

أسس البناء السردى في الرواية الجديدة

مرتاض عبد الملك

Abstract

Cette étude est consacrée aux fondements de la variation à laquelle se rattache le nouveau roman dans lequel se profilent les grands aspects d'une écriture narrative nouvelle. Nous pouvons parler en quelque sorte de révolution dans ce domaine .

Cet article a d'autre part pour objet l'étude et l'analyse des techniques aussi bien du roman traditionnel que du nouveau roman .

Notre étude s'articule autour de trois grands axes :

- Le nouveau roman et les facteurs de sa genèse*
- A propos de la terminologie de ce genre*
- Les aspects et les signes du nouveau roman chez Kafka et l'école romanesque américaine vus par un littéraire arabe.*

ظهرت أمارات التجديد على الرواية منذ عقابيل الحرب العالمية الأولى، في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية على أيدي كثير من الكتاب الروائيين أمثال أندري جيد، ومرسيل بروست، وكافكا، وجيمس جويس، وأرنست هيمنغواي، وجون دوس باصووس...

ولما وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، بعد أن كانت حصدت أكثر من عشرين مليوناً من الضحايا في ثلاث قارات من العالم؛ كان لا مناص، أمام تلك المحنة الرهيبة التي مرت بها الإنسانية، من التفكير في شكل جديد للكتابة؛ فتغيّر التفكير الفلسفي بظهور الوجودية، وتغيّر التفكير النقدي بظهور البنوية، وتغيّر الشكل الروائي بظهور بواذرفي كتابة جديدة للرواية؛ وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين بخاصة، ومنهم آلان روب قريي، وناطالي صاروط، وكلود سيمون، وميشال بيطور؛ كما تغيّر الشكل الشعري بظهور قصيدة التفعيلة، ثم قصيدة النثر، أو ما يسمّى كذلك عبثاً.

ولعل أهم ما تسميز به الرواية الجديدة عن التقليدية، أنها تنثور على كل القواعد، وتتنكّر لكل الأصول، وترفض كلّ القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية؛ فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة؛ ولا أي شيء مما كان متعارفاً في الرواية التقليدية متألّفاً اعتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد...

كانت الرواية التقليدية (ونحن مضطرون إلى اصطناع هذا المصطلح في مقالات هذا الكتاب لنميز، فعلاً، بين شكلين مختلفين للرواية اختلافاً بعيداً، أو اختلافاً ما؛ ولكنه ثابت بلا ريب) تركّز كثيراً على بناء الشخصية، والتعظيم من شأنها، والذهاب في رسم ملامحها كلّ مذهب؛ وذلك ابتغاء

ايهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها معا... لكن الرواية الجديدة جاءت إلى مثل هذه الشخصية فأعارتها أذنا صماء، وعينا عمياء؛ فلم تكدر تأبه لها؛ بل بالغت في إيذاؤها، وفي التضليل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبوؤها في حضي الرواية التقليدية؛ فإذا هي مجرد رقم، أو مجرد حرف، أو مجرد اسم غير ذي معنى... وإذا هذه الشخصية طورا إنسان، وطورا آلة، وطورا شيء، وطورا آخر عدم، وهلم جرا... إن غاية الكتاب الجدد في تعاملهم مع الشخصية أنهم يثبتون للقارئ لا تاريخية هذه الشخصية، ولا واقعيتها، بل لا وجوديتها؛ ولكن على أنها كائن من ورق مثلها مثل اللغة والحدث والزمان والحيز والمشكلات السردية الأخرى؛ حذو النعل بالنعل.

فإذا جننا إلى لغة الرواية الجديدة، هي أيضا، ألفيناها معذبة مؤذاة؛ كأنما يُراد لها أن تمزق من جلدها اللغوي الطبيعي؛ فتستحيل إلى كائن غريب، ممزق الإهاب، مضطرب البناء... ولكن كل ذلك يُلاصق بوعي فني كامل...

وعلى أننا نؤثر أن نتحدث عن كل مكون من مكونات الرواية في مقالته المقدرة له من هذا الكتاب؛ وإنما نريد هنا أن نقدّم الرواية الجديدة من حيث الملابس التاريخية العامة التي نشأت فيها... فما الرواية الجديدة؟

الرواية الجديدة... هذا العالم الأدبي الرحيب، وهذا الشكل السردى العجيب؛ الذي أيما حدوده فاندمنت، وأيما أطرافه فتتاءت وغبرت... هذا البحر الخضم الذي تلاشت سواحله أو تتألت فلا هتداء لها، ولا متجّة إليها... هذا الجنس الأدبي، الشعري، اللاشعري معا، والاجتماعي والاجتماعي، والواقعي والأسطوري جميعا. هذا الجنس المتغطرس المختال الذي طغا، في عهدنا هذا، على جميع الأجناس الأدبية الأخرى... هذا الجنس الروائي الجديد الذي ولد منذ زهاء نصف قرن: ما شأنه؟ وما

خلفياته؟ وما مفهومه؟ وما خصائصه؟ وما حدوده؟ وما تقنياته؟ وما الظروف والملابسات التي أحاطت بميلاده؟ ولم عدل كثير من كتّاب الرواية في الغرب عن كتابة الرواية التقليدية الى هذا الشكل الروائي الجديد؟...

وإنها لأسئلة كثيرة، مختلفة، معقدة، متشعبة، حائرة: سؤال يطرح سؤالاً، ومساءلة تُقضي إلى مساءلة أخراة إلى ما لانهائية... أسئلة لا تنقطع: بعضها محير، وبعضها مقلق، وبعضها مزعج، وبعضها مدهش، وبعضها غامض، وبعضها تافه، وبعضها ذو شأن وأي شأن... أسئلة كيما نجيب عنها، علينا أن نقرأ العدد الجَم من الروايات، ونرافق آلاف الشخصيات المتباينة في جنسياتها، ولغاتها، وأهوائها، وإيديولوجياتها، وثقافتها، وجبلاتها، وسلوكاتها، وعواطفها، وهواجسها؛ وإلى كل ذلك علينا أن نستنطق العدد الدثر من الكتب النقدية التي ظهرت على مدى القرن العشرين، ولا سيما منذ منتصفه؛ وبوجه أخص منذ بداية ربعه الأخير... وهي سيرة لو جئنا نسلکها لأنھکتنا وأضننتنا، ثم لکنّا خرجنا منها لا أخذین ولا تارکین، وربما خرجنا منها بخفّ حنین... ومع ذلك، فقد أقحمنا النفس مخاطرين؛ وذلك حين أزمعنا على الخوض فيها، غير هيّابين ولا وجلين... ولكن لتتساعل تارة أخراة: لم الرواية الجديدة؟

وإن الإجابة عن مثل هذا السؤال الضخم الثقيل الأحمال، الباهظ الأوقار؛ ليست باليسر الذي يُعتقد. ولكن يمكن الإجابة عنه بعمومية لا يغني من العلم شيئاً ذا بال؛ والتقرير بأن الرواية التقليدية بكلاسيبتها، وتقاليدها أو أصولها المنصرفة إلى رسم ملامح الشخصيات، وتقديم الحوار، وتحليل الأحداث، وبناء الوصف، ورواية السرد، وكتابة النص، أثناء كل ذلك... لم يعد الذوق الأدبي المعاصر يستسيغها. ذلك بأن السرد كثيراً ما كان يغيب، ليحضر مكانه الوصف الاستطرادي المضجر. وكثيراً ما كانت اللغة

الشاعرة تتوارى وراء العبارات الكلاسيكية الأنيقة، وأنجل المسكوكة التي
تفتقر إلى الماء، وتحتاج إلى الطراوة والجدة الدلالية. وكثيراً ما كانت
الشخصيات تطفو، في العمل الروائي، فلا تترك مجالاً للمشكلات السردية
الأخراة؛ فكان لا شيء في الرواية غير الشخصية وغطرستها، واختيالها
وغلوائها...

وأكثر من ذلك أن الروائيين كانوا يشقون على أنفسهم، ويعتونها أشق
الإغناات حتى يستوي لهم وضع "حالة مدنية" لشخصياتهم: فإذا هي لها
نسب معروف، وشجرة انتماء... لقد كان الروائيون التقليديون لا يعرفون،
أو لا يكادون يعرفون، إلا ما يسمّى في تقنيات السرد الروائي: "الرؤية من
الخلف"؛ عوضاً عن "الرؤية المصاحبة"، أو "الرؤية من الخارج"؛ وهي
أحدث أنواع السرد وتقنياته في الرواية المعاصرة. وكانت هذه الرؤية من
الخلف تحكم على الروائيين التقليديين، أي على السُرد الذين يتقمصون
شخصياتهم، أن يتظاهروا للقارئ بمعرفة كل شيء. فالسارد، أو الراوي،
نلفيه أبداً متفوقاً على الشخصيات⁽¹⁾.

وكذلك نجد النظرة التقليدية إلى الصلة بين الراوي وشخصيات روايته
تمثل في أنه يعرف كل شيء عن هذه الشخصيات؛ وهو، بالضرورة، أعلم
منها وأدرى... وعلى أننا لا نودّ، في هذا المقام، أن نذهب إلى أكثر مما
ذهبنا إليه في التعرض لتقنيات الرواية التقليدية البناء...

ويبدو أن الإنسان، في عصرنا هذا، ضجر بتلك التقنيات الكلاسيكية
للكتابة الروائية ونفر منها نفوراً، واستمرّ طعمها؛ كما استمرّ طعم رواية
"التحليل النفسي"، أو ما كان يسمّى كذلك، ولم يرتح إليها... إن الإنسان
اغتنى كأنه "جسم دون روح؛ تهزّه قوات معادية؛ وهو لم يك شيئاً غير ما
يبدو عليه في الخارج"⁽²⁾. ولعلّ الضجة الملفوفة بالصمت، والتي رفع هواة

النزعة النفسانية عقائره بها، والذين اعتقدوا أنهم، بواسطتها، استطاعوا التولج في أعماق الإنسان، لم تك، في حقيقة أمرها، إلا صمماً ميتاً...⁽³⁾.

لقد طحنت الإنسان، في هذا العصر الممزق، هذه الحضارة الميكانيكية. وهو يكابد أكثر ما يعانيه من هذا الثالوث المحتوم: الجوع، والجنس، والطبيعة. ذلك بأننا نفلي وراء كل من هذه الحتميات الثلاث واحداً من ثلاثة مفكرين عالميين: ماركس، وفرويد، وبافلوف⁽⁴⁾.

وإن، فلا يمكن، من الوجهة الحضارية، أن تكتب الرواية في الربع الأخير من القرن العشرين بالطريقة التي كانت تُكتب بها في القرن التاسع عشر، وبداية هذا القرن أيضاً. إنه لايجوز أن تمضي هذه المستكشفات الحضارية المثيرة دون أن تترك أي أثر في الفنون والآداب والمناهج وطرائق التفكير. إن البعد الشاسع بين حضارة البخار، وحضارة الإعلام الآلي بكل مستكشفاتهِ وطاقاته وأفاقه العجيبة؛ هو الفرق نفسه الذي يجب أن يكون بين الرواية التقليدية التي تتحدث عن الفرس والعربة والآلة البخارية أو الآلة اليدوية البدائية؛ فإنما تلك آفاق حضارية محكوم عليها بأن تتخذ لها حدوداً لا تجاوزها، وأفاقاً لا تعدوها... وبين الرواية الجديدة التي ولدت مع غزو الفضاء، وتطور الأبحاث الإلكترونية المثيرة في معظم مجالات الحياة؛ والتي من نتائجها صناعة الصواريخ العابرة للقارات، والحاملة لرؤوس نووية مدمرة لا تخطئ إذا أطلقت، ولا ترحم إذا فجّرت.

إن الرواية الجديدة إذن ميلاد طبيعي، وظاهرة أدبية عصرية كأي ظاهرة أخراة حضارية. فما العوامل التي أفضت إلى نشأتها، وظهورها؟

أولاً: الرواية الجديدة وعوامل النشأة

تضافرت عوامل كثيرة: بعضها تاريخي، وبعضها حضاري (كما أسلفنا الإشارة)، وبعضها ثقافي؛ لتدفع بعجلة الرواية إلى مآزق تفجرت منه الرواية الجديدة، واتخذت لنفسها طرقاً عريضة تسير فيها، وأنشأت لها عالماً رحيباً تضطرب في مناكبه: وذلك تحت ألف لباس، وبوجه فني يتشكل في ألف صورة، وبلغه جديدة تتأسلب بألف أسلوب... فتحت هذه المعطيات المتوالية المتلازمة، نشأت الرواية الجديدة تعبيراً عن هذا التعقيد المعقد من مركبات العصر: فهي مرآة، في رأينا، للفكر الإنساني المعاصر في قلقه وتمزقه وشكّه وعيّه وشقائه. ولعلّ من بين العوامل الكبرى التي أفضت إلى تغيير كثير من المفاهيم الحضارية، والسياسية، والفنية، ومنها جنس الرواية:

1. الحرب العالمية الثانية

لقد كان للحرب العالمية الثانية، حقاً، نتائج عميقة الأغوار، بعيدة الآثار، فأثرت في مجريات الأحداث في تسلسلها وتعاقبها، وتشابكها وتفاعلها؛ فأخذ بعضها بتلابيب بعضها الآخر. ذلك بأنه لا ينبغي وقف نتائج هذه الحرب المدمرة على الميادين السياسية وحدها، والتي من فروعها، أو أصولها، ميلاد معظم الحركات التحريرية في العالم. وحتى ما كان منها مولوداً قبل ذلك، أتيح له، بعد وضع تلك الحرب أوزارها، أن ينمو باطراد، ويعرف وجوده في إطار أقوى وأعمق وأوضح.

لقد انهزمت النازية الجبارة التي همت بالسيطرة على العالم. ولكنها لم تنهزم إلا بعد أن تدمر نصف معالم الحضارة الإنسانية على الأقل؛ بما في ذلك من مبانٍ، ومعامل، وطرق مواصلات... وأبشع من كل ذلك وأفظع،

سقوط عشرات من ملايين النساء والأطفال والرجال الذين كانوا وراء توهج تلك الحضارة العمرانية الضخمة. لقد قُتل كثير من العلماء والمفكرين والمخترعين في خضم تلك المعامع الطاحنة الماحقة. لم تنهزم النازية العاتية، إذن، إلا بعد أن كانت احتلت كثيرا من الأقطار في أوروبا وإفريقيا، بل معظم البلدان الأوروبية: من روسيا شرقا، إلى فرنسا غربا. ومثل ذلك الاحتلال البشع، وإن كان قصير الزمن، ما كان ليمضي دون أن يترك آثاره الكبرى في عقول البنيات المفكرة للمجتمعات الإنسانية؛ فكان لا مناص من أن يحدث شكاً وارتياباً في كثير من القيم، ويحدث، نتيجة لذلك، تغييراً شديداً في كثير من المفاهيم والأشكال؛ بما في ذلك الفنون على اختلافها من رسم، وشعر، وكتابة، وموسيقى...

2. الحرب التحريرية الجزائرية

لا ينزع 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 نكاد نستثني من ذلك إلا الرومنسية - وكان لها في ذلك اليد الطولى ابتداءً من النزعة الإنسانية إلى النزعات الجديدة التالية لها مثل الكلاسيكية، والرومنسية (التي عرفت عنها عن طريق الأدبيين الإنجليزي والألماني)، والواقعية، والرمزية، والسريالية؛ وما نشأ عن ذلك، آخر الأمر، من نزعات عبثية، كنزعة صمويل بيكيت في كتاباته الإبداعية (مع العلم أن بيكيت غير فرنسي الميلاد)، وكالبنوية، وحركة التحليل السيماءوي، والتقويضية

(التفكيكية) على الرغم من أن هذه النزعة فلسفية فكرية حضارية قبل أن تكون أدبية...

وقد اقترن ميلاد الرواية الجديدة بحرب التحرير الجزائرية باعتراف من بعض الكتاب الفرنسيين أنفسهم حيث يؤكد هذه الحقيقة الناقد الفرنسي ريمون جان فيقرر أن "ميلاد الرواية الجديدة صادف حرب التحرير في الجزائر"⁽⁵⁾. ذلك بأن هذه الحرب الضروس هزت الشعب الفرنسي هزاً عنيفاً، كما كانت هزيمة معركة ديان بيان فو في الفيتنام هزته قبل ذلك بزمان قصير؛ كما هزت عقول المفكرين الفرنسيين فبدأ ذلك جلياً 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 لناطالي صاروط (Nathalie Sarraute)، وهي : le Planétarium (1953) Martéreau

(1963) les Fruit d'or (1959). كما ظهرت ستة أعمال روائية أو سردية جديدة لآلان روب قريبي (A.Robbe-Grillet)، وهي: les Gommes (1953); le Voyeur (1955); la Jalousie (1957); Dans le labyrinthe (1959); l'Année dernière à Marienbad (1961); Instantanés, nouvelles (1962). وذلك على الرغم من أن العنوان الأخير يمثل مجموعة قصصية، لارواية جديدة.

كما إن أجراً الكتابات النقدية وأكثرها جدّة، وأبعدها تأثيراً في النقد الغربي ظهرت خلال هذه الفترة، ومنها خصوصاً: "الكتابة في الدرجة الصفر" (le Degré zéro de l'écriture)، وكثيراً من المقالات التي نشرت فيما بعد في كتاب مستقلّ تحت عنوان "مقالات نقدية" (Essais critiques) لرولان بارط (Roland Barthes)، و"عصر الشك" (L'Ere du soupçon) لناطالي صاروط... فهذه الثلاثة الكتب من مصادر الحداثة الأدبية في فرنسا؛ وقد صدر كتابان منها أثناء فترة حرب التحرير الجزائرية...

3. استكشاف السلام الذريّ

إن الأمريكيين حين أذنبوا لأنفسهم بضرب مدينتين يابانيتين بقنبلتين ذريّتين، عملوا، حتماً، على نسف كلّ القيم الأخلاقية والإنسانية والسمووية جميعاً، وفتحوا على الإنسانية المتهمة باباً من الشر لن يوصد أبداً؛ وسيلوّح كلّ حاكم شرير، وكلّ جبار عنيد؛ باستعمال مثل هذا السلاح إن كان يمتلكه... إن الإنسان المتحضّر، وأعتقد الإنسان المتهمّج أيضاً، ليشمئزّ ويُلَمّ عليه الذعر المذهل كلما قرأ، أو سمع، أنباء هذه الفعلة الفعلاء؛ وقد يتردد العقل في تصديقها؛ لهولها وشراستها. وربما ستعدها الأجيال الصاعدة، إن قدر لهذه الحياة أن تستمر، مجرد أسطورة من الأساطير. وإن الإنسان، في الغرب والشرق، ليحسّ اليوم التهديد الذي يساوره، ليلته ونهاره، ويملاً عليه حياته قلقاً وخوفاً، وتشاؤماً وأساً. إن هذا السلاح المدمر، إن لم يُتلف (ولا نرى أملاً في إتلافه؛ لأنّ إتلافه يعني استواء الصغار مع الكبار؛ وذلك أمر مستحيل، وشأن بعيد)؛ فربما استعمل مستقبلاً في حرب جنونية لا ندري مَنْ يشنها على مَنْ، من مجانين الذين يحكمون هذا الكوكب؛ وحينئذ سيدمر كلّ شيء، على هذه الأرض...

إن أيّ كاتب مفكّر حين يذكر هذا السلاح المخبأ لفعل الشر وتبييت الدمار، وتخريب الأرض، ليصاب بالذهول، والغثيان النفسي، ويغتدي مرتاباً في قيمة هذه الحياة التي أصبح استمرار بقائها مرهوناً بتعقل من يمتلكون هذا السلاح، أو جنونهم... مع ما نعلم من أنّ الذين يمتلكون هذا السلاح الجهنمي هم قوم يستحلّون شرب الخمر؛ وإنّا لا نأمن أن يبالغ أحد هؤلاء المالكين لهذا السلاح في احتساء الراح فيفقد عقله، ويأمر بإطلاق الصواريخ الحاملة للرؤوس النووية فتحترق الأرض والسماء وينتهي كلّ شيء من على هذه الأرض في لحظة واحدة... ومن يستطيع أن يثبت للناس

عكس ما ندّعي، فيطمئنهم على حياتهم وأرضهم من جنون هؤلاء الناس،
وغطرسهم، وإمكان غدرهم بالإنسانية؟...

أفلا يكون لهذا العامل الرهيب أثر في إنشاء الرواية الجديدة التي تقوم
فلسفتها الأدبية على نبذ القيم، والكفر بالزمان، والتكبر للتاريخ، والاستسلام
إلى العبث والقلق والتشاؤم؟

4. غزو الفضاء

ويحلّ عام واحد وستين وتسعمائة وألف فيغزو السوفييتي يوري قارقين
(Iouri Gagarine) (1934-1968) الفضاء الخارجي، لأول مرة في
التاريخ، فيدور من حول الأرض في مركبته الفضائية العجيبة تحت إعجاب
العالم المتحضّر وانبهاره معاً. ولا تمضي إلا أعوام قليلة على هذا الحدث
المثير حتى تنزل مركبة أمريكية مسكونة على سطح القمر برفق، ويشاهد
العالم كلّ الإنسان وهو يتواثب، بفعل انعدام الجاذبية، على سطح القمر
البئيس. لقد قضت هذه الرحلة الفضائية على أخيلة الشعراء المساكين
فأذهبت نصف الشعر. فقد تبين لعامة الناس أنّ ذلك القمر البديع الذي كان
يؤنسهم وينير عليهم، في ليال معينة من الشهر، مات حين داسته أقدام
الناس؛ ولم يعد ذلك القمر المنير الوديع البديع... لقد مات القمر، ومات معه
الشعر؛ واضطرب له الخيال اضطراباً شديداً دون أن تفيد الإنسانية أي خير
من وراء تلك الرحلة المشؤومة. ولو وزعت الأموال التي أنفقت على تهيئة
تلك المركبة وإرسالها مسكونة إلى ما كان يسمّى القمر على فقراء العالم
لكان ذلك خيراً لهم. لقد مات قمر الشعر، ووُلد مكانه قمر أمريكيّ أجرد
أجذب، لا ماء فيه ولا هواء ولا حياة...

إن كل تلك الأحداث المهولة كانت، بلاريب، وراء نشأة الرواية الجديدة في ثوبها القشيب، وشكلها المثير، وعبئتها الحيرى التي هي، في الحقيقة، بمثابة مرآة للإنسان المعاصر في أهوائه وتشاؤمه وتمزقه وإحاده وقلقه وخوفه وشقائه؛ وذلك على الرغم من أن الرواية الجديدة تربأ بنفسها عن أن تصوّر الطباع، أو تكون مرآة مجلوة للمجتمع التي تكتب له؛ كما كانت نظيرتها الرواية التقليدية في العهد الواقع بين بالزاك (Honoré de Balzac) (1850-1799)، وإميل زولا (Emile Zola) (1902-1840)؛ حيث كان بالزاك يرى، كما ورد بعض ذلك في مقدمة إحدى أشهر رواياته - التي بلغت تسعين رواية - : "الكوميديا الإنسانية" (la Comédie humaine) (1842): بأن المجتمع الفرنسي بمثابة المؤرخ للأفكار والطباع والقيم؛ وأنه، هو، لا يعدو كونه سكرتيراً لدى هذا المؤرخ⁽⁶⁾ يكتب له، ويسجل كل ما يملئ عليه.

إن ميل الروائيين الجدد إلى إلحاق الأذى بالشخصية الروائية ومضايقتها داخل النص السرديّ تبلغ، في بعض الأطوار، حدّ الاضطهاد؛ ثم ميلهم إلى النزعة الأسطورية في تفسير بعض القيم أو تحليلها، وفي تقديم بعض الشخصيات أو رسمها؛ ثم ميلهم إلى تمزيق الحكمة الروائية، كما كانت تعرف في صورتها التقليدية، والاستغناء عنها، في كثير من الأطوار، والاجتزاء بخيط واحد من النسج الروائيّ الممزق؛ ثم جنوحهم لتدمير التركيبة الزمانية التي ألفها قراء الروايات، واستبدالها بـ "ألواح": زمنية قابلة للتغيير، قادرة على التقدم والتأخر (بالإضافة إلى التقنيات الأخيرة التي تكتب عبرها الرواية الجديدة...): إنما يمثل، في الحقيقة، خيبة الأمل التي يملئ بها الإنسان المعاصر في وجوده الذي يتنازع الموت والحرب، ويعصف به، نتيجة لذلك، القلق والخوف واليأس.

ولعلّ الواقعية الأسطورية التي نلاحظها، في كثير من الأعمال الروائية الجديدة، أن تعني أسطورية الواقع المعيش، كما تعني السخط على هذا الوجود ذاته. وهذه الأسطورية التي نتحدث عنها ليست صوفية؛ ترفض الحياة الدنيا، وترهد فيها زُهداً، وترغب عنها رُغباً؛ وإنما هي أسطورية ترفض الصوفية، وتحبّ الحياة وتهواها، ولكنها، مع ذلك، تقلق فيها، وتضيق بها ضيقاً. تحبّها وتكرهها، وتبنيها وتهوّرُها، تؤمن بها، ثم تشكّك في قيمتها. من أجل ذلك كله، اعتدت تعامل الإنسان، الشخصية الروائية المصنوعة من ورق (لا الإنسان بهويته الحقيقية، ووجوده الفيزيقي): كأنه، أو كأنها، شيء ما دّي لا غير. فقد حلّو للرواية الجديدة أن "تُحَيّن" الإنسان، أو تؤنسن الحيوان، أو تشيئ الكائن الحي: دون شفقة ولا رحمة. ذلك بأن الإنسان، في تصوّر بعض أولاء الروائيين الجدد، ومنهم ناطالي صاروط، جسم بلا روح، وهو ليس شيئاً غير ما يبدو عليه في الخارج(7). فكأن الإنسان في منظور هذه الرؤية العابثة المتشائمة -الإلحادية- جميعاً، لا يعدو كونه آلة ميكانيكية. ونحن لا نريد أن نتورط في مناقشة الفلسفة التي تقوم عليها هذه النزعة المادية؛ مخافة أن يعدو هذا الفصل طوره...

ويعيد ريمون جان ظهور جنس الرواية الجديدة في الأعوام الخمسين، في فرنسا، إلى ما يشاكه المصادفة، أو العناية اللطيفة؛ حيث إنه لولا وجود ناشر ناشئ هو جيرون لندون الذي أتيح له أن يقوم على رأس إدارة دار لنشر باريسية اغتدت، فيما بعد، عالمية الشهرة، وهي: "دار منتصف الليل" (Editions de Minuit)؛ ولولا صفات الشجاعة الأدبية التي كان يتحلّى بها، وقبوله نشر بعض الروايات "الشاذة" التي قدّمت إليه؛ لما كانت الرواية الجديدة وُجدت على وجه الإطلاق(8)؛ ولما قامت لها قائمة؛ إذ لا

أحد كان يمكن أن يغامر، في تلك الظروف، بنشر ما أقدم على نشره جيروم لندون.

وقد يبدو مبالغاً في هذا الرأي إلى حد ما، أو إلى حد بعيد؛ إذ يصعب ربط ميلاد حركة أدبية كبيرة بشخص ما وحده؛ فلو لم يكن صاحب دار منتصف الليل؛ لكان يجوز أن يكون شخص آخر، أو ربما أشخاص آخرون، يحترفون النشر، ويشجعون هذا اللون من الأدب السردي الجديد الذي كانت له طلائع جادة من قبل في الكتابات الروائية الأمريكية والفرنسية معاً، كما سنرى. لكن، ربما، جيروم لندون، كان له اليد الطولى في الإسراع بنشر بعض هذا النوع الروائي، وإتاحة الفرصة للقراء للاطلاع عليه؛ وذلك على الرغم من أن المقبلين على قراءة الرواية الجديدة كانوا قليلي العدد أول الأمر؛ ولكنهم لم يلبثوا أن تكاثروا نسبياً؛ ذلك بأن عدد النسخ الذي كان يُطبع من الروايات التقليدية الشهيرة، كان يجاوز ثلاثمائة ألف نسخة لكل عنوان رواية⁽⁹⁾. ولا يخفي ألان روب قريي خيبة الأمل في قلة عدد القراء المقبلين على الرواية الجديدة؛ حين يعترف بأن رواياته، إبان ظهورها، لم يستقبلها القراء استقبالا حسنا، بل استقبلت بشيء من الصمت والبرد⁽¹⁰⁾.

ولكن نزعة التجديد، تعايش، حتماً، كل فن راقٍ، وكل أديب كبير، وكل جنس أدبي معروف لدى الناس؛ فليس معنى ذلك أن محاولة التجديد لم تكن من قبل، في جنس الرواية؛ ولكن معناه أن بعض أولاء الكتاب الغربيين ساعدتهم عوامل تاريخية وحضارية وجغرافية فجاءوا يجددون على نحو مثير للانتباه. وقد ظلت فكرة التجديد والتفرد تراود معظم الكتاب والشعراء الذين يرغبون في الظهور بمظهر التميز الفني والأدبي. وهي بعينها التي يعبر عنها فيليب صولير (ولد سنة 1936) حين أجاب عن سؤال وجهه إليه أحد المحققين بأنه كان يحلم "بكتابة كتاب ذي شأن عظيم؛ يخرج عن نطاق

التصنيف، لا يتفق مع أي شكل محدد؛ بحيث يكون رواية، وشعرا، ونقدا، في الوقت ذاته⁽¹¹⁾.

ثانيا: حول مصطلح "الرواية الجديدة"، وطلائهما

يذهب ريمون جان إلى أن صفة "الجديدة" التي توصف بها الرواية، أو صنف من الرواية على الأصح؛ في الوقت الراهن، ليست، في الحقيقة، لا أفضل ولا أسوأ من الوصف الآخر. والوصف الآخر، هنا، هو "التقليدية"؛ أي الرواية التقليدية⁽¹²⁾. ويقرر الكاتب هذا الرأي بناء على حتمية لم تكد تخطئ أي أدب، من الآداب الإنسانية الكبرى، في أوج ازدهاره وتطوره وإقباله على الإبداع الخلاق؛ وهي أن كل أدب، من الوجهة التاريخية، له قديم وجديد. وكل قديم كان جديدا في عهده، وكل جديد سيصبح حتما، يوما ما، قديما. ويضرب لذلك مثلا بيروست مارسيل (1871-1922) الذي كان روائيا جديدا بالقياس إلى ستاندا (1783-1842).

وهذا الرأي نفسه كان قرره ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم منذ زهاء أحد عشر قرنا حين قال: "وجعل [الله] كل قديم حديثا في عصره (...): فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يُعَدُّون محدثين (...): ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعده العهد منهم؛ وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا، كالخريمي، والعتابي، والحسن بن هاني وأشباههم"⁽¹³⁾. فالنقد العربي، كما نلاحظ، كان اهتدى إلى هذه المسألة منذ قرون بعيدة؛ إذ كل قديم كان في عهده جديدا، حتى إذا مضى عليه شيء كثير أو قليل من الزمن اغتدى قديما...

بيد أن رأي ريمون جان لا يعدم بعض الميل إلى الرواية التقليدية؛ من حيث يحاول اعتبار حركة الرواية الجديدة ظاهرة أدبية طبيعية لا تحمل في طبيعتها شيئاً من الثورة. والحقيقة هي غير ذلك. فالرواية الجامحة هي ثورة جامحة على تقاليد الرواية المعروفة، أو قواعد الرواية التقليدية التي يمثلها بالزتيك وزولا وموباسا (Mopassant) وتولستوي (1828-1910)، ومارسيل بروس (Marcel Proust) على الرغم من أن كثيراً من هؤلاء حاولوا التجديد في عالم الرواية بأخيلتهم الرحيبة على نحو، أو على آخر؛ كل في منجبه الفني والفلسفي والإيديولوجي. ولكن هذا التجديد ظل خجولاً لا يكاد يبين عن شكله في كتابات هؤلاء، فلم يرق إلى مستوى الثورة على الأشكال القديمة ورفضها صراحة.

ويمكن أن نلمح أمارات الثورية في الكتابة الروائية في رواية "مدام بوفاري" (Madame Bovary, 1857) لفلوبير (Gustave Flaubert) (1821-1880) الذي اجتهد في أن يعطي النزعة الواقعية مدلولاً محسوساً ينعكس على الوصف، وعلى رسم الشخصيات، ولا سيما شخصية بوفاري المركزية. وتتجلى براعة فلوبير، في هذه الرواية، خصوصاً، في واقعية التحليل، وفي صرامة اللغة. بيد أن فلوبير على الرغم من أنه أعطى، أو حاول أن يعطي، في روايته هذه خصوصاً، صورة موضوعية للحقيقة؛ إلا أنه لم يستطع الإفلات من أناقة الأسلوب التي ربما كانت تنقل لغة روايته؛ كما لم يستطع الإفلات من بعض السمات الموروثة عن الخيال الرومنتيكي⁽¹⁴⁾. ولكن هل كان أسلوبه أنيقاً، أم كان صارماً؟ وهل الأسلوب الرفيع محرّم في كتابة الرواية؟ وإذن، فكيف يمكن أن نطلق على الرواية أدباً إذا لم يكن أسلوبها شعرياً، على نحو أو على آخر؟ إن هذه الإشكالية تحتاج إلى نقاش معمق لكي تتبلور؛ لأنها تحمل مغالطات مزعجة في النقد

العالمي، وبالتالي في النقد العربي المعاصر الذي يؤثر للرواية أن تكون ذات أسلوب هزيل، تجنباً لما يسمى الأسلوب الأثيق...

وحين جاء أندري جيد (André Gide) (1869-1951) حاول أن يعطي للرواية دفعا جديداً؛ وذلك تحت تأثير روائع دوستويفسكي (Fedor Dostoievski) (1821-1881)؛ ولكنه، هو أيضاً، لم يستطع أن يمرق بالرواية عن إطارها الإنساني التقليدي العام. ومما حاول جيد أن يأتي به من جديد في كتاباته الروائية أنه رفض أن يكون للشخصية "حالة مدنية" (أي اسم شخصي، ولقب عائلي، وشجرة قبلية، أو بشرية ينتمي إليها)، وملابس يرتديها، وعلامات مميزة تجعله بطلاً مستميراً على مذهب النقاد التقليديين الذين كانوا يرون بأن أساس الرواية الجيدة؛ ومن هؤلاء أرنولد بينيت؛ إنما يكمن في بناء الشخصية، ولا شيء بعد ذلك⁽¹⁵⁾.

ويبدو أن فلوبير تأثر إلى حد كبير ببالزاك (1799-1850) الذي كان ملأ الدنيا برواياته التي بلغت عددا ضخماً، والتي اشتملت في مجموعها على زهاء ألفي شخصية تمثل نماذج مختلفة من المجتمع الفرنسي في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

ونحن حين نتحدث عن التجديد وملامحه لدى أندري جيد؛ فإنما نعني عمله الكبير المعروف تحت عنوان "مزيفو العملة" (Les Faux-Monnayeurs)⁽¹⁶⁾. وقد قرّن جيد في هذا العمل البديع الذي ظهر عام 1926 بجيمس جويس؛ كما عُدّ عمله "انفجاراً لبنيات جنس الرواية"⁽¹⁷⁾، وأصلاً من أصول الرواية الجديدة التي ظهرت في منتصف القرن العشرين. وإنّ، فيفضل المشكلات الجديدة التي أدخلها على الكتابة الروائية في هذا العمل المتميز، ومنها ما نطلق عليه نحن مصطلح "المناجاة" - وذلك مقابل المصطلح الغربي (Le monologue intérieur) ؛ اعتدت هذه الرواية

كأنها مرآة ذات وجوه متعددة. إن من المؤكد أن هذه الرواية تشكّل بداية "عصر الشك"⁽¹⁸⁾ الذي تحدّث عنه ناطالي صاروط من بعد ذلك بزهاء ثلاثين عاماً.

إن رواية "مزيقو العملة"، يضاف إليها أعمال جيمس جويس (James Joyce) الإيرلانديّ الجنسيّة (1882-1941) -ولاسيّما روايته الكبيرة "إليس" (Ulysses) يجب أن يكون لهما أثر قويّ في مسار التحوّلات الكبرى التي طرأت على الرواية العالميّة لدى منتصف القرن العشرين، كما أسلفنا القول. ذلك بأنّ تأثير جويس في تقنيات الكتابة الروائية خلال هذا القرن كان كبيراً حقاً. ولقد أجهّد كثير من الروائيين في العالم أنفسهم كيما يكتبوا على طريقته⁽¹⁹⁾. ولكنّ قلة قليلة، في حقيقة الأمر، من كبار الروائيين، هم الذين أفلحوا في كتابة أدب روائيّ على طريقة تيار الوعي، ومنهم وليام فولكنير (William Faulkner) (1897-1962) (جائزة نوبل في الآداب، 1949)⁽²⁰⁾.

ونعود إلى أندري جيد وروايته المذكورة آنفاً، والتي نزعّم أنها، ربما، كانت من أهم الأعمال الروائية التي كان لها تأثير كبير في نشأة الرواية الجديدة فيما بعد. وقد يكون من العسير التحدّث عن الأدب الروائي، في القرن العشرين، في العالم، دون المعاج على رواية "مزيقو العملة"⁽²¹⁾.

أما مارسيل بروست (1871-1922) فقد حاول، جهده، تحويل مسار الرواية في كثير من أصولها العامة. ويكاد النقّاد يجمعون على أن هذا التحوّل تاريخي؛ ويتمثّل في روايته الشهيرة "بحثاً عن الزمن الضائع" (A la recherche du temps perdu). وكأنّ هذه الرواية تمثّل صرخة ألم وهم: فإنما الحياة تذبذب للجسم، وليس الإنسان فيها استمرارية ولكنه انقطاع؛ والذاكرة الخائنة ما أكثر ما تشوّه الأشياء حين تحاول استعراض وجوده.

فالإنسان هو الكائن الذي لا يستطيع أن يهرب من دائرة نفسه، وقد يكون كاذباً من يحاول إثبات عكس هذا⁽²²⁾.

ومما أضاف بروسست، ومعه جويس، إلى مفهوم الرواية وتقنياتها معاً؛ أنهما نفيا عنها أن تكون مجرد شكل مرتجل للحياة المقدّمة في صورة فنّ، أو تكون مجرد حقيقة متحوّلة في صورة شعريّة⁽²³⁾. وقد اعتُبرت رواية بروسست - "بحثاً عن الزمن الضائع" - تحوّلاً عميقاً، مثلها مثل "مزيقو العملة"، و"إيليس"، في مسار جنس الرواية على المستوى العالميّ.

ثالثاً: ملامح الجدة لدى كافكا

لقد برزت ملامح ثورية كثيرة في الأعمال الروائية لفرانز كافكا (Franz Kafka) (1883-1924)؛ وهو الكاتب التشيكيّ الجنسيّة، الألمانيّ اللغة، الذي طالعنا بأعمال روائية تمثل نزعة التجديد والتثوير؛ ولا سيما ما يتمخّض لرسم ملامح الشخصيات... وربما يمثّل شيئاً من ذلك، أو كلّه، روايته الشهيرة: "القصر" (Le Château). وتمتاز نظرة كافكا إلى الحياة باليأس الناشئ عن عبثيّة الوجود. ولعل من أجل ذلك نجد كثيراً من كتاباته يتسم بالغموض القاتم، والضبائية الصفيقة. أم أليس هو الذي يقول: "إنني أكتب بخلاف ما أتحدّث، وأتحدّث على خلاف ما أفكر، وأفكر على خلاف ما ينبغي لي أن أفكر؛ وهكذا دواليك إلى أبعد أبعاد الظلمات"⁽²⁴⁾؟ وقد أثار كافكا الذي لم يُعترف بقيمته ومكانته الأدبيّتين إلّا بعد مماته، ألغازاً ملغزة من الحياة والكون؛ ولكنه لم يستطع إعطاء أيّ حلّ للألغاز التي طرحها في كتاباته⁽²⁵⁾.

وتتسم كتابات كافكا الروائية، فيما قد يُعدّ ثورة في عالم الرواية؛ بالعمق والنضج والسموّ والدسامة الفكرية معا. وقد حاول الكاتب أن يجرّد الشخصية من خصائصها المدنية: من اسم، ولقب، وطول، وقصر، وعرض، ولون... كما يمثل ذلك في رمز الكاف (K) الذي رمز به للشخصية المركزية في روايته "القصر"؛ حيث إنّ هذا الرمز لا ينبغي له أن يعني، في ظاهر القراءة، شيئا كثيرا؛ ولا سيما إذا قورنت شخصية (ك) بشخصية "الأب قوريو" (Le Père Goriot) لبالزاك، أو "الإخوة كارامازوف" (Les Frères Karamazov) لفيدور دوستوفسكي حيث إنّ كافكا، في روايته "القصر"، كما لاحظ بعض ذلك ألان روب-قريي، اجتزأ بمنح شخصيته المركزية علامة (ك) التي كانت هي الاسم... والحقيقة أنّ هذا الكاف، أو هذه العلامة الكافية، لا يملك شيئا: فلا أسرة له، ولا وجه...⁽²⁶⁾. وربما كانت هذه الكاف ترمز، من بعض الوجوه حسبما نفترض نحن، على الأقل، لكافكا نفسه؛ ولكن بتغيير الملامح والتعمية عليها... أم ليست هذه الكاف / الرمز / هي الحرف الأول من اسم كافكا؟...

وأيا كان الشأن، فإنّ إطلاق حرف واحد على شخصية روائية، أمرٌ على ما يبدو لنا الآن فيه من بساطة، فإنّه لم يُسبق إليه؛ من أجل ذلك يعدّه معظم منظّري الرواية الغربيين أنه ثورة حقيقية على التقاليد التي كانت تهيمن على الرواية وبنائها، ورسم ملامح شخصياتها.

وعلى الرغم من هذه الثورية، التي تظلّ نسبية على كلّ حال، والتي تطبع أعمال كافكا الروائية بعامة، ورواية "القصر" بخاصة؛ فإننا نجد ناطالي صارووط تكتب في عام واحد وسبعين وتسعمائة وألف بباريس، في ندوة الرواية الجديدة، بأنها كانت تصاب بالانتقباض حين تفتح رواية لكافكا⁽²⁷⁾. وتزعم صارووط أنها حين أمسكت برواية "القصر" عام ثلاثة

وثلاثين وتسعمائة وألف لم تستطع أن تمضي في قراءتها، واستنقلت حوارها الدائر بين (ك) الذي "صرخ قائلاً"، وبين وبارنابي الذي "أجاب": استنقلاً شديداً؛ ولم تستطع أن تمضي في قراءتها؛ بل أعادتها إلى صديقتها التي كانت أعارتها إياها... (28).

ويبدو هذا الرأي شديد التحامل على كافكا، وربما أرسلت صاروط هذا الحكم من موقع وطني لغوي متعصب؛ وإلا فمن يجروء على اتهام كافكا بالحرمان في الكتابة الروائية، فيقع الاشمئزاز والنفور من قراءة كتابته؟ إلا أن يكون ذوق ناظلي صاروط، في ذلك العام الذي ذكرت أن صديقة لها أعارتها فيه رواية "القصر" لم يكن قد استوى في تذوق روائع الأدب العالمي، فنعم. إن كتابة الرواية الجديدة، أو الشعر الجديد؛ لا ينبغي أن ينشأ عن قراءتهما شيء من النفور لدى القارئ المحترف الذي يجب أن يعرف كيف يحاول تذوق روائع الأدب العالمي التي تطل، إلى يومنا هذا، كلاسيكية، لا جديدة، على كل حال... وإلا فما هذا النفور الذي أصاب ناظلي صاروط فعزفت عن قراءة "القصر" التي تعدّ باتفاق معظم النقاد العالميين، من أروع روائع كافكا من وجهة، وأنها ضربت في تجديد الكتابة الروائية وتشوير طرائقها بسهم وافر من وجهة أخراة؟...

وأيا كان الشأن، فإن مثل هذا الرأي يبرز مدى التباعد الذي يباعد فيما بين الروائيين "التقليديين" (ولو كان الأمر يتمحّض لكافكا المجتد وعظمة قصره!)، والروائيين "الجُدد" الذين ثاروا ثورة عارمة على كل شيء في الرواية التقليدية البناء. ذلك بأن الحوار المستخدم في الكتابة الروائية التقليدية هو مستبشع مستسمج لدى عمالقة الرواية الجديدة؛ ولو كان ذلك الحوار بين شخصيتين من شخصيات كافكا الثائر؛ حيث إن بناء الشخصية، في الرواية الجديدة، منعقد أو كالمنعقد؛ بحيث تذوب ملامح الشخصية بين مجاهل

النص الذي تكتنفه ضبابية كثيفة تلازمه ولا تتصل عنه. ولعلّ العوامل التاريخية والحضارية التي أومأنا إلى بعضها، في هذا الفصل، هي التي باعدت الشقة بين روائيي أمس، وروائيي اليوم؛ أو قل: بين روائيي التقليد، وروائيي الثورة على التقليد.

والحقيقة، كما تعترف ببعض ذلك ناظلي صاروط ذاتها، في موطن آخر من كتاباتها، أن أعمال كافكا الروائية التي التقت بالأعمال الروائية الأمريكية الكبيرة، ولا سيما ابتداءً من السنوات العشرين من قرننا هذا، أثبتت، لأول مرة، كم هي كثيرة الحقول التي لا تبرح بوراً لم تُطوَّع، وبكراً لم تُفترَع... إنها فتحت أبواباً جديدة من الخيال أمام كتاب الرواية، وأتاحت لهم التخلص، أخيراً، من الحسور الحزين الذي كان يحملهم على اختبار كل شيء عن كثب، في الوقت الذي كان يحول بينهم وبين رؤية أبعد من مدى أنوفهم⁽²⁹⁾.

بين كافكا ودوستويفسكي

لقد فتح دوستويفسكي الباب على مصراعيه أمام مجال الرواية الأرحب، المجال الذي ليس لأفأقه حدود؛ بينما نجد كافكا يرسم طريق الرواية، أو يحاول إتيان ذلك. وإنه للطريق الطويل، الضيق معاً. حقاً، إن كافكا لم يدفع بجنس الرواية إلا في اتجاه واحد؛ ولكنه ذهب في ذلك إلى أبعد الحدود الممكنة⁽³⁰⁾.

ولقد يقال: إننا نرى شخصيات دوستويفسكي الروائية بشفاقة؛ ولكن هذا الانطباع الذي تبعثه فينا شخصياته غير حقيقي؛ وذلك على الرغم من الأوصاف المقتضبة التي يقدمها بها؛ وذلك ابتغاء مرضاة متطلّبات زمانه. لقد كان حقاً مضطراً إلى ذلك مجبراً عليه⁽³¹⁾. وإن الذي كانت شخصيات

دوسطويفسكي تطمح إلى أن تُصبحَه؛ هو ما ستكون عليه الشخصيات الروائية أكثر فأكثر، من بعد عهده، ليس باعتبارها شخصيات نموذجية مكونة من لحم ودم وعظام؛ ولكن باعتبارها مجرد "أدوات" دعائية؛ أو حاملة لحالات (Porteur d'état): كثيراً ما تكون مرتجلة؛ بل كثيراً ما نلاحظها في نفوسنا أيضاً⁽³²⁾.

وإذا كانت شخصيات دوسطويفسكي تبدو طيبة، يقودها الراوية إلى أحضان عالم مفعم بالأخوة، فنلفيها تبحث عن ضرب من التولج المشترك، أو عن اندماج مطلق للنفوس البشرية... فإن جهود شخصيات كافكا تختلف عن ذلك اختلافاً كبيراً؛ إنها تجنح للمضي إلى غاية قاصرة وبعيدة في الوقت ذاته⁽³³⁾. ومن البرهانات على بعض ذلك أن (ك) التي اختصرت اسماً كاملاً لشخصية كبيرة في رواية "القصر" تعني، فيما تعنيه، حرمان الشخصية من الامتيازات التي كانت تتبوؤها لدى الروائيين قبله. وإن ذلك قد لا يعني إلا الأهمية المحدودة التي أعطاها الكاتب كافه هذا، أو كافه هذه؛ فعُدَّت مجرد دعامة من الدعائم التي يقوم عليها عمله الروائي؛ وليس هدفاً في حد ذاته كان يريد بلوغه، أو لبانة كان يريد قضاها.

رابعاً: المدرسة الوجودية

لقد سيطرت المدرسة الوجودية التي كان يتزعمها جان بول سارتر (J. Paule Sartre)، في فرنسا، وربما خارجها أيضاً (إذ يعد سارتر أكثر الكتاب الفرنسيين مروجاً خارج فرنسا): زهاء خمسة عشر عاماً؛ وذلك ابتداء من ظهور عمله الأدبي الكبير: "الغثيان" (la Nausée) عام ثمانية وثلاثين وتسعمائة وألف إلى ظهور (les Mandarins) لسيمون دي بوفوار -

زوجه - (Simone de Beauvoir) (1954) ⁽³⁴⁾. وقد كانت الأعمال الروائية الكبيرة، في فرنسا، استمراراً لمفهوم الرواية ذات النزعة الإنسانية: أي الرواية التي تمجد الإنسان، وتثق فيه، وتدافع عنه بما هو قيمة على هذه الأرض. ولكن "الغثيان" لسارتر، كما يزعم ميشال ريموند، كانت كتاباً عظيماً، بيد أنها لم تعد أن تكون رواية صغيرة. ويعكس مضمون هذه الرواية السارترية التي أحدثت ضجة أدبية واسعة، في فرنسا وخارجها، تجربة فلسفية أصيلة؛ كما ينبئ عن استكشاف وجود يكتسح النفس من جميع أقطارها ⁽³⁵⁾. وقد ألفينا، أثناء ذلك، سارتر ينقم من فن الرواية حين يقرر: "إننا حين نحيا، لاشيء يحدث. فالديكور يتغير، والناس يدخلون ويخرجون. وهذا كل ما في الأمر!" ⁽³⁶⁾.

ومن الأفكار التي طرحت في العمل السارترى المذكور أنه لا يمكن لوجودنا الحقيقي، بأي وجه من الوجوه، أن تجري مجرياته على نحو ما يحدث للوجود في جنس الرواية. (ولكن هذه الرؤية، في الحقيقة، لا تتأى كثيراً عن رؤية كل من بروسست وجويس التي تنهض على نفي كون الرواية شكلاً مرتجلاً للحياة المقدّمة إلى القارئ في صورة من الفن جميلة؛ كما تنهض أيضاً على نفي كون الرواية حقيقة متحوّلة في شكل شعري (La réalité transfigurée en poésie) ⁽³⁷⁾. ومن الواضح أن هذه الرؤية تناقض النزعة الواقعية في الفن؛ وهي التي تنهض على رسم المجتمع كما هو، لا كما يجب أن يكون؛ وبدون محاولة البحث عن تقديمه في إطار مثالي؛ وذلك بروح من الموضوعية الكلية؛ بصرف النظر عن ردود الفعل العنيفة التي قد يتلقاها بها الجمهور هذا الأدب الواقعي الذي يرسمه كما هو، على الطبيعة السمحة ⁽³⁸⁾. أي إن الوجود في حقيقته الثابتة القائمة، هو شيء يختلف عن الوجود الذي تصوّره الأعمال الأدبية بعامة، والأعمال الروائية

بخاصة. ويبدو أن سارتر تأثر في كتابة غثيانه ببعض كتابات كافكا. وقد أجمع النقاد الغربيون على أن هذا العمل ليس رواية ذات تقنيات عالية، كما كنا استشهدنا برأي ميشال ريموند حول كتاب الغثيان منذ قليل، بمقدار ما هو ضرب من حديث عن منهج "حيث إن الراوية (السارد) يستكشف حقيقة واحدة، هي الوجود؛ فيضطر إلى الشك في كل شيء؛ بما في ذلك الشك في نفسه..."⁽³⁹⁾.

ومع ذلك فقد انتهت "الغثيان" على بصيص شاحب من الأمل في أن الفن هو وسيلة للإفلات من الوجود⁽⁴⁰⁾. وبذلك يمكن أن نتفق مع أحد النقاد الفرنسيين في أن رواية "الغثيان" "تمثل نهاية الرواية"⁽⁴¹⁾.

بيد أن سارتر سرعان ما عدل عن رأيه المتمثل في إمكان العثور على الحل في النتاج الأدبي الذي ظلّ ييثر به في كتابه "الغثيان"؛ وذلك حين دَبَج روايته الثانية الشهيرة وهي "دروب الحرية" (les Chemins de la liberté) إذ ذهب في هذا العمل الأدبي الجميل إلى أن الحل للمشكلة الوجودية يمكن أن يكمن في الالتزام السياسي...

ودون أن نتورط تورطاً في الحديث عن أعمال سارتر الأخيرة، ذات الشهرة العالمية، مثل "الجدار" (le Mur) وهو مجموعة قصصية (1939)، و"الذباب" (les Mouches) (1942)؛ فإنه علينا أن نومي، فقط، إلى أن سارتر استطاع أن يهزّ النقد الأدبي في العالم كله، ويذر بصماته عليه. ومن ذلك أنه كان واحداً من أوائل من لاحظ أنه "إذا كان المؤلف هو الذي يكتب الأثر الأدبي؛ فإن القارئ هو الذي يفسره ويؤوله. وبدونه يغتدي العمل الإبداعي نسبياً منسياً؛ فلا تعرف له قيمة"⁽⁴²⁾.

بقي أن نعرف، آخر الأمر، رأي سارتر في الرواية الجديدة؛ فقد كان يأبى أن يطلق عليها هذا المصطلح؛ ولكنه كان يؤثر أن يطلق عليها "ضدّ

الرواية " (Anti-roman). وكان يرى بأنّ "الروايات المضادة (للرواية) تحتفظ بالشكل الظاهر للرواية ومحيطها. فهي، من أجل ذلك، نتاجات خيـال تقدّم بين أيدينا شخصيات خياليّة، وتقصّ علينا بعض حكاياتهم. ولكنها، ولكيما تخيّب الأمل أكثر، نجدها تتكرّر الرواية، بواسطة الرواية نفسها! وتخربّها على مرأى منّا، في الوقت الذي يخيّل إلينا أنها تبنيها؛ وتكتب الرواية عن رواية يستحيل أن تكون...» (43).

ولكنّ سارتر يعترف، آخر الأمر، بأنّ "هذه النتاجات الروائيّة الغريبة والعسيرة التصنيف لا تدلّ، في شيء، على ضعف الجنس الروائي، ولكنها تثبت، فقط، أننا نحيا في عهد من التأمل؛ وأن الرواية هي بصدّد القيام بتأمّلات حوال نفسها" (44).

ولا ينبغي أن يخفى رأي سارتر حول الرواية الجديدة؛ فهو، كما نقرأ ما بين السطور، رأي سيّئ فيها؛ والعبارات التي استشهدنا بها من كتاباته حول هذا الموضوع تكشف عن خيبته في هذه الرواية التي لم يستطع هضمها. لكنّ سارتر لم يرد إنكار الحال السيئة التي آل إليها أمر هذه الرواية، وما اغتدت تتخبّط فيه. وربما وقعت الرواية فيما وقعت فيه لأن وسائل التعبير الفني الجديدة أسهمت في توسعة الدائرة التي أصبحت الرواية تنتمي فيها؛ ومن هذه الوسائل الإذاعة، والتلفزة، وخصوصا السينما. لكن هذا الافتراض الذي يسوقه ميشال ريموند حجة بين يديه (45) لا ينبغي له أن يصادف القبول لدى العقل المتأمّل؛ ذلك بأنّ السينما نفسها كثيرا ما تقوم على الأعمال الروائيّة؛ ولأنّ الإذاعة لا تتعارض، هي أيضا، مع الرواية؛ بل ربما ألفيناها تغذوها، وتقدّم إليها الطعام الشهّي. ولا يقال إلا نحو ذلك في التلفزة التي اغتدت اليوم تقوم على المسلسلات الطويلة التي كثيرا ما تقوم، هي أيضا، على أعمال روائيّة أيضا. فأين العلة الحقيقيّة إذا؟

على الرغم من أن العثور على هذه العلّة، بدقّة، مما يعسر على الباحث ويعتاص؛ ولا سيما في مقال عام كهذا الذي نعقده لقضية ذات أذنان طويلة؛ فإننا نحسب أن هذا العصر الذي نحياه اغتدى هو نفسه أزمة مستمرة: سكناً، ومواصلات؛ وفي بعض الأطوار: موادّ غذائية في كثير من البلدان الفقيرة أو التي لا تحسن تسيير شؤون بيتها الوطني. فلكلّ عالم أزمته؛ فإذا كان أحد العالمين الاثنين، أو العوالم المتعددة، يشكو أو يتخوف من نفاد الطاقة، ويضجّ من التضخم المتصاعد، والبطالة التي لا تفتأ تنفّس في القادرين على العمل؛ فإن العالم الآخر يشكو من نقص في المواد الغذائية، ويخشى أن تطحنه المجاعة، بعد أن باع معادنه وخيارته بأبخص الأثمان للأغنياء، أو سلّبت منه بالمجان، على عهد الاستعمار... يضاف إلى كلّ ذلك تزايد المواليد بشكل جنونيّ، مما أفضى إلى تفشّي المجاعات، والأمراض، وكلّ المصائب والأهوال؛ مع تناقص المياه، وتضاؤل الأرزاق...

فإذا انضاف إلى هذه العوامل، ما كنا ذكرناه في صدر هذه المقالة، من العوامل الأخراة، اقتنعنا بأن المآل الذي آلت إليه، اليوم الرواية أمرٌ طبيعيّ إلى حدّ كبير. إنه زمن التمزق، واليأس، والحروب، والظلم، والغدر، وتطبيق قانون الغاب: القويّ يأكل الضعيف، والكبير يدوس الصغير، والصغير لا يحترم الكبير. كأنّ زمننا هذا أبو الأزمنة في الشر... ليس إلّا.

خامساً: المدرسة الروائية الأمريكية

قد يكون من العسير، وربما من الجحود، أن يحاول محاول معالجة الرواية العالمية المعاصرة دون التوقف وقفة، ولو على هون ما، لدى المدرسة الروائية الأمريكية التي أبدعت كثيراً، وأعطت أعمالاً كبيرة للعالم في جنسها؛ ولا سيما فيما يتمحّض للتقنيات الجديدة؛ وهي التي تعيننا، هنا والآن، أكثر من سوائها. ولعل أول ما ينبغي أن نلاحظ أن الرواية الأمريكية ازدهرت فيما بعد الحرب العالمية الأولى بفضل طائفة من الروائيين الشباب الذين تأثروا بما أفرزته الحرب العالمية الأولى من ويلات وكوارث. ويضاف إلى هذا العامل المركزي استكشافهم العالم الأوروبي عن كثب بفضل تطوّر المواصلات⁽⁴⁶⁾.

ومما أضافه الروائيون الأمريكيون إلى جنس الرواية من تقنيات الكتابة، وأشكال السرد؛ طائفة من التقنيات السينمائية التي كانت لا تفتأ جديدة يتنافس مخرجو الأفلام في المزيد من ابتكار طرائق لها لا تكاد تنتهي؛ بحيث يفضي بعضها إلى بعض، ويمسك بعضها بتلابيب بعض. وبعض ذلك أنشأ أقطاب هذه المدرسة الروائية ما أطلقوا عليه: "المدرسة البيهافوريّة" (L'école behaviouriste)؛ ويعني هذا الإطلاق "وصف العواطف بوصف السلوك والحركات والمواقف التي قد تبدو، لأول وهلة، دون معنى؛ ولكن انطلاقاً منها، يُدعى القارئ إلى إعادة بناء الشخصية الحقيقية للشخصيات"⁽⁴⁷⁾.

وقد استطاعت هذه الأشكال التقنية أن تغيّر موقف الكاتب الروائي رأساً على عقب؛ فاضطرّ إلى التحرر من الذاتية؛ نظرياً على الأقل، بعد أن كان إلى ذلك الحين، يمزج الذاتية بالموضوعيّة. وهو حتى حين أصبح يرسم

عواطفه الخاصة داخل الرواية، فإنما أنشأ يأتي ذلك من الخارج. فكأن الأمر يتمخض لشيء مرئي من ملاحظ أجنبي⁽⁴⁸⁾.

ونجد شيئاً من هذه التقنيات يمثل في أعمال كاتبين أمريكيين عالميين الصيت، وهما أرنست هيمينغواي (Ernest Hemingway) (1898-1961) (جائزة نوبل للآداب: 1954)؛ وجون دوس باصوص (John Dos Pas-) (1896-1970). وكان الناس يتحدثون عن هذه التقنيات على أنها تقنيات "السرد الأمريكية ذات النزعة الموضوعية"⁽⁴⁹⁾.

ونلفي معظم الروايات التي كتبت في تلك الفترة تنتقد مساوئ المجتمع الأمريكي الذي عرف أزمة اقتصادية خانقة ابتداءً من عام تسعة وعشرين وتسعمائة وألف. ويعتقد كثير من النقاد في أوروبا أنه لولا هذه المدرسة الروائية الجريئة لما كان وجود، فيما بعد، للرواية الجديدة. وهي المدرسة التي هاجمت، من جملة ما هاجمته من تقنيات الرواية التقليدية، البنية السردية التقليدية التي تحترم التسلسل الزمني، في صورته الرتيبة، وتتقيد به؛ ففجروا فكرة الزمان والحيز (Le temps et l'espace)؛ وعمدوا إلى بناء روائي فوريّ بواسطة الفلاشات المركب بعضها فوق بعض (Flashes justaposés)؛ وبواسطة الصور الآتية من أحياز مختلفة متجاوزة الزمن⁽⁵⁰⁾. لقد اجتهدوا في تكثيف الحقيقة الكلية في حيز كتاب.

ومن استكشافات هذه المدرسة الروائية تقنية "المناجاة" (Le monologue intérieur)⁽⁵¹⁾. ومما زاد هذه المدرسة تطوراً استكشافات فرويد في مجال التحليل النفسي مما أفضى إلى طريقة جديدة في التمكين للشخصية من النماء والحياة بشكل مثير داخل العمل الروائي. وهي طريقة تزعم لنفسها الموضوعية لأنها ترفض التعويل على العواطف في

الوصف والتحليل. أرأيت أن الكاتب يضعنا أمام جريان التفكير، أو تيار الوعي، كما يلتعج في فيض اللغة الجوانية (Le langage intérieur) ⁽⁵²⁾.

وعلى الرغم من أن هذه الموضوعية التي تدعيها المدرسة البيهافيورية، ظلت أساساً أدبية؛ فإنها فتحت مجالاً رحباً أمام سلوك "علمي" يسلكه الروائي بحيث يقوم مقاماً محايداً؛ متخذاً من الموضوعية طريقة له في تدبيج عمله الروائي؛ وفي التعامل مع شخصيات روايته ومواقفهم، وعواطفهم ولغتهم أيضاً. وبمثل ذلك، أتاحت هذه المدرسة للقارئ، أي بواسطة الطريقة التي تشبه عملية جراحية حقيقية تجرى على الشخصية : أن يلاحظ بنفسه، ودون واسطة، تطور الظاهرة المنغلقة داخل وعي الشخصية، أو داخل نصف وعيها.

لقد تحررت الرواية في العالم، بفضل بعض هذه التقنيات الجديدة، من كثير من القيود البلاغية، والديباجة الأسلوبية المبالغ فيها. كما حررتها من كثير من العناصر التي ظلت ترزح تحتها زمناً متطاولاً وراية التحليل (Le roman d'analyse) ⁽⁵³⁾.

هل الرواية الجديدة مدرسة؟

وبسؤال آخر مناقض: هل الرواية التقليدية مدرسة، فتكون الرواية الجديدة مدرسة مناقضة لها؟ إننا إن تأملنا الأفكار والفلسفات والقيم والتمردات التي حملت الرواية الجديدة لواءها، ودافعت عنها في الكتابات الكثيرة، والندوات المعقودة في باريس للرواية الجديدة بعامه أو لا ⁽⁵⁴⁾، ثم لكل روائي على حدة ثانياً ⁽⁵⁵⁾، ثم في الكتب النقدية الكثيرة التي كتبها روائيون جُدد أمثال آلان روب قريي، وميشال بيطور، وناطالي صاروط؛ مضافاً إليها كتب النقاد الجدد أمثال جان ريكاردو، ورولان بارط، وجيرار جينات:

نحنس بأننا أمام مدرسة روائية كبيرة الشأن؛ لكننا ألقينا رولان بارط يكتب مقالة قصيرة، ولكنها مثيرة عام 1958 بعنوان "لا توجد مدرسة لروب قريي" (Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet)⁽⁵⁶⁾؛ يزعم فيها أن ليس هناك مدرسة للرواية الجديدة بفرنسا.

ونحن لا نرى رأي بارط، ولا نحسبه كان جاذبا في تقريره؛ ولعله أن يكون شطحة من شطحاته التي يعبر فيها على غير ما يعتقد، أو يفكر؛ وإلا فمن العقلاء في فرنسا، أو خارج فرنسا، يعتقد ما اعتقد بارط الذي يزعم أن كتابات الرواية الجديدة لا تمثل مدرسة، وما ينبغي لها... وإن لم تكن كتابات الرواية الجديدة لا تستطيع أن تمثل مدرسة روائية، فأى كتابة ترقى إلى ذلك؟ وهل كتب ألان روب قريي كما كان يكتب بالزك وزولا وفلوبير، وحتى مارسيل بروست، وأندري جيد؛ فنزعم للناس أنه لا يمثل مدرسة، لا هو ولا أصحابه من كتاب الرواية الجديدة.

ومما يحمل بارط على تجريد ألان روب قريي من مدرسته الروائية أنه يقيم أعماله على الفلسفة السلبية، بينما هذه السلبية التي تطبع أعماله الروائية لا تلبث أن تستحيل إلى إيجابية؛ وأنه، نتيجة لذلك، لا يمتلك الدرجة الصفر من الشكل...⁽⁵⁷⁾.

على حين أن رولان بارط يزعم، في المقالة نفسها، أن ميشال بيطور في روايته الشهيرة "التحوير" (la Modification) يختلف، في كل التفاصيل الفنية والتقنية، عن روب قريي في أعماله، التي يرى بارط أن "الغيرة" (la Jalousie) أفضلها وأرقاها، لأن روب قريي استعمال فيها الرمز. ولم يجرى إلا ذلك ميشال بيطور في "التحوير" حيث إن فيها عالمين اثنين رامزين: عالم الحرف؛ ويمثل في السفر من باريس إلى روما بالقطار؛ وعالم المعنى؛ ويمثل في الوعي القادر على تحويل مشروعه. ويرى بارط

أن فن الكتابة، لدى بيطور، ينهض على الرمزية؛ إذ مهما يكن في كتابة بيطور "من أنيقة وتعتيم على إجراء كتابته؛ فإن فن بيطور يظل متسما بالرمزية؛ ذلك بأن السفر يجب أن يعني شيئا ما، المسار الحيزي (الفضائي، بالاصطلاح غيرنا)، والمسار الزمني، ثم المسار الروحي (أو المتمحض للذاكرة)؛ وهي رموز قادرة على التغيير من تلك الأناقة والتعتيم⁽⁵⁸⁾.

ونحن نعتقد أن الكتابة، داخل المدرسة الفنية الواحدة، كثيرا ما تختلف، بل يجب أن تختلف. ففي الاختلاف تكمن دلالة الأشياء. وبدون اختلاف لا تكون دلالة. وإن الاختلاف الذي يلحظ على كتابة ميشال بيطور لا يعني أنه يستطيع الخروج من جلد الرواية الجديدة؛ مثلع مثل كلود سيمون، وناطالي صاروط، وألان روب قريي نفسه. ولكن لا ينبغي أن يكتب هؤلاء حرفيا؛ فيكون بعضهم جزءا من بعضهم الآخر؛ فتكون تلك المدرسة مدرسة الببغاوات!

وكما أن التماثل يكون انسجاما، فإن التباين، في مثل هذه الأطوار، يكون، هو أيضا، ضربا من الاتساجام؛ ذلك بأن الاختلاف الذي يحدث عبر مدرسة روائية واحدة، أو عبر مدرسة نقدية واحدة، لا يعني اختلاف تعارض، ولكنه يعني اختلاف تكامل. إذ لا بيطور زعم يوما ما أنه يكتب ضد الرواية الجديدة، أو خارج إطارها الفني والشكلي، ولا آلان روب قريي ولا أي من جميع كتاب الرواية الجديدة...

وإذن، فنحن نرى أن الرواية تشكل مدرسة أدبية بامتياز، وإن لم تكن هذه الرواية الجديدة مدرسة أدبية، فلا نعتقد أنه يوجد مدرسة أدبية أخراة في العالم، لا قبلها ولا بعدها؛ إذ كانت الرواية الجديدة توفر فيها جميع المعطيات، والعناصر، والإجراءات، والفلسفات، والتمردات، والإتكرات، والرفوض (إذا صح أن نجتمع لفظ "الرفض")، وكل ما ألفت الناس أن

يقرّ أوه في الكتابة التقليدية في الرواية. والتشكيل الفني الراقي الموظف
بوعي فلسفي... فكيف لا تكو، إذن، مدرسة؟ ونحن ليس يعنينا هنا أن نصدر
حكم مفاضلة ساذج؛ فنتعصب للرؤية الجديدة على الرواية التقليدية، أو
للرواية التقليدية على الرواية الجديدة؛ فإن إصدار مثل هذا الحكم، منا أو من
سواننا، لا يُقعد ولا يقيم... والذي يجازفون في إصدار مثل هذه الأحكام لا
نحسبهم ممن وفّهم الله للسداد، وإلا فما يحمل ناقدنا من النقد على ذلك
وهو في سعة من أمره؟... الجديد جميل، والقديم جميل. والجديد رديء،
والقديم رديء. ويجب أن نستمتع بقراءة الأدب الراقي جديده وغير
جديده. وهذا كلّ ما في الأمر. ولا أمر آخر.

وبعد، فإن الرواية الجديدة، كما يطلق عليها أصحاب منتصف الليل، أو
"ضد الرواية" كما أطلق عليها سارتر عام تسعة وأربعين وتسعمائة وألف:
لم تقم طفرة، ولم تثبت دون جذور؛ ولكنها جاءت نتيجة حتمية لعوامل
كثيرة: سياسية، وحضارية، وثقافية، واديولوجية، واقتصادية أيضا... ولا
ينبغي، مهما ادعى أصحاب الرواية الجديدة وأشياها جميعا، من رفض
للرواية التقليدية، أو سخرية بتقنياتها؛ إهمال ما كان للمفكرين والروائيين
العالميين الذين سبقوهم من فضل وطول في تمهيدهم لتجديد جلد الرواية
وتطويرها. ومن أولئك يمكن أن نذكر طائفة أمثال ماركس، وفرويد،
وبروست، وجويس، وكافكا، وبريخت، وجيد، وهيمينقواي، ودوص
باصوص، وكامي، وسارتر وسوائهم من كبار المفكرين والأدباء
الذين هزّوا الأدب العالمي هزّا عنيفا في القرن العشرين خصوصا، وأثروا
في اتجاه مسراه؛ وذلك بتطلّعهم إلى عالم حالم أمثل لوظيفة الأدب الروائي
ودوره في الحياة: اجتماعيا، وحضاريا، وجماليّا.

إحالات وتعليقات

1. T. Todorov, Les catégories du récit, in Communication, N° 8, 1966, Seuil, p. 41.
2. Nathalie Sarraute, L'ère du soupçon, p. 18.
3. Id.
4. Id., p. 16.
5. Raymon Jean, Le nouveau roman, in Encyclopaedia universalis, t.17, Roman.
6. Id.
7. N. Sarraute, op. cit., p. 18.
8. R. Jean, op. cit.
9. Id.
10. A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, p. 7.
11. Michel Raimond, De Balzac au nouveau roman, in Encyclopaedia universalis (Roman).
12. Id.
13. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 11-10/1.
14. Cf. Ph. Van Tieghem, Petite histoire des grades doctrines littéraires en France, p.222 et suiv.
15. M. Raimond, op. cit.
16. B. Gros et autres, in la Littérature, p.183-185.
17. Id.,p. 184.
18. Id.
19. Id., p.227.
20. Id., p.173-174.

21. Id., p.184-185.
22. Id.,p.340.
23. Id.,p. 246.
24. Id.,p.94.
25. Id.,p.228-229.
26. A.Robbe-Grillet, op.cit.,p.28.
27. N. Sarraute, Ce que je cherche à faire, in Nouveau roman, Hier aujourd'hui, t.II,p.28,Paris, 1972,Col. 1018.
28. La Môme, l'Ere du soupçon, p.20.
29. Id.
30. Id., p.32.
31. Id., p.51.
32. Id.
33. Id.,p.54.
34. M. Raimond, op. cit.,t.16,p.38.
35. Id.
36. Id.
37. Id.
38. Léon Toorens, Une nouvelle littérature? in La littérature du symbolisme au nouveau roman, p.246.
39. Ph. V. Tieghem, op. cit., p.216-217.
40. La littérature du symbolisme au nouveau roman, p.432-433.
41. Id., p.433.
42. M. Raimond, op. cit.
43. La littérature du symbolisme au nouveau roman p. 433-434.
44. J.P.Sartre,inN.Sarraute,Portraitd'un inconnu (Préface).
45. Id.
46. La littérature du symbolisme au nouveau roman,p.331.

47. J. Raabe, Le roman romanesque et la littérature de la consommation, in La littérature du symbolisme au nouveau roman, p.387.

48. d., p.388.

49. Id.

50. Id., p.388.

51. Id.

ذلك، وإنا قد كنا عقدنا بحثاً مختصراً عن مصطلح " المناجاة " ، ولم اصطنعناه؟ ومن استعمله من الغربيين أولاً؟ وكيف سبق (Edouard Dujardin) الفرنسي، جيمس جويس الإيرلاندي إلى هذا الاستعمال؟... ومن أين اشتق هذا المصطلح في الاستعمال الغربي؟... (ينظر عبد الملك مرتاض؟ تحليل الخطاب السردي، ص. 210-211).

52. Cf. J. Rabbe, Ibid.

53. Id.

54. انعقدت ندوة للرواية الجديدة بقصر سيريزي (Château de Cerisy) بباريس عام 1972، ونشرت أعمال هذه الندوة التي لم يعقد مثلها، لا قبلها ولا بعدها، في تاريخ الرواية العالمية؛ ونشرت كل الأعمال والمناقشات والتعليقات التي جرت أثناءها في جزئين ضخمين في العام نفسه. وقد خصص الجزء الأول للتنظير، والجزء الآخر للتطبيق. وكان الروائيون الجدد، أو الذين يشابهونهم، هم أصحاب المحاضرات والمناقشات في تلك الندوة الكبيرة.

55. خصصت ندوة سيريزي لعام 1973 للأعمال الروائية الجديدة لميشال بيطور، وقد أقيمت في هذه الندوة ست عشرة محاضرة لعل من أهمها محاضرة الناقدة الفرنسية اللامعة فرانسواز قيون (Françoise Van Rossum-Guyon). ونشرت أعمال هذه الندوة عام 1974 وذلك تحت إشراف جورج ريارد (Georges Raillard).

56. R. Barthes, Essais critiques, p.101-105.

57. Id., p.101-102.

58. Id., p.102.