

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب و اللغات

الرواية الحديثة الفرنسية

مذكرة معدة استكمالاً لمتطلبات نيل شهادة الماستر

إشراف الأستاذة

إمجاد الطالبة

ليلى جباري

سلوى بوراس

تخصص الآداب الأجنبية
و الأدب المقارن

شعبة الأدب العربي

ماي 2011

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب و اللغات

الرواية الحديثة الفرنسية

مذكرة معدة استكمالاً لمتطلبات نيل شهادة الماستر

إشراف الأستاذة

إمجاد الطالبة

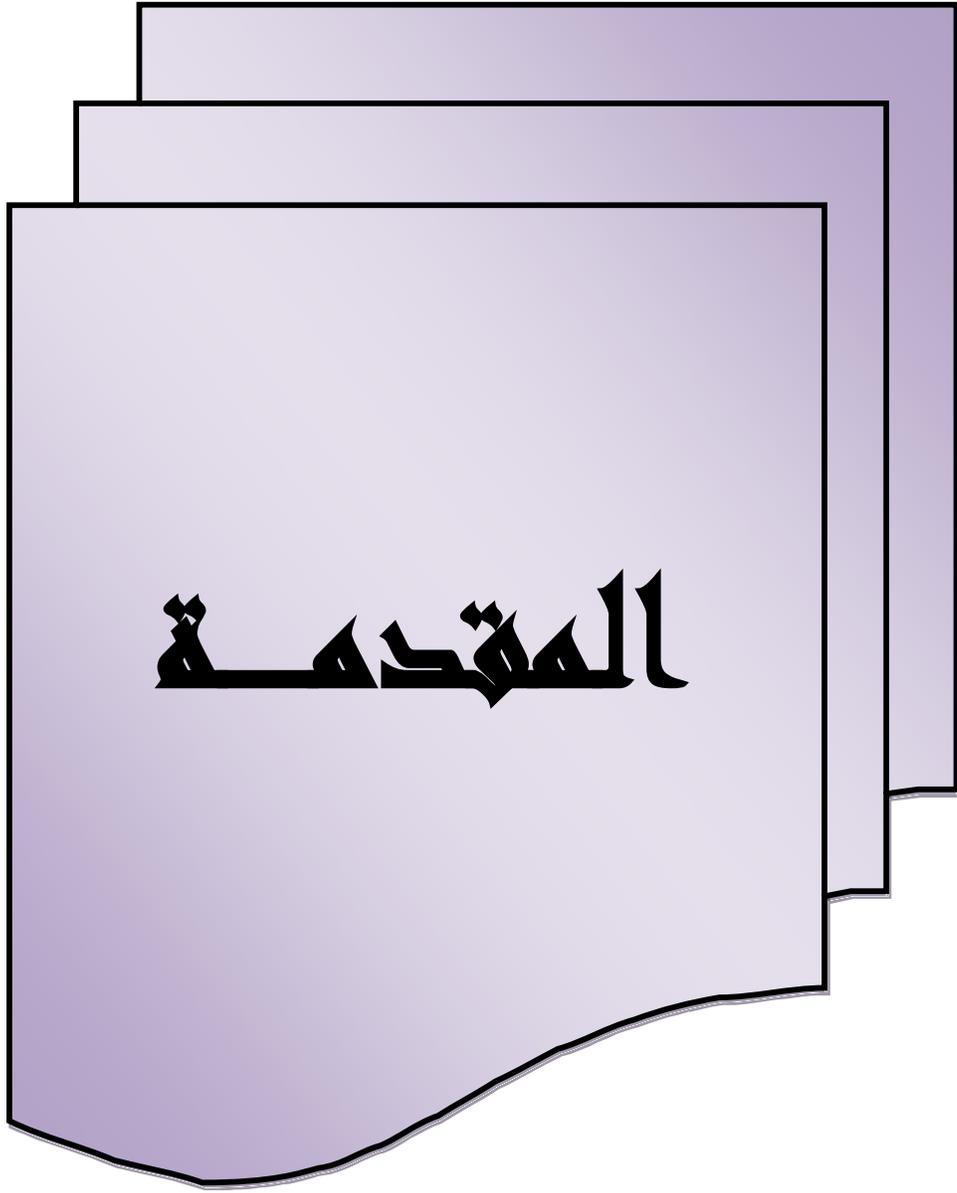
ليلى جباري

سلوى بوراس

تخصص الآداب الأجنبية
و الأدب المقارن

شعبة الأدب العربي

ماي 2011



إن العلاقة التي تربطني بالأدب الأجنبية و بالأدب المقارن تعود إلى شغفي بهذا الاختصاص، و هو الأمر الذي ترسخ بعد دخولي مرحلة الماجستير في الاختصاصين المذكورين، كما أن قراءاتي المتنوعة أصّلت لديّ هذا التوجه، فقررت بعد استشارة الأستاذة المشرفة الخوض في موضوع و سمته بـ: "الرواية الجديدة الفرنسية".

يندرج هذا الموضوع الذي اخترناه في سياق الدراسات الأجنبية التي تسعى إلى إلقاء الضوء على التيارات الجديدة، و التي باتت تميز الأدب الأوروبي عامة و الأدب الأجنبي على وجه الخصوص.

تعرف الرواية الجديدة بأنها طريقة جديدة في مقاربة الفن و الحياة أيضا، و قد تبادرت إلينا في البدء جملة من التساؤلات، سنسعى للإجابة عن فحواها، لماذا يسيطر مصطلح « الرواية الجديدة» على المشهد الروائي في كل دول العالم؟! هناك نزوع واضح نحو إعادة إنتاج معنى لهذا المصطلح، في سورية هناك من يتحدث عن رواية جديدة، في اليابان، في أمريكا اللاتينية، وفي أوروبا، وفي كل مكان هناك من يروج لرواية جديدة، وهناك من يشكك أو يسخر من ذلك كله.. فهل هناك رواية جديدة على المستوى الكوني، أم أن لكل ثقافة روايتها الجديدة؟، وهل يمكن إخضاع الرواية المعاصرة بكل تنوعها وتعددتها إلى معايير محددة تقرر جدتها أو تعلن تقليديتها؟ وهل هناك حقا أرضية روائية انطلق منها هؤلاء الرواد؟، أم يطمحون في خلق أرضية متنوعة، متجاوزة في ذلك كتابات السابقين من القرن المنصرم؟.

ما هي عناصر الجودة و التميز التي جعلت رواها يسمونها بهذا الاسم؟، ثم ما هي أبرز الشخصيات الممثلة لهذا التيار؟، وهل معنى الرواية الجديدة أن هناك رواية قديمة؟، وهل هذا الجديد نسخ القديم و لم يترك له أثر؟، ما الفرق بين الرواية الجديدة و الرواية التقليدية؟، كيف نظرت الرواية الجديدة إلى العالم؟، ما موقع العناصر

التردينية التقليدية "الشخصية، الزمن، المكان" في الرواية الجديدة؟، و إلى أي مدى نجحت هذه الرواية في استقطاب الروائيين الشبان؟

و هل معنى أن نتحمس للرواية الجديدة أن نضع باقاة من الزهور على قبر
من بلزاك و زولا و مارسيل بروسست كي نجري مسرعين وراء روب جرييه
ناتالي ساروت، كلود سيمون و غيرهم من دعاة الموجة الجديدة؟ ما هي حكاياتهم مع
التجديد؟.

و قصد تسهيل البحث و تجلية عناصره و وضعنا خطة مبدئية قسمت كالآتي :

مدخل حددنا فيه مفاتيح البحث، و عرجنا فيه للحديث عن أسباب اعتماد
مصطلح الرواية الجديدة، ثم عرفنا أصول الرواية الفرنسية و عوامل ظهور الرواية
الجديدة كالبرجوازية و الثورة الفرنسية، و غيرها من العوامل التي دفعت ببعض
الكتاب إلى استحداث طرائق جديدة في الكتابة الروائية، أما الفصل الأول و هو في
مجمله دراسة نظرية، فقد خصصناه للتعريف بالرواية الجديدة و الطريق لها ثم
التعريف بأهم رواد الرواية الجديدة، و اخترنا نماذج تجلت معالم الجدة و التميز فيها
و سنركز على كلود سيمون، ميشال بوتور، آلان روب جرييه، ناتالي ساروت، و
كلود أولييه و غيرهم، و في الفصل الثاني و هو إجراءات تطبيقية تحدثنا فيه عن
محددات الرواية الجديدة و هي تشييء الشخصيات، و تهشيم الزمن، و
فوضى الأمكنة، و عقدة أوديب، و الوصف، و الأشياء، و العجائبية.

لاقتنا جملة من المعضلات المتعلقة بـ **ب** بنصوص الجديدة النادرة، و كذلك
الدراسات السابقة و قد استعنا بجملة من المراجع التي تمكن الحصول عليها و منها :

- ألبيرس(ر،م): "تاريخ الرواية الحديثة"، تر جورج سالم، منشورات عويدات،
بيروت/باريس ط1، سنة 1967.
- الباردي محمد: "الرواية العربية و الحداثة" ج1، دار الحوار للنشر و
التوزيع، سورية، ط1، سنة 1993.
- بوتور(ميشال): "بحوث في الرواية الجديدة"، تر فريد أنطونيوس، دار عويدات،
بيروت/باريس، ط2، سنة 1982.

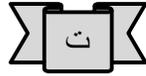
روب جرييه(آلان): "نحو رواية جديدة"، تر مصطفى إبراهيم مصطفى، دار
المعارف، القاهرة. د ط، د ت .

(بمّون (آاهو): "آوار في الرواية الجديدة"، تر نزار صبري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، سنة 1988.

• سامية أأمد أسعد: "في الأدب الفرنسي المعاصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، سنة 1976.

أما المنهج الذي سلكناه و طبقناه فهو المنهج الوصفي التحليلي، الذي آول لنا متابعة خصائص الرواية الجديدة و تتبع معالمها عند أهم الروائيين الذين مثلوا هذا التيار، كما ساعدنا على وصف الظاهرة و تتبعها.

وفي الأخير خرجنا بخاتمة تحدثنا فيها عن النتائج التي توصلنا إليها في هذه



الدراسة.

يجب التنويه أن مثل هذا الموضوع، آحتاج دون شك إلى تقديم يد المساعدة من أطراف عدة، آحترنا في صياغة شكر يليق بهم، شكرا كلمة واحدة و لكنها آحمل في طياتها معان أكبر، شكري الآالص لكل دكاترة الأدب المقارن و الآداب الأجنبية بهذا المعهد، دون أن ننسى الأستاذة الدكتورة المشرفة على تفهمها و إعانتها الراقية. دتم ودامت مجهوداتكم القيمة، منبعاً للفكر الباني لنهضة الأمة بإذن الله.

قسنطينة في: 16 02 2011

مدخل

أولاً: أسباب اعتماد مصطلح الرواية الجديدة.

ثانياً: الرواية الفرنسية/بحث في الأصول.

1 – تاريخها .

2 – نتائج الثورة الفرنسية .

3 – أهداف الثورة الفرنسية.

4 – عوامل ظهور الرواية الجديدة الفرنسية

(أ) ظهور البرجوازية.

(ب) الحرب العالمية الثانية.

(ت) القنبلة الذرية.

(ث) الصعود إلى القمر "غزو الفضاء".

(ج) الثورة الصناعية.

(ح) الصحافة.

(خ) الثورة الجزائرية.

أولاً أسباب اعتماد مصطلح الرواية الجديدة:

قبل الخوض في خصائص الرواية الجديدة في الأدب الفرنسي، نرى أنه من الضروري قبل كل شيء الإجابة عن السؤال المنهجي: ما الرواية الجديدة؟ ولماذا وصفت بالجديدة دون الحداثة؟، نطرح هذا السؤال لأن بعض الدارسين يستعملون الرواية الحديثة للدلالة على الرواية الجديدة، و رغم أن الإجابة تتطلب مساحة واسعة إلا أن اعتماد إحدى العبارتين يقتضي تبريراً، و قد حاول مجموعة من الباحثين الخوض في الموضوع من بينهم فيليب سولرس، جاك مارك روبيرس، و ألبير ميمي، جان جاك بروشيه و ريجين ديفورج، و آلان روب جرييه و غيرهم من الأدباء و النقاد الفرنسيين، و قبل ذلك انعقدت ندوة أخرى في فرنسا حول الرواية الجديدة تحت عنوان: "الرواية الجديدة الأمس، اليوم"، و قد حاولت هذه الندوة الإجابة عن مفهوم الرواية الجديدة، كما حاول ميشال بوتور و آلان روب جرييه في كتابيهما "بحوث في الرواية الجديدة" و "نحو رواية جديدة" البحث في المجال نفسه (1).

الرواية الجديدة تفارق الرواية الحديثة في رؤيتها المنطقية اليقينية للعالم الراهن، و كانت الرواية الجديدة مفارقة للرواية الحديثة معنى و مبنى.

توصل هؤلاء إلى أن الشكل الجديد للرواية اقتضته معطيات العصر و متطلبات الحضارة الراهنة التي تستلزم إنشاء أدب يتلاءم معها و لا يتناشز (2).

عرفت الرواية في الستينيات و السبعينيات تحويرات في مضامينها و أشكالها، و تطورت بنيتها و تشكيلاتها اللغوية و أسسها، أدت بذلك إلى تجارب روائية عدة متميزة في مبادئها و متعددة في معانيها و دلالاتها الفنية، لأنها تمثل خطوة جادة نحو درجة عالية من النضج الفني.

اتخذت الرواية الجديدة كل الوسائل لتهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع العذوبة الذي كانت تمثله القصة الواقعية، حيث أن الرواية لم تعد الحركة المتتابعة لشعور فردي مثلا كشعور الراوي أو البطل، و إنما هي شعور الجماعة (3).

علاقة الحديث بالجديد هي علاقة العالم الحديث بالخاص الجديد، لأن الحديث له بعد زمني، في حين الجديد يتميز في مستوى البناء و المعنى.

(1) رشيد قريبع: "الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغربي دراسة مقارنة"، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب المقارن، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، كلية الآداب و اللغات، إشراف عزالدين بوبيش، سنة 2003، ص 38.

(2) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

(3) ألبيريس رم: "تاريخ الرواية الحديثة"، تر جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، سنة 1982، ص 439.

الرواية الجديدة هي في الحقيقة طريقة جديدة في الكتابة، وتبقى محتفظة بهذا الاسم لأن ذكره يجلب إلى السطح عناصر هذه الطريقة وخصائصها، وهي بذلك لا يمكن حسب رأينا أن تعوض برواية جديدة أخرى، لأن ذلك سيوقعنا في التناقض، أما هل الرواية الجديدة رواية حديثة، فهذا كلام آخر، لأن الرواية الجديدة تدخل ضمن الرواية الحديثة، وهي ثورة حديثة كما ورد على لسان هاني الراهب حيث قال: "لا شك في أن بيننا كثيرين ممن يعرفون كيف استخدم مارسيل بروست تيار الوعي، وكيف يستخدمونه هم أنفسهم ويعرفون كذلك استنباط التعددية والنص المفتوح اللا متشكل وتشيء الإنسان في العصر الامبريالي، وغير ذلك من أنماط التعبير الحداثية الغربية (1).

عندما نقرأ هذا الكلام نشعر أن هناك ميلا إلى تسمية جديدة للرواية التي تمارس، وهي الرواية الحديثة فتكون الحداثة نوعا من تجاوز الأشكال السائدة في مجتمع ما خلال فترة ما، وهي لا تعني بأي حال من الأحوال الانقطاع عن الماضي أو عن الواقع، ودليل وجود تداخل بين الرواية الحديثة والرواية الجديدة هو كتاب: ر م ألبيريس (تاريخ الرواية الحديثة) الذي يُدخل تحت الحداثة الرواية الباروكية والرواية الواقعية، والرواية الساخرة، والرواية الوجودية، وأيضا الرواية الجديدة، مما يعني أن هذه الأخيرة فرع في عمارة الرواية الحديثة وهي حركة حاولت التميز عن سواها السائد والتفرد بطرائق سردية، فعارضته وخالفت القاعدة، ولهذا سميت أيضا ضد الرواية أو اللا رواية، ولهذا فضلنا اعتماد مصطلح الرواية الجديدة لأنه يحيل مباشرة إلى نوع من الروايات ذات خصائص متميزة (2).

انطلق هذا الفن الروائي الجديد من عقاله المؤطر وأخذ يواكب الثورات المستحدثة في مختلف الأجناس الأدبية ومجمل ميادين الحياة، إن أنصار الرواية الجديدة ينسفون من الأساس مقومات الرواية التقليدية و يعلنون نهايتها، أي رفض روادها الشكل السائد و المعروف مدعمين رفضهم بإثراء أعمالهم الروائية.

(1) رشيد قريبع: "الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغربي، دراسة مقارنة"، ص 39.

(2) المرجع نفس، ص 40.

ثانيا الرواية الفرنسية/ بحث في الأصول:

1 - تاريخها:

من أبرز حقائق التاريخ أن لكل حدث في الدنيا سببا يؤدي إليه و نتيجة تترتب عليه، و يصدق هذا القول على الثورة الفرنسية، و تدل حقائق التاريخ نفسه على أنه كانت هناك حقبة ثورية في نهاية القرن الثامن عشر، على نحو ما كانت هناك حقبة إصلاح ديني بروتستانتية في نهاية القرن السادس عشر فقد انتشر عدم الرضا حيال أنظمة الحكم و أحوال المجتمع، كانت الأفكار التي انبثقت في البلاد كثيرة تطلب تغييرا و تطلعا إلى حياة أفضل و قد بلغ الاتفاق الفكري في هذا الاتجاه حدا لم يعد يتعذر معه فهم لما كانت كلمات مثل: "الأرستقراطية" و "الإقطاع"... لا تروق في نظر الذين يطلبون نظاما جديدا على نحو ما كانت كلمات مثل: "الحرية"، "القانون"، " سيادة الشعب" و "الحقوق الطبيعية" لها موقع طيب في نفوس أهل ذلك الزمن و لئن اختلف معنى هذه الكلمات في فرنسا عنه في غيرها من البلاد التي شبت فيها نار الثورة فلأن الثورة في فرنسا وحدها أحدثت تغيرات اجتماعية أعمق كثيرا مما أحدثته في أي بلاد أخرى و أكثر من هذا فإن ف فرنسا وحدها تم القضاء على أصحاب السلطة القدامى (1).

يرسم "جورج لفيفر" * صورة الموقف الفرنسي إبان الثورة على نحو أوفق فيقول: "إن الثورة الفرنسية مقدم أربع حركات ثورية متميزة معا: ثورة أرستقراطية، ثورة بوجوازية، ثورة فلاحين، و ثورة أهل المدن من موظفين و عمال" (2).

كان تلاقي هذه القوى الأربع هو الذي خلق الثورة الكبرى و من ثم فقد كانت الأرستقراطية المتمردة تعاونها البرجوازية مؤقتا هي التي دعت لويس السادس عشر إلى عقد مجلس الأمة سنة 1788 ، و كان الخلاف بين الأشراف و البرجوازية، رفض البرجوازية أهداف الثورة الأرستقراطية هو الذي حول مجلس طبقات الأمة إلى جمعية وطنية في 03 يونيو عام سنة 1789 ، و لم يساعد الجمعية على البقاء غير ضمان البرجوازية لمطالب الفلاحين، كانت ثورة صغار القوم من عمال المجال و موظفي مدن فرنسا هي التي قوت مراكز الأحزاب المتقدمة في الجمعية.

صفوة القول: إن كل طبقة كانت تختلف مع الأخرى في نواح كثيرة، و لكن عملها معا

*جورج لفيفر : مؤرخ معروف عميد كلية الآداب بجامعة واشنطن الأمريكية في القرن الثامن عشر و الثورات فيه .
(1) أحمد عصام الدين: "الثورة الفرنسية"، دار الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، العدد 262، سنة 1971، ص 5.
(2) المرجع نفسه ، و الصفحة نفسها.

هو الذي أخذ بيد الثورة فأنجحها إلى درجة مكنتها من قطع طريق العودة إلى النظام القديم. لم تكن الثورة الفرنسية حدثا هاما في تاريخ فرنسا فقط، و إنما هي أحد أبرز أحداث القارة الأوروبية و العالم المتمدن في القرنين الأخيرين ذلك لأنها كانت بالفعل نقطة تحول أساسية في تطور النظم السياسية و الاجتماعية في أوربا، فقد وضعت حدا للنظام الملكي القديم على الاستبداد و المستبد للحق الإلهي في الحكم و فتحت الباب أمام نظم جديدة ملكية كانت أو جمهورية، تقوم على حرية الشعوب و المساواة بين أفرادها و تستمد سلطانها من إرادة المواطنين و تعمل تحت رقابتهم بشكل أو بآخر، ففرنسا كانت تشكو من الملوك و ممارساتهم للحكم المطلق على شعوبهم و الطبقات الممتازة تهيمن على خيرات البلاد في كل مكان، و الكنيسة باسم الدين تتمتع بامتيازات لا حد لها و بإعفاءات من الضرائب و الواجبات تجاه الدولة و الحرية العامة لا وجود لها على مقدراتها و مصائرها (1).

جاءت الثورة الفرنسية لمعالجة هذه العلل و تحاول أن تجد لها حولا تصلح لفرنسا، فالعوامل الأساسية لاندلاع هذه الثورة كثيرة و متشابكة حتى يصعب تعدادها و حصرها و لعل أهمها التركيبية الاجتماعية في تلك الحقبة من حقبة الإنسانية، فالنظام الإقطاعي أخذ يختفي تدريجيا، و طبقة البرجوازية تنمو و تسعى إلى السلطان السياسي، فهي تحاول أن تجعل من ثرائها قوة تبلغ بها ما تريد، و حتى أصحاب الأراضي و الفلاحين ذوو الملكيات البسيطة يعيشون حياة طيبة شيئا ما، و ينعمون بحظ من التربية و الثقافة تدفعهم إلى محاولة التخلص من بقايا نظام الإقطاع كما أن زيادة السكان خلقت مشكلة ساعدت على قلة عدد الوفيات بفضل التقدم الذي يحمل العصر طابعه، و قد كان لهذه الزيادة في فرنسا فضل-التحول الاقتصادي- في الغرب في النصف الثاني من القرن الثامن عشر الذي شهد تقدما في وسائل الزراعة و أساليبها بل و في اختراعات سميت فيما بعد بـ: " الثورة الصناعية" مما أدى إلى الانقلاب الاجتماعي بوجه عام، هذا من جهة و من جهة أخرى فقد كان الفلاسفة الذين يوجهون أفكار العصر المتأثرين بأعمال: لوك، سبينوزا، ديكارت، يرى أن النتائج التي خلصوا إليها كانت تختلف اختلافا كبيرا من النواحي السياسية و الاقتصادية والاجتماعية لها (2).

(1) عبد العزيز سليمان نوار، و عبد المجيد ننعني: "التاريخ المعاصر: أوربا من الثورة الفرنسية إلى الحرب العالمية الثانية"، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، د ت، ص 176.

(2) المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

تضافرت عوامل كثيرة في فرنسا على قيام الثورة فيها، فقد تزايد السكان حتى لم يعد بوسع الحكومة أن توفر لهم الغذاء الكافي، بالإضافة إلى الاهتمام بالأعمال الفلسفية التي أخذ الناس يقرؤونها في فرنسا.

2 - نتائج الثورة الفرنسية:

ü إعلان حقوق الإنسان الفرنسي وحده و إنما امتد ليشمل كل إنسان في العالم فقد جعلت منه الثورة الفرنسية: " نقطة بداية جديدة لآمال شعوب الأرض و أجناسها".

ü انتشار أفكار الثورة على النظام الذي كان يدعو الفلاح عن طريق المعاملة القاسية.

ü أدى الأخذ بتشريعات الثورة الاجتماعية إلى " الحرية ، الإخاء ، المساواة"، أي مولد

فكرة الرأي العام على يديها ، يقول (أ. جودوين/ A. Goodwin)* في كتابه : "الثورة

الفرنسية " هي حقيقة تتكون من شطرين : أن السبب الأصلي لقيام الثورة الفرنسية

يتمثل في وجود أرستقراطية متمردة و تطور فكرة سيادة الشعب (1).

كانت الثورة الفرنسية و بقيت للنهائية ، تلك حقيقة لا تقبل الجدل، صراعا لا رحمة فيه و لا هواده بين الأرستقراطية و الديمقراطية، بيد أن هنالك حدث آخر هو بيان إعلان حقوق الإنسان الذي ينبغي أن يكون قاعدة الدستور كله و أول مادة فيه: "ولد الإنسان حرا و يبقى حرا متساوي الحقوق مع غيره ولا يقوم التمييز الاجتماعي إلا على أساس مدى الخدمة الاجتماعية" (2).

إضافة إلى إلغاء الملكية و قيام الجمهورية و معنى هذا العمل بمبدأ " سيادة الشعب" في حكم البلاد و إلغاء الإقطاع و إعلان حقوق الإنسان و تنظيم الحياة السياسية على أساس دستوري جديد يكفل لأفراد الشعب الحرية، الإخاء، المساواة أمام القانون و انبثاق الوعي السياسي، و قيام الصحافة السياسية والأخذ بالنظام الانتخابي في القضاء و الإدارة المحلية و الاقتصاد الفرنسي و ازدياد قوة الجيش الفرنسي، الذي صار المثل الأعلى لجيوش العالم قاطبة و أخذت بنظامه و أساليبه دول كثيرة من بينها مصر (3).

* أ . جودوين: أستاذ التاريخ الحديث في جامعة مانشستر.

(1) أحمد عصام الدين. "الثورة الفرنسية"، ص 14 .

(2) المرجع نفسه، ص 39 .

(3) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

3 - أهداف الثورة الفرنسية :

بلورت الثورة أهدافها في ثلاث كلمات: " الحرية، المساواة ، الإخاء"، بصفة خاصة الأولى و الثانية، ففي بادئ ذي بدء تعني الحرية أمن الفرد في وجه سلطان الدولة، و معنى المساواة المساواة بين الناس أمام القانون و إلغاء الامتيازات ، أما الأخوة التي سعت الثورة إليها تعني تأخي أفراد الأمة لا يفرق بينهم ظل من المرتبة الاجتماعية في أية صورة، و في هذا مقولة فران كلين : " حيث الحرية يكون وطني " و أيضا الثورة الفرنسية دفعت بالشعب شيئا فشيئا حتى أصبح قوة سياسية على نحو لم يسبق له مثيل في فرنسا، و كانت كتابات فولتير و وضوح أسلوبه، و عاطفة روسو الدينية القوية الجارفة تثير النفوس و تبعث فيها الإحساس بالقدرة على فعل شيء لوجود مساوي في النظام (1).

بيد أن الرواية اغتنت و ثقلت بالحقيقة من نهاية القرن السابع عشر حتى مطلع القرن العشرين فرفضت أن تكون " حكاية "، لكي لا تصبح ملاحظة و اعترافا و تحليلا...، و لم تعد تقدر إلا بما تهدف إليه فهي تهدف إلى تصوير الإنسان أو أحد عصور التاريخ أو الكشف عن آلية المجتمعات، كما تطرح المشكلات الراهنة ، فالرواية لم تنشأ حتى آخر القرن التاسع عشر إلا أن تكتسب إمكانات جديدة، راحت تبهظها شيئا فشيئا : الأماكن ، الإطار، المجتمع، العادات، الطبائع، المفاجعة، الصدى الاجتماعي، الدلالة الروحية، وباغتناء الرواية على هذا النحو سلكت بسرعة فائقة طريقين: تصوير المجتمع و الحقيقة السيكولوجية(2).

كان ممتعا بالنسبة إلى الجمهور البرجوازي أن يود التعرف على نفسه في شخصية البائع بين عدد من شخصيات الرواية ، وقد أرضى فولتير هذا الميل في رواية: " الرواية البرجوازية " تصف وصفا لطيفا ساخرا أناسا من حيه هذا و إن سوريل، سكارون لم ينتظراه كي يُبرزا إلى الوجود رجالا منقولين عن الحياة بدلا من أبطال الرواية الفقيرة بخيالها، بالحكاية القديمة / Fabliau في ميلها إلى اغتياب الآخرين، و رؤيتهم كما في حقيقتهم ، وهاهو هدف الرواية الجديدة أن تكون : تصويرا و أهجيه مسلية مع شيء من المكر ... (3).

(1) أحمد عصام الدين. "الثورة الفرنسية"، ص 118 .

(2) ألبيريس رم: "تاريخ الرواية الحديثة"، ص 24.

(3) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

4 - عوامل ظهور الرواية الجديدة الفرنسية:

أصبحت الرواية خلال القرنين الأخيرين الشكل السائد في الكتابة الأدبية في معظم المجتمعات الأدبية، ففي الكمية آلاف العناوين كل سنة في أوروبا و أمريكا، و في استهلاك القراء للشعر و المسرحية هما في الحقيقة متعة الأقلية، و في الحساسية الثقافية الرواية تعكس بسرعة و بشكل دلالي الواقع الاجتماعي و الاقتصادي لمستهلكيها و تساعد على تشكيل أخيلهم، وهي كذلك أشد الأشكال الأدبية حيوية في صلتها بنماذج الكلام المعاصرة الأخرى : بالصحافة، الإعلانات، الوثائق، التاريخ، السوسولوجيا، العلم و الوسيلة الأخرى هي السينما.

ما إن انتهت الحرب العالمية الثانية حتى كانت فكرة التجديد الجذري في كتابة الرواية قد تبلورت في أذهان كثير من الكتاب في فرنسا خصوصا، فإذا مدرسة للرواية الجديدة تنشأ نشيطة متمردة على الحياة، رافضة للتاريخ منكرة لوجود الشخصية على أنها تمثل صورة من صور الحياة الاجتماعية، و من أهم الأسباب التي أدت إلى ظهورها ما يلي :

أ - ظهور البرجوازية:

تفردت فئة قليلة من أبناء الطبقة الثالثة بوضع مالي ممتاز، جعل لها مكانة خاصة ودورا رئيسيا في إدارة شؤون البلاد الاقتصادية، أطلق عليها اسم البرجوازية، تعود هذه الفئة إلى الفترة الأخيرة من عصور الإقطاع، حين بدأت أقلية تتحرر تدريجيا من نفوذ السادة وتمتلك أرضا تستغلها لصالحها أو تمارس عملا تجاريا أو صناعيا، مما سهل مهمة هؤلاء، وجعلهم يسيطرون على الصناعة والتجارة، ترفع طبقة الأشراف والنبلاء عن ممارسة هذه الأعمال، وفي الوقت ذاته تم اكتشاف القارة الأمريكية، وما تدفق على أثر ذلك من أموال وذهب إلي أوروبا، واتساع آفاق التجارة داخل أوروبا، سهل على هؤلاء سبيل الغنى والثورة، وظهرت بين أبنائهم وأحفادهم فئة من المثقفين المتعلمين برعوا في فنون الطب والهندسة، القانون، الفلسفة ولم يمضي وقت كبير حتى أصبحت فئة مثقفة ناشطة مزاحمة جدية لأبناء الأشراف على المراكز الكبرى في الدولة و الإدارة، خاصة تلك التي تحتاج إلى العلم والاختصاص، و هي أمور لم تكن متوفرة لدى أبناء النبلاء وكان منهم كتاب، علماء، فلاسفة ساهموا في تنوير الجماهير، وجعلها تدرك ما هي فيه من ظلام، ومالها من حقوق مهضومة، وما ساعدها كون برامج التعليم كانت أدبية محضة ومنبعث لا ينضب للثورة الأدبية والفلسفية، والأدب اليوناني بما فيه من حرية وفردية نفخ في الفرنسيين روح الثورة على

الظلم، لذا فإن الثورة ستكون في بدايتها على امتيازات الأشراف ورجال الدين، أكثر مما هي على النظام الملكي نظرا للدور الأساسي الذي لعبته فئة المثقفين البرجوازيين في خلق الثورة، وتوجيه أحداثها، فهدف الأحرار كان إقامة حكم دستوري يضمن للمواطنين حقوقهم في الحرية، المساواة، وتقرير مصيرهم، والدعوة إلى مثل هذه المبادئ الحرة⁽¹⁾، إذن الطبقة البرجوازية طبقة طموحة، زودت الدولة بالموظفين في مختلف المجالات، وأيدت الملوك المطلقين في بداية العصور الحديثة، وحصلت على مكاسب سياسة أرادت المساواة مع النبلاء الأرستقراطيين والمشاركة في الحكم، وارتأت أن يكون لها القول الفصل في فرض الضرائب وجبايتها، ولكونها تمتلك المعرفة وجدت في نفسها الكفاءة أكثر من غيرها في القيام بإدارة مهام الدولة و الحكومة بالطرق الجديدة المغايرة ويقروون آخر كتاب في العلوم والمعرفة، فمن هنا نرى أن البرجوازية بغنائها وثقافتها مثلت المرتبة الأولى المزدهرة في المجتمع الفرنسي آنذاك، فالثورة الفرنسية خاتمة تطور طويل اقتصادي، اجتماعي جعل من البرجوازية "سيدة العالم"، والسبب الأول لولادتها وتقدمها هو ظهور الثورات المنقولة والمشاريع التجارية، ثم الصناعية ونموها⁽²⁾.

كانت فرنسا تمثل وتحمل مراكز الصدارة بين أمم العالم في مضمار الفكر و كانت الحركة العقلية تصرف الذهن إلى الحركة الفكرية في فرنسا، وما كان "هيوم، لوك، جيبون" في إنجلترا، و"السنج، كانط، غوته، شيلر" في ألمانيا إلا في حلقات من سلسلة الحركة الفكرية التي يؤلف حلقاتها الأخرى "فولتير، مونتسكيو" مع "ديدروو روسو" في فرنسا، فالسمة التي تميز الأدب - أي أدب هذا العصر بالذات - الإنسانية، ففي غضون القرون التي خلت منذ الميلاد دوما قبله لم تغب هذه السمة عن وجه الأدب، وهي وإن شحبت لونها شيئا في دهر الإنسانية أيضا، نجد الفكر في هذا العصر فكرا نقديا يكاد يعادي على الدوام دواعي الكنيسة والأديان خاصة "فولتير، مونتسكيو، روسو" ثلاثة يتصدرون أرباب القلم يومئذ، كما أن الأدب عرف الناس بالأفكار ونشرها بينهم كانت ضرباته حينئذ كلها لاذعة يوجهها إلي أفكار الكنيسة، لذلك عدَّ هذا العصر الذهبي للأدب الجديد في فرنسا فان: "كان الشعب محذوفا عمليا من مجال التصوير الفني ... لم يفسحوا له مجالاً لأن الأمور الخطيرة المتعلقة بالحياة السياسية

(1) ألبير سوبول: "تاريخ الثورة الفرنسية"، تر جورج كوسي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1982، ص20

(2) المرجع نفسه، ص21.

وإرادة الحرب والدولة كانت مرتبطة بالملوك والقادة الإقطاعيين البارزين" (1) .

يعتقد العديد من النقاد أن ملامح التغيير بدأت تظهر على الأدب الفرنسي في السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر، وذلك بانحلال السلطة المركزية الملكية التي أقامها الملك "شمس"، وتقدم المعارف المختلفة الداعية إلى ازدياد الماضي ونبذ المعتقدات، وهكذا لم تعد للأقدمين السلطة نفسها والرصيد ذاته، ولم يعد إطار الأدب ينسجم مع النفس الحديثة والبعيدة الأفق، والظاهرة الملفتة للنظر أن ثمة نوعا من لأدب كان يتنامى باضطراد في أواخر القرن، وأسباب هذا النجاح في النقاط التالية :

ü ظهور جمهرة جديدة من الكتاب والقراء، وهو جمهور مستقل عن القيم النقدية غير خاضع لشروط التأليف.

ü الرغبة في الهروب من الواقع إلى عالم الأحلام والجن والخورق، إذا كان القارئ العادي يجد متعة في مطالعة هذه القصص التي تتيح له سبيل الانتقال إلى عالم أجمل من عالمه وخال من اضطهاد الملوك والنبلاء.

ü بساطة الأسلوب الذي كُتب به الأدب الجديد وسهولة مغزاه وارتباطه بالأساطير القديمة التي تستمد منه مادته، ولقيت الروايات إقبالا كبيرا إذ تلقاها القراء بحماس كبير (2) .

ü الرغبة في خلق أدب جديد يتوافق مع أذواق الجميع ومن بينهم القارئ شبه المتعلم، ويتضمن دروسا وتأملات تخدم المواطن وتنمي وعيه.

ü انتشار الطباعة وظهور الصحف اليومية التي كانت تهتم بنشر قصص متسلسلة، وترغب في تقريب الأدب إلى الفئات الشعبية (3) .

أصبحت بوادر التحول في الأدب الفرنسي خلال القرن الثامن عشر جلية لا يخطئها النظر، فلقد اشتد الصراع بين المجددين والمقلدين، وبدأت ظاهرة حرية الفكر تحيا في وضوح النهار بعدما كانت تعيش في الظلام ، وما كان موضع نظر بضعة عقول غزا الجماهير، تفهقرت سلطة الأقدمين في النصف الأول من القرن الثامن عشر، وأصبح الأدب التقليدي لا ينتج سوى ثمارا لا طعم لها (4) .

(1) شريفي عبد الواحد: "ألف ليلة و ليلة و أثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر"، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، د ط، سنة 2001، ص 63 .

(2) المرجع نفسه، ص 65 .

(3) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص 66.

وظهر اتجاه يدافع عن العبقريّة و حرّيتها في التصرف بقواعد الذوق، ومن جهة أخرى نما جمهور القراء الذي يفضل الخارق و اللامألوف⁽¹⁾.

كانت الرواية في عصر النهضة عبارة عن مجموعة من الأخبار و الأحداث الوهمية الساذجة، و الخارقة للمألوف تؤلف شعرا أو نثرا، و تدور في الغالب الأعم حول موضوع الحب، و المغامرات البطولية و المبارزة ، فالرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر خرجت من طفولتها الساذجة، و أصبحت النوع الأدبي الأول كما وكيفا، و يبدو أن تطور الطبقة البرجوازية التي كانت من أشد أعداء المسرح الارستقراطي الذي أتاح لها أن تتبوأ مكائنتها بهذه السرعة، ولهذا قيل : "أن الرواية فن برجوازي، وقيل أنها ملحمة برجوازية أو الفن الذي عبر عن آمال و أحلام الطبقة المتوسطة في عصر التنوير، و رسم الخطوط العريضة لنمطها الاجتماعي الجديد " ⁽²⁾.

الجديد الذي جاءت به الرواية الفرنسية في هذه الفترة الخطرة من تاريخ فرنسا الأدبي هو ملاحظة الطبيعة و الاعتراف بالحقائق و التحليل الدقيق، تخلى الروائيون عن مغامرات البطولة التافهة في سبيل مغامرات معقولة، و غايات نبيلة تخدم القارئ و تنمي وعيه الاجتماعي والسياسي، وكان طبيعيا أن تتأثر الرواية الفرنسية بالنزعة العقلية التنويرية التي جرفت العصر كله بتيارها القوي، و بالمفاهيم الجديدة التي حمل لواءها فلاسفة العصر، فهي لم تكتف بتقريب صورة المجتمع علي وجهه الحقيقي إلى ذهنية القارئ، وإنما تعدت ذلك إلى طرح قضايا سياسية خطيرة بينت عيوب النظام الملكي، منادية بالحرية المدنية و الدينية و بضرورة التجربة في تحاليلها و أنواقها "لم تعد تقدر إلا بما تهدف إليه، تصوير الإنسان و التاريخ... والكشف عن آلية المجتمع و طرح المشكلات الراهنة..."⁽³⁾.

تنوعت الرواية الفرنسية في عصر التنوير فتعددت و وُجدت أنواع مختلفة أهمها: رواية المغامرات، الرواية الفلسفية، الرواية الخاصة بالعادات و الأخلاق، الرواية ذات القضايا، الرواية الأجنبية.

كانت التهمة الرئيسية الموجهة لفن الرواية في العصر الحديث كونها فن برجوازي، أي أنها ظهرت مع ظهور الطبقة المتوسطة التي ظهر فن الرواية ليخاطبها، فمن المعروف أن

(1) شريفي عبد الواحد: "ألف ليلة و ليلة و أثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر"، ص 66 .

(2) المرجع نفسه، ص 68 .

(3) ألبيريس: "تاريخ الرواية الحديثة"، ترجمة : جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1967، ص 22 .

الملحمة أو الرواية وما تفرع عنها كفن الرومانس في العصور الوسطى، اقترن ببلاط الملوك والأمراء وبجياة الأشراف والأبطال، وكان الطابع الأساسي لمغامرة الإنسان هو بطولة الحرب والحب وما تفرع عنها من عواطف ومواقف وأزمات وصراعات، قد تكون نفس الإنسان محورا لها في بعض الأحيان، ولكن محور طابعها الأساسي كان في الخارج، أي كانت صراعاً مع الغير، أي أن: "ظهور الرواية في العصر الحديث أي منذ عصر النهضة الأوروبية قد اقترن بالانتقال من تصوير البطولات بطولة الملوك، الأشراف، الفرسان إلى طبقة اخفض هي الطبقة المتوسطة، كما أخذ كتاب البطولات يلتمسون مادة بطولاتهم في صور الامتياز التي يجدونها في الممتازين من أبناء الطبقة المتوسطة، وأحيانا من أبناء الطبقات الفقيرة...." (1).

تفرض الرواية العظيمة نفسها بإتقانها، وهذا الإتقان هو الذي يحددها على حد تعبير غوته: "إن الرواية ملحمة ذاتية يتخذ فيها المؤلف حرية تصوير العالم على طريقته، وكل ما في الأمر أن نعرف هل له طريقة خاصة به، أما ما تبقى فيمضي دائما من تلقاء نفسه..." (2).

ب - الحرب العالمية الثانية :

بعد الحرب العالمية الثانية ظهرت في أوروبا و الولايات المتحدة الأمريكية أمارات التجديد في الرواية على أيدي كثير من الكتاب الروائيين أمثال: " أندري جيد، مرسيل بروست، كافكا، جيمس جويس، أرنست همنغواي، جون دوص باصوص"، و بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، وبعدها حصدت أكثر من عشرين مليونا من الضحايا في ثلاث قارات من العالم، كان لا مناص من تلك المحنة الرهيبة التي مرت بها الإنسانية من التفكير في شكل جديد للكتابة، تغير التفكير الفلسفي بظهور الوجودية، و التفكير النقدي بظهور البنيوية، ثم تغير الشكل الروائي بظهور بواذر في كتابة جديدة للرواية، و ذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين، كما تغير الشكل الشعري بظهور قصيدة التفعيلة ثم قصيدة النثر، كما يسمى كذلك عبثا (3).

كانت الحرب العالمية الثانية أطول نفسا و أعنف أسلحة و أقدر على تحطيم أحلام الإنسانية في الأمن و الاستقرار و الطمأنينة و السلم .

(1) ألان روب جريبه: "نحو رواية جديدة"، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف بمصر، ص7
(2) البريس رم: "تاريخ الرواية الحديثة"، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، سنة1982، ص 368.
(3) عبد المالك مرتاض: "في نظرية الرواية"، بحث في تقنية السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت سنة 1998، ص53.

" فالحرب الثانية كانت لها نتائج عميقة الأغوار بعيدة الآثار، أثرت في مجريات الحياة و الأحداث في تسلسلها و تعاقبها و تشابكها و تفاعلها، فأخذ بعضها بتلابيب بعضها الآخر، ذلك لأنه لا ينبغي وقف نتائج هذه الحرب المدمرة على الميادين السياسية وحدها و التي من روعها أو أصولها ميلاد معظم الحركات التحريرية في العالم، انهزمت النازية التي سيطرت على العالم ولكنها لم تنهزم إلا بعد أن دمرت نصف معالم الحضارة الإنسانية على الأقل فيما ذلك من مبان و معامل و مواصلات ...، و أبشع من ذلك و أفزع سقوط عشرات الملايين من النساء و الرجال الذين كانوا وراء توهج تلك الحضارة العمرانية العميقة، قتل كثير من العلماء، مخترعين في خضم تلك المعامع الطاحنة الماحقة، لم تنهزم النازية إلا بعد أن احتلت كثيرا من الأقطار الأوروبية و الإفريقية، بل معظم البلدان الأوروبية من روسية شرقا إلى فرنسا غربا، فهذا الاحتلال البشع وان كان قصير الزمن ما كان ليمضي دون أن يترك آثاره في عقول البنيات المفكرة للمجتمعات الإنسانية، فكان لامناص أن يحدث شكاً وارتياحاً في كثير من القيم و يحدث نتيجة لذلك تغييراً شديداً في المفاهيم و الأشكال بما في ذلك الفنون على اختلافها من رسم، شع، كتابة، موسيقى " (1).

نتيجة ذلك كله في الأدب العالمي لم تعد الرواية التقليدية في شكلها المؤلف شكلاً أدبياً قادراً على التلاؤم مع الظروف الحضارية الجديدة، بما كانت تتعامل به خصوصاً مع الشخصية لا على أساس أنها كائن حي حقيقي ينتمي إلى التاريخ و لاسيما فيما يعود إلى طبيعة رؤية الرواية إلى العالم، إن أهوال تلك الحرب الفضيعة أفضت إلى التفكير في ابتكار شكل جديد للكتابة الأدبية و للرواية بخاصة.

أصبحت الرواية الجديدة متنوعة اللغة، بحيث تكون الجملة طويلة وربما تأتي في صفحة كاملة أو هي في جملة واحدة دون نقطة، في حين التقليدية تريد أن تكون جزءاً من التاريخ، وكأن الروائي يريد أن يكون مؤرخاً، أما الزمان فهو طويل يبتدئ متسلسلاً وينتهي بالختامة: الماضي ← الحاضر ← المستقبل، تقوم على الفصول و الأرقام، بينما الجديدة لا تقوم على هذه الفصول في نص مدمج متصل، ولا تتعامل مع المكان من حيث هو مكان، ولا تتعامل مع الزمان من حيث هو زمان، ولامع الشخصية من حيث هي إنسان، وإنما تتعامل مع كل هذه المكونات على أساس أنها خيالية، ولا تحمل حقيقة إلا في الداخل، ولا وجود لها خارج

(1) عبد المالك مرتاض: "في نظرية الرواية"، ص 59 .

النص، تحاول أن تتعامل مع المكان " الحيز" تعاملًا يختلف عن تعامل التقليدية معه، تنبذ الرواية الجديدة التسلسل الزمني و تضاده، فقد تبدأ بالمستقبل قبل الماضي وقد تستعمل المستقبل وهي تريد الماضي،

تتعامل التقليدية مع الشخصية على أساس أنها تنتمي للتاريخ، أي الشخصيات من لحم ودم يحبون ويموتون، وتجعل منا سيدة العمل الروائي، أما الجديدة تعتبرها كائنًا من ورق، وأنها مجردة من المكونات السردية التي تشكل العمل الروائي في كلياته، والتقليدية تفتني عناية شديدة بالوصف وخاصة وصف المجتمع وتكتب بلغة بدائية في تركيبها... (1) .

إذن الحرب العالمية الثانية قتلت الشخصية، حطمت الأمكنة المادية الحضارية، ثم اختزلت زمن الإنسانية في ركام من البنايات والأجساد المتفحمة، ولعل ذلك هو الذي سيتجسد في إنتاج الروائيين الجدد فيما بعد.

ت - القنبلة الذرية:

كتب " ألبرت اينشتاين" سنة 1939 - إلى الرئيس "روزفلت" بأن تفتتت الذرة قادر على إحداث قنبلة أكثر تخریبًا من كل القنابل التي ظهرت حتى ذلك الوقت، ويعد ألبرت أينشتاين ونظريته "النسبية" التي سمحت للإنسان بالتحول إلى طاقة هائلة في نشوء عصر جديد هو "العصر النووي" وما يحمله من مستقبل للحروب العسكرية، وفي السنة ذاتها قامت الولايات المتحدة الأمريكية بوضع أخطر مشروع حرب هو مشروع مانهاتن، الذي يرمى إلى اختراع أول قنبلة ذرية نووية في المختبرات الفيزيائية النووية التي تسمى لوس ألاموس في مانهاتن بصحراء نيومكسيكو، أول ما جهز قنبلة هيروشيما، يوم 06 081945 تحولت إلى ضرائب حمراء بلون الصدا، جراء إلقاء قنبلة اليورانيوم، بعد ذلك بثلاثة أيام كانت كارثة أخرى على ناغازاكي، النموذج الثاني لقنبلة البلوتونيوم الإرتصاصية والتي أطلق عليها اسم الرجل البدين (2).

أتاح الانشطار النووي ومن بعده الاندماج إحداث أضرار فادحة بالجملة، ومن غير دفع الثمن المألوف، وليست الحرب العالمية الثانية هي التي غيرتها كثيرا نواة الذرة وإنما الحرب العظمى التالية فالسنون السبع والخمسون المنصرمة محكومة بحقيقة نووية واحدة.

(1) باسم عبدو: "الرواية التقليدية و الرواية الجديدة"، النور 308، 05 09 2007، 14:45، متاح على الشبكة.
(2) راتب أحمد قبيحة: "السلاح النووي"، موسوعة المعارض المصورة"، دار الراتب الجامعية، بيروت لبنان، ط1، سنة 2005، ص 36 .

صفوة القول الحرب في كل صورها وأشكالها محاولة انتحارية، إنها إعلان عن إفلاس المتحاربين في وضع الحلول المناسبة للمعضلات الناشبة بينهم، إنهم بهذا ينزلون بالحضارة من مستواها الأخلاقي الرفيع إلى مستوى شرعة الغاب.

حين أذن الأمريكيون لأنفسهم بضرب مدينتين يابانيتين بإلقاء قنبلتين ذريتين نوويتين عملوا حتما على نفس القيم الأخلاقية، الإنسانية، والسموية جميعاً وفتحوا على الإنسانية المتهجمة باباً من الشر لن يوصد أبداً، وسيلوح كل حاكم شرير باستعمال مثل هذا السلاح.

المؤلم أن الإنسانية لم تتعلم شيئاً من هذه الحرب الضروس، إنها لم تفتتح بأهمية السلام، وبعبارة أخرى بقيت عرضة لسلسلة من الفواجع الرهيبة في كل ميدان من الأرض، وعلى كل مستوى من المستويات، ففرضت حدوداً جديدة لأكثر الشعوب، وظهرت تناقضات عنيفة وانفجرت حروب سببت الكوارث والآلام، صنعت سلسلة من المآسي، أعصاب متعبة، قلق مضني، زعر مستمر، ووضعنا أمام هاوية حرب نووية مدمرة، فهل عسانا أخيراً أن نذكر أن السلام هو هبة السماء للأرض وطريق الإنسانية إلى البقاء؟ وهل سنتذكر كلمات الرئيس الأمريكي "فرنك لين روزفلت" التي ردها سنة 1942 قائلاً: "ليست أرضنا غير نجمة صغيرة في الكون، إن في وسعنا إذا أردنا أن نجعل منها كوكبا لا تقتله الحرب ولا يضره الجوع والخوف والمنازعات بين العناصر والأديان وألوان البشرة، لتكن لنا الجرأة الكافية بحيث نبدأ هذه المهمة منذ اليوم، وليكن في إمكانية أطفالنا وأحفادنا أن يعتزوا باسم الإنسان....؟"⁽¹⁾.

أفلا يكون لهذا العامل الرهيب أثر في إنشاء الرواية الجديدة التي تقوم فلسفتها الأدبية على نبذ القيم والكفر بالزمن والتتكّر للتاريخ والاستسلام إلى العبث والقلق والتشاؤم....؟"⁽²⁾.

ث - الصعود إلى القمر "غزو الفضاء":

"شاهد العالم كله الإنسان وهو يتواثب بفعل انعدام الجاذبية على سطح القمر البئيس، لقد أفضت هذه الرحلة الفضائية على أخيلة الشعراء المساكين فأذهبت نصف الشعر، وتبين للناس أن ذلك القمر البديع الذي كان يؤنسهم وينير عليهم مات حين داسته أقدام الناس، دون أن تستفيد الإنسانية من خير هذه الرحلة المشؤومة، إن تلك الأحداث الموهلة كانت بلا ريب وراء نشأة الرواية الجديدة في ثوبها القشيب، وشكلها المثير و عبثتها الحيرى التي هي في الحقيقة

(1) رمضان لاوند: "الحرب العالمية الثانية"، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، سنة 1973، ص 587 .

(2) عبد المالك مرتاض: "في نظرية الرواية"، ص 65 .

بمنزلة مرآة للإنسان المعاصر في أهوائه وتشاؤمه وتمزقه، فالرواية الجديدة ترباً لنفسها بأن تكون مرآة للمجتمع التي تكتب له، كما كانت التقليدية في العهد الواقع بين (بلزاك/ Honoré De Balzac) 1799-1850، و(اميل زولا/ Emile Zola) 1840-1902، حيث كان بالزاك يرى كما ورد بعض ذلك في مقدمة إحدى أشهر رواياته التي بلغت تسعين رواية: (الكوميديا الإنسانية/ La comédie humaine) سنة 1842، بأن المجتمع الفرنسي بمنزلة المؤرخ للأفكار والطبائع والقيم، وأنه هو لا يعدو كونه سكرتيراً لدا هذا المؤرخ يكتب ويسجل كل ما يملى عليه...»⁽¹⁾.

ج - الثورة الصناعية:

اعتباراً من الثلث الأخير من القرن الثامن عشر تعرضت بعض البلدان إلى أعرق تحويل يطرأ على البشر، بذلك انطلقت قدرة الإنسان على الإنتاج، وتستطيع الاقتصاديات أن تكثر الموارد والخدمات بلا انقطاع حتى أيامنا الحاضرة، فتمد بها أناساً يزداد عددهم على الدوام وتضعها تحت تصرفهم، ويحصل التحول بعنف على مراحل بسيطة صعبة الإدراك في الغالب من العالم الريفي القديم، إلى عالم المدن المتشعبة الأخطبوطية، ومن العمل اليدوي إلى الآلة الأداة، ومن المشغل إلى المصنع، وينزح الفلاحون إلى مراكز صناعية جديدة، ويجزع الريفي أو يزول، ويبرز المهنيون كالرواد والمهندسين والتقنيين، وتحت نخبة برجوازية محل الإقطاعيين الأراضيين التقليديين، وتنشأ طبقة العمل البروليتاريا، ويتناول التغيير تدريجياً جميع مجالات الحياة ويحولها، كالعمل الذهني والثقافات، فالثورة الصناعية الأولى اعتُبرت ثورة الفحم والبخار، وجاءت الثانية للكهرباء والنفط والمحرك الانفجاري، وفي وقت متأخر جداً ذهب البعض إلى تحديد قيام ثورة صناعية ثالثة تتمثل في ثورة الطاقة الذرية والإعلام الآلي.

صفوة القول أن الثورة الفرنسية أضاءت أنوار ومسارات الاتصالات التي تعتبر أساس الحرية وبالأخص حقوق الإنسان، ودفع عصر النهضة إلى اكتشاف المطبعة وتوسع وسائل الإعلام الآلي والنص المكتوب، على شكل مجلات وكتب، ولدت نهضة الاتصالات من تلاقي الثورات الصناعية والليبرالية والديمقراطية، تطلب التبادل الحر للأفكار ومن هذا تم تبني توقيت غرينتش كتوقيت عالمي، فالثورة الصناعية حفزت التقدم التكنولوجي ووسائل الاتصال

(1) عبد المالك مرتاض: "في نظرية الرواية"، ص 62 .

التي حفزت بدورها النهضة الاقتصادية للدول، من خلال تسهيل المبادلات التجارية والثقافية. كل ذلك سهل من تنقل الأفكار المتحررة التي تكفر بالماضي، وتطلب أشكالاً جديدة، وما الرواية الجديدة إلا من بين هذه الأشكال التي وجدت مرتعاً خصيباً في منتجات الثورة الصناعية.

ح - الصحافة:

أسبق الذين أرخوا للصحافة هم الفرنسيون قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكان رائدهم في هذا المجال "هاتان" الذي راح يجمع شتات الصحف الممزقة والدوريات القديمة غير الكاملة، ووجد فيها حقائق تختلف كثيراً عما سجله التاريخ العام، وأحدث اكتشاف المطبعة سنة 1465 ثورة في وسائل الأنباء وإذاعتها⁽¹⁾.

أصبحت الصحافة في القرن العشرين ممتعة بحريتها إلى أقصى حدود التمتع، وأصبحت قوة لا يستهان بها في بناء الدولة ذاتها بل صارت حقيقة السلطة الرابعة فيها، وكان التعلم قد انتشر فيها بين جميع طبقات المجتمع، فزاد إقبال الناس على قراءتها زيادة لا يدركها العقل.

ظهرت في القرن التاسع عشر أكبر الروايات التي كانت أولاً روايات متسلسلة، ولم يصبح "ديكنز" روائياً إلا بواسطة الصحافة ودعوتها، و"دوستوفسكي" نفسه لم يكن إلا كاتب روايات متسلسلة يحثه رؤساء تحرير الجرائد، وكان مثله الأعلى "أوجين سو"⁽²⁾ وعلى هذا النحو فُرِضت على أولئك الذين ساندوهم "الواقعيين" دراسة المجتمع وخفائيه وكواليسه ومظاهره الجديرة، بل لقد استلهم عن أسلاف هذه الشخصية أي ما كانت الرواية تجعله في القرن الماضي، ذلك بأن الذي يتحدث من حيث أنه صُحفي ماهر ليس مجرد راو بل هو إنسان فصيح يحلل الأشياء ويحاوّر قارئه في بعض الأحيان - بمليء الثقة - ويريد أن "يملك قارئه" كما يصنع بلزاك...⁽³⁾، فمن الصحافة استعمر بلزاك الأسلوب والشكل والهدف والطريقة في الرؤية والتحليل خاصة، إلا أنه حول هذه المتطلبات وحتى الصحافة المحولة إلى رواية

(1) محمد نجيب أبو الليل: "صحافة فرنسا"، مؤسسة سجل العرب، د ط، سنة 1972، ص 48.

(2) ألبيريس: "تاريخ الرواية الحديثة"، ص 42.

(3) المرجع نفسه، ص 43.

بطريقة أدبية في إدراك العالم، ولها أثر بعيد في حياة الناس فشكلت الرأي الفرنسي، هدفها تنوير الشعب وحمايته من الزلل وأن يقوم الوفاق، وعلاقات قائمة على الاحترام والثقة المتبادلة (1).

نشير هنا إلى أن "ألبيير كامو/ Albert Camus" نشر روايته الغريب قبل طباعتها متسلسلة في جريدة الملاحظ الجديد/ (Le Nouvel Observateur)

ابتكرت الصحافة الأدبية والثقافية مدرسة الرواية الجديدة على نحو بالغ الافتعال، وبلورت مختلف الاتجاهات المبدعة فضل تخصيص هذا الطموح في أخبار الجرائد الذي كانت تحاول الرواية الإعلان عنه منذ خمسين عاماً، وذلك بالأكثر مجرد عجيبة المخيلة والفضول البدائي بل تغدو في بعض الأحيان على الأقل معادلاً لقصيدة أو لأثر فني، تحديداً وتعبيراً عن حوار بين الإنسان والحقيقة الروحية الكونية... (2).

كما ساهمت بعض الصحف في التعريف بهذه الحركة وأمدتها بالمساعدة والدعم، فقد وُجدت مساندة لدى مجموعة من المجالات سعت إلى التعريف بأعمالها وتحليلها وأهمها: (الأخبار الأدبية/ Les Nouvelles Littéraires)، و (حجج/ Arguments)، و (الفكر/ Esprit)، و (الآداب الفرنسية/ Lettres Françaises)، و (السريع/ L'express)، ومجلتا (نقد/ Critique) و (تال كال/ Tel Quel)، ورافقت هذه الموجة حركة نشر واسعة كانت كلها تسارع إلى اقتناء كل ما يتصل بهذه البدعة الروائية والترويج لها بوصفها سلعة جديدة بدأت تجد صدى لها في الأوساط الثقافية (3).

خ - الثورة الجزائرية:

لا يناع أحد في أن ميلاد الرواية الجديدة كان بفرنسا، وكما كان الأدب المقارن ولد في فرنسا أيضاً فإن الرواية الجديدة مثلها مثله على حد سواء، وإذا كانت ألمانيا اشتهرت بالمذاهب الفلسفية والنزعات الفكرية العقلانية، فإن فرنسا عرفت بالمذاهب الأدبية على اختلافها ولا نستثنى من ذلك إلا الرومانسية، وكان لها في ذلك اليد الطولى ابتداءً من النزعة الإنسانية إلى النزعات الجديدة التالية لها مثل "الكلاسيكية والرومانسية"، التي عرفتها عن

(1) أحمد عصام الدين: "الثورة الفرنسية"، ص 57.

(2) ألبيريس: "تاريخ الرواية الحديثة"، ص 448.

(3) رشيد قريبع: "الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغربي، دراسة مقارنة"، ص 44.

طريق الأدبين: "الانجليزي والألماني" والواقعية، الرمزية، السريالية"، وما نشأ على ذلك آخر الأمر من نزعات عبثية كنزعة (صمويل بيكيت/Samuel Becket) في كتاباته الإبداعية مع العلم أن بيكيت غير فرنسي الميلاد، و كالبينيواوية وحركة التحليل السيماءوي والتفكيكية، على الرغم من أن النزعة فلسفية، فكرية، حضارية قبل أن تكون أدبية، واقترن ميلادها بحرب التحرير الجزائرية باعتراف من بعض الكتاب الفرنسيين أنفسهم، حيث يؤكد هذه الحقيقة الناقد الفرنسي(ريمون جان/Raymond Jean) فيقرر أن "ميلاد الرواية الجديدة صادف حرب التحرير في الجزائر ..."(1).

ذلك لأن الحرب الضروس هزت الشعب الفرنسي هزا عنيفا، كما كانت هزيمة معركة ديان بيان فو في الفيتنام هزته قبل ذلك بزمن قصير، كما هزت عقول المفكرين الفرنسيين، فبدأ ذلك جليا في كتابات كثير منهم، مما ظهر في تلك الفترة المضطربة من تاريخ فرنسا، إذ ما لا يقل عن ثلاث روايات جديدة ظهرت في تلك الأثناء (لناتالي ساروت/Nathalie Sarraute): (مارترو/Martéreau) سنة 1953، (القبة الفلكية الاصطناعية/La planétarium) سنة 1959، و(فواكه الذهب / Les fruit d'or) سنة 1963، كما ظهرت ستة أعمال روائية أو سردية (لألان روب جرييه) وهي: (المماحي/ Les gommes) سنة 1953، (المتلصص/ Le voyeur) سنة 1955، و (الغيرة/La jalousie) سنة 1957، (وفي المتاهة Dans le labyrinthe/ سنة 1959، ثم (العام الماضي في مارينباد/L' année dernière a marienbad) سنة 1961، و (الخالدة/ l'immortelle) سنة 1963، (الأخبار الآنية/ Instantanés nouvelles) سنة 1962، كما أن أجراً الكتابات النقدية وأكثرها جدة، وأبعدها تأثيرا في النقد الغربي ظهرت خلال هذه الفترة ومنها خصوصا (الكتابة في الدرجة الصفر/le degrés zéro de l'écriture) وكثيرا من المقالات التي نشرت فيما بعد في كتاب مستقل (لرولان بارط/ Roland Barthes) تحت عنوان: (مقالات نقدية/ Essais critiques)، ورواية(عصر الشك/ L ère du soupçon) (لناتالي ساروت/Nathalie Sarraute)، فهذه الثلاثة كتب من مصادر الحداثة الأدبية في فرنسا وقد صدر كتابان منها أثناء الحرب التحريرية الجزائرية....(2).

(1) عبد المالك مرتاض: "في نظرية الرواية"، ص 60.

(2) المرجع نفسه، ص 61.

الفصل الأول: الرواية الجديدة الفرنسية

أولا: مفهوم الرواية الجديدة الفرنسية.

ثانيا: الطريق لرواية جديدة .

ثالثا: أعلام الرواية الجديدة الفرنسية.

1 – ناتالي ساروت.

2 – كلود سيمون.

3 – روبير بانجيه.

4 – ألان روب جرييه.

5 – ميشال بوتور.

6 – جون ريكاردو.

7 – كلود أولييه.

أولا مفهوم الرواية الجديدة الفرنسية :

إذا حاولنا أن نعرف مفهوم أو معنى لفظ أو كلمة الرواية الجديدة، فإننا نقول بأنها تتضح عن طريق الرفض الذي أظهره روادها للشكل التقليدي للرواية مدعمين رفضهم هذا بإثراء أعمالهم الروائية، حيث أنهم عملوا على الكشف عن أشكال جديدة تختلف عن تلك التي وجدت في ما مضى، ميزتها أنها تتماشى وعصرنا هذا.

وانطلاقاً من هذا فتعريفها بإيجاز هو أنها أولاً رفض من جهة ومن جهة ثانية هي بحث، حيث أنها ومنذ الخمسينيات عبارة عن مجموعة أعمال تمثل نمطاً موحداً في كونها أثارت خلافاً حول الرواية.

ومدرسة الرواية الجديدة ومن خلال روادها تعتبر حياة الإنسان أي الأحداث والزمان مقياس الكون، حيث أن هذه الثورة تدعو إلى أن مادة الفن ليست في الذات، وإنما في الموضوع أي أنها ليست في النفس الإنسانية وإنما في العالم الخارجي وكل ما يحتويه من أشياء مادية، أو كما يسمونه "الشيء" حيث أن وجود العالم الخارجي مستقل عن وجود الإنسان، وتذهب ناتالي ساروت للقول بأن ما يقربها من الكتاب الذين ينتمون إلى ما يسمى بالرواية الجديدة، هو استعمال أشكال معينة تختلف عن تلك الموجودة في الرواية التقليدية.

فهي تختلف عنها في انتقال مركز الثقل الذي أصبح لا يمثل أو يتمثل في الشخصية، وكذلك الحوار الموجود في الرواية التقليدية هو الآخر تعرض لتغيرات هامة، وأغلب هذه الأشكال هي اليوم كثيرة الاستعمال والاستغلال.

كما أنه من بين الفروق التي تميز كتاب الرواية الجديدة عن أولئك في الرواية التقليدية هي الوصف والذي يمثل العنصر الأكثر أهمية في رواياتهم⁽¹⁾، وإضافة إلى هذا هناك فروق أخرى والتخلي أو التنازل عنها يجعلها تفقد اللذة في الكتابة - أي ناتالي ساروت/ Nathalie Sarrate - ، أيضاً فإنه من بين القناعات التي يؤمن بها رواد الرواية الجديدة، تتمثل في اللغة حيث أن اللغة في الرواية الجديدة لا يجب أن تكون مجرد وسيلة نعبر بها عن عجل لكي نرى ونعرف ما يوجد خلفها، فلغة الرواية هي لغة أساسية.

تذهب ناتالي ساروت ضد من يدافعون عن هذه اللغة، هي لا تبادل نفس الرأي أولئك الذين يظنون بأنه انطلاقاً من البناء الماهر نستطيع جعل النصوص التافهة أعمالاً أدبية ، حيث

(1)Pratique, Nouveau Roman Hier, Aujourd'hui, Union générale édition, 8 Rue Garancière, Paris 6 P27.

أن كل عمل أدبي كان عبارة عن نصب من اللغة فلا شيء موجود خارج الكلمات، ولا شيء يسبق الكلمات، فالجزء الثائر يوجد وبكل مفخرة تحديدا في معالجة جديدة للموضوع والمحتوى العام .

يقول "كلود سيمون/Claude Simon" بأنه بواسطة الكلمات يستطيع الكاتب ترجمة آثاره، هذه الكلمات هي عبارة عن تكملة لما يسميه سيمون المادة الأساسية، لما لا شكل له من الأحاسيس المختلطة، التي تسبق وجودها في نسق لغوي معين، و أعمال كلود سيمون تظهر تطور الإبداع والخلق، وهذا من خلال جعلنا ننتبع نظر الفنان وأحاسيسه، بانتقائه لوسائل من العالم الخارجي، يعمل بواسطتها صورا للإبداع (1).

تظهر إضافة إلى هذا أعمال أخرى تفرض هي الأخرى نفسها كأعمال كل من ميشال بوتور، وألان روب جرييه، حيث أن الجزء الذي تبرز فيه هذه الثورة يظهر جليا في تداول جديد للموضوع والمحتوى العام، حيث أن روب جرييه يذهب للقول بأن العالم الخارجي ليس مجرد إكسسوار، فالمقياس في الرواية الجديدة ليس فعل الإنسان في شيء و إنما انفعاله به.

لاحظ أتباع مدرسة الرواية الجديدة خطورة الدور الذي يلعبه العالم الخارجي كمادة أساسية لفن الرواية جعلهم يحطمون الزمان والمكان، مبررين هذا بقولهم أن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان.

دعا روب جرييه إلى تجديد القوالب والأشكال في الفن مبررا دعوته هذه بأن لكل عصر قوالبه الخاصة به ، و أهم ميزة يتميز بها التجديد الذي دعا إليه روب جرييه في تركيزه على أشكال العالم الخارجي هذا، بالرغم من أن هذه الأشكال لها ما يقابلها في الرواية التقليدية، ألا وهو تركيز الروائي على أحداث العالم الخارجي، من هنا فإن روب جرييه لا يضيف سوى نقل المحور من الزمان إلى المكان وهذا ما يعتبر ثورة أو بداية ثورة في الفن (2).

فالرواية في نظر روب جرييه ليست مجرد أجسام، هذا حتى وإن كان الوصف من مختلف الوجوه والمساقط، وإنما هي حيث يبدأ الحديث عن زاوية الرؤية، من هنا نذهب للحديث عن المستقبل لانطباعات العالم الخارجي، ألا وهو الإنسان، فالإنسان هو المقياس الذي تحدد به زاوية الرؤية وهو أيضا أهم عامل في تحديدها، هذا برغم ما يقال عن انفعاله بالشيء

(1)Pratique, Nouveau Roman Hier, Aujourd'hui, Union générale édition, 8 Rue Garancière, Paris 6 P71.

(2)ينظر آلان روب جرييه: "نحو رواية جديدة"، ص ص 11 12.

بدلاً من فعله فيه أو تفاعله معه.

يذهب "ميشال بوتور / Michel Butor" للقول بأنه لا يمكن التكلم عن رواية إلا إذا كانت العناصر الخيالية في آخرها، هي شرط نعود إليه في كتاب آخر كما هو الحال عند بلزاك وزولا، حيث أن الرواية هي خيال ووحدة، والوحدة ممكنة في العمل الأدبي دون أن يكون الخيال واحداً، و يقول بوتور أنه يكتب اليوم رواية تتخطى الرواية التقليدية، وهو على حد تعبيره يكتب ولكن ببطء رواية جديدة.

و تعبير رواية جديدة له معنى واضح يتعلق بالروائيين الذين اشتهروا فجأة حوالي سنة 1956، حيث أنه كان لهؤلاء الروائيين على اختلافهم نقاط مشتركة، وليس من قبيل الصدفة، و الأعمال التي كانت تستدعي اهتمام ميشيل بوتور هي التي تعيد الأدب ثانية إلى حياتنا، وتلك التي تقوم بها المجموعة التي تنتمي إلى مدرسة الرواية الجديدة تستحق كل الاهتمام⁽¹⁾.

رغم أنهم كتبوا عن الرواية الجديدة في السنوات الأخيرة، ونظراً لسوء فهم مثل هذه الروايات أصبحت الرواية الجديدة في نظر الجمهور عكس ما يرمي إليه كتابها، ولكي يتمكن رواد هذه الحركة الروائية من توضيح ما يرمون إليه فإنهم عملوا على إعطاء فكرة طيبة عن التطور الحقيقي لهذه الحركة⁽²⁾.

و الرواية الجديدة عبارة عن بحث و ليست نظرية فهي لم تحدد قانون للرواية في المستقبل، وهي رغبة في الخروج من التجرد، ولقد اجتمع أعضاؤها على رفض الأشكال البالية، وبالتالي التجديد المستمر للأشكال⁽³⁾، ومن هنا فهي لا تهتم بشيء سوى الإنسان وموقفه من العالم، حيث انتهى الجميع إلى أنها تخلو تماماً من الإنسان، وما هذا إلا سوء في القراءة، فالإنسان حاضر دائماً، حتى ولو كان في هذه الكتب أشياء كثيرة موصوفة بدقة، ومن الطبيعي ألا تكون في روايات هؤلاء الكتاب كل شيء موصوف بدقة وهذه الدقة وهذا الوصف هو ما يميز الرواية الجديدة⁽⁴⁾.

برزت في فترة الخمسينيات موجة جديدة في الكتابة، أي بداية من 1950، قد عمل

(1)Pratique, Nouveau Roman Hier, Aujourd'hui, Union générale édition, 8 Rue Garancière, Paris 6 P119.

(2) Ibid , P119.

(3) ينظر ألان روب جرييه: "نحو رواية جديدة"، ص ص 119 121.

(4) ميشيل بوتور: "بحوث في الرواية الجديدة"، تر فريد أنطونوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، سنة 1982، ص ص 146 149.

أنصارها على خلق حواجز، أو حدود بين هذا النوع الروائي الجديد والنوع السائد ألا وهو الرواية التقليدية، وبالتالي الفصل بينهما وهذا الفصل ليس لكون أعمال الروائيين الجدد في القمة و أن أعمال التقليديين أصبحت عديمة الفائدة، يرجع هذا إلى الثورة التي قامت بها مدرسة الرواية الجديدة على الأسس التي قامت عليها الرواية التقليدية، و رفضت كل الأشكال القديمة للرواية، والرغبة في الكشف عن أشكال جديدة تكون أكثر تأقلمًا وخدمة لحساسيات عصرنا.

الهدف الرئيسي الذي سطره رواد الرواية الجديدة، أو أنصار مدرسة الرواية الجديدة هو التجديد، أي العمل على إجراء تغيير على أشكالها، أو الشكل التقليدي لها، استطاعت الموجة الجديدة أن تخلق شيئًا خارقًا لكونها لا تقوم بتفكيك الحقيقة الظاهرة، وهي تلعب بالإمكانات وتستخدم كل الوسائل لكي تهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع⁽¹⁾، وهي أيضا تمثل التعارض الذي ولد بينها وبين الرواية التقليدية لكونها مذهبًا روائيًا مخالفًا للسنة الروائية. فالرواية الجديدة عبارة عن فخ، فخ بالنسبة للفكر، و بارع فيه تميزه أو تطبعه التراجعات في الزمن والفحص لكل الإمكانيات، وربما هذه الميزة هي التي جعلت الكثير من أنصار المذهب القديم أو أنصار الرواية التقليدية يذهبون للقول أو يذهبون للمعارضة، ورفض هذه المدرسة الجديدة وبالتالي نقدها وإبراز كل سلبياتها.

إن الفن الروائي اليوم يعرض على القارئ أو المتفرج طريقة في الحياة في عالم الحاضر، إنه يعرض على القارئ أو المتفرج أن يساهم في الخلق الدائم لعالم الغد، و تعمل الرواية الجديدة على تحقيق هذا الهدف فهي تسأل القارئ أن يظل واثقًا في قوة الأدب، وتسأل كاتب الرواية الجديدة ألا يخجل في كتابة الأدب، حيث أنه ومنذ أن بدأت الصحف والمجلات تفرد مساحات لمقالات عن الرواية الجديدة، و لا أحد يكف عن القول بأن الرواية الجديدة ليست إلا موضة مآلها الزوال، ومجرد التفكير قليلا في مثل هذا الرأي يثير السخرية، ولو ربطنا أسلوب معينًا من الكتابة بالموضة كما أو مثلما يفعل الكثير من التابعين الذين يتبعون اتجاه الريح، وينقلون الأشكال الحديثة دون فهم وظيفتها وكذا دون أن يدركوا أن مثل هذا النقل يقتضي على الأقل براعة معينة⁽²⁾.

(1) ألبيريس: "تاريخ الرواية الحديثة"، ص ص 439 447.

(2) ينظر ألان روب جرييه: "نحو رواية جديدة"، ص ص 137 138.

من هنا فإن الرواية الجديدة أو مدرسة الرواية الجديدة في أكثر الحالات لا تعدو أن تكون الحركة التي تقضي على الموضوعات، والتي تتحطم كلما تقدم الوقت، لكي تخلق منها دائما موضوعات جديدة، و كما يقول الروائيون الجدد إن كل شيء في تغيير مستمر أي أن هناك دائما جديد، هذا الشيء فتح المجال للجدال بين هذه المدرسة، أي مدرسة الرواية الجديدة والمدرسة التقليدية، فظهورها أدى إلى خلق حدود تفصل بينها وبين الرواية التقليدية، فأناصر المدرسة التقليدية لا يعترفون بهذا النوع الأدبي، ويحطون من قيمته مبرزين هذا بقولهم أنه لا يعدو أن يكون موضة ظهرت في فترة ما وسرعان ما سوف تزول، فأعمالهم ليست بالدرجة التي تجعل منها أعمال خالدة، الشيء الذي يجعلها عرضة للزوال أكثر فأكثر.

و كون الرواية التقليدية هي الرواية الأبدية يجعلها تمتص في النهاية كل الأساليب الجديدة في الرواية، وتستغل هذا في إدخال تحسينات تفصيلية على الشخصية البلاغية والعقدة المرتبة زمنيا⁽¹⁾، وربما أيضا من بين النقاط السلبية التي يمكن تسجيلها عن مدرسة الرواية الجديدة، وبالتالي روائيتها، هو أنهم لم يقتحموا الساحة من أبوابها الواسعة، أي أنهم لم يشرعوا في الكتابة والتأليف في دار نشر كبيرة، فليس من قبيل الصدفة أن كل الروائيين الجدد وهم: ألان روب جرييه، ناتالي ساروت، ميشال بوتور، كلود سيمون، كلود أولييه Claude Ollier/ روبر بانجيه Robert Pinget، ينشرون في نفس دار نشر "منتصف الليل"، ولعل هذا ما جعل من هذه النقطة، نقطة هامة في النقد وساعد على الفصل بين هذا النوع الجديد والنوع القديم السائد، مما عمل على خلق صعوبات كثيرة لأصحاب هذه المدرسة، وتلقيهم للإنقادات والرفض من قبل أصحاب الرواية التقليدية، هذا من خلال محاولتهم لإنقاذ من قيمة هذه الأعمال ووصفهم إياها بعديمة القيمة والفائدة، الشيء الذي جعلها لا تتمكن من أن تنشر في أكبر دار نشر في تلك الفترة، وإنما نشرت في دار غير معروفة، فمدرسة الرواية الجديدة لم تعرف بنفسها مرورا بأوسع الأبواب، وهذا من خلال دار نشر، يبدو لنا ذلك جليا بوضوح في كون كل أعمال روائيتها الأولى نشرت في عدد محدد لنفس الدار، أكثر ما يمكن القول عنها أنها ليست دار نشر ثانوية، وليست ذات شهرة في تلك الفترة، روبر بانجيه في دار النشر "Tour De Feu"، ناتالي ساروت لد "روبير مالرين R Mrin"، كلود سيمون في "Sagittaire" كل من بوتور وروب جرييه في دار النشر "منتصف الليل / Editions De

(1) ينظر ألان روب جرييه: "نحو رواية جديدة"، ص 141.

"Minuit"، كما يمكن ملاحظة أعمالهم التي نشرت في نفس الدار، في حين وكما لا يجهله أحد فإن كل الكتاب الروائيين يعملون على التقرب من أكبر دار نشر في بداية مشوارهم، وما كون أعمال الروائيين الجدد قد نشرت في دار نشر غير معروفة إلا لأنهم قد رفضوا أن دار النشر المعروفة قد رفضت أن تقوم بنشر أعمالهم (1)، فالأعمال الروائية الجديدة تتجمع وبصورة رئيسية في دارين للنشر و هما "منتصف الليل/ Editions De Minuit" و "غاليمار Gallimard/"، ففي تاريخ الرواية الجديدة منشورات منتصف الليل تلعب دورا فعلا في كونها المنقذ بالنسبة لهذه الأعمال الروائية، حيث كان نشرها يعتبر مشكلا عويصا، أما فيما يتعلق بدار النشر غاليمار فإنها لم تمد يد المساعدة للروائيين الجدد، إلا بعد بدايات جد صعبة وعويصة وهي كما نعلم ذات شهرة بالنسبة لغيرها، كدار منتصف الليل مثلا والتي لم تكن البتة ذات شهرة كبيرة.

يمكننا أن نقول أن مدرسة الرواية الجديدة قد تلقت عددا من الصعوبات والعراقيل، وخاصة الانتقادات نظرا لكونها مدرسة تعمل على خرق الأسس والقواعد التي وضعتها المدرسة التقليدية للرواية، الشيء الذي جعلها عرضة للنقد ومحاولات القضاء عليها، كما يقول ميشال بوتور: "إنه من المربك على الناقد المستعجل الذي يحب العناوين كثيرا أن يتمكن من تحديد شخصية الروائي، فهو مرغم على إعادة القراءة وعلى العمل على التفكير، فرغبتني تزداد أكثر فأكثر في أن أولف صورا وأنغام بواسطة الكلمات، فالكتاب مسرح صغير، تطبعه الصعوبة" (2).

ومن هنا فإن الغموض والإبهام هو ما جعل هذه الأعمال الروائية مستعصية على النقاد، أيضا على كثير من القراء الذين وجدوا أنفسهم مجبرين على أن يعملوا فكرهم، ويعيدوا القراءة عدة مرات حتى يتمكنوا من فهم الرواية، ولعل هذا الشيء الذي جعل أيضا هذه المدرسة عرضة للانتقادات والرفض، ولعل أهم عامل جعل هذه المدرسة الجديدة عرضة للنقد هو محاولتها تخطي المدرسة التقليدية وبالتالي جميع أسسها.

(1) Jean Ricardou, le nouveau roman, Edition Seuil 27, rue Jacob, Paris 1978 , P P 17 18.

(2) ميشال بوتور: "بحوث في الرواية الجديدة"، ص 151 .

ثانيا الطريق لرواية جديدة :

بدأ التفكير في الرواية الجديدة خلال الاحتلال الألماني لفرنسا، حيث تأسست دار نشر صغيرة سميت: (منتصف الليل/ Minuit)، كانت تنشر كتباً سرية ممنوعة لأنها مضادة للاحتلال الألماني، يجري توزيعها عن طريق قذفها من الطائرات بواسطة مظلات، وفي فترة الحرب الفرنسية ضد الجزائر نشرت الدار مطبوعات وثائق ومنشورات تمجد الشعب الجزائري، وعند نشوب الحرب العربية الإسرائيلية وقفت هذه الدار إلى جانب القضية الفلسطينية وترجمت لكتاب فلسطينيين كالشاعرين: "محمد درويش وسميح القاسم"، وقد كان صاحب الدار يهودياً مضاداً لإسرائيل ومن قلب هذه الدار خرجت حركة الرواية الجديدة في فرنسا، ففي الوقت الذي امتنعت فيه دور النشر عن نشر أعمال: "صموئيل بيكيت Samuel Becket/، كلود سيمون، ألان روب جرييه"، واطبقت هذه الدار على نشرها وتبنت ذلك الشكل الذي سمي "الرواية الجديدة"، رغم ازدياد النقاد والقراء لهذا النوع التحريري الجديد⁽¹⁾.

فالسنتينيات مرحلة للتغيرات النظرية التي ميزتها نزعة الشك في المكاسب السابقة، فهي بحق مرحلة الشك حسب عنوان أحد الكتب التنظيرية لنتالي ساروت تجاه الرواية التقليدية وحبكتها في جانبها النفسي، ومنذ تلك الفترة وضحت الاتجاهات المأخوذة لكل الطرق التي سلكها الفكر الطلائعي على مستوى الرواية، وقد ساهم حصول "أندري جيد /André Gide" جائزة نوبل سنة 1947، " ألبير كامو/ Albert Camus" جائزة نوبل سنة 1957، ثم "جان بول سارتر/Jean Paul Sartre" سنة 1964، ثم حصول "مارغريت دوراس/ marguerite duras" سنة 1984، وكذلك دخول نتالي ساروت ضمن منشورات la pléiade المرموقة سنة 1985، وحصول "كلود سيمون" على جائزة نوبل للآداب سنة 1984، و حصول آلان روب جرييه على جائز النقاد عن رواية "المتلصص" سنة 1955، أعجب بها "جورج باتاي" ومنحه هذه الجائزة، ساهم كل هذا في إعطاء مكانة هامة في تاريخ الأدب لهؤلاء الكتاب⁽²⁾.

فالمبادئ الأساسية التي ارتكز عليها كتاب الرواية الجديدة أصبحت تنسحب شيئاً فشيئاً لفائدة الطرف والنادرة، والصورة السلوكية والسيرة الذاتية، هذه الأمور التي لم يكن أحد يظن

(1) "حوار مع مفجر الرواية آلان روب جرييه"، جريدة السياسي الإلكترونية، 19 02 2008، 10:00 متاح على الشبكة.
(2) المرجع نفسه.

أنها ستأتي من أقلام كهذه الأقلام، و الذي يدقق النظر يجد أن كتاب هذا الاتجاه كانوا حريصين منذ الستينات على دحض المقولة التي تجمعهم تحت لافتة واحدة هي الرواية الجديدة، قد كانوا وظلوا مصرين على تفرد كل واحد منهم في نشاطه ولم يجمعهم - بحسب زعمهم - سوى نشرهم الذي دار في الدار نفسها(منتصف الليل/ Minuit)، وقد أثبتت العشرينات المولية لذلك على سلوكهم الفر داني الشخصي"⁽¹⁾.

لقد كان التفكير في وجود أدب جديد اليوم أمر غير ممكن، حيث أن كل المحاولات التي عملت على إخراج الرواية من دائرة المعتاد باءت بالفشل، ولم ينظر إليها إلى أنها عبارة عن أعمال منعزلة، حتى وإن كانت على درجة من الأهمية، إلا أن أهميتها هاته لم تقدر⁽²⁾. ولفظ الرواية الجديدة يغطي اللفظ الذي قابل به الأشكال الروائية التقليدية، حيث أن كتاب هذا الشكل الجديد كانوا أصحاب إرادة وعزيمة في خلق أشياء جديدة أكثر تطرقا ومعالجة لاحتياجات الزمن، والرواية الجديد عبارة عن بحث لأن كتابها يعتبرون ورثة بروسست وكافكا وغيرهما.

والرواية الجديدة عبارة عن مجموعة من الأعمال التي تقدم طابعا مشتركا في كونها أثارت جدلا كبيرا حول الرواية بشكلها التقليدي القديم، وإنما نلاحظ أننا أعطينا بعض الظواهر الفلسفية سواء كانت في مجموعات كبيرة، والتي تعتمد عليها الرواية التقليدية، فلا زمان ولا مكان ولا شخصيات مهما كانت مهمة، وإن الأعمال الروائية الحديثة كالرواية الجديدة لا تهدف إلى تغطية حقل القراءة، وإنما تهدف إلى فتح هذا الحقل⁽³⁾.

وقد حاولت الرواية الجديدة أن تستخدم كل الوسائل للهروب بالحقيقة من البناء المفتعل الذي كانت تمثل الواقعية، حيث أن الرواية لم تعد الحركة المتتابعة لشعور فردي مثلا كشعور الراوي أو البطل، وإنما هي شعور الجماعة، والهدف الذي يسيطر على هذه المجموعة الأدبية هو أنه بدلا من أن يحضر القارئ مغامرات موصوفة وصفا ماهرا فإنه يرى رؤية مباشرة⁽⁴⁾. وقد عارض رواد الرواية الجديدة الثثرة الروائية، حيث أنهم قاموا بحذف التعليقات والشخصيات، ففي هذه الروايات ليس هناك إلا أشياء، وليس هناك أية شخصية ولقد شاء

(1)لوران فلندر: "الرواية الفرنسية المعاصرة"، تر فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة و اللسانيات، قسنطينة د.ط، سنة 2004، ص54.

(2)ينظر ألان روب جرييه: "نحو رواية جديدة"، ص 24.

(3)Jean Ricardou, le nouveau roman, Edition Seuil 27, rue Jacob, Paris 1978 , P 138.

(4)ألبيريس: "تاريخ الرواية الحديثة"، ص ص 448 439.

بعض الناس أن يروا في الجيل الجديد من الكتاب الفرنسيين مدرسة لمنهج فني أدبي، ومع هذا فإن مدرسة الرواية الجديدة هذه التي ابتكرتها الصحافة الأدبية والثقافة على نحو بالغ الإفتعال، قد بلورت مختلف الإتجاهات المبدعة وحددت الوهمي المشخص بخاصة .

دعا الروائيون الجدد إلى تغيير الأشياء وهذا نظرا للسأم الثقيل الذي حل على الفن الروائي مما جعله يتعرض للنقد ويتلقى تعليقات حوله، حيث أنه بلغ درجة من الثقل أصبح من الصعب تصور إمكانية أن يعيش هذا الفن دون أن يحدث تغيير فني، وقد ذهب الكثيرون إلى البحث عن الحل، حيث أنهم قالوا بأن التغيير مستحيل نظرا لكون الفن الروائي يحتضر إلا أن هذا غير مؤكد، فالسنوات القادمة والتاريخ وحدهما القادرين على الحكم إذا ما كانت هذه العلامات علامات إحتضار أم أنها علامات ميلاد جديد، إلا أن صعوبات مثل هذا التغيير لا يجب أن نستهن بها فهي صعوبات عظيمة حيث أنه عليها مواجهة كل الهيئة الأدبية، ابتداء من الناشر حتى القارئ، مروراً بالناقد والتي لا تستطيع سوى محاربة هذا الشكل غير المعروف والذي يحاول أن يفرض نفسه (1) .

ما يمكن قوله، أن هذه المدرسة الجديدة ستظل عبارة عن ذلك المولود الجديد الذي لا يعرف بعد النطق السليم، والذي ينظر إليه على أنه عبارة عن وحش غريب حتى بالنسبة لمن تشير التجربة شغفهم، وسوف تكون هناك تحفظات فيما يتعلق بالمستقبل، ومن هنا سوف يكون الطريق صعباً للرواية الجديدة .

إن المعارضة تتخذ شكل ثورة أدبية فقد ظل الفن التقليدي للسرد موضع اعتبار، ولقد صدم الإبداع المخالف للسنتينيات الروائية للناس أول الأمر، واستمال الجمهور مع ذلك ثم قبله آخر الأمر جمهور القراء المثقفين، فبر وست لم يعد يصدح أحداً ويجد جويس قراء مشغوفين به كما يجد من لا يأنهون به، ذلك بأن الإتجاهين يتعايشان في إنسان القرن العشرين، فهو لم يتخلى عن اعتبار نفسه وريث حضارة عقلية منسجمة تبدأ من القرن السادس عشر حتى التاسع عشر، فمن سكارون إلى بورجه، مروراً ببلزاك وهو لا يزال يجد في هذه الحضارة تكويننا كلاسيكياً، وعاداته وصيغ أفكاره ومن المستحيل إذن أن يختلس أسلوب جديد مكان الرواية التقليدية، والتي يسيطر عليها المنطق والتي تستجيب لحاجة الفهم والتحليل وتلخيص ما فهم (2) .

(1) ينظر ألان روب جريبه: "نحو رواية جديدة"، ص 25.

(2) "حوار مع مفجر الرواية ألان روب جريبه"، جريدة السياسي الإلكترونية، 19 02 2008، 10:00 متاح على الشبكة.

لقد شاعت بعض أشكال الرواية أيضا في النصف الثاني من القرن العشرين أن تقلل من قيمة الرواية الواقعية، من غير أن تعتمد على الوهمي العلمي أو الفلسفي، فالرواية الجديدة كما سماها الصحفيون المستوحاة عن بعد لا من "بو" و"شسترتون" و"إسحاق ازيموف" بل من "جويس" و"فرجينيا وولف" و"دوس باسوس"، قد لعبت على هذه الواقعية، وهي أن للحقيقة عدة وجه، بحث روب جرييه عن الفروقات بين الرواية الكلاسيكية التي كانت سائدة ورائجة في فرنسا والعالم عندما بدأ مجموعة من الكتاب الآخرون يكتبون ذلك الشكل الجديد، فيرى أن النقد عندما قرأ "الرواية الجديدة" لم يجد فيها الإنسان بل وجد الأشياء فيما اعتاد عبر روايات بلزاك أن يجد الإنسان فقد كانت الأشياء بالنسبة لبلزاك ولروائي القرن التاسع عشر مألوفة، لا تثير أية إشكالية فالعالم هو عالم الإنسان فقط وما الشيء إلا تعبيراً عن مالكة، بلزاك كان يصف الشيء ليصف عبره مالكة وعبر ما يملكه هذا الأخير يتحدد وضعه فقيرا أم غنيا متكبرا أم متواضعا، هذه العلاقة مثلا تغيرت كليا في الرواية الجديدة التي حاولت أن تفهم كيف يعمل الوعي الإنساني اليومي، إذ أنه لم عد يعمل كما كان أيام بلزاك بعبارة أخرى "نحن والرأي لروب جرييه أمام نمطين من الوعي نستنتج إذا ما وضعناهما بجانب بعضهما أن بلزاك كان يكتب لأنه يفهم العالم ويريد تفسيره، لكن في القرن العشرين يكتب ألبير كامو والروائيون الجدد لأنهم غير قادرين على فهم العالم..."⁽¹⁾.

من هذه الوضعية يمكن فهم علاقة الرواية مع قرائها ثمة رواية تُكتب لأنها تفهم العالم وأخرى تكتب لأنها لا تفهمه، إذن الهدف الرئيسي للرواية الجديدة هو تجديد تقنيات الأدب الروائي، ولكن بالنظر لكثرة الكتاب الذين ينتمون إلى الرواية الجديدة فهي اتجاه جديد لبعض الكتاب.

صفوة القول أن أي رواية في العالم تحقق الخلود على قدر ما تتفوح بروائح تربتها، فالرواية تقدم زما و أرضا و مجتمعا، و لذلك فالصدق ينفجر من أكثر الكتابات التصاقا بتفاصيل محلية، و ليس ثمة سبيل أقرب إلى العالمية من محلية الأفكار و التعبير.

ولدت الرواية الجديدة حسبما ذكرت مجلة الحياة اللندنية مع "ألان روب جرييه/Alain Robe Grillet"، في روايته "المماحي/Les Gommages" التي صدرت عن دار "منتصف الليل" و على الفور اجتمع من حوله كتاب لم يكونوا ينتمون إلى المدرسة، إنما كان لهم أسلافا

(1) "حوار مع مفجر الرواية ألان روب جرييه"، جريدة السياسي الإلكترونية، 19 02 2008، 10:00 متاح على الشبكة.

مثل (صموئيل بيكيت / Samuel beket)، (جيمس جويس / James joyce)، و(فرانز كافكا)، فالرواية الجديدة أول ما أطلق عليها مدرسة النظر، لأن الرواية عنده ليست أحداثاً تسرد في شكل متواصل إنما هي نظرة إلى أحداث ممكنة الحصول، و من الذين تحلقوا حول "روب جرييه": "كلود سيمون، ناتالي ساروت، مارغريت دورا، دانيال بيربانجيه ... " الذين عرف أدبهم جميعاً بأنه أدب موضوعي، أي أدب الأشياء كما هي تشاهد من خارجها كأن عدسة كاميرا تصورها ... (1).

يقول ميشال بوتور في بحوث حول الرواية الجديدة: " ليس الروائي هو الذي يضع الرواية بل هي التي تضع نفسها"، و عن تعريف للرواية الجديدة و كيفية كتابتها يقول: " لا أستطيع أن أبدأ بكتابة رواية إلا بعد أن أكون قد درست تنظيمها شهوراً عديدة، و إلا ابتداء من اللحظة التي أبدأ فيها مالكا للمخططات الضرورية التي تبدو لي فاعليتها معبرة و كافية بالنسبة للمنطقة التي استدعتني في بدأ الأمر، و إذا ما تمسكت بهذه الآلة و هذه البوصلة و بهذا المخطط المؤقت، فإني أبدأ رحلتي و أبدأ بالمراجعة، إن هذه المخططات نفسها التي أستلهمها و التي من دونها ما كنت لأجراً على سلوك هذا الطريق، قد تسمح لي باكتشافات تجبرني على تغييرها، و يمكن أن أستمر حتى آخر تصحيح في المسودات المطبوعة و هذه التفهم الواعي للعمل الروائي، يذهب عن الرواية بصفته كاشفاً و إلى جرها لتبدي أسبابها، و يطور فيها العناصر التي ستظهر كيفية ارتباطها بما بقي من الواقع، و بأي شيء توضحه عندئذ تبدأ الرواية الإعلان عن نفسها" (2).

يولد الجديد دوماً، من طبع الحياة أن تأتي بالمفاجآت، و من طبع البشر اكتشاف الجديد فكل جيل أفكاره و نظراته و مفهومه، و بطبيعة الحال فإن الاكتشافات عملية مشروعة أمام تعاقب الأجيال، فجاء الضوء على تجربة أدبية قام بها مجموعة من الكتاب في فرنسا و أسموها: الرواية الجديدة الفرنسية، و عملوا إلى أن أوصلوها إلى جائزة نوبل للآداب، هاجمها النقاد على أنها روايات بلا معنى، روايات مملّة، أدب فارغ، روايات بيضاء ليست جديرة بالقراءة.

(1) "الثورة": يومية سياسية، 12 04 2010 ، 10:07، متاح على الشبكة، Admin@thawra.com .
(2) عبد الباقي يوسف: "حديث موجز عن إنجازات الرواية الفرنسية الجديدة"، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1068، 18 08 2007، 14:45، متاح على الشبكة، Aru@net.sy .

ثالثا أعلام الرواية الجديدة الفرنسية:

كانت الرواية الجديدة ثورة على الرواية التقليدية أو على تقاليدها، حيث عملت على أن توجد في فن المكان أدبا أرقى و أحسن من ذلك الذي كان في فن الزمان الذي قامت عليه الرواية التقليدية بصورة عامة.

و من هنا تكون مدرسة الرواية الجديدة قد ثارت على أحد أهم مبادئ الرواية التقليدية ألا و هو مبدأ الزمان، تهدف الرواية الجديدة إلى نقل المحور من الزمان إلى المكان، و تغيير الرؤيا التي كانت سائدة في الرواية التقليدية حول المكان، و اعتبارها إياه مجرد إكسسوار في الرواية، المهم هو الزمن و تحرك الشخصيات أو الأبطال في هذا الزمن.

تبنى الرواية الجديدة عدد من الروائيين يمكن أن نقول أنهم ينتمون إلى مدرسة الرواية الجديدة الذين بذلوا جهدا لإبراز هذا النوع الأدبي، و إبراز الأسس التي بني عليها و كذا محاولة التعريف بهم، و إبرازهم لمن لا يعرفهم و يجهلهم، كما سنحاول إعطاء لمحة عن بعض مؤلفاتهم و أعمالهم.

1- ناتالي ساروت/Nathalie Sarraute :

روائية فرنسية "أكبر كتاب الرواية الجديدة سننا" ولدت في أفانونو فوز سنك في روسيا سنة 1902 تركت أسرتها البلاد متجهة إلى فرنسا واسمها بالروسية "أوناتاشا"، فرق الطلاق والديها عندما كان عمرها سنتين فاضطرت في هذه الحالة إلى العيش تارة مع والدتها وتارة مع والدها، وفي هذه الطفولة قرأت ناتالي روايات جميلة من طراز "الأمير والفقير" ،لمارك توين، و"ديفيد كوبر فيلد لنتشارلز ديكنز" و"بلا عائلة" "لهيكتور مالو"، وعرفت أن هناك مدنا مختلفة غير سان بطرسبرج ومن هذه المدن جنيف، باريس التي كانت المحطة الأخيرة لاستقرار هذه الأسرة الروسية، وفي فرنسا واصلت دراستها التي أوصلتها إلى الليسانس في الآداب والحقوق، وبعد أن قضت سنة في جامعة أكسفورد، سجلت نفسها كمحامية في محاكم باريس إلى أن أعلنت الحرب العالمية الثانية سنة 1939، كما درست الإنجليزية والتاريخ وعلم الاجتماع، والتقت "بفرانسوا ريمون" الذي كان طالبا معها، وتزوجته وبعد أن سئمت من مهنة المحاماة إهتمت إهتماما سريعا بالآداب "الروية والمسرح"، وفي سنة 1939 نشرت روايتها الأولى (انتحاءات ضوئية/Tropismes)*، ولقد لفتت أنظار الكاتب المعروف

* تروبيزم: كلمة تعني تزايد و تقدم جسم في اتجاه ما.

"جان بول سارتر/Jean Paul Sartre)، فكتب يشيد بها واعتبر ذلك" اكتشاف حقيقي لموهبة جديدة"⁽¹⁾.

هلل سارتر بطريقة استخدامها للكلمات ووعيتها لمعاني هذه الكلمات، ولذا فإنها تركت كتابها الثاني "صورة مجهول" لسارتر، شاركت ألان روب جرييه وأصبحت عضوة في الوفد الفرنسي المشارك في مؤتمر "الكتاب"، الذي عُقد في لينين فرد سنة 1963، وفي سنة 1964 حازت ساروت على جائزة الأدب العالمية لروايتها (الفواكه الذهبية/les fruits d'or)، إن ناتالي الروائية والناطقة بطلاقة بأربع لغات عالمية وهي: الفرنسية، الروسية، الألمانية، الانجليزية تُعد بحق مواطنة عالمية.

وإذا كان هناك كاتب بين أولئك الذين يصنفون تحت عنوان "الرواية الجديدة" الذي يجب أن يكون في طليعة زملائه، ولم يتوقف عن المسيرة قط فهي "ناتالي ساروت"، حيث إن محاولاتها الأولى في تجديد التقنية الروائية تسبق غيرها بعشر سنوات على الأقل مثل "صموئيل بيكيت، كلود سيمون"، وقد بدا ذلك في روايتها الأولى المنشورة سنة 1939، بل وفي مقالاتها الأولى التي نشرت قبل ذلك بسنوات، ومن المعروف أن ناتالي ساروت قد قامت بجمع هذه المقالات في كتابها (عصر الشك/l'ère de soupçon) سنة 1956 الذي اعتبر بمثابة الناموس، الذي سار عليه أبناء الرواية الجديدة وهو كتاب سبق "نحو رواية جديدة"، الذي كتبه ألان روب جرييه ببضع سنوات، أما روايتها الأولى (انتحاءات ضوئية) فقد اعتبرها النقاد بمثابة تمرين في الإنشاء، ولكن هؤلاء النقاد ينظرون إلى الأدب بمنضوره الكلاسيكي التقليدي، لذا كان عليها أن تنتظر بضع سنوات حتى يقدمها "جان بول سارتر" إلى القراء بنفسه، ورغم كل ذلك فإن كل ما كتبه ناتالي بمثابة تمهيد لأعمالها المهمة، التي توجهت ككاتبة من الطراز الأول، خاصة مع روايتها "القبة السماوية"، وقد استخدم بول سارتر في مقدمته لرواية "صورة مجهول" لأول مرة تعبير "لا رواية"، أو "رواية مضادة"، وهي الكلمة التي التصقت بعد ذلك بكل هذه المدرسة، وبدا كأن هناك خطرا على هذا النوع من الكتابات⁽²⁾.

روايات ناتالي ساروت:

(انتحاءات ضوئية/Tropismes) * - دار نشر دبنوئيل - ثم دار نشر منتصف الليل سنة 1957،

(1) محمود قاسم: "موسوعة أدباء، نهاية القرن العشرين"، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1 سنة 2000، ص 212.

(2) محمود قاسم: "موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين"، ص 213.

* الإنتحاءات: كما يمكن تسميتها بالانفعالات.

(بورتريت رجل مجهول/Portrait d'un inconnu) - دار نشر روبير مارن - سنة1947،
 ودار نشر كاليمار سنة1956، (مارترو/ Martereau) - دار نشر غاليمار - سنة1953،
 (زمن الشك/ l'ère de soupçon) - دار نشر منتصف الليل - سنة1956، و(القبة الفلكية
 الاصطناعية/Le planétarium) - دار نشر غاليمار - سنة1959، و (خريطة الكواكب) -
 دار نشر غاليمار- سنة1959، و(الفواكه الذهبية Les fruits d'or) - دار نشر غاليمار-
 سنة1963، (بين الحياة والموت entre la vie et la mort) - دار نشر غاليمار-
 سنة1968، (أتسمعونهم؟/ vous les entendez) - دار نشر غاليمار - سنة1972، (يقول
 الأغبياء) - دار نشر غاليمار - سنة1976، (استعمال الكلام) - دار نشر غاليمار - سنة1980،
 كما نشرت مسرحيتين هما: "الصمت" و"الكذب"، ثم تابعت أعمالها مسرحيات: (الجو
 الجميل) سنة1975، و(أنها هكذا) سنة 1980، ورواية (أنت لا تحب نفسك) سنة 1989⁽¹⁾.
ناتالي ساروت والرواية الجديدة:

تقول ناتالي ساروت: " عندما باشرت بالكتابة سنة1932، وكان في اعتقادي أننا لم نعد
 قادرين على كتابة روايات بشكلها التقليدي مع شخوص، وحبكة وأسماء، وكتابي الأول
 الموسوم ب:(انتحاءات ضوئية)، لا يحتوي على أية حبكة، ويبين بواعث داخلية تستخدم
 ركيزة بسيطة لها، وجابهت صعوبة عند نشر هذا الكتاب"، كتبت كتابا آخر "بورتريت رجل
 مجهول"، وعندما كتب سارتر توطئة له، أطلق عليه تسمية "الرواية-المضادة"، حدث هذا
 سنة1947، وباشرت خلال نفس العام بكتابة مقالات كمحاولة فريدة لإثبات عدم فاعلية
 استمرار الكتابة في شكل الرواية التقليدية، نشرت هذه المقالات في مجلة: "الأزمة الحديثة"
 سنة1947، وسنة1950، ومن ثم سنة1956 في "المجلة الفرنسية الجديدة"، وحينما جمعت هذه
 المقالات عام 1956 في مجلة تحت عنوان "عصر الشك"، أثارت ضجة أكثر مما أثارتها
 كتبي السابقة، ولفتت انتباه ألان روب جرييه الذي يعمل مع "جيروم لندون" مديرا لدار نشر
 منتصف الليل: (MINUIT)⁽²⁾.

حاول روب جرييه تشكيل جماعة تسعى إلى مكافحة أشكال الرواية التقليدية التي
 فرضها النفاد، و الدفاع عن حرية البحث على أشكال جديدة، و كتب روب جرييه مقالا عن

(1) ريمون آلهو: "حوار في الرواية الجديدة"، تر نزار صبري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1 سنة 1988، ص52.

(2) المرجع نفسه، ص 54.

"عصر الشك" ، ومن ثم هُمِش مقاله الذي نُشر في " المجلة الفرنسية الجديدة " باستشهاد من "عصر الشك"، دافعت فيه عن فكرة الرواية التي يجب عليها أن تتحول باستمرار، وتتبنى أشكالاً جديدة لكي لا تبقى فناً قاصراً، وهكذا تأسست حركة أدبية حيث انضم إليها "ميثيل بوتور"، الذي نشر في حينه "استعمال الوقت" عند دار نشر منتصف الليل، و"كلود سيمون" الذي كان ينشر عند نفس الدار ومن ثم "روبير بانجيه"، لم يلتق هؤلاء الكتاب أبداً، وكانوا يكتبون انتاجات مختلفة بعضها عن الآخر تماماً، ولكنهم يتبنون موقفاً مشتركاً اتجاه شكل معين من الرواية الذي كان فيما معضى ضرورياً وحيوياً، واليوم يبدو لنا شكل مندثر، (فانتحاءات ضوئية) يصعب تعريفها لأنها عبارة عن أحاسيس لا تحمل أي اسم، إنها ليست عواطف وحتى إنها قبل الأحاسيس وقبل أي شيء معروف ومسمى، إنها لا تدخل في ضروب علم النفس المعروفة مسبقاً والجاهزة، فهي مشاعر داخلية واعية إلى حد ما وتنحدر انحداراً في حدود الوعي لأنها سريعة الهروب وتؤثر في كلامنا وأعمالنا، وكل أحاسيسنا التي نشعر بها"⁽¹⁾، كما أن ناتالي تأثرت بصورة خاصة بـ:"دستويسفكي/Dostoievski" وكانت معجبة كثيراً
:"مارسيل بروسست/Marcel Proust" و"بجيمس جويس/James Joyce"، توفيت سنة 1999.

2- كلود سيمون/ claude simon :

وُلد كلود سيمون سنة 1913 إسمه الحقيقي "إيوجين هنري"، مولود بمدينة "تاناريف، مدغشقر/ Tanarive"، أبوه أنطوان سيمون الذي كان في تلك الفترة ضابطاً، من أبوين فرنسيين رجعا إلى فرنسا بصورة نهائية عند بلوغ كلود شهره التاسع، وأمضى طفولته بعد وفاة والده إبان حرب 1914-1918 في بيربنيون في جبال البرانس، أنهى دراسته الإعدادية في مدرسة ستانيلاس في باريس، حيث اهتم كثيراً بالرسم ثم الأدب ثم درس بأكسفورد وكمبردج ، والفن التشكيلي على يدي الفنان "أندريه لوت" وفي سنة 1932 قام برحلات عديدة في أوروبا، والتحق بالخدمة العسكرية ثم رحل إلى دول أوروبية عديدة، ساهم في الحرب العالمية الثانية واقتيد كأسير حرب إلى ألمانيا واستطاع الهروب من الأسر في تشرين الثاني سنة 1940، ورجع إلى بيربنيون ثم ذهب إلى باريس، روائي فرنسي من مدرسة الرواية الجديدة فاز بجائزة نوبل للأداب سنة 1985، نشر كلود رواية "الغشاش" سنة 1945، نال سيمون جائزة صحيفة "الاكسبريس" سنة 1960، ثم جائزة مديسي لروايته

(1) ريمون ألاهو: "حوار في الرواية الجديدة"، ص 55.

"القصة" سنة 1967 ، ومنذ ذلك الحين بدأ كلود سيمون بتلبية عدة دعوات لإلقاء المحاضرات في عدة جامعات، هذا ما حملته على زيارة عدة بلدان أوروبية "اليابان، الهند والولايات المتحدة الأمريكية"، حصل كلود سيمون على دكتوراه الشرف في الآداب من جامعة آست أنكليا نورويش في إنجلترا⁽¹⁾ .

كلود سيمون شيخ مدرسة الرواية الجديدة، إلا أن ما يكتبه يختلف عما يكتبه زملاؤه الآخرون، فإذا كان عديد من اللاروائين يميلون إلى الجملة التلغرافية القصيرة، فإن سيمون يميل إلى الجملة - الفقرة متراكمة الألفاظ - التي لا تتصل بعلامات الفصل والتنقيط.

روايات كلود سيمون:

(المخادع/ le tricheur) - دار نشر ساجيتير- سنة 1945،، ودار نشر منتصف الليل سنة 1946، ثم (الحبل المتيبس/ la corde raide) سنة 1947، (كيلغير) - دار نشر غالمان ليفي سنة 19525، (جوليفار/ Gulliver) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1952، (مقدس الربيع/ le sacre du printemps) - دار نشر غالمان ليفي - سنة 1954، (الريح/ le ven) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1957، (العشب/ l'herbe) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1958، (طريق الفلاندر/ la route de flandres) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1960، (الميدان - دار نشر منتصف الليل - سنة 1962، (الفندق الفخم/ le palace) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1967، (قصة/ Histoire) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1967، (معركة فارصال/ la bataille de Pharsale) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1969، (الأجسام الناقلة/ Les corps conducteurs) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1971، (اللوحة الثلاثي / Triptyque) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1973، (درس الأشياء/ La leçon des choses) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1975، (قصائد الفلاحة) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1981، (الأكاسيا) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1989، (الدعوة) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1987⁽²⁾ .

(1) ينظر محمود قاسم: "موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين"، ص 235.

(2) ينظر ريمون ألاهو: "حوار في الرواية الجديدة"، ص 62.

كلود سيمون والرواية الجديدة :

يقول سيمون: "لا يمكنني القول أنها موجودة كمدرسة، بل بالأحرى نقول أنها موجودة كحركة، مدرسة تعني نظرية، وتطبيقا لهذه النظرية وليس هذا ما حدث مع الرواية الجديدة، لم يكن يعرف بعضنا البعض الآخر، لقد اخترنا ناشرا واحدا، جيروم لندون وبدون معرفة سابقة وجدنا أنفسنا نتقاسم بعض الآراء المتقاربة عن الأدب وعن الرواية بصورة خاصة، الحق يُقال عندما جمعنا فيما بعد جيروم لندون في بيته عدة مرات من أجل تبادل الآراء والمناقشة، وكان ذلك قبل خمسة عشر عاما تقريبا، وأوضح لنا من خلال هذه المناقشات المتكررة إننا كلنا مثقفين كليا على رفض عدد من الآراء والمفاهيم المتعلقة بالرواية التقليدية، في حين لم نكن مثقفين أبدا عندما كنا نتطرق إلى تحديد رغبة كل واحد منا بالعمل الذي يقوم به، ومن حسن الحظ لم يتم ذلك، فلو عملنا كلنا نفس الشيء لأصبح ذلك شيئا مزعجا للغاية، بالإضافة إلى أن فكرنا و شعرنا كلنا أنه من الصعب في الواقع أن نفصل الشكل عن المضمون، وإن في الكتابة وعن طريقها تجري الحوادث والأشياء ويتحدد المعنى أو بالأحرى جزء من المعنى، فالرواية تعتمد على الإرادة الخيرة للكاتب من أجل أن تتجه القصة نحو أي اتجاه وفي أي وقت كان، بمعنى آخر إنها لا تقدم أي ضمان صحيح أو صادق ولا حتى ضمان مثالي إذن إنها ممكنة"⁽¹⁾.

كلود يحب النقد المتميز و كان معجبا بنقد ريكاردو، بارت، دي كي جينييت، وفي الأدب كان مُعجبا بـ "دير برام" لستندال و"مدام بوفاري"لفلوبير، وفي الرسم للمبدعين أمثال "فيرمير، سيزان" وفي الفن الحديث بـ: "جون جاك روسو" كان سيمون يتقن الفرنسية، الانجليزية، الاسبانية، يقول إميل هنريو*:"كاتب فذ، قوي، عميق، ينتمي إلى سياسة الإنعاش الطويلة وذلك من خلال الجمل الطويلة التي يصوغها، واقعي عنيد، تحرير الطاقة، غريب وشمولي، السيد سيمون هو كل هذا ونتيجة لأسلوبه النشازي فإنني لا أستطيع قراءة كتابه حتى النهاية، رغم العديد من المحاولات فهو توغل مثلما قال جيمس جويس وهو أيضا مبدع على طريقة - سنرى بعد مائة عام إن كنت مخدوعا - إلى القارئ أترك الحكم وحده"⁽²⁾.

بالإضافة إلى أنه كان معجبا بـ "دوستوفسكي، ألان روب جريبه"، إلا أن بعض

(1) ريمون ألاهو: "حوار في الرواية الجديدة"، ص 62.

*إميل هنريو: ناقد مختص في رواية الريح.

(2) محمود قاسم: "موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين"، ص 235.

النقاد يقولون بأن روايات سيمون ليست أكثر من لطشات بارعة، ولكن الحقيقة التي يجب أن يقال أن سيمون طور أسلوبه بدرجة من التشابك مع أحداثه، بطريقة لم يصل إليها "وليام فوكنز" نفسه أن يكتب في زمن صار الروائي خلاله واعيا بما تفعله اللغة من تشويه لأفكاره الأصلية تماما مثل الرسام أو النحات، الذي يعلم كم تقوم مواد بفرض الشكل على عمله النهائي وأن اللغة ليست وسيلة كما كان يعتقد حينما بدأ الكتابة، ولكنها تركيب ذو شخصية بذاتها مثل الخشب أو الحجر الذين لهما خصائص مختلفة يجب على النحات أن يكون مدركا لها، وحينما يبدأ الكاتب بوصف شيء فإن الوصف نفسه ينادي أفكارا أخرى متعلقة به، بحيث أن اللغة المستعملة تقيم علاقات وإيحاءات لم تكن في الإدراك أول الأمر⁽¹⁾، وهذا ما نجح فيه كلود في النهاية وأضافه للرواية الجديدة، لهذا أعطوه جائزة نوبل سنة 1985، توفي في باريس في السادس من يوليو عام 2005 عن عمر يناهز 91 عاما .

3- روبير بانجيه / Robert pinget:

رغم كونه فرنسي الجنسية ولد في جنيف "سويسرا" سنة 1919، وبعد أن أتم دراسته في القانون، ذهب إلى باريس لدراسة الرسم ولكنه سرعان ما اكتشف أن الكتابة هي موهبته الحقيقية، نشر بانجيه كتابه الأول (بين فانتوان وأكابا/Entre fantoin et agap) سنة 1951 في دار نشر "جانناك"، بعد أن رفضه عدد من الناشرين ولم يفتن لهذه الرواية أحد ولا للروايات التي أعقبتها، وبعد أن مُنح جائزة النقد عن رواية "التحقيق الجنائي" سنة 1963، وجائزة فينا عن رواية "أحدهم" سنة 1956، فرض بانجيه نفسه في عالم الأدب ككاتب، ولكونه كاتباً منتجا فقد كان له الشرف الفريد من نوعه أن يتمتع بسفرات مجانية إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ومنحتها له مؤسسة "فورد"، وقدم له المركز القومي للأدب لمدينة باريس منحة دراسية أمدها سنة واحدة⁽²⁾ .

روايات روبير بانجيه:

(بين فانتوان وأكابا) - دار نشر جانناك - سنة 1951 و - دار نشر منتصف الليل - سنة 1966، (ماهو أو المواد / Maho ou le materiau) - دار نشر لافون - سنة 1952 و - دار نشر منتصف الليل - سنة 1957، (الثعلب أو البوصلة / Le renard et La boussole) - دار

(1) ينظر عصام محفوظ: "عشرون رواية عالميا يتحدثون عن تجارهم"، شركة المطبوعات للتوزيع و النشر، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1998، ص 237 .

(2) ريمون ألاهو: "حوار في الرواية الجديدة"، ص 35.

نشر غاليمار - سنة 1953 و - دار نشر منتصف الليل - سنة 1973، (كرال فليبوست) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1956، و (باغا/ Baga) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1958 و (الابن Le fiston) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1959، (بقايا سيجارة في الملف/ Clope au dossiers) - دار نشر منتصف الليل - 1961، و (التحقيق الجنائي/ Inquisitoire/ - دار نشر منتصف الليل - سنة 1962، و (أحد الأشخاص/ Quelqu'un) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1965، (صلاة الأموات) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1968، و (باساكا/ Passacaille) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1969، و (خرافة) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1971، و (هذا الصوت/ Cette voix) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1975، و (المزيف أو المزور) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1980، و (السيد سونج) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1982⁽¹⁾.

روبير بانجيه والرواية الجديدة:

يقول بانجيه: "لا يختار المرء أن يكون كاتباً، أو شاعراً، ومن جهتي أنا، فقد أبعدت جميع الميولات الأخرى الموسيقى والرسم بصورة خاصة، من أجل أن أكرس نفسي كلياً للشعر، فالرواية بالنسبة لي ليست سوى شكل من الأشكال الأخرى للشعر، لقد ساعدتني الرواية على صقل مواهبي ولا أستطيع أن أقول بكل بساطة أنني واحد من جماعة الرواية الجديدة لمجرد قبولهم لي، ولا أعتقد أن هناك ما يميزني عن رفاقي ولكن أعرف ما يقربني منهم - بصورة خاصة روب جرييه - إنها الرغبة في التعبير حسب قوانين اكتشافها عند مزاويتي الكتابة، والرواية الجديدة بالنسبة لي هي الرواية التي تجعلك تفكر بالطريقة التي كتبت بها الرواية"⁽²⁾.

تأثر بانجيه بـ"سير فنتيس"، "جيمس جويس"، "بروست"، "كافكا"، "هنري ميشو"، "ماكس جاكوب"، الرواية التقليدية إنها رواية الكاتب كما يسميها رولان بارت، بخلاف رواية الكاتب المحترف التي أشبهها من جهتي أنا بالشاعر الذي يبتكر الأشكال الجديدة، بالإضافة إلى أنه يهتم كثيراً بالمسرح ولديه اتصالات مع ممثلين ومخرجين، وأخيراً يهتم بانجيه بالكتابة والإنتاج الإبداعي"⁽³⁾.

(1) ريمون ألاهو: "حوار في الرواية الجديدة"، ص 36.

(2) المرجع نفسه، ص 37.

(3) ينظر المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

تعتبر رواية " التحقيق " من أهم ما كتب ومن أبرز ما يمكن إدراجه تحت قائمة الرواية الجديدة، وهي تصور عجوزا أصم يرد على أسئلة يوجهها له وكيل نيابة، وذلك بسبب جريمة ربما وقعت و ربما كان هذا العجوز شاهدا عليها، ومن خلال الأسئلة والأجوبة نشهد نحن القراء ميلاد عالم خيالي غريب، برغم أنه بلزاعي الطابع لدقة وصف هذه الأشياء وتلك الكائنات الغريبة، وبرغم دقة الوصف وبرغم وضوح الأشياء الموصوفة فإن هذا العالم لا يقف إلا على فروض واحتمالات غير مؤكدة (1).

4 - آلان روب جرييه/Alain Robbe Grillet :

كاتب فرنسي، أدبي، مخرج سينمائي، وضع الأساس للروائيين المحدثين، رائد الرواية الجديدة والمنقلب عليها كما يطلقون عليه، وُلد وفقا لجريدة الحياة اللندنية في 18 أغسطس 1922 في بريست غرب فرنسا، والذي ينحدر من أصول لغوية سلتية، أي بعيدة عن اللغة الفرنسية المنحدرة من أصول لاتينية - رومانية، فكانت هذه الثنائية اللغوية دافعا كي ينشأ التناقض الحاد مابين الداخلي البربري الهمجي للكاتب، والغطاء الفوقي الروماني الفرنسي الحقوقي العقلاني، أكمل دراسته الإعدادية في باريس ودراسته الجامعية في المعهد الوطني الزراعي بين 1942-1945 قام بأبحاث في علم الأحياء وكلف بالقيام بمهمة في المعهد الوطني للإحصاء منذ عام 1945 وحتى عام 1948 ، أصبح مهندسا زراعيًا في معهد الفواكه وحمضيات المناطق الحارة عام 1950-1951 ، يُحب جرييه السفر كثيرا عاش في المغرب وغينيا، كواد ولوب جزر المار تينيك وفي الولايات المتحدة الأمريكية، روائي وسينمائي مؤثر في المجالين، ناقد أدبي شغل منصب مستشار أدبي في دار نشر منتصف الليل في باريس (2).

صدرت له عشرات الكتب وستة أفلام لكنه أتى إلى الرواية، والسينما من مجال العلوم إذ تخصص في البيولوجيا ، وكان الشرح العلمي حاضرا في أعماله ، انتخب عضوا في الأكاديمية الفرنسية في 17 مارس 2005، غير أنه لم يلق كلمة الانتساب التقليدية ولم يحتل يوما مقعدا تحت قبة الاكاديمية، وهاجسه حرية الإنسان في النظر إلى نفسه والى العالم في التعامل مع الكتابة و الصورة، عارض حرب الجزائر و كان ذلك اهتمامه السياسي الوحيد كتلميذ لألبير كامي وجون بول سارتر (3).

(1) آلان روب جرييه: "نحو رواية جديدة"، ص 151.

(2) ريمون ألاهو: "حوار في الرواية الجديدة"، ص 41.

(3) "حوار مع مفجر الرواية آلان روب جرييه"، جريدة السياسي الإلكترونية، 19 02 2008، 10:00 متاح على الشبكة.

جريبه منظر متميز للرواية الجديدة، وقد بدأ ذلك في كتابه "نحو رواية جديدة" الذي ترجم في مصر سنة 1967 نشره سنة 1963، مجرد تخطيط نظري مبسط يجوز أن يكون مرجعا ولا نظرية للكتابة الروائية، وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يعتبر على مستوى العالم المرجع الأول والمفجر النظري لما أطلق عليه في الستينيات "الرواية الجديدة" في فرنسا أولا، ثم في العالم العربي كانقلاب جذري على الرواية الفرنسية التقليدية، رسخ بنيتها على نحو لا يصابي "فلوبيير وبلزك"، فهو يعتبر أن هذا الكتاب أدى دوره عند صدوره وانتهى الأمر، ولا يجوز العودة إليه بوصفه تأملات ولدت في مرحلة معينة، وليس بوصفه نظرية في الرواية، والذي جاء فيه أن الرواية الجديدة ترفض الشخصية والحكايات والالتزام، وأن التفسيرات ستكون غائبة ومفترضة في مواجهة حضور البطل، وأن على اللغة الأدبية أن تتغير وأنه ليس هناك أي عمل من الأعمال الأدبية المعاصرة، يتفق والقواعد النقدية الثابتة، وأنه يلزم التفهم وتناول الرواية الجديدة ناقد مختلف له مفرداته اللغوية الخاصة التي تتناسب ولغة هذا اللون من الرواية، وأن الرواية قد فقدت اليوم سندها الأكبر وهو البطل، كما يلعب التخيل في أدب جريبه دورا كبيرا، فليست هناك حدود واضحة محددة بين الحقيقي والخيالي، لا حدود بين الفكر والحلم، ولا بين الموجود والمعدوم، بين الممكن والمستحيل، بين الأشياء وضدها، اتفق بأن أسلوبه جيد فالأمر لا يتعلق بقصص مختلفة مثلما يحدث في رواية تحتوى على عديد من المواقف المختلفة، إنها القصة نفسها التي يمكن أن ترويه بأسلوب مغاير، إنها كل ما يمكن أن يعقد صلة بما يسمى واقعيًا⁽¹⁾.

روايات ألان روب جريبه :

(المماحي/ Les Gomme) سنة 1953، (المتلصص/ Le voyeur) سنة 1955،
(الغيرة/ La jalousie) سنة 1957، (في المتاهة/ Dans le labyrinthe) سنة 1959،
(العام الماضي في مارينباد/ L'année dernière à marienbad) سنة 1961 وهي
رواية سينمائية، (الخالدة/ L'immortelle) سنة 1963 وهي رواية سينمائية، و (دار اللقاءات
العابرة/ La maison rendez vous) سنة 1965، (مشروع ثورة في نيويورك/ York
New- Projet pour une révolution à New) سنة 1970، و(انزلاقات تدريجية للرغبة
/ Glissement progressifs du plaisir) سنة 1973 وهي رواية سينمائية أيضا،

(1) "حوار مع مفجر الرواية ألان روب جريبه"، جريدة السياسي الإلكترونية، 19 02 2008، 10:00 متاح على الشبكة.

(طوبولوجيا مدينة شبح / Topologie d'une ville fantôme) سنة 1975، و(الأسيرة الجميلة/La belle captive) سنة 1975⁽¹⁾، (ذكريات المثلث الذهبي) سنة 1978، و(قاتل الملك) سنة 1978، (الجن) سنة 1981 ثقب احمر بين البلاط المفصولة، (المرأة العائدة/ Le miroir que revient) سنة 1984، كان ينشر روايات في دار منتصف الليل⁽²⁾، روب جرييه مُنظر الرواية الجديدة وأبوها الروحي مع المرأة العائدة، في ثلاثية اسمها (روائيات/Romanesques)، بطلها شخصية معقدة هو شبيهه بالمؤلف الذي يعلن منذ الجملة الأولى "لم أتكلم أبدا إلا وتكلمت عن نفسي"، داعيا إلى إلقاء نظرة على ماضي للمؤلف، ويأتي بعد ذلك الجزءان المواليين(أنجليك أو السحر/ angélique que ou les derniers jour de enchantement) سنة 1988، و(آخر أيام كورنث/ Corinthe) سنة 1994، لتكلمة الصورة الذاتية للمؤلف التي أراد قطعاً خيالية، تُترجم العالم الاستهامي الذي يعيش داخله، ممزوجة مع ذكريات دقيقة جدا تقدم لنا بأمانة طفولته وبدائته الأدبية"⁽³⁾ .

ألان روب جرييه والرواية الجديدة :

يقول ألان روب جرييه "يمكن اعتباري صاحب فكرة أسطورة الرواية الجديدة، أما عن كونها مدرسة فعندما يكون هناك أناسا لهم آراء مشتركة إيجابية واضحة كثيرا، وعندما تكون الآراء سلبية - كما قيل كثيرا عنها - فلا يمكن التحدث إذن عن مدرسة على كل حال في البداية، أي سنوات 1954 ، 1964 كان من الصعب التحدث عن وجود مدرسة بل بالأحرى كانت هناك مجموعة روائيين أليس كذلك؟ قد كانت هكذا أغلب الأحيان وحتى بالنسبة للمدارس الأخرى التي سبقتنا، وأخيرا فإن الروابط التي تربطنا ضعيفة وكل واحد يعمل حسب أهوائه الذاتية، إنه لشيء مهم جدا أن يكون حالنا بهذه الصورة، وتغير الأمر بعدئذ، وأصبحت الروابط في المجموعة أكثر تماسكا في الوقت الذي مثل هذه المدرسة آنذاك، وبالتالي أكن زعيما لها كنت ذلك الشخص الذي جمع في - دار منتصف الليل - شمل عدد معين من الكتاب الذين تحدثوا عنها إلى الصحفيين، لقد أنجز هذا العدد من الكتاب نوعا من العمل النظري الذي

(1) ينظر عصام محفوظ: "عشرون روائيا عالميا يتحدثون عن تجاربهم"، ص 243 .

(2) ينظر لوران فليدر: "الرواية الفرنسية المعاصرة"، ص 55 .

(3) المرجع نفسه، ص ص 55 56 .

جمعهم وجعلهم متناقضين مع الأدب السلطوي، في حين سنة 1965 برزت بالعكس إلى الوجود ظاهرة جديدة تجلت في تغيير كتابات أغلب كتاب المجموعة - القسم الأكبر منهم على كل حال وبصورة خاصة بانجيه، سيمون، وأنا - في اتجاه واضح جدا يتجسد بالتخلي عن مذهب التصوير أو التقديم" (1).

تأثر غرييه بـ "فلوبير، كافكا" وقليلًا بـ "فوكنز" وبعض الكتاب المعاصرين على سبيل المثال، و الغريب لـ "كامي" و الغثيان لـ "سارتر"، فهما في رأيه كتابان لا يستطيع أن يقوم بعملية حذفهما من التاريخ الأدبي الفرنسي، فاز روب جرييه عن رواية "جين" بجائزة - موند يلو - الإيطالية سنة 1981، وعنها كتب الناقد "جان فرا نسو جوس لين" يقول: "لا يتعلق الأمر بالآلية الروائية ولكن بالوظيفة التي يقوم بها البطل، ثم بالصورة التي تنعكس بالواحدة تلو الأخرى"، وتقول الناقدة "آن بونس" في مجلة Le point الصادرة في 25 مايو 1981، "إن هذه الرواية مثل أشعار فيكتور هوغو" (2).

السينما جانب لا يقل أهمية في إبداع روب جرييه كانت بدايته معها سنة 1961 حين طلب صديق المخرج " آلان رينيه " أن يكتب سيناريو، فكتب رائعته "العام الماضي في مارينباد"، الفيلم النادر في تاريخ السينما الذي اجتمعت فيه الرؤية السينمائية والأدبية معا وبالتساوي، وهو فيلم جدلي فاز بالجائزة الكبرى في مهرجان البندقية للسينما، من السهل إيجاد روابط بين "العام الماضي في مارينباد" وستة أفلام أنجزها بين 1963-1975، أفلام شبيهها أحد النقاد بمتحف الشمع حيث الشخصيات والأحداث تبدو مجمدة في الزمان، متحركة في التعبير، وإن من دون حركة وحتى إذا كانت الحكمة بوليسية وكان جرييه قليل الإيمان بأنه شكل مع رفاقه حركة "الرواية الجديدة"، واعتبر نفسه قارئًا مما هو كاتب كان قليل الحديث عن أعماله كما قال في مذكراته (3).

ينظر كتاب الرواية الجديدة للسينما على أنها وسيلة للبحث لا وسيلة للتعبير، وما يسترعى انتباههم فيها هو مخاطبتها لحاستين في آن واحد، حاسة السمع وحاسة البصر، ويسوق روب جرييه مثالًا على ذلك في فلمه "الخالدة" و(العام الماضي في مارينباد/L'année dernière à marienbad)، ففي كليهما العلاقات وقف على ما يرى وعلى ما يسمع، و من

(1) ريمون آلهو: "حوار في الرواية الجديدة"، ص 43 .

(2) محمود قاسم: "موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين"، ص 195.

(3) "الثورة": يومية سياسية، 2010 04 12 ، 10:07 ، متاح على الشبكة، Admin@thawra.com .

ثم كانت حركة مزدوجة من البناء والهدم، تلك التي نجدها عند المؤلف في معالجته للزمان. تُرجم كتابه "من أجل رواية جديدة" صدرت عن دار المعارف بمصر، ينتهي كتابه بمقال عنوانه (من المذهب الواقعي إلى الواقع) سنة 1955-1964، إن روب جرييه شأنه شأن من سبقوه، يكتب باسم الواقعية، من هنا كانت الثورة الأدبية التي قامت بها الرواية الجديدة، على أية حال لا يمكن أن تكون الرواية أداة تعبر عن حقيقة خاصة ذلك أنها تخلق واقعها وتؤلفه، إنها أداة للبحث عن نفسها، لا معنى إذن لرجوعها إلى الواقع اليومي: "أنا أبني ولا أنقل، هذا ما كان يصبو إليه " فلوبيير / Flaubert بناء شيء من لا شيء، بناء شيء يقف وحده دون أن يحتاج إلى الاستناد إلى شيء آخر خارج العمل الفني نفسه، هذا هو ما تتطلع إليه الرواية اليوم"⁽¹⁾.

لا يرى روب جرييه أن الرواية الجديدة نظرية ثابتة أو موضوعة سوف تنقضي، لكنه يرى أنها مرحلة من مراحل تطور الأدب، إن ما يقدمه الفن للقارئ أو المتفرج اليوم هو طريقة للحياة في عالم اليوم، والمشاركة في خلق عالم الغد، ولبلوغ هذه الغاية تطلب الرواية الجديدة من الجمهور أن يثق في قدرة الأدب وتطلب من كاتب الرواية ألا يخجل من الاشتغال بالأدب⁽²⁾.

كتب نقدا في مقالاته لصالح الرواية الجديدة وعارض الكتابة التي تعتمد على أفكار تم تحديدها سلفا، والحبكات المنهجية والأشخاص المحددين وتفسيرات المؤلفين للأحداث، وعلى العكس من ذلك الرواية الجديدة تخلط الزمان والمكان ووجهة النظر، كما أنها تصف الأشياء بكثير من التفصيل فهي لا تميز الفرق بين ما هو ذاتي - ما قد يعتقد الشخص- وما هو موضوعي- ما يوجد بالفعل-⁽³⁾، توفي في "كان" بفرنسا وعمره 85 سنة يوم الجمعة 02 02 2008 .

5 - ميشال بوتور/MICHEL BUTOR :

وُلد بوتور سنة 1926 وفي بعض المراجع 1920 في مدينة صغيرة شمال فرنسا، وهو الولد الرابع في عائلة تتكون من سبعة أطفال، أنهى دراسته الابتدائية في مدرسة الخورنية ودراسته الإعدادية في مدرسة القديس " فرانسوا كسافييه " في باريس، دخل قسم الفلسفة سنة

(1) سامية أحمد أسعد: "في الأدب الفرنسي المعاصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، سنة 1976، ص 26 .

(2) سامية أحمد أسعد: "في الأدب الفرنسي المعاصر"، ص 27 .

(3) الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر و التوزيع، الرياض، السعودية، ط2، المجلد2، سنة 1999 ص 211 .

1942 بفضل تشجيع عم أبيه "أدوار لوروا"*، حصل على البكالوريوس في الفلسفة سنة 1946، روائي فرنسي يكتب الرواية الجديدة، باحث وكاتب مقال وهو أحد الذين قاموا بتنظير هذا النوع من الأدب في مؤلفات عديدة، وفي إنصاف الكاتب، نشر الباحث: "جرمان بريه" في كتابه "الأدب الفرنسي" أنه صاحب نظرية، وقد ساعده على ذلك تعمقه بشكل مكثف في أغوار اللغة الفرنسية، فراح يكشف مداخلها ومعانيها المتعددة واستعاد منها في إبداعه وساعدته على ذلك دراسته المبكرة في مدارس الجيزويت، ثم في السور بون، ورغم أن بوتور درس الفلسفة وحصل على دراسات عليا في علوم الرياضة، إلا أن رحلته إلى ألمانيا ومانشستر وسالونيك كانت لتعليم اللغة الفرنسية واكتشاف معان جديدة لها، كما كان مولعا بالسفر والتدريس بالإضافة إلى ألمانيا زار إنجلترا، إيطاليا، البرازيل، سويسرا، الولايات المتحدة الأمريكية (1).

عُين في سنة 1951 محاضرا في جامعة مانشستر وأستاذ في سالونيك سنة 1954، ومن ثم في المدرسة الدولية بجنيف سنة 1956، ولم تكن رواية بوتور الأولى تنتمي بشكل عام إلى الرواية الجديدة مثل روايته "ممر ميلانو" سنة 1954، و"استخدام الزمن" التي حصلت على جائزة "فينون" سنة 1956، كما حازت روايته "التحول" على جائزة "رينود" سنة 1957، وفي سنة 1961 حصل على الجائزة الكبرى للنقد الأدبي عن الجزء الأول من كتابه "الفهرس"، الذي صدرت منه خمسة أجزاء كان آخرها سنة 1983، بمتابعة حياة ميشيل بوتور وعطائه نجد أن أغلب كتبه تنتمي إلى التنظير والنقد منها إلى الإبداع الأدبي، بخلاف الكثير من أدباء هذا الاتجاه، كما نوَّع المجالات التي كتب فيها مثل كتابه "رسومات" حول الفن التشكيلي وكتاب آخر حول "الصوتيات" (2)، وقد تفق ظهور الأشكال التجريبية في الفنون والآداب المختلفة مع طبيعة بوتور كإنسان، فهو منذ طفولته يميل إلى التحرير من القيود الاجتماعية التي حوله، وكان يرفض الذهاب إلى الامتحان لأنه قيد عليه لذا وجد أن الرواية هي الملاذ المناسب لتمرده الدائم، ولكن الحل بدا له منذ محاولاته الأولى مرتبطا بمشاكل البناء، فأمن بأنه من السهل استعمال بنايات قوية بشكل كاف شبيهة ببنايات هندسية أو موسيقية، وبتحريك بعض العناصر بالنسبة إلى البعض الآخر بطريقة نظامية يمكن إدخال الطاقات الشعرية في العمل، انطلق بوتور منذ بدايته للبحث عن شاعرية الرواية بكل ما في

*أدوار لوروا: أستاذ الفلسفة في الكوليج، ديفرنس.

(1) ريمون ألاهو: "حوار في الرواية الجديدة"، ص 15.

(2) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

ذلك من معنى، فاستند إلى معلمه "جيمس جويس" الذي كان له تأثير فعال عليه أكثر مما كان علي ناتالي ساروت، فجويس هو من علمه فن تنسيق الرواية حول بناء كثير الصلابة، قدرة على إدارة الأشخاص وتنظيم الوقت الذي يتحركون فيه، وقدرة أيضا على تحريك جميع مصادر الذكاء في سبيل تقاليد مفاعيل الصدفة⁽²⁾.

روايات ميشال بوتور:

(ممر ميلانو/ passage De Milan) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1954، و(استعمال الزمن/ L'emploi Du Temps) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1956، و(التعديل/ Modification) - دار نشر منتصف الليل - سنة 1957، و(الباعث) - دار نشر غاليمار - سنة 1960، و(الدرجات) - دار نشر غاليمار - سنة 1962، و(بورتريت صورة الفنان كقرد صغير شاب) - دار نشر غاليمار - سنة 1967، و(المسافة) - دار نشر غاليمار - سنة 1975، و(مادة أحلام) - دار نشر غاليمار - سنة 1975، و(السهم المرشد) - دار نشر غاليمار - سنة 1978، و(الإرسال) - دار نشر غاليمار - سنة 1980، و(الاكتشافات) - دار نشر ليتردور - سنة 1981، و(العمق المضاعف) - دار نشر غاليمار - سنة 1981⁽³⁾.

ميشال بوتور والرواية الجديدة :

قال بوتور: "قلت دوما بأن ليس هنالك مدرسة للرواية الجديدة، هناك حركات أدبية تعتبر في الحقيقة مدارس لوجود أساتذة وتلاميذ في حين برزت الرواية الجديدة كظاهرة مختلفة كثيرا، ولا يمكن أن نطلق عليها جماعة أو مجموعة كما يطلق على جماعة "السرياليين" أو جماعة "تيل كيل" *، اللتين تكونان وحدات اجتماعية قوية ومتماسكة، كان السرياليين يلتقون كل يوم ويتناقشون كل الوقت فيما بينهم وقد أنجزوا أعمالا أدبية جماعية، ويمتلكون مجلاتهم الخاصة، في حين لا يوجد في الرواية الجديدة ما يشبه ذلك، فهي عبارة عن مجموعة من الكتاب يختلف بعضهم عن البعض الآخر، والبعض منهم جاء من مناطق مختلفة جدا، وكانت أعمارهم مختلفة أيضا، و بدءوا الكتابة في فترات مختلفة، فعلى سبيل المثال ناتالي ساروت التي بدأت الكتابة قبل ألان روب جرييه، أو قبلي بفترة طويلة وتقابل هؤلاء الكتاب مؤلفاتهم عند دار نشر منتصف الليل، و أصبحت دار النشر هذه مكان وجود

(2) محمود قاسم: "موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين"، ص 99.

(3) ريمون ألهو: "حوار في الرواية الجديدة"، ص 16.

* تيل كيل/ Tel Quel : مجلة أسسها فيليب سولر سنة 1960، وتعلقت حولها جماعة من المبدعين، الباحثين، المنظرين، كان لها دور أساسي في نظرية الأدب و النقد الإيديولوجي حتى مطلع الثمانينات، و معناها بالعربية كما هو.

كتاب الرواية الجديدة، ولكن لم يؤسسوا مجموعة بكل معنى الكلمة، وبقوا بعيدين عن البعض الآخر، رغب البعض منهم أن يشكل مجموعة تضمهم ولكن ذلك لم يتم لأن هؤلاء الكتاب مختلفون فيما بينهم، ولكل واحد منهم شخصيته الدمثة، ولكن هذا لم يمنع من وجود بعض النقاط المشتركة والمهمة جدا خلال السنوات 1950، 1960 في مؤلفات كتاب الرواية الجديدة، والشيء المشترك بينهم هو أنهم بدأوا كتاباتهم في نفس الفترة، بالتأكيد هناك كتاب آخرون بدءوا الكتابة خلال تلك الفترة أيضا، والشيء المشترك الآخر هو نوع من الشعور بالمشاكل التي كانت تُطرح آنذاك، وهناك شيء مشترك آخر يبرز من خلال شعورهم بحاجة الرواية إلى التغيير، لأن هناك شيئا غير سليم في الطريقة التي تكتب بها الروايات بصورة اعتيادية، إذن هناك موقف نقدي اتجاه الرواية التي تكتب بصورة اعتيادية، كما أن هنالك كذلك كتب الرواية الجديدة، ويوجد عدد من الاهتمامات المشتركة وبصورة خاصة الاهتمام بالحاجات المألوفة وبأمور الحياة اليومية، وتختلف هذه الروايات بعضها عن البعض الآخر، ومع ذلك نجد في جميعها وصفا مطولا ودقيقا أكثر من المعتاد لمنافض السكاير، والكراسي وأزرار الأبواب، إنه شيء مفاجئ بالتأكيد ويمكننا القول إنه أصبح العلامة المميزة للرواية الجديدة"⁽¹⁾.

ميشال بوتور كان متأثر بالسريالين، وتأثر أيضا ببعض الروائيين الكبار الذين برزوا في بداية القرن العشرين أمثال بروست، جيمس جويس، كافكا، فوكنز، كما وجد الروعة عند بلزاك.

حديث ميشال بوتور لمجلة (تيل كيل/Tel quel) :

"كل ما سأقوله الآن يمكن أن يضاف إلى الرأي الذي أبديته في روائي مؤن سنة 1959، وهو رأي متمم أصرح به لمجلة تيل كيل سنة 1962، إن ما يبدو لي الآن لأول وهلة هو أن كلمة رواية كانت سنة 1959 كافية لتحديد عملي، باعتبار أن سائر نشاطاتي وقصائدي القديمة، وكذلك دراساتي دون كُتبي الأربع التالية : La modification و Degrés و L'emploi du temps و Passage de milain، أما اليوم فأنا مجبر على اعتبار الرواية حالة خاصة بسيطة ينبغي لي أن أكون أكثر دقة في تحديد هذه الكلمة، لقد لاحظت أنه لا يمكن التكلم عن الرواية إلا إذا كانت العناصر الخيالية في عمل أدبي متحدد في قصة واحدة، وعالم واحد مُواز للعالم الواقعي، يتممه ويوضحه بحيث ندخله في بدء القراءة ولا نخرج منه إلا في

(1) ريمون الاهو: "حوار في الرواية الجديدة"، ص 17 18 .

آخرها، بشرط أن نعود إليه في كتاب آخر كما هي الحال عند بلزاك وزولا وفولكنز، إن الرواية هي خيال ذو وحدة، وواضح أن الوحدة ممكنة في العمل الأدبي بدون أن يكون الخيال واحداً، بالإضافة إلى ذلك ينبغي أن تبقى الرواية على مستوى القصة العادية أي أن تعالج موضوعاً، يمكن لشخص ما أن يرويها لشخص آخر بيد أنه من الممكن معالجة بعض الأعمال الأدبية بالطريقة التي تعالج بها الرواية القصص العادية، المعاجم، الموسوعات، الكاتولوجات، المختصرات، وكتب الدليل، وكلها تتألف من عناصر مشتركة لقصص عديدة يمكن حدوثها وهي كألحمة نسيج القصة الذي يغلفها، والذي من خلاله نرى الواقع، أما المحتوى أي ما يصل بين مختلف أجزاء الخرافة، فيمكن أن يكون هو كذلك على شيء من الخيال و على شيء ضئيل من السرد وعلني شيء من التجريد بالنسبة للقصة اليومية، ويمكن أن يكون تقديماً واضحاً لحوادث يستطيع أي كان أن يتحقق من صحتها، غير أن الجزء الروائي منه يظهر باستمرار من خلال التقارب ومن خلال بعض اللحظات الخيالية المنثورة هنا وهناك" (1) .

وترجع أهمية بوتور إلى أنه واحد من مؤسسي فكرة الزمان والمكان في الرواية الجديدة، فهو يرى أنه ليس للزمان وجود موضوعي بل هو ينبع من أفعالنا، ويكون معنا علاقة جدلية يحقق نفسه من خلالها، ونحقق نحن وجودنا من خلاله أيضاً "فالزمن ليس محتوى تتكدس فيه الأحداث إنما هو يرتبط ويتعلق بنا و بحركات وجودنا" (2) .

والأفكار تعتمد على أساس فينومينولوجي يقول بوتور في كتابه "الرواية كبحث/ Le roman comme recherche" : "الرواية هي أحد الأشكال الخاصة للحكاية/Récit والحكاية كما و هو معروف ظاهرة أوسع وأكبر بكثير من ميدان الأدب" (3) .

6- جان ريكاردو/Jean Ricardon :

من بين روائيين هذه المدرسة، و المنظرين لها وخاصة في دراسته (قضايا الرواية الجديدة) سنة 1967، و(من أجل نظرية للرواية الجديدة/pour une théorie du nouveau roman) سنة 1971، و(المشكلات الجديدة للرواية/problems du nouveau roman) سنة 1978، أما أهم رواياته فهي، (مرصد كان/Observatoire de

(1) ميشال بوتور: "بحوث في الرواية الجديدة"، ص146.

(2) ألان روب جرييه: "نحو رواية جديدة"، ص 152 .

(3) المرجع نفسه ، ص 153 .

Cannes) سنة 1961، و(سقوط القسطنطينية/La prise de Constantinople) سنة 1965، وهي رواية تتألف من 276 صفحة، وهي من منشورات دار منتصف الليل، وعن روايته هذه يقول جون ريكاردو: "...وبالعكس لا يمكننا أن نوافق على شاهد متحول من قبل النص الذي يستقبله، وينهيه بحدة وبشدة، وإنما نجد مثل هذا في هذه الرواية، ولكن الانكسار ليس على الأقل إحداث قانون ترتيبي، مثل هذه الظاهرة التي تكون كثيرا غير مدركة أو محسوسة، كما أشير إلى واحدة متعلقة بها، مصادفة في نفس الرواية تبدأ من كلمة "لاشيء"، هذا التصور يتوسع وينتهي من كتاب النجوم في حين، ومن غير المعقول أن تنشأ فكرة أنه لا شيء موجود، هكذا ينشر شيئا فشيئا الخيال، وهذا المولد الذي يمكننا من أن نشارك فيه، وهي تتطور، هذا ما نلاحظه في النهاية، في هذا الاتجاه الذي نسميه داعر، لم يكن أبدا لكي يفاجئ أن أولئك الذين لم يكونوا كذلك..."⁽¹⁾، و(الأماكن المذكورة/Les lieux dits) سنة 1969، وعن روايته هاته يقول جون ريكاردو: "...أما عن الدور الترتيبي للكلمة فإنها ترتبط مثلا بعمل الفصول الثمانية لرواية "الأماكن المذكورة" التي تلتزم بالقانون الألفبائي، إلا أن القراءة الأكثر تمعنا تكشف انطلاقا من هذا الترتيب، على أنه نتيجة لنظام قطري، إنه يتعلق طبعا بمنع العنوان من التحدث كثيرا عن المضمون، وإلى إخفاء النص في هذا المنظور، وأعتقد أنه كان بإمكاننا طرح مشكلة العنوان المزدوج، وأنا أعتقد مثلا أنه في روايتي الأماكن المعينة فإن العنوان الثاني أو الهامشي هو المرشد عما يوجد الكتاب..."⁽²⁾.

7- كلود أولييه/ Claude Ollier:

له: (الإخراج/La Mise en scène) سنة 1959، (حفظ النظام/ Le Maintien de l'ordre) سنة 1961، و(صيف هندي/été Indien) سنة 1963، و(فشل نولان/échec de Nolan) سنة 1967، و(الحياة فوق إبسلون/la vie sur Epsilon) سنة 1972، و(اللغز/Enigme) سنة 1973، و(أور أو بعد عشرين عاما/Our ou vingt ans après) سنة 1974، و(ضربة ثأر فوزي/Fuzzy sets) سنة 1975⁽³⁾.

(1) Jean Ricardou, le nouveau roman, Edition Seuil 27, rue Jacob, Paris 1978, P 164.

(2) Ibid, P 164.

(3) محمد الباردي: "الرواية العربية و الحداثة"، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية، سورية ، ط 1، ج 1، سنة 1993،

ص ص 44 45 .

الفصل الثاني: محددات الرواية الجديدة الفرنسية

محددات الرواية الجديدة الفرنسية:

أولاً: تشييء الشخصيات.

ثانياً: تهشيم الزمن.

ثالثاً: فوضى الأمكنة.

رابعاً: أوديب في الرواية الجديدة.

خامساً: الوصف.

سادساً: الأثيياء/ التشييء.

سابعاً: العجائبية.

(أ) رواية التحقيق.

(ب) رواية الرعب.

(ت) رواية اللغز.

(ث) رواية المفاجأة.

إن النصوص التي أنتجت في الستينيات وأطلقت عليها صفة الجدة، لانتسابها لحقل ميزه التعارض والانتهاك، الذي مس الشكل والتعبير بصورة جديدة غير المألوفة، أي بصورة مختلفة عن تلك الطريقة التي عبرت بها الرواية التقليدية، بتتويعاتها الواقعية والوجودية وصيغتها الكلاسيكية عبر إلغاء حضور الشخصية الروائية والحركة في الزمن وجعل المكان هو الشخصية الفاعلة في النص الروائي⁽¹⁾.

سعى أنصارها إلى تدمير أسس الرواية الكلاسيكية، مثلما يسعى المرء بهدف التسلية إلى تهديم بيت ما، لم يعد تصنيف الغرف محترماً، فالأكل يتم في غرفة النوم، وهناك شخصيات تنام في المطبخ، وفصول الرواية ما عادت تخضع للتسلسل المنطقي، إن نفس الحدث يمكن أن يظهر من جديد، وأن يتبدى بشكل مختلف، وليس لكتابتها بداية ولا نهاية، وهكذا يمكننا أن نبدأ قراءته من أي موضع، تغيب النقط والفواصل، ويصبح النص جملة واحدة عظيمة الطول⁽²⁾.

يقول الآن روب جرييه: "لقد كتبوا كثيراً عن الرواية الجديدة في السنوات الأخيرة، وللأسف هناك بين النقد الذي ينهال عليها، وبين لمديح أيضاً في معظم الأوقات، من التبسيطات المتطرفة والأخطاء وسوء الفهم ما شكل في أذهان عامة الجمهور خرافة مهولة، لقد أصبحت الرواية الجديدة في نظر هذا الجمهور عكس ما نراه نحن تماماً، ويكفي أن نستعرض أهم هذه الأفكار العابثة المصطنعة، والتي تنتقل من الأقلام إلى الأفواه، حتى نعطي فكرة طيبة عن التطور الحقيقي، ففي كل مرة نفترض إشاعة ما، أو ناقد مختص (الناقد الذي يعكس هذه الإشاعة ويغذيها في نفس الوقت)، إننا نهدف إلى غرض معين يكون العكس تماماً هو ما نقصد، ونستطيع أن نؤكد هذا دون مجازفة كبيرة بالوقوع في الخطأ، هذا فيما يخص النيات، ولكن الأعمال وهي الشيء الوحيد الذي يهمنا، غير أن كتابها أنفسهم لا يستطيعون أن يكونوا حكماً عليها، بالإضافة إلى أننا نهاجم دائماً بسبب نيات ينسبوننا إليها: إن مطاردي رواياتنا يدعون أن هذه الروايات هي نتيجة لنظرياتنا المفسدة، وهناك آخرون يؤكدون أن هذه الروايات طيبة لأنها كتبت ضد هذه النظريات"⁽³⁾.

(1) ينظر فخري صالح: "في الرواية العربية الجديدة"، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، سنة 2009، ص11.

(2) موسوعة المعارف الحديثة، منشورات عكاظ فيليب أوزو، الرباط، المغرب، الآداب2، سنة 1999 ص 94.

(3) الآن روب جرييه: "تحو رواية جديدة"، ص 119.

وهذا هو ميثاق الرواية الجديدة مثلما تناقلته الإشاعات العامة:

̄A الرواية الجديدة قد حددت قوانين رواية المستقبل.

̄A الرواية الجديدة قد نبذت وطرحت الماضي جانبا.

̄A الرواية الجديدة تريد طرد الإنسان من العالم.

̄A الرواية الجديدة تهدف إلى الموضوعية الكاملة.

̄A الرواية الجديدة لا تخاطب إلا المتخصصين لأنها تقرأ بصعوبة⁽¹⁾.

ولهذا نشعر أن الرواية الجديدة لا تُقرأ من طرف كل الناس، ولا تستعمل لتمضية الوقت أو لغرض المتعة، إنها رواية النخبة، وأسلوبها صعب يحتاج إلى دراية لغوية وقدرة وتمكن في مجال الأدب. **محددات الرواية الجديدة الفرنسية:**

يقول ميشال بوتور: "انبثقت الرواية لتشكل التاريخ الأخير للحياة، التاريخ الموازي لهيمنة أحداث التاريخ الكبيرة، وسلطنة التكنولوجيا التي أسهمت في انزواء الكائن وضياع حجمه لتفتت الحقيقة الوحيدة إلى حقائق متناقضة، وتحول المطلق إلى نسبي، وما بين العامين 1900، 1956 طرأ تبدل عميق على ذائقة واستعداد القارئ والكاتب معا، وحاجتهما ومشاربهما، فقد اختلفت الرواية الجديدة عن التقليدية في أمور عدة أولهما التقنية، إذا فقد الأسلوب الروائي حب التفسير وحسه والحاجة إليه وابتعد عن السرد التقليدي ليصير كالإطلالة على عالم جديد بأفاق مختلفة، أو كانتقاله من عالم مطمئن إلى آخر غير مستقر، ولتحول من فن أدبي زخرفي خالص إلى رومانسية مبلبلة، صار لزاما على القارئ أن ينتقل دفعة واحدة من الحياة إلى المغامرة، ومن اللامبالاة إلى التوتر مع الإحساس بتلك السلعة الغريبة التي تعقب اليقظة من نوم مضطرب، كما اختل فيها الشكل إذ استفادت الرواية الجديدة من السينما وأدخلت السيناريو ضمن شكلها القصصي، واستتبقت من الفنون التشكيلية تكويناتها، واهتمامها بالألوان، وسخرت المسرح في حواراتها مثلما لجأت إلى التقطيع فقسمت النص إلى مقاطع لا يجمعها ببعضها سوى المناخ العام للقصة أو الموضوع، لتبدو مقاطعها وكأنها قصص قصيرة جدا، متباعدة ظاهريا رغم أنها ملتحمة داخل مواضيعها، ونبذت المفهوم الأرسطي القائم على وحدة الزمان والمكان، وصارت أحداثها تدور في أزمان وأمكنة مختلفة

(1) ألان روب جرييه: "نحو رواية جديدة"، ص 119.

مستندة إلى أسلوب التداعي الذي يحطم وحدة الزمان والمكان، وأصبحت تمتاز بأنها لا تمتلك بالضرورة بداية، وعقدة، وحلا، وخاتمة، كما في الروايات الكلاسيكية إذ ربما تبدأ من الذروة أو من الخاتمة فتكون النهاية بداية والخاتمة خاتمة مفتوحة، كما تُعطي للقارئ المجال لخياله ليسبح ويحلق في عوالم غريبة بحرية ويختار النهاية التي يشاء⁽¹⁾.

تتميز الرواية الجديدة بجملة من الخصائص والمحددات التي تميزها عن غيرها وعن الرواية الكلاسيكية تحديداً ومن أهمها:

أولا تشييء الشخصيات:

التشيؤ / Réification مفهوم ظهر في كتابات الناقد الفرنسي المعاصر "لوسيان جولدمان / Goldman"، في الستينيات للدلالة عن اختفاء الشخصية في الرواية الجديدة التي حلت محلها الأشياء التي تقضي على كل مبادرة إنسانية، أي حل مكان الشخصية واقع مادي مستقل عن العالم حيث تتحول الشخصية نفسها إلى موضوع تبادل إلى شيء مستقل عن نشاطها وإرادتها⁽²⁾.

الرواية الجديدة جردت الشخصية من كل مكوناتها السردية التي تشكل العمل الروائي عكس الرواية التقليدية التي تعتبرها سيدة العمل الروائي، تتعامل معها على أساس أنها تنتمي إلى التاريخ أي أن الشخصيات من لحم ودم، يحبون ويكرهون، يحيون ويموتون.

ذهب البحث إلى البرهنة على أن الشخصية افتراض خيالي من ابتداء المبدع، وليست لها أي مقابل واقعي، ولا أي تجسيد مادي محسوس يحقق لها وجود من لحم ودم⁽³⁾.

تلعب الشخصية في الرواية الجديدة دورا فعلا يخرعها الروائي ليجسد أفكاره ويرسم خياله ليصل إلى ما يصبو إليه.

كما احتلت الشخصية في القرن التاسع عشر مكانا بارزا في الفن الروائي، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من الشخصيات، أو لتقديم شخصيات

(1) إيناس البدران: "بحوث في الرواية الجديدة"، الصباح، يومية سياسية، شبكة الإعلام العراقي، 07 09 2007، 10:00، ص 1. متاح على الشبكة، AL-SABAH.

*لوسيان غولدمان: 1913، ت 1970: فرنسي من أصل روماني، فيلسوف و ناقد، و عالم اجتماعيو أحد مؤسسي السوسولوجيا الحديثة للأدب

(2) سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات "النقد الأدبي المعاصر"، دار الأفق العربية، القاهرة، ط1، سنة 2001، ص 115.

(3) إدريس قصوري: "أسلوبية الرواية، مقارنة أسلوبية لرواية زقاق المدن لنجيب محفوظ"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، سنة 2008، ص 315.

جديدة⁽¹⁾، و قد عبرت الشخصية في الرواية الجديدة عن الواقع الجديد شكلا ومضمونا، كما أنها في الرواية العادية أمانة الخلق الأدبي، أما في الرواية الجديدة فقد انحط دورها وبهتت ملامحها، وغابت عن حياتها الخارجية والداخلية، وتطور هذه الحياة وبواعث هذا التطور وقد اكتفى بعضهم بأن دل عليها بحرف واحد أو مجهول(س) أو بالضميرين :هو، وهي، وتجهد الرواية العادية في خلق الشخصية الحية المتميزة عن سواها جسدا ونفسا، أما الرواية الجديدة فهي تسعى على العكس من ذلك إلى طمس العلامة الخاصة الفارقة وقد يحتج أصحابها لذلك بأن الإنسان اليوم رقم مبهم...⁽²⁾.

تلاعبت الرواية الجديدة بالأنساق الزمنية، تنوعت ضمائرهما، ولغتها، وخلخلت وحدة الحدث وما إلى ذلك من إزاحات فنية، أدت بدورها لرؤية ذاتية فيها الكثير من الجرأة في إنتاج نصوص روائية ذات ثراء متميز.

صحيح أن الرواية التقليدية في تقصياتها لما كان يسميه النقاد: شخصية نابضة بالحياة أوصلتنا إلى مخلوقات عطنة، لكي يوفق الكاتب في خلق هذه الشخصية النابضة بالحياة، كان يرى أنه من المناسب بادئ ذي بدء أن يعين الموضع الاجتماعي للشخصية، بأن تكون مثلا مؤثقا في مدينة من مدن الأقاليم، لها اسمها المتعين، وأن يكون متزوجا من امرأة رفيقة متدينة، وأن يكون أبا لفتاتين أكملتا أخيرا دراستهما في مدرسة داخلية، وكان يكون للشخصية بعض المعالم الفيسيولوجية المميزة، كأن يكون ذا نتوء بارز على جبينه، أو شعيرات خنزيريه في أذنيه، وبعض الهنات في النطق أو الحركات اللاإرادية، وبعض النزوات، وطريقة خاصة في الملابس كأن يفضل الصدرية القرمزية، وإلى جانب هذه الصفات المعنوية، كأن يكون صارما صرامة عسكرية، غير متسامح في أمور الفضيلة، لا يخدع في مسائل المال والتجارة، ذا عاطفة أبوية عارمة يعززها إحساس عميق بالواجب، هاهي إذن للأسف الطينة المعومة التي يجب أن يشكلها الروائي بيديه شخصية نابضة بالحياة⁽³⁾.

إن هذه الأشخاص الكاريكاتورية انتقلت للروائيين و النقاد ، واستنفدت جهودهم

(1)حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، سنة 1990 ، ص 2008.

(2)حان ريكاردو: "قضايا الرواية الحديثة"، تر صياح الجهم، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد، دمشق، ط، سنة 1977، ص95.

(3)نعيم عطية: "ما الجديد في الرواية الجديدة"، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض ، العدد السادس، السنة الأولى، 1977، ص 127 .

وانشغالاتهم وأعمت بصائرهم، ومن تم وجب المناداة بتخليص الرواية الجديدة من هذه "الشخصيات" التي لا تبدو سوى مجموعة من "المسوخ الكريهة"، ولكن الفكرة المشروعة في محاربة الاصطناع والزيف ما كانت لتقتضي تدمير الشخصيات، وبدلاً من أن يتقلص البطل الروائي إلى حد صيرورته مجرد تكتة بلا معالم ولا نبض، كان المطلوب على العكس من ذلك انتشاله من الواقعية الضحلة، وتزويده بحياة أكثر عمقا (1).

يتم إلغاء الشخصية في الرواية الجديدة بطريقتين الأولى عن طريق طمسها والثانية عن طريق مطالبتها واتهامها.

ويحضرنا هنا "مكسيم جوركي" في مسرحيته "الحضيض"، عندما يطلق على لسان بطلها الممثل صرخة احتجاج على تجريد الإنسان من مقومات شخصيته، فيقول: "هل باستطاعتك يا عزيزتي أن تدركي مبلغ ألم الإنسان عندما يفقد اسمه، حتى الكلاب يمنحونها أسماء، إن من فقد اسمه يفقد ذاته"، ويخشى أن يتحول الإنسان إلى: "رقم في عمود مسلسل، ليس المطلوب أن نقرأ رقما رقما، بل نعرف حاصل جمعه لتطرحه من حاصل جمع عمود آخر"، وعلى العكس مما يعتقد الروائيون الجدد، فإن البطل الروائي لم يمت، وقول فرجينيا وولف: "إن الرواية همها الأول الشخصية، إنها لا تكتب للدعوة إلى نظريات، ولا إنشاد أغنيات أو ترديد أمجاد الإمبراطورية البريطانية، بل إنها تكتب للتعبير عن الشخصية ومن أجل ذلك نما هذا الشكل الأدبي الذي نسميه (رواية) على الرغم من كثافته ومرونته وكثرة عباراته وقلة دراميته (2).

أنصار الرواية الجديدة لا يولون بطبيعة الحال اعتباراً لهذا الذي يحتج به هؤلاء الكتاب، فيعتقدون أن تلاشي الشخصية من الرواية ضرورة لا تقاوم، ترفضها طبيعة العصر ولا قيل لأحد أن يقف في وجهها.

يؤكد روب جرييه بدوره أن العصر الحاضر هو بالأخص عصر الأرقام، والحق أنه عندما يراد تحطيم الإنسان يبدأ بإنكار شخصيته وتجاهل تفرد، وليس من الصعب أن نعدد لحظات التاريخ التي قرر فيها الأدباء أن يعيدوا بناء العصر، وإذا كان "فوكنز" لا يروق "لناتالي ساروت"، فلأن "فوكنز" لم يكن من هؤلاء الذين ينصاعون ويرضخون، وفي عزلته

(1) نعيم عطية: "ما الجديد في الرواية الجديدة"، ص 127 .

(2) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

مضى يجمع قواه كي يقف في وجه الإنسان الآلي، وبذل كل ما في وسعه لانتشال الإنسان من ذلك العطب الذي أصاب الوجود - إن المشكلة على حد قوله - هي الحيلولة دون قطع الإنسان عن الإنسانية، هي إنقاذ الفرد من أن يصير كائنا مجهولا، وبأسرع وقت قبل أن يفوت الأوان ويندثر ذلك الكائن المسمى بالإنسان، إن فوكنز يريد أن يحطم آثار التجهيل قبل أن يصبح لا فكاك منه، إنه يريد أن ينقذ...، أما هم الروائيون الجدد فيريدون الضياع، عن الروح يتكلم، وهم يعلنون سلطان الأشياء وكأن تحطيم الشخصية الروائية التقليدية لم يكن بكاف في نمط الروائيين الجدد، فمضوا إلى حذف الموضوع وتفتيت السرد، مسترشدين في ذلك بالتصوير، فابتدعوا ما يسمونه ب: "الرواية التجريدية"، إنهم يكتبون (الرواية التجريدية) أسوة ب: (اللوحة التجريدية)⁽¹⁾.

الرواية الجديدة رواية بحثية تبحث دائما عن الجديد، باعتبارها رؤية احتجاجية عما هو كائن.

يقول ألان روب جرييه: "إن مفتاح الرواية الجديدة هو الشخصية نفسها، تلك التي لها ماض ولا أعماق، ولكنها شيء في سبيل الاكتشاف لا يتكون إلا في رأس القارئ الذي يحياه، بوصفه الشخصية الوحيدة الحية في الكتاب..."⁽²⁾.

يسعى أنصار الرواية الجديدة إلى تأسيس مفهوم جديد للكتابة، يرفضون التقاليد السردية، و القوانين المنبوذة، والفلسفات الجمالية، والمفاهيم الروائية المألوفة، و القيم المعهودة، مما يجعلها تجربة جديدة معنى ومبنى.

ويقول أيضا: "إن الخيال لا يلغي السيرة الذاتية، بل يلاحم ويتقاطع معها بأعجوبة وبراعة كبيرة، تجعل القارئ لا ينظر إلى النوعين على أنهما متناقضان متصارعان بل على أساس متكاملين، وطبيعيين كشكلين تعبيريين، وإذا كان الالتزام السياسي أو الأخلاقي مضر وبابه عرض الحائط جديد فإن الثلاثية تعني للتأوهات، وترفعها مقاما عاليا عبر شفافية الشخصيات، ثم إن الكاتب لا يضع نفسه موضع مهندس يشكل بناءه عن بعد، بل إنه حاضر في الشخصيات ووقائعهم هي وقائعه و حوادثهم هي حوادثه، كذلك الأمر بالنسبة للرعائب

(1) نعيم عطية: "ما الجديد في الرواية الجديدة"، ص 127 .
(2) فتحي العشري: "لقاء مع ناتالي سا روت"، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض، السعودية، العدد الرابع، السنة الأولى، 1977، ص 26.

التي تذيبها فتنة الرواية وسحر القص"(1).
تخضع ناتالي ساروت البطل في رواياتها إلى الحد الذي تجعل منه مجرد ثكئة
للرواية إنه"...كائن غير محدد المعالم، غير قابل للتعريف، هلامي لا يمكن الإمساك به،
وشجي لا يرى إنه أنا مجهولة، هي الكل هي لا شيء، وهي في الغالب لا تعدو أن تكون
انعكاسا للمؤلف ذاته، الذي اختلس لنفسه دور البطل، واحتل مقام الصدارة بلا شرف، أما
الشخصيات التي تحيط به فمحرومة من وجود خاص بها أيضا، وليست في النهاية سوى
رؤى وأحلام وكوابيس، وأوهام وانعكاسات، تشكل بهذه الأنا ذات السيادة والقوة..."(2).

كما أن الأشخاص في روايات ساروت بلا أسماء ففي روايتها "مارتيريو
Marthereau" فتنت شخصية البطل بالتدرج، وفي النهاية لم يبق شيء من شخصية
البطل سوى بعض الاحتمالات، وما يؤكد هذا "عصر الشك" حيث رحبت بموت الشخصية
ليحل محلها فراغ.

تبين ساروت في "عصر الشك" وهو كتاب يضم أربعة فصول تتناول بالدراسة
والتحليل فن الرواية، من "دوستوفسكي" إلى "كافكا"، ثم من كافكا حتى كتاب الرواية الجديدة،
نشر من قبل في "الأزمة الحديثة/ les Temps Modernes" سنة 1974، أن التناقض بين
الرواية النفسية ورواية المواقف لا وجود له، فكافكا يكمل دوستوفسكي، ولا يتعارض معه،
وعند هذا وذاك، نجد أنفسنا على أرض "الدراسة النفسية السوداء"، ثم تحلل من وجهة النظر
هذه بعض صفحات من دوستوفسكي، وتقارنها بصفحات من قضية كافكا، ولا تستخدم
ساروت كلمة إنتحاءات ضوئية بعد، لكنها تبين كيف يمزق الضغط الداخلي غلاف
الشخصية، ويحدث انتقال من الخارج إلى الداخل، انتقال لم تكف الرواية الحديثة عن
تأكيده(3).

أصبحت الشخصية بلا معنى و بلا أسماء، بلا أبعاد أو ملامح، ليست سوى ضمائر
أو أرقام أو رموز لا أكثر ولا أقل.

وفي مقالها الثاني بعنوان "عصر الشك" نشرته في المجلة نفسها سنة 1950، هجوم

(1) رولان فليدر: "الرواية الفرنسية المعاصرة"، ص 56 .

(2) نعيم عطية: "ما الجديد في الرواية الجديدة"، ص 127 .

(3) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

دقيق، خطير على الشخصية بالمعنى الذي أعطاه لها القرن التاسع عشر، وهنا تبدأ عملية الهدم التي واصلتها ساروت بعد ذلك، مستهدفة العقدة، والدراسة النفسية التقليدية: "هناك حقيقة واقعة، لا بد من تقريرها، لم يعد الكاتب يؤمن بشخصياته، والقارئ من ناحيته، لم يكن قادراً على الإيمان بها، لذا أخذت الشخصية تترنح وتتحلل، عندما فقدت هاتين الدعامتين، لقد كانت موضع عناية دقيقة ولم يكن ينقصها شيء، لكنها فقدت كل شيء شيئاً فشيئاً، أجدادها وبيتها المبني بعناية، المتختم بالأشياء، فقدت أملاكها ورداءها ووجهها وجسدها، فقدت ذلك الشيء الثمين الذي كانت تتميز به: طابعها الخاص وحتى اسمها، ومن ثم رأينا فيضاً متزايداً من الأعمال الأدبية التي لا تزال تزعم بأنها روايات، ونرى فيها متحدثاً مجهولاً لجأ إلى ضمير المتكلم – هو لا شيء وكل شيء – وغالباً ما يكون انعكاساً للمؤلف نفسه، نراه قد اغتصب دور البطل واحتل مكان الشرف، أما الشخصيات المحيطة به فحرمت من الحياة الخاصة، ولم تعد سوى رؤى وأحلام وكوابيس وأوهام وتبعيات ذلك المتحدث المجهول...⁽¹⁾، باعتبار أن الرواية الجديدة أرست تقاليد سردية جديدة، أظهرت في النص الروائي صورة البطل المسحوق أو اللا بطل، و يدل التطور الحالي الذي طرأ على الشخصية الروائية على أن الكاتب والقارئ لا يتقان بها، فضلاً عن أن كلا منهما لا يثق بالآخر من خلالها، لقد كانت الشخصية "مجال التفاهم" والقاعدة المتينة التي كانا يستطيعان الانطلاق منها، نحو أبحاث واكتشافات جديدة، لكنها أصبحت موضع شكهما المتبادل، والأرض الخراب التي يواجه عليها كل منهما الآخر، وعندما نبحث عن موقفها الحالي، نميل إلى أن نقول أنه مثال رائع لكلمة ستندال: "جاءت عبقرية الشك إلى الوجود، ودخلنا عصر الشك"⁽²⁾.

حطمت الحياة أطر الرواية القديمة، وألقت بالإكسسوارات العابثة بعيداً، الواحدة تلو الأخر، ففتنباين الطباع والقصص إلى ما نهاية، لكنها لن تكشف اليوم إلا عن حقيقة يعرفها كل منهما، فالقارئ يعلم حق العلم أن الطباع مجرد لافتة خشنة يستخدمها هو نفسه ولا يؤمن بها كثيراً، ليكف سلوكه، فهو لا يثق في الأفعال القاسية الاستعراضية التي تتشكل منها الطباع، كما لا يثق في القصة التي تلتف حول الشخصية كالأشرطة وتكسبها في آن واحد جمود المومياء، وتماسكا و حياة ظاهرية، ثم إن ناتالي ساروت تشير في روايتها "عصر

(1) سامية أحمد أسعد: "ناتالي ساروت"، مجلة عالم الفكر، دار وزارة الإعلام، الكويت، المجلد السابع، العدد الأول، سنة 1976، ص 235.

(2) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها .

الشك" عن أهم التغيرات التي طرأت على الرواية في النقاط الآتية:

× جريان المونولوج الداخلي يجعلها نوعاً من فيض الحياة النفسية، وتعبيراً عن مناطق لا شعورية واسعة لم تُكشف بعد.

× سقوط الحواجز التي كانت تفصل بين الشخصيات.

× تحول البطل إلى صورة للعالم.

× توصيل القارئ إلى تركيز انتباهه على حالة نفسية جديدة، ناسيا الشخصية الثابتة التي كانت دعامة للرواية الكلاسيكية.

× فقد الفعل الإنساني دوافعه العادية، ومعانيه التقليدية.

× ظهرت بعض المشاعر المجهولة، و تغير شكل المشاعر المعروفة وأسسها، فالكاتب الروائي إذ قرر اليوم الحديث عما يهمنه ويدرك أن النبيرة اللا شخصية التي كانت تتفق واحتياجات الرواية القديمة، لا تناسب الحالات الحديثة، من الرقة والدقة بحيث لا يمكن أن يضيئها شعاع من نور، إلا إذا غيرها وشوهدا، لذا يخيل إلى الكاتب، حالما يحاول وضعها أن يكشف عن وجود المتكلم، إنه يسمع القارئ ينحو نحو ذلك الطفل الذي كانت أمه تقرأ له حكاية لأول مرة ويوقفها ويسألها "من قال هذا" كما جاء في رواية ناتالي ساروت (عصر الشك) ص75، هكذا ضمير المتكلم أفضل وسيلة لإرضاء الكاتب والقارئ، سواء بسواء، فضلا أنه "إحساسا ولو ظاهريا، بالتجربة الحية والأصالة، مما يقلل من شك القارئ" (1).

كان من الطبيعي أن يؤثر التغيير الذي طرأ على الرواية على علاقات الثالوث المكون من: الكاتب، القارئ، الشخصية، فالكاتب يخاف من شك القارئ، لكن هذا الشك يزداد من ناحية أخرى، ذلك أن القارئ مهما بلغ من الحذر يُكون الأنماط والنماذج، حالما يسلم لأمر نفسه، ويفعل ذلك نتيجة تدريب طويل، إن أبسط الدلالات يجعله يصنع الشخصية، والشخصيات كما فهمتها الرواية في الماضي، لم تعد قادرة على احتواء الواقع النفسي الحالي، لقد أخذ العنصر النفسي يتحرر بطريقة غير محسوسة، من الشيء الذي كان يلتصق به، و أصبح ميلا إلى الاكتفاء بذاته و الاستفادة من الدعامات، ما أمكنه ذلك، وأصبح بحث

(1) سامية أحمد أسعد: "ناتالي ساروت"، ص 235 .

الكاتب ينصب عليه ويتركز، وعليه أيضا يجب أن يتركز انتباه القارئ، ولكي لا تستحوذ الشخصيات عليه، لذا عليه أن يجرد الشخصية ما أمكن من الدلالات، التي تساعد القارئ على التعرف عليها بسهولة المظهر الخارجي، الحركات، الأفعال، الأحاسيس والمشاعر العادية المعروفة التي تضيف عليها مظهر الحياة، وتقدمها لقمة سائغة للقارئ، حتى اسم الشخصية وأصبح الكاتب يضيق به.⁽¹⁾

هكذا تسير الرواية في سبيل لا يمكن إلا أن يكون خاصا بها، مستخدمة وسائل خاصة بها، وتختتم ساروت مقالها (عصر الشك) بقولها: "إن الشك الذي يهدم الشخصية، والجهاز البالي الذي كان يؤكد سلطانها، هو واحد من ردود الفعل المريضة التي يدافع بها الجسم عن نفسه ويسترد توازنه، يجبر الشك الكاتب على الوفاء بأهم التزاماته"⁽²⁾، لأنها طريقة فريدة من نوعها، تخضع في ذلك لمناخ أدبي جديد، يتطلب مستوى راقى من المعرفة الأدبية.

إن أبسط الصيغ الأساسية المستعملة في الرواية هي: صيغة الغائب، وفي كل مرة يستعمل الكاتب فيها صيغة أخرى يكون ذلك نوعا ما على سبيل "المجاز"، فعلى أن لا ننقيد بها حرفيا، بل نردها إلى صورتها الأساسية المضمرة، وهكذا نرى أن مارسيل بطل رواية (البحث عن الزمن الضائع) يستعمل صيغة المتكلم، ولكن بروست نفسه يصر على أن هذه الصيغة أنا هي شيء آخر، يقدم على ذلك حجة دامغة بقوله: "إنها رواية"، وفي كل مرة تكون القصة خيالية تدخل الضمائر الثلاثة حتما في الموضوع ضميران حقيقيان: الكاتب الذي يروي القصة، ويقابله في المحادثة الضمير "أنا" و القارئ الذي يروي له القصة، ويقابله الضمير "أنت"، أخيرا شخص وهمي هو البطل الذي يروي قصته ويقابله الضمير "هو"، ويعلم كل منا أن الروائي يبني أشخاصه شاء أم أبى، علم ذلك أو جهله، انطلاقا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصته ويحلم من خلالها بنفسه، وأن القارئ لا يقف موقفا سلبيا محضا، بل يعيد من جديد بناء رؤية أو مغامرة ابتداء من العلاقات المجمععة على الصفحة، مستعينا هو أيضا بالمواد التي هي في متناول يده، أي ذاكرته، فيضيء الحلم الذي وصل إليه بطريقته هذه، كل ما كان يغشاه شيء

(1) سامية أحمد أسعد: "تاتالي ساروت"، ص 235 .

(2) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

من الإيهام⁽¹⁾.

ففي الرواية إذن يكون ما يروونه لنا دائما عن طريق شخص يروي قصته ،ويقص علينا، إن وعي واقع كهذا يسبب انتقالا في الرواية من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم ، أي أن الحكاية تبدأ باستحضار القاص أو السارد أحداثا ثم يسوقها القائم بالسرد على لسانه فتصبح حكاية بضمير المتكلم.

تدعو ساروت الشخصيات ب:هم،هن،هو،هي يراقب هو أو هي الآخرين أو يخضع لهم، و أحيانا تستبدلهم الكاتبة بالمتكلم "أنا" وفي هذه الحالة لا تدل أنا على المؤلف بل على واحد من هم بعد انفصاله عن العنقود، لأن الشخصية تبدأ بتجربة الاغتراب والانفصام، لكنها تسيطر على اشمئزازها، فيزول أمام تحليل ما يتسبب فيه، تقوم هذه الضمائر – الشخصيات بحركات دقيقة معقدة لكي تبتعد عن الآخرين – أو تقترب منهم، لكي تلتصق بهم أو تحاربهم، وهذه لا شعورية لا إرادية، ولا يعرف من يؤتيها إلى ما تهدف، لكنها في الواقع مقصودة وتتم بمنتهى الدقة، وتحرك أهواء وعواطف غاية في العنف⁽²⁾.

اجتاز روب جرييه في رواية(المتاهة، وبيت المواعيد) مرحلة جديدة:كان في المرحلة السابقة قد انتقل من الحديث عن الشخصية بضمير الغائب، إلى الغائب عن طريق الشخصية، وهكذا قطع نهائيا كل صلة بينه وبين الواقع، لكنه في هاتين الروايتين: يلجأ إلى ضمير المتكلم، والمتكلم هنا راو، يكتب أو يحلم، أو يتخيل ويرد على الوهم، أما الكاتب فيخلق على نفسه و لا يخضع للقواعد التي تحكم عالمنا "نحن" التناقض، تلك هي قواعد الرواية الجديدة، و أصبح السرد يولد من نفسه⁽³⁾.

أبطال الرواية التقليدية يعرفون دوما بأسمائهم جوليان سوريل، أو لوسيان ليوبين، وكانت لهم هوية، وشكل جسدي وقوام معنوي، وكانوا يشبهون كائنات بشرية من النوع الذي يمكن أن يصادفه القارئ خلال حياته، فقد كان بلزك، مثلا يثبت لشخصياته "حالة مدنية، اسم ، تاريخ، ومحل الولادة"، تفتت هذه النواة الصلبة، إذ فقد الاسم العائلي حضوره، وأصبح يوجز لدى كافكا مثلا في حرف فقط ، فبطل رواياته يدعى جوزيف ك، وشيئا فشيئا، انمحي

(1) عبد الباقي يوسف: "حديث موجز عن إنجازات الرواية الفرنسية الجديدة"، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1068، 18

08 2007 ، 14:45 ، متاح على الشبكة، Malto :aru@net sy.

(2) سامية أحمد أسعد: "تاتالي ساروت"، ص 251 .

(3) سامية أحمد أسعد: "الرواية الفرنسية المعاصرة"، مجلة عالم الفكر، دار وزارة الإعلام، الكويت، سنة 1972، ص 164.

الاسم نهائياً، وأصبحت الشخصية مجرد ضمير نحوي، هو، هي يمكنه أن يعني أيا كان (1).
رغم أن للرواية الجديدة منطلقات درامية أحياناً، فإن كتابها عرفوا كيف يعملون على
تدمير العالم الروائي، من أجل غايات أخرى، إن انعدام هوية الشخصية وهو اكتشاف ناجم
عن الحرب مثل المضادات الحيوية، ومرتبطة بمعيش مؤلم، قد أتاح الفرصة لظهور لعبة ذات
طابع باطني، تتم داخل عالم متخيل، فيبيكيت/ Beckett يتوصل إلى خلق أثر فكاهي قوي،
من خلال روايته "مولوي" سنة 1951، فالسارد الذي نسي من هو، يتساءل عما إذا لم يكن هو
أمه، ويخلط بين كل النساء اللواتي عرفهن (2).

الرواية الجديدة لا ترفض الشخصية في حد ذاتها، وإنما ترفض المفاهيم التي طغت
في القرن الماضي، تلك المفاهيم القديمة السائدة، المعقدة المهمشة، التي لا تستطيع مواكبة
العصر الجديد، عصر الحروب والعلوم والمباحث العلمية المعقدة، ومثال ذلك روايات روب
جريبه شيء ما يحدث لشخص ما، كما كرس روادها مجهوداتهم في إرساء أسس وقواعد
تستطيع بواسطتها أن تفهم العالم بمعانيه الواسعة، والاكتشافات التقنية التي تواكب تفرعات
هذا العصر.

الشخصيات لم تصبح مركز الاهتمام في الرواية الجديدة أو بالأحرى تلاشى هدفها
الرئيسي (3)، فالرواية الجديدة هي رواية النظرة، وتجعل من نظرتها المتأصلة للواقع
المعاش، موضوعاً لها، عكس ما كان شائعاً في الرواية التقليدية، التي تسهم في تقديم
الشخصية إلى القارئ في شكل مبسط، كاملة متكاملة، متراسة البنيان، متتبعة في ذلك
طريقتها المعروفة بالعمل ثم التحليل، ليصل في النهاية إلى البحث، وما على القارئ إلا أن
يتتبع هذه المراحل المتواصلة، في حين أن الشخصية في الرواية الجديدة تبعث القلق في
النفس و التشويش بطريقة لم تكن معروفة من قبل لأنها تعتمد على تغيير أسمائها في أحيان
كثيرة بطريقة ملفتة للانتباه يحس القارئ أنه لم يفهمها كما فعل جريبه في "الغيرة" حيث أشار
إلى شخصيات ب: A و O .

(1) موسوعة المعارف الحديثة، منشورات عكاظ فيليب أوزو، الرباط، المغرب، الآداب 2، سنة 1999، ص 95.

(2) المرجع نفسه، ص 96 .

(3) Jean Claude Berton :50 Roman cléx de la littérature, Française, Paris , 1983, P 138.

ثانيا تهشيم الزمن:

لا يؤمن دعاة الرواية الجديدة بالتصنيف المعهود، فالذاكرة لا تحترم التسلسل الحقيقي للأحداث، لذا الروائي يحق له أن يترك الأحداث متداخلة، كما له الحق في إدخال أي تغيير يريده عليها، يقف روب جرييه موقف الرفض لكل تحليل نفسي تقليدي في رواية (الغيرة)، لا يوجد أي تحليل للظاهرة (ظاهرة الغيرة) لدى الزوج، و لا الدوافع التي أدت إلى تكوين هذه العواطف المرضية "و حتى نعلم أن القيمة" النموذجية لهذا الكاتب تكمن على وجه الخصوص في الطريقة التي تجتمع بمقتضاها مواد الأحداث بكليتها منذ الصفحة الأولى، هناك رجل اسمه فرانك و زوجته مريضة و أن هناك امرأة أخرى يشار إليها بحرف(T) وإنما تتويان أن يزورا المدينة، أو أنهما قد زارها ثم لا يجري شيء بعد ذلك سوى الترتيب المتحدد للمقاطع الوصفية، ثم نصطنع بعد ذلك بنية تركيبية تدمر الترتيب الزمني في القصة المتخيلة (1).

الرواية الجديدة ليست شيئا ثابتا لكل الأزمان، لذلك روادها يرفضون الرواية الكلاسيكية التي تقوم على الماضي، وهم لا يقطعون الصلة به، ولكنهم ينطلقون من مبدأ التطور الزمني، أي لا يحترمون التسلسل الحقيقي للأحداث: ماضي ← حاضر ← مستقبل ولكنهم يعتمدون على تداخل الأحداث، والصور الفوتوغرافية التي ترصد اللحظات والثواني. يتمتع ميشال بوتور بقدرة على التعامل مع مقولة الزمن فالزمن، صورة لا وجود لها في الواقع الموضوعي، و إنما هي فقط غلاف لأفعالنا و سلوكياتنا، و من خلال منهجه الظاهراتي راح يؤكد على ضرورة إلحاق السمات الإنسانية بالأشياء، يهتم بالرموز، و قد جاءت روايته "جدول الوقت" سنة 1956، بمثابة ترسيخ لتيار خاص في الرواية الجديدة، تيار ظاهراتي يهتم باللغة اهتمام الشاعر والموسيقيار، أما روايته "التعديل"، يلجأ فيها إلى تقنية المونولوج، و كذلك من حيث تخثير الزمن و إيقافه، ففي نظرية بوتور الظاهرتية أن الرواية هي خير مجال لدراسة الواقع، كما يتجلى لنا أو يتبدى أمام أعيننا و هذا يعني بالدرجة الأولى أن المكان لا الزمان هو الميدان الأول للنشاط الروائي، و الحقيقة أن المتغير ليس

(1) جان ريكاردو: "قضايا الرواية الحديثة"، ص122.

الزمان بل نحن و الظواهر الروح و يحدها من كائنات خارجية (1).
فالزمن في الرواية الجديدة غير محكوم بقواعد ومصبات غير مستوي، متقطع، يكون للذاكرة دورا فعالا في الاسترجاع، وهذا ما دفع روب جرييه وزملاءه في استعمال تقنية المونولوج الداخلي.

الزمن منفصل عن زمنيته إنه لا يجري و لا ينهي شيئا، و لا شك أن هذا هو السبب الذي يعلل تلك الخيبة التي تتلو الانتهاء من قراءة كتاب أو مشاهدة فلم من هذا النوع المحدث، و على قدر ما كان القارئ يجد شيئا من الرضا في مصير شيء ما أو إنسان ما في الرواية التقليدية، حتى و إن كان هذا المصير تراجيديا، إن أجمل الأعمال المحدثه تتركه فارغا مشوشا، فالرواية الجديدة لا تدعي فقط ألا تطمح إلى واقع آخر غير واقع القراءة أو المشاهدة، و هي تبدو أيضا محتجة على نفسها و تزداد شكا في المكان، إن الوصف يتردى و يناقض نفسه و يدور حول نفسه، منكرًا للاستمرار و على هذا فإن كانت الزمنية تملأ الانتظار (أي توقع المستقبل)، فإن اللحظية تجيبه تماما، فهي لا تصب فيه زما يتحول إلى ماض تام، مثلما ينجو عدم استمرار المكان من فخ الحكاية، إن الوصف الذي تنزع حركته كل ثقة في الشيء الموصوف و هؤلاء الأبطال الذين لا يتمتعون بأي مظهر طبيعي و لا شخصية محددة، و هذا الحاضر الذي يخلق نفسه باستمرار و يتكرر و يزدوج و يتطور و يناقض نفسه، دون أن يتكسد أبدا ليكون ماضيا - أي "حكاية" بالمعنى التقليدي للكلمة - كل هذا يدعو القارئ أو المتفرج إلى طريقة أخرى في المساهمة، غير التي اعتاد عليها و إذا كان القارئ يجد نفسه مدفوعا في بعض الأحيان لأن يدين أعمال عصره أي هذه الأعمال التي تخاطبه بطريقة أكثر مباشرة، و إذا كان يشكو من أنه قد استعبد و احتقر و نحي جانبا بواسطة المؤلفين، فذلك لأنه يصر دائما على البحث عن وسيلة اتصال اختفت و لم تعد هي التي يقدمها له المؤلف الآن (2).

فالزمن عنصر مهم في الدراسات النقدية الحديثة، ومنه تتطلق أبرز التقنيات السردية المتعددة كما هو الشأن بالنسبة لدراسة جيرار جينيت مثلا.

(1) يوسف اليوسف: "الرواية الفرنسية الجديدة"، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد الرابع، السنة الخامسة، 1989، ص193.

(2) ألان روب جرييه: "نحو رواية جديدة"، ص 128 .

إذا كانت الأبحاث الروائية السابقة قد أهملت البحث عن (الزمن)، فإن الدراسات الحديثة قد عالجت هذا الموضوع باستفاضة، لما له من أهمية في السرد الروائي، ذلك لأن الزمن في الرواية هو الشخصية الرئيسية، وإذا كانت الشخصيات الروائية في هذه الروايات تنمو وتكبر، تتحرك وتضطرب، ثم تشيخ وتهرم، لتولد شخصيات جديدة، فيموت الفرد ليستمر النوع الإنساني، فإن الزمن لا يشيخ ولا يهرم، يستمر مع كل الأجيال والأحقاب (1).

تميز الشكلايون الروس بمعالجتهم المباشرة للزمن في السرد، منذ عشرينيات القرن العشرين، فإن الأنجلو ساكسونيين قد أكدوا أيضا أهمية الزمن في السرد، كما كانت هناك جهود فرسان الرواية الجديدة الفرنسيين التي اختلفت عن جهود روائي القرن التاسع عشر، الذين حاولوا إبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات، بقصد مُماتلة العالم الواقعي، بينما رأت الرواية الجديدة أهمية الوصف تكمن لا في الشيء الموصوف، بل في حركة الوصف نفسها، وفي الشيء نفسه، ولم يعد الأمر يتعلق بزمن يمرّ ولكن بزمن يتماهى ويُصنع الآن، حتى أصبح الزمن الوحيد في الرواية الجديدة هو زمن القراءة، وبهذا قطع الزمن عن زمنيته، بعد أن كان شخصية رئيسية في الرواية التقليدية (2).

ميز جون ريكاردو في كتابه "قضايا الرواية الجديدة" سنة 1967، بين زمن السرد، وقسم الزمن في الخطاب الروائي إلى ثلاثة أزمنة هي: زمن المغامرة (أحداث وقعت في سنتين مثلا)، وزمن كتابة هذه الأحداث (وليكن شهرين مثلا)، وزمن القراءة (وليكن ساعتين مثلا)، وقد كان بوتور في كتابه "بحوث في الرواية الجديدة" سنة 1964، قد عرض هذه الآراء، و أشار إلى صعوبة تقديم الأحداث في الرواية، وفق ترتيب خطي مسترسل، ورأى أننا لا نعيش الزمن باعتباره استمرارا إلا في بعض الأحيان، وأن العادة تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة إلى الوقفات والقفزات التي تتناوب على السرد (3).

كذلك رأى "روب جرييه" أن الزمن أصبح منذ أعمال بروسست و كافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، بفضل استعمال العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي كان لها مكانة مرموقة في تكوين السرد، و هكذا اختلف مفهوم

(1) الزمن في الخطاب الروائي، 16 10 2010، 12:30، متاح على الشبكة www.albaat.hmedia.sy/index.php

(2) المرجع نفسه.

(3) ينظر ميشال بوتور: "بحوث في الرواية الجديدة"، تر فريد أنطونوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، د ط، سنة 1971، ص 102.

الزمن في الرواية الجديدة عنه في الرواية التقليدية، فإذا كان الزمن في الرواية التقليدية يعني الماضي فحسب، فإنه أصبح في الرواية الجديدة يعني مدة التلقي أو القراءة، ذلك أن تماهيا قد حدث بين زمن المغامرة أو القصة المحكية، وزمن الكتابة أو السرد، وزمن القراءة... وأصبح الزمن موضوعا خصبا لبحوث وأطروحات غاية في التخصص والدقة⁽¹⁾.

إذا كان المكان هو الإطار الطبيعي لأحداث الرواية ومسرحا لتحرك شخصياته، فالزمن هو الرابط الذي ينظم أحداثها والسلسلة التي تربط بين علاقاتها، ومن دونه تصبح الأحداث مشوشة مضطربة لا يمكن فهمها.

إن الزمن على حد قول روب جرييه: "ما عاد يجري، إنه لا يجري، إنه لا يحقق شيئا، إن المكان يحطم الزمن، والزمن يخرب المكان، الوصف يتحرك دون تقدم يتهاثر، يمضي في خط دائري، اللحظة تنكر الديمومة"، وأمكن لروب جرييه أن الحدوثة أصبحت لا قيمة لها في رواية اليوم: "وأمكن روب جرييه أن يعلن أن الحدوثة أصبحت لا قيمة لها في رواية اليوم" إنك لا تستطيع أن تطالب بحدوثة، وتجدد بعد ذلك في فن الرواية، ولكن أن الأوان لكشف هذه المغالطة، فإن اختراع حكاية ليس أمرا سهلا، بل هو صعب للغاية، ربما كان هذا هو أصعب ما في الأدب، وعلى العكس فإن كتابة الرواية أمر سهل إلى أبعد حدود السهولة، إن الرواية الجديدة التي تبدو صعبة على القارئ تقدم للكاتب الذي لا أسلوب له، ولا أفكار إمكانات ميسرة للغاية⁽²⁾، تعتمد الرواية الجديدة الرؤية التحديثية الآنية أي النص الروائي إنتاج ما يفكر به الروائي في لحظة معينة.

كما أن ناتالي ساروت نبذت الرواية التقليدية حول الحكمة والتسلسل الزمني، والتشخيص ووجهة نظر السارد، وركزت على العقل الواعي واللاواعي وتجسد ذلك في "انفعالات" استعملت فيها سلسلة من الفقرات الموجزة، تشير ناتالي ساروت في روايتها "عصر الشك"، أن الزمان لم يعد ذلك التيار السريع الذي يدفع الأحداث، وأصبح ماء راكد يتم في أعماقه تحلل بطيء دقيق⁽³⁾، باعتبار أن الجملة السردية تحتمل الكثير من الانعطافات الزمانية والمكانية، في الروايات الجديدة.

(1) سعيد يقطين: "تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد، التبئير"، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط3، سنة 1997، ص69.

(2) نعيم عطية: "ما الجديد في الرواية الجديدة"، ص128.

(3) سامية أحمد أسعد: "ناتالي ساروت"، ص234.

رغم أن دراسة عنصر الزمن قد بدأت في العشرينيات من القرن العشرين، مع الشكلايين الروس، فإنها لم تُؤخذ بعين الاعتبار إلا في الستينيات من القرن العشرين، مع المنهج البينيوي في النقد الأدبي، حيث ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من أهمها: دراسة "رولان بارث" للسرد الروائي في (تحليله البينيوي للسرد) سنة 1966، التي استلهم فيها منهج (بروب) الذي دعا فيه إلى تجدير الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بينيوي في الخطاب، حيث لا يوجد الزمن السردي هو زمن دلالي/وظيفي، بينما الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي فحسب⁽¹⁾.

مميز "تودوروف / Todorov" في (مقولات السرد) سنة 1966، بين زمن القصة وزمن الخطاب، ورأى أن زمن القصة متعدد الأبعاد، بينما زمن الخطاب خطي، كما ميز بين زمن الكتابة، وزمن القراءة، فزمن الكتابة يصبح عنصرا أدبيا بمجرد دخوله القصة، أو حيث يتحدث الراوي، أما زمن القراءة فليس كذلك إلا حين يكون الكاتب قاصا، وإذا لم يحظ زمن القراءة بالاهتمام، فإنه يفترض تماهي الراوي بالمتلقي، لقد رأى "تودوروف" أن هناك مشكل تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد، فهناك في الرواية نوعان من الأزمنة: أزمنة داخلية وخارجية، وكل منهما يشمل أنواعا من الأزمنة:⁽²⁾

الأزمنة الخارجية: هي أزمنة تاريخية فيزيائية، مأخوذة عن الساعات وتمثل الذاكرة البشرية في اتجاه واحد وهو المستقبل:

(أ) زمن السرد/Narration: وهو زمن تاريخي.

(ب) زمن القصة/La fiction: وهو الظرف الذي كتب في الراوي.

(ج) زمن القارئ/lecteur: وهو زمن الاستقبال المسرود، حيث تفيد القراءة بناء النص، وترتيب أحداثه، وأشخاصه⁽³⁾.

الأزمنة الداخلية: هي أزمنة تخيلية نفسية :

(أ) زمن النص: وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها

(1) ينظر سعيد يقطين: "تحليل الخطاب الروائي"، ص 74.

(2) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(3) ينظر سعيد يقطين: "انفتاح النص الروائي، النص والسياق"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار

البيضاء، ط2، سنة 2001، ص ص 42 43.

أحداث الرواية.

(ب) زمن الكتابة / écriture : وهو زمن حاضر في الغالب العام.

(ج) زمن القراءة / Temps de la lecteur : وهو زمن متغير ومتجدد يؤدي إلى تجدد

وتغير روح النص.

وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، وهكذا يقدم لنا الكاتب (الروائي) خلاصة قصة نقرأها في دقيقتين أو في ساعة وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين أو عكس هذا تماما⁽¹⁾. تدمير الزمن تمتلئ به الروايات الجديدة، تتكرر فيه الحكاية الأصلية مرات قبل أن نصل إلى النهاية، وقد تبدأ الصفحات الأولى بها كما هو الحال في (طريق الفلاندر) لكلود سيمون التي تبدأ بموت الضابط⁽²⁾، يعالج كلود سيمون ثيمة القتل، لكن بطريقة تعكس ما يحدث في الرواية البوليسية فالحدث ليس واضحا محددًا، و لكنه بمثابة رمز يتكرر.

اعتمد كتاب الرواية الجديدة على الفعل المضارع Présent De L' indicatif أي اللحظة الآنية، وإهمال الماضي بجميع صيغته، عكس الرواية التقليدية، كما هو الحال في فيلم "العام الماضي في مارينباد" يقول جرييه "أحداث الفيلم هو عالم الماضي المستمر"⁽³⁾، كانت الرواية التقليدية موضوعا للفهم، شيئا فشيئا تحول هذا الفهم إلى موضوع بحث، و هذا البحث يبني أحداثه أمام أعيننا، و يصور البطل يبحث عن ذاته، لذا التجأت الرواية الجديدة إلى الفعل المضارع - لأن القصة في سبيل الحدوث - .

كما أن بوتور واحد من مؤسسي فكرة الزمان والمكان في الرواية الجديدة، فهو يرى أن ليس للزمن وجود موضوعي، بل ينبع من أفعالنا، ويكون معا علاقة جدلية يحقق نفسه من خلالها، ونحقق نحن وجودنا من خلالها أيضا: الزمن ليس محتوى تتكدس فيه الأحداث، إنما يرتبط ويتعلق بنا وبحركات وجودنا، ولعل من الأفضل هنا أن نقدم نصا نقديا لبوتور، يحاول فيه أن يوضح هذه الفكرة، غير أنه من الضروري التنبيه إلى أن كل هذه المفاهيم

(1) ميشال بوتور: "بحث في الرواية الجديدة"، ص 102.

(2) جان ريكاردو: "قضايا الرواية الحديثة"، ص 122.

(3) Alain Robbe Grillet : pour un nouveau Roman, paris ,éditions de minuit , 1933 , p 131

والأفكار تعتمد على أساس فينومينولوجي*، يقول في كتابه (الرواية كبحث/ Le roman Comme Recherche) : "الرواية هي أحد الأشكال الخاصة للحكاية/Récit والحكاية كما هو معروف، ظاهرة أوسع وأكبر بكثير من ميدان الأدب، إنها أحد المكونات الجوهرية لعملية إدراكنا للواقع، فحتى موتنا ومنذ البداية تعلمنا الكلام نجد أنفسنا محاطين دائما بالحكايات، وعلى أن الحكاية الحقيقية تقف دائما على منابع ذات جلاء ووضوح موضوعيين، فإن الرواية تكتفي بذاتها في بعث ما تحدثنا عنه، لهذا السبب فإنها ميدان فينومينولوجي خصب، إنها المكان الطيب الذي يمكن أن ندرس فيه الشكل الذي يظهر به الواقع لنا، لهذا السبب أيضا فإن الرواية ميدان بحث طيب للحكاية، إن الزمان على هذا الأساس يفقد معناه التقليدي، ويصبح المكان والفعل صورة أو ظاهرة الزمان، غير أن الظاهرة لارتباطها بنا نحن الأحياء - الزمن/Etre Temps - : تصبح شيئا لا يمكن أن يثبت، وعلى هذا الأساس فالمحاولة التي يقوم بها الإنسان للاحتفاظ بصورة ثابتة عن أمور أو أشياء أو أشخاص، محاولة محكوم عليها بالفشل مقدما"⁽¹⁾.

وهذا هو موضوع رواية التعديل لبوتور، الموضوع عادي جدا: "رجل ذو الخامس و الأربعين سنة، يتجه إلى روما في قطار للالتقاء بصديقه، والتي تعمل في سفارة فرنسية، تاركا وراءه زوجته وأبناءه، تقوم هذه الرواية على وحدة المكان ظاهرا، والمكان هنا مغلق، عربة قطار بجوها الثقيل الخانق، تبرر على هذه الخلفية الرتيبة، أثناء الرحلة، الصور التي تمر بذهن الرجل وذاكرياته ومشروعاته، وتصبح الرحلة شاشة تظهر خلفها مستويات عدة من حياته: ماضي القريب، وماض أبعد، وماض سابق، وعودة إلى الماضي القريب، ومحاولة لتثبيت المستقبل، وبمرور الوقت يدرك أنه لم يُحب سيسل، وإنما أحب كائنا غريبا بالنسبة له تماما، كالمدينة التي تسكنها سيسل، لقد أحب أحداثا في هذه المدينة على هذا، فإن الإنسانية يفقد كل قيمتها لو أنه نفذ قرار الذهاب إليها، غير أن هناك مستوى آخر يمكن لهذه الرواية أن تقرأ عليه، ضمير المخاطب الجمع: أنتم/Vous ، الذي يؤثر على الكاتب هو استعمال أنتم والحاضر / Vous et Présent de L'indicatif ، فالكاتب يعني البطل الذي قرأ كتابه و الحركة تتجلى في هذه المضاربة، هذه هي أصالة الكاتب الذي يلغي البطل لأن

*الفينومينولوجي/Phénoménologie : علم يدرس الظواهر.

(1)ألان روب جريبه:"نحو رواية جديدة"، ص153.

البطل هو القارئ، السفر الحقيقي مبرمج بمنهجية وبدقة، الدليل السكة الحديدية يبعث على الشك، يضيف إحياء بالاتهام ويشير إلى تساؤل ميتافيزيقي يحس به البطل، كما يحس به القارئ، من أين تأتي؟ وماذا تريد! وإلى أين تذهب؟... ولما كان البطل لا يستطيع الإجابة على هذه الأسئلة، فإنه يهرب بالانغماس في تأمل لوحة فنية، نستنتج أن دلمون لم يكن موزع بين المرأتين الشخصيتين الرئيسيتين، الزوجة والحبيبة، بل بين روما وباريس، فهو يجابه هنا واقعا غامضا جذابا روح المكان، أو كما قال بوتور عبقرية المكان، وفي الأربع وعشرين ساعة نفس الوقت، أي وحدة الزمان فهي مغامرة بين الماضي والمستقبل، يتوقف عند وحدة الذهاب، ووحدة الوصول⁽¹⁾.

أراد بوتور أن يحدد الرواية، وصبّ جل اهتمامه على العالم الموضوعي، لم يؤمن بالدراسة النفسية، بل آمن بالشخصيات وعلاقتها بالعالم، لأنه رأى أن هذا العالم هو الذي يتغير، خاصة فيما يتعلق بعنصرين أساسيين الزمان والمكان، ولا يرى بوتور على عكس أقرانه أن التخلص من الزمان أمر سهل، سواء أشاع الكاتب الاضطراب فيه أم استبدله بزمان جامد لا يتحرك، كما فعل روب جرييه في الغيرة، فالزمان حقيقة لا بد من اكتسابه دائما، وإعادة بناءه دائما، فضلا عن أن قيمته لا تقتصر على احتواء الرواية، فهو جزء من نسيج كياننا الذي يظهر من خلاله في علاقة جدلية قد يكون طرفها الآخر ظهور الزمان من خلالنا، ويعمل بوتور على التعبير عن هذا المركب (كيان – زمان) عن طريق التحليل ورسم التفاصيل رسما دقيقا⁽²⁾، يهدف الروائيون الجدد لإنتاج نص فيه نصيب من الخصوصيات الفنية، التي نجدها لدى هؤلاء الروائيين دون سواهم.

يسعى أيضا روب جرييه إلى المطابقة بين زمان الكتابة، وزمان القراءة مطابقة تامة، وتطهير الأدب من كل تنازل للعالم الخارجي، يستخدم المضارع بصفة مستمرة ليؤكد رغبة الكاتب في رفض القصة، وخاصة في روايته المتأخرة، لم تعش الشخصيات قبل أول سطر في النص، وينتهي وجودها مع كلمة نهاية⁽³⁾.

تقول ناتالي ساروت في نفذها اللادع عن الرواية التقليدية/Roman Classique

(1)Eliane Ittl, la littérature française en 50 romans agrégée de lettre, docteur de l'université Sorbonne, paris, 1955, ellipses, pp 179 180 ,

(2)سامية أحمد أسعد: "الرواية الفرنسية المعاصرة"، ص 154.

(3)المرجع نفسه، ص 164.

"يعطون للقراء انطبعا بأنهم في منزلهم بين أشياء مألوفة، وهكذا يتولد شعور بالتعاطف والتعاون والعرفان بين القراء وذلك الراوي الذي يشبههم، والذي يعرف ما يشعرون به، وبما أنه أكثر وعيا وانتباها وخبرة منهم فإنه يكشف لهم أكثر مما يعرفون عن أنفسهم، وعن الأمور والمشاكل المحيطة بهم، ثم يقودهم دون أن يتبعهم كثيرا أو يثبط من عزائمهم نصائح مليئة بالحكمة، حولا لمشاكل وخلافات يشكون منها"⁽¹⁾.

لم يعد الروائي في الرواية الجديدة عالما بخفايا شخصه وأسراره، ولم يعد يسدي الموعدة للقراء، لم يعد الراوي قادرا أن يكون في قارتين وعالمين في آن معا قبل الرواية لا يوجد أي تصوير للمصائر فقط هناك خطوط عامة ورغبة للكتابة إلى أي مصائر ستؤدي بالأشخاص الذين سيولدون، يجهل الروائي تماما هذه التفاصيل، وعلى القارئ أن يتدخل ويجاهد ويجادل، فهو يشرك الروائي في الكتابة أثناء القراءة، والروائي هو الذي يفتح له هذه الأفاق ويترك غالبا النهاية مفتوحة والأسئلة دون إجابات، يقول كلود يسمون: "إنني أكتب كما يقول المصور بعمل لوحة، وكل لوحة هي أولا عبارة عن تكوين"، أما الناقد الفرنسي كلود روا يقسم أسلوب سيمون قائلا: "إنه يصيغ جملا متراكمة تراكم أشياء الحياة، هذه الجمل لا تنتهي أبدا إنها متلاصقة لا تتفكك، وكأنها كابوس تاريخي، أعشاب لا نهاية لها، تذكرنا هذه الجمل بأننا نسينا هويتنا"⁽²⁾.

الرواية الجديدة مولعة بالوصف، وتعتمد بشكل هام على أربعة عناصر هي: الجو، الوصف، الزمن، الألوان، لم تعد الرواية الجديدة تحكي حكاية، لقد أصبحت تمثل المغامرات اللغوية والفكرية والإنسانية، لا شيء منظم... حتى الزمن... يقولون: "نحن لا نعيش انسياب الزمن أو مسيره، بل نعيشه متقطعا، إن كل قطعة منا تبدو لنا موجة ذات مدة معينة ومتوجهة نحو قطع أخرى، ولكنها تبدو لنا دائما كقطعة ترسم فوق نسيج من النسيان أو عدم الانتباه، فلكي نستطيع دراسة الزمن في استمراريته، لكي نستطيع إظهار ثغراته من الضروري أن نطبقه على مسافة مكانية"⁽³⁾.

إن الفيلم والرواية يقدمان أنفسهما دائما في شكل تطور زمني - على العكس تماما من

(1) عبد الباقي يوسف: "حديث موجز عن إنجازات الرواية الفرنسية الجديدة"، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 1068، 18
2007 08 ، 14:45 ، متاح على الشبكة، Malto :aru@net sy.

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه.

الأعمال التشكيلية كاللوحات وقطع النحت - فالفيلم كالعامل الموسيقي يقاس زمنيا بطريقة شديدة التحديد (على حين أن القراءة عمل قد يستغرق زمنا مختلفا من صفحة لأخرى، ومن قارئ لأخر)، وعلى العكس من هذا كله فإن السينما لا تعرف إلا زمنا مختلفا واحدا وهو الحاضر، وعلى أي حال فإن الفيلم والرواية يلتقيان اليوم في بناء اللحظات والفواصل والتواليات الزمنية، وهي كلها أزمنة لا ترتبط إطلاقا، ولا تتشابه أزمنة الساعة والنتيجة⁽¹⁾.

تردد كثيرا في السنوات الأخيرة أن الزمن هو "الشخصية" الرئيسية في الرواية المعاصرة، فمنذ أعمال بروس، وكافكا والعودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني يدخلان أساسيا في تكوين الحكاية ومعمارها، نفس الأمر مازال يطبق على السينما، فكل عمل سينمائي محدث هو تفكير وتأمل في الذاكرة الإنسانية وشكوكها وإصرارها ومآسيها، إذا كان الزمن الذي يمر هو بحق الشخصية الجوهرية في كثير من أعمال القرن الماضي، فإن الأبحاث الحالية تحاول في معظم الأحيان أن تضع بناءات عقلية خالية من الزمن، وذلك بالضبط هو ما يجعلها محيرة عند الوهلة الأولى⁽²⁾، فمادتهم الفنية تتبع من عملية السرد ذاتها، لأنها اكتشاف للعالم بالكتابة و على القارئ أن يسهم في حل الرموز و الاكتشافات.

وقت العمل الفني الحديث ليس بأي حال من الأحوال تلخيصا أو تركيز الوقت أكثر طولا أو واقعية، قد يكون وقت الحادثة أو القصة المروية فعلا على عكس ذلك، مطابقة تامة بين الوقتين، فحوادث رواية "العام الماضي في مارينباد" لا تدور في عامين أو ثلاثة أيام، بل في ساعة ونصف بالضبط، من هنا تنشأ خيبة الأمل التي تتميز بها الروايات والأفلام الحديثة، ويتحتم على القارئ أو المتفرج أن يخلق - لا رواية - وإنما واقع العمل الفني نفسه، ذلك العمل الذي قدم له ولم يكتمل تكوينه⁽³⁾، لذلك رفض روادها الشخصية و هم لا ينبذون الماضي و لكن يرفضون الرجوع إليه، مؤمنين بمبدأ التطور الزمني.

ترجمت هذه الرواية على أساس أنها واحدة من التقلبات والتبادلات النفيسة، عن الحب الضائع النسيان والذكرى، والتساؤلات التي نطرحها هل فعلا الرجل والمرأة التقيا حقيقة وأحبا بعضهما "العام الماضي في مارينباد"، هذه التساؤلات ليس لها أي معنى العام الذي

(1) ألان روب جريبه: "نحو رواية جديدة"، ص 133.

(2) المرجع نفسه، ص 134 .

(3) سامية أحمد أسعد: "في الأدب الفرنسي المعاصر"، الهيئة العامة للكتاب، مصر، د ط، سنة 1976، ص 26 .

تجري فيه أحداث الفيلم كله، وبطريقة متميزة هو عالم الحاضر الدائم الذي يجعل كل طعن للذاكرة مستحيلا، هذا الرجل وهذه المرأة يبدآن حقيقة في الوجود أو في إثبات وجودهما، فقط عندما يظهران على الشاشة لأول مرة، من قبل فإنهما لا شيء من جديد لأنه لا يمكن أن يوجد حقيقة خارج الصورة التي نراها والكلمات التي نسمعها⁽¹⁾.

دافع رواد هذه الموجة عن تصوراتهم الجديدة، ونظرياتهم المتأصلة، والمنبثقة من اتجاه متميز، يرفض ما كان موجود سابقا، بنظرة بحثية، تدحض الخصائص المنفق عليها في القرن الماضي، من خطية الحبكة، والتسلسل الزمني، ووحدة الحدث، والشخصيات... في ضوء هذا المنظور صارت تؤثر التخيل على الرؤية.

ثالثا: فوضى الأمكنة:

يعد المكان من أهم عناصر الرواية، فهو الموضوع الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك خلاله الشخصيات، وقد يكون هو الهدف من العمل الروائي، والمكان في الرواية غير المكان في الواقع، إنه مكان خيالي له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة، تكمن أهميته في كونه عنصرا فعالا في تطورها وبناءها في طبيعة الشخصيات وعلاقاتها، وهو فضاء يتسع لبنية الرواية ويؤثر فيها.

والمكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصية والأحداث والرؤيا السردية، وعدم النظر إليه ضمن العلاقات و الصلات التي يقيمها⁽²⁾.

يختل تجسيد المكان عن تجسيد الزمن، حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، يتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها، وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان الذي يظهر على هذا الخط يصاحبه ويحتويه، هو الإطار الذي تقع فيه ، وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان، حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، قد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها، فالمكان ليس حقيقة مجردة، وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، أسلوب تقديمه للأشياء هو الوصف

(1) Jean Ricardou, Le nouveau roman Edition Seuil, 27, rue Jacob, Paris, 1978, P171 .

(2) حسن بحرأوي: "بنية الشكل الروائي"، ص 26 .

بينما الزمن (بالأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد⁽¹⁾.

إذا كان المكان يتخذ دلالاته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال، وتشابك العلاقات، فإنه يتخذ قيمته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية عامة، وهو ما يُعد ظاهرة فنية عامة، ويبدو معنى الرحلة مرتبط بالمكان، ففي رواية "المحوات" لأن روبرت جرييه ينتقل ولاس وهو الشخصية المحورية في الرواية إلى المدينة المعنية، ولمدة زمنية محدودة، وكذلك يفعل ماتياس إذ يرحل إلى الجزيرة المعنية لفترة قصيرة لا تتجاوز يوماً أو يومين، وفي كلتا الروايتين يرتبط معنى الرحلة بمعنى البحث⁽²⁾.

يذهب ماتياس إلى الجزيرة بحثاً عن الحرفاء لشراء ساعته اليدوية، ولذلك يمتطي دراجته وينتقل من حي إلى آخر، يدق هذا الباب أو ذلك بحثاً عن الحرفاء، المستعدين لشراء بضاعته، وفي رواية "المتاهة" للكاتب نفسه، تقوم الشخصية المحورية برحلة محددة لذلك تحمل بدورها معنى البحث، "فالجندي يظل كامل الرواية يبحث عن بيت صديقه الذي مات في الحرب حتى يسلم أهله رزمة الثياب التي يحملها تحت ذراعه⁽³⁾.

وفي أعمال بوتور تستوقفنا روايتان "جدول الوقت" و"التعديل"، ففي الأولى يقوم السيد (ريفال / Monsieur Revel) برحلة تربص في مدينة بلاستون الانجليزية، تدوم فترة زمنية محدودة، يسافر البطل في رواية "التعديل" من باريس إلى روما على متن القطار ثم يعود، وفي الروايتين أيضاً يرتبط معنى الرحلة بمعنى البحث، ففي الأولى تسعى الشخصية إلى كشف اللغز المهيمن على المدينة والمجسم في الجريمة، وكان قد اكتشفها عبر الرواية البوليسية التي قرأها، ويظلّ هاجس البحث عن القاتل مهيمناً على الشخصية طيلة الرواية، وفي الرواية الثانية يرتبط السفر بمعنى البحث عن سيسيل في روما، يتحول إلى البحث عن الذات وكشف لها⁽⁴⁾.

تقوم رواية بوتور على الرحلة أي الانتقال من مكان إلى آخر يصاحبه تحول في الشخصية، وهذه الرحلة مستمدة من أسطورة البحث التي ترتبط كثيراً بالرواية البوليسية

.Roman de l' intrigue/

(1) سيزا قاسم: "بناء الرواية"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت/لبنان، ط1، سنة 1985، ص 102 .

(2) محمد اللباردي: "الرواية العربية والحداثة"، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية/سوريا، ط1، ج1، 1993، ص232.

(3) المرجع نفسه، ص238.

(4) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

لكن هذا المعنى لا يختص به روب جرييه وميشال بوتور، ذلك أن عنوان رواية كلود سيمون "طريق الفلاندر"، وعنوان رواية كلود أولييه "أور" أو بعد عشرين سنة" بليغة الدلالة، فشخص الرواية الأولى يقومون برحلة محفوفة بالخطر، والمجموعة العسكرية التي ألقى القبض عليها أثناء الحرب تقوم برحلة إلى المعتقل، والرحلة في حد ذاتها تحمل معنى البحث عن الحرية و الإنعتاق، أما في رواية كلود أولييه فالزائر يقوم بالرحلة إلى المدينة الأثرية أور، وفي الرحلة أيضا معنى البحث والاكتشاف، فعبر اللوحة وما تتضمنه من كتابات أثرية يسعى الزائر إعادة بناء هذه المدينة، كما يبدو هذا المعنى واضحا في رواية "التحقيق"، فإن غابت الرحلة المادية فيها، فهي تتضمن رحلة خيالية في أماكن لا حصر لها بحثا عن خيوط الجريمة إن وجدت... ، أما المعنى الثاني يحدد علاقة الشخصية في الرواية الجديدة بالمكان⁽¹⁾ لأنه يخضع للكثير من التأويل والكشف.

يقول ميشال بوتور: "إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب، ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، و يقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر، الذي يتواجد فيه القارئ"⁽²⁾، يوجد علاقة ترابط محددة بين الزمن والفضاء.

إن العلاقة بين الوصف والمكان علاقة وطيدة، فالوصف يجد راحة كبيرة عندما ينقل الأمكنة ويصورها، كما يتجلى المكان في أكمل صورته عبر الوصف الذي يعتمد في بعض الحالات على تزيينه وتشويشه وزخرفته، واللغة هي الوسيلة التي تمكن من ذلك بما تحتويه من استعارة وتشبيه وكناية، وقد مكنت هذه اللغة من التلاعب بصورة المكان في الرواية، وزاد من ذلك سعي بعض الكتاب إلى إسقاط الحالة الفكرية والنفسية للأبطال على المحيط الذي يعيشون فيه، مما يجعل للمكان دلالة تفوق وجوده المألوف، أي كونه ديكورا أو وسيطا يؤطر الأحداث، فهو يتحول إلى محور حقيقي ويقترح عالم السرد محررا نفسه من أغلال الوصف والفضاء في الرواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة، مادام يعاش على عدة مستويات: من طرف القارئ الذي يكون له رأي في تحديد شكل المكان وطبيعته، وعلى هذا الأساس فإن الوضع المكاني في الرواية قد يساهم في تشكيل المادة الحكائية ويتحول إلى

(1) محمد الباردي: "الرواية العربية والحدث"، ص 239.

(2) سيزا قاسم: "بناء الرواية"، ص 99 .

مكون جوهرى في العمل الروائى، فيتجاوز وجوده المؤلف بوصفه ديكوراً فقط⁽¹⁾، هكذا ساهمت الرواية الجديدة في تغيير مجرياتها مع هذا العنصر المقدس بالنسبة للقرن المنصرم. رابعاً أوديب في الرواية الجديدة :

تعتبر أسطورة (أوديب / Oedipe)* من المعاني التي عرفت في المسرح الإغريقي، ولكنها لقيت عناية خاصة في أدب النص الأول من هذا القرن، فقد كتب توفيق الحكيم مسرحيته الشهيرة " الملك أوديب "، و من قبله كتب في فرنسا أندري جيد مسرحيته التي تحمل اسماً مشابهاً "oedipe" سنة 1931، لكن الافت للانتباه استمرار حضور هذه الأسطورة في الروايتين الفرنسية والعربية، وإذا كانت مسرحيتا توفيق الحكيم و أندري جيد قد أعادت صياغة الأسطورة و قدمت قراءة خاصة لها، فإن الرواية الحديثة في فرنسا أشارت إليها في أشكال عديدة و متنوعة⁽²⁾.

تعد رواية " الممحوات/ Les gommes " أبرز روايات الحركة، و ذلك لما أثارتها من ضجة تعلقت جوهرياً بتوظيفها لأسطورة أوديب، يصف آلان روب غريبه في (الممحوات) العمل الفعلي بالإلحاح على الإدماج، قد يكون حدث واضح مملوس و هام : موت الرجل الذي حدث نتيجة خصوصية بوليسية، يعني وجود قاتل، مفتش خاص و ضحية بمفهوم آخر، الأدوار محترمة : القاتل يرمي على الضحية، المفتش يبحث عن المشكلة، الضحية تموت لكن العلاقة التي تربط بينهم ليست سهلة، بل تكون سهلة عند نهاية الملف، يصف الكاتب الأربع و العشرين ساعة التي تمضي بين الطلقة و الموت، أي الوقت الذي يمضي بين الطلقة و إصابة الهدف، في الحقيقة هناك دورتان لأربع و عشرين ساعة، أي البداية تكون على السادسة و النهاية على السادسة، النهاية تكون بنفس الجملة التي بدأت بها الرواية، يستعمل عدم التسلسل في التواءات مسبقة و مؤخرة بتركيب ممنهج مع استرجاع الوقت، الوصف الدقيق للأوضاع، يتعرض القارئ للحرع أمام التفاعلات المتعارضة، ففي الممحوات آلية رمزية تخلق إحساس بالوجود و توحى بالمستقبل، تعني بوضوح الهدم الذاتي

(1)رشيد قريبع: "الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغربي، دراسة مقارنة"، ص85 .
* عقدة أوديب/ Complexe d'oedipe: جملة منظمة من رغبات الحب و العداة التي يشعر بها الطفل تجاه والده، تظهر هذه العقدة في شكلها المسمى إيجابياً كما في قصة أوديب الملك، أي رغبة في موت المنافس و هو شخص من نفس الجنس، تلعب دوراً أساسياً في بناء الشخصية و في توجيه الرغبة الإنسانية.
(2) محمد الباردي: "الرواية العربية والحادثة"، ص359.

مادة رخوة، تعلم انفعالات و إرادة إحساسه، فالروائي الثاقب المعاصر عليه أن يكتب بانفاق مع الفكرة المعاصرة و مراعاة الأدوات الموجودة كالحركات و الأوضاع خارج كل تعليق سواء كان سيكولوجي، إيديولوجي في تعامل الشخصيات القاصر، نظرة الشاهد القابل الذي يتقرب حركات شخص حين يضعه في وضعية خاصة (1)، فالرواية في كل الأحوال وصف لوضعية أو تعليق هولها، سواء أكانت وضعية سيكولوجية أو إيديولوجية أو نوعا من التعامل الذي تقوم به هذه الشخصيات.

اعتبر بعض النقاد ومنهم نقاد الرواية الجديدة شخصية (ولاس/Wallas) الشخصية الرئيسية في رواية أوديب من الخلف، إذ لا يعلن عن جنائته منذ البداية كما هو الشأن بالنسبة إلى البطل الميثولوجي، بل لا تبدو لنا إلا في النهاية عندما يقتل أباه السيد (دوبون/Dupont)، ويقطع النظر عن كيفية القراءة في هذه الرواية وفهمها، فإننا نجد مقاطع سردية تقدم علامات بليغة تتعلق بأسطورة أوديب، فمن ذلك تلك الأحجية التي يطرحها الرجل السكير مرات عديدة، والتي تتعلق مباشرة بأوديب فهو يطرح السؤال التالي: "ما هو الحيوان الذي يقتل أباه صباحا، ويتزوج أمه عند منتصف الليل النهار ويصبح أعمى مساء"، وهو سؤال مكشوف إذ أن المعنى بالأمر لا يُمكن أن يكون إلا أوديبا، ومن ذلك أيضا هذه المشاهد التي يصفها الراوي فأحدها يصور أطلال مدينة طيبة اليونانية، والآخر يصور راعيين يلبسان ثيابا تنتمي إلى عهد قديم وهما تحت شجرة يسقيان طفلا صغيرا عاريا لبن شاة، ويعلق الراوي على هذا المشهد قائلا: "ليس من الأمور الصحية أن تُرضع وليدا من ثدي شاة، وفي المشهد الثالث لا يبقى من الصورة إلا الراعيان وهما ينحيان على جسد وليد جديد، ثم يعرض علينا مشهدا آخر قوامه شيخ أعمى يقوده طفل، ويصور المشهد الأخير رجلين قد أصابتهما الصاعقة، أحدهما يرتدي ثيابا ملكية، والآخر مجرد قروي لا تبدو عليه علامات النبلاء" (2).

إن هذه النصوص جديدة بمادتها وموضوعاتها وأسلوبها وأهدافها، نصوص ساهمت في خلخلة الوعي الجمالي السائد، وتأسيس وعي جديد ينطوي على مفهوم خاص للكتابة تثير الدهشة والغموض والتساؤل، و عملت على إثراء المنظومة الأدبية.

(1) Jean Claude Berton :50 Roman cléx de la littérature, Française, Paris , 1983, P P 140 141.

(2) محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة، ص 362

إن مجموعة من التلميحات تجعلنا ندرك بأن الرواية هي شكل حديث لموضوع مسرحية أوديب، وخصوصاً تلك الممحاة الدقيقة جداً، والتي يحاول ولاس شراءها، لأن دمغة المصنع تحتوي كما يذكر على الحرفين المتوسطين "دي" (مع) على الأقل حرفين قبلهما و حرفين بعدهما... (1).

إن كل هذه المشاهد التي تأتي متقطعة في الرواية، تبني قصة الملك (أوديب/Oedipe)، ولكن الإشكال يكمن في علاقة هذه الشخصية ولاس، فنحن لا نعرف في الرواية إلا إشارة طفيفة تؤكد أن ولاس كان قد جاء إلى نفس المدينة صحبة أمه بحثاً عن أبيه، لكن الرواية تنتهي بموت السيد "دوبون" برصاصة ولاس⁽²⁾، يلجأ ألان روبر جريبه في روايته البوليسية البحتة إلى حكاية "أوديب" يرويها بطريقة فريدة من نوعها ويُعطيها بُعداً أسطورياً، لا يحده القارئ لأول وهلة، يقدم كل شيء بلا أدنى شرح أو تفسير من خلال أحاسيس بعض الشخصيات ومونولوجاتها الداخلية.

يصل رجل البوليس ولاس ليلاً، ليحقق في جريمة قتل، أطلق رجل الرصاص على البروفيسور دوبون أثناء تواجده في المكتب، يقضي ولاس يومه في التحقيق، يستمر التحقيق، يتضح، يتعقد، لم يمضِ دوبون، يُنقل إلى المستشفى خوفاً من إعادة المحاولة سرعان ما أعلنت الصحف اليومية أنه قتل، لكنه يعود سريعاً إلى مكتبه لكي يأخذ بعض الأوراق التي يحتاجها، وفي نفس الوقت ذهب ولاس إلى المكتب إيماناً منه أن القاتل يعود دائماً، دوبون مسلح، ولاس أيضاً، يحدث الخطأ يقتل رجل البوليس الضحية، هكذا يرتكب الجريمة المخبر المكلف بالبحث عن القاتل، وقعت الجريمة وهنا يقف العنصر البوليسي في الرواية⁽³⁾.

للرواية مفتاح آخر يستحيل اكتشافه بعد أول قراءة لها، عندما بدأ ولاس زيارة المدينة التي أرسل إليها للتحقيق، تعرف عليها شيئاً فشيئاً، إنها المدينة التي أتت به أمه إليها عندما كان في الثامنة من عمره، بحثاً عن أبيه الذي رفض الاعتراف به، ومن ثم يفهم القارئ - ولا يفهم ولاس أبداً - أن والده كان يعيش في هذه المدينة، وأنه ليس سوى دوبون الذي قتله بيده نتيجة سوء تفاهم، أوديب إذن وتنتهي مأساته عندما يقتل والده دون أن يعلم، وهكذا تتضح

(1) زياد العوده: "ألان روبر جريبه و قضايا الرواية الجديدة"، مجلة الآداب الأجنبية، دار إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد الرابع، السنة الخامسة، 1989، ص 410 .

(2) ينظر محمد الباردي: "الرواية العربية والحادثة"، ص 363.

(3) سامية أحمد أسعد: "الرواية الفرنسية المعاصرة"، ص 163.

أحداث الرواية متمثلة في شيء أشبه بالآلة الجهنمية...⁽¹⁾، تحتوي هذه الرواية على قصة أوديب وتطابقها، لتكسبها قيمة أسطورية رمزية كبرى.

ربط النقاد بين قصة أوديب كما وردت بين هذه الإشارات لكي يؤكدوا أنه قاتل أبيه، بالرغم من أن "لوسيان غولدمان/Lucien Goldmen" يعتبر أسطورة أوديب في هذه الرواية لكاتب لا يريد أن ينظر إلى العالم إلا من خلال سطحه، ويرفض كل خطاب نفسي واجتماعي يرمي إلى غايتين أساسيتين أشار إليهما بعض النقاد، وأولهما معارضة الأسطورة اليونانية وتحطيمها، وذلك بإخراج موضوع شهير من نبله وإدخاله من جديد في تفاهة الحياة اليومية، ونتيجة لذلك وتلك هي الغاية الثانية، فإن الكاتب يعلن التخلي عن كل رؤية تراجمية للوجود والتحرر من كل ماض ثقافي ثقيل⁽²⁾.

تحضر أسطورة أوديب أيضا في رواية ميشيل بوتور (جدول الوقت/ L'emploi du temps) سنة 1956، اختار بوتور الموضوع الآتي: وصول شاب فرنسي إلى مدينة مجهولة، مانشستر التي لا يصفها الكاتب، لأن الكاتب لا يشتمل على أية رؤيا موضوعية لها، بل يتألف من مجموع الصور المتتالية: الجزئية، المبهمة التي تكون لدى "جاك ريفيل" - البطل - أثناء إقامته فيها، ولا نشهد صراعا بين الإنسان والعالم، بل صراعا بين صور مناقضة تتكون لدى إنسان ما عن العالم، يمكن أن نقول: أن موضوع هذه الرواية اكتشاف إحدى المدن وهيام الرجل على وجهه في عالم متمدن حديث أشبه بالمتاهة، جاك ريفيل موظف في بنك يصل في ليلة من ليالي الخريف إلى مانشستر حاملا حقيبة ثقيلة انكسرت يدها، عبثا بحث عن فندق ساعات طوالا في الميادين الثلاثة المتشابهة، في تلك المدينة المجهولة⁽³⁾.

يتخذ السعي وراء المغامر شكلا بوليسيا، مادام بوتور ينتمي إلى جيل الرواية الجديدة الذي استخدم أساليب الرواية البوليسية في الأدب.

احتلت قلب الرواية أسطورة بوليسية حقة إذ يحاول ريفيل اكتشاف المدينة الغامضة، يشتري رواية بوليسية عنوانها جريمة قتل في بليستون، يسترشد بها في زيارته للمدينة، ينتهي ريفيل بالعثور على الأماكن التي تقع فيها أحداث الرواية البوليسية، ويدعو زملاءه في

(1) سامية أحمد أسعد: "الرواية الفرنسية المعاصرة"، ص 163.

(2) ينظر محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة"، ص 363.

(3) سامية أحمد أسعد: "الرواية الفرنسية المعاصرة"، ص 156.

البنك إلى تناول العشاء في المطعم الذي تناول فيه القاتل وضحيته العشاء في الرواية، أكثر من هذا يكاد يتوصل إلى مؤلف الرواية الذي أخفى شخصيته تحت اسم مستعار، عمد بوتور إلى استخدام وسيلة مبتكرة وضع رواية داخل الرواية، يقرأ ريفيل في مانشستر، بليستون رواية بوليسية وهي بمثابة صورة رمزية للرواية التي يعيشها ريفيل في مانشستر، تتداخل وتتقابل كما سبق أن فعل "بروست" عندما جعل أزمنة الذاكرة والتجربة تتداخل وتتقابل، ونرى هنا كيف أضاف بوتور إلى الأسطورة البوليسية رؤيا زمنية لم يتوصل إليها أحد قبله بعد بروست (1).

إن الرواية هي مذكرات هذا التاجر الذي يعيش الاغتراب الاجتماعي بأبعاده كافة، وإذا يحاول أن يتذكر الماضي بل الماضي القريب، فإنه يعجز عجزاً تاماً عن ذلك، بسبب الحصار الذي يضربه الواقع حول روحه وليس الماضي هو المحتضر وحده، بل إن مدينة بليستون لا يرى فيها ريفيل إلا جثة آخذة بالهمود... (2).

تتعرضنا جملة سردية مفادها أن رجل المباحث هو ابن القاتل، ومضمونها يكاد يكون معارضة لحكاية ولاس في المماحي، لو استبدل ابن القاتل بابن القتيل، ومع ذلك الرواية تزخر بالأساطير التي يقدمها السارد من خلال وصف الرسوم الموجودة في الكنيسة والكاتيدرائية، وتركيزه بصفة خاصة على رسوم الأساطير الإغريقية المتصلة بمظاهر الحياة في مدينة طيبة، ومن بينها صورة رجل عملاق وقد قتله شاب في لباس الحرب، ثم يخصص الأسطورة أكثر عندما يشير إلى الغريب الذي أصبح ملكاً، بعدما قُدر له أن ينجو من السم الذي أعطاه إياه الأب بنصيحة من الكهنة (3).

من الطبيعي أن يكون لكل أثر أدبي طريقته الخاصة في التعامل مع الأسطورة والانزياح عنه بما يتلاءم واحتياجات العصر، وبما أنها عالجت بعمق شديد مشكلات أبدية لا تزال تخاطب الإنسان المعاصر، أضافت الرواية الجديدة على العمل الأدبي لونا مدهشا، وزادت من دهشتها حينما وظفت تقنياتها بأسلوب مريب هارب، يصعب على القارئ الإمساك به.

(1) سامية أحمد أسعد: "الرواية الفرنسية المعاصرة"، ص 157.

(2) يوسف اليوسف: "الرواية الفرنسية الجديدة"، ص 192.

(3) ينظر محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة"، ص 363.

نجد في بعض روايات كلود سيمون إشارة إلى أوديب، ففي رواية (العشب L'herbe) تستوقفنا عبارة موت أوديب المتواصل، يعبر فيها عن درامية نفسانية استثنائية من خلالها يطرد الحدث ولا يعتمد إلا على الحوار الداخلي، وبهذه النّهاجية يثبت سيمون أن في الإمكان كتابة رواية غير تقليدية دون إسفاف، وعلى هذا يسعنا أن نصنف الرواية الجديدة في مدرستين منفصلتين: مدرسة الحوار الداخلي التي يتقدمها كلود سيمون وميشيل بوتور، وكلاهما موهوب حقا، ومدرسة الوصف الخارجي التي تتخذ التدقيق في الأشياء نهجا لها، والتي يتزعمها ألان روب جرييه وبعض تلامذته، من أمثال كلود أوليه وفليب سولير، أما ناتالس ساروت القريبة من هذه المدرسة الخارجية فإن لها شخصيتها المتميزة وقسماتها الخاصة، والحقيقة أن مدرسة الوصف هذه تفتقر كثيرا إلى السمات الفذة التي يمتاز بها أصحاب الخط الداخلي⁽¹⁾.

لاحظ بعض النقاد رواية (الطريق إلى الفلاندر) في علاقة "جورج" ب"دي راكشاش De Reiscach/" وأرملته "كورين"، خاصة في ملاحظته الأرملة صورة لأوديب، وقد تحول دي راكشاش إلى أب وهمي⁽²⁾.

من خلال هذه الأمثلة يتبين لنا اهتمام الكتاب الثلاثة بأسطورة أوديب، التي تثبت حضورها بحضور متميز، باعتبارها وسيلة فنية في بناء الشخصية، ومنهجا في تحليلها وتبرير سلوكها، وإن بدت لنا الشخصية ذات عمق نفسي في رواية (العشب) مما يجعلها تتماشى مع طبيعة عقدة أوديب ودلالاتها النفسية، فإنها في رواية (المماحي) تبدو أميل إلى تسطيح المواقف والأحاسيس، فعلى الكاتب أن يبقى عملا فنيا، علينا نحن أن نبحث عن معنى العمل الفني في الشكل، والشكل عند روب جرييه تكرر، أولا وقبل كل شيء تكرر يصيبنا بالدوار شأنه شأن الوصف الدقيق تماما.

خامسا الوصف:

يرسم الوصف الأشياء بواسطة اللغة، ويصور الأشياء في المكان ولكنه ليس غاية في حد ذاته، وإنما يأتي لخلق الفضاء الروائي، وله وظائف كثيرة تتمثل في التصوير الفني للمكان، تمجيد الشخصية والإبهام بالحقيقة وخلق انطباع بها.

(1) يوسف اليوسف: "الرواية الفرنسية الجديدة"، ص ص 201 202 .

(2) ينظر محمد الباردي: "الرواية العربية والحادثة"، ص 363.

دلل روب جريبيه وهو أكثر أدباء الرواية الجديدة اعتمادا على الوصف بأعماله الأدبية وكتابات النظرية، أن مكانة الوصف ووظيفته تغيرتا في الرواية الجديدة، كان الوصف في الرواية العادية وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات، ولإبراز ملامح الإنسان ولنقل واقع معروف من قبل، فأضحى كما يقول أصحاب الرواية الجديدة خلاقا مبدعا للمعنى أو المحتوى، وكان يختار بقصد أقدر الجزئيات جميعا ما كان مميزا وما لم يكن، ويرتبها ترتيبا معيناً فيكرر الصورة الواحدة مرات، مضيفاً إليها حاذفاً منها هناك، وإذا بالصور تتناحر وتتنافر ويلغي بعضها بعضاً، وإذ بنا لا نرى الشيء ذاته، ولكننا نرى شيئاً آخر وقد لا نرى شيئاً، وإذا بالوصف يطغى على الكتاب ويصبح هو الرواية⁽¹⁾.

يقول روب جريبيه: "ليس الوصف اختراعاً حديثاً، فالرواية الفرنسية الشهيرة في القرن التاسع عشر خصوصاً في مقدمتها روايات بلزاك تعج بالمنازل، والأثاث، واللباس الموصوفة بدقة وإطناب...⁽²⁾".

يحتل الوصف في رواياته الجزء الأكبر، حيث يعمد إلى تفصيله وتحليله، ليصل إلى التدقيق، وبعد هذا الجهد يحطم وبكل سهولة الصورة التي عمد إلى تكوينها لبعث القلق والاضطراب و تشويبه الصورة، وإرسال الحيرة كبرقية في نفوس القراء.

يرى جيرار جينات أن أعمال جريبيه تبدو بمثابة المجهود لبناء قصة (حكاية)، بواسطة الوصف الذي يُحور من صفحة إلى أخرى⁽³⁾.

ألان روب جريبيه لم يبدأ إلا من حيث انتهى بلزاك وأصحابه، من كتاب الرواية التقليدية، الذين صاغوا الأدب في شكل غير متجانس مع فحواه، وباعتبار الرواية الجديدة رؤية جديدة لبنية أساسية لرؤية فرضتها طبيعة التغيير الذي طرأ على بنية العلاقات في المجتمع الأوروبي، أدت إلى إحداث تغييرات طرأت على الشكل الروائي منذ بدايات هذا القرن، يسايره بشكل ملحوظ ويصل في مرحلته اليوم إلى الرواية الجديدة.

يقول كلود أولييه: "ناطحة السحاب تتعكس على زجاج النافذة المفتوحة على مصراع زجاج النافذة الأيسر، المفتوح وحده على النصف الأيسر من المصراع الأيسر الذي

(1)جان ريكاردو: "قضايا الرواية الحديثة"، ص ص 137 138 .

(2)Alain Robbe Grillet : pour un nouveau Roman, Gallimard, paris 1970, P 158 .

(3)Gérard Genette : frontières du récit en l'analyse structurelle de récit, communication, 1966 réédité en collection point seuil 1901, P 164.

يعكس وحده صورة واضحة، إذ أن النصف الأيمن لم يكن يُرسل إلا بريقا حادا ضاربا إلى الزرقة لعلها السماء"، فأولييه يصف وصفا إشماليا حيا حديثا بواسطة إطار هو زجاج النافذة، ثم يصف بعد ذلك وصفا إشماليا داخل الغرفة التي هو فيها، وهو مجهد للقارئ في جميع أحواله⁽¹⁾.

يهدف الوصف في معظم الأحيان إلى بناء ديكور، وإلى تحديد إطار الحدث وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية، وكان ثقل الأشياء الموضوعية بهذه الطريقة الدقيقة يشكل عالما مستقرا مؤكدا يمكن الرجوع إليه بعد ذلك بسهولة، عالم مؤكد بفضل تشابه مع عالم "الواقع"، صحة الأحداث والكلمات والحركات التي سيملاً بها الكاتب هذا الإطار، إن اليقين الهادئ الذي يفرض به نفسه ترتيب الأماكن والديكورات الداخلية، وأشكال الملابس وأيضا الرموز الاجتماعية أو التشخيصية المحتواة في كل عنصر، تلك الرموز التي كان كل عنصر يعلل حضوره بها، ثم تلك الغزارة المفرطة في التفاصيل التي كان يبدو أن من الممكن أن ننهل منها إلى ما لا نهاية...، كل هذا كان يحاول إقناع القارئ بوجود موضوعي - خارج أدب - للعالم يبدو الروائي وكأنه لا يفعل شيئا تصويره ونسخه تماما كما لو كانا في مواجهة قصة تاريخية أو سيرة أو أي وثيقة⁽²⁾.

كان هذا العالم الخيالي يعيش بالضبط نفس حياة نموذجية (عالم الواقع)، بل كان من السهل جدا أن تتبع فيه مضي الأيام والسنين، كان القارئ يستطيع أن يرى من فصل لآخر بل من أول قراءته للكاتب في أقل الأشياء الموصوفة أهمية، و في أقل خط في أي وجه، نقول كان يستطيع أن يرى الأثر الذي تركه الاستخدام والاستهلاك الذي خلفه الزمن، هكذا إذا كان الديكور صورة للإنسان - كل حائط وكل قطعة أثاث في الدار كانت بديلا للشخصية التي تسكن هذه الدار، غنية أو فقيرة قاسية أو عظيمة - هذا بالإضافة إلى أن هذه الأشياء كانت تجد نفسها خاضعة لنفس المصير، ولنفس الحتمية، بل القارئ وهو في عجلة لمعرفة الحكاية، يخول لنفسه سلطة إسقاط الصفحات الوصفية، فالوصف بالنسبة له إطار على الرغم من أن لهذا الإطار معنى مطابقا لمعنى اللوحة التي يحتويها⁽³⁾.

(1) جان ريكاردو: "قضايا الرواية الحديثة"، ص 144 .

(2) ألان روب جريبه: "نحو رواية جديدة"، ص 130.

(3) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

والواضح أن هذا القارئ، لو أسقط صفحات الوصف في الكتب، يخاطر بأن يجد نفسه بعد أن قلب الصفحات الواحدة بعد الأخرى بسببته المتعجلة، في مواجهة نهاية الكتاب وقد تاه منه المضمون تماما، فاعتقاده أن كل صفحة وصف، ليست إلا إطار سيدفعه في النهاية إلى البحث عن اللوحة نفسها، كما تغير مكان ودور الوصف تغيرا جذريا، فبينما كانت الأبحاث التي تهتم بالوصف كان يفقد معناه التقليدي، لم يعد الوصف الآن مجرد تعريفات تمهيدية تدخل القارئ إلى الكتاب، لقد كان يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية وتعبّر عن شيء ما، أما الآن فلا نتحدث إلا عن جمادات و أشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى، أو على الأقل هذا ما يحاوله كتاب الرواية الجديدة، لقد كان يدعي تمثيل واقع موجود مسبقا، أما الآن يحاول أن يؤكد وظيفته الخلاقة، كان فيما مضى يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء، أما الآن فيبدو أنه يحطم الأشياء، كان إصرار هذا الوصف على التحدث بإسهاب عن الأشياء والجمادات لا يهدف إلا إلى إفسادها وجعلها غير مفهومة، بل وإلى إخفاءها تماما⁽¹⁾.

يبدأ الوصف في الرواية الجديدة من لا شيء، يولد من جزء صغير عابر عديم الأهمية - ما يشبه النقطة - هو لا يقدم عرضا شاملا، يخترع خطوطا وأشكال ثم يناقض نفسه فجأة ويكرر نفسه، ويبدأ من جديد وينقسم إلى خطوط وأشكال متوازية⁽²⁾.

ففي رواية المتاهة لآلان روب جرييه، هي إحدى الروايات التي بسببها أنكرت نظرية روب جرييه، حيث أنه قيل عنها أنها أشبه بملحمة أوديسة، لجندي هارب من جيش منسحب، تاه هذا الجندي في مدينة مدفونة تحت الثلج، وانتهت حياته من قبل رصاصات انطلقت من مدفع رشاش، و في هذه الرواية نلاحظ تلك الدقة في الوصف، و التي لا تضيف شيئا يدلنا على البطل، أو يعرفنا بشخصيته، أو عن آماله في الخروج من الوضع الذي هو موجود فيه، أو عن خوفه من الوقوع في هذه المتاهة إلى الأبد⁽³⁾، جاءت الرواية في شكل رحلة استغرقت ساعات طويلة كانت أشبه بالسفر في متاهة الكائن الإنساني، كل شيء غامض متلبس، ومليء بالهواجس والمخاوف، ولا نهايات أو بدايات واضحة.

(1) آلان روب جرييه: "نحو رواية جديدة"، ص 130.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 131.

(3) Jean Ricardou, Le nouveau roman Edition Seuil, 27, rue Jacob, Paris, 1978, P171.

ويمكن أن نصل انطلاقاً من وصف الكاتب بتلك الخطوات، التي يموت وقعها في الثلج، و التي تعطي إحساساً بعدم الإرتياح و التوتر.

غاية الوصف في الرواية الجديدة لا تكمن في الأشياء الموصوفة، ولكن في حركة الوصف نفسها، وتتجلى غايته أيضاً في الإيحاء بمعنى محجوب، لا يتيح له الكاتب أبداً أن يُظهر على السطح، الشيء الذي يجعل منه خلقاً للمعنى وتحديدًا لأعماقه⁽¹⁾.

يخطئ من يقول: إنمثلة هذه الكتابة نتجه نحو الفوتوغرافية أو نحو الصورة السينمائية، إن الصور الملتقطة على حدة لا تستطيع إلا أن ترى القارئ مثلما يفعل الواقع البلازي، تبدو كأنها مصنوعة لتحل محل هذا النوع من الوصف، وذلك مالا تحرم السينما الطبيعية نفسها من فعله⁽²⁾.

رواية "الغيرة" لا تقدم وصفاً من حيث هو الخالق الوحيد للمعنى وكفى، بل إنها تعتمد على تقنية يمكن أن نسميها تقنية التناوب التي تنطوي على التضارب العميق، والحقيقة أن المعنى يتحدد بهذا التضارب الحامل للفروق، الزوج و الرواية، وتتخلص وظيفته في أن يصف امرأته في فقرة لينتقل بعد ذلك إلى وصف "فرانك" في فقرة أخرى، ومن خلال الصلة القائمة بين الفقرتين المتناوبتين تتولد غيرة الزوج، وبهذا فإن الكاتب يلغي التسلسل الحداثي، أو هو يوجه إلى السرد، والحقيقة أن تضارب موقف الزوج مع العلاقة التي يوثقها الوصف بين الزوجة والعشيق، هذا التضارب هو دراسة نفسية لشعور يعيش أزمة حادة، بل إن حدثها تؤكد بالإضطراد التدريجي عبر الوصف، الشيء الذي ينفي مزاعم جرييه الرامية إلى أن يتعامل مع النفس، وأنه لا يمكن أن يحشر في زمرة التيار النفسي⁽³⁾. يعتبر المكان عامل ربط فهو يساهم في خلق التعايش القارئ مع النص والغوص في داخله.

يمتاز كلود أوليبه في رواية (الإخراج)، بعين حاذقة نافذة قادرة على الوصف والتقاط الدقائق، وانتزاع السمات من الكائنات انتزاعاً أشبه بالاختلاس الخفي، أو الاستلال اللين، نجد البطل راحلاً في صحاري إفريقيا الشمالية، وفي مهمة ريادية كلفته بها واحدة من الشركات الباحثة عن المعادن، و في وسط الصحراء تتداعى أفكار البطل وتعمل عينه الحاذقة في نبش

(1) ألان روب جرييه: "نحو رواية جديدة"، ص 15.

(2) يوسف اليوسف: "الرواية الفرنسية الجديدة"، ص 132 .

(3) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

الكثير من الأسرار التي كانت خفية عليه، المرشدون الذين يقودونه في دروب الصحراء الشبيهة بالمتاهات، إن هم إلا أناس يضمرون له الشر، الرائد الذي أرسلته الشركة إلى هذا المكان ليصمم خارطة الطرق المؤدية إلى المناجم قد مات مقتولا، النسوة اللاتي اتصل بهن ذلك الرائد السابق نلن عقابا صارما، إن غاية الرواية عند أولييه هي غمس الروح في عالم مجهول، محاولا فك العماء الذي يحقق بالعقل، وذلك يعني أنه في مقدور النفس أن تتعامل مع محيطها، حتى وإن يكن ضربا من المتاهة⁽¹⁾، بعث الوصف في هذه الرواية عناصر تجريبية جديدة، ذهبت بالسياق الروائي إلى فضاء جديد .

يبقى عنصر المكان ركن أساسي، ومن أهم العناصر الروائية الرئيسية التي لم يهملها النقاد في دراستهم الروائية بكثير من التدقيق والتمحيص، كما يجب التنويه أن المكان في الحقيقة يشكل لعبة يستطيع الكاتب تشكيلها وتوظيفها وقت ما شاء، لصالح النص بقليل من المكر والدهاء، يجسد بواسطته حقيقة ما، ليركب موجة المغامرة، وزورق التغيير.

سادسا: الأشياء / التشبيء

التشبيء لفظة مصدرها الشيء، وهو كل ما هو غير إنسان، وفي الفرنسية الشيء Chose ومنها Chosification أو Objectivité ومعناها تحويل ما هو ليس شيئا إلى شيء، وتشبيء العاطفة أو الفكر أو الانفعال، وبهذه الطريقة تكتسب الأشياء طبائع غريبة عنها وتتخلى عن براءتها وحياديتها، وقد تحدث الروائيون الجدد الفرنسيون كثيرا عن الأشياء وامتلأت رواياتهم بها، مما جعل هذا العنصر ميزة أساسية تميز بها إبداعهم⁽²⁾.

تبدأ معالم الرواية الجديدة تتضح عندما يتحدث الآن روب جرييه عن (الأشياء) ومعانيها : "في بناء الرواية في المستقبل، ستكون الأشياء هنا قبل أن تكون شيئا ما، وستكون هنا فيما بعد أيضا، صلبة لا تتغير، حاضرة إلى الأبد، وكأنها تسخر من معناها الخاص، هذا المعنى الذي يحاول دون جدوى أن يحولها إلى مجرد أدوات زائلة، إلى نسيج وقتي معيب شكلته كل من الحقيقة والإنسانية العليا"، وعن العلاقة بينها وبين الإنسان: "لن تكون الأشياء انعكاسا باهتا لنفس البطل المبهمة، وصورة لآلامه وظلا لرغباته، بالأحرى، إذا حدث واستخدمت الأشياء لحظة واحدة كقاعدة للأهواء الإنسانية، فلن يكون ذلك إلا بصفة

(1) ينظر يوسف اليوسف: "الرواية الفرنسية الجديدة، ص 196 .

(2) رشيد قريبع: "الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغربي، دراسة مقارنة"، ص 111 .

وقتيية، لن تقبل الأشياء طغيان المعاني إلا ظاهرياً. لتبن لنا إلى أي حد تظل غريبة على الإنسان" (1).

باعتبار أن الرواية الجديدة أدب موضوعي، أي أدب الأشياء كما هي، كما تشاهد من خارجها، فهي لا تعتمد على أحداث تسرد في شكل متواصل، إنما هي نظرة إلى أحداث ممكنة الحصول، تغامر في تغيير النظرة صوب تخطي المؤلف و تحقيق مسعى روائي جديد.

بعد أن أجهز روب جرييه على السرد، وعلى الموضوع، وعلى الشخصيات، كان باستطاعة هؤلاء من مؤلفي النظريات الجديدة أن يكتفوا بإعلان (موت الرواية) ولكنهم أوغلوا فيما ألوا عليه من الهدم، وعلى رقعتهم الخاوية، أعادوا ترتيب قطع الشطرنج معلنين أن الأشياء قد حلت محل الإنسان، لم يفت روب جرييه بطبيعة الحال أن يثبت أن العالم موجود، ولكنه عالم يبدو الإنسان به في غربة و عزلة، و يمضى روب جرييه قائلاً: "انه عالم يسمح بوعي أكثر رحابة و أقل تركيزاً على الإنسان"، ربما قدر للأشياء أن الأشياء مجردة، فالجوهر الأول وربما الأخير للأشياء أنها موجودة، رغما عن كل معنى هي غامضة، صماء، متحدية، لا تتزعزع، حاضرة على الدوام، ماثلة كما لو كانت تسخر مما يضيفي عليها من معان موجودة، ومن ثم وجب أن يوصف و لكن بمراعات أن يتحاشى وصف الأشياء إضفاء المعاني عليها⁽²⁾، فرواية الغيرة لروب جرييه عالمها عالم التشيؤ، فهو يعني إلا الأشياء الموجودة أي رؤيته للعالم.

انطلاقاً من أن الرواية الجديدة ترجمة حرفية لرؤية مغايرة للواقع، ولتداعيات الحدث اليومي، قامت بقتل الحكاية، وألغت الحكبة، اعتمدت على الأشياء، ودفعت بالحوادث إلى الغموض وجعلتها غير منطقية.

وهكذا لا يكون للأشياء وجود في السياق الروائي إلا بالوصف ذاته، وصف يخلق الأشياء إذ يصفها ولكنه في الوقت ذاته يهدمها بتجريدتها من المعنى، كما لو كان التدفق المتحمس في الحديث عن الشيء لا يهدف إلى غير طمس معالمه، وجعله ينمحي تماماً، لا يغيب على البال أيضاً المقام الملحوظ الذي كان للأشياء عند بلزك، و لكن الأشياء في نظره

(1) سامية أحمد أسعد: "في الأدب الفرنسي المعاصر"، ص 21.

(2) نعيم عطية: "ما الجديد في الرواية الجديدة"، ص 129.

لم تكن سوى تجسيم مادي لأفكار الشخصيات، ومن ثم كان وجود الأشياء عند فلوبيير أيضا من الحياة ما للبشر، وقد أرسى مؤلف مدام بوفاري الخطوط العريضة لنظرية في الملاحظة الموضوعية مقورا أنه كي ترى الأشياء في ذاتها، يجب ألا تربطها بأي صالح شخصي لك، على أن جوستاف فلوبيير لم يرض أن يكون عبدا للمادة، وعرف لحظات بدت له فيها حقيقة الأشياء غير المؤكدة، وقبيل وفاته بعامين كتب إلى موبسان يقول: "هل اعتقدت قط في وجود الأشياء؟ أليس كل شيء وهما؟ ما من حقيقي سوى الروابط، أي النحو الذي ندرك عليه الأشياء"، وهكذا فإن ما يوصف من موجودات لا ينتقى لذاته، بل لأنه يخدم الشخصيات ويؤتي أثرا عاجلا أو آجلا على الحركة في الرواية، في كتابه "غداء الأرض" يقدم أندريه جيد إحدى نصائحه فيقول: "ليست الحقيقة في الأشياء بل في نظرتك إلى الأشياء"، وفي هذا طعنة مسددة إلى قلب الوحش الذي يطلق عليه الرواية الجديدة⁽¹⁾.

تفتت الذات الإنسانية، سلطة الأشياء، ظلال الأشياء، التعالي على الحركة، فهذه النصوص كتابة من طراز جديد، تمرت على البنى السردية التقليدية والحديثة في الوقت نفسه.

يقول الناقد (جان بلوخ ميشيل) في دراسته عن روب جرييه: "إنه إنما آل على نفسه أن ينقل في الرواية الصورة الفوتوغرافية، تلك التي تخلو عملية التقاطها من كل تفسير أو تقييم، تلك التي هي موضوعية تماما، لأنها التقطت ونقلت بجهاز شغله الأوحده هو الشيء ولا يرتد إلى نفسه، ويعني ذلك أنه لم يعد الأمر الحيوي في الرواية الجديدة أمر "علاقات، أو" روابط" كما قال فلوبيير، ولا أمر نظرة كما قال جيد، إن كل ما يذكر بأنفاس إنسانية يجب أن يخفق ويلقى ببحثه بعيدا عن صفحات الرواية، ولا يجد جان بلوخ ميشيل غضاضة في أن تنافس الرواية آلة التصوير في مجالها الخاص، و هذا معناه هدم الأدب، لكن هذا المطلوب عسير المنال⁽²⁾.

لم يكن روب جرييه يهتم بالأشياء في ذاتها اهتمامه بحركة هذه الأشياء وبتصويرها، وهي تتكون أي قبل أن يتم تكوينها، أصبح لا يهتم بحركة الأشياء بمقدار ما يهتم بحركة حركاتها، إن صح هذا التعبير نعني بحركة الخيال لا بالخيال نفسه، فروب جرييه يرى أن ما

(1)نعيم عطية: "ما الجديد في الرواية الجديدة"، ص 130.

(2)المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

يميز الإنسان عن الحيوان هو الخيال، فالإنسان يتخيل حياته، ويتخيل العالم الذي نعيش فيه، ولأن الإنسان الواحد قد أصبح له أكثر من وجه، وأكثر من حقيقة، وأكثر من شخصية استحالت الحبكة الروائية التي تصور الإنسان ذي الشخصية المحددة المعالم والملاحم والأفكار، أما مارجريت دورا فتسعى إلى اكتشاف الأشياء الخفية، ولا تعتمد على اللغة وحدها في تفصيل المعاني والأفكار، فهناك الفقرات، وهناك الإشارات، وهناك الصمت⁽¹⁾.

وصفت الرواية الجديدة الأشياء بكثير من التفصيل، ولم تميز بين ما هو ذاتي (ما قد يعتقد الشخص) وما هو موضوعي (ما يوجد بالفعل)، و أخلطت الزمان والمكان، ووجهة النظر.

إذا كان ميشيل بوتور ينظر إلى الأشياء من خلال مفهومه الفينومينولوجي (العلاقة بينها وبين الإنسان)، والحركة والتغيير الدائمين، فإن روب جرييه يتقدم بجرأة أكثر ليقول: "إن الإنسان لم يفعل حتى الآن سوى إسقاط روحه وانفعالاته وآماله ومخاوفه على الأشياء، الأمر الذي يفقد هذه الأخيرة كل شخصيتها وكيانها"⁽²⁾.

إن الأشياء في نظر روب جرييه تتمتع بوجود مستقل تماما عن الإنسان، وفي هذا يقول: "إن الإنسان ينظر إلى العالم لكن العالم لا يجيب على نظرتة، وليس هذا لأن العالم لا يريد مثلما رأى كتاب العبثية Absurdisme ، والتي كان على رأسها ألبير كامي، وإنما لأن العالم يتمتع بصفة واحدة ليس له غيرها وهي الحضور Presence، على هذا الأساس فإن واجب الروائي هو إنكار تلك الشركة المزيفة التي يُصر المثاليون على وجودها بين الشيء والإنسان"⁽³⁾.

فروب جرييه يعتبر أن روايات بلزاك ضاجة بالأشياء، ولم ينزعج النقد من ذلك فيما انزعج من حضورها في الرواية الجديدة، ويفسر ذلك بأن الأشياء عند بلزاك خامدة داخل الإنسان، بينما في أعمال الحدائثة كما يسمى الرواية الجديدة خارج الإنسان، فالوعي الإنساني يعمل في الحالتين بأسلوبين مختلفين في الحالة الأولى يستوعب الأشياء، بينما في الحالة الثانية يخرجها من داخل الإنسان وحسب، الفينومينولوجيا "الظاهرتية" فإن الإنسان موجود

(1)فتحى العشري: "لقاء مع ناتالي ساروت"، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض،السعودية، العدد الرابع، السنة الأولى، 1977، ص 27 .

(2)ألان روب جرييه:"نحو رواية جديدة"، ص14.

(3)المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

من خلال وعيه ومن خلال انعكاس هذا الوعي على الأشياء، في حال تم فهم ذلك فإنه يمكن فهم الفرق بين الروايتين رواية القرن التاسع عشر ممثلة ببلزاك، ورواية القرن العشرين ممثلة بروب جرييه وكلود سيمون وألبير كامو وغيرهم، ويفهم الفرق بين الحداثة والرواية الكلاسيكية، وما تمثله الدائم ببلزاك إلا تعبير عن أن هذا الأخير ممثل لمرحلة من أهم مراحل الرواية الفرنسية، ويمكن اعتبار الانقلاب الذي حدث للرواية، و على أنه فيما يبدو انقلاب على بلزاك متشابهون، متناسلون من بعضهم، مخربون إلى آخر هذه الأوصاف، الشتائم التي تلقاها كتاب الرواية الجديدة في بداية عهدها (1).

وعلى رأي روب جرييه فإن القراء لا يميزون على الأغلب بين مفهومي الحركة الأدبية والمدرسة، فالأولى دائمة التحرك والتجدد، فيما أن الثانية متعلقة وساكنة في الحركة، ثمة طريقة وتوجه وقول وأسلوب خاص لكل فرد، أما في المدرسة فثمة درس واحد للجميع، وقول واحد، وطريقة واحدة، فالرواية الجديدة حركة وليست مدرسة، على هذا فالروائيون الجدد بوصفهم مجموعة أدبية مختلفون لكل أسلوبه وقوله وطريقته (2).

مأساة الإنسان في العصر الحديث، هي أنه قد حول كل ما هو إنساني إلى شيء مجرد من الإنسانية، وذلك بأن حول كل ما يربطه بالآخرين إلى كلمات على الورق... إلى إيصالات، إلى شيكات، إلى شهادات استثمار، إلى موثيق زواج، معناه أن الإنسان قد رد كل ما حوله إلى عناصر أولية إلى أشياء...، فإذا أصاب الإنسان حزن أو يأس أو ضياع، فذلك لأنه بإنسانيته قد قضى على هذه الإنسانية، وراح يجتر آلامه الرومانسية، وعذاباته الوجودية، أما مدرسة الرواية الجديدة، فقد اعترفت بهذه الحقيقة الوجودية، وسلمت لها بدلا من أن تبكي عليها، أي أنها اتخذت موقفا من مأساة إنسان هذا العصر (3).

يبقى التشييء حجر الأساس الذي بنيت عليه مفاهيم الرواية الجديدة، والصورة التي يبتكرها الكاتب، أثناء خلقه للعمل الروائي بتجسيده للرواية التي ولدت في خياله .

(1) "حوار مع مفجر الرواية ألان روب جرييه"، جريدة السياسي الإلكترونية، 19 02 2008، 10:00 متاح على الشبكة.

(2) المرجع نفسه.

(3) ينظر جلال العشري: "ألان روب جرييه، و موجة الرواية الجديدة"، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية،

الرياض، السعودية، العدد 52، السنة الخامسة، 1981، ص124.

سابعا العجائبية:

لقد استعملنا مصطلح العجائبي بالمعني الذي يؤديه المصطلح الفرنسي Le fantastique أما مفهوم العجائبي، فقد حدده علماء الأدب تحديدا جزئيا، فهو عند بعضهم إدخال عنيف لغموض في إطار الحياة الواقعية، والقصة العجائبية عند بعضهم الآخر تقدم لنا أناسا مثلنا نحن، يعيشون في العالم الواقعي يوضعون فجأة أمام ما لا يمكن شرحه، كما يحدد البعض الآخر العجائبي بأنه قطيعة من النظام المعترف به، وبروز مفاجئ لما لا يمكن قبوله في قلب الشرعية اليومية التي لا تتغير، وانطلاقا من هذه التحديدات المتقاربة، توصل تودوروف إلى ضبط الشروط الأساسية الثلاث التي تحدد مفهوم الحكاية العجائبية (1) وهي:

ü أن يجبر النص القارئ على اعتبار عالم الشخصوع عالم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تغيير طبيعي للأحداث وتفسير خارق للطبيعة.

ü يمكن أن تشعر إحدى شخصيات الرواية بهذا التردد، الذي يصبح في هذه الحالة ممثلا، وبذلك يصبح معنى من معاني الأثر الأدبي.

ü على القارئ في النهاية، أن يتخذ موقفا إزاء النص وذلك بإعراضه عن التأويل الشعري (2).

وهكذا يتعلق الشرط الأول بالرواية، ويرتبط الشرط الثاني بالناحية البنائية، إذ يفترض وجود وحدات سردية تتصل بحكم الشخصوع على أحداث القصة، ويمكن اعتبارها انفعالات تجاه الأفعال كما تتصل أيضا بالدلالة، إذ تعتبر معنى من المعاني الممثلة، أما الشرط الثالث فهو يتعلق بالاختيار بين عدة طرق وعدة مستويات في القراءة، علما أن الشرط الثاني يمكن أن يختفي بدون أن يلغي صفة العجائبية (3).

تستند العجائبية إلى وعي جمالي، يهدف إلى إثارة الأسئلة والتساؤلات، وإلى تحريض الوعي العام وإثارته، ودفعه إلى تجديد أدواته وأساليبه و تقنياته لتشكيل طفرة في المعنى و المبنى.

تبدو ملامح الأفعال العجائبية أكثر كثافة في رواية روب جرييه (توبولوجيا مدينة

(1) محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة"، ص 187.

(2) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

شبح/Topologie D'une Cite Fantome)، فمن خلال وصفه لأطلال مدينة أثرية سياحية، واعتمادا على طرق مختلة، يسعى الراوي إلى بناء مقاطع سردية، تستعيد بعض وقائع هذه المدينة التاريخية الأسطورية، فالراوي يصف التاريخ العجائبي لهذه المدينة الأسطورية التي تدعى فاناديوم/Vanadium، فتروي الأسطورة أن حجرا مذيبا أصاب ساحة المدينة، فجرح فتاة تحمل اسم الربة فانادي Vanadee وقتلها، وبعد نصف ساعة زالت كل بنايات المدينة، ثم هبت عاصفة قوية فأطفت الحريق وغسلت أطلال المدينة، التي لم يبق منها إلا النساء المحكوم عليهن بالإعدام بعد موت جميع السكان، إذ كن في سجن النساء في مخبأ تحت الأرض⁽¹⁾.

تعتبر هذه الرواية من أفضل النصوص التي يتفاعل فيها الواقعي والتمخيل، جسدها جريبه بخيال محكم وأسلوب مبهر، يدفع بالقارئ إلى القراءة المتأنية الواعية. وتظل رواية كلود أولييه (أور أو بعد عشرين سنة) من الروايات الجديدة الهامة التي تقترح عالم العجائب، إلى جانب رواية توبولوجيا مدينة شبح، فرواية كلود أولييه تشبه رواية عجيبة من حيث أنها تلج بالعالم الأسطوري من خلال محاولة بناء بعض العناصر المكونة لتاريخ مدينة أور، وهي مدينة عراقية تنتسب إلى تاريخ العراق القديم⁽²⁾.

الراوي يعلن منذ البداية أنه ألقى به في مغامرة غريبة، حيث وجد نفسه في مواجهة ألغاز لا مدخل لها، ذلك أنه وجد نفسه تجاه مجموعة من الحكايات العجيبة التي تنزع نزعة أسطورية، صيغت في الرواية في شكل مقاطع سردية، فهذا (أيه/Ea) أب مردوك نائم في حجرة تواجه غرفة الطعام، فيترأى له في منامه اثنان غشاهما الثلج، فيأخذهما ويضعهما في فتحة الجدار، ويعطيتهما أوراقا من شجرة عجيبة، وإذا بالتنانين تتوالد وتتكاثر، ويفسر أيه هذا الأمر بأنه كان في تواصل مع روح الزائر، وأن حلما يلقي استقبالا متميزا هذه الليلة، ويتكرر الحلم في موضع آخر من الرواية⁽³⁾.

قام كلود أولييه في هذه الرواية بتشويش الرؤية، أخلط الواقع بغرائب الأحداث ما زاد في اشتباكها وتعقيدها، أمور لا يتقبلها عقل القارئ الواعي، مازجا الخيال بصورة غريبة

(1) ينظر محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة"، ص 192.

(2) المرجع نفسه، ص 193.

(3) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

خارقة، تجاوز فيها المنطقي والمألوف، واعتمد على خاصية التعجيب التي تمثل أهم مظاهر الابداع الروائي والقصصي.

لا تخلو رواية ميشال بوتور "مرور الحدأة" من بعض الأفعال العجائبية، إذ يعتمد الراوي إلى وصف عجيب عاشه الأب (جان رالون/Jean Ralon)، إذ يجد نفسه مستلقيا على فراشه غير قادر على النهوض، فقد وقف أمامه رجل عاري الصدر، يمسك بيد دفة بدائية، وإذا هو حارسه الذي يعطيه جرعة ماء، وعندما يسند ظهره إلى خشبة يكتشف كهفا واسعا يغطيه ضباب كثيف فوق نهر تسبح فيه سفن عديدة، يحمل بعضها فوانيس محاطة بهالات ضوئية، متنوعة، فضية الألوان، وراء رصيفين مرتفعين تبدو مدينة كهفية غريبة، ثم يظهر له رجل غريب الهيئة، وعندما يطلب منه المرور لا يقدر على ذلك معتقدا أن الرجل لا يملك شيئا لمريديه وأطرافه معطلة، وعندئذ يعلمه حارسه أنه غير قادر بعد على معرفة سكان العالم الآخر، ثم يختفي المنظر العجيب شيئا فشيئا⁽¹⁾.

للعجائبي مصطلحات عديدة أهمها: الفنتاستيك، الفنتازيا، الغرائبي، السحري، الأدب الاستهامي، تذوب في دلالة واحدة هي العجيب والخارق للعادة.

إن العجائبي إذن هو حالة التردد التي يشعر بها القارئ تجاه الأحداث والأفعال، فحالما يحسم أمره ويهتدي إلى الحل الذي يرى أن الأمر لا يدعو أن يكون وهم الحواس، ونتيجة الخيال، وأن قوانين العالم لم تتغير، يدخل حينئذ مجال الغريب/L'étrange الذي يخضع دائما إلى تفسير عقلي منطقي⁽²⁾.

العجائبي يخرج النص المعهود من المعقول إلى اللا معقول، ومن المألوف إلى اللامألوف، متجاوزا الواقع والمنطق، ومتتبعا في ذلك مراحل متواصلة متسلسلة إلى غاية الوقوع في المدهش، الذي لا يتقبله العقل ولا يتماشى مع المنطق، وما يرفضه الواقع رفضا جذريا.

المتأمل في الرواية الجديدة الفرنسية يكتشف أيضا أنها أولت بدورها عناية بالفعل الغريب، فأشهر الروايات التي عرفت بدورها هذا الاتجاه لا تخلو من غرابة في مستوى وظائفها السردية الرئيسية، في رواية المحاولات يلعب التخيل دورا كبيرا، ليست هناك

(1) ينظر محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة"، ص 193 .

(2) المرجع نفسه، ص 194 .

حدود واضحة محددة بين الحقيقي والخيالي، لا حدود بين الفكر والحلم، ولا بين الموجود والمعدوم، بين الممكن والمستحيل، بين الشيء و ضده، فالأمر لا يتعلق بقصص مختلفة مثلما يحدث في رواية تحتوي على عديد من المواقف المختلفة، إنها القصة نفسها التي يمكن أن ترويتها بأسلوب مغاير، إنها كل ما يمكن أن يعقد صلة بما يسمى واقعا⁽¹⁾.

ينقلب رجل المباحث إلى مجرم عندما يقتل ولاس السيد دوبون، في آخر الرواية ولكن الفعل يغرق في الغرابة عندما توحى الأحداث بأن القتل هو أب رجل المباحث نفسه، فإذا نحن إزاء عادة الأسطورة الإغريقية القديمة، أليس أوديب قاتل أبيه؟ ، وفي رواية المتلصص، يعتبر حادث القتل الذي تورط فيه ماتياس من الأفعال الغريبة، فهذا البائع المتجول الذي جاء الجزيرة ليوم واحد قصد بيع ساعاته اليدوية، يصبح قاتل الفتاة التي ترعى الغنم، رغم التبرير النفسي الذي لجأ إليه الكاتب إذ لا يفتأ بذكر صلة قديمة لماتياس في هذه الجزيرة بفتاة صغيرة ترعى الغنم هي أيضا، وتدعى فيوليت /Violette، قد تكون ماتت بنفس الصورة، إذ يعثر ما تياس على القطعة من القماش لمعطف منسوج من الصوف كانت تحمله هذه الطفلة في موقع الحادث، ولئن كانت الرواية لا تحدد صلة واضحة بين الحادثتين والفتاتين، فالأكيد أن البطل ماتياس يعيش حالة نفسية ذات صلة بماضيه، وبعلاقته القديمة بهذه الفتاة تبرر قتله إياها إن تأكد⁽²⁾.

ينزع ميشال بوتور في بعض وظائفه السردية الرئيسية نزعة إلى الغرابة، وذلك لخروج الأفعال أحيانا عن مقتضيات تمثيل الواقع، فالفعل الرئيسي الذي تنتج عنه بقية الأفعال ففي رواية (درجات) فعل غريب حقا، فهم الشخصية الرئيسية في الرواية تسجيل بكل دقة و وفاء للحقيقة مجموعة العلاقات والوقائع الممكنة والغير ممكنة، التي تقام في معهد ثانوي ساعة الدرس وخارجها، فهو يدخل مغامرة البحث والكشف عن العلاقات العائلية التي تربط بعض الأساتذة ببعض تلاميذهم، وتتحول أحيانا هذه المهمة لدى الراوي الأول إلى فعل يصل إلى حد الهوس، إذ في اللحظة نفسها التي يكون فيها أمام تلاميذه يتخيّل ما يفعله الأستاذ الآخر وراء الحائط⁽³⁾.

(1)محمود قاسم: "موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين"، ص 95 .

(2)ينظر محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة"، ص 198 .

(3)المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

تدعو سمات الرواية الجديدة إلى نفس المؤلف، لا تسير وفق نمط سردي موحد، سرد كالإعصار، كثيرة هي الأحداث والحكايات، تجلى هذا فيما سبق في مجموعة من الحكايات المتواصلة دون انقطاع.

يلتجئ الراوي في (مرور الحدأة) إلى الخيالات والحلم، ليخرج من تشخيصه للواقع وتمثيله له، فهنري دي لاتانغ/Henri Delatang الذي يجلس إلى طاولة الطعام يشرع في تخيل حادثة اختطاف ممكنة للفتاة التي أعدت الحفل، بمناسبة عيد ميلاد أنجال/Angele ثم تتحول لعبة الخيال إلى واقع لا يخلو من غرابة، إذ يداهم شقة الضحية وفي اللحظة التي يريد هناك عرضها، تسقط على الرخام فتموت، يعمد كلود سيمون في رواية (العشب) إلى بعض الوظائف السردية الغريبة، كأن يصف العجوز ليست بالرجل ولا بامرأة، أي تبدو منتمية إلى إحدى هذه المخلوقات الخيالية، كما يصف بعض تصرفاتها الغريبة، فقد اشترت هذه العجوز تابوتا تحسباً لنهاية حياتها، ووضعته في قاعة الجلوس ظلت تنام فيه أحيانا قصد تجريبه، كذلك تبدو لنا المرأة الحدباء التي تشرف على شؤون العجوز المحتضرة، شخصية غريبة، وذلك لقدرتها على التفاهم والتواصل مع الأموات والمحتضرين⁽¹⁾.

اضطراب الشخصية الروائية، يؤدي إلى خلخلة الحدث الذي يهدف به سيمون في مرور الحدأة إلى تعمية القارئ، حيث تداخل فيها الغريب والعجيب في حالة مزدوجة، يحدثان في النص الروائي خلخلة تحث القارئ على متابعة القراءة، تتبع هذه القراءة جملة من التساؤلات والافتراضات ، لمحاولة التوصل إلى ما يصبو له الروائي، إلا أن الفرق بينهما هو أن الغريب معقد، بعد القراءة المتأنية والخيال المحكم عن وعي وإدراك، يتوصل القارئ بعد جهد إلى تفسير و تدقيق، ولن يتحصل على ذلك إلا بعد أن يمتزج الخيال بالواقع بطريقة خارقة .

ثم ألا تعتبر الوظيفة السردية المحورية في الابن/Le fiston لروبير بانجيه، هي خطاب يكتبه أب لابنه يدعو للعودة إلى الوطن، وحتى يغريه بالعودة، فإنه يقص عليه الأحداث التي تقع في المدينة، غير أن هذا الأب سكير لا يعي تماما ما يقول، وينسى ما كتب، وعلى هذا فالأمور تختلط في ذهنه حتى أنه يكرر كتابة نفس الأحداث ولكن بطريقة

(1)محمد الباردي:"الرواية العربية والحداثة"، ص 199 .

مختلفة، ونتيجة هذا التكرار ولذلك الفارق بين الطريقتين في وصف الحدث الواحد فإن القارئ يفقد باستمرار تلك الصورة التي يبينها لنفسه عن هذا العالم، كلما تقدم في القراءة⁽¹⁾.
إلا أن هذه الرسائل لا تصل في النهاية، تبقى مشروعا بدون إنجاز يعبر عن الحالة النفسية التي عليها المرسل، فالرواية الجديدة الفرنسية تجمع بين نمطين من الأفعال لا يخلوان من مفارقة عجيبة، وهما الفعل العادي من ناحية والفعل العجيب والغريب من ناحية أخرى، والجمع بينهما يربك العلاقة التقليدية بين الفعل الروائي الخيالي والفعل الواقعي، فالأيومي والعادي تشخيص للواقع في مستوى الدرجة الصّقر، إذ ينفي النموذجي في حين يبدو العجيب والغريب تجاوز اللا واقع، وإغراقا في الخيال وإيحاء عميقا بأن اللغة فنية بالدرجة الأولى، وأن الأدب يشخص ذاته⁽²⁾.

ومن الصور العجائبية أيضا أن تلتجئ بعض الروايات الجديدة الفرنسية إلى الحكمة البوليسية التي تتوفر على نوع من السرد، يمكن أن نطلق عليه اسم رواية الجريمة، وهي تنقسم إلى أربعة أنواع:

(أ) - رواية التحقيق أو البحث الجنائي:

إن هذا النوع من الروايات يتأسس خاصة على الصراع بين المجرمين الذين يسعون إلى إخفاء جرائمهم، كما هو الحال في رواية (التحقيق) يختفي السكرتير فيقوم المحقق بالبحث عن أسباب اختفائه، أما في رواية (توبولوجيا مدينة شبح)، فإن التحقيق يكون حول الفتاة الشقراء التي جاءت من أجل القيام ببعض الطقوس الدينية في المدينة الأثرية، وفي (المماحي) يقوم المحقق "ولاس" بالبحث عن قاتل "دييون"، وتقوم بالجناية عصابة "غاريناني" و "بونا" أما في (بيت المواعيد)، فإن "جاك ريفال" يقوم بالتحقيق حول حادثة القتل التي وقعت في مدينة "بلاستون"، ويذهب ضحيتها "جون واين" وفي النهاية يتوصل إلى أن شقيق الضحية هو الذي قام بالجناية، وفي رواية (المتلصص) تختفي "جاكلين" ويكون السبب ففي اختفائها "ماتياس"، أما في (الريح) فإن الضحية هو "روز الغجري"، وتعهد القضية إلى الشرطة التي ترفض التحقيق فتضيع القضية، وفي (بيت المواعيد) تقوم الشرطة الانجليزية بالتحقيق،

(1) ألان روب جرييه: "نحو رواية جديدة"، ص 151 .

(2) ينظر محمد الباردي: "الرواية العربية والحداثة"، ص 199 .

وتلقي القبض على الجاني وهو "رالف جونسون"، الذي قتل "دوار مانيري" (1).

يختفي الجناة غالبا خلف جنائياتهم ويحاولون إبراز عدم علاقتهم بالجرائم، وهنا يأتي دور المحقق الذي يسعى لكشف الحثيات المحيطة بالجريمة وفك شفرتها، للوصول إلى القائم بفعل الجناية، والواقع أن ذلك يبدأ من الروائي وينتهي عنده، هو الذي يخلق شخصية الجاني ثم يكلفا بفعل الجناية، ويكشف في النهاية عنها بوصفها مجرمة.

(ب) - رواية الرعب:

يعتمد هذا النوع الإثارة والترهيب، وقد لاحظنا علاماته في الظروف التي تحيط بالشخصية عند نزولها بالمكان الغريب، حيث يعمل الروائيون إلى وصف هذا المكان وصفا مقطعا مهوشا، يوصي بالغربة والغموض، مما يشعر القارئ بخطورة هذه الأمكنة، ويدفع الشخصية إلى الإحساس بالخوف، يبدو ذلك من الروايات التي ذكرت سابقا، وقد تأكد حدس هذه الشخصية في غالب الأحوال، حيث تعرضت للاغتيال أو الاختطاف (2).

مدينة أور في العراق مثلا توحى بالوحشة وتبعث على الإحساس بالرعب والخوف من المجهول، ومما يمكن أن يحدث للشخصية في الرواية، هذا الرعب ينتقل إلى القارئ ويجعل الرواية مليئة بالعجائبية والغرائبية التي تثير الدهشة والخوف.

(ج) - رواية اللغز:

يبقى المجرم أو العناصر المجرمة في هذا النوع من الروايات مجهولا، وقد رأينا أن المحقق لا يتوصل إلى نتيجة في أغلب الحالات، مما يعطي هذه الروايات طابع الألغاز (3). وهذه سمات أساسية في الرواية البوليسية مثلا لدى بعض الكتاب مثل "أجاتا كريستي / Aghata Kristie" في بعض رواياتها مثل رواية (مرتفعات وودرنغ)، والقصد من التلغيز هو إلقاء الإحساس بالغممة وعدم الوصول إلى نتيجة لدى القارئ، وهو هدف مقدس في منظور الروائيين الجدد.

(1) رشيد قريبع: "الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغربي، دراسة مقارنة"، ص 125 .

(2) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

(د) - رواية المفاجأة:

يتفاجأ قارئ بعض الروايات الجديدة الفرنسية عندما يرى أن نهاية الأحداث مغاير تماما لما كان يعتقد أنه سيكون خاتمتها، ويكون ذلك ناتجا عن عدم إتباع الكتاب التسلسل المنطقي للأحداث، مما يبدو ذلك مثلا في رواية (المتلصص)، حيث يقف القارئ أمام جريمة قتل، لكن هذه الجريمة تظل لغزا من بداية الرواية إلى نهايتها، فهناك إمكانات متعددة تطرح أمامنا ومنها:

✓ يمكن أن تكون الفتاة جاكلين ضحية حادثة سقوط من أعلى الجرف زمن حدوث العاصفة، وفي هذه الحالة أيضا يصعبُ الجرم في القضية، لأن السمك نهش أجزاء واسعة من جسدها، مما يجعل تحديد مكان الجرح أمرا مستحيلا⁽¹⁾.

✓ قد يكون "روبان" هو الذي قتلها بدفعها، لكنه ينفي ذلك ويؤكد سقوطها بعد انزلاقها، يقول "لا أحد قتلها لقد سقطت عندما وضعت قدمها على الحافة"⁽²⁾.

✓ يمكن أن يكون الجاني هو "ماتياس" ذاته، وقد برر هذا الشك بقايا السجائر التي كان يدخنها، وقد عثر عليها في مكان الجريمة⁽³⁾.

ورغم كل المبررات التي يصطنعها الكاتب حتى يوهم القارئ بأن "ماتياس" هو المجرم الحقيقي، فإن ما يزيد في غموض الأمور هو أن "ماتياس" نفسه يتوهم أنه هو القاتل، لكنه يغادر الجزيرة والقضية لا تزال عالقة قابلة لكل الافتراضات⁽⁴⁾.

أضفى هذا العامل بريقا فعالا في الكتابات الروائية الجديدة، وصبغها بصبغة متميزة، و أطلقت العنان للخيال يحلق بعيدا عن الواقع الضيق، ففتحت بذلك الباب على مصراعيه لمزيد من الجرأة والحرية.

(1) رشيد قريبع: "الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغربي، دراسة مقارنة"، ص126 .

(2) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.



الغائمة

ظهرت في فرنسا ردة فعل ضد الأدب "الملتزم" تجلت في طريقة جديدة في الكتابة، وسميت بالرواية الجديدة الفرنسية، مرت على ثلاث مراحل: حيث أنشأ في الخمسينيات كانت تنحدر من الكتابة الطليعية لدى وليم فوكنز، وكافكا، وسارتر، وكامو.

تبدأ المرحلة الثانية من منتصف الستينيات إلى مطلع السبعينيات تبلورت فيها الموجة الجديدة وأعلنت فيها المقاطعة الجذرية للرواية التقليدية، إذ طورها غياب المحور السردي الواحد، ثم تتابعت إلى غاية المرحلة الثالثة، مرحلة الشهرة العالمية والجوائز، كان ذلك من خلال نوبل للآداب.

استبشر بهذه الرواية كبار النقاد والمفكرين أمثال جان روسيه، ورولان بارت، وجان بول سارتر، وجون ستوروك، وكلاوس نيتزر، وكورت ويلهم وغيرهم ... أصبحت تأخذ دور الصدارة في الترجمة والمبيعات، وفي عام 1971 انعقد مؤتمر كبير ناقش خصوصية الرواية الجديدة الفرنسية، وتم تخصيص جائزة سنوية باسم مدسيس، تمنح لأفضل رواية جديدة، وتتواصل منجزات الرواية الجديدة على أيدي روادها ...، ويأتي عام الاعتراف الدولي الأهم، عام الاعتراف العالمي بهذا المولد، حيث منحت أكاديمية استوكهولم في يوم الحادي عشر من أكتوبر جائزة نوبل للآداب سنة 1985 للرواية الجديدة الفرنسية، تسلمها الرائد كلود سيمون على مجمل أعماله الروائية وأبرزها : الحبل المشدود سنة 1947- قدسية الربيع سنة 1954 - الريح سنة 1957.

نعت أنصارها في البداية بعدة تسميات من بينها كتاب الرواية المضادة، وروائيو مدرسة الرؤية، وروائيو المدرسة الوقحة،

والشكلاونيون، والمهتمون بالأشياء التفاهة، والرواية الموضوعية، وغيرها من السمات التي قذفهم النقد بها.

ينسف أنصارها أساس مقومات الرواية التقليدية، ويعلنون نهايتها فهم يرفضون الشكل السائد ضاربين به عرض الحائط، مدعمين رفضهم هؤلاء بإثراء أعمالهم الروائية إثراء متميزا ينم عن خبرة في الحياة.

ووجدت هذه الحركة مساندة لدى مجموعة من المجالات سعت إلى التعريخ بأعمالها وتحليلها، أهمها الأخبار الأدبية، حجج، الفكر، الآداب الفرنسية ولكسبراس، ومجلتا نقد وتال كال وغيرهم.

تعكس الرواية الجديدة الأشكال الأدبية، حاولت أن تعبر عن أزمة الإنسان الغربي فور خروجه من الحرب الكونية الثانية، كانت أروعها تعبيراً عن هذه الأزمات وما شابهها، وكانت أكثر انساقاً مع المضمون وأشدّها تجانساً مع هذا الإنسان.

عبرت عن أزمة إنسانية، متفككة، متصدعة، قهر واستبداد، وفقدان اليقين، والإحساس باللا جدوى في كل شيء وانتظاره لشيء لن يقع أبداً. ركزت بشكل أساسي على الظاهرة ووصفها كما يبدو بغض النظر عما وراءها.

الروائيون الجدد "كلود سيمون، ناتالي ساروت، ميشيل بوتور، وجون ريكاردو، ألان روب جرييه، كلود أوليه، وروبير بانجيه" يتبنون اتجاهها واحداً، رغم أن لكل واحد منهم طريقته الخاصة، وتجمعهم في حركة الرواية الجديدة، وذلك يفقدهم شخصيتهم المستقلة، فكل واحد يعمل باتجاهه الخاص مع اختلاف وجهة نظر كل واحد حول مفهوم الكتابة.

يعالج الروائيون الجدد جملة من المواضيع من بينها مشاكل الالتزام والتأثير والتقنيات الروائية.

فضل الروائيون الجدد البحث عن المعنى بدلاً من التصوير الجذاب.

الرواية الجديدة الفرنسية بالنسبة لأنصارها، هي الرواية التي تجعلك تفكر بالطريقة التي كتبت بها.

تحدثت الرواية الجديدة عن تمزق الخلية العائلية، وانكسار المشهد الاجتماعي، وما إلى ذلك من أحداث المجتمع، قادت هذه الظاهرة إلى مجاهل جديدة كانت فيما سبق عمياء صامتة.

تطرق الروائيون الجدد إلى إعطاء نماذج لروح جديدة، وتطرقوا إلى مشاكل عديدة، واعتزوا بها كثيرا، ناقشوها بكثير من النزاهة، والموضوعية والتوضيح والدقة، والتصليحات والتناقضات.

الرواية الجديدة الفرنسية طورت أنماطها القديمة، محققة التأصيل والأصالة، حيث أنها تصبو إلى تقنيات جديدة غير معروفة من قبل.

إن الأعمال الأكثر جاذبية هي أعمال النساء، حيث أن ساروت ساهمت في تطوير جماليات الرواية الجديدة مساهمة في الإبداع والتتظير.

أسقطت ناتالي ساروت العمل الروائي على مجال الأشياء الأكثر ابتذالا للحياة اليومية.

أصبحت الرواية الجديدة تمثل مرجعا مهما للنقاد المختصين، فهي في نظرهم النوع الوحيد المفنق لجميع القواعد، باعتباره النوع الفريد من نوعه الذي يعيش صيرورة دائمة، وهذا ما ذهب إليه الناقد المعروف ببيير شارتيه عن كتابة "مدخل إلى نظرية الرواية".

كما أن الرواية الجديدة تفنق المقدمة والعقدة، والانفراج فهي حكاية صغيرة معزولة ملفتة حول نفسها، وهذا ما يصبو إليه الباحث والناقد ألبيريس (ر.م)، في كتابه "تاريخ الرواية الحديثة".

ليس للرواية الجديدة الفرنسية تقنيات ثابتة وأساليب واضحة، بل مفاهيمها غامضة، قابلة للبوسات عديدة لا حصر لها، وهذا ما توصل إليه الناقد الروسي الكبير ميخائيل باختين، الذي يعد من كبار المنظرين في كتابه "الملحمة والتاريخ".

التكرار وسيلة عملت الرواية الجديدة على توظيفها داخل النص الروائي، بالإضافة إلى استخدام الفراغات البيضاء والصور الفوتوغرافية الآنية في البنية السردية للنص.

الوصف لم يعد مجرد تمهيد لمعرفة المضمون، ولكنه المادة وبدونه لن يبق القارئ، موضوع اعتمادهم في ذلك عن الوضوح، فأصبح بذلك وسيلة لتحطيم الأشياء وإخفائها تماما.

والروائي الجديد لا يصف الأشياء التي يراها فقط، وإنما يخترعها ثم يرى الأشياء التي اخترعها عن طريق أسلوب معين.

الرواية الجديدة لم تتعامل مع الشخصية بوصفها كائنا من لحم ودم، وإنما عن طريق خيال الكاتب وفقا لما يصبو إليه.

تتنوع لغة الرواية الجديدة، حيث تكون الجمل طويلة، ربما تأتي في صفحة واحدة دون أي نقطة.

الزمن في الرواية الجديدة غير متسلسل، وغير مرتب، يقوم على الفصول والأرقام، كما أنه صورة فوتوغرافية يرصد اللحظات والثواني.

النص الروائي الجديد هو نص مدمج، مجموعة من الكلمات المتتالية قد يبدأ بالمستقبل قبل الماضي، وقد يستعمل المستقبل وهو يريد الماضي.

الرواية الجديدة لا تتعامل مع المكان من حيث هو مكان، ولا مع الزمان من حيث هو زمان، وإنما تتعامل معهم عن طريق الخيال.

الرواية الجديدة هي رواية خارج الزمن، وبلا أبطال، ودون رابط منطقي، وأشخاصها ضمائر وأرقام ورموز، كما أنها عبرت عن الواقع شكلا ومضمونا.

اختلط الوعي عند رواد الرواية الجديدة، بعدم ملائمة الأشكال الموروثة للتعبير عن واقع قد تغير.

الرواية الجديدة الفرنسية استجابة أدبية عن فهم ووعي للوضع الثقافي الراهن، الذي مر به إنسان الحضارة الغربية، وضع الاستبداد والذل، لذا منحوها قواعد وقوانين خاصة، باعتبارها شكلا جديدا من أشكال النشر الفني والتعبير الأدبي.

بعا أنصارها إلى التمرد، ذلك يشبه مسعى السرياليين إلى حد بعيد في تمردهم على الواقع والانقلاب عليه، هي إذن صورة حية للتمرد والرفض. نصوصهم تدعو إلى الاستغراب والدهشة، وفيها ما فيها من الأمور العجائبية، يحاولون انتحالها وشكلها عن طريق هدم ما كان معروفا، وبناء أشياء غير معروفة.

الرواية شكل متطور ما دامت الحياة مستمرة، وإن هذا لا يمنع من تطوير التقنيات في القرن المقبل، أو خلال القرنين القادمين، ومن المحتمل أن تكون هناك تحولات للأشكال الأدبية التي قامت بدور أساسي في الأدب، ولكنها اختفت ومنها التراجيديا الكلاسيكية التي انقرضت، كانت شيئا جميلا ورائعا والآداب الآتية من بعدها كانت مدينة لها.

تبقى الرواية الجديدة الفرنسية جهدا متميزا، طوره الرواد وحقق منجزات أدبية وتقنية و لغوية هامة، أثرت بمجهوداتها في الجنس الروائي وصبغته بصبغة الإبداع، وأصبح لها تلاميذها حيث أنها سمفونية وطنية يعزفها المشهد الروائي الفرنسي عند غالبية الروائيين.

وفي الختام نتمنى أن نكون قد وفقنا إلى ما كنا نصبو إليه، و نعتذر عما بدر منا من تقصير و إهمال، فإن أصبنا فمن الله عزوجل، وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

بِسْمِ اللَّهِ الْمَلِكِ وَالْمَلِكِ

ثَبَّتُ الْمَصَادِرَ وَالْمَرَاجِعَ

أ - المراجع العربية:

- & أحمد أسعد (سامية): "في الأدب الفرنسي المعاصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، سنة 1976.
- & الباردي (محمد): "الرواية العربية و الحداثة"، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية، سورية ، ط 1، ج1، سنة1993.
- & بحراوي (حسن): "بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، سنة 1990.
- & سليمان نوار (عبد العزيز) ، و نعني (عبد المجيد): "التاريخ المعاصر: أوروبا من الثورة الفرنسية إلى الحرب العالمية الثانية"، دار النهضة العربية، بيروت، د ط ، د ت. سوبول (ألبيير): "تاريخ الثورة الفرنسية"، ترجمة جورج كوسي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1982.
- & شريفي (عبد الواحد): "ألف ليلة و ليلة و أثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر"، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، د ط ، سنة 2001.
- & فخري (صالح): "في الرواية العربية الجديدة"، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، سنة 2009.
- & قاسم (سيزا): "بناء الرواية"، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1985.
- & قصوري (إدريس): "أسلوبية الرواية، مقارنة أسلوبية لرواية زقاق المدن لنجيب محفوظ"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، سنة 2008 .
- & لاوند (رمضان): "الحرب العالمية الثانية"، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، سنة 1973.
- & مرتاض (عبد المالك): "في نظرية الرواية/بحث في تقنية السرد"، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والأداب، الكويت، د ط، 1998.
- & محفوظ (عصام): "عشرون روائياً يتحدثون عن تجاربهم"، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، سنة1998.
- & يقطين (سعيد): "انفتاح النص الروائي، النص والسياق"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، سنة 2001.
- & يقطين (سعيد): "تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد، التبئير"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، سنة 1997.

ب - المراجع المترجمة:

- & ألبيريس (رم): "تاريخ الرواية الحديثة"، تر جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، سنة1967.
- & ألبيريس (رم): "تاريخ الرواية الحديثة"، تر جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، سنة1982.
- & بوتور (ميشيل): "بحوث في الرواية الجديدة"، تر فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، سنة1982.
- & جرييه (ألان روب): "نحو رواية جديدة"، تر مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف بمصر.
- & ريكاردو (جان): "قضايا الرواية الحديثة"، تر صياح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، ط1، سنة1977.
- & ريمون (ألهو): "حوار في الرواية الجديدة"، تر نزار صبري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، سنة1988.
- & لوران (فليدر): "الرواية الفرنسية المعاصرة"، تر فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة و اللسانيات، قسنطينة، ط1، سنة2004.

ج - المجلات:

- & أحمد أسعد (سامية): "الرواية الفرنسية المعاصرة"، مجلة عالم الفكر، دار وزارة الإعلام، الكويت، سنة1972.
- & أحمد أسعد (سامية): "ناتالي ساروت"، مجلة عالم الفكر، دار وزارة الإعلام، الكويت، المجلد السابع، العدد الأول، سنة1976.
- & العشري (جلال): "ألان روب جرييه، و موجة الرواية الجديدة"، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض، السعودية، العدد 52، السنة الخامسة، 1981.
- & العشري (فتحي): "لقاء مع ناتالي سا روت"، مجلة الفيصل، دار فيصل الثقافية، الرياض، السعودية، العدد الرابع، السنة الأولى، سنة1977.
- & اليوسف (يوسف): "الرواية الفرنسية الجديدة"، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد الرابع، السنة الخامسة، 1989.
- & عصام الدين (أحمد): "الثورة الفرنسية"، دار الهيئة المصرية العامة، القاهرة مصر، العدد 262، سنة1971.
- & عطية (نعيم): "ما الجديد في الرواية الجديدة"، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض، العدد السادس، السنة الأولى، سنة1977.

د - الرسائل الجامعية:

& قريع (رشيد): "الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغربي دراسة مقارنة"، بحث
مقدم لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب المقارن، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة،
كلية الآداب و اللغات، إشراف عز الدين بوبيش، سنة 2003.

ه - المواقع الإلكترونية:

& "الثورة": يومية سياسية " 12 04 2010، 10:07، Admin@thawra.com .Mailto:
& البدران (ايناس): "بحوث في الرواية الجديدة"، الصباح، يومية سياسية ، شبكة الإعلام
العراقي، 07 09 2007، 10:00، ص 1، AL-SABAH.
& الزمن في الخطاب الروائي ، 16 10 2010، 12:30،
& www.albaat.hmedia.sy/index.php .
& "حوار مع مفجر الرواية الآن روب جرييه"، جريدة السياسي الإلكترونية، 19 02
2008، 10:00.
& عبدو (باسم): "الرواية التقليدية و الرواية الجديدة"، النور 308، 05 09 2007،
14:45.
& يوسف (عبد الباقي): "حديث موجز عن إنجازات الرواية الفرنسية الجديدة"، جريدة
الأسبوع الأدبي، العدد 1068، 18 08 2007، 14:45، Aru@net.sy .Mailto:

و- القواميس والموسوعات:

& حجازي (سمير سعيد): قاموس مصطلحات "النقد الأدبي المعاصر"، دار الأفق
العربية، القاهرة، ط 1، سنة 2001.
& الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر و التوزيع،
الرياض، السعودية، ط2، المجلد2، سنة 1999.
& قاسم(محمود): "موسوعة أدباء، نهاية القرن العشرين"، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،
مصر، ط1، سنة 2000.
& قبيحة (راتب أحمد): "السلح النووي"، موسوعة المعارض المصورة" ، دار الراتب
الجامعية، بيروت لبنان، ط1، سنة 2005.
& موسوعة المعارف الحديثة، منشورات عكاظ فيليب أوزو، الرباط، المغرب، الآداب2،
1999.

ز- المراجع بالفرنسية

- & Berton (Jean Claude) :50 Roman cléx de la littérature, Française, Paris 1983.
- & Eliane Ittl, la littérature française en 50 romans agrégée de lettre, docteur de l'université Sorbonne, paris, 1955,ellipses,.
- & Genette(Gérard) : frontières du récit en l'analyse structurelle de récit, communication, 1966 réédité en collection point seuil 1901.
- & Grillet (Alain Robbe): pour un nouveau Roman, paris ,éditions de minuit , 1933.
- & Pratique, Nouveau Roman Hier, Aujourd'hui ; Union générale, édition, 8Rue Garancière, Paris, 6.
- & Ricardou (Jean), le nouveau roman, Edition Seuil 27, Rue Jacob, Paris, 1978.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة 5

مدخل

- أولاً: أسباب اعتماد مصطلح الرواية الجديدة ص 9
ثانياً: الرواية الفرنسية/بحث في الأصول ص 11
- 1 – تاريخها ص 11
 - 2 – نتائج الثورة الفرنسية ص 13
 - 3 – أهداف الثورة الفرنسية ص 14
 - 4 – عوامل ظهور الرواية الجديدة الفرنسية ص 15
- (أ) ظهور البرجوازية ص 15
(ب) الحرب العالمية الثانية ص 19
(ت) القنبلة الذرية ص 21
(ث) الصعود إلى القمر "غزو الفضاء" ص 22
(ج) الثورة الصناعية ص 23
(ح) الصحافة ص 24
(خ) الثورة الجزائرية ص 25

الفصل الأول: الرواية الجديدة الفرنسية

- أولاً: مفهوم الرواية الجديدة الفرنسية ص 28
ثانياً: الطريق لرواية جديدة ص 34
ثالثاً: أعلام الرواية الجديدة الفرنسية ص 39
- 1 – ناتالي ساروت ص 39
 - 2 – كلود سيمون ص 42
 - 3 – روبير بانجيه ص 45
 - 4 – ألان روب جريبه ص 47
 - 5 – ميشال بوتور ص 51
 - 6 – جون ريكاردو ص 55
 - 7 – كلود أولييه ص 56

الفصل الثاني: محددات الرواية الجديدة الفرنسية

59	محددات الرواية الجديدة الفرنسية.....
60	أولاً: تشييء الشخصيات.....
70	ثانياً: تهشيم الزمن.....
80	ثالثاً: فوضى الأمكنة.....
83	رابعاً: أوديب في الرواية الجديدة.....
88	خامساً: الوصف.....
93	سادساً: الأشياء/ التشييء.....
98	سابعاً: العجائبية.....
103	(أ) رواية التحقيق.....
104	(ب) رواية الرعب.....
104	(ت) رواية اللغز.....
105	(ث) رواية المفاجأة.....
107	خاتمة.....
114	ثبت المصادر و المراجع.....
120	فهرس المحتويات.....