الرواية العربية الجديدة...
حقيقة أو خدعة للنقاد؟

الدكتور: عبد الرحمن بوعلي
قسم اللغة العربية
كلية الآداب والعلوم
جامعة قطر– قطر

الرواية العربية الجديدة تطورت عن الرواية العربية الكلاسيكية كما أسسها روادها الأوائل، وقد وجدت في التنظيرات الأدبية الغربية إطارا لها، ونمت وتطورت على يد روائيين طليعيين من أمثال **صنع الله إبراهيم** و**محمد عز الدين التازي** و**أحمد المديني** وغيرهم... في هذه المداخلة سوف نجيب عن سؤال هام هو: هل هذه الرواية العربية الجديدة هي حقيقة أم هي مجرد خدعة رفعها النقاد؟

"وتبقى الرواية الكلمة الاجتماعية بامتياز..."

–سلفر لوترنجر–

"... إن الرواية كما نعاين تطورها تبرز واقعة ثابتة، وهي كونها تقدم نفسها دائما كبحث عن المعرفة."

–كرينزيسي–

قد يكون من باب التكرار ومن باب تحصيل الحاصل أن نقول: إن النقد العربي الحديث قد تجاوز عقدة الدونية تجاه النقد الغربي، وأنه فتح المجال أمام الإبداع الأدبي– الروائي منه على وجه الخصوص. وقد يكون من باب التكرار أو من باب تحصيل الحاصل كذلك، أن نقرر بأن الرواية العربية والمغربية بوصفها جزءا منها، قد دخلت باب المغامرة من بابه الواسع ... غير أن الواقع يفرض علينا أن نعترف بأن التنظيرات في المجال الروائي قد ذهبت في اتجاهات لا تملك لنفسها قوة الصمود أمام النظرة النقدية الفاحصة... ومن تلك التنظيرات التي نرى أنها في حاجة ماسة إلى إعادة النظر وإلى رفع اللبس عنها القول بوجود رواية "عربية جديدة" قياسا على وجود رواية غربية جديدة بكل ما يعنيه هذا الوجود الثاني من معنى. ومن البديهي أن هذا القول إما أنه يفضي بنا إلى إثبات هذا الوجود وتثبيته. وإما انه

يقودنا إلى نفيه... أي أنه قول يضع وجود الرواية العربية الجديدة ككل موضع السؤال، أي أنه يضعها بين حد النفي وحد الإثبات، ومن هنا كان بحثنا هذا الموسوم بـ "الرواية العربية الجديدة: واقع هي أم خدعة للنقاد؟"

وقبل البدء ينبغي أن نسجل بعض الملاحظات التي تؤشر على حدود هذا الموضوع وهي:

1- إن الموضوع يطرح مسألة نظرية خلافية من خلال تأملات لا تخضع كل الظاهرة للنقاش، بل تخضع جزءا منها.

2- إن طرح هذه المسألة قد يثير الجدل بين النقاد والروائيين وهو جدل قد يثير مشكلة التصنيفات التي أقامها النقد العربي في المجال الروائي.

3- إن صاحب البحث شعورا منه بأهمية الموضوع وبأهمية ما قيل فيه، إنما يطرحه كوجهة نظر شخصية يمكن أن تتدرج في إطار وجهات النظر النقدية.

4- إن هذا الطرح لا يعني التقليل من أهمية الخطاب الروائي المسمى تجاوزا "بالجديد"، والذي أقام بنياته الروائيون في نصوصهم الإبداعية، بل يسعى إلى ربط هذا الخطاب بالتطور العام للرواية العربية والمغربية الحديثة التي تظل تشكل "الكلمة الاجتماعية بامتياز.."[1].

من المعلوم أن الرواية الجديدة – في فرنسا على الأقل – تتحدد بسياقها التاريخي الخاص، فهي كظاهرة أدبية نشأت في بداية الخمسينات وتناولها النقاد بالمتابعة والتنظير مع بداية الخمسينات. وهي كتجربة أدبية أخذت موقعها المتميز من خلال خرقها لقواعد الخطاب الروائي، ذلك لأنها- بتعبير السوسيولوجي جاك لينهارد- "تجربة تقع في حدود التجربة الإنسانية"[2]، أي أن موقعها يقع في الحد الفاصل بين اكتمال دائرة الرواية كملحمة بورجوازية وبين ما سيأتي من بعد، وفيما يقوله لينهارد فالرواية الجديدة إن كانت تمثل شيئا فهي لا تمثل سوى "ذلك الذي ينظر إلى الماضي لكي يغلقه وإلى المستقبل لكي يفتحه وفي ملتقى الطرق نفسه ممزقا بين إيديولوجية ميتة (...) وأخرى في طريق التشكيل ..."[3]. بعبارات أخرى فالرواية الجديدة إنتاج جديد، وله ما يبرره، أي إنتاج مرتبط بالواقع الذي نشأ فيه، وعلى العموم فمنتجوه ينتمون لذلك "الجيل الذي عايش اهتزاز أوربا كلها أمام النازية، والذي يرى كل يوم إلى النظام الجمهوري والاشتراكية كذلك وهما يتورطان ويتناقضان بالقضية الهندو-صينية ثم

القضية التونسية والجزائرية..."[4].

وبالطبع فنتيجة لهذا التحليل، يظهر أن "النواة المركزية في الرواية الجديدة هي تطابقها مع التطور التاريخي لثقافة الإنسان المعاصر، هذا التطور "المسدود بشكل من الأشكال، والمغلق في اتجاه خطي وذلك لأنه تم في السابق استنفاذ كل المشاكل الأولية التي تقوم عليها إذن المواجهة المباشرة مع العالم ومع الأشياء"[5].

هكذا إذن تبدو الرواية الجديدة وكأنها تجربة من الأدب وبالأدب، وكأن حقلها الدلالي يتحدد في المقام الأول بـ "هدم الأدب كمكان لنشر مفهوم عن الإنسان والعالم، وكمكان متميز لنفسية التقليدية..."[6] ، فهي تتحدد "كمغامرة للكتابة aventure d'une écriture، لا ككتابة عن مغامرة écriture d'une aventure"[7]. وبوضعها الأخير هذا، وبانتقالها من (التصوير الذاتي) l'auto représentation إلى (التصوير المضاد) l'anti-représentation، تنتقل من وضعها كإبداع، إلى وضع آخر تصبح فيه هي نفسها (نظرية للرواية)، وذلك لأنها تكشف عن شرط إمكانيتها التي بواسطتها يقوم الحكي la narration بتأسيس الحكاية فيها وليس العكس"[8].

وستكون هذه النقلة الأساسية التي تتطابق مع نوع (الأيبيستمولوجيا الجديدة) كما سنرى ذلك في مكان آخر، هي النقلة النوعية في هذه الرواية، إذ إن "ثورة حقيقية" كهذه سيكون من مهماتها كما يقول لوترنجر Lotringer... أن تخدع الاحتمال la vraisemblance، وأن تنسخ التصوير، وأن تذوب الشخصية، وأن توزع المعنى.."[9].

وكما تم تحديد الرواية الجديدة في إطارها باعتبارها ثروة روائية، فقد تبين أن هذه الظاهرة وإن كانت توضع ضمن التقليد الروائي[10]– ومن خلال نصوصها– تقدم تجربة لا علاقة لها بالتجربة التقليدية... ومن هنا طرحت قضايا بنيتها التي انزاحت عن النسق البنيوي القديم للنص، خصوصا فيما يتعلق بالطريقة التي يتم بها تصوير العالم الروائي.

والنقطة المركزية في الرواية الجديدة، أو هكذا يرى النقاد، هي موقع الشخصية من البنية العامة للرواية الجديدة، وهو موقع استثنائي إذا قيس بالموقع الذي احتلته هذه البنية –أي الشخصية– سواء في الشعريات القديمة أو في النقد الأوربي الحديث لما قبل عصر ازدهار الحداثة.

والواقع أن ما يميز الرواية الجديدة بالأساس هو اختفاء الشخصية واضمحلال

وجودها بالمقارنة مع تماسك الشخصية في الرواية التقليدية، هذا الاضمحلال الذي نجد بعض جوانبه في أدب "مجموعة تيل كيل"[11]، يظهر في نظر ريكاردو كـ "حدث على نطاق واسع(...) فهو علامة انهيار أوسع..."[12]، وهو الانهيار الذي هم المجتمع الغربي.

والاعتقاد السائد أن هذا الاضمحلال – أو التجريد من القيمة la dégradation كان من أهم ملامح الشخصية، فمذ 1950 حاولت نتالي ساروت N. Sarraute في "عصر شك" أن تسجل مراحل هذا التجريد من القيمة حين قالت:

"... فقد كان لديها كل ما تحتاجه... وكانت مغمورة بخبرات من كل نوع ومحاطة بالعناية الدقيقة، فلا شيء كان ينقصها من الأبازيم les bondes الفضية لسراويلها إلى العدسة loupe المجزعة المحمولة على طرف أنفها، وشيئا فشيئا فقدت كل شيء: من أسلافها وبيتها المبني بدقة والمليء بأشياء من كل نوع.. إلى الأشياء الأكثر تفاهة وأملاكها وملابسها وجسدها ووجهها، وبالأخص ذلك الشيء الثمين: طبعها الذي لا تملكه إلا هي، وفي الغالب حتى اسمها.."[13]، وهكذا تفقد الشخصية كل مقوماتها إلى أن تصبح – كما يقول ريكاردو – مجرد أشياء براقة"[14] une constellation ، أو كما يقول لينهارد مجرد "علامة جبرية"[15] mention algébrique. والحق أن فقدان الشخصية لأهميتها – أو تجريدها من قيمتها– وهو يشكل التحول الأساسي في خطاب الرواية الجديدة على المستوى الفينومونولوجي[16]، وهو يشكل "العلامـة الخلافية"[17] la marque différentielle، بالمقارنة مع الرواية التقليدية ليس مظهرا فحسب، وإنما يتدخل فيه السياق العام، ذلك أن اختفاء الشخصية ليس عاما، وليس قانونا ثابتا بقدر ما هو مظهر "يحدده الاختيار"، فطابعه الانتقائي واضح، إذ حين "يختفي نوع من الشخصيات تظهر أنواع أخرى"[18].

أما العنصر الثاني الذي تعرض للخرق في الرواية الجديدة فهو عنصر الحكاية l'intrigue، فإذا كانت الروايات التقليدية قد قامت على نمط من الحكايات المنسقة في تسلسل، فقد شكل الروائي الجديد خطابه بعيدا عن لغز حكاية، كما لو أن السرد هو شيء .. وكما يقول ألتير Alter ففي الرواية الجديدة "هناك عدد من المشاريع لا تندرج البتة ضمن نسق متناسق، حيث تتكتل ثم تتشتت دون نظام عضوي"[19].

ويرى أحد النقاد أن تهميش الحكاية في الرواية الجديدة أو القيام بإلغائها هو من خصوصيات هذه الرواية، فهذا "الإلغاء الذي يفشل كل محاولة لإعادة البناء الكرونولوجي

للأحداث المروية، له هدف لفت انتباه القارئ وكذلك الناقد إلى مبادئ تنظيم الموضوع وإلى الزمنية الخاصة للحكي"20، وهكذا يبرز فضاء النص الذي ظل طوال مراحل التطور الروائي "مطموسا" oblitéré كما يقول غيون Guyon[21]، وبروز فضاء النص يجعلنا نلاحظ – بناء على رأي لوترنجر– أن "الحكاية المنتجة تكون نتيجة لذلك مجزأة، ومعاكسة، وفي كل لحظة تزيد من سرعتها حول محاور متزامنة، أي أنها تحال إلى اشتغال النص بحيث يصير من المستحيل أن نستعيد بالتفصيل كرونولوجيا الحكاية"[22]، ومن هنا أيضا تطرح فكرة "المنفى" في الرواية الجديدة، هذا "المنفى" الذي بمقتضاه يظهر النص الروائي وكأنه مفصول عن سياقه، ويظهر العالم الروائي (بوصفه علامات) داخل النص وكأنه معزول، ليس بينه وبين العالم الواقعي أي تواشج، وهو شيء يجد تفسيره في "الإبستمولوجيا المعاصرة" ومما يقوله (ألتير) في هذا الصدد "أننا نعتقد أن هذا المنفى المحسوس والموحى به في الرواية يعكس قطيعة، بين الإنسان للمرة الأولى حين لم ينجح في إقامة ارتباط متناغم مع ما يحيط به، وأن الآلة والبيروقراطية وهما معا يعملان بنظام لا علاقة له بالنظام الإنساني يخلقان واقعا أصبح منفى..."[23]، لكن هذا "المنفى" الذي يقدمه لنا خطاب هذه الرواية لا يفتأ أن يتحول إلى تجربة باعتبار شموليتها وهي تجربة وإن اعتبرها (لينهارد) "تجربة مرضية"[24] فأساسها ظروف الجيل الجديد الذي عاش كما أسلفنا "انهيار أوربا".

على أن تجربة (المنفى) هذه لا يمكن النظر إليها فقط وكأنها تجربة يضيق فيها "العالم الروائي" ويتخلى فيه عن إنسانيته، لأنها تجربة ترتبط أيضا بفقدان الشخصية للإطار الذي شكل فيما مضى الملجأ والملاذ، أي بفقدانه لتلك المرجعية التي يؤثثها الإنسان والأشياء...

ومن زاوية النظر هذه، فإن غياب هذه المرجعية أو غياب "الحافز المرجعي" le motif référentiel كما يسميه باريلي Barilli سببه سعي الروائي إلى تحرير الإنسان من "الوضعية البورجوازية التي أنتجت مؤسسة الرواية البورجوازية، من النهضة إلى القرن العشرين"[25]، وإلى الدفع بهذا المسعى إلى "أقصى الحدود" بغرض تمكين الكاتب من "الشكل الأكثر نضجا والأكثر نفعا والذي يصلح لتقديم العلاقة المرجعية بين "الأنا" والعالم..."[26].

من هنا فقد اختار إسقاط "الحافز المرجعي" معبرا بذلك عن ابستيمولوجيا جديدة"... تضع على الهامش مفهوم الملكية: فقد أصبح العالم شيئا معمى لا يمكن أن يكون مملوكا

كليا إلى أحد[27]، وفي أحسن الأحوال لم يعد في إمكان الروائي تجاه هذا العالم إلا "أن يحول مجراه ويلتف حوله بقصد إرجاعه إلى النص نفسه (...) وبعبارات دريدا، فهذا تصوير داخلي يرسم داخل الذات فضاء الكبت[28].

وبهذه الطريقة وقع اللقاء بين البحث الروائي كمجهود فردي من جهة والابستيمولوجيا المعاصرة من جهة ثانية، مما جعلهما معا – البحث والابستيمولوجيا– يشاركان كما يقول باريلي في "ثورة تحطم الوضعية le positivisme والحتمية l'aleodétérminisme والترابطية l'associationnisme النفسية التي كانت أساس الرواية الطبيعية"[29].

وهكذا أصبح النص الجديد يطرح نفسه كتمرين مطلق للسلب، أو كما يقول بارت وهو بصدد رواية "الرائي" le voyeur أصبح يفضح كل مكوناته وتقنياته ويقدمها عارية وفجة للقارئ"[30].

ويذهب رسوم كيوم Rossum –Guyon إلى أن صيغ التنظيم نفسها، ووسائل البناء التي يكتشفها الناقد وتبقى بالطبع مختفية عن عين القارئ، هي التي أصبحت اليوم معروضة بقصدية في الروايات الأكثر جدة"[31].

وهكذا فإن "علامات السارد (بوصفه الناسخ le scripteur) تبدو ظاهرة، ويمكن إدراكها على الفور، سواء من خلال مستوى تنظيم الحكي (..) أو من خلال تدخلات السارد في السرد (...) أو من خلال تغيير وجهات النظر (...) أو من خلال كون اللعب الروائي يتحقق على مستوى البنية النحوية للملفوظات.."[32].

هكذا يظهر لنا أن الرواية الجديدة إنما نشأت لتبرز للوجود هذه الحالة الجديدة، وأن أغلب روادها إنما عكسوا من جهة ذلك "النظام البستمولوجي الجديد"، ومن جهة أخرى تلك "النقلة الروائية" – وكل ذلك للخروج من ذلك النظام السابق "الطبيعي" والعقلاني" و"المنظم" الذي "يتطابق ازدهاره – بعبارات غريي– بسيطرة الطبقة البورجوازية على السلطة..."[33] – وضمن هذا الإطار يمكن فهم رواية "الغيرة" la jalousie و"العام الأخير في ماريابناد" l'année dernière à Marienbad لألان روب غريي وكذلك رواية "التحول" لميشال بوتور و"الصيف الهندي" لكلود أوليي و"التمكن من القسطنطينية" لجان ريكاردو و"هل تسمعونه؟" لنتالي ساروت. ففي "الغيرة" مثلا يسن روب غريي بامتياز نظام الخرق– حيث أن كل شيء فيها يعتبر في موضع شك – ف "الثبات يجادل فيه، والتناسق متفجر، والاشتراك متناقض

والمقروئية (الوضوح) منفية ..."[34]، فهي بالفعل عالم جديد، يلخص لنا التجربة الجديدة بكاملها.

هذه هي الطبيعة الإشكالية للرواية الغربية الجديدة إذن، لكن الرواية العربية والمغربية الجديدة طبيعتها مختلفة، ولن نحتاج في هذه الصدد إلى إثبات هذه الطبيعة بسرد الآراء النقدية فيها، وربما اكتفينا بالقول إن الرواية العربية والمغربية الجديدة، وإن لجأت إلى التجديد، فإنها لم تخرج عن كون "العالم الروائي فيها يقدم كمرآة لتجربة معاشة"[35].

وربما جاز لنا أن نتخذ من تجربة صنع الله إبراهيم من المشرق (وهي تقريبا نفس تجربة محمد عز الدين التازي من المغرب) مثلا لهذه التجربة الروائية الجديدة المفارقة لتجربة الرواية الجديدة في الغرب، وكما يبدو فإن السياق الذي نشأ فيه صنع الله إبراهيم ومحمد عز الدين التازي، والرؤية الأدبية والروائية التي رفدت أعمالهما، تختلف كليا عن السياق والرؤية لكل من روب غريي وميشال بوتور ونتالي ساروت وكلود سيمون وأوليي وغيرهم..

وصنع الله إبراهيم ككاتب عاش في خضم أحداث جسيمة، وربما لهذا السبب نجده يقول "إننا لا ننسى أبدا أن أزمتنا هي وليدة مجتمع يتجه إلى التصنيع، والأزمة هناك وليدة مجتمع يعاني من نتائج التصنيع"[36]، ولا يمكن هنا إلا أن نتذكر– بناء على ما قاله صنع الله إبراهيم– كيف أن الأدب بما يحمله من قيم، إنما هو تعبير بشكل أو بآخر عن الواقع، وفي هذا الصدد لا يسعنا إلا أن نقول مع فانسون جوف "إن الكاتب ليس له من خيار، فهو مجبر على إعطاء معنى للفن بطريقته في الكتابة، والشكل والأدبي الذي ينبغي أن يطاوع ذوق الجمهور المطبوع بالطابع الاجتماعي دائما، وبهذا المعنى، فإن الأدب لا وجود له خارج العلاقة التي تربط الكاتب بالمجتمع، وبما أن هذه العلاقة تتطور، فإن اللغة الأدبية تتطور"[37]، وعليه فلم تكن كتابات صنع الله الروائية يقول: "... وفي لحظة يأس ولدت روايتي الأولى "تلك الرائحة" التي اكتفت بأن ترصد الواقع كما هو دون محاولة للتأويل أو التفسير (...) فكان ثمة إيحاء ما من خلال عملية الانتقاء للظواهر المرصودة، وانعكس ذلك الاختيار على اللغة، فالجملة فعلية قصيرة، تخلو من التشبيهات وألوان البلاغة التقليدية.."[38] الصارمة التي خيل إلي أنها تمثل طريقي الخاص، وهي ليست مجرد قواعد في تقنية الكتابة فحسب، بقدر ما هي أيضا نظرة إلى الحياة أساسها المراقبة والتورط المشكوم"[39].

وعن مرحلة كتابته لرواية "اللجنة" نجده يشدد على أثر السياق الاجتماعي، ذلك لأن السياق الاجتماعي شيء لا يحتمل الإقصاء، يقول صنع الله إبراهيم ".. في لحظة يأس جديدة، عدت إلى ورقة صغيرة، دونت فيها منذ سنوات وصفا مبدئيا لفرد أعزل يواجه لجنة من الممتحنين ليرد على استفسارات غير محددة بموضوع بعينه، هدفها النهائي هو امتهانه وإذلاله.."[40]. ويواصل القول ".. حين كتبت هذه الورقة بدا لي أن تطورها إلى عمل متكامل رهن باستبعاد الدلالات الواقعية، مما يؤدي مباشرة إلى العالم الكافكاوي، ولم أكن وقتذاك مستعدا للابتعاد عما كنت أخاله طريقي الخاص، فنحيتها جانبا، عدت إذن إلى هذه الورقة بعد تدريب طويل على كسر القواعد، ومراقبة طويلة لمسلسل الانهيار والتبعية، ودون أن أعبأ بشبهة الكافكاوية، بدأت أكتب رواية "اللجنة" بشيء كثير من العفوية"[41].

هكذا نستخلص من قراءتنا لموقف صنع الله الروائي أن هذا الروائي لا يبتعد عن موقف أي كاتب آخر من حيث كونه موقفا مشروطا بالواقع، هذا إن لم نقل إن هذا الواقع هو الذي كان يدفع بصنع الله إبراهيم إلى هذا الاختيار، وبالتالي فإننا نلاحظ:

أ- أن هذا الروائي يختلف اختلافا جذريا في موقفه الإبداعي عن دعاة الرواية الجديدة مثل غريي وبوتور وساروت...

ب- أن موقفه ينسجم مع الموقف العام للروائيين العرب الذين رأوا في الرواية ما أسماه الناقد الأمريكي فريدريك جيمسون بـ "الأليغوريا القومية" التي "لا يقتصر نصها على الجوانب الجمالية، بل ويضطلع عرض التجربة الجماعية والقضايا القومية"[42].

ج- أن صنع الله إبراهيم بموقفه هذا لا يختلف عن الروائيين العرب الآخرين، فهم مثله ورثوا كل الطموحات وإحباطات الإنسان العربي مثلما "ورثت الرواية العربية كل طموحات النهضة الحديثة وإحباطاتها"[43].

وبديهي إذن وبناء على هذا الاختلاف الأول الذي نلاحظه بين خطاب الرواية الغربية الجديدة وخطاب الرواية العربية والمغربية الجديدة أو بين موقع الروائي الغربي وموقع الروائي العربي- بديهي إذن أن نرى في الرواية العربية الجديدة مجرد حلقة من حلقات الرواية العربية، وأن نرى فيها مجرد مسعى جديد اكتشف فيه الروائي أدوات أخرى مغايرة، الهدف منها تثوير الخطاب الروائي وإعطاؤه زخما يتطابق وزخم الواقع... فالأمر إذن لا يتعلق بتصفية الحساب مع ماضي الرواية كما هو الحال بالنسبة لنتالي ساروت مثلا[44]، وإنما

يتعلق فقط باستبدال أدوات، وذلك من منطلق أن "التجديد في الرواية لا يكون ولا يتم حسب ألتر alter إلا في حالة التطور الطبيعي لوسائل تعبيرها"[45]، ولئن وجدت علائق بين بنية الرواية العربية والمغربية الجديدة والروايات الجديدة في الغرب، وهذا ما توصلنا إليه المقارنة، فلسبب بسيط، وهو أن الرواية العربية والمغربية – تحت تأثير شرطها الاجتماعي والسياسي– استطاعت أن تتأقلم مع الوجود الجديد، وأن تحقق ذلك "الاختلاف الفردي" وتلك "الخصوصية" التي هي من خصائص الرواية الناتجة عن "بنيتها المتأقلمة"، والتي يمكن أن نلمس "قدرتها الهائلة على التأقلم" كما يقول كريزنسكي[46]...وبهذا المعنى يمكن أن نفهم تجارب الروائيين الجدد التي تنهض بالأساس على عالم منخور، وموحش، ومأزوم، ومهزوم... أو كما يقول كمال أبو ديب تنهض على "حياة لا يسمها شيء كما يسمها ازدحامها بالمحرمات... (...) حياة تحتشد بالتابو: الدين عالم مغلق... والجنس عالم ملعون... والسياسة عالم مرعب..."[47]، من هذا المنطلق لا تفارق هذه النماذج تطورها العام، منذ تأسيسها، أي أنها تدخل ضمن إطاره العام، شأنها شأن الرواية الحديثة في أرجاء المعمور التي شكلت "نموذجا ثابتا" un modèle constant أقامه سرفانتيس واستخدمه ثم طوره كتاب آخرون"[48].

وهكذا قد ندعي أن هذه الرواية في بدايتها نهضت من بين ترائب النص التراثي، ثم النص النهضوي الفقير جدا إلى بلاغة الخطاب، والمشرب بالنزوع إلى استعباد المحرم وإلى استنساخ المسطح والسطح، وأنها في منتصف الخمسينيات بدأت تمد الجسور إلى فضاءات كتابية أخرى بتأثير التيارات الغربية – الماركسية على الخصوص التي كانت ذات منزع أيديولوجي شديد من خلال قضية الالتزام، وأنها بعد ذلك– وقد لا يهم هنا التحديد التاريخي– بدأت تخضع لتجديد جذري متأثرة بشرطها التاريخي.

وربما جاز لنا لتمييز وضعها الجديد هذا، أن نستعير ذلك التقسيم الذي وضعه رولان بارط بين النص الكلاسيكي والنص المعاصر حين رأى أن "النص الكلاسيكي يكاد يخرج جاهزا، بينما يحتاج النص المعاصر إلى نباهة القارئ"[49]، ومن ثم يكون نصها في شكله وصنعته ودلالته– مثله مثل النص المعاصر الذي تحدث عنه بارط – "مختلفا أشد الاختلاف عن النص التقليدي، وتكون مهمة القارئ فيه مهمة صعبة، بحيث تصير القراءة– مثلها مثل الكتابة– إنتاجا وإعادة إنتاج"[50]، ويكون على القارئ" أن يشكل معنى النص انطلاقا من لعبة الأشكال"[51].

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: أين تكمن مظاهر التجديد في النص الروائي الجديد؟

بالطبع فمظاهر التجديد لا تنحصر في عنصر محدد بعينه، وإنما تشمل كل الخطاب، وتغطي كل الجوانب من الشخصية إلى البنية إلى الفضاء... بل وتشمل قضايا تتجاوز بنية الرواية.

إن صورة الشخصية في الرواية الجديدة صورة أخرى، وهي بذلك تختلف عن الصورة التي قدمتها لنا الرواية التقليدية، ونحن لا نكاد نعثر على ملامح واضحة للشخصية المحورية، بل إن القارئ قد يصاب بالخيبة إذا كان ينتظر من الروائي أن يقوم بتقديم هذه الشخصية المحورية في الصفحات الأولى من الرواية. هذا ما نلاحظه في"الزمن الموحش" وفي "ثلاثة وجوه لبغداد" وفي "ألف ليلة وليلتين" وفي غيرها من الروايات...

والنتيجة أن الروائي قد تخلى في النصوص الجديدة عن ذلك الامتياز الذي أعطاه إياها الروائيون السابقون، وباختصار ففي مثل هذه النصوص – التي يتقلص فيها وجود الشخصية – لا نستطيع إلا أن نقول ما قاله روب غريي: "إن الإنسان لم يعد يصنع نفسه في هذا العالم، بل إن العالم هو الذي يصنع الإنسان"[52]، وهكذا فعالم "الزمن الموحش" هو الذي يصنع "شبلي" وعالم "خطوط العرض..خطوط الطول" هو الذي يصنع بطلها، وعالم "ثلاثة وجوه لبغداد" هو الذي يصنع "غالب"... وكل عالم – باعتباره العلامات التي تحيل مدلولاتها إلى الحضور الإنساني في وسط طبيعي و/ أو اجتماعي"[53] – هو الذي يقوم – من جهة– "بتجزيء الشخصية إلى شذرات... ويقوم – من جهة أخرى– بتوزيع هذه الشظايا وفق نظام الوحدات..."[54] ، مما يتيح للقارئ إعطاء الكتابة معنى جديدا يدفعه إلى المشاركة في إعادة الإبداع[55].

وكما أن الشخصية المحورية في النص الجديد تبرز غائمة الملامح، فالواقع يبدو أقرب إلى الغموض منه إلى الوضوح... إنه واقع تؤثر فيه الشخصية الكثيفة الغموض... تلك الشخصية تظهر ك "أشياء براقة"[56]، وليس كبنية محددة، مثل هذا الواقع نجده في كل الروايات الجديدة، وربما لظهوره بهذا الشكل، فهو يطبعها بمسحة من الغموض ترفع من قيمة النص الأدبية والجمالية.

إن هذا المظهر الأخير هو الذي دفع بأحد النقاد إلى التعبير عن وجهة نظره في "تجمة أغسطس" حين حصر مظهر الجدة في العلاقة الخاصة التي تقيمها تلك الرواية مع

الواقع: "مظهر الجدة في هذه الرواية أنها لا تحيل إلى واقع مستقل بنفسه خارج عنها (...) الواقع المحال إليه هنا هو تركيب الكلمة، إنه يسكن ويستقر في الكلمة المركبة، هنا التركيب وحده يبلغك الواقع... أو بكلمة أصح: التركيب هنا هو الواقع"[57]. وهي وجهة نظر تلتقي مع كون الروائي في النصوص الجديدة، وهو "يحاول في نفس الوقت أن يظهر خلف شفافية المرآة مادية matérialité اللغة "يتغيى "إعادة الكلمة للغة"[58]، هذه اللغة التي لم تعد مجرد وسيلة لنقل الأفكار، وإنما أصبحت تحمل في ذاتها دلالتها الخاصة. إن اللغة من وجهة النظر هذه أصبحت في نفس الوقت لغة ولغة واصفة، وهي وضعية جديدة تتاح للأدب، وكما يقول أحد النقاد فـ"الأدب حين يتحقق له في آن واحد أن يكون لغة ولغة واصفة métalangage، في هذا الوقت بالذات يكون دخوله بسهولة في المعاصرة"[59]، ومن هنا يبدأ الأدب الجيد الذي ميزه رولان بارط عن الأدب الرديء، والذي يقول فيه– في أبحاث نقدية essais critique بأنه "هو الذي يتصارع علانية مع إغواء المعنى"[60].

بهذا المعنى أيضا، فإن السرد يصبح في النصوص الجديدة واقعا آخر، حيث ينتقل من كونه يكون في علاقة مع الواقع إلى كونه يدخل في تساؤل مع نفسه "حول حقيقة خطابه الخاص" فتكون النتيجة أنه "يقود نفسه إلى أن يعكس نفسه.... وإلى أن يحكيها..."[61]، إن هذا المظهر مطرد في النصوص الروائية الجديدة، ويكفي أن نشير هنا إلى نصين هامين: "لعبة النسيان" لمحمد برادة، و"سلطانة" لغالب هلسا، وقد يظهر بشكل مبالغ فيه في نصوص أخرى، لكن تلك مسألة أخرى[62].

الهوامش:

1- Sylvere Lotringer- le nouveau roman : révolution romanes que, in « nouveau roman hier, aujourd'hui », p. 327.
2- J- Leenhardt- sociologie et nouveau roman, p. 155.
3-Ibid, p. 160-161.
4 -Ibid, p..165
5 -R. Barilli- Aboutissement du roman, p. 166-177.
6 -J- Leenhardt, p. 156
7- F.V.R GUYON- Le nouveau roman comme critique, p. 229.
8-F.Guyon- 229.
9 -S.lotringer- 328.
10 -J-Alter- respectives et modèles, p 35.

11 -J. Ricardou, le nouveau roman existe- t –il ? , p. 20.
12 -Ibid, p.20.
13 -Ibid, p..13
14 -Ibid, p..16
15 -Jacques Leenhardt, p.167.
16 -Ibid, p. 156.
17 -J. Ricardou, p. 13.
18 -Jacques Leenhardt, p. 169.
19 -Jean Alter, p.50.
20 -Guyon, p. 223-224.
21 -Ibid, p.224.
22 -Lotringer, p.335.
23 -Alter, p. 54.
24- leenhardt, p. 165.
25 -Barilli, p. 108.
26 -Ibid,p. 112.
27 -Lotringer- 336.
28 -Ibid- 336.
29 -Barilli –p 109.
30 -Leenhardt- 155.
31 -Guyon -221.
32 -Ibid -221.
33 -Grillet, cite par leenhardt, p. 168.
34 -Leenhardt, p. 168.
35 -Alter, p. 36.

36– صنع الله غبراهيم –كيف أكتب؟ موافق 59، ص 18.

37 –Vincent Jouve – la litterature selon Bartler, p 11.

38– صنع الله إبراهيم، كيف أكتب؟ ص 19.

39– نفسه، ص 22.

40– نفسه ، ص 22.

41– نفسه، ص: 23–24.

42– نقلا عن م. صديق– إشكالية المعرفة في الرواية العربية– مواقف 70–71، ص: 146.

43– نفسه، ص: 146.

44 -Leenhardt, p. p 161.

45 -Alter. p 35.
46 -krysinski- carre formes de signe, p.:6
47–كمال أبو ديب– النص والحقيقة– دوار الأسئلة وأسئلة الدوار– مواقف، 69، ص: 135.
48 -Krysinski, carrefomes de de signes, p. 11
49 -Vicent Jouve- le littérature selon Bartles, p. 79.
50 -Ibid, p. 80.
51 -Ibid, p. 81.
52 -Leehardt, p.158-159.
53 -Alter, p. 36
54 -Ricardou,p. 17
55– إن القراءة تجربة مهمة هنا، ولهذا فإن بارط يركز على دور القارئ، وفي هذا الصدد يقول: " ... لا يمكن أن نقرأ ميشلي خطيا، بل ينبغي أن نعيد إلى النص أسمه وشبكة موضوعاته وهذه الشبكة هي البنية نفسها للعمل"، (ميشلي، 180).
56 -Ricardou, p. 16.
57 -Lotringer, p. 327.
58 -R. Bartles, essais critiques, p. 267.
59 -vincent jouve, p. 58.
60 -R.Barthes, Essais critiques, p. 267.
61 -Vincent Jouve, p. 58.
62- هذا الموضوع يحتاج إلى دراسة وافية أخرى..