الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي –تبسة–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التشيؤ في الرواية الفرنسية الجديدة

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: آداب عالمية

إعداد الطالبة:
دارين بوطارفة

إشراف الأستاذ الدكتور :
عمر عيلان

السنة الجامعية: 2024-2025

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي –تبسة–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التشيؤ في الرواية الفرنسية الجديدة

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: آداب عالمية

إعداد الطالبة :
دارين بوطارفة

إشراف الأستاذ الدكتور :
عمر عيلان

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
رشيد رايس	أستاذ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة –	رئيسا
عمر عيلان	أستاذ	جامعة عباس لغرور – خنشلة –	مشرفا ومقررا
رشيد قريبع	أستاذ	جامعة الاخوة منتوري قسنطينة 1	ممتحنا
عواطف سليماني	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة –	ممتحنا
مريم صياد	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة –	ممتحنا
ايمان بوزيان	أستاذ محاضر أ	جامعة عباس لغرور – خنشلة –	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024–2025

شكر وعرفان

أتقدم بكامل الشكر وخالص التقدير والعرفان لـــــــ أ.د عمر عيلان وأ.د يوسف لطرش على ما قدماه لي من دعم وتوجيه.

مقدمة

مقدمة:

بدأ المجتمع الصناعي الرأسمالي بالنمو والتوسع تدريجياً منذ نهاية القرن 19م في مرحلة تميزت بتكثيف ومركزة الرأسمال والامبريالية والصراع الطبقي؛ ما نتج عنه تغيرات رافقت المجتمع الرأسمالي العالمي وصولا إلى القرن 20م، فكل الاتجاهات يجب أن تسلك الطريق المؤدي إلى الرأسمالية أو مصيرها الفناء والانقراض باعتباره القوة المحركة للتقدم؛ بسبب الأسواق التي خلقوها، والتكنولوجيا التي توصلوا إليها، وفي قوة طبقاتهم الطليعية، ليصير المجتمع في حد ذاته لا وجود له كونه في الواقع مجرد حاصل مجموع الأفراد الذين يبيعون ويشترون في السوق نتيجة الاستهلاك. تكمن القوة الحقيقية في الفردية لذلك تخالفت الفردية والمجتمع نظرا لتركيزها على حرية التعبير والتفكير بغية تحقيق ذاتها، في المقابل امتثال المجتمع بسبب الضغوطات للمعايير والتقاليد المفروضة في ظل التغيرات السابقة السريعة التي أثرت على الإنسان ونمط حياته وتفاعلاته الاجتماعية.

شهد القرن العشرين تغيرات وتحولات كبرى تمثلت في حروب عالمية (الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية)، تقدم العلوم والتكنولوجيا، تغير أسلوب الحياة الاجتماعية، أنماط التواصل، ظهور حركات أدبية جديدة كالسريالية، الوجودية، ...، التي عكست قضايا الانسان والمجتمع، تفكك الإمبراطوريات، ...؛ ما جعله مرحلة حيوية ومحورية في تاريخ البشرية؛ أظهرت أحداثه تمزق العالم وتناقضاته واضطراباته المخلفة لنتائج ومضامين عميقة وبعيدة المدى. يعتبر التقدم قانون التاريخ الإنساني والتغيير سمته، يلامسان مناحي الحياة كافة؛ منها الإنسانية، المادية، المعنوية، كصفة ملازمة للمجتمعات الإنسانية على اختلاف أنماطها، فحدوث تغيير في أي مجال معين من أي ناحية كفيل بإحداث التغير في النواحي الأخرى؛ بحيث لا تبق الأشياء كلها على الثبات لاسيما بعد التغيير الكبير الذي أحدثته الثورة الصناعية والمعلوماتية والتكنولوجيا في عالمنا، إذ صار التغيير ظاهرة بارزة في الأنشطة والمجالات

المختلفة كلها. رافق عملية التقدم والتغير تآكل تدريجي لليقينات الإنسانية، عمل على تقويض مصداقية كل القيم التي يحملها الفرد بسبب أحداث القرن العشرين وما تركته من بصمات ثابتة على التاريخ البشري، فانحنى المجتمع والفرد لسياق جديد أنكر فيه موثوقية كل الركائز (الدين، الأخلاق، ...) وكسر كل ما هو موجود وتشريح الانعكاسات الناتجة عنها؛ ما قوض الوعي البشري وفَقْد الإنسان صفاته واضعًا إياه في مستوى الماديات.

تأثرت مختلف مجالات الفنون بشكل عام، بما في ذلك الأدب الفرنسي بأحداث وتبدلات القرن 20 م بأكملها؛ فتحول إلى ميدان للعديد من التجارب الأدبية الجديدة والمعقدة أسهمت بشكل كبير في تشكيل الثقافة الأوروبية بخاصة والعالمية بعامة. حمل الأدب مسؤولية التعبير العميق عن الإنسانية وما يمر به الفرد من تجارب ومشاعر كالحب، الهوية، ...؛ لكن الأزمات التي طبعت القرن العشرين أدت إلى تعقد تجارب الانسان وعمقها فصار الأدب وجهته ووسيلته لفهم تلك التجارب الفردية وحتى الجماعية في عالم مضطرب و متغير، فلم يعد الأدب خلال تلك الفترة الزمنية وما بعدها مجرد وسيلة للتسلية والتصوير الوردي للحياة الرائعة والتفاصيل الصحية للطبقة الغنية، وحتى النقاط السوداء في حياة الطبقات الكادحة؛ بل تحول إلى أداة قوية تعبيرية تحاول مجاراة التجارب الإنسانية المتعددة التي عانت من الاغتراب، الصراع ، ضياع الهوية، ... .

تعد الرواية الشكل الإبداعي المهيمن في الساحة الأدبية الفرنسية باعتبارها فناً متكاملا تتيح للكتاب الاستكشاف والتأثير، إلا أن الرواية التقليدية استمرت في تقديم حبكة واضحة وشخصيات ثابتة تدور ضمن قيم أخلاقية واجتماعية وثقافية واضحة بعيداً عن تعقيدات الحياة الحديثة والموضوعات الحاسمة مثل: الحروب، القلق، الاستلاب، تعدد الهويات، الشخصيات المعقدة غير النمطية، ...، حتى و إن حاولت التأقلم والتكيف مع تعقيدات الواقع الجديد إلا أن هذا النمط الروائي التقليدي عانى صعوبة التعبير عن ذلك بسبب تمسك أعلامها بتقنيات

وأساليب تبتعد عن التطورات والتغيرات السريعة المؤثرة بشكل كبير على حياة الإنسان ؛ فمثلاً زيادة الإنتاجية والأزمات المالية والكساد افقدت الفرد وظيفته ومدخراته وتنامي الفجوة الطبقية أدت الى شعور الانسان بالاغتراب، وسببت الوسائط الاتصالية الجديدة في عزلته واحساسه بضغط نفسي مع فقدان الشعور بالأمان نتيجة إفرازات الحروب التي واصلت نتائجها عبر التوترات السياسية والتهديدات الوجودية؛ فبات الفرد يركن إلى القلق المستمر، كما أدت النزاعات الفردية الناتجة عن التغيرات الاجتماعية إلى تحول القيم وتفتت الروابط الاجتماعية التقليدية وتضخم شعور الوحدة مع خلق أزمات نفسية جعلت الفرد – الإنسان – في بحث دائم عن معنى حياته وهويته الضائعة بين العوامل السابقة (اقتصادية، تكنولوجية، اجتماعية، ...).

فعلت الآثار الناتجة عن التغيرات الاجتماعية، الاقتصادية، السياسة، الثقافية، وتغلغلها الحاصل في الحياة الفردية والجماعية نظرة التشكيك في كل ما هو قديم والبحث عن معاني جديدة؛ شكلت التغيرات الجذرية عالما جديدا وواقعاً مختلفا وتحديات تتطلب استجابة شاملة للتعبير عن تعقيدات التجربة الإنسانية في القرن العشرين والأزمنة التي تلته، فباتت الحاجة ماسة إلى ظهور شكل روائي جديد يعكس التحدي المعاصر.

ظهرت **الرواية الجديدة** في فرنسا كاستجابة ديناميكية ضرورية للتغيرات الحياتية المعقدة التي اكتسحت المشهد الأدبي ككل، فانفتح أفق جديد للكتابة والتأمل والتفكير، أمكنها من المواكبة والتأثير وتغيير المفاهيم بقوة في الوقت ذاته من خلال تحطيم النموذج التقليدي للكتابة وتقديم نمط روائي محوري جديد يعيد تشكيل الرواية كأداة فعالة للتغيير الثقافي المؤثر على المجالات الأخرى.

تبنت **الرواية الجديدة** أساليب سردية مختلفة من خلال استخدام تقنيات تنتج تفاعلا معقدا سوآءا مع الزمن كالفلاش باك، والسرد غير الخطي، و فتح مواضيع معاصرة تعد تحديا حديثا كالانهيار، التشتت، **التشيؤ**، ... ، داخل تنسيق شكلي جديد يساهم في تغيير تجربة القراءة

التقليدية كالعناصر البصرية وغيرها داخل حيز مكاني يأخذ شكل متاهة لتعدده وتداخله، ما يعزز تعقيد السرد بتجريد شخصياتها وجعلها شخصيات غير نمطية، تحمل سمات متناقضة ومعقدة بسبب الضغط الاجتماعي وتوتر الأنا الفردية وفقدان الذات والتفكير في الوجود؛ كتجسيد للاغتراب والاستلاب ومشاعر العزلة المسيطرة عليها في عالم متغير تعقدت فيه الروابط الإنسانية .

فككت **الرواية الجديدة** مفهوم الشخصية التقليدي ذات الكيان والسمات والصفات بمقابل طغيان عالم الأشياء والسيطرة المتزايدة للمادة والارتباط الزائد بها والتركيز عليها واعوجاج ميزان الاستهلاك والإنسانية، ليرتبط مفهوم "**التشيؤ**" بـ**الرواية الجديدة** كصورة منعكسة لتأثير الثقافة المادية على الإنسان – الفرد ، الشخصية – ومجتمع الانتماء؛ فـــ**التشيؤ** تحويل المفرد الحي إلى شيء فاقد لكل الصفات الذاتية والإنسانية وتقديمه كمورد وأداة تحقق هدف ماديا أو اجتماعيا فقط، تستغل باعتباره شيء فقد هويته وخصوصيته كتعزيز للقيم المادية في عالم مادي متزايد مما يضعف الروابط الحقيقية بين الناس والأفراد والقيم الإنسانية الموجودة بينهم، بدل **التشيؤ** العلاقات الموجودة بين الأشخاص أو الذوات إلى ما يشبه العلاقات بين الأشياء: إنها العلاقات الآلية غير مرتبطة بشخص باعتبارهم أشياء مجردة .

اختصت روايات "**ألان روب غرييه**" بحضور الصور المعقدة للوجود بسبب ما يعانيه الفرد في عالم يعيش ضغطاً محكما، يسمح **للتشيؤ** بالتغلغل بشكل عميق في كتاباته مبرزاً التفاصيل المادية بطريقة ملحوظة، انعكست بأسلوب تجريدي تفكيكي يبين فقدان الخصوصية الفردية والهوية الإنسانية وتحوله إلى مجرد موضوع أو شيء، انتجت تجربة قراءة تتطلب تأملاً عميقا وتفاعلا نشطا.

يشتغل "**غرييه**" على تقنية "**التشيؤ**" المسيطر على الرواية الجديدة كخلخلة وتحول نوعي في جنس الرواية باعتبارها بحث ينزع إلى الكشف وايجاد واقع مجهول بسبب تضاؤل ذات الإنسان

وصعوبة الامساك بالواقع؛ واقع مجهول ولا مرئي يستلزم طرائق جديدة ليكشف عن نفسه، فعالم الأشياء غير منتمي إلى أحد ولا يعكس تصورات أفراده فهي انزياح عن الماضي والتصاق بالمستقبل الآتي والمتجدد والمرتبط بالحركة المستمرة؛ ليعمد "**ألان روب غرييه**" إلى تفكيكه و مساءلته و اكتشافه باستعمال أدوات جديدة عن طريق **التشيؤ** وعالم الأشياء، بما أن الحياة صارت أكثر صعوبة وتعقيداً وغريبة الملامح حيث التشتت أكبر والتمزق أكثر، دفع الكاتب والرواية إلى وضع جسور جديدة وبناء تجديدات ترافق الركب الجديد المتشيء والآلي. ليثير هذا التوجه جملة من الإشكاليات، منها:

- كيف لامس "**التشيؤ**" الإنسان فكرًا وعقلاً وسلوكا وقيمة؟
- ما هي الأساليب المعتمدة لاستكشاف حالة الفرد في ظل تحولات العصر؟
- ما المنحى الذي اتخذه "**التشيؤ**" كتقنية للتعبير وتصوير فقدان الإنسانية وتحويل الفرد لشيء؟
- ما هي تمثلات "**التشيؤ**" في **الرواية الجديدة؟**
- فيما تكمن القيمة التي تعطيها الأشياء وقت حضورها داخل النص الروائي؟
- كيف تناولت روايات "**ألان روب غرييه**" "**التشيؤ**" في سياق النص السردي؟
- ما تأثير "**التشيؤ**" على التجربة القرائية للقارئ؟

هذا ما دفعني للبحث أساساً في موضوع "**التشيؤ في الرواية الفرنسية الجديدة** "، حيث لاحظت من خلال القراءة والمتابعة لنصوص "**ألان روب غرييه**" بخاصة وأعمال كتاب تيار **الرواية الجديدة** بعامة أنها تجارب روائية ثورية على تقاليد الرواية التقليدية مبنًا ومعنًا، ولم تكن مجرد دعوة لشكل جديد ومحتوى جديد فقط، استطاعت الارتباط بالتغيرات التي طرأت على المجتمع الفرنسي والتحولات الكبرى والعميقة للقرن 20 م وما بعده.

يتمثل هدف البحث في تسليط الضوء على مفهوم "**التشيؤ**" كتحول تاريخي مرتبط بالعديد من التغيرات الجذرية على أصعدة مختلفة سواء كانت اجتماعية، ثقافية، اقتصادية، وغيرها، لفهم الظواهر التي يواجهها الإنسان في العصر الحديث وتجلياته في **الرواية الجديدة** وتقديم رؤية على مضمون "**التشيؤ**" في الشكل السردي **لـــ** " **ألان روب غرييه** ".

للإحاطة بموضوع البحث بكيفية تستجيب لمعايير البحث العلمي، كان لابد من اختيار المنهج الذي يتلاءم وطبيعة الموضوع القادر على استيعابه وتمثله وتحقق غايته، ما دام المنهج المتبع في أي بحث هو من جنس موضوعه؛ فستندت الدراسة على تقنيات المنهج الموضوعاتي للتركيز على ظاهرة "**التشيؤ**" من زوايا متعددة وربطه بمواضيع أخرى مثل: الاغتراب، الوجود، الاستلاب، العزلة، ...، كتعزيز لقيمة **الرواية الجديدة** في ارتباطها بالتحولات الكبرى والتعقيدات الإنسانية.

لضبط موضوع البحث اعتمدت خطة تضمنت أربعة فصول؛ قدمت في الفصل الأول المعنون بـــ: **التشيؤ: المفهوم والأشكلة والرؤية المعرفية**، مجموعة من العناصر استهلت بالإنسان ومقامه الوجودي ثم مفاهيم **التشيؤ** لغة **و**مصطلحا ومفهوما بشقي " **التسليع** " (commodfication) و" **التوثين** " (fétichisme)، إضافة إلى جزئية تأصيل فكر **التشيؤ** بعناصره: النظام الاقتصادي الرأسمالي والمجتمع الصناعي **و**المجتمع الاستهلاكي (النزعة الاستهلاكية) **ثم** التطور العلمي والتكنولوجي المستمر **و**الإعلام **و**أزمة القيم الإنسانية **و**العقل الأداتي والترشيد المادي، ليليه "**التشيؤ**" وتقاطعاته المتمثل في" **التشيؤ**" و"الاغتراب" ثم "**التشيؤ**" و"الإستلاب"، تتابعت العناصر بتداعيات "**التشيؤ**" على مستوى **تشيؤ** العقل **و**أنسنة المادي وتألية **الأشياء** والجسد المادي.

تمت صياغة عنوان الفصل الثاني بـــــــ: **عصر الرواية الجديدة في فرنسا: حقبة التجديد والنقلة النوعية**، بدأ بتقديم لرحلة التغيير في الرواية الفرنسية، ثم **الرواية الجديدة** ومغامرة

التجديد ليتبعه عنصر السبيل الى رواية جديدة: بين مرحلة التفكير والتجلي، انتقلت بعده الى دعائم تمظهر ومؤثرات بروز **الرواية الجديدة** كالحرب الكونية الثانية والثورة التحريرية الجزائرية واستخدام السلاح الذري والاستكشاف الكوني ورحلة غزو الفضاء والإعلام مع تقديم رؤى ونهج كتاب **الرواية الجديدة** "**ألان روب غرييه**"،"**ناتالي ساروت**"، "**كلود سيمون**"، "**ميشال بوتور**" ، من أجل توضيح الملامح الفنية والمميزات التجديدية في **الرواية الجديدة** من خلال تشيء الشخصيات وهيمنة الأشياء وتفتت الزمن والوصف الخلاق وتعددية الأمكنة.

درست في الفصل الثالث الموسوم بـــــــــــ " **الشخصية ومصيدة التشيؤ**" العناصر التالية الموضوعة بعد قراءات متعددة لمدونات التطبيق لتبيان "**التشيؤ**" ومفاصله فيها من خلال الشخصية بدءا بـــــتفكيك الشخصية وتجريدها، ثم تهاوي الذات وتشتت الكينونة، إضافة إلى التفكك الاجتماعي و**تشيؤ** العلاقات الإنسانية وصولا عند خلق الصورة النمطية للأنثى – الاختزالية المادية للأنثى–.

حمل الفصل الرابع العنوان التالي: **تشكلات الأشياء في الرواية الفرنسية الجديدة: الشيء من العنصر الواحد إلى التألية والطغيان**؛ تتبين معالمه بواسطة الوصف الفسيفسائي للأشياء وسطوة الأشياء ثم الاسقاط الشيئي الآلي على الشخصية وتجربة القارئ بين النص والأشياء. ليختم العمل البحثي بخاتمة تضمنت أهم نتائج المتوصل إليها بعد الدراسة.

اعتمدت في انجاز العمل البحثي على مجموعة من المصادر والمراجع، منها:

كتاب جورج لوكاتش. التاريخ والوعي الطبقي. ترجمة حنا الشاعر. ط1، دار الأندلس، لبنان، 1982 وكتاب كارل ماركس. رأس المال. ترجمة فالح عبد الجبار. ط1، مجلد1، ج2، دار الفرابي، لبنان، 2013 بالإضافة الى كتاب ألان روب غريبه. نحو رواية جديدة. تقديم لويس عوض. ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. ط1، دار المعارف، مصر، د.ت وكتاب ناتالي ساروت. عصر الشك. ترجمة فتحي العشري. ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002

كتاب ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. تر: فريد أنطونيوس. ط3، منشورات عويدات، بيروت. كتاب عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية–بحث تقنيات السرد–. ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998. كتاب عبد الوهاب المسيري. الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان. ط1، دار الفكر، سوريا، 1998.

أقدم ختاما كل الشكر إلى جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي بعامة وإلى قسم اللغة والأدب العربي بخاصة باعتبارهما دار انتماء في مسار البحث العلمي، وأخص بالشكر الكبير والخالص لأستاذي: أ.د عمر عيلان وأ. د يوسف لطرش؛ من باب الاعتراف بالجميل وحسن الصنيع معي، فلهما من الشكري ألفا.

الفصل الأول

الفصل الأول: التشيؤ: المفهوم والأشكلة والرؤية المعرفية

1-الإنسان ومقامه الوجودي

2-مفاهيم **التشيؤ**: (Reification)

2-1-**التشيؤ** لغة

2-2-**التشيؤ** مصطلحا ومفهوما

2-3-التسلع (Commodfication)

2-4-التوثن (Fétichisme)

3- تأصيل فكر **التشيؤ**:

3-1-النظام الاقتصادي الرأسمالي والمجتمع الصناعي

3-2-المجتمع الاستهلاكي (النزعة الاستهلاكية)

3-3-التطور العلمي والتكنولوجي المستمر

3-4-الإعلام

3-5-أزمة القيم الإنسانية

3-6-العقل الأداتي والترشيد المادي:

4-**التشيؤ** وتقاطعاته:

4-1-**التشيؤ** والاغتراب (Aliénation/étrangemt)

4-2-**التشيؤ** والإستلاب (Aliénation)

5-تداعيات **التشيؤ**:

5-1-**تشيؤ** العقل

5 -2-أنسنة المادي وتألية **الأشياء**

5-3-الجسد المادي: تحول الجسد إلى سلعة

الفصل الأول: التشيؤ: المفهوم والأشكلة والرؤية المعرفية

1-الإنسان ومقامه الوجودي:

بحث الإنسان منذ وجوده عن تحقيق إنسانيته، وتحديد موقعه الوجودي رغم التطور التكنولوجي، العلمي، المعرفي، الصناعي، الاقتصادي، ... الذي حققه عبر فتراته الزمنية؛ إلا أنه بات لاحقا غير منسجم مع ذاته ومنفصلا عن نفسه ومجتمعه، لمساهمة الثورات الاقتصادية، العلمية، التكنولوجية، ... التي حققها في تكريس شعور الوحدة، القلق، الاكتئاب، السأم، افتقار العاطفة، وغيرها، ما أدى إلى تحييد الإنسان عن ثقافته الإنسانية.

تعتبر الأحداث الكبرى في التاريخ ولاتزال وليدة صنع الإنسان سوآءا خيرا أو شرا؛ فقطع بذلك على مر القرون والعصور خطوات شاسعة في التقدم الحضاري[1]، رغم أن جوهر الحضارة الإنساني يكمن في الإنسان ككائن حي، عاقل، فعال، نشيط، منتج في كافة المجالات والميادين المتنوعة: فكرية، اجتماعية، تاريخية، ... مرت على الإنسان أزمات عديدة إلا أن القرن العشرين تميز بإثارة مجموعة كبيرة منها؛ ليعتبر أكثر العصور إبرازا لمشاكل الإنسان متخذا وصف قرن الخوف والأزمات؛ تغيرت المبادئ والقيم السائدة بالإضافة إلى خطر التطورات العلمية والتكنولوجية المتسارعة على الإنسان، ما نتج عنها من تقليص مساحة حرية الفرد[2] ودفعه إلى القلق والتهميش وعيش أزمة تتراوح بين أثار الحروب العالمية والخوف من مستقبل العلم والتطورات التقنية والتكنولوجية؛ مشكلة امتدادا

[1] محمد بوذينة. أحداث العالم في القرن 20. ط1، دار الفكر، تونس، 2000، ص: 03.

[2] سوزان عبد الله إدريسي. مشكلة الإنسان في فكر ألبير كامو. ط1، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2017، ص:7.

لعصر العقل في القرن 18م وبداية القرن 19م عصر التقدم الصناعي، بالإضافة إلى النزعات والأحداث التي نشبت في ثناياه.

ارتبط تاريخ القرن العشرين ارتباطا وثيقا بالنهضات التي بدأت منذ عهد بعيد وازدادت في خضمه تقدما وتطلعا لكشف الحجب محاولة هتك ستار القادم المجهول؛ ليلاحظ في مسار عملية نمو وتطور الإنسان في الحضارة المعاصرة الوقوع والاصطدام بمصاعب ومشاكل هائلة ليطرح التقدم بأنواعه والتطور المتعدد بمجالاته وميادينه متطلبات كثيرة على مستوى الفرد ومعارفة[1]؛ إلا أن ذلك التقدم والتطور يوجه الفرد نحو الاستلاب كون ما أنتجه الإنسان من آلات أو قيم روحية يظهر أمامه كشيء غريب ويمثل كشيء معاد، لتكون النتيجة فقد الثقة بنفسه وبمعقولية وجوده. استطاعت الأشياء الكثيرة التي ابتكرها الإنسان وبناها وحولها التحكم بالوعي الإنساني وجعله تابعا للألة التي صنعها[2]؛ فصارت قيادة الوعي الإنساني إمكانية واقعية لاستخدامات اللاإنسانية لمنجزات التكنولوجيا في مستوى التطور المعاصر، ولهذا فإن ميولا كثيرة تبعث في النفوس القلق، الخوف، الاضطراب.

لا تشكل الحضارة التي صنعها الإنسان موضوعا للتأمل النظري فقط ولا مجموعة من المنجزات العلمية والتقنية والقيم الروحية فقط؛ بل هي عنصر جوهري للحركة التاريخية وشرط ضروري لتطوير الإنسان ذاته ككائن اجتماعي[3]، فجوهر الحضارة يكمن في نشاط الإنسان المبدع والمحول للعالم؛ باعتبار عالم الحضارة هو عالم الإنسان نفسه الذي خلقه وطوره. يفقد المثل الإنساني الأعلى للشخصية الحرة والمستقلة في أعمال الحضارة وأهدافها

[1] فيصل عباس. الفلسفة والإنسان –جدلية العلاقة بين الإنسان والحضارة –. ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1997، ص:05.

[2] المرجع نفسه، ص: 06.

[3] المرجع نفسه. ص: 11.

إمكانية التطابق مع شكل شخصية الإنسان المعاصر؛ فالنظام الاجتماعي للرأسمالية سعى إلى إخضاع وعي وإرادة الإنسان المعاصر وتشويه جوهره الإنساني، فأزمة إنسان العصر الحديث هي التناقص بين وجوده الحر المستقل وبين وجوده الاجتماعي كشخصية متحررة ومبدعة في المجتمع البرجوازي، يبرز هذا الإدراك على شكل أزمة المجتمع البرجوازي ذاته الذي شوه جوهر الإنسان الحقيقي وأفقد الحضارة معناها وقيمتها الإنسانية.

لا تقوم الحضارة ذاتها في ظروف الرأسمالية بمهمتها الإنسانية كتعبير عن تطور الفرد الروحي والعلي ككائن عاقل ومستقل؛ فقد سعى النظام الاجتماعي للرأسمالية المعاصرة إلى إخضاع إرادة و إدراك الإنسان وجعلها تابعة ومتكيفة مع البناءات التنظيمية التقنية وكل ما يخدم أهدافه ومهامه – النظام الاجتماعي للرأسمالية –[1]، ما يؤكد وجود فجوة كبيرة بين الحضارة والإنسان كون التطور الحضاري في الرأسمالية يعبر عن انقطاع الإنسان وشروط عمله الاجتماعية المتطورة وكذلك معاشرته رغم أن هذه الشروط لا تحصل على قيمة إنسانية بل قيمة اجتماعية أشيائية مستقلة عن الإنسان.

وصف الإنسان المعاصر من طرف "**جون بول سارتر**" **(Jean Paul Sartre)** بأنه كائن مستقل ممزق بين حرية عديمة الجدوى وجبرية مرعبة واحتفاء بسخافة الحالة الإنسانية[2] فلا حياة داخلية له؛ بل ردود أفعال للتحديات الخارجية ليكون كل شيء من الخارج. عملت حداثة ورأسمالية القرن العشرين على تهميش الإنسان وإحياء الأشياء والسلع

[1] المرجع السابق. ص:08.

[2] مراد هوفمان. خواء الذات والأدمغة المستعمرة. ترجمة عادل معلم. مراجعة سامح سعيد. ط1، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2011م، ص:34.

التي أنتجها؛ إنه إنسان يعيش حالة من **الأنوميا**[1] (anomie) [2] يؤدي انتشارها بين أفراد المجتمع إلى فقدان القواعد التي تحكم السلوك فيه مفعولها أو قوتها وتتحول العلاقات والقيم الاجتماعية إلى خط الصراع والتناقض وضعف التماسك الاجتماعي، فيصير الفرد المتأثر الوحيد من كل ما سبق.

انصرف الإنسان المعاصر تدريجيا إلى ذاته فتراجعت العلاقات الاجتماعية، كما انقطع التواصل الإنساني بين الأفراد فبات متعمقا في عزلته وغربته وسط عالم تتزاحم فيه عوالم النفي بسبب تقديم الشيء والألة عليه؛ انه فخ "**التشيؤ**" **(Reification)** . هجمت الحداثة على الإنسان بماديتها جارفة ما يحيط به من مبادئ وقيم حياته لتجرده من إنسانيته متجاوزة كل الثوابت سواء كانت دينيه أو روحية (عقائدية) جوهرها التقدم الصناعي والتكنولوجي وزيادة الاستهلاك[3]؛ لقد أدى فقدان قيمة الإنسان من انبثاق سلطة الشيء في المجتمعات بعامة والمجتمعات الصناعية الكبرى بخاصه، لتكون النتيجة حمل معطف الجسد وترك معطف الروح دون السعي لوضع توازن بينهما يبعد الإنسان عن إحساسه **بـــــ** "**التشيؤ**".

[1] حالة عدم الاستقرار، أو حالة الاضطراب والقلق لدى الأفراد الناجمة عن انهيار المعايير والقيم ...

[2] اريك فروم. الإنسان المستلب وآفاق تحرره. ترجمة وتعليق حميد لشهب. تقديم راينر فونك. ط1، الرباط، 2003، ص: 46/52.

[3] طبيب بن عون. مشكل الحداثة العربية والتحدي النقدي العربي. مجلة مقاربات فلسفية، المجلد 9، عدد1، 2022، ص: 246

2-مفاهيم التشيؤ:

يعد "**التشيؤ**" من المفاهيم التي تمس الذات الإنسانية، تزايدت وتيرته مع تصاعد إيقاعات أزمة العصر الحديث بما احتواه من تحولات النمط الاقتصادي، إجتماعي، ...؛ بسبب سيطرة العلم والتكنولوجيا على الإنسان ما أوقعه في حيرة أمام: ذاته، إنسانيته، عالمه.

2-1-التشيؤ لغة:

ورد في لسان العرب: "**التشيؤ**" من الفعل شيأ، وشيأت، أشيئ، شيء مصدره تشيئ، تشيئة وشيأه على الامر أي حمله عليه، والجمع اشياء، والمشيأ المختلف الخلق، وقد شيأ الله خلقه أي قبحه. المشيئة: الإرادة، شئت الشيء، أشاؤه، شيئا، ومشيئة، مشاءة، ومشاية: أردته[1]. أستعمل المعنى اللغوي **للتشيؤ** دلالة على معنيين: القبح وحمل الفرد على أمر وإجباره عليه، فتشيئ الفرد يحمل وجهين إما الإجبار على الأمر أو الرضى به.

2-2-التشيؤ مصطلحا ومفهوما:

يعتبر مصطلح "**التشيؤ**" مصطلحا غنيا في دلالاته تتنازعه عدة حقول معرفية ليضرب بجذوره في معارف شتى: الاقتصاد، علم النفس، الفلسفة، علم الاجتماع، الأدب، ... ما أدى إلى تعدد المرجعيات الفكرية في التعبير عنه ما جعل مفهمته تستند على مركباته المعرفية التي منحته وجوده كونها متعددة المنابع، ليكتسب المصطلح من كل محطة معرفية يمر بها رصيدا يزيد على رصيده مشكلا فيما بعد جزءا من تصوراتها المعرفية. يقصد بـــــ "**التشيؤ**" تحويل العلاقات بين البشر إلى نوع من العلاقات الآلية وغير الشخصية، حيث يُعامل الأفراد كأشياء مجردة. في هذا السياق، يتحول الإنسان إلى كائن تُركّز طموحاته وأحلامه حول الأشياء المادية، مما يُفقده إنسانيته

[1] ابن منظور. لسان العرب. اعداد عبد الله علي كبير وآخرون. تحقيق محمد حسب الله وآخرون. ط1، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص: 103. 106.

ويجعله جزءًا من نظام مادي يقتصر على القيمة الوظيفية للأشياء بدلًا من العلاقات الإنسانية العميقة، ما يجعله أسير السطح المادي وعالم الأشياء. تصبح العلاقات بين الناس أشبه بالتفاعل مع أشياء، فتفقد عمقها الإنساني وتتحول إلى مجرد روابط آلية، مفرغة من المعنى والتواصل الحقيقي[1]؛ ما يوفر غياب القيم المؤدي إلى صيرورة الإنسان مفعولا به لا فاعلا بسبب نظر الإنسان إلى الأشياء وعالم المادة فقط.

يدل "**التشيؤ**" على تحول الصفات الإنسانية إلى أشياء جامدة، بحيث تُفقد طابعها الحي والمُفعم بالمعاني الإنسانية، وتكتسب صفة الاستقلالية والجمود، تصبح هذه الصفات مشوهة، وتكتسب خصائص غامضة وغير إنسانية، مما يؤدي في النهاية إلى فقدان الفرد لذاته وتباعده عن جوهر إنسانيته[2]؛ ما يجعل التعامل بين الأفراد تعاملا آليا خالبا من أي سمة إنسانية؛ إضافة إلى النظر إليها على أنها علاقات نفعية فقط لا تتعدى تحقيق منافع واضحة لفرد على حساب آخر؛ إنها قيمة الانتفاع فقط.

ابتكر مصطلح ومفهوم "**التشيؤ**" من طرف " **كارل ماركس**[3] (Karl Marx) للتعبير عن حالة الضياع التي يعيشها الفرد وسط عالم المادة الذي يحوله إلى شيء أو بضاعة خاصة للتبادل وقيم السوق في المجتمعات الرأسمالية، ليخرجه " **جورج لوكاش** "[4](Georg Lukács) مستخدما فكرة "**التشيؤ**" على مستويين: الأول في النقد الاجتماعي، والثاني في النقد الأيديولوجي؛ فقد ربط "**التشيؤ**" عمومًا بالأداء المستقل والمغترب، يعكس تغريب أنظمة الثقافة والمجتمع في

---

[1] عبد الوهاب الميسري. الحداثة وما بعد الحداثة. ط1، دار الفكر، دمشق، 2003، ص:342.

[2] كارل ماركس. رأس المال. ترجمة فالح عبد الجبار. ط1، مجلد1، ج2، دار التقدم، ص:108

[3] ارل هاينريش ماركس (Karl Heinrich Marx) 5 مايو، 1818 –14 مارس، 1883) فيلسوف وعالم اقتصاد ومؤرخ ومنظر سياسي؛ صاحب النظرية الماركسية ويتنسب اليه تأسيس " الاشتراكية العلمية ." ألف كتاب راس المال الذي يعني: نقد الاقتصاد السياسي هو كتاب يمثل عماد الاقتصاد السياسي الماركسي، يتألف من ثلاثة مجلدات، أنجزه كارل ماركس عام 1867، المجلدان الثاني والثالث منه جمعهما وأتمّهما فريدريك أنجلز.

[4] فيلسوف وكاتب وناقد أدبي مجري؛ أحد مؤسسي الماركسية الغربية، طور نظرية التشييء.

العصر الحديث حيث تتحول الوسائل إلى غايات ذاتية[1]؛ رغم أن هاته العوالم من صنع الإنسان ومنتجات لممارساته، إلا أن تطورها يُعقّد الأمر بسبب تحولها إلى كائنات حقيقية تعمل بشكل مستقل عن إرادة الأفراد ونواياهم، مما يعوق خططهم ويهدد وجودهم.

يقوم "**التشيؤ**" بتحويل العالم البشري إلى عالم أزيلت عنه الصيغة الإنسانية؛ ليصبح عالما متشيئا والإنسان مجرد آلة تنفذ ما يطلب منها فقط دون احتجاج، ما يفقده القدرة على الخلق والابتكار لأن منتوجه فقط قيمته الاستعمالية وجهده الإنساني المبدع خاضع لقوانين العرض والطلب؛ يعمد التنشؤ إلى خلخلة البنى القديمة وتغييرها بدءا من الفرد وصولا إلى المجتمع بأسره[2]. تعد فيشتيه السلعة أو السمة السحرية للسلعة أساس نظرية "**التشيؤ**"[3]؛ لأن الموضوعات في نظام الإنتاج الرأسمالي تتحول مباشرة إلى سلع أي إلى موضوعات لا ينظر إليها من حيث قدرتها على إشباع وتلبية الحاجات الإنسانية بل من حيث قيمتها التجارية بالنسبة إلى الموضوعات أو منتوجات أخرى، فنمط الإنتاج الرأسمالي يكسب جميع الموضوعات قيمة تبادلية ويباعد بين قيمتها الاستعمالية.

يشكل ابتعاد إنتاج الرأسمالية عن الأهداف المباشرة المتمثلة في إشباع الحاجات وباتخاذه طابعا عاما وتجريديا، تكسب جميع الموضوعات قيمة تبادلية وتتخذ صفة أشياء ذات قيمة تبادلية معينة تحددها قوانين السوق؛ لتتحول الموضوعات إلى سلع أي مجرد أشياء تصبح مستقلة عن الأهداف التي أنتجت من أجلها بل تتحول ضد هذه الأهداف، ما يحول قوة العمل و العلاقات الإنسانية إلى قيم تبادل تكتسي صبغة علاقات بين الأشياء[4]؛ فتجريد العمل الإنساني بداية تشيد

[1] Vandenberghe Frédéric. La notion de réification. Réification sociale et chosification méthodologique. In: L'Homme et la société, N. 103, 1992. Aliénations nationales. pp. 81-93.

[2] السيد ياسين. التحليل الاجتماعي للأدب. ط3، مكتبة مدبولي، مصر د.ت، ص: 46.

[3] محمد سبيلا. مدارات الحداثة. ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2009، ص:35.

[4] المرجع السابق. ص: 36.

لهيكل "**التشيؤ**" ليصير سببا في إعطاء فائض لقيمة العمل المنتج التي لا يتمتع بها في الأساس ما يجعل الإنسان المنتج يخسر من قيمته وأهميته . يقوم ببساطة الطابع السري للصيغة التجارية –حسب وصف "**كارل ماركس**" –بإعادة الطابع الاجتماعي للعمل الخاص للناس وتعرضه كطابع موضوعي لذات نتاجات العمل كخاصيات اجتماعية طبيعة لهذه الأشياء، وتصبح النتيجة بذات الصيغة الصلة الاجتماعية للمنتجين بمجال العمل كصلة اجتماعية خارجة عنهم: إنها صلة بين الأشياء، لتصير نتاجات العمل سلعا أو أشياء فوق الإحساس مع كونها محسوسة أو أشياء اجتماعية، فليست سوى الاجتماعية المحدودة لناس أنفسهم التي تلبس هنا لهم الصيغة الخيالية لترابط الأشياء[1]. يقف العمل الخاص أو النشاط الخاص بوجه الإنسان كشيء موضوعي مستقل عنه ويسطر عليه بقوانين خاصة غربية عنه[2]؛ يصير الإنسان في مقابل العمل مجسدا كجزء آلي في نظام آلي يجده أمامه مكتملا يعمل باستقلالية كاملة ويجب عليه الخضوع لقوانينه، كما يزداد هذا الخضوع أيضا بواقع نمو عقلنة ومكننة تسيير العمل[3].

تغيرت العلاقات بين البشر بسبب "**التشيؤ**" إلى ما يماثل العلاقات بين الأشياء؛ أي علاقات آلية مجردة غير عاطفية و غير متصل بالفرد، يتعامل الأفراد مع بعضهم البعض باعتبارهم موضوعات للتبادل أي تحويل البشر–الأفراد –إلى وسيلة كونهم أشياء[4]؛ فحتما يتشأ الإنسان ليصبح في النهاية مائلاً إلى رؤية مجتمعه وتاريخ جهده وعمله الإبداعي كقوى غريبة عنه، تشبه القوى المادية التي تفرض نفسها عليه من الخارج، ما يجعل العلاقات الانسانية أشياء تتجاوز التحكم الإنساني فيصبح الإنسان مفعولا فيه، يحدث ما يحدث له دون أية فاعلية من قبله كونه لا يملك من أمره شيئا. تحدد العلاقات الطبيعية والسرية بين الناس والأموال فيها الإنتاج

[1] جورج لوكاتش. التاريخ والوعي الطبقي. ترجمة حنا الشاعر. ط1، دار الأندلس، لبنان، 1982، ص: 82.

[2] المرجع نفسه. ص:82/ 83.

[3] المرجع نفسه. ص: 84.

[4] عبد الوهاب المسيري. دراسات معرفية في الحداثة. ط1، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة–مصر–،2006، ص: 65.

والاستهلاك الصفات الواقعية للسلع؛ أي تحدد بواسطتها قيمة استعمالها لكن الذي يميز الإنتاج للسوق هو استبعاد هذه العلاقة من شعور الناس وردها إلى مستوى ضمني بفضل الاعتماد على الأداة الرئيسية التي يستخدمها الواقع الاقتصادي الجديد، الذي خلق شكلا جديدا من أشكال الإنتاج وهو قيمة التبادل[1]؛ تصبح قيمة "**التشيؤ**" في تطبيق الحسابات الدقيقة على مجالات الحياة كافة. يتحول الإنسان ضمن مبدأ "**التشيؤ** "إلى شيء تتمركز أحلامه حول الأشياء، فلا يتجاوز السطح المادي وعالم الأشياء، يستطيع الإنسان المتشيء التعامل مع الأشياء بكفاءة غير عادية من خلال نماذج اختزالية بسيطة لكنه في الوقت ذاته يفشل في التفاعل مع البشر[2]؛ يملك الإنسان المتشيء قدرة كبيرة على التعامل مع الأمور المادية بطريقة فعّالة لكنه بالمقابل يُبَين عجزه عن التفاعل مع الافراد كون العلاقات الإنسانية معقدة تحتاج لمهارات عاطفية كثيرة مثل: التعاطف، الفهم، والقدرة على التواصل الفعّال؛ ليلجأ الفرد المشيأ إلى استخدام النماذج الاختزالية البسيطة والسهلة لفهم العالم من حوله، ما يساعده على معالجة المعلومات وتحليلها بسرعة، تميل العلاقات الحقيقية إلى الجانب الكيفي للأشياء وللوجود إلى الاختفاء منعكسة على علاقات البشر لكي تحل محلها علاقات أخرى: العلاقـة مع قيم التبادل التي تتسم بالكمية البحتة[3]. تؤدي عملية التركيز على "الكمية البحتة" إلى الاهتمام بالمنافع المادية أو المكاسب الملموسة مثل المال أو الموارد عوضا عن القيم الإنسانية العميقة؛ فتصير سمته الوحدة حتى في وجود الآخرين.

اتجه الإنسان مع "**التشيؤ**" إلى "التسلع" و"التوثن"[4]، فقد بات من الشائع النظر إلى العلاقات الاجتماعية على أنها مجرد صور مجسدة لحركة السلع المادية في الأسواق؛ وبالتالي الوصول إلى تنميط يحمل في طياته اسقاط مفاهيم السوق والحركة السلعية المادية على جميع

---

[1] السيد ياسين. التحليل الاجتماعي. ص: 45.

[2] عبد الوهاب المسيري. دراسات معرفية في الحداثة. ص: 66.

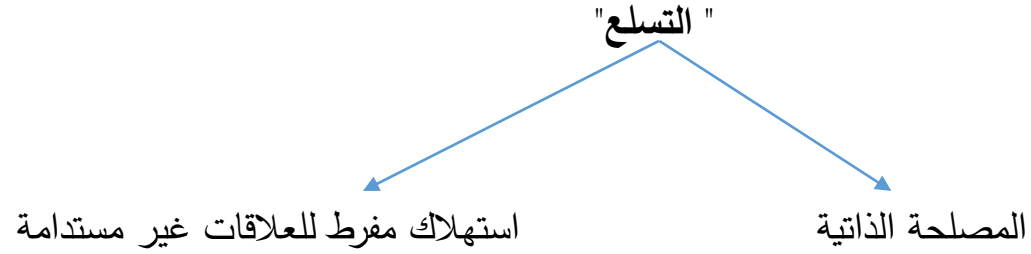
[3] المرجع السابق. ص: 45.

[4] عبد الوهاب المسيري. دراسات معرفية في الحداثة. ص:65.

عناصر الحياة الإنسانية سواء روحية أو جسدية، ينتقل كل شيء إلى سلعة في هذا العالم لتصير كل العناصر الموجودة ضمنه قابلة للبيع والشراء على أساس مبدأ المنفعة.

2-3-التسلع: (commodfication)

يشير المصطلح إلى أن السلعة وعملية تبادل السلع هي النموذج الكامل في رؤية الإنسان للكون ولذاته ولعلاقاته مع الآخر والمجتمع، وإذا كانت السلعة هي مركز السوق والمحور الذي يدور حوله فإن التسلع يعني: تحول العالم إلى حالة السوق وسيادة منطق الأشياء ومنطق البيع والشراء، وباعتبار السلعة شيء فإن "**التسلع**" يعني أيضا "**التشيؤ**"[1]؛ إنه عملية تحويل القيم والعلاقات الإنسانية إلى سلع تجارية قابلة للتبادل، حيث يتم التعامل مع الأشخاص والأشياء على أنها موارد يمكن استهلاكها أو تبادلها من أجل المصلحة الفردية، تجعل المنفعة المباشرة الناس يتعاملون مع بعضهم البعض بناء على ما يمكن أن يحققوه من وراء هذه العلاقات دون النظر إلى الروابط الإنسانية العميقة.



[1] المرجع السابق. ص: 66.

2-4-التوثن (fétichisme)

يعد **التوثن** شيئا ماديا سوآءا كان طبيعيا أو ماديا، ينظر للسلعة أو الشيء لا باعتبارها نتاج جهد اجتماعي إنساني وإنما باعتبارها شيئا مستقلا عن الإنسان، لتتحكم السلع أو الأشياء في المنتج أو الإنسان بدلا من تحكم المنتج في السلع أو الأشياء؛ ما يجعل السلعة ذات قيمة محورية في حياة الإنسان تتجاوز قيمتها الاقتصادية وغرضها الاستعمالي؛ أصبحت للسلعة قيمة مخزونة فيها تمتلك حياتها الخاصة ومسارها الخصوصي متجاوزة الإنسان ومتطلباته، لتكون السلع مثل: الوثن مركز الكون المخفي في المادة التي يعبدها الإنسان والهدف الأوحد من الوجود، فينحرف الإنسان عن جوهره الإنساني الموضوع في النظم الإنسانية وعن ذاته الربانية المركزية التي لا يمكن أن ترد إلى عالم المادة، الأشياء، الطبيعية[1]؛ تصير العلاقات الإنسانية والمجتمعية في سياق التوثن إلى علاقات تفتقر إلى العمق والتعقيد، بحيث تصبح أكثر سطحية ومرتبطة بالمصالح المادية أو الاجتماعية بدلاً من القيم الإنسانية.

يصاحب اختفاء الجانب الاجتماعي للإنتاج لحساب جانبه الموضوعي تنامي قيمة الأشياء والموضوعات وتناقص قيمة الإنسان؛ لتصبح الآلات القيمة السابقة للإنسان، بينما تنحط قيمة البشر إلى مجرد قيمة الآلات ما يجعل مصير منتجات الدماغ الإنسان نفسه في العالم الايديولوجي هو استقلالها وتمتعها بكيان خاص وقدرتها على التواصل في ما بينها ومع الناس. تستقل هذه القوى الاجتماعية عن الناس وتعود لتسيطر عليهم وشعورهم بقدرية وحتمية بل بأبدية الأوضاع السائدة[2]؛ **فـــــ"التشيؤ"** ليس معلولا للقوة المنتجة بل لعلاقات الإنتاج الاجتماعي السائدة هذه العلاقات التي تقرص تحويل كل النشاطات الإنسانية إلى أشياء.

استبدلت العلاقات بين البشر للعلاقات بين الأشياء في خضم "**التشيؤ**"؛ بسبب سيطرة القيمة التبادلية بشكل عام على القيمة الاستعمالية سيما في الشكل ليصير استبدلا

[1] المرجع السابق ص: 69

[2] محمد سبيلا. مدارات الحداثة. ط1، العربية للأبحاث والنشر، بيروت-لبنان-، 2009، ص: 37/36.

أنطولوجيا للإنسانية بالتكافؤ الشكلي لقوتها مع العمل[1]؛ يرجع الشكل المأساوي من تحول علاقات بين البشر إلى ما يشبه العلاقات بين الأشياء إلى جعل الإنسان المتشيء إنسانا عاجزا قابلا للاذعان دون تذمر[2]؛ لأنه ببساطة تحول إلى شيء أو رقم فقد كينونته الإنسانية، شكل أفزع الصفة الإنسانية مع تحويل الإنسان إلى شيء واكتساب الموضوعات واقعا خاصا مستقلا تتشابه فيه الأفراد مع هذه الموضوعات التي لم يتمكن الفرد – الانسان – من السيطرة عليها؛ عالم لا وجود فيه للمشاعر بقدر ما تتبدى عبر" **التشيؤ** ": إنه العيش في عالم فقد فيه الإنسان السيادة عليه.

يشعر الفرد المشيء كما لوكان شيئا، فقد تحول إلى موضوع يتضاءل شعوره بهويته، فقدت الحياة من حوله جوهرها الإنساني ليصل إلى مرحلة عليا من الدوجماطيقية والتسلطية والقلق متحولا الى شخص لا يستطيع تحقيق ذاته وعيش زمانه سواء الأن أو مستقبلا، يعيش أسير نفسه ملتصقا بذاته ونتيجة شعوره **بـــــــ**"**التشيؤ**" لا يتقبل ذاته ولا يستطيع الارتفاع فوق متناقضات الحياة، بل يصبح متعلق الذهن، قطعي التفكير، أحادي الرأي، متسلط الفعل، يعيش وفقا لصراعاته الداخلية ولمشاعر القلق المسيطرة عليه[3]. رمى "**التشيؤ**" بالإنسان تحت رحمة الأشياء، صار خاضعا لها وأسير لسلطتها المادية، يعيش في تيه ذو كينونة شيئية ولدت له شعور التهميش والتلاشي ما أفقدته السيطرة على مصيره[4]؛ حوله الانتقال من حالة بدائية إلى تقنية ضخمة جدا هشا قابلا للعطب أكثر؛ فأزمة الإنسان المعاصر عميقة وشاملة كونها أزمة اختلال توازن.

يرافق خلق العالم الشيئي المتنوع تغيير العالم الخارجي والإنسان معا؛ فالتغيير والتحول الذي أصاب العالم المحيط بالإنسان وملئه بالأشياء يغير قدرة وقوى وعلاقات الإنسان

---

[1] Vincent Charbonnier .de quoi la réification 2013 : P ; 7

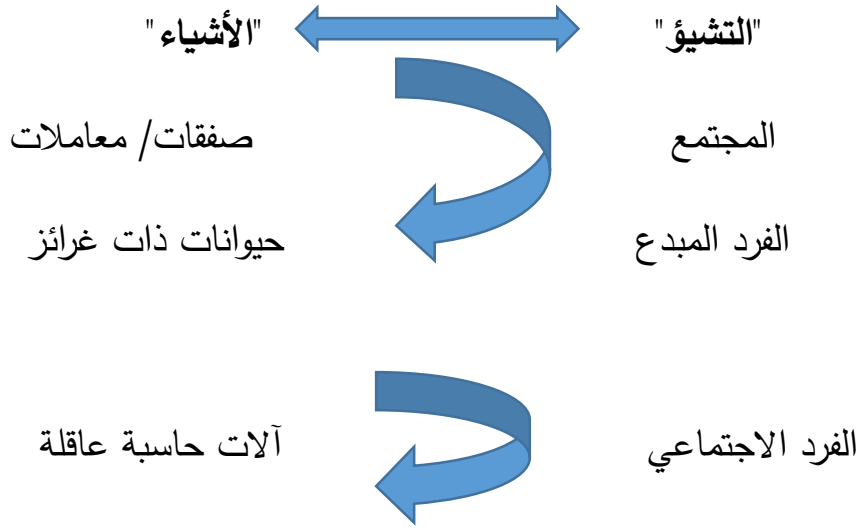
[2] فيرو الصادق زوزو. الوعي السردي في أدب غادة السمان. ط1، دار العقل للنشر والتوزيع، دمشق–سوريا–، 2017، ص: 09

[3] إبراهيم عبيد. الاغتراب النفسي. ط1، مصر، القاهرة، 1990، ص: 197.

[4] عبد الخالق عبد الله. العالم المعاصر والصراعات الدولية. ط1، **عالم** المعرفة، القاهرة–مصر–، 2017، ص11.

الخاصة؛ ففعل إعادة الإنتاج لا تتغير الظروف الموضوعة فقط انما يتغير المنتجون أنفسهم مكونين قوى جديدة، تصورات حديثة، طرقا مختلفة لتعايش، احتياجات عصرية، لغة جديدة[1]؛ ما يرسخ استقلالية الشخصية القائمة على التبعية للأشياء.

ضاع الإنسان بين حدي الوسيلة والغاية وانتهى به الأمر لحب الوسائل لذاتها بعد ما صارت قيما ونسيان أنها ليست سوى وسائل، بالغ الإنسان بمتطلباته بسبب إحساسه بقوته المادية وعظمته؛ ما حول هذه الحاجات الي قيم عالمية وميتافيزيقية لتغدو –الوسائل، الأشياء...–مقياسا لقيمة الحياة[2]؛ أصبح الإنسان يلهث خلف المادة خارجا عن ذاته أو متناسيا إياها في عالم الأشياء:



[1] فيصل عباس. الإنسان والفلسفة. ط1، دار الفكر العربي، مصر–القاهرة–، 1996، ص: 25.

[2] علي الشامي. الفلسفة والإنسان. ط1، دار الإنسانية، بيروت، 1991، ص:377

3- تأصيل فكر التشيؤ:

ساهمت عديد العوامل على إخضاع الإنسان لسلطة الأشياء وتضخمها في وجه الفرد؛ لجعله أسيرا لها ذو كينونة شيئية يسقط كل المفاهيم المادية على المفاهيم الإنسانية، اضحى بسببها معلقا في دائرة مغلقة، تتابعت مع بعضها بغية تحقيق اهدافها نذكر منها:

3-1-النظام الاقتصادي الرأسمالي والمجتمع الصناعي:

أكد "**جورج لوكاتش**" أن كل إنسان يعيش في الرأسمالية فـــ"**التشيؤ**" هو واقعه المباشرة الضروري ولا يمكن التغلب عليه؛ كونه ظاهرة محورية في هيمنة الرأسمالية على المجتمعات المعاصرة[1]. كان إنسان عصر ما قبل الرأسمالية إنسانا طبيعيا يعتقد أن النشاط الاقتصادي إنما يحقق سد حاجاته الطبيعية، صامدا – الفرد –وسط كل الجهود والصعاب الاقتصادية؛ فهو معيار –الإنسان – كل شيء، الا ان الرأسمالية قامت على نقيض ذلك باقتلاع جذور الإنسان الطبيعي بنظرته البدائية الأصيلة وقلب كل مفاهيم الحياة رأسا على عقب، فاعتبر تكديس رأس المال الهدف الرئيسي للنشاط الاقتصادي ليدور كل شيء في الحياة في زاوية واحدة : تحقيق غايات عن طريق الحسابات الدقيقة .

تعد الرأسمالية نظاما او نشاطا اقتصاديا تحكمه دوافع الربح بلا حدود؛ نظام يتميز بالتناقص بين السكان: الملاك، العمال، المعدمين... بسبب تركز ملكية الوسائل في أيدي طبقة معينة تمثل قطاعا محدودا من المجتمع[2]؛ لقد أسقط النظام الرأسمالي مفاهيمه المادية على كافة مظاهر التفكير والسلوك اليومي لدى الإنسان المعاصر، ليجد الأخير نفسه مجرد عنصر من عناصر مكنية الإنتاج المادي سمته الاحباط و الاستسلام لفيض المغريات الحسية، يقوم تصميم

[1] بشير خليفة. الماركسية الغربية وما بعدها. ط1، منشورات الأخلاق، الجزائر، 2014، ص:119.

[2] مورس دوب. دراسات في تطور الرأسمالية. تعريب رؤوف عباس حامد. ط1، دار المعرفة، مصر، د.ت، ص: 18.

البنية الرأسمالية على مساواة الإنسان بالسلعة من حيث القيمة وإعطاء الأولوية للسلعة على حساب الإنسان، فتجريد العمل الإنساني هو تجسيد لبناء" **التشيؤ** "[1]؛ يصنع النظام الرأسمالي "**التشيؤ**" وفق قياساته، يصير المجتمع خاضعا لعلاقات الكم، والعرض، والإنتاج، وتبادل المنفعة، والمقايضة، تخلق في المجتمع الذي تشيئه روح امتلاك السلع والتشبث فيها، يصبح الإنسان المتشيء في المجتمعات الرأسمالية محكوما من طرف الأشياء المصنعة بعيدا عن العلاقات الطبيعية بين الأفراد في المجتمع الواحد، ذاته المفكرة والمبدعة غير موجود، لا يعرف فهويته إلا من خلال ما يقتنيه أو يمتلكه يصير منغمسا في اللامبالاة.

"**التشيؤ**" ← جوهر البروليتاري

"**التشيؤ**" ← حقيقته الرأسمالي

تعد علاقات الإنتاج والسوق الرأسمالية المسؤولة عن عبادة السلع أو صنمتيها –الفيتشية – التي حصرت علاقات الناس ببعضهم البعض في نطاق المنافع والوسائل المجردة من كل لمسة شخصية أو إنسانية[2]؛ يتأثر الواقع والوعي بالعوامل المادية، فتغير الواقع الاقتصادي للإنسان يغير حتما وعيه الاجتماعي؛ أي تتغير قيمه، أفكاره، معتقداته، نظرته للحياة،...، فالعامل المادي يستند عليه العامل المعنوي ، و يستند الاجتماعي على العامل المعنوي و النفسي؛ ليسند العامل الديني والسياسي على العامل الاجتماعي؛ ما يجعل العامل الاقتصادي الأساس ترتكز على بقية العوامل (اجتماعية، سياسية، دينية،...)[3]. يمارس المجتمع الصناعي قمعا كشكل من أشكال السيطرة تميزت به المجتمعات المعاصرة؛ بحيث أصبحت التطورات الصناعية الناتجة عن تقدم تكنولوجي في المجتمعات أداة سيطرة على الإنسان شملت: غرائزه،

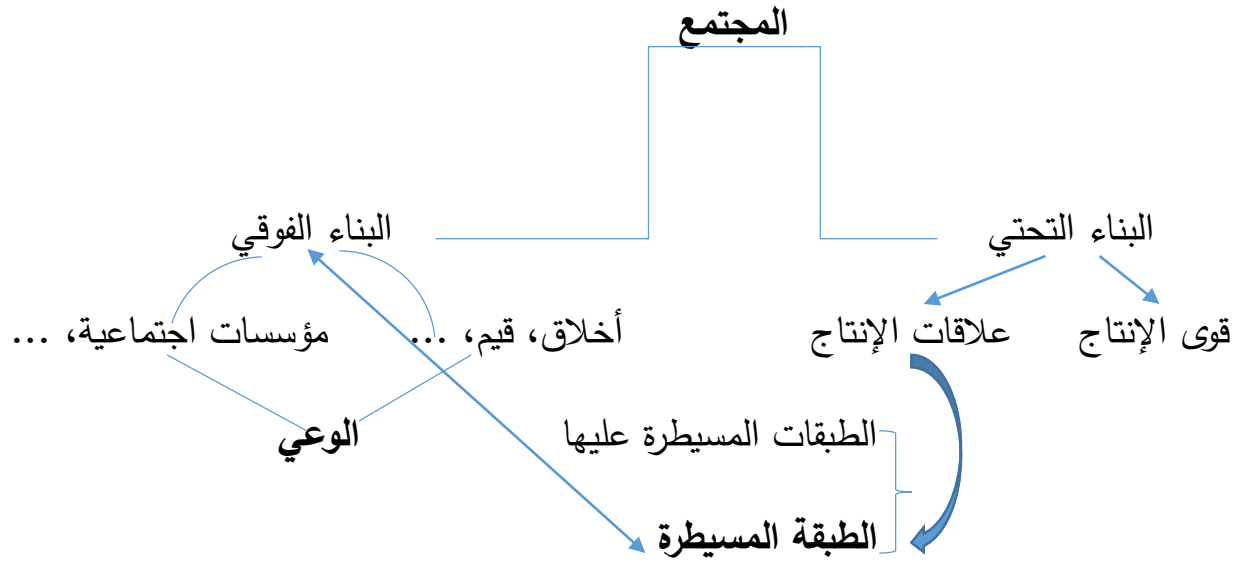
[1] فؤاد الكنجي. الرأسمالية والتشيؤ. 2023/ 05/ 10 (11h) Www .Start.com

[2] آلن هاو. النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت. ترجمة ثائر ديب. ط1. دار هنداوي، 2018، ص:24.

[3] إحسان محمد الحسن. النظريات الاجتماعية المتقدمة. ط3، دار وائل للنشر، الأردن، 2015، ص: 149

عواطفه، عقله، مظهره، حياته الخارجية بل وظروف عمله وعلاقاته الاجتماعية؛ لا يتم التطور الاجتماعي والحضاري الذي شهدته البشرية إلا بقمع مستمر للدوافع والحاجات الإنسانية، فاعتبر كقمع ضروري يطور شخصية الفرد ما عرضه إلى أشكال مختلفة من قمع ظاهر وباطن وواعي وغير واعي. أجبر الفرد على محاولة تكييف نفسه مع ضغوط ومطالب تطور المجتمع الصناعي ذو نظام رأسمالي، فيضطر الفرد إلى قمع طبيعته ليصل إلى درجة عدم الاحساس بذلك، تتشكل على أساسها ل دوافعهم وتتوحد أنماط سلوكهم، ما يخلق فيهم حاجات مادية يشبعها مجتمع الرفاهية والاستهلاك بكافة الطرق[1].

يحدد البناء المادي للمجتمع ماهية البناء الفوقي له؛ أي يحدد الأفكار وايديولوجيته وفلسفته ودينه وقيمه وأخلاقه، فكل تغير في البناء المادي لسبب أو لأخر يترك آثاره وانعكاساته على البناء الفوقي وبالتالي يتغير البناء الاجتماعي من نمط لآخر، ليحدد الواقع الاقتصادي والاجتماعي الوعي وليس الوعي هو الذي يحدد الواقع[2].



[1] المرجع السابق. ص24.

[2] إحسان محمد الحسن. النظريات الاجتماعية المتقدمة. ص: 154.

تحول الإنسان في ظل علاقات العمل الصناعية والرأسمالية إلى مجرد عنصر أو جزء ضئيل من جهاز الإنتاج الهائل الذي تحدده الأثمنة والميكنة[1]؛ صار عجلة صغيرة مجهولة قابلة لأن تستبدل بها غيرها داخل العالم التقني الضخم الذي يصعب الإحاطة بشبكته المعقدة أو بالقوى التي تحرك خيوطه. وقع الإنسان تحت ضغط الآلات التي تفرض عليه ألوانا من السلوك النمطي الرتيب، تشيد عليه منافذ المبادرة الشخصية الحرة وتعوق تحديده لذاته وتخنق فاعليته الخلاقة[2]؛ بحيث سلب البشر فرديتهم وانحطت قيمتهم الإنسانية والذاتية تحت ضغط عملية الإنتاج الآلية إلى مستوى الشيء.

3-2-المجتمع الاستهلاكي (النزعة الاستهلاكية):

برز الفرد بوصفه كائنا يحوز وعيا مستقلا؛ لكنه بصراعاته الشخصية ونفسيته المتغيرة وتقديم مصلحته الخاصة بل يجد نفسه بدون وعي محاصرا بنسيج من وسائط التواصل، المؤسسات، التنظيمات، ... جرد من هويته وفقدها داخل العمل، الترقية، اللا تواصل ... فظل يبحث عن تعويض نسق بأكمله لشخصيته من خلال الأشياء والعلامات[3]؛ شكل الازدهار الخارق منذ بداية القرن العشرين للعلوم والتقنيات ووسائل الإنتاج وأساليب تسييرها وتنظيمها لأجل الإنتاجية المتمثلة في تقوية العمل الإنساني وتشديد السيطرة على الطبيعة لدرجة أصبح فيها الإنسان والطبيعة مجرد قوى انتاجية مرتبطة بخطط الفعالية والمردودية القصوى كميزة للأمم الحديثة[4]؛ أي أنها إنتاجية تؤسس اليوم تحولا عميقا يتجلى في الانتقال من حضارة العلم والتقدم إلى حضارة الاستهلاك والترفيه.

---

[1] آلن هاو. النظرية النقدية. ص: 19.

[2] المرجع نفسه. ص: 20.

[3] محمد نور الدين أفاية. الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة. ط2، دار البيضاء، المغرب، 1998، ص: 113.

[4] المرجع نفسه، ص: 115.

يعد الاستهلاك أحد أشكال التملك وربما أكثرها أهمية في مجتمعات الوفرة الصناعية المعاصرة[1]، فرضت الثقافة الاستهلاكية نفسها على الإنسان ابتداء من منصف القرن الماضي 20–[2]م –؛ والاستهلاك عملية متناقضة تحقق القلق لأن ما يمتلكه الإنسان خلالها لا يمكن انتزاعه لكن العلمية تدفع الإنسان إلى مزيد من الاستهلاك.

تعتبر صيغة "**أنا موجود بقدر ما أستهلك**" ملخصا لهوية المستهلك المعاصر[3]؛ فما استهلكه سابقا سرعان ما يفقد تأثيره الإشباعي يجره إلى زيادة وتيرة الاستهلاك مرة أخرى. لا تولد الأشياء وتنمو إلا بالاستهلاك فقد حفز الإنتاج غزيرة الاستهلاك التي تعتبر من إنتاجه وإخراجه، فراح يقدم للمستهلك في شكل حاجاته المنتوجات التي قدمها أول الأمر في شكل مادة؛ فمثلا العمل الذي يخلق جمهورا قادرا على فهم الفن والتمتع بالجمال لأن مشاهدة الشيء تكفي وحدها لتثير الحاجة إليه[4]؛ يخلق الإنتاج روحا استهلاكية ويحث دوما على الاستهلاك الإضافي نتيجة فيض الإنتاج ليخرج المستهلك المفرط ذاته. أقحم الإنسان المعاصر في عالم استهلاك سلبه بصره وبصيرته؛ جرده من ملكاته العقلية فاتحا أبواب غرائزه الحيوانية على كثرتها أمام عدمية محققة؛ ليخيل للمرء أن الإنسان كلما زاد وعيه بوضعه كإنسان ارتفعت وتيرة لهفته على الاستهلاك الأعمى، فيصير الاستهلاك إدمانا كونه تحول إلى شعور لا واعي يتمظهر في شكل قهري تفرض على الفرد الدوران الأزلي في حلقة مفرغة[5]؛ تفرغه من كل مقوماته الإنسانية لا يشبع ولا يرتاح بل كلما تخيل أنه شبع كبر جوعه للاستهلاك أكثر.

---

[1]إيريك فروم، الإنسان المظهر والجوهر. ترجمة سعيد زهران. تقديم لطفي فطيم، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 1989، ص: 40.

[2]_راينر فونك. الأنا والنحن–التحليل النفسي للإنسان–. ترجمة وتقديم حميد لشهب. ط1، جداول للنشر والتوزيع، بيروت 2016، ص: 10.

[3]إيريك فورم. الإنسان بين المظهر والجوهر. ص: 40.

[4]جيرار بن سوسان. جورج لابيكا. معجم الماركسية النقدي، ترجمة جماعية، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2013، ص: 75/74.

[5]راينر فونك. الأنا والنحن–التحليل النفسي للإنسان–، ص :15.

يجري تسليع كل ما يمكن من العناصر الموجودة في حياة الإنسان، مع إعادة تشكيلها باعتبارها عناصر استهلاك؛ ففي مواجهة التسليع تجرد من الرخاء الذي ينعم به المجتمع المستهلك[1]، إنه يجرد من القيمة في مجتمع تدرب على قياس القيم بالعملة وتحديد هويتها بالأسعار المعلقة على الخدمات والأشياء التي يمكن بيعها وشراؤها. يهدف المجتمع البرجوازية إلى إنتاج الأشياء؛ ليخضع الفرد فيه لسلطة الأشياء التي أنتجها بنفسه، كون النظام الرأسمالي يرتكز على السوق الذي تغدو فيه العلاقات بين الناس تعبيرا عن العلاقات السلعية حيث يباع ويشتري كل شيء[2]؛ عمل تنميط حياة الإنسان حول الإنتاج والاستهلاك على تجريده من إنسانيته متحولا إلى سلعة، فإنسان السلعة لا يعرف إلا طريقة واحدة ليتصل بالعالم الخارجي بأن يتملكه ويستهلكه.

ترجع الحاجة إلى الاستهلاك الاضطراري بأصلها الى الشعور بالفراغ الداخلي، التشوش، اليأس، التوتر، ... يحسب الفرد باستهلاكه نفسه موجودا ليهرب مع هذا الاستهلاك من قلقه محاولا إضفاء معنى على حياته وأن يتوهم أنه موجود كونه لا يشعر بوجوده أو ذاته[3]. تراجعت مهارات الاجتماع الإنساني بسبب نزوعه نحو معاملة البشر الآخرين باعتبارهم موضوعات استهلاك والحكم عليهم مثل نموذج الموضوعات الاستهلاكية وفق حجم اللذة التي يحتمل أن توفرها.

يصدر النزوع عن النموذج المهيمن للحياة المتمركزة حول الاستهلاك ما يجعل قيمة الآخرين تكمن في كونهم رفقاء النشاط الاستهلاكي الذي يتسم بالوحدة والانفراد في جوهره كونهم إخوانا في لذة الاستهلاك[4]؛ تجاوز الاستهلاك محاولة إشباع الرغبات عتبة ضروريات الحياة إلى الرغبة في الوصول إلى قمة الثانويات أو مصاحبة هذه الرغبة انفعالات وجدانية تتأرجح بين ضغط في

---

[1] زيحمونت ياوهات. الحب السائل–عن هشاشة الروابط الإنسانية–. ترجمة حجاج أبو جبر. تقديم هبة رؤوف عزت. ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، 2017، ص:114.

[2] تالي جمال. مظاهر الاغتراب. قراء في المفهوم والأبعاد. عدد5، مجلة آفاق للعلوم، الجلفة، 2016، ص: 295.

[3] المرجع السابق. ص: 296.

[4] زيحموت ياوهات. الحب السائل–عن هشاشة الروابط الإنسانية–. ص 117.

نفسي للحصول على هذا الثانوي وترجمة هذا الضغط في الواقع بسلوكيات بعينها وبين شعور بخيبة الأمل – إنه إدمان بالمعنى المرضي للكلمة – لتكون النتيجة إنسان يتوحم بأنه حر لكنه في العمق مسلوب الإدارة تفرض عليه مستهلكات يتهيأ بأنه بحاجة ملحة لها لأجل بناء هوية مصطنعة جعلته استهلاكيته أداة مطيعة في مهب ريح الاستهلاك، لنه عبد مطيع لسيده : التصنيع[1] ليترجم إدمان الاستهلاك علي شكل عواقب خطيرة تشمل الفرد والمجتمع سواء على صورة اضطرابات نفسية واضحة المعالم أو جسدية نتيجة المآسي النفسية: الكآبة، التيه، الضياع، ... إضافة إلى تعميق فجوة الصراع الطبقي على المستوى الاجتماعي.

3-3-التطور العلمي والتكنولوجي المستمر:

تعد ظاهر العلم أخطر ظواهر الحضارة الإنسانية وأكثرها تمثيلا إيجابيا لحضور الإنسان الموجود العاقل في هذا الكون، تضاعف أثر العلم من خلال مردودات العلم وفصائله في القرن العشرين بمعدلات متصاعدة غير مسبوقة ما جعله العامل الفاعل الحاسم في تشكل العقل والواقع على السواء[2]؛ أصبح العلم الفاعلية العظمى التي تشكل وتعيد تشكيل العقل والواقع المعاصرين يوما بعد يوم وإلى غير نهاية، بصفته أنبل فعاليات الإنسان وأكثر أشكال الحضارة البشرية حضورا و تعيينا وتمثلا و أشدها إيجابية، كونه شريان تاجي من شرايين الحضارة الإنسانية ونبضه الدال على حيوية الحضارة المعينة[3].

يبرز التطور العلمي والتكنولوجي بوصفه أهم ميزات الفكر الحديث والمعاصر منذ القرن 20 م؛ صارت التكنولوجيا إيديولوجيا بحد ذاتها لا تمثل إيديولوجيا طبقة معينة في مجتمع معين في عصر معين، بل إيديولوجيا الإنسانية باسرها فهي العامل الوحيد الذي يشمل سكان الكرة

[1] راينر فونك. الأنا والتحن–التحليل النفسي للإنسان–. ص: 12.

[2] يمنى طريف الخولى. فلسفة العلم في القرن 20م–الأصول الحصاد والآفاق المستقبلية –. ط1، عالم المعرفة، الكويت، 2000، ص: 05.

[3] المرجع نفسه. ص: 06.

الأرضية[1]؛ يبدو كأن هناك مسيرة جارية تقوم بها مختلف الطبقات الاجتماعية لمختلف الأمم للسير نحو التقنية، أحدث التطور العلمي الحديث على صعيد التكنولوجيا تغيرات واختلافات عميقة تمهد لعهد جديد ومغاير لما خبره البشر في العصور السابقة؛ لقد غدت التكنولوجيا حقيقة مستقلة بذاتها لها وجودها المميز المستقل ونظامها ومقوماتها الخاصة بها.

أفرز التطور والتخصص التكنولوجي آثار بعيدة في تغير مفهوم الحرية البشرية، بحيث بدأ يفقد جزء منها ولا سيما مع تطور العلمي الزاحف وتدخلاته في شؤون الإنسان الخاصة بدون حدود أو قيود يقف عندها[2]؛ لقد أنبت إيديولوجية التكنولوجيا على:

1. كل شيء قابل لأن يصبح سلعة للاستهلاك، وبالتالي فإن كل شيء هو إنتاج والإنتاج يطغي أكثر فأكثر على ميادين الحياة، فزحف الآلة يلج أكثر فأكثر ميادين حياة الإنسان ليحولها إلى إنتاج ينتظر المستهلك.
2. جعل الإنسان مجموعة لامتناهية من الرغبات المجسمة، ما يخلق له رغبات مصطنعة إلا ما لا نهاية: إيجاد حاجة جديدة.
3. يقوم مبدأ الإيديولوجية التقنية على: كلما ازداد استهلاك الإنسان كلما ازدادت سعادته –أي استهلك واصمت –[3].

تشير هذه العناصر إلى إنتاج إنسانية بلا إنسانية؛ حلل المجتمع اي شيء فكل محظور يمكن أن يحول إلى إنتاج ووجد إنتاج ليستهلك

انزاحت تنمية الإنسان صلته بذاكرته وذاته والآخرين لصالح اشياءه؛ بل صارت كل صلاته بالآلة متخليا عن وجهه فلم يبق له سوى وجه تلك الأشياء التي أذاب شخصيته فيها

[1] جورج زيناتي. رحلات داخل الفلسفة الغربية. ط1، دار المنتخب العربي، لبنان، 1993، ص:76.

[2] سوزان عبد الله إدريس. مشكلة الإنسان في فكر ألبير كامو. ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2017، ص :42.

[3] المرجع السابق. ص: 76.

ويصبح بدوره شيئا وألة[1]. صارت التقنيات المتطورة التي أوجدها التطور العلمي و التقدم التكنولوجي أداة سيطرت فرضها المجتمع المعاصر على الإنسان مشكلة قوة تتحكم في النشاطات الإنسانية وكأننا أمام مشروع سيطرة؛ لم تعد التكنولوجيا المتطورة تهتم بالعالم الإنساني؛ أي تتساءل في معنى الوجود الإنساني مثلا وترد الاعتبار للقيم الإنسانية الروحية بل هيمنت على الوجود الإنساني من خلال التحكم في الافراد عن طريق الآلة، فحولت طبيعة ذلك العالم الذي يتماشى وطبيعة الإنسان إلى عالم تطغى عليه الألة والتقنية [2]؛ إنه عالم يفتقد فيه الإنسان لطبيعته ، لقد وجد نفسه أمام مظهر محزن يتسم به المجتمع المتقدم صناعيا، وتكنولوجيا، وعلميا، من خلال تحويل عالم الأشياء إلى أبعاد تستقطب الإنسان جسدا وروحا فيتعلق بها متعرفا على طبيعته في السلع.

استطاع العلم تسهيل حياة الإنسان وتطويرها والتخفيف من تعقيداتها؛ إلا أنه –الإنسان–غدا في ظل انحرافه شيئا من الأشياء داخل المنظومة العلمية التي تؤسس لإنسان ومجتمع عبودي[3]؛ تتمثل عبوديته في خضوعه لمنتجات العلم بكل مجالاته، مركزة أكثر على علاقات البشر حول المصلحة والمنفعة. حققت التقنية المتطورة والتكنولوجيا المتقدمة سعادة هشة للأفراد تحوي كل صفات القلق، والخوف، والتعاسة[4]؛ إذ فقد الإنسان في ظل هاته السعادة المزيفة الهشة حريته ووعيه. صار الانسان ضمن تجسيد قيم الأنانية والتسلط والاستغلال والمصالح عبدا للآلة بعد أن كان صانعها ومالكها[5]؛ هدمت شخصية الفرد ووجوده الداخلي الذي أدى إلى عملية **تشيؤ** الإنسان وحصره بين عالمين: عالم الأشياء التي يعايشها وبين عالم انفعالي ينشد الوصول إليه.

---

[1] المرجع السابق. ص: 77.79

[2] آلن هاو. الفلسفة النقدية. ص: 31.

[3] سوزان عبد الله إدريس. مشكلة لإنسان في فكر ألبير كامو. ص: 45.

[4] المرجع السابق. ص: 32

[5] سوزان عبد الله إدريس. مشكلة لإنسان في فكر ألبير كامو. ص: 46.

3-4-الإعلام:

يعرف الإعلام على أنه عملية مركبة ذات مضامين متعددة الأعراض، تهدف إلى شيء واحد: مخاطبة الإنسان بواسطة وسائل تكنولوجية[1]؛ أسهم التقدم التكنولوجي في إنتاج وسائل إعلام مثل: الإذاعة، التلفزيون، الصحافة، ... وغيرها من الوسائل الأخرى التي باتت ضرورة من ضروريات الحياة اليومية[2]؛ عرف العالم مطلع القرن العشرين تغيرات عميقة في سائل الإعلام نظرا للتنوع المعرفي والتقدم الشديد في مجال المعرفة والتقنية؛ ومع تزايد التطور التكنولوجي ودخول الإنسانية زمنا كونيا جديدا لا يمكن تجاهل الدور الذي يلعبه الإعلام في بزوغ ظاهرة **التشيؤ** في العصر الحديث كونها تخلق رؤى ومفاهيم جديدة .

يعد "**التشيؤ**" شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي تتطابق فيه العلاقات الإنسانية مع المادية، أدى تطور الإعلام ووسائله إلى تطور مفهوم "**التشيؤ**" وانتشاره مع التأثير في تشكيله؛ بحيث يفسر المفهوم العلاقة الجدلية بين الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي في مجتمع يخضع لسلطة الإعلام لما لها من قدرات هائلة على زيادة التحكم في الإنسان المتحول إلى شيء وسلعة سيطرت عليه المادة؛ وبالتالي هيمنة وسلطة الأشياء والماديات على الحياة.[3] ساهم تعاظم استخدام وسائل الإعلام انتقال الفرد من الممنوع المطلق إلى المسموح الحر المطلق؛ لتصبح المغذي الأول للعقول بغض النظر عن مطابقتها أو تعارضها لما يحمله المجتمع[4]؛ صار تأثيرها قويا في التغيرات الحاصلة في ظاهرة، أو فرد، أو مجتمع، سوآءا كان التأثير أو الأثر المعين سلبيا أو إيجابيا.

---

[1] مروة محمد تهامي إبراهيم. أثر الإعلام المرئي. مجلة لكلية الأدب، عدد54، جزء1، قنا –مصر–، ص1066.

[2] سامية خبيزي، وسائل الإعلام وتأثيرها على ثقافة وقيم المجتمع. مجلةلحوار الثقافي، جزء2، العدد 3، ص: 263

[3] المرجع السابق. ص: 1067.

[4] سامية خبيزي. وسائل الإعلام وتأثيرها على ثقافة وقيم المجتمع. مجلة الحوار، الجزء2، العدد3، مستغانم، 2014، ص: 265

سعت وسائل الإعلام إلى توسيع دائرة الاستفادة من الثقافات، توسيع المحيط والوعي بالعالم الخارجي، معاشية عوالم متعددة، التحويل والترفيه، إلا أنها مارست دورا كبير في التحكم في الأفراد والقيم وتغييرها ما أنتج: "**التشيؤ الاجتماعي**"؛ أي غياب القيم والمثل العليا وضياع المعاني الموجهة للسلوك بشكل موضوعي في العالم ككل[1]؛ فتحييد القيم وأبعادها وتغييبها من المحتويات و عرض ما يرغب به الجمهور ضاعف العنف، والجنس، ... في الأعمال ذات الطبيعة التجارية، فالجمهرة أو كسب جمهور على حساب النوعية وخلق احتياجات وهمية سبب التشويه و التبسيط بين الأفراد.

استهدفت وسائل الإعلام الإنسان من خلال الصورة الذهنية التي تعبر عن عمليات التأثير كي تسيطر بها بشكل رئيسي على ذهن الإنسان؛ فالصورة الذهنية مصطلح عرف في أوائل القرن العشرين للدلالة على النتاج النهائي للانطباعات الذاتية التي تتكون عند الأفراد والجماعات إزاء شخص معين، أو جنس بعينه، ... إثر تلقيهم لمضامين تلك الرسائل عبر وسائل الإعلام، ما يجعل الصورة الذهنية مجموع رموز ومعاني مرتبطة بشخص ما، مجتمع، فكرة، ... تتداعى إلى ذهن الفرد كلما حضر ذلك الشيء بحيث تكون تصوره وتحدد موقفه اتجاهه[2]؛ ضيقت وسائل الإعلام محيط الأفراد مع إبعادهم عن بعضهم البعض؛ غدت مجتمعات تتسم بالانعزالية وقلة الروابط واستبدال العلاقة مع الفرد بنمط معروض أدى إلى إضعاف نسيج الاتصال الاجتماعي وتقليص الزمن الاجتماعي وممارسة التفكيك على اعتبار أن الزمن الذي يقضيه الفرد مع هذه الوسائل يكون على حساب التفاعل الاجتماعي المباشر؛ فرضت وسائل الإعلام المعيارية والاستهلاكية من خلال قولية الثقافة في شكل بضائع متجانسة قابلة للاستهلاك العام، فالعناصر الثقافية التي لا تتوافق مع ما هو معياري تستثنى ولا تسوق، تظهر الاستهلاكية في الدور الذي

[1] المرجع السابق. ص: 1076.

[2] نفيسة نايلي. صورة المرأة العربية في الإعلام التقليدي إلى الإعلام الجديد بين الثابت والمتغير. مجلة العلوم الإنسانية، عدد8، ج2، 2017، ص: 54.

تمارسه وسائل الاتصال في أحداث أو تعزيز النزعة المادية بترويج عملية بيع السلع والخدمات بصفة مباشرة عبر الإعلان أو بصفة غير مباشرة عبر أنماط الحياة توردها في المسلسلات الأفلام ليصل الفرد إلى مرحلة تعلق تدفعه إلى التفريط في معالجة واقعه وتشغله عن الاهتمام بذاته وإصلاحها أو تغييرها؛ إنه "**التشيؤ** ذاتي وموضوعي" .

أضحت الصورة معيار الواقع حاضرة ومعروضة في كل مكان وكأنها مركز كل شيء حتى صارت تلعب دور المسوق والمروج للإيديولوجيات وغزو الذهنيات بثقافتي السلع والإغواء، باتت المساعد الأساسي في "التسليع" و"**التشيؤ**" كونها تحتفي بكل ما هو مادي وبكل مظاهر المادية[1]. يحول التركيز على الصورة في وسائل الإعلام لصيرورتها الي صورة ذهنية راسخة؛ تتبدل عب فترات زمنية إلى صورة نمطية لتكررها على نحو ثابت وجامد، ما يؤدي إلى حبس فرد، أفراد، جنس، ... في شكل ثابت[2]؛ غيرت عملية توالي المؤثرات البصرية الفرد وأثرت فيه بشكل تدريجي جاعلة منه أسير ما يشاهد، يخضع لتصورات مقدمة إليه، متأثرا بما يراه، يعاد تشكيل ميوله وتوجهاته كنتيجة لها.

3-5-أزمة القيم الإنسانية:

تلعب القيم أدوارا رئيسية ومهمة في أي مجتمع، تبرز أهمية هذه الأدوار في حياة الفرد من خلال تحديد أنماط سلوكية وتوجيه الفرد نحوها، تساهم في تفصيل ملامح المجتمع وتحديده والمحافظة عليه[3]؛ تسعى القيم إلى صنع توازن وثبات وتماسك اجتماعي الناتج عن اتفاق وضعته القيم ليحفظ قدرة الفرد على التكيف والتوافق الإيجابي لعملها على لإصلاح الفرد نفسيا: ضبط شهواته وأطماعه التي لا تتوقف دون ضبط أو وجود حدود.

[1] مروة محمد تهامي إبراهيم. أثر الإعلام المرئي. ص: 1076.

[2] المرجع السابق. ص:55.

[3] الجعافرة لحظة كريم. المهددات القيمية والسلوكية المعولمة. ط1، دار الخليج، عمان، 2021، ص: 82.

تعرف القيم على أنها مجموعة من التنظيمات المعقدة الإحكام : عملية ، انفعالية، معممة نحو الأشياء والأشخاص سوآءا كانت صريحة أو ضمنية، تعتبر بمثابة حكم تفصيلي مكونة إطارا مرجعيا يحكم تصرفات الإنسان في حياته الخاصة والعامة [1]؛ لا تنحصر القيم في ميدان دون اخر بل تتعدى إلى جميع ميادين الحياة : اقتصادية ،اجتماعية ،ثقافية، سياسية، ترتبط بحياة الإنسان وعلاقاته مع بني جنسه بكل حالاتها وصورها وأشكالها دون التركيز على درجة تطور تلك المجتمعات وطرائقها و شكلها، يكون الخروج عليها بمثابة الانصراف ورفض أهداف ومُثل الجماعة.

تعد الإنسانية وصفا منسوبا إلى الإنسان، يكتمل مفهومها عن طريق تحقق معانيها من ملائمة فطرة الإنسان والمحافظة على وجوده وسموه من خلال تكميله على مستوى الفرد الجماعة بشرط أن تكون ملائمة لجميع الناس على اختلاف: الجنس، اللون، اللغة، الصور، مع الإصرار على أن يكون الإنسان غاية في ذاته عبر محافظته على حياته ووجوده[2]، لتكون القيم الإنسانية فكرة، مبدأ، صفة، ... محل تقديرنا كمعيار مساعد تطلق به الأحكام على الأشياء أو الأفعال مع تيسير تصوير الهيئة الأمثل لنا.

تشكل القيم الإنسانية خيوطا تكون النسيج المعنوي للإنسان: الصدق، العدل، الاحترام، الكره، اللطف، الشجاعة، الكرم، ... فهناك ارتباط بين الإنسان والقيم مركبة علاقة عضوية لا يستطيع الفرد أو الإنسان قطعها؛ يعد معاكسة القيم الإنسانية إزهاق لحياة الفرد لارتباطها بـــــــ: الجسد، التصرفات الإنسانية، المادة، ... تعمل دائما لصالح الإنسان تتخذه غاية في حد ذاته لا وسيلة.

أصبحت القيم في ظل التحولات التي شهدها المجتمع من تقدم تكنولوجي، ... وغيره تُمثل شيئا من الأشياء، ما جعلها تفقد معناها كونها تحولت إلى سلعة؛ فالقيم الإنسانية تقاس بما ينتجه

[1] سمير سعيد حجازي. معجم المصطلحات الأنثروبولوجية والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب الأدبية والنقدية.ط1، دار الطلائع، ص: 207.

[2] الدبوبي ميسون ضيف الله. الفكر النسوي. ط1، دار الآن، الأردن، 2020، ص117-118.

الإنسان من سلع[1]. أفرزت قيم الإنتاج والاستهلاك – الرأسمالية–صبغة مادية جردت الإنسان من كل القيم وصيرته كائنا يتمثل الأشياء في قيمتها لا في قيمها، فأضحى الإنسان مجرد سلعة يتحكم فيه الإنتاج والاستهلاك[2].

تحولت القيم إلى مجرد سلعة تبادلية، جعلت سيادة وسائل الإنتاج القيم خالية من كل معنى، تغيرت الصفات الإنسانية إلى أشياء جامدة بسبب سيطرة قوانين السوق وانتقال تبادل السلع إلى المجال البشري: تخضع القيم لمنطق العرض والطلب[3]. بينت القيم المفككة الثوب المادي والنفعي للواقع المعاش نتيجة السرعة التي امتاز بها العالم، تحول الإنسان إلى أسير حاجاته المادية مع اختفاء النزعة الروحية في مقابل عالم الاستهلاك الذي يهتم بالماديات على حساب القيم[4]؛ غُيرت القيم الى قيم مادية بسبب تبدل الحياة إلى صناعة جعلت الإنسان يربح كل شيء إذا استطاع لكنه يخسر نفسه أمام قيم اعتبرت سلعا يروج لها، يعتبر الإنسان قيم مجتمعه وتاريخه وتراثه قوى غريبة عليه نتيجة تأصيل القيم الموضوعة لإنسان متشيء، منعزل، مغترب، لا يستطيع التعايش مع جماعته والتأقلم مع مجتمعه دون اصطدام.

[1] عماد الدين عبد الرزاق. الحداثة الغربية وتشيؤ القيم. التفاهم، العدد 62، المجلد16، وزارة الأوقاف، سلطنة عمان 2018، ص: 291.

[2] لعلاونة محمد الأمين. تشيؤ القيم في رواية هيا نشتري شاعر الألفونسو كروش، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفقهية، عدد12 ، ألمانيا ، المركز الديمقراطي العربي، 2020، ص327.

[3] المرجع السابق. ص: 292.

[4] لعلاونة محمد الأمين، تشيؤ القيم في رواية هيا نشتري شاعر لألفونسو كروش، ص: 327.

3-6-العقل الأداتي والترشيد المادي:

يطور العمل الإنسان لكنه سلبه بعد توظيف العقل للوسائل في خدمة الغايات دون تساؤل عن مضمون هذه الغايات إنه: العقل الأداتي؛ عقل يلتزم على المستوى الشكلي بالإجراءات دون هدف أو غاية محددا حركته انطلاقا من نموذج عملي مادي يهدف للسيطرة على الإنسان وما يحيط به من كل الجوانب[1]؛ فالإنسان بالنسبة له -العقل الأداتي-شيء ثابت وكمي يفتقر إلى الإمكانات الخاصة به.

تمثل الطبيعة والإنسانية بالنسبة للعقل الأداتي مادة استعمالية يمكن استغلالها وتوظيفها في خدمة أي هدف[2]؛ مع العلم أن الهدف النهائي من الوجود باعتقاده الحفاظ على بقاء، هيمنة، تفوق الذات. يفرض العقل الأداتي المقولات الكمية على الطبيعة والإنسان والواقع ... بهدف إخضاع جميع الوقائع للقوانين الشكلية والقواعد القياسية والنماذج الرياضية، ما يشكل نزعة اختزالية، علمية، متعالية طبعت العقل الأداتي سيمات عجز تجعله لا يدرك العمليات السياسية، الاجتماعية، التاريخية، ... في سياقها[3]؛ بسبب سيطرة آليات التبادل المجردة في المجتمع الرأسمالي كون تتبادل السلع يقصد به تساوي الأشياء المتبادلة التي تظهر قيمتها في ثمنها المجرد وليس قيمتها الاستعمالية، ما يؤدي إلى تساوي الظواهر المختلفة: يصبح الواقع كله مادة لا سمات لها.

اعتمد منطق العقل الأداتي على اختزال الإنسان في بعد واحد: الكائن المتشيء، المتسلع، بسب تشيئ البعد الداخلي له والمتمثل في غرائز الحياة (الايروس)؛ لتمتد السيطرة للمناطق الداخلية للإنسان والاستحواذ عليها[4]؛ ينظر اليها الإنسان كمادة استعمالية يمكن توظيفها

---

[1] عبد الوهاب المسيري، الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان. ط1، دار الفكر، دمشق-سوريا-، 1998، ص:240

[2] عبد الله إبراهيم. المركزية الغربية. ط2، المؤسسة العربية للنشر، بيروت ، 2003، ص:439

[3] المرجع نفسه. ص: 440.

[4] رشيد قدور. الانتقال من حضارة مبدأ الواقع إلى حضارة مبدأ الأداء، المؤتمر العلمي الدولي للأعمال والعلوم الإنسانية، دار الرافد للنشر، ص 33.

لخدمة أي هدف بصفتها شبيهة للأجزاء الطبيعية المادية، انها وسيلة لتحقيق أهداف: الإنسان مجرد شيء يمكن قياسه.

استطاعت العقلانية التقنية اقحام روح الإنسانية، تقويض الحصن الذاتي، تحطيم أعظم المشاعر والأحاسيس والقيم لتشيأ الإنسان تحت تأثير الاندفاعات المادية؛ تحول إلى موضوع أداتي بعد ما كان ذاتا عرفانية مفارقا العناصر الخصوصية التي تتميز به روحه الفردية[1]؛ ما أوصله إلى مرحلة صنمية العقل وتمجيده على حساب باقي القوى الإنسانية: الروحية، القيمية، الأخلاقية، ... كأنه مكون من عقل فقط.

ينظر العقل الأداتي إلى الواقع من منظور التماثل ولا يهتم بالخصوصية[2]؛ كون الواقع هو ما ينطبق على الأشياء بوصفها غرضا فكريا تشمل مادة المعرفة كلها سواء حاضرا أو معروضا. يبحث العقل الأداتي عن السمات المتماثلة في الأشياء ويهمل التي تميز كل ظاهرة عن أخرى، قادرا على إدراك الأجزاء بتفتت الواقع إلى أجزاء غير مترابطة؛ يفككه دون أن يستطيع إعادة تركيبة الا من خلال نماذج اختزالية نشطية[3]؛ ينظر إلى الإنسان باعتباره مجرد جزء يشبه الأجزاء المادية الأخرى؛ جزء ليس له ما يميزه عن بقية العالم– الأشياء –، استقت النظرة إلى الإنسان من منظور العلوم الطبيعية فهو مستوعب في كليته في النظام الاجتماعي وفي تقسيم العمل السابق وفي الطبيعة/ المادة[4]؛ انه شيء ثاني وكم واضح ووضع قائم لا يحوي أي إمكانيات في ذاته ما يسهل صيرورته إلى مادة لا يتجزأ منها دون مرجعية إنسانيته، تساوي الإنسان وعالم الأشياء والسلع، فهذه الأخيرة هي المرجعية النهائية: أنه التشيئ والتنميط والتشيؤ.

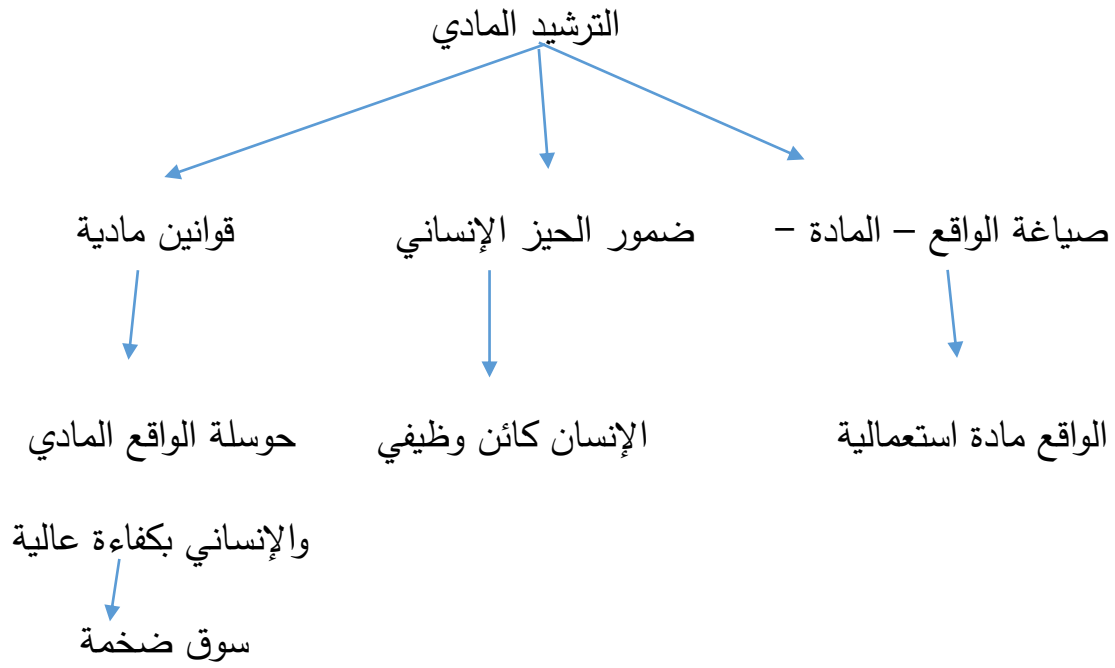
[1] وطفة على أسعد. التربية والحداثة. مجلة البحوث التربوية، العدد5، جامعة الكويت، 2013، ص: 76

[2] عبد الوهاب المسيري، الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان. ص: 9.

[3] المرجع نفسه. ص: 10/9.

[4] المرجع نفسه. ص: 11.

فجر اختفاء الحدود بين الإنسان والأشياء وإخراجه من مركزية الكون – الإنسان– ونزع القداسة عنه سيطرة الترشيد المادي؛ أي إعادة صياغة الواقع المادي والإنساني بالشكل الذي يحقق التطور المادي فحسب مع تزايد في إسقاط الحدود والخصوصية تحت شعار: الكل مادة استعمالية.



يتم الترشيد المادي في خطوتين أساسيتين:

– سحب الأشياء من عالم الإنسان ووضعها في عالم مستقل: عالم الأشياء المادية[1]؛ بمعنى ترشيد البيئة المادية والاجتماعية التي تصل من خلاله إلى وضع النموذج المتحكم الذي يخلف في أثره بعدا أليا ونسقا نمطيا لا يشير لأي عنصر خارجه بسبب خضوعه في قعر الحسابات الكمية.

[1] عبد الوهاب المسيري. الحداثة الغربية وتفكيك الإنسان. ص: 141.

– سحب الإنسان ذاته من عالم الإنسان ووضعه في عالم الأشياء أين يسود منطق الأشياء وقانونها فقط على: الأشياء، الإنسان، فـــسريان قانون المادي الواحد هو ترشيد للإنسان[1]؛ يؤدي ترشيد الإنسان إلى الوقوع في فخ ومصيدة "**التشيؤ**" بسبب تصاعده في الإنسان من الداخل والخارج دون النظر أو العودة إلى الطبيعة البشرية والالتفات لها أو الارتكاز على أي قيم إنسانية.

4-التشيؤ وتقاطعاته:

يشترك "**التشيؤ**" مع عدة مفاهيم متشابهة تتداخل معه من حيث الفعل والمعنى والدلالة منها: الاغتراب، الاستلاب.

4-1-التشيؤ والاغتراب:

يحوم حول مفهوميته الاغتراب الكثير من الحديث لثراء محتواه، وتعدد مجالاته واستخداماته، وتنوع الأطر والمنطلقات النظرية[2]، وجذوره الضاربة في القدم كسمة تلازم الوجود الإنساني في مختلف النظم والمجتمعات[3]؛ يمثل الاغتراب ميدان بحث مشترك للكثير من العلوم الإنسانية التي تتخذ من الإنسان محورا لها: علم الاجتماع، الفلسفة، التربية، علم النفس، الأدب ... ما أدى إلى تعدد معانيه وتعريفاته التي صارت مع مرور الزمن تعتمد على عناصر الواقع الاجتماعي في تحليل مفهومه بعيدا عن الأسس الروحية، الغيبية القديمة.

تدور مفهمة "الاغتراب" حول محور الانفصال؛ أي انفصال الفرد في إحساسه بوجود الآخرين وعدم وانعدام القدرة على مجاراتهم وسيطرة شعور العزلة داخله اتجاه الحياة الجمعية[4]؛ لا يقدر

---

[1] المرجع السابق. ص: 142.

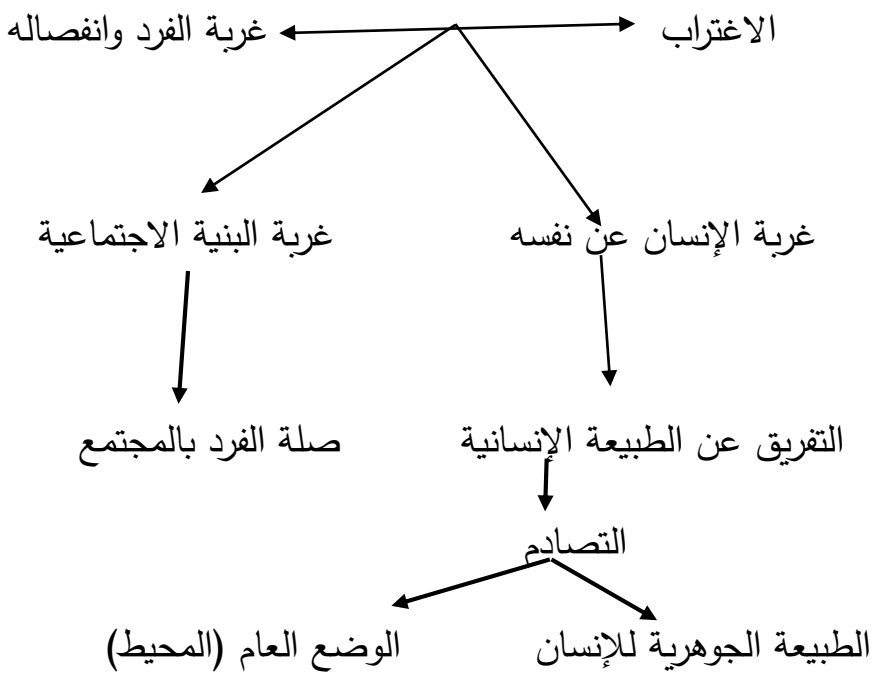
[2] إبراهيم عيد. الاغتراب النفسي. ط1، دار الفكر، القاهرة– مصر–، 1990، ص: 48.

[3] « Les racines de l'idée d'aliénation se trouve dans l'œuvre du philosophe grec Plotin , dans la théologie de l'africain St Augustin, ultérieurement les traités de morale du moine allemand Martin Luther font cas par exemple de la lutte à mener pour aliéner sa personne en la dissociant de ses propres imperfections par identification à la perfection, fut Hegel, à qui Marx emprunta le mot aliénation toute en laïcisant le concept. »

[4] Marie France Rouart. Les structure de l alienation; ed; publibook; paris;2008; p: 11

الفرد على تحديد مغزى لحياته بسبب فقدان القدرة والسلطة وعدم الانسجام مع المحيط حوله والبيئة التي يعيش ضمنها، لتلاشي المعايير الحياتية عنده.

تعمق مفهوم "الاغتراب" في العصر بسبب تعقد العلاقات الاجتماعية، ونمو المجتمعات البشرية، وظهور حركات عديدة كتتويج لتطور الرأسمالية[1]. يتعقد "الاغتراب" بتقدم المجتمعات البشرية وتطورها[2]؛ يتضخم ويتشعب كلما تعقدت المجتمعات وتطورت، تحوم معاينة حول محور واحد: الانفصال بسبب عيش الإنسان فراغا نفسيا يملوه الشعور بالبؤس، والتوتر، والعجز، ... عن مسايرة الأوضاع القائمة في دائرة محيطه المتقدم على أصعدة متنوعة.



[1] فريد معششو. الاغتراب في الفكر الفلسفي. أفكار، العدد 277، وزارة الثقافة، الأردن، 2012، ص34.

[2] إبراهيم عيد. الاغتراب النفسي. ص: 35.36

يتماهى مفهوم "الاغتراب" مع معنى "**التشيؤ**"؛ وهي الحالة التي يصبح فيها الفرد بفضل الظروف الاقتصادية وسياسة عبدا للأشياء ويعامل على أنه شيء، فالشيئية مظهر الوعي الاغترابي ليست مجرد جري وراء الأشياء فقط إنما هي جري وراء الحرية الإنسانية والحرية المفقودة[1]؛ خلق الإنسان رموزا ومؤسسات لم يعد يتعرف عليها كنتاج لنشاطه معتبرا اياها مستقلة عن إنسانيته، نفسه، وضعه، منفصلا عن ذاته، ولا يظهر داخل عمله. يعد الاغتراب ازدواج الإنسان الذي صنع الأشياء ثم عدها منفصلة عنه ما أوقفه أمام كفتين: الأولى تدفعه للعمل والثانية تجعله جامدا[2]. ليس عالم الأشياء وحده الذي يصبح حاكما على الإنسان بل يشترك معه عديد الظروف التي خلفها الإنسان وتسيدت عليه؛ تحولت القوة التي تكتسبها الأشياء إلى قوة موضوعية تخرج عن سيطرته[3]؛ يصير الإنسان عبدا للأشياء وظروفها وملحقا عاجزا بعالم ذو تعبير جامد عن قواه الذاتية الخاصة. إن الاغتراب حالة من الهيمنة حيث يجد الفرد أو مجموعة من الأفراد أنفسهم في صراع مع ذواتهم. فالشخص المغترب ليس كما ينبغي أن يكون، بل يظهر كشخص آخر. تكمن قوة الاغتراب في قدرتها على إبقاء الفرد مطيعًا في إطار من الهيمنة. فالغربة تمنع الفرد من رؤية كل ما ينفّره ويبعده عن حقيقته[4]. يصير اغتراب الإنسان عن نتاج عمله، فعاليته في الحياة، حياته النوعية، مغربا عن جوهر الإنسانية المعتمدة على الالتحام مع الآخرين ما يؤدي إلى فساد كل القيم. يوجه الاغتراب الإنسان إلى الانعزال والإحساس باللاجدوى والغربة عن: الذات، المجتمع، العالم، بسبب سيطرت البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية عليه بل تقصيه إنسانيا[5]؛ فبتدمير العلاقات الإنسانية يكون الاغتراب نتيجة حتمية "**للتشيؤ**" والعالم

---

[1] فيصل عباس. الاغتراب–الانسان المعاصر وشقاء الوعي–. ط1، دار المنهل اللبناني، بيروت–لبنان–، 2008، ص283.

[2] جمال الدين سعيد. معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية. ط1، دار الجنوب، تونس، ص:37

[3] إيريك فروم. مفهوم الإنسان عند ماركس. ترجمة محمد سيد رياض. ط1، دار الحصاد، سوريا، 1998، ص75.

[4] harbonnier, Vincent. « La réification chez Lukács », dans La réification : histoire et actualité d'un concept critique, La Dispute, 2014, p.46

[5] فيروز الصادق زوزو. الوعي السردي في أدب غادة السمان. ص12/11.

المتشيء معززا فعل الانفصال عن الذات والآخرين والأفعال بالنسبة للإنسان بعد أن بات الشيء مركز الطموحات البشرية ومركز إجلال.

4-2-التشيؤ والإستلاب:

أصبح مصطلح "الاستلاب" محوريا ومطروحا بكثرة في الأزمنة الحديثة والصناعية بالنظر إلى العلاقات الجديدة التي خلفها التحول المذهل في حياة الإنسان؛ بخاصة مع ظهور الآلة والسعي الحثيث وراء الربح ووفرة الإنتاج ما سمح بتفشي ظاهرة الاستلاب؛ فكل شيء أصبح يعامل كسلعة. يعبر الاستلاب عن حالة الفرد الذي يكون قد انقطع عن الانتماء لنفسه أو عن الشعور بأنه المتصرف في نفسه نتيجة لظروف خارجة عن إرادته: اقتصادية، دينية، سياسية، ...؛ يعامل معاملة الشيء بل يصبح خاضعا للأشياء، بل عبدا لنفس إنجازات الإنسانية من الاختراعات الآلية والنظم الاجتماعية والأوضاع السياسية التي تثور ضده وتنقلب عليه[1]؛ إن الاستلاب فَـقـد الانتماء والانسحاق تحت ظروف خارجة عن الإرادة توصل الإنسان إلى انقطاع الانتماء إلى الذات و"**التـــشيؤ**" القصري والقهري الإجباري.

يوضح "**التشيؤ**" أو التجسيد في شيء أو في موضوع يعبر عن واقع أن المحيط الاجتماعي للبشر هو منتوج النشاط البشري نتيجة الموضوعية، سيان كان الموضوع الذي يتشيأ أو يتجسد في هذا النشاط يعد روحيا أو يعبر عن موضوعيته الظاهرة ووجودها في المستقبل منفصلة عن النشاط الخالق لها مغتربة عن المقاصد الأصلية[2]؛ ما أنتج إنسانا بلا ضوابط يتميز بحرية شبيهة بالفرص، غير مؤطر اجتماعيا ولا أخلاقيا، يتحول الإنسان إلى حاكم في وسط حرية دون اتجاه أو حدود بسبب السيطرة والاستغلال تقود إلى انهيار محتم ومشكلات تنتهي بتدمير الجماعة وتدمير الهوية الشخصية للفرد.

---

[1] مجدي وهبة كامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص31.

[2] ناتج عبد الجبار. الاستلاب. ط1، الفارابي، لبنان، 2018، ص:20.

يخلف الاستلاب حرمان الانسان من المشاعر، الحركات، الأفعال، الإنتاج، وامتلاك الآخر له: رب العمل، المسؤول، المعتدي، الأب، ... وانقطاع التواصل بينه وبين الآخرين وحتى بينه وبين ذاته، ما يدفعه إلى الهروب من واقعه إلى عالم الوهم[1]؛ يصل الفرد أو الإنسان إلى درجة قاسية من درجات الإحساس بالحرمان اتجاه أشياء من صنع يديه وتبعيته للأخر: صاحب النفوذ والمسيطر والمالك والسلطة، فيتولد العجز وعدم القدرة التي يحس بها الفرد. صنع الإنسان باعتباره ذاتا الموضوعات وتكونها بالاشتراك مع الذوات الأخرى (المجتمع) التي تحرك القوى الرهيبة للتكنولوجيا في صراعاتها ومع سيطرته وامتلاكه –الإنسان – العالم فقد ذاته وخسر نفسه ليكون تحت وطيئة الاستلاب[2].

عاش إنسان منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى غاية منتصف القرن العشرين سلسلة من التغيرات على مختلف الاتجاهات: اقتصادية، سياسية، ... مع سقوط وانهيار تيارات ومذاهب متعددة وصعود تيارات ومذاهب أخرى كل واحد منها يعانق اتجاهه، كان معظمها تعبيرا قويا وصارخا عن أزمة الإنسان بفعل شعوره بالضياع وعدم الأمان والاستقرار: دعه يمر إنه مستلب. أنشأ الاستلاب ذاته نُظُما تتحكم في النشاط الإنساني المتنوع، يصيح كل عمل صادر عن الإنسان في مجال ما عملا مستلبا[3]؛ ليطفو "**التشيؤ**" على العلاقات الاجتماعية والاقتصادية فيصير هناك إنسان بلا إنسانية في مجتمع يجعل القيمة الداخلية للأشياء وقيمتها الاستعمالية تطمس في عين الفرد بسبب إمحاء صفتها كمنتجات إنسانية وجدت لإشباع حاجات الفرد لتبدو مستقلة عن الإرادة الإنسانية، يتشكل ضمنها إنسان متشيء وإنسان مستلب بعيدا عن البنية الإنسانية السليمة والصحية.

[1] لطيف زيتوني. معجم المصطلحات. ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان،2002، ص:22.

[2] رجب محمود. الاغتراب سيرة مصطلح. ط3، دار المعارف، مصر 1988، ص:90.

[3] فيروز الصاق زوزو. الوعي السردي في أدب غادة السمان. ص: 22.

5-تداعيات التشيؤ:

5-1-تشيؤ العقل:

يعد العقل الجانب الرئيسي الذي يميز الإنسان عن بقية المخلوقات أو الكائنات الحية؛ فهو كائن عاقل يستطيع التفكير والاستنتاج واختيار أفضل الوسائل لتحقيق هدفه من خلال إتباعه لمجموعة من القواعد المنطقية[1]؛ يختار الإنسان بواسطة استخدام عقله أفضل البدائل المتاحة أمامه للوصول إلى مساعيه وأهدافه بخطوات مرتبة ومنظمة. يتجلى الغرض الأصيل للعقل في توفير حياة إنسانية متطورة بشكل حر[2]؛ فليس للعقل حد ينتهي إليه كون قدرات الذكاء والإبداع تفوق الحد والوصف في التركيبة العقلية فكلما حركه الإنسان وأحسن تحريكه أبدع واخترع لما فيه من قوة خارقة.

فرضت الحضارة اللاعقلية حصارا حول الوعي فنشأ وأصبح بمثابة أداة تحقق منافع خاصة[3]؛ بسبب إيمان المجتمعات المعاصرة بفكرة السيطرة على جميع طاقات الإنسان وفرض قيود عليه سلبته حريته بواسطة التقنية؛ التي حولت غاية العقل من الاكتشاف، الابتكار، ... تحقيقا لحياة أفضل أصبح العقل منفصلا عن مسعاه الأول.

استطاعت المجتمعات المتقدمة بما تحمله في طياتها من تقدم شامل إخضاع العقل لواقع الحياة؛ يدل خضوع العقل أو القوة النقدية على تشيئه مؤديا وظيفة مناقضة لماهيته الأولى، تتمثل في ترسيخ الخضوع للتسلط بشكل لا يمكن ملاحظته[4]؛ فمثلا استطاعت التقنية التحول إلى إيديولوجية غيرت المعنى الحقيقي للإنسان من ذات ذو قيم مختلفة غنية: الحرية، ... إلى كائن متشيأ خاضع.

---

[1] صلاح الفضلي. آلية عمل عقل الإنسان. ط1، عصر الكتب، 2019، ص: 45

[2] شريف بوعلام. النقد الاجتماعي في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت. ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، ص142.

[3] المرجع نفسه، ص142.

[4] المرجع نفسه. ص 143.145

حمل العقل بعد عملية تشيئه صفات متناقصة مع ماهيته الأصلية حولته إلى ذات بعدما كان فعالية أَوصلته إلى تجميد وتنميط[1]؛ ما أدى إلى تشويه منجزات العقل مع التركيز على السطح المادي وعالم الأشياء والسيطرة على وعي الإنسان فمركزتيه أمر يحتمه وعيه وما يجب أن يكون عليه الإنسان، كون الإمكانية الوحيدة لوجود ذات الإنسان ووجود الحرية كخاصية لهذه الذات يجب أن يكون الوعي قائما بذاته في استقلال عن كل شيء.

يحسب الوعي حالة ذهنية يدرك خلالها الإنسان العالم من حوله، ويفهم نفسه وعالمه وانتماءه الاجتماعي كنتيجة لتأمل العالم الموضوعي والعمل والفعل الاجتماعي؛ ما يجعل الوعي شكلا من أشكال القوى المؤثرة تأثيرا مباشرا في العالم. بات الإنسان مع التقدم المعرفي والعلمي شيئا لا يتجزأ عن المادة والطبيعة؛ فصار العقل المحرر للإنسان من خلال تمكينه من إدراك حقيقة الإمكانات المتجاوزة له كإمكانات كامنة في ذاته بما يمنحه القدرة على رؤيتها كواقع ملموس مرتدا ومتحولا إلى عقل مادي يعيش في حيز التجربة المادية محكوما بحدودها[2] ؛ ما يعني أنه صار غير قادر على التجاوز – المادة؛ الأشياء– واقعا في عمق "**التشيؤ**" فيتساوى الإنسان بما حوله من مكونات، يخلق الوعي لدى الإنسان بتحوله إلى سلعة يتحول إلى شيء كون "**التشيؤ**" يرسم النقيض داخل الفرد باعتباره قيمة معكوسة وفعل إنساني طابعه اللاانسانية.

[1] ريتد ثارد تارناس. ألام العقل الغربي. ترجمة فضل مبتكر، ط2، العبيكان للنشر، السعودية، 2010، ص:118

[2] عادل كوننار. الحداثة وسؤال الأنسنة . aljazeera .net ساعة: 14:00/ 10.07.2023

5-2-أنسنة المادي وتألية الأشياء:

تشيأ إنسان القرن 20 م وما بعده وأصبح شيئا بسبب دخوله دائرة الأشياء بصفاتها بعد أن تحولت النظرة إلى كل ما هو مادي في حياة الفرد إلى كائن حي ناطق شبيه بالإنسان؛ في الوقت الذي يصبح الإنسان نفسه مجرد شيء يتحرك، عُرف في عالمها بأنه مجموعة من الأرقام أو الأوراق المحملة بأرقام تميزه فقط[1]؛ صار الإنسان المعاصر شيئا شديد الصغر في وسط من البشر في مقابل معالم أشياء، أمكنة ...، ذاتها مؤنسنة؛ يتم اختزال الإنسان وسلب إرادته وتجميعها في محيط لا يخرج عن الإنتاج والتوزيع في دائرة عملاقة تطحن كل قدراته.

أصبح الإنسان بإرادته مثل الأشياء لا تحمس ولا ترى... فقد فرض "**التشيؤ**" عليه ارتداء قناع حجري لا حياة فيه داخلا بعزم إلى مصيدة اغترابه[2]، بعد تجريده من أي قيمة تحسسه بذاته وبحرية تفكيره مع تكريس قناعة: الحياة بلا جدوى؛ ليأخذ الاغتراب مأخذه في سلوك الإنسان الاجتماعي، الوجودي، النفسي. صنع الإنسان من نتاج عمله شيئا صنما نصبه عليه ورفعه مقاما ليكتسب الشيء الذي صنعه حياة وحيوية ويبدأ هو بفقد الحياة والحيوية والانفصال عن عمله الذي هو جوهره إنه يتشأ[3]؛ تحول الشيء المصنوع إلى نواة أساسية في مجتمع الأفراد كمحرك ومسيطر أساسي؛ فلا قيمة للإنسان في مجتمعه تحت سطوة الشيء المؤنس بدلا منه وعنه.

انفصل الإنسان عن الآخرين بفعل "**التشيؤ**"؛ يفقده ذاته الحقيقية وارتداءه قناع الأشياء التي صارت تحيا بدلا منه وتفكر له فاستحال فعل الإنسان إلى فعل عكسي بسبب

[1] مصطفي عظيمة جمعة. أصداء الحداثة. ط1، دار شمس للنشر، مصر، 2019، ص: 71.

[2] مجاهد عبد المنعم مجاهد. الاغتراب والتشيؤ. المعرفة، وزارة الثقافة، العدد 179، -1975، ص: 84.

[3] المرجع السابق. ص: 84/83.

استقلالية الأشياء التي أبدعها وتحولها إلى عدو يقف ضده[1]؛ ابتعد الإنسان عن العالم وخلال عملية الانفصال فقد ذاته وسط الأشياء متحولة إلى شيء متحجر بعيد عن إنسانية الإنسان، ساهم الشيء في نفيه وإسقاط شخصيته وفصله وانفصاله عن الآخر الذي يظهر للشيء مالا يظهر للفرد بخاصة والمجتمع بعامة، فالذي يتشيأ ليس الإنسان الذي صنعها فحسب بل العلاقات الإنسانية هي أيضا تشيأت، وفي ظل هاته العلاقات المتشيئة يصبح العالم مقلوبا؛ الأشياء التي يستملكها الإنسان تكسب القدرة على استملاك الإنسان كتعبير عن انقلاب الذات إلى شيء والعكس بالعكس: أنسنة الأشياء وتشييؤ الإنسان.

يحتوى "**التشيؤ**" نغمات سيكولوجية[2] تتضمن معاملة الفرد كشيء وتحوله إلى شيء يفقد ذاته ويتجرد من شخصيته، فالعالم المتشيء لا يجعل قيمة الأشياء في الاستعمال بل يجعل لها قيما في حد ذاتها[3]؛ ليخلق مجتمع الأشياء أشياء يمنحها قيما ثم يقدمها، ليتسرب "**التشيؤ**" إلى عوالم مختلفة: عالم الفكر[4]، التجريد[5]، ... فتنشأ نظريات معادية للإنسان تعبر عن عالم "**التشيؤ**" مثل: الاتجاه المادي الذي سلب الإنسان روحانيته[6] القادرة على خلق الإنسان بالإنسان، والاتجاه النفعي الذي لا يرى في الإنسان إلا بُعد الأنانية والمصلحة الذاتية بل إن جميع صور التفكير المجرد[7]

---

[1] المرجع السابق. ص: 86

[2] علم يهتم بدراسة سلوك البشر وتفكيرهم، كما يعني بدراسة عمليات الإدراك الحسي والتفكير والتعلم، الانفعالات، الدوافع، كما يدرس تكوين الشخصية و السلوك غير طبيعي للإنسان والتفاعل بين الأشخاص والبيئة المحيطة بهم، كما يرتبط ارتباطا وثيقا بـــ: الأنثروبولوجيا (علم الإنسان) وعلم الاجتماع والذي يعني التأثيرات الاجتماعية والبيئية على السلوك.

[3] مجاهد عبد المنعم مجاهد. الاغتراب والتشيؤ. ص: 84.

[4]مجموعة من العمليات الذهنية والعقلية التي يقوم بها العقل البشري والتي تجعله قادرا على تكوين شكلا مميز للعالم لذي يعيش فيه الإنسان، كونه الطريقة التي يتحرك بها نفس الإنسان بين المجالات المختلفة

[5]يستخدم مصطلح التجريد في عدد من مجالات إنسانيات.

[6]التقاليد الباطنية، تجريد شخصية ذات بعد مقدس، القيم والمعاني العميقة التي يعيش بموجبها اليسر، تعاد البعد الداخلي للذات.

[7]التفكير في الأشياء والمبادئ والأفكار غير الموجودة جسديا أي أنه مرتبط بالتفكير الرمزي الذي يستخدم استبدال رمز شيء أو فكرة.

والصوري[1] هي انعكاس للعالم المتشيء المؤمن بالقوالب الجامدة وباللحظة الوقائعية الراهنة البعيدة عن واقع الإنسان وفطرته وتطلعاته.

5-3-الجسد المادي: تحول الجسد إلى سلعة

يعد الاهتمام بالجسد أحد أوجه الحضارة المادية التي بدأت معالمها في التبلور منذ الثورة الصناعية وازدادت حدتها مع ظهور المجتمعات الاستهلاكية التي أفرزتها الرأسمالية، أصبحت المادة شيئا مهما وباعتبار الجسد مادة صار هو الأخر شيئا مهما في المجتمعات المعاصرة التي طغى عليها الاهتمام بالمادة بدل القيم، وبالمظهر بدل الجوهر، وبالشكل على حساب المضمون، وبالجسد على حساب الروح[2] ؛ شكل طغيان النزعة الاستهلاكية والنظرة المادية على اختزال الإنسان، حياته، رغباته، ... في الجسد، بل أصبح الإنسان ينظر يقينا لجسده على أنه شيء مادي خاضع للتقسيم والمقارنة بسبب ترسيخ ثقافة الاستهلاك وسيطرة الأشياء للمتعة على أنها الهدف المحوري والنهائي.

يقول **إدوارد جوليانو** (Édouard Juliano):

تقول الكنيسة: الجسد خطيئة

يقول العلم: الجسد ألة

تقول الإعلانات: الجسد مشروع تجاري

يقول الجسد: أنا مهرجان[3]

---

[1] القدرة على التصور البصري للأجسام والأشكال... (الأبصار/ النخيل/ الرسم) وتحولها من لغة الرؤية واللغة المرسومة إلى لغة لفظية أو منطوقة أو مكتوبة واستخلاص النتائج والمعاني منه من أجل التواصل مع الآخرين.

[2] قواسم بن عيسى. ميديولوجيا المبدئين التنميط الاستنطاقي والتبضع التجاري. مجلة الرسالة الإعلامية، العدد1، المجلد4، 2020، ص50.

[3] كريس سليخ. الجسد والنظرية الاجتماعية. ترجمة منى البحر نجيب الحصادي. ط1، دار العين، القاهرة، 2009، ص14.

شكل التغير الذي طرأ على بنية المجتمعات الرأسمالية في النــصف الثاني من القرن 20 م إلى تكثيف الاهتمام بالجسد في المجتمع المعاص، فقد شجع الفرد الحداثي على بذل جهد أكثر في الاستهلاك بقدر ما شجعه على إنتاج السلع والخدمات، أصبح الجسد شكلا متصاعد مركزيا مع تكريس: الذات المؤدية التي تعامل الجسد كألة يتوجب شحنها والعناية بها وإعادة تشكيلها وعرضها بعناية صار الجسد يقدم نفسه كشيء قابل للعرض[1]؛

أصبح الجسد في الخطاب المادي ليس كجزء مكون للإنسان بل كامتلاك انتساب أو ككيان آخر أو الأنا الثاني، بل بالأحرى أصبح الإنسان شبحا أو الكائن المفترض وجوده أمام قيمة ازدواجية لتكون المبارزة بين الجسد ومالكه تفترض بطريقة تجريدية وجود جسد يمكن تحليل وضعيته بعيدا عن صاحبه الإنسان الحقيقي الملموس [2]؛ أصبح الجسد المكان الملائم لربط العلاقات والتواصل مع العالم، كونه صار شيئا فشيئا محط الأنظار وتحت الأضواء كنتيجة صارخة لأزمة المعنى والقيم في زمن الحداثة، الاستهلاك، المادة، لقد تشيأ الإنسان وكرس تشيؤه بتشيء جسده لتداخله في شتى المجالات التفاعلية التي تحيط بالإنسان من كل اتجاه وصوب.

صعد الجسد في سلم التصنيف مقابلة مع الروح كنتيجة حتمية لطغيان الماديات على الحياة البشرية في العصر الحديث، صار الاهتمام بالجسد كمظهر خارجي وكواجهة للفرد: اللباس، أدوات التزين، تسريحات الشعر، الوشم، ... ليندمج الجسد في العلامات والرموز والدلالات المستوحاة من الثقافة السائدة في المجتمع الذي يعيش فيه[3]؛ خلق نمط حياة غامض وجذاب مرتبط بالسلع تضع الإنسان في أزمة مع جسده وصورته و مظهره بسبب تقديم نمط مثالي للجسد البشري تجعل الفرد في استنفار تام ودائم مرتبط بالتغيرات الطارئة على شكل و هيئة الجسد

[1] المرجع السابق. ص: 14

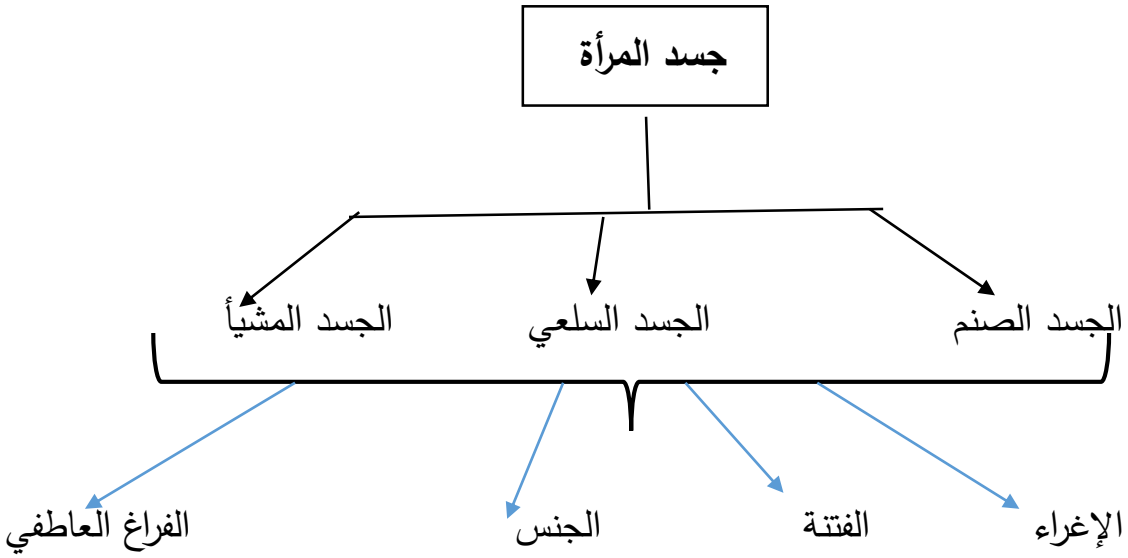
[2] دافيد لوبروتون. سيولوجيا الجسد. ترجمة إدريس المهدي. ط1، دار روافد للنشر والتوزيع، مصر، 2014، ص21.

[3] منصور مرقومة. الجسد والحداثة. مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة عبد الحميد بن باديس، العدد1، المجلد6، 2020، مستغانم، ص43.

كونه وسيلة ، شيء للمتعة، الجذب... وفي سبيلها يظل الإنسان أسيرا متخبطا في دوامة **التشيؤ** جراء نزعة الشراء والاستهلاك التي لا تتوقف.

يقع "**التشيؤ**" من المجتمع على جسد الرجل والمرأة: الاهتمام الشكل، الملبس، ملامح الجسد، العضلات، إلا أن "**التشيؤ**" عند الرجل يكون نسبيا أقل من المرأة[1]؛ اختزل الإنسان من وجود متكامل إلى مجرد عضو، شيء، ... مع إلغاء الوجود الفكري، العاطفي، ... بغية الإعلاء من قيمة الجسد ليصير "**تشيؤا**" كاملا يسلب الذات ويفرغها، تصبح مجرد معالم، هندسات، تقاطيع جسدية يحتفي بها المجتمع.

أصبح الجسد خاضعا لأسس ومقايس قمعية لطيفة أو ناعمة بخاصة جسد المرأة التي وقع عليها استلاب اختزل وجودها الإنساني؛ جعلت صورتها كجسد هي القيمة السائدة والمحور الأساسي[2]؛ إن المرأة الجسد عارض صنعه "**التشيؤ**" في المجتمعات مع تطورها نتيجة ظروفها الاقتصادية، والاجتماعية، ... جعلت قيم المرأة ضمن قيمة محددة تشيع وسطها فقط.



[1] مجدي إسحاق. واقع المرأة. ط1، دار المصورات، الخرطوم، 2020، ص:118

[2] مرجع نفسه. ص:120.

عزمت الأنثى مع الخبايا الشيئية على الانبعاث لا ككيان وجودي إنما كجسد تسليعي؛ إذ لا يخلو أي مجال من غزو المرأة لتطمس ذاتها من خلاله منبعثة ككائن نمطي تتسيده النزعة الاستهلاكية الأدائية[1]؛ صار جسد المرأة يعرض على أغلفة المجلات، الأفلام السنيمائية، وصلات الإشهار، الكتب، ... فكثرت الممارسات التي جردت الجسد الأنثوي وجعلته مجرد تابع للأشياء وخادم معبر متحدث عنها، ليصل الجسد الأنثوي إلى قمم التصدير التام كجسد مجزأ ومهشم ومتشئ.

[1]بعلي حفناوي. مدخل في نظرية النقد وما بعد البنيوية–قراءة في سفر التكوين السنائي–. ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص20.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: عصر الرواية الجديدة في فرنسا: حقبة التجديد والنقلة النوعية

- تقديم

1 -الرواية الجديدة ومغامرة التجديد

2 -السبيل الى رواية جديدة: بين مرحلة التفكير والتجلي

3 -الرواية الجديدة: دعائم التمظهر ومؤثرات البروز

3-1 -الحرب الكونية الثانية

3-2-الثورة التحريرية الجزائرية

3-3-استخدام السلاح الذري

3-4-الاستكشاف الكوني ورحلة غزو الفضاء

3-5-الاعلام

4-الرواية الجديدة وأعلامها: نهج ورؤى

4-1-**ألان روب غرييه** "Alain Robbe-Grille"

4-2 -**ناتالي ساروت** "Nathalie Sarraute"

4-3-**كلود سيمون** "Claude Simon"

4-4-**ميشال بوتور** "Michel Butor"

5-علامات الرواية الجديدة: الملامح الفنية والمميزات التجديدية

5-1-تشيء الشخصيات

5-2-هيمنة الأشياء

5-3-تفتت الزمن

5-4-الوصف الخلاق

5-5-تعددية الأمكنة

عصر الرواية الجديدة في فرنسا: حقبة التجديد والنقلة النوعية

تقديم:

واجهت الرواية الفرنسية منذ نهاية القرن 19م الذي تميز بارتقاء الديمقراطية والانفكاك من النظام الملكي وسيطرة النظام الرأسمالي –الرأسمالية المالية –[1]أزمة عميقة؛ بسبب ضرورة إعادة نظر شاملة في هوية وأسس هذا الجنس الأدبي المتميز بتغيراته منذ بداياته الأولى رغم هيمنة العقليات المحافظة على تقاليد الرواية التقليدية[2] على دواليب الحركة الثقافية فإنها لم تسلم من حتمية وإجبارية التجديد والتغير.

بدأت محاولات الخروج عن النسيج التقليدي للرواية البلزكية [3] منذ مطلع القرن العشرين، فاعتبرت رواية "**مزيفو النقود**" (les fausse monnayeurs) للروائي " **أندري جيد** "[4](André Gide) بشخوصها وتعدد الرؤى فيها رواية مضادة لتقاليد الرواية الكلاسيكية إذ لا تَبني مغامرة بل تُبنى على غياب المغامرة فاعتبرت شكلا مستقبليا للرواية الفرنسية، لتكرس رواية "**الغريب**

[1] تطورت الرأسمالية عبر ثلاث مراحل: 1–الرأسمالية التجارية 2–الرأسمالية الصناعية، 3–الرأسمالية المالية

[2] وضعت رواية قرن19 م قوانين الرواية الكلاسيكية، التقليدية، التي حملت اسم بلزاك كصفة على المحافظة

[3] يعد بلزاك أب الواقعية وأول من أقام الموضوعية في أوصافه ولوحاته، بحيث يجعل من الروائي مسجلا أمنيا يرصد بدقة مظاهر الحياة الاجتماعية، عرف بأعمال كبرت حملت عنوان: الكوميديا البشرية وهي مجموعة من الروايات المتتالية والمتلاحقة يبلغ عددها واحدا وتسعين رواية مشكلا بذالك مرجعا أساسيا يتحدد به التوجهات المختلفة التي مرت على الرواية الفرنسية

[4] يعتبر اندري جيد من عائلة برجوازية فرنسية، تحصل على جائزة نوبل في الأدب عام 1947، عاش فترة طويلة بين الجزائر وتونس، أتاحت له هذه الإقامة فرصة التعرف على المسلمين لتربطه علاقة صداقة ومحبة مع الرفيقين البسطاء، وهو ما تجلى في روايته: اللاأخلاقي.

"(l'étranger)[1] **ألبير كامو**[2] (Albert camus) المنهج الموضوعي[3]؛ ذلك أن الراوي لا يتدخل في مصائر شخصياته ولا يتحدث على ألسنتهم، يصف الأحداث والحركات التي يقوم بها بطله وصفا موضوعيا، تتسم لغتها بالحيادية. لفتت رواية "**الغثيان**"[4] (la nausée) لـ **سارتر** Jean Paul Sartre [5]) الانتباه بأهمية حضور الأشياء فيها؛ حتى وإن كانت أهمية الأشياء على حساب الشخوص ستثير المجددين فيما بعد، أما الروائي" **ميشال ليريس**"[6](Michel Leris) يشدد على أن الأثر يجب أن يكون الإنسان ذاته؛ أي الكاتب بأبعاد جديدة وليس مجرد انعكاس له، وبالتالي طرحت مسألة اللغة الروائية ذاتها في عمله " **هروب الثلج الكبير**" [7]. تترك القصة في روايات

---

[1]تخوض رواية **الغريب** في عالم الإنسان المتمرد والعيش مثيرة تساؤلات عديدة حول الحياة التي يسيطر عليها اللامعنى، حياة يجب التعامل معها بدون اكتراث كونها لا تستحق أن نوليها أية أهمية كبرى لعدم وجود هدف فيها وأن الموت هو اليقين الوحيد لانعدام المعنى الكامل والكامن في وجودنا حياتنا: إنه العبث.

[2]فيلسوف وجودي، كاتب مسرحي، روائي فرنسي جزائري مشهور، ولد في قسنطينة من أم إسبانية وأب فرنسي، فقد أباه في الحرب العالمية الأولى وأجبرته المذبحة التي وقعت في الحرب العالمية الثانية على طرح أسئلة والتساؤل عن معنى الحياة.

[3]" اليوم ماتت أمي، وقد تكون ماتت بالأمس، لست أدري وملتقى برقية مأوى العجزة: ماتت الأم الدفن؛ غدا ... أحاسيسنا الخاصة هذا لا يعني شيئا قد تكون ماتت بالأمس".

[4]تتعمق الرواية في العبثة الخالصة للعالم تستكشف العشوائية في العالم الواسع، إنها رواية فلسفية ذات مشاعر وجودية، يفقد فيها الأشخاص والأشياء كل الصفات المألوفة والمتميزة.

[5]جون بول سارتر (1905–1980) لم يكن مجرد فيلسوف وجودي قضايا كثيرة دافع _على سبيل المثال_ عن الكفاح الشعبي الجزائري الفيتنامي من أجل الاستقلال عن بلده فرنسا ما جعل قدماء المحاربين الفرنسين في الشتيان يصيحون داخل الشانزليزيه: أعدموا سارتر

[6]. ولد في العام الأول من القرن العشرين وتوفي في 1990، كان حالة لإبداعية في الثقافة الفرنسية، مزج الفن بالحياة متبنيا سؤال: كيف يمكننا أن نترك الواقع ونمتلك الحقيقة ونحن نواجه شكلا تفرضه الفلسفة، العلم التاريخ؟ من أبرز أعماله: كلمات ضد الذاكرة، العرق والحضارة، قاعدة اللعينة.

[7]تبنت منهج اللعب والتلاعب بالواقع.

" **بكيت** "[1](Beckett) مكانها كاملا دون شكل محدد إذ يكتب – في غالب الأحيان – في شكل مقاطع تختلف طولا وقصرا أو شعرا ونثرا...[2]، كما نشير إلى انتفاضة " **فرنسوا مورياك** "[3](François Mauriac) في العشرينات من القرن الماضي ضد الكتابة التقليدية التي واصلت مسيرتها وكأن شيئا لم يتغير في هذا المجال، و لم يتوقف " **مورياك** " عن الإشارة إلى هذه النقائص منددا بأولئك الذين توهموا أن الرواية الفرنسية قد توقفت في عهد الإمبراطورية الثانية[4]وتجسدت بصفة نهائية في شكل ثابت[5]؛ إنه لا يهاجم الرواية **البلزاكية** في حد ذاتها وإنما يقصد بتلك الانتقادات أولتك الذين يقلدون روائيا مثل **بلزالك**(Balzac) عاش وأبدع في سياق مختلف عن السياق الذي يعيشون فيه ؛ وهو السياق المتمثل في النصف الثاني من القرن العشرين (ق20م) ليعتقد هؤلاء الروائيون أن هذا النوع من الكتابة الروائية – **الرواية التقليدية** – هو النموذج الوحيد والأجمل على الإطلاق؛ ما جعل المسار التطوري الذي عرفته الرواية الفرنسية يخضع لنقاشات خلافية بسبب الخروج عن توظيف الأساليب الفنية المتوارثة عن القرن التاسع عشر، التي سعت إلى تكريس اليقين والاطمئنان لدى القارئ؛ إلا أن دخول الإنتاج الأدبي للقرن العشرين في عصر القلق والاضطراب والشكوك والقدر المأساوي للإنسان الذي هز الرواية الفرنسية فتغيرت على إثره الأساليب الفنية والموضوعات وتزعزعت العلاقة بالنموذج الذي حددته الرواية **البلزاكية**، طرحت بصفة فردية قبل أن تخرج في صلب حركة جماعية: **الرواية الجديدة** (Nouveau Roman)

---

[1]من أصول، هاجر عائلته إلى إيرلاندا استقر في باريس خلال الحرب العالمية الثانية، من أعماله رواية ميرفي، الواط

[2] الباردي محمد. الرواية العربية والحداثة. ط2. دار الحوار، اللاذقية–سوريا–،2002، ص: 41.

[3](1970/1885) من الكتاب الفرنسين الكبار، ينتمي إلى عائلة جل أفرادها من العلماء والأدباء، من أعمال: صحراء الحب، تيريز ديكيو و.

[4] تعرف على أنها نظام سياسي، دستوري أسسه لويس نابليون بونابرت رئيس الجمهورية الثانية في فرنسا سنة 1852م.

[5] محمد الباردي. الرواية العربية والحداثة. ط1، دار الحوار، سوريا، 2002، ص: 81/80.

الفصل الثاني: عصر الرواية الجديدة في فرنسا: حقبة التجديد والنقلة النوعية

1. الرواية الجديدة ومغامرة التجديد:

انتشرت في الخمسينات من القرن العشرين مجموعة من النصوص الروائية أظهرت الرفض للشكل التقليدية للرواية ولم تخضع في بداية الأمر لأي تصنيف مسبق، تمت الإشارة إليها بمصطلح: **الرواية الجديدة** لتشير إلى نصوص روائية ألفها ونشرها كتاب مجهولون تقريبا في الحقل الروائي الفرنسي.

تعد الرواية الجديدة ظاهرة أدبية تهدف إلى تجديد بنية الشكل الروائي، حيث سعى كتابها إلى تجاوز المفاهيم التقليدية للغة والشخصيات والحدث. وركزوا على البحث عن أشكال سردية جديدة تنتمي إلى تيار التمرد[1] الذي انتشر في المجتمع الأوروبي، وخاصة في فرنسا، بعد الحرب العالمية الثانية. وقد جاء هذا التغيير نتيجة لفقدان الفرد لوعيه الشخصي وقيمته، وتحوله إلى مجرد أداة موجهة نحو الاستهلاك[2]؛ لذلك، فإن عملية رصد الواقع المتأزم وتوثيق العصر كانت مبنية على تطوير أساليب فنية جديدة قادرة على تحطيم الأطر التقليدية وإعادة تأسيس كتابة تعبر عن التحديات والقضايا المعاصرة[3]، فهذا الرفض يساعد على تنمية الفكر بعامة واستمرار الكشف عن الجدير وما يترتب عنه من تحرير وتنوير: إنه تحرير من قيود القديم وتوجيه لاختراق آفاق جديدة ميزتها أنها تتماشي وعصرها؛ فالتكرار الآلي لأشكال الماضي غير مجد وعبثي؛ بل يصبح مضرا لابتعاده عن الوضع الآني ويمنع بناء إنسان وعالم الغد.

تعتبر الكتابة بمفاهيم وتقنيات تنتمي لواقعية القرن التاسع عشر تكريسا لنظام تعبيري فَقَدَ كل مبررات وجوده في هذه المرحلة: مرحلة القلق، **التشيؤ**، أزمة قيم، ...، حتى

---

[1] يشير المصطلح إلى: أفكار، حركات تسعى إلى تحدي أو تغيير وضع قائم: سياسته، اقتصاد، مجتمع، أدب، فن ...، كرغبة للإصلاح أو التبديل والتغير المطبق والجذري

[2] المنيعي حسن. قراءة في الرواية. ط2، دار سندي للطباعة والنشر، المغرب، 1996، ص15.

[3] المرجع نفسه. ص16.

وإن كان يملك كل المشروعية في القرن الذي برز فيه[1]؛ إلا أنها لا تستطيع مواكبة تطورات العصر الجديد الذي يتطلب رواية جديدة تعبر عن وضعه المتأزم. بدأت الرواية الجديدة انطلاقًا من شعور بالرفض والرغبة في تغيير الشكل الروائي التقليدي، مع السعي لاكتشاف أدوات تعبيرية مبتكرة. وهكذا أصبحت هذه الرواية وسيلة للتعبير عن الأزمات العميقة التي تهدد الإنسان. فالذات المبدعة تواجه غموضًا يحيط بالواقع، وتشعر بأن الإنسان نفسه مهدد بالانهيار أو التلاشي، وسط عالم مليء بالاضطراب والتشظي[2]؛ بسبب الأزمات والتحديات الكبيرة التي غيرت وأثرت على مجريات كل الأصعدة والتوجهات بشكل عميق خلفت شكل العالم كما نعرفه اليوم، أصبح من الضروري، في ظل ارتباك الذات الفردية وتفكك الرؤية الجمالية وتشظي المنطق المألوف وغموض الزمن المعاصر، أن يكون هناك فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء. هذا الفعل يهدف إلى إعادة قراءة مشكلات العصر بعيون جديدة، محاولًا فهم الواقع بطرق مبتكرة تتجاوز السطحية والتفسيرات التقليدية [3]، فالشك و الاضطراب الفكري والقلق والخوف من المجهول تلخص بشكل دقيق وضعية هذا الإنسان الذي فقد ثقته في ذاته والذات الفعلية التي تحتضنه والتي لا يمكن الحصول عليها إلا في شكل صراع لأجل الحقيقة، صراع لأجل جعل ذاته حَقيقَةً،؛ فقد أسهم التصنيع والتكثيف الحضري والتتجير في تفاقم وضع الإنسان الذي اختصر وأصبح مجرد عنصر بسيط وغائم ذو ذاتية محطمة وفكر مشتت، لذلك، تهدف الرواية الجديدة إلى فتح آفاق تجربة كتابية مبتكرة وخلق وعي جمالي جديد يعكس التحديات العصرية الراهنة ويقدم رؤية مغايرة للواقع.

[1] محمد داود. الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها. ط1، ابن النديم للنشر ولتوزيع، الجزائر، 2013، ص49.

[2] شكري عزيز ماضي. أنماط الرواية الجديدة. ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008، ص15.

[3] المرجع السابق. ص15.

الفصل الثاني: عصر الرواية الجديدة في فرنسا: حقبة التجديد والنقلة النوعية

تعد **الرواية الجديدة** تركيبا فنيا معقدا دالا على اعتراض عنيف ورفضية لكل ما هو شائع ومعتاد خلقه الشكل الروائي التقليدي كونها تجسيد فعلي لرؤية لا يقينية للكون، مع تأكيد اختلاف نماذجها، وكثرة ألوانها، وتفاوت أطيافها وتنوع مناهجها في التصوير[1]؛ فتخطي الأشكال التقليدية يشكل تحديا للقواعد الروائية المتعارف عليها يضمن اكتشاف الجديد وتقديم ما هو غير مألوف بطرق مبتكرة ومختلفة تحفز تجارب قرائية جديدة مواكبة للتطورات الفكرية، الثقافية الحديثة.

حثت الرواية الجديدة على مراوغة المضمون واستخدام تقنيات سردية مبتكرة تعتمد على التفكيك، مما يتيح المجال لتشكيلات لغوية وبنائية جديدة تغير المواقع وتزيل الحدود. هذه الأساليب تفتح آفاقًا واسعة للإمكانيات التعبيرية المتعددة، وتستشرف القيم الجمالية والدلالية غير المحدودة، سواء على مستوى الكتابة أو القراءة[2]؛ فالتطور والتجديد ضرورة تفرض وجودها لتغيير الأدوات والأبنية والأساليب والصيغ... باعتبار الوقوف على التجديد عنصرا حاسما لتشكيل مستقبل السرد والكتابة الروائية سعيا نحو الكشف واكتشاف الذات والعالم وطريقا من طرائق المعرفة. تبين **الرواية الجديدة** أن حياة الإنسان، بما تحمله من أحداث وأزمات، هي مقياس للكون. فهي تشدد على أن مادة الفن لا تنبع من الذات الداخلية، بل من الموضوع الخارجي؛ أي أن الإبداع لا يتعلق بالنفس البشرية فقط، بل بالعالم المادي بما يحويه من أشياء وتجارب[3]؛ كون العالم الخارجي[4] بما يحتويه من أشياء مادية في الرواية الجديدة ليس مجرد إكسسوارات، بل هو جزء أساسي من المضمون الفني. ففي هذه الرواية، لا يكون المقياس في فعل الإنسان تجاه الأشياء، بل في انفعاله بها، أي في الطريقة التي يتفاعل بها مع العالم المادي ويشعر به، مما يفتح المجال لتفسير أعمق للواقع المحيط؛

---

[1] المرجع السابق. ص16.

[2] المنيعي حسن. قراءة في الرواية. ص25

[3]. Pratique Nouveau Roman .Hier Aujourdhui.p :27

[4] البيئة المادية والتجربة الخارجية التي تحيط بالشخصيات، الفرد، الإنسان.

فالعالم الخارجي مادة أساسية لفن الرواية يؤثر على النفس البشرية وتجارب الشخصيات الداخلية بتفاعل الفرد مع بيئته المادية لتغير التعامل مع الأشياء المادية والعالم الخارجي.

تتجه **الرواية الجديدة** نحو تصوير إنسان فقد بالفعل جميع المفاهيم والتصورات والتمثيلات التي بنى عليها الفكر البرجوازي، ساعية إلى إعادة خلقه من جديد. هذه الرواية تسعى إلى تجديد الإنسان من خلال تجاوز الأطر التقليدية التي فرضتها الأنماط الفكرية القديمة، وفتح آفاق جديدة لفهم الذات والعالم عوضا من تقديم معاني للعالم تدفع بواسطتها حيازته وامتلاكه والسيطرة والتحكم في ظواهره ومن ثم تخطيها عبر وضعها ضمن مساحات وحقول فكرية[1] وإيديولوجية[2] جاهزة، قد تكون تلك الأفكار ذات نمط اجتماعي، نفسي، وظيفي، ديني... فهذه المساعي والتجارب مجرد تنشيط وهمي للعالم باعتبار أن العالم لم يعد ملكا للإنسان وليس ممكنا تدجينه حسب ميوله وأهوائه واهتماماته ورغباته. ترفض **الرواية الجديدة** عرض تصور ورؤية جاهزة للعالم لأنها لا تجتهد لوصفه ولا الكتابة عنه؛ وإنما تتيح له أن ينكتب عبر أسطرها، وتصاميمها، ولوحاتها، ومن ثم عنايتها بالشكل، والتَشَكُل، وإفساح المجال لجميع الترجيحات والاحتمالات؛ فهي ليست تشككية أو تساؤليه بقدر ماهي تمردية وتدميرية[3]؛ لذا يتفق كتّابها على ضرورة ابتكار قوالب فنية جديدة تعبر عن أزمة الإنسان المعاصر، وعن ضرورة التعبير عن الواقع بما يتعارض معه، وعن الإنسان بما هو غير إنساني، وتعرض الحياة من منظور النقيض.

---

[1] تتعلق بالتفكير والعقل (المعرفة، الثقافة)

[2] أفكار، قيم، معتقدات، تشكل نظاما فكريا يوجه الأفراد

[3] صبري حافظ. قراءة في رواية حديثة – مالك الخريف–(الحداثة و التجديد المكاني لرؤية الرواية)، مجلة فصول ، العدد4، الهيمنة المصرية العامة للكتاب ، مصر، 1984، ص: 159.

أجاد كتاب **الرواية الجديدة** مثل "**ألان روب غرييه**" (Alain Robbe-Grillet)، "**ناتالي ساروت**" (Nathalie Sarraute)، "**كلود سيمون**"(Claude-Simon)، "**ميشال بوتور**" (Michel Butor)، وغيرهم، في خلق أجواء غريبة وغير مألوفة تمامًا، وعوالم غير عادية. حيث تحطمت العلاقات المنطقية بين الأشياء، وتغيرت الأوضاع المألوفة بين الأشخاص، بل واختفى المكان نفسه، فلم يعد هناك "تحت" أو "فوق". كما تلاشى الزمن، فلم يعد هناك "قبل" أو "بعد"، وتحولت اللغة إلى مجرد إشارة، وأصبحت الحركة صامتة، في عالم لا يعرف الحدود ولا الثوابت.[1]؛ ما فعلوه هو تحرير الكتابة من قيود المنطق الذي ساد في السابق، من ضبط الحبكة، والشخصيات في سياق عمارة درامية متصاعدة تمسك بأطراف الرواية زمانا ومكانا جاعلة منها عالما موازيا لعالم الواقع ومعبرا عنه؛ أدى هذا التحرر من القيود التقليدية إلى خلخلة العمارة برمتها ولكن في موازاة هذا التدمير المنهجي للبنى التقليدية (تفكك الحبكة، وانحلال الشخصيات، انهيار الزمن الروائي، تلاشي حدود المكان) أرست أسس بناء مختلف للغاية بناء قوامه تحول الأدب إلى غرض الاختبار البحثي وتناوله موضوعا يصعب نقضه ألا وهو الكتابة نفسها؛ ما يعني أن الرواية انتقلت من كونها أداة تعبير عن موضوع خارجي لتصبح الأداة والموضوع في الوقت نفسه عبر عملية استيطان للمرجع الخارجي الذي يفتح أمام الكتابة أفاقا جمالية جديدة[2]؛ فهي لحظة انقلاب وانعتاق من الأشكال التي كانت غالبا ما تنتهي إلى تقييد الكتابة في أصول ومبان تقيم حدودا وحواجز للكتابة والخيال.

انبثقت **الرواية الجديدة** عن تأمل نقدي للأشكال الروائية التقليدية، تبلورت أبعادها في تفجير مواصفاتها وتجاوز خطاباتها التي تجسد التغيير الحقيقي لواقع داخلي

---

[1] العشري جلال. ألان غريبه وموجة الرواية الجديدة، مجلة الفيصل، العدد 5، دار الفيصل الثقافية، الرياض، 1981، ص: 150.

[2] جورج دورليان. الرواية الجديدة. جريدة الحياة، عدد13234، لبنان، 1999، ص: 18.

وخارجي[1] بصفتها بحث وليست نظرية فلم تحدد قانونا للرواية في المستقبل[2]، لا تهتم بشيء سوى الإنسان وموقفه من العالم، يحضر الإنسان دائما حتى وإن كان في هذه الروايات أشياء كثيرة موصوفة بدقة[3]، سعى رواد **الرواية الجديدة** إلى الوصول لهدف رئيسي يتمثل في التجديد، وذلك من خلال إحداث تغيير جذري في الشكل التقليدي للرواية. فابتكروا أساليب جديدة تلعب بالإمكانات السردية وتستفيد من جميع الوسائل المتاحة للهروب من البناء التقليدي المتصنع. تعتبر الرواية الجديدة بمثابة "فخ" للفكر، حيث تميزها التراجعات الزمنية والفحص المستمر لكل الإمكانيات السردية. هذه الخصائص دفعت الكثير من أنصار الرواية التقليدية إلى معارضة هذه المدرسة الجديدة، نقدها، والتأكيد على سلبياتها.

كشف كتاب **الرواية الجديدة** أن النقاد والقراء قد ظلوا الطريق عندما انتظروا من **الرواية الجديدة** أن تمنحهم ما وجدوه من قبل في الرواية التقليدية، فالموضوع المحبوك الذي له بداية، ووسط، ونهاية، ثم عقدة تتكون وتتفرج، ثم شخصيات واضحة المعالم تكاد تكون أنماطا، وأخيرا وصف الطبيعة، والأشياء، وتحليل النفسيات، ... لا يجدها القارئ ولا الناقد في **الرواية الجديدة**[4]، ولذلك فهما إما أن يرفضاها تماما بل ويهاجماها وإما أن يحاولا تقبلها على أساس يصلح بها؛ لا يكتب كاتب هذه الرواية وفقا لخطة مسبقة ولا بناءا على تخطيط سابق وإنما يسلم نفسه لروايته ويتركها لضميرها تهديه وترشده وتعلمه ما يعلم عن نفسه وتملي عليه موضوعا وطريقه تناوله هذا الموضوع[5]. فيؤكد كتابها أنهم لا يعرفون

---

[1] إيهاب سعد، الرواية الجديدة – قراءة في المشهد العربي المعاصر–، صحيفة العرب القطرية، ال عدد8253، قطر 2011، ص02، ت (12:00)13،08،2020: www.arab.ency.com

[2] ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. ط1، دار المعارف، مصر، د.ت، ص119-121.

[3] ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. تر: فريد أنطونيوس. ط3، منشورات عويدات، بيروت ، 1917، ص146-149.

[4] العشري فتحي. لقاء مع ناتالي ساروت. مجلة الفيصل، العدد الرابع، دار الفيصل الثقافية، الرياض(السعودية)، السنة الأولى، 1977، ص:27.

[5] ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. ص: 158.

بالضبط كيف تنتهي الرواية في أيديهم لأنها عبارة عن انفعال وتفاعل يتم بينها وبين المؤلف، فهي تستسلم له تارة، وتارة يستسلم لها هو، وهذا معناه أن الكاتب لم يعد متأكدا تماما من أي شيء إنه لا ينظر إلى العالم نظرة يقينية فاليقين ليس من طابع هذا العصر ولا إنسان هذا العصر[1] فلم يعد من الضروري أن يصف المؤلف أبطاله بدقة أو بفهم أو بوعي؛ باعتبار أن العمل الفني لا يتضمن شيئا بالمعنى الدقيق للكلمة، بل يذهبون للقول بأن الفنان الحق ليس لديه شيء يقوله وإنما لديه أسلوب في القول، ودليله على ذلك أن الأسلوب غالبا ما يبقى من أعمال كبار الكتاب والروائيين، وهذا ما عبر عنه **ألان روب غرييه** بقوله أن **الرواية الجديدة** بحث...؛ بحث يوجد معانيه تباعا لنفسه، هل للحقيقة معنى ؟ هذا السؤال لا يستطيع الفنان المعاصر أن يجيب عليه إذ أنه لا يعلم شيئا عن الجواب، كل ما يمكن أن نقوله أنه ربما سيكون لهذه الحقيقة معنى بعد أن نمر عليها، أي بعد أن يبلغ العمل نهايته ويصل إلى منتهاه[2]؛ هكذا تحولت **الرواية الجديدة** شيئا فشيئا إلى موضوع للبحث بعد أن كانت موضوعا للفهم.

تقدم **الرواية الجديدة** للقارئ أشكالا جديدة وملغزة لا يمكن مقارنتها بطرائق التذوق والفهم التقليدية، ويستفحل إلغاز النص بغياب كل تعليق أو تفسير بحيث يتعين على القارئ أن يعثر بنفسه على قانون اللعبة السردية وأن يلم بعناصر البنية الدرامية المتناثرة[3]، حيث تقوم على علاقة جديدة غير مألوفة بين الروائي والقارئ، إذ أن القارئ يشترك مع الروائي في البحث عن المعنى[4]، يسعى الروائي في **الرواية الجديدة** إلى إحداث نوع من الاضطراب في ذهن القارئ، بدلاً من تقديم وصفات جاهزة أو نتائج مكتملة. الهدف هو أن

---

[1] المرجع السابق. ص156.

[2] العشري جلال. ألان روب غرييه وموجة الرواية الجديدة. ص: 162.

[3] بنجدو رشيد. الرواية المغربية –أسئلة للقراءة وأجوبة للكتابة–. مجلة الثقافة المغربية، السنة 2، العدد7، المغرب، 1992، ص:41.

[4] رشيد أمينة. قصة الأدب الفرنسي. ط1، دار الشرقيات، مصر، 1996، ص: 224.

يشارك القارئ في إبداع الرواية وأن يبتكر أسلوبًا خاصًا به في التعامل مع الحياة. وهذا يستدعي إبرام ميثاق غير معلن بين الكتاب والقراء، حيث تُعتبر الرواية كتابة لواقع مغاير، يتشكل داخل النص نفسه عبر الخيال والتجريب[1] لا تهدف **الرواية الجديدة** إلى إثارة انفعال القارئ أو دفعه للاندماج مع الشخصيات أو الأحداث كما هو الحال في الروايات التقليدية، بل تدفعه للتفكير النقدي في كل ما يقرأ، كأنه يقرأ وهو بعيد قليلاً عن النص، يراقب ويتأمل. بهذا الشكل، يستطيع القارئ أن يتفاعل مع الرواية ويعيد النظر في دلالاتها العميقة، ويكتسب القدرة على التأمل والنقد[2]؛ تعرض **الرواية الجديدة** على القارئ طريقة الحياة في عالم الحاضر، وتدعوه للمشاركة في خلق هذا العالم بشكل دائم. وفي هذا السياق، تطلب الرواية من القارئ أن يظل واثقًا في قوة الأدب، ومن الكاتب أن يكون شجاعًا في تقديم أدبه بلا تردد.

لا يستوعب أن **الرواية الجديدة** إذ تنبذ الشكل التقليدي تنبذ معه المضامين الإنسانية التي كان يحتويها وما تقويه هذه المضامين من قيم، ومبادئ، وأخلاق؛ فالجديد هو في وضع اللبنات وفي إقامة العلاقات بينها، فالقيم، والأخلاق، والمبادئ كلها موجودة في هذه الرواية لكنها موجودة بشكل جديد أو بشكل خفي أو غير مرئي[3] لأن كتابها يمتنعون عن إصدار الأحكام.

لم تقطع **الرواية الجديدة** في ثورتها على الرواية التقليدية صلتها بالتراث السابق، فالروائي لا يكتب من فراغ بل يجد نفسه واقفا دائما على القاعدة التي رسخت في الماضي وإن كان يحاول أن يقيم بناءا جديدا عليها، فالإنسان هو الإنسان في كل مكان وزمان برغم الظروف المتغيرة لذلك يفرض نفسه على **الرواية الجديدة** كما فرض نفسه على الرواية التقليدية من

---

[1] المرجع السابق. ص: 41.

[2] شكري عزيز الماضي. أنماط الرواية الجديدة. ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2008، ص:16.

[3] العشري جلال. ألان روب غربية وموجة الرواية الجديدة. ص"151.

قبل[1]؛ فالرواية الجديدة ليست اكتشافا من عدم رغم قوة فعلها القطعي، فلم يدع روادها أن ما يقدمونه لا أسلاف له ولا ملهمين[2]؛ بل على العكس راحوا يبحثون في التراث الفرنسي وغيره من خط الأسلاف وينسبون أنفسهم إليهم.

حاولت **الرواية الجديدة** كظاهرة أدبية امتلاك الإنسان و العالم ثم إعادة خلقهما من جديد، إذ أنها تغني الإنسان الجديد؛ فالإنسان الذي ينتمي إلى أزمنة أخرى قد مات واندثر وفقد مبررات وجوده، وحتى الفن الروائي الذي رافقه وعاصره وتفاعل معه في رحلته قد تفسخ واضمحل، فالعالم الذي تعيش فيه يتحول بسرعة مذهلة، والتقنيات التقليدية للرواية لم تعد قادرة على استيعاب العلاقات الجديدة التي طرأت؛ فليس البحث في الشكل هو المولد للمواضيع الجديدة دائما إنما ما يعتمل في صدر العلم من حركة ومستجد في العلاقات هو الذي يولد الشكل المناسب والتوترات التي تصاحبه، فالغاية الشكل الأنسب لاستيعاب الهم المتجدد الذي يقلق الذات ويؤرقها وليست الغاية هي الشيء الجديد وحسب.

[1]نبيل راتب. معالم الأدب العالمي المعاصر. ط1، مصر للطباعة، مصر، د.ت، ص: 108.

[2]جورج دورليان. الرواية الجديدة في فرنسا – مغامرة في الشكل والمضمون–، مجلة العربي، العدد544، وزارة الإعلام، الكويت 2004، ت ا 2020.08.08(11:10) الموقع /www.warab.com

2 – السبيل الى رواية جديدة: بين مرحلة التفكير والتجلي

تولدت الرواية الجديدة بفرنسا في الخمسينات من القرن العشرين مع ظهور رواية " **المماحي**"(les gommes 1953) لـــــ " **ألان روب غرييه** عن دار نشر **دي مينوي** – منتصف الليل – (Edition de minuit)[1] حسب جريدة الحياة اللندنية [2] ، بعد أن كان التفكير في وجود أدب جديد مخالف للرواية التقليدية أمرا غير ممكن} فكل المحاولات التي عملت على تغيير المعتاد منها لم ينظر إليها واعتبرت روايات منعزلة[3]، إلا أن المفاهيم تغيرت لنزوعها إلى الشك في المكاسب السابقة لتدخل الرواية التقليدية في دائرة عدم اليقين والمساءلة والشك. تعتبر دار نشر منتصف الليل التي تأسست أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا منارة نشر للكتب المضادة فكانت تنشر الكتب المضادة للاحتلال، ما أضفى عليها صيغة الشرعية والتطور، وقد تابعت الدار إصداراتها المميزة والمتفردة بعد تحرير فرنسا من نير الاحتلال[4]، برزت من لب هذه الدار **الرواية الجديدة** في فترة رفضت فيها

---

[1] في أحد أيام عام 1941، في باريس، وفي خضم الاحتلال الألماني، قرر المصمم **جان برولر** والكاتب **بيير دي ليسكور**، تأسيس دار نشر سرية. وهكذا ولدت طبعات **دي مينوي**. بدأ أول كتاب منشور" صمت البحر" لـــ **فيركور** (الاسم المستعار لـــ **جان برولر**)، في الانتشار من يد إلى يد في أكتوبر 1942. وبمساعدة **جان بولهان** بدأ الناشرون بالفعل في البحث عن مخطوطات جديدة. ظهر مجلد جماعي بعنوان "السجلات المحرمة" في أبريل 1943. كما جمع مجلد آخر بعنوان "شرف الشعراء" في يوليو قصائد جمعها بول إلوارد. تم نشر Le Cahier noir بقلم **فرانسوا مورياك**، في أغسطس، و Le Musée Grévin، d'Aragon، في سبتمبر. حتى تحرير باريس، نشرت **دار مينوي** بفضل مجموعة من المطبعين الشجعان حوالي عشرين كتيبًا تحتوي، تحت أسماء مستعارة، على بعض أعظم الكتاب الفرنسيين، من **إلوار وأراغون** إلى **ماريتان وموریاك**، مرورًا **ببولهان وشامسون وجيد**، وحتى **جون شتاينبك**، أول ترجمة فرنسية كاملة لكتاب "القمر سقط" (الليالي السوداء).

[2] ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص:20

[3] المرجع نفسه، ص:24.

[4] ويكيبيديا، ت إ2022/07/15 (01:00).www.wikipedia.org

مراكز نشر ترويج ونشر أعمال هؤلاء الرواد، فواظبت دار نشر **دي مينوي** على نشرها وتبنت ذلك الشكل الجديدة[1].

تتشكل المدارس الأدبية من مجموعات معروفة بقدر كبير من الانسجام وتعتبر عن نفسها بواسطة المجلات والبيانات وتؤسس منابر فكرية وأدبية أو مجلات وتصدر كتبا مشتركة تنشر من خلالها أراءها، كما تعقد الملتقيات مشتركة في كل الأعمال ذات الطابع الجماعي، كما يكون لها قائد فكري وأب روحي[2] إلا أن **الرواية الجديدة** تتميز بغموض كبير في هذه المسألة تعلم تكن تيارا أو مدرسة أو حركة بالمعنى التقليدي للكلمة إذ لم تخضع نفسها على غرار المدارس الأدبية لمبادئ أدبية أو فلسفية أو أخلاقية أو إيديولوجية معلنة سلفا، فلم يكن يجمع الكتاب المنطوين تحت هذا العنوان سوى رفضهم الجذري لأعراف الرواية التقليدية، فاختلفت الأهداف من روائي إلى آخر بحيث صار كل واحد يشكل بذاته نموذجا من الكتابة تميز وتبلور رفضه وتعبر عنه، إلا أن هذه التجارب المختلفة أخذت تتوحد في نهج وسلوك جعلا من الأدب فعلا كتابيا في المطلق ومن البحث عن الأشكال موضوع الفعل الروائي[3]، فالشيء الأساسي هو تقديم أساليب سردية غير تقليدية على مستوى الشكل والبنية معا بطريقة مبتكرة استكشافا لأشكال جديدة من السرد والتعبير.

أطلقت العديد من النعوت على النصوص الروائية التي خالفت الرواية التقليدية: "مدرسة منتصف الليل" (École de minuit)، "مدرسة النظر" (École de regard) ، "الروايات البيضاء" (Romans blancs)،...[4] إلى آخره من النعوت والتسميات؛ لكن رغم كثرتها وتنوعها فإن التسمية الوحيدة التي ترسخت هي: **الرواية الجديدة** أطلقها الصحافي"

---

[1] عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية–بحث تقنيات السرد–. ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص:57.

[2] محمد داود. الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها. ط1، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص: 71.

[3] جورج دورليان. الرواية الجديدة في فرنسا. ص: 18.

[4] المرجع السابق. ص:72.

إميل هونربو" (Emile Henriot) الذي اجتهد في حدود نهاية شهر مايو 1957 م في إنشاء تسمية ستؤسس لهذا الإنتاج **الروائي الجديد**[1]، بصفتها التسمية الوحيدة الصامدة بضراوة في وجه باقي التسميات التي ذهب فيها كل ناقد الى اتجاه معين للإسهام في الحصر العسير لعالم هذا الإنتاج بين ميل شغوف للهاته النصوص أو النزعة القادحة لها التي لم ترغب في تمثل واستيعاب الظاهرة الأدبية الجديدة بحكم استمرارها في تحليل الرواية من خلال الاعتماد على المعايير السابقة والتقليدية – التي تجاوزها الزمن–.

نادى الروائيون الجدد إلى تغيير جذري في الفن الروائي، وذلك بسبب السأم الثقيل الذي أصاب هذا الفن وجعله عرضة للتعليقات والنقد المستمر. فقد بلغ الفن الروائي درجة من الثقل تجعل من الصعب تصور إمكانية استمراره على هذا النحو طويلاً. ومع ذلك، كان الحل الذي يراه الكثيرون بسيطًا؛ إذ اعتقدوا أن هذا التغيير مستحيل، وأن الفن الروائي في حالة احتضار. لكن يبقى الأمر غير مؤكد، لأن المستقبل سيكشف ما إذا كانت هذه التحولات تمثل علامات الاحتضار أم بداية لولادة جديدة. ورغم أن صعوبات التغيير كبيرة ولا ينبغي الاستهانة بها، كون التغيير يتطلب مواجهة شاملة لكل مكونات الهيئة الأدبية، بدءًا من الناشر وصولًا إلى القارئ المتواضع، مرورًا بالمكتبي والناقد. هؤلاء جميعًا يقاومون هذا الشكل الأدبي الجديد الذي يحاول فرض نفسه[2]؛ تلقت **الرواية الجديدة** العديد من الصعوبات والعراقيل، نظرًا لعملها على خرق الأسس والقواعد التي وضعتها المدرسة التقليدية للرواية، مما جعلها عرضة للنقد ومحاولات محاربتها. من المثير للدهشة أن الناقد المستعجل، الذي يفضل العناوين الجاهزة والأحكام السريعة، يجد صعوبة في فهم شخصية الروائي الجديد. فهو مضطر إلى إعادة القراءة والتفكير العميق، لأن الكاتب يسعى بجد إلى تأليف صور وأنغام جديدة من خلال الكلمات. إن الكتاب في **الرواية الجديدة** يُعد بمثابة مسرح

[1] محمد داود. الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها. ص:41.

[2] ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص: 25.

صغير مليء بالصعوبات والتحديات، حيث يُطبع النص بطابع معقد يفرض على القارئ أن يكون أكثر تأملًا ومرونة في فهمه[1]؛ جعل الغموض والإبهام في الأعمال الروائية الجديدة هذه الأعمال مستعصية على النقاد والقراء، الذين وجدوا أنفسهم مضطرين لإعمال فكرهم وإعادة القراءة مرارًا وتكرارًا حتى يتمكنوا من فهم الرواية الجديدة. فالروائي في هذا السياق لا يستطيع "وضع" الرواية، بل هي التي تفرض نفسها وتكشف عن مسارها تدريجيًا. لا يمكن للكاتب أن يبدأ في الرواية وهو يمتلك مخططات ثابتة تبدو واضحة وفعّالة بما يكفي في بداية الطريق؛ وإذا تمسك بالأدوات أو الخطط المبدئية التي قد تمنحه الجرأة للانطلاق، فإن الاكتشافات الجديدة قد تجبره على تعديل هذه المخططات، وقد يستمر هذا التغيير حتى آخر مرحلة من التصحيحات في المسودات المطبوعة. التفاهم الواعي للعمل الروائي لا يقتصر على الكشف عن أبعاده، بل يمتد إلى دفع الرواية لتكشف عن أسبابها وتنمّي عناصرها التي ستوضح ارتباطها بالواقع وتفسر تفاصيله. عندها تبدأ الرواية في الإعلان عن نفسها، وتظهر معالمها بوضوح أكبر[2]؛ فـــــ **الرواية الجديدة** تشكيلة من كتاب يختلف بعضهم عن البعض الآخر، لذلك تعتبر وحدة **الرواية الجديدة** إشكالية بسبب التباين بين الكتاب المعنيين سواء من حيث ثقافتهم ومراكز اهتمامهم... ما يجعل من الصعب إدراك العناصر التي يمكن أن تجمعهم معًا[3]. تقابل هؤلاء الكتاب وتعارفوا تدريجيا وكانت بينهم علامة مصنع مشتركة، إضافة إلى اشتراكهم في نوع من الشعور بالمشاكل التي كانت تطرح آنذاك، إلى جانب شعورهم المشترك بحاجة الرواية إلى التغيير فكانت الأهداف والوسائل تختلف من روائي إلى آخر، ما حذا بـــــ "**رولان بارت**" (Roland Barthes) إلى القول: " من الأجدر أن نسأل عن معنى أعمال "**ألان روب غرييه**" أو" **بوتور**" بدل أن نسأل عن

---

[1] ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. ص:151.

[2] عبد الباقي يوسف. حديث موجز عن إنجازات الرواية الجديدة في فرنسا. جريدة الأسبوع الأدبي، العدد1068، 2007، ت إ : 2019/07/15، (14:45)mailto.Aru@net.com

[3] Claude Murcia. Nouveau roman nouveau cinéma. Édition nathan p : 17

معنى **الرواية الجديدة**، فإن فسرت **الرواية الجديدة** كما تطرح نفسها تكون قد فسرت جزءا بسيطا من مجتمعنا، أما إذا قمت بتفسير "**غرييه**" أو "**بوتور**" كما يقدمان هما أنفسها إلينا فقد يصبح بإمكانك رفع الظلمة التاريخية الوصول إلى ملامسة شيء ما من تاريخ زمانك"؛ فبين شيئية "**ألان روب غرييه**" والبعد النفسي لـــــ "**ناتالي ساورت**" والنزعة الإنسانية التي طبعت المسار الإبداعي لأعمال "**ميشال بوتور**" غدت **الرواية الجديدة** متنوعة ومتشبعة للغاية؛ إلا أن هذه التجارب المختلفة أخذت تتوحد في نهج وسلوك جعلا من الأدب فعلا كتابيا مطلقا[1]. يصرح "**غرييه**" أن استخدامه عن إرادة في أكثر من مكان كلمة **الرواية الجديدة** ليس للإشارة إلى مدرسة ولا حتى إلى مجموعة محددة مكونة من كتاب يعملون في نفس الاتجاه؛ إنما هي تسمية مريحة تجمع هؤلاء الكتاب الذين يبحثون عن أشكال **روائية جديدة** كفيلة بالتغيير أو بخلق الإنسان[2]؛ يعرف هؤلاء الكتاب أن الترديد الرتيب لأشكال الماضي ليس فقط عقيما وغير معقول إنما يمكنه أن يكون مضرا أيضا، ليمنع في نهاية المطاف من بناء عالم الغد وإنسانه، إن الأدب حي يتطور والرواية كانت دائما جديدة منذ أن وجدت ، فكيف يمكن للرواية أن تظل ساكنة جامدة في حين أن كل شيء يتطور من حولها وبسرعة شديدة[3]، ففي هذا الجزء من العالم ولدت **الرواية الجديدة** بفطنة في حدود معينة على عكس المادة الناقصة الرخوة التي تتموج وتستسلم تحت ضربات مبضع التحليلي الذي كون كثافة تامة وغليظة غير مفككة على الإطلاق؛ حافظت صلابة الرواية الجديدة وعدم شفافيتها على عقدتها وكثافتها الداخليتين ومنحتاها قوة نفاذة تسمح لها بالوصول ليس فقط إلى الأرجاء السطحية والعميقة من إدراك القارئ ولكن إلى تلك الأرجاء الخصبة اللانهائية[4]؛ فسببت صدمة مروعة وإن كانت ملائمة، كما تسببت في نوع من التأثير العميق

---

[1] جورج دورليان. الرواية الجديدة في فرنسا – مغامرة في الشكل والمضمون –. ص:18.

[2] ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص:19

[3] المرجع السابق. ص:20.

[4] ناتالي ساروت. عصر الشك. ترجمة وتقديم فتحي العشري، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، 2002، ص:15

يسمح بالقبض دفعة واحدة على المادة كاملة بكل دقائقها، وتركيباتها، وأعماقها إذا تصادف وجودها، فلم يكن هناك شيء يفقد بينما كان يبدو أن كل شيء يمكن الفوز به.

3 – الرواية الجديدة: دعائم التمظهر ومؤثرات البروز

أصبحت الرواية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين الشكل الأدبي السائد في الكتابة الفرنسية، حيث تعكس بشكل سريع ودلالي الواقع الاجتماعي والاقتصادي لمستهلكيها، وتساهم في تشكيل خيالاتهم. كما كانت الرواية أكثر الأشكال الأدبية حيوية في علاقتها بالنماذج المعاصرة للكلام، مثل الإعلانات، والصحافة، والسينما. وقد أثرت المتغيرات الاجتماعية، الثقافية، والسياسية التي اجتاحت هذين القرنين بشكل عميق على نفسية الفرد، الذي انهارت أحلامه في أن يحقق العقل البشري السعادة، ليحل محله القلق والاغتراب. ولم تكن هذه التطورات بعيدة عن الرواية، التي أصبحت تعبيرًا عن الأزمات المصيرية الحادة التي يواجهها الإنسان[1]؛ فأضحت الضرورة ملحة لخلق فعل إبداعي حديث يستجيب لمعطيات الحياة الجديدة؛ ساهمت مؤثرات وعوامل عديدة في إخراج ظاهرة الرواية الجديدة إلى الملأ، نذكر منها:

3-1-الحرب الكونية الثانية:

تعتبر الحرب العالمية الثانية[2] من أعنف الصراعات التي واجهتها البشرية جمعاء، انخرطت فيها الدول الكبرى جميعا (1939-1945) ساحبة معها باقي الدول حتى وإن لم تكن معنية بها، خلفت خسائر ضخمة على جميع المجالات: بشرية، اقتصادية، اجتماعية، نفسية...، فانقلبت موازين الكون ككل بسبب آثارها العميقة التي خيمت على العالم، وأثرت بشكل عميق على الخريطة السياسية والاقتصادية، ....

[1] خليل سليمة. تيار الوعي، الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة – ، مجلة المخبر، العدد7، جامعة محمد خيضر – بسكرة ، 2011، ص: 180/179.

[2] بدأت الحرب العالمية الثانية في 1 سبتمبر 1939.

انعكست آثار الحرب على الفنون؛ فتأثر الأدب بعامة وجنس الرواية بخاصة بسبب مخلفات الحرب العالمية الثانية ونتائجها المحفورة عميقا؛ سارع روادها – الرواية –إلى ابتكار نقلة فنية تخول لهم تخطيهم النموذج القديم وتأسيس كتابة جديدة ترصد الواقعية والتاريخية من الحركة النفسية والفنية التي أصبحوا ينظرون إليها من منطلقات الشك والتجربة والمطالبة بإعادة النظر في كل شيء والبحث عن الجديد والتجديد الذي قد يتحقق[1]. ما خلفته الحرب العالمية الثانية من آثار شديدة غيرت جميع مجريات الأحداث من حيث تشابكها وتفاعلها وتعاقبها لتأخذ بخيوط بعضها البعض، فلا يمكن حصر نتائج هذه المتغيرات في الميادين السياسية فقط، بل تمتد تأثيراتها لتشمل مجالات أخرى، حيث أن من أصولها وفروعها نشأت العديد من الحركات التحررية في مختلف أنحاء العالم؛ فحتى ما كان مولودا قبل ذلك أتيح له بعد وضع الحرب العالمية الثانية ثقلها أن ينمو باطراد ويعرف وجوده في إطار أقوى وأعمق وأوضح.

مست التحولات الكبرى والآثار العظيمة للحرب العالمية الثانية عقول البنيات المفكرة للمجتمعات فلم تمض دون إحداث شك وارتياب في كثير من القيم، لتتبدل العديد من المفاهيم والأشكال شملت الفنون على اختلافها[2]، فقد حفز تغير التفكير الفلسفي مع ظهور الوجودية على التفكير في شكل جديد للكتابة، حيث أن الفلسفة الوجودية ركزت على موضوعات مثل الحرية، والاغتراب، والمعاناة الفردية، والبحث عن المعنى في عالم يتسم باللامعنى. هذه الأفكار أثرت بشكل كبير على الأدب، ودعت الكتاب إلى تجاوز الأشكال التقليدية للرواية والبحث عن أساليب جديدة تعكس تعقيد الحياة الإنسانية، وتنقل الوعي الفردي والتجربة الداخلية للشخصيات. فمع الوجودية، أصبح الأدب أداة لاستكشاف الذات والواقع بشكل غير تقليدي، حيث أصبح التركيز على الانعكاسات النفسية والتساؤلات

[1] منيعي حسن. قراءة في الرواية. ص: 25.

[2] عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998، ص51/52.

الوجودية أكثر أهمية من السرد الخطي للأحداث، مما دفع الأدباء إلى تجريب أساليب سردية مبتكرة مثل التفكيك الزمني، واستخدام لغة رمزية وغير مباشرة، وتحطيم الهياكل السردية التقليدية [1]، وتغير التفكير النقدي بظهور البنيوية[2]، بدأ الشكل الروائي يتغير مع ظهور بوادر كتابة جديدة للرواية في منتصف القرن العشرين على يد مجموعة من الكتاب الفرنسيين، الذين سعى كل منهم إلى تطوير أسلوب سردي مبتكر يتجاوز القوالب التقليدية ويعكس التغيرات الفلسفية والاجتماعية التي كانت تشهدها تلك الفترة [3]؛ لم تعد الرواية التقليدية قادرة على التلاؤم مع الظروف الحضارية الجديدة، خاصة في تعاملها مع الشخصية ككائن حي ينتمي إلى التاريخ. كما أن رؤيتها للعالم، التي كانت ثابتة ومحدودة، أصبحت غير قادرة على استيعاب التعقيدات والتحولات التي فرضها العصر، مما دفع إلى البحث عن أشكال سردية جديدة أكثر قدرة على التعبير عن الواقع المعاصر[4]؛ أدت أهوال تلك الحرب بشكل مباشر إلى التفكير في ابتكار شكل جديد للكتابة الأدبية بشكل عام، وللرواية بشكل خاص، حيث أصبحت الحاجة ملحة للتعبير عن المعاناة والدمار والضياع الذي خلفته الحرب. هذا التحول دفع الأدباء إلى البحث عن أساليب جديدة تكسر الأطر التقليدية وتواكب التغيرات الجذرية التي طرأت على الوجود الإنساني والعلاقات الاجتماعية في ظل الواقع المتأزم.

3-2-الثورة التحريرية الجزائرية

تُعد الثورة التحريرية الوطنية الجزائرية حدثًا بالغ الأهمية في بناء الوعي الوطني والعالمي، حيث كانت شرارة انطلاقها الأولى في الأول من نوفمبر 1954م، بعد 124 سنة من الاستعمار الفرنسي للجزائر الذي بدأ في 1830. انتهت هذه الثورة بإعلان الاستقلال

---

[1] الوجود الإنساني هو اليقين الوحيد

[2] العمل الأدبي نص مغلق على نفسه.

[3] عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص47.

[4] المرجع نفسه. ص:52.

في الخامس من جويلية 1962م، مُتوَّجةً سبع سنوات من الكفاح المسلح الذي أسفر عن استشهاد مليون ونصف المليون جزائري. تميزت هذه الثورة بمسيرتها الطويلة والنضال المستمر من أجل نيل الحق المشروع في التحرر والاستقلال واسترجاع السيادة بعد اضطهاد وحشي وعنيف في حق الشعب الجزائري؛ غدت ثورة التحرير رمزا للنضال ضد الظلم ملهمة العديد من: الحركات، الدول، التيارات، الكتاب، الشعراء، ....

تزامن ميلاد **الرواية الجديدة** في فرنسا بثورة التحرير الجزائرية[1] ، وهو ما اعترف به بعض الكتاب الفرنسيين أنفسهم. فقد أكد الناقد الفرنسي "**ريمون جان** (Raymond Jean) أن ظهور الرواية الجديدة تزامن مع اندلاع ثورة التحرير في الجزائر، التي هزّت الشعب الفرنسي بشكل عنيف وخلّفت تأثيرات عميقة في عقول المفكرين الفرنسيين. كان لهذا الحدث تأثير واضح وجلي في كتابات العديد من الأدباء في تلك الفترة المضطربة من تاريخ فرنسا، حيث عكست أعمالهم التغيرات الاجتماعية والسياسية العميقة التي كانت تعيشها البلاد آنذاك، ما ساهم في تشكيل المشهد الأدبي والفكري؛ فظهرت ثلاث روايات جديدة لـــ:

ناتالي ساروت:

"**مارتورو**"	"**القبة الفلكية الاصطناعية**"	"**فواكه الذهب**"
(Mârtereau) 1953م	(la planétarium) 1959م	(fruit d'or) 1963م

[1] تمثل الثورة التحريرية تتويجا لنضال المقاومة الوطنية بشقيها العسكري والسياسي، وباعتبارها دليلا عن النضج الفكري والوعي القومي للشعب الجزائري وقادة ثورته؛ بعد أن سقط أكثر من مليون ونصف مليون شهيد جزائري، وذلك ما أعطى الجزائر لقب بلد المليون ونصف المليون شهيد في الوطن العربي.

كما ظهرت ستة أعمال روائية جديدة لـــــ "**ألان روب غرييه**"، هي:

- " **المماحي**" (les gommes) سنة 1953
- " **المتلصص**" (le voyeur) سنة 1955م
- " **الغيرة** " (la jalousie) سنة 1957م
- " **في المتاهة**" (dans le labyrinthe) سنة 1959م
- " **العام الماضي في مارينباد**"(l'année dernière a Marienbad) سنة 1961م
- " **الخالدة**"(l'Immortelle) سنة 1963م

تواجدت ثورة التحرير الجزائرية في دار نشر منتصف الليل، فقد وقفت ضد الإدارة الفرنسية المحتلة للجزائر، داعية إلى ضرورة منح وإعطاء الحرية لما كان يطلق عليه آنذاك " المقاطعة الجزائرية". قامت دار منتصف الليل بنشر سلسلة كتب تضمنت شهادات عما يجري من أحداث في الجزائر[1] كتبها فرنسيون أمثال: **هنري إليغ** (Henry Aleg) وأخرى كتبها جزائريون وجزائريات، أمثال: **جميلة بوحيرد**[2]؛ لتعكس هذه الإصدارات التوترات والصراعات

---

[1]عبد اللطيف خطاب. لقاء ثقافي مع ألان روب غرييه. مجلة الموقف الأدبي، العدد365، الاتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001، ت. إ: (13:00)، 2020/01/01، الموقع:www.manara.com

[2] ولدت جميلة من أب جزائري مثقف وأم تونسية من القصبة وكانت البنت الوحيدة بين أفراد أسرتها فقد أنجبت والدتها 7شبان، كان لوالدتها التأثير الأكبر في حبها للوطن فقد كانت أول من زرع فيها حب الوطن وذكرتها بأنها جزائرية لا فرنسية رغم سنها الصغيرة آنذاك واصلت جميلة تعليمها المدرسي ومن ثم التحقت بمعهد للخياطة والتفصيل الجزائرية عام 1954 حيث انضمت إلى جبهة التحرير الوطني الجزائرية للنضال ضد الاحتلال الفرنسي وهي في العشرين من عمرها ثم التحقت بصفوف الفدائيين وكانت أول المتطوعات لزرع القنابل في طريق الاستعمار الفرنسي، ونظرا لبطولاتها أصبحت المطاردة رقم1.تم القبض عليها عام 1957 عندما سقطت على الأرض تنزف دما بعد إصابتها برصاصة في الكتف وألقي القبض عليها وبدأت رحلتها القاسية من التعذيب وجملتها الشهيرة التي قالتها آنذاك " أعرف أنكم سوف تحكمون علي بالإعدام لكن لا تنسوا إنكم بقتلي تغتالون تقاليد الحرية في بلدكم ولكنكم لن تمنعوا الجزائر من أن تصبح حرة مستقلة". بعد 3سنوات من السجن تم ترحيلها إلى فرنسا وقضت هناك مدة ثلاث سنوات ليطلق سراحها مع بقية الزملاء.

التي شهدتها فترة الاحتلال والاستعمار، وتساهم في توثيق التجربة الجزائرية في النضال من أجل الحرية.

3-3-استخدام السلاح الذري:

غير اكتشاف السلاح الذري مجرى التاريخ، بسبب تأثيراته العميقة على الصراعات الدولية والأخلاقيات العلمية؛ سمحت النظرية النسبية التي وضعها العالم "**إينشتاين**"(Einstein) للإنسان اكتشاف طاقة هائلة، ما أدى إلى دخول عصر جديد: عصر الطاقة النووية وما يحمله من تهديدات لحروب عسكرية مستقبلية. بدأ هذا التطور في ثلاثينيات القرن العشرين، مع الأبحاث حول الانشطار النووي، التي كانت البداية الفعلية لتطبيقات الطاقة الذرية في الحروب والصناعة.

سارعت الولايات المتحدة الأمريكية خلال الحرب العالمية الثانية إلى وضع أخطر مشروع حرب، "مشروع مانهاتن" (Manhattan)؛ برنامج سري لتطوير الأسلحة النووية، ضم المشروع عددًا من العلماء اخترعوا أول قنبلة ذرية في مختبرات **لوس ألاموس** (Los Alamos) بصحراء **نيو مكسيكو**(New Mexico)؛ تتمتع تقنية الذرة بقدرة هائلة على إحداث انفجار مدمر يفوق في تأثيره جميع القنابل التي ظهرت حتى ذلك الوقت[1]؛ بسبب الانفجار الهائل الناتج عن الانشطار النووي.

سمح الأمريكيون لأنفسهم بضرب مدينتين يابانيتين –هيروشيما وناكازاكي–بقنبلتين ذريتين فعملوا حتما على نسف كل القيم الأخلاقية، والإنسانية، والسماوية جميعا، ففتحوا على الإنسانية منفذا من الشرور لن يغلق أبدا. فأي كاتب مفكر حين يتناول أو يذكر هذا السلاح المدمر المخبأ لفعل الشر، وتبييت الانهيار، وتخريب الأرض، يتعرض للذهول ويصاب بالغثيان النفسي، ويصير مرتابا في جدوى هذه الحياة التي أصبح استمرار بقاءها مشروطا

[1] راتب أحمد قبيحة. السلاح النووي–موسوعة المعارف المصورة–. ط1، دار الراتب الجامعية، بيروت(لبنان)، 2005، ص:36.

ومقيدا بتعقل من يحوزون هذا السلاح أو جنونهم. تمثل الحرب بصورها وأشكالها محاولة انتحارية، تنزل الحضارة من مستواها الأخلاقي الرفيع[1]، لذلك كان لهذا السبب المؤثر العامل الرهيب نتيجة وتأثيرا كبيرا في تشكيل وإنشاء الرواية الجديدة التي تستند فلسفتها الأدبية على تنحية كل المبادئ والقيم، وإنكار الزمان، والتحايل للتاريخ، وإلى استقبال العبث، واستحواذ الاضطراب والقلق، وسيطرة التشاؤم واليأس.

3-4-الاستكشاف الكوني ورحلة غزو الفضاء:

يمثل الاستكشاف الكوني سعيا وبحثا قصد فهم الكون وأصوله، يحوي إمكانيات كبيرة لاكتشاف الكثير عن حياتنا ومكانتنا في الكون؛ بدأت دراسة الفضاء الخارجي والبحث عن المعلومات حول الكون: النجوم، الكواكب، المجرات، ... باستخدام التكنولوجيا المتقدمة مثل: التلسكوبات التي سمحت للعلماء بمراقبة الأجرام السماوية، والمركبات الفضائية التي شملت الرحلات البشرية إلى الفضاء، وغيرها

بدأ سباق الفضاء في القرن العشرين، حيث أصبح السوفييتي "**يوري غاغارين**" (Youri Gagarine) أول إنسان يسافر إلى الفضاء الخارجي عام 1961م لأول مرة في التاريخ، دار حول الأرض بمركبته الفضائية تحت تعجب العالم وانبهاره ودهشة معا محققا إنجازا تاريخيا.

لم تمض إلا أعوام قليلة على هذا الحدث المثير حتى بدأت المركبات الفضائية الأمريكية تنتقل في الفضاء، فشاهد العالم كله الإنسان وهو يتجول ويتنقل في العالم الخارجي. لقد قضت هذه الرحلات الفضائية إلى تغييرات عميقة في التصورات الثقافية بعامة وعلى أخيلة الشعراء والكتاب بخاصة، وتبين لعامة الناس أن ذلك الفضاء البديع العظيم الذي كان مجهولا تنقلت فيه أقدام الناس، فلم يعد ذلك العالم الخفي، البعيد، البديع، زالت صوره

[1] عبد الملك. مرتاض. في نظرية الرواية. ص54-55.

واتضحت معالمه وتزعزع له الخيال تزعزعا شديدا دون أن تحقق الإنسانية أي منفعة من بعد تلك الرحلة. ساهمت تلك الأحداث في نشأة وظهور **الرواية الجديدة** في زيها المبهر، وشكلها الجديد المبهر، وعبثتيها المشوشة[1]؛ تعتبر مرآة للإنسان المعاصر، تعكس التجربة الإنسانية الجديدة في ميولها، أهوائها، واحباطها، وتشاؤمها، وتفككها، وفزعها، وتوترها، ...، بالرغم من أن **الرواية الجديدة** تنأى بنسفها عن تمثيل الطبائع أو أن تكون انعكاسا للمجتمع التي تكتب له.

3-5-الاعلام:

يعتبر الاعلام نظاما جامعا، تندرج ضمنه جميع الوسائل المستخدمة لتحويل وانتقال المعلومات والوقائع إلى جمهور المتلقين، ليصير عنصرا حيويا وأداة نشيطة في تشكيل الرأي العام ووجهات النظر عند عموم الناس وتعزيز الوعي الاجتماعي.

تعد الصحافة ركيزة أساسية في المجتمع؛ فقد استطاعت[2] في القرن العشرين التمتع بحريتها، فأصبحت قادرة على بناء الدولة ذاتها بسبب تشكيل الوعي الاجتماعي والسياسي. ومع تقدم التكنولوجيا وإنشار التعليم بين طبقات المجتمع زاد إقبال الناس على قراءتها مما أتاح تفاعلًا أكبر مع الجمهور. سمحت دعوتها للعديد من الكتاب أن يصيروا روائيين معروفين[3] على الساحة الأدبية الفرنسية والغربية بصفتها منصة لنشر الأفكار والآراء، وتتيح للأدباء فرصة الوصول إلى جمهور أوسع. تمكنت الصحافة الأدبية من ابتكار **مدرسة الرواية الجديدة** بشكل مثير وعلى نحو بالغ الافتعال وبصياغة مختلف الاتجاهات عبر تخصيص أخبار

[1] المرجع السابق، ص:55.

[2] تعتبر الصحافة مهنة تقوم على جمع وتحليل الأخبار والتحقق من مصداقيتها وتقديمها للجمهور، وغالبا ما تكون هذه الأخبار متعلقة بمستجدات الأحداث على الساحة السياسية، أو المحلية، أو الثقافية، أو الرياضية، أو الاجتماعية، وغيرها...

[3] يشار إلى أن ألبير كامو نشر روايته " الغريب" قبل طباعتها متسلسلة في جريدة (la nouvel observateur) ودوستويفكسي نفسه كان كاتب روايات متسلسلة على صفحات الجرائد.

لهذا الطموح في الجرائد لتغطية تطوراتها التي حاولت الرواية الإعلان عنها منذ خمسين عاما[1]، فزودتها بالمساعدة ووفرت الدعم والترويج لها، مثل: مجلة "**تال كال**"(Tel Quel) ، و" مجلة إكسبرس" (l'express) وغيرهما؛ ما أضفى طابعًا مميزًا على المشهد الأدبي بعامة والروائي بخاصة في فرنسا.

4- الرواية الجديدة وأعلامها: نهج ورؤى

4-1-ألان روب غرييه:

لُقب " **ألان روب غرييه**" **بـــــ** بابا **الرواية الجديدة**؛ فقد ارتبط كل منهما بالآخر ارتباطا قويا ووثيقا، حيث لا يمكن ذكر أحدهما دون الأخر[2]. ومع ذلك لا يعتبر "**غرييه**" نفسه منظرا للرواية وإنما ساهم فقط في تشكيل جزء من الأفكار النقدية كبقية الروائيين الآخرين سواء القدامى أو المحدثين منهم، من خلال الكتب التي ألفها وصاغها أو اطلع عليها أو تلك التي يفكر في كتابتها؛ بحيث ساهمت أعماله في تشكيل ملامح **الرواية الجديدة** التي تتميزت بالتجريب والابتكار في السرد والشكل.

لم تحظَ روايات " **غرييه**" بالاستقبال الحار عند ظهورها؛ فمن الصمت غير المؤيد الذي وقعت فيه روايته الأولى "**المماحي**" إلى الرفض الجماعي القاسي الذي قابلت به الصحافة الأدبية روايته "**المتلصص**" ولم يكن هناك تقدم تقريبا إلا في عدد الطبعات التي ارتفع بشكل محسوس، كما حصل على بعض المديح المتناثر هنا وهناك[3]. يذهب " **ألان روب غرييه**" إلى أن الأشكال الروائية يجب أن تتطور حتى تظل حية[4] فالأدب ديناميكي ويتغير باستمرار والرواية كانت دائما جديدة منذ نشأتها، فيجب على الكاتب أن يدرك بأنه يحمل تاريخه،

---

[1]ألبيريس. تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة جورج سالم. ط2، منشورات عويدات، لبنان، 1982، ص: 211

[2] كما في حالة نيوتن والجاذبية، وآينشتاين والنسبية، وفرويد والتحليل النفسي

[3] ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص: 17.

[4]المرجع نفسه. ص:18.

ويفهم بأنه توجد درر وأعمال أدبية تعيش في الأبدية وإنما في التاريخ، وأن شوامخ الأعمال لا تعيش وتبقي إلا بقدر الماضي الذي تخلقه وراءها وبالمستقبل الذي تعلن عنه[1]؛ فهم كتاب الرواية الجديدة أن تكرار وترديد الأشكال القديمة أمر غير منطقي بصفته يغمض الأعين عن الموقف اتجاه العالم ويمنع عملية بناءه[2]؛ لذلك لا يجب أن تكون هناك أي نظرية أو قالب يصنع مسبقا لتصب فيه كل الروايات بل يجب على كل رواية وكل راوي أن يكون له شكله الخاص؛ فليس هناك أي وصفة يمكن أن تحل محل هذه الفكرة الدائمة، يخلق الكاتب لنفسه قواعده الخاصة به، وعلى كل كاتب جديد ينأ عن التقيد بالأشكال الفانية أن يحاول تكوين القواعد التي ترسم ديناميكيته[3]؛ فالرواية ليست أداة أو شيء يصنع خصيصا لأداء وظيفة محددة من قبل، فهي لا تستخدم لعرض أو ترجمة أشياء موجودة قبلها وخارجها ولا تعبر عنها، إنها تبحث؛ وما تبحث عنه هو نفسها[4]، هي ما يخلق هذا الواقع، والكتابة الروائية لا تهدف إلى الإعلام مثلما تفعل النشرة الدورية أو الشهادة أو المعادلة العلمية؛ وإنما تكون في الواقع، فهي لا تعرف عما تبحث وتجهل الذي تريد أن تقوله؛ إنها اختراع دائم ومستمر للعالم والإنسان موضوع دائما على بساطة المناقشة والبحث. يشدد "**غرييه**" أن مهمته الأولى والأساسية هي البناء؛ بناء شيء من لا شيء؛ حيث يكون قادرًا على الوقوف بمفرده دون الاستناد إلى شيء خارج العمل الأدبي وهذا هو حلم الرواية[5]، يصرح بأنه لا يمكن لمعايير التشابه ومطابقة النمط أن تستخدم كمعايير كمعايير لتقييم الأعمال الأدبية المعاصرة.

---

[1] المرجع السابق. ص:20.

[2] المرجع نفسه. ص: 19.

[3] المرجع نفسه. ص: 21.

[4] المرجع نفسه. ص:141.

[5] المرجع نفسه. ص:143.

لقد كُتِب عن **الرواية الجديدة** كثيرًا، ما بين النقد اللاذع الذي ينهال عليها والمديح الذي تحظى به معظم الوقت، ما أدى إلى تبسيط مبالغ فيه، وأحيانًا إلى أخطاء وسوء فهم خلق صورة مشوهة وخرافية عن **الرواية الجديدة** في أذهان الجمهور، فصارت تُعتبر في نظرهم شيئًا مغايرًا تمامًا لما كان يهدف إليه كُتابها؛ عملت هذه الصورة المغلوطة إلى تشكيل ما يشبه "ميثاق" **للرواية الجديدة**، كما انتقل عبر الإشاعات العامة، مما أثر على فهمها الصحيح والمباشر:

- **الرواية الجديدة قد حددت قوانين رواية المستقبل**
- **الرواية الجديدة قد نبذت وطرحت الماضي جانبا.**
- **الرواية الجديدة تريد طرد الإنسان من عالمه**[1]

لذلك تعددت الألقاب أوالاصطفافات التي ألصقت بها: مدرسة النظر، مدرسة منتصف الليل، الرواية الموضوعية...، وألصقت أهداف عدة بكاتبها على حد قولهم: أنه يريد أن يطرد الإنسان من العالم، وفرض كتاباته على الروائيين الآخرين، وتحطيم قوانين التكوين في الرواية[2]؛ علق "**غرييه**" على ما تردد من الآراء القائلة بأن هذا الفن الجديد غير صحي، ومنحل، ولا إنساني، وأسود، بقوله أن هذه الصحة التي يشيرون إليها ليست إلا صحة منحطة ماتت منذ زمن؛ فالأشياء إنما منحلة إذا قيست بمقاييس الماضي، فليس من الإنسانية في شيء أن نحاول بناء حياة جديدة للإنسان، فالحياة لا تبدو سوداء إلا إذا كنا نبكي دائما الألوان القديمة، ولا نبحث عن الأشياء الجديدة الجميلة التي تضيء هذا الحياة. يرى "**غرييه**" أن الواقع كما يراه كاتب الرواية الجديدة هو أكثر تعقيدًا وعمقًا وأثرى بالمشاعر الجديدة من الروايات التي يمد بها الإطار التقليدي، يسعى "**غرييه**" لابتكار أشكال مغايرة تعبر عن أحاسيسهم المغايرة، تلك الأحاسيس الجديدة التي عجزت الأشكال التقليدية عن

[1] ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص:119.

[2] المرجع نفسه. ص:18.

احتوائها[1]؛ وهذا ما عبر عنه بقوله: " لا نعرف ما ينبغي أن تكون عليه الرواية، الرواية الحقيقية، ونعرف فقط أن الرواية اليوم ستكون تلك التي ستكتبها اليوم وما علينا أن نشبهها بما كانت عليه أمس "[2]؛ تؤكد **الرواية الجديدة** على ضرورة التجدد والبحث بإلحاح واحتياج حقيقي عن تقاليد جديدة لتظل حية وتعيش.

4-2 -ناتالي ساروت:

ترى "**ساروت**" أن **الرواية الجديدة** تعبير حضاري عن حالة حضارية، تعبير لا معقول ولا منطقي عن حالة الغربة والضياع ولا جدوى التي يعيشها إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية، ويخطئ من يرى أو يقرر أن هاته الحالة قد انتهت، فما يميز الرواية الجديدة هو الرفض الذي يواجه الواقع في عصرنا الحاضر، عصر الشك، ولهذا لم تعد الرواية وصفا للكائنات وإنما أصبحت تساؤلا عن حقيقة هذه الكائنات. توضح أن الأدب أو الفن مهمته التجدد أو التجديد بصفة مستمرة بصرف النظر عن الاهتمام بمغزى أو بحكمة أو بأي شيء آخر، ولا تخلو الرواية الجديدة من مثل هذه الأهداف المحددة والغايات الجزئية، فالرواية الجديدة عبارة عن لون، رافضة اعتبارها موجة أو تيارا، فالموجة تندفع ثم تنحسر، والتيار يهب ثم ينكسر، أما اللون فهو إضافة، وصحيح أن الألوان ثابتة منذ الأزل ولكن و لكن تركيبة اللون استحداث متجدد دائما، فالرواية الجديدة في اعتقادها لن تموت، لأن الإضافة الحقيقية والأصلية تصبح ملكا للتاريخ، قد تستمر بنفس القوة والتدفق والاندفاع، وقد تتثاءب وتتقاعس وتفتر وقد تكف تماما عن العطاء كما أنها لا تتسبب في القضاء عليها والدليل استمرار صدور الألوان الأخرى.

---

[1] Le Figaro Littéraire, 29 mars 1958: « Révolution dans le roman? » Débats dirigés par Roger Priouret. « Nos romans n'ont pour but ni de créer des personnages, ni de raconter des histoires », avait déclaré RobbeGrillet

[2] العشري جلال. ألان روب غرييه وموجة الرواية الجديدة. ص:129.

قطعت **الرواية الجديدة** حسب " **ناتالي ساروت**" في ذلك الوقت شوطا كبيرا في سبيل التقدم، فلم تخف عند مرحلة، ولم تسجن في شكل واحد، ولم تتجمد على رؤية ثابتة، فالروايات الأولى تختلف عن الروايات الأخيرة، وروايات الكاتب الواحد تختلف فيما بينها، حتى يخيل للقارئ أن الكاتب الواحد أصبح أكثر من كاتب، فقد اعتمدت الرواية الجديدة في تطورها على المدركات: الحسية ، والبصرية، والسمعية جميعا؛ لتقف ضد القائلين بأن **الرواية الجديدة** قد ظهرت نتيجة لظروف معينة فحسب[1] فالرواية الجديدة أصبحت أسلوبا، والكاتب أو الفنان عبارة عن أسلوب. إن مفهوم الرسالة الفنان مفهوم كلاسيكي بحت، فهي أبعد ما تكون عن النزعة الشكلية، تود أن تعبر عن شيء ما بالرغم من اهتمامها بقضايا التعبير الفني، فعندما تحدثت عن نفسها ذكرت رغبتها في التعبير عن انفعال شديد أثارته بعض الأشياء التي سرقت انتباهها، ورغبتها في نقلها إلى الآخرين فالفنان في نظرها ليس مجرد شخص ينظم ألوانا شتى من السراب، وإذ تثير بعض الأشياء الخارجية فضوله يفكر في الطريقة التي تمكنه من إشراك الآخرين في التجربة التي مر بها[2]، وإذا كانت الرواية فنا أليست وظيفتها الوحيدة هي منح القارئ المتعة الحقيقية التي يمكن أن يمنحها العمل الفني؟ المتعة الناتجة عن ذوبان الأحاسيس الجديدة التي لم تمس، ونوع آخر من الأحاسيس لا يزال جديدا ايضا.

ترى " **ساروت**" أن التجديد المستمر لابد منه لحياة الرواية بل لحياة أي فن؛ لقد دخل الروائي فيما تسميه عصر الريبة مستشهدة بأمثال: **كافكا، بروست** (Proust)، ما يؤكد أن الرواية ينبغي أن تتوقف عن أن تكون وصفا للكائنات لتتحول سؤالا عن الكون[3]. يبقى موضوع الرواية عندها الحقيقة النفسية، لكنها تعتبر أن بلوغ أعماقها يتم بإهمال التحليل

---

[1] العشري فتحي. لقاء مع ناتالي ساروت. ص: 27.

[2] أسعد سامية. ناتالي ساروت. مجلة عالم الفكر، المجلد7، العدد1، 1976، ص:237.

[3] Pierre de Boiserai. Les écrivains Français d'aujourd'hui. Col que sais-je PUF.Paris-1973-P49-51 .

والالتصاق بالسلوك الذي نتناوله عبر أشد المحادثات تفاهة، فالوسيلة المستعملة هي الحوار الملتقط للحركات التي تسميها: ما تحت المحادثة.

تجعل **الرواية الجديدة** من الإنسان ابن لحظته، فيتفاجأ قارئها بشكلها غير العادي، وتعقيداتها الفكرية، وغرابتها غير المألوفة، وفلسفتها العميقة، فإذا استطاع أن يقف على هذه الأسرار تكشف له كل شيء وأدرك كل شيء، لأن **الرواية الجديدة** تتطلب المعرفة وترفض العلم، والموقف الذي يوجد فيه الإنسان لا يقلى من الكاتب تفسيرا أو تحليلا، فعلى القارئ بعد أن يقرأ إحدى **الروايات الجديدة** أن يستنتج أبعاد الموقف والشخصية، فإذا نجح كان قارئا جيدا كتبت **الرواية الجديدة** من أجله[1]. لم تهمل الرواية الجديدة حسب"**ساروت** " الإنسان وحياته اليومية، فرواية **العراف** لـــــ "**ألان روب غرييه**" رواية أخلاقية، ورواية **التعديل** Modification) لـــــ "**ميشال بوتور**" رواية اجتماعية، فالقيمة الأخلاقية كامنة في **الرواية الجديدة** وإن كانت مخفية وغير ظاهرة[2]؛ فلا يمكن للإنسان أن ينفصل عن واقعه وبالتالي عن القيم الأخلاقية التي تحكمه وتحكم مجتمعه وعصره.

قامت "**ساروت**" بتفجير الإطار الروائي تفجيرا قويا حتى لم يبقى منه شيء بل لم تبقى سوى اللغة التي تتأرجح بين حركة اللغة المعاني المشتركة للغة والكلمات، لم يبقى سوى ذلك الفيض الهائل من الأحاسيس، والصور، والعواطف، والذكريات، والنزوات، في حين يندفع فينا باستمرار سيل الكلمات من دون توقف. فالعالم الروائي عندها ينفي ذاته أكثر مما يرسخها، عالم يختلط زمن الكاتب وصنعها ، حتي يصبح من الصعب الفصل بين من يكتب ومن يروي، بين الشخصية والصوت، وبين الضمير والهمس، عالم فارغ ومملوء في الوقت نفسه، لا شخصيات ولا أحداث هنا، ولكن ثمة لغة تتوالد وتتقاطع النجوى ذاتية،

[1] العشري فتحي. لقاء مع ناتالي ساروت. ص:30

[2] المرجع نفسه. ص: 29.

وحوارات هي أشبه بالمونولوغ[1]، وكتابة روائية تجهد في توكيد استحالتها، إرهاق، وتوترات حميمة تظهر وتختفي، تصل إلى القارئ في صور تمنحه ما يوازيها، وتجعله يلتمس أحاسيس مماثلة، فهناك **رواية جديدة؛** لم يبقى زمن الحياة الحقيقية بل أضحى زمنا حاضرا يتسع إلى ما لا يقاس.

تعترف الكاتبة بأن رواياتها لا تدعو إلى التسلية والراحة فلا مرويات ولا مفاجأت[2]، فمؤلفاتها نشأت عن مجهود دقيق وجذري ما أمكن للإحاطة بواقع زماننا[3]؛ لرغبتها في:

- **الأولي: معارضة الرواية التقليدية بمهاجمتها من الداخل.**
- **الثانية: اكتشاف الواقع الإنساني بلغة جديدة ووسائل جديدة**[4].

استطاعت **الرواية الجديدة** في رأي "**ساروت**" الوصول ليس فقط إلى الأرجاء السطحية والعميقة من إدراك القارئ، لكنها وصلت إلى تلك الأرجاء الخصبة اللانهائية والخفية التي لا تحميها الروح الحسية، تسببت **الرواية الجديدة** في صدمة كانت ملائمة، كما أحدثت نوعا من التأثير العميق يسمح بالقبض على المادة كاملة إذ تصادف وجودها[5]، إن الحياة تنتهي في آخر المطاف مثل كل شيء في الفن، ويؤكد أندريه جيد أن قوة الحياة التي تحدد قيمة الشيء قد تخلت عن الأشكال التي كانت مليئة بالوعود فيما مضى، وانتقلت إلى مكان آخر. فحركة الرواية الجديدة الدائمة تجعلها تتجه دائما نحو هذا الخط الساكن حيث يتأتى

---

[1]المونولوج، أو حديث النفس، أو النجوى: هو حوار يوجد في الروايات، ويكون قائما ما بين الشخصية وذاتها، أي ضميرها، بمعنى آخر هو الحوار مع النفس. نقول المونولوج هذا المصطلح الذي يطلق على نوع من المسرح، ومصدر الكلمة يوناني، مونو يعني أحادي، ولوجوس تعني خطاب. نعني به شخصا وحيدا يقف على خشبة المسرح، ويقدم قطعة صغيرة. أي مسرحيا واحدا يؤدي جميع الشخصيات المختلفة بأسلوب ساخر ومضحك (ليس دائما)، ومطرب المونولوج يسمى مونولوجست.

[2]عبدة رزان. ناتالي ساروت. رائدة الرواية الجديدة. جريدة الحياة، العدد13376، لبنان،1999 ص: 22.

[3]العشري فتحي. لقاء مع ناتالي ساروت. ص: 27.

. [4]أسعد سامية. ناتالي ساروت. ص:238

[5] ناتالي ساروت. عصر الشك. ترجمة فتحي العشري. ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص: 16.

البحث في لحظة ما ى وحيث تحمل كل ثقل المجهود. لقد حطمت أطر الرواية التقليدية وأطاحت بالإكسسوارات البالية عديمة الجدوى الواحدة تلو الأخرى.

4-3-كلود سيمون:

يلاحظ في محاولة استكشاف العلاقة بين كتابات "**كلود سيمون**" و**الرواية الجديدة** نجد أن الروائي لم يُعِدّ أسلوبًا محددًا لوصف **الرواية الجديدة** مقارنة بالكتاب المعاصرين لتجربته. لم يكن الشكل الذي طرحه قائمًا على تصورات مسبقة لتجربة أدبية معاصرة، بل كان نتاجا لرؤية ذاتية شخصية جريئة تتجاوز التقليدي والسائد؛ من خلال محاولة جادة في انتاج شكل فني يتميز بالثراء والتدفق ما يجعله مميزا في عرض رؤاه.

تكمن العلاقة بين "**سيمون**" و**الرواية الجديدة** في طرح مفاهيم أنتجها النص وليس العكس، أي أن الرؤية التجديدية عنده تجلت بانشغاله في إنتاج ما يفكر به في لحظة معينة بشكل متوازن من حيث المؤثرات البيئية والدوافع النفسية، التي تساهم في تدوين الحدث ما شكل علامة بارزة في أدبه، فأنتج مجموعة من روايات تؤسس في مجملها حالة من الانسجام في تدوين الرؤية العميقة للواقع، من خلال نسج صورة متخيلة مغايرة تماما لما يطرحه الأدب الكلاسيكي، الذي استهلك مساحة كبيرة من الذاكرة الأدبية، كما كان حاذقا في كيفية التعامل مع الحدث، إبان فترة كانت تمثل قمة الانهيار المفاهيمي في أوروبا خلال فترة ظهور النازية وانهزام القوى الكنسية بكل طبقاتها[1] فكان لابد من قراءة جديدة لواقع تشاركه التيارات الفكرية مشفوعة برؤية ساخطة لواقع ممزق بتناقضاته.

يرى "**كلود سيمون**" أن الكاتب باستخدام الكلمات يمكنه ترجمة تجاربه وأحاسيسه، حيث تعتبر هذه الكلمات تكملة للمادة الأساسية التي لا شكل لها من الأحاسيس المختلطة التي

[1] عزيز التميمي. كلود سيمون والرواية الجديدة، منتدى الكتاب العربي، ت، إ: 2020/12/13 (23:30) www.al arabi.com

تسبق وجودها في نسق لغوي معين. في أعماله، يظهر تطور الإبداع والخلق، حيث يتتبع القارئ رؤية الفنان وأحاسيسه، وانتقاءه لوسائل من العالم الخارجي لتشكيل صور إبداعية[1]؛ يصرح " **سيمون** " أنه لا يمكن القول أن **الرواية الجديدة** موجودة كمدرسة، بل يمكننا أن نقول إنها حركة. المدرسة تعني نظرية وتطبيقًا لهذه النظرية، وهذا ليس ما حدث مع **الرواية الجديدة**. لم نكن نعرف بعضنا البعض في البداية، فقد اخترنا ناشرًا واحدًا، ومن دون معرفة مسبقة، وجدنا أنفسنا نتشارك بعض الآراء ونتناقش باستمرار. كنا جميعًا متفقين تمامًا على رفض عدد من المفاهيم المتعلقة بالرواية التقليدية، لكننا لم نكن نتفق أبدًا عندما كنا نتناول تحديد رغبة كل واحد منا في العمل الذي يقوم به. ومن حسن الحظ لم نكن كذلك، فلو كنا قد عملنا جميعًا على نفس المنوال لكان ذلك مزعجًا للغاية. بالإضافة إلى ذلك، شعرنا جميعًا أن من الصعب في الواقع فصل الشكل عن المضمون، وأن الكتابة هي التي تجرى من خلالها الحوادث والأشياء، وبالتالي يتحدد المعنى، أو بالأحرى جزء من المعنى. فالرواية تعتمد على إرادة الكاتب ليقود القصة في أي اتجاه وفي أي وقت، بمعنى آخر، هي لا تقدم أي ضمان حقيقي أو مثالي. إذًا، هي ممكنة[2].

عمل " **سيمون**" على حميميات الذاكرة، فأدى اهتمامه الكثيف بها إلى محاولة اكتشاف آلية عملها، لتكون كتاباته صنوا لها في تشكيل سردها، ومع كرهه للفواصل والنقاط وكل علامات الترقيم وتجزئة النص، بل تمزيقه إلى جمل وفقرات، باعتبار أن كل ذلك يتعارض مع حرية الذاكرة في انسياقها القائم على التداعي الطليق واستحضار الأضداد والمترادفات، فعمد إلى إدراج فلذات روحية من حياته الشخصية في متن الأحداث، لكن إدراجه قطعا من سيرته في سياق روائي يمنحها فن جديدا، فهو ابن الرواية وليس ابن السيرة، لذلك شدد على عدم رغبته في كتابة سيرته الذاتية، لان كتابتها باعتبارها صورة

[1] Pratique nouveau roman hier.Aujourd'hui p : 71.

[2] ريمون ألاهو. حوار في الرواية الجديدة. ترجمة نزار صبري. ط1، دار الشوون الثقافية، بغداد، 1988، ص:62.

عن حياة معيشة أمر يستحيل إنجازه؛ يرى أن الواقع غني عن الخيال، ليس لعقم الأخير إنما للخصوبة المفرطة للحياة الواقعية نفسها وحاجة الأدب إلى ذاكرة وتجوال نظر، فلم تكن أشياء الذاكرة في نظره جامدة بل شديدة الحركة تأخذ في كل مقام جديد مذاقا مختلفا. أشارت أكاديمية نوبل في حيثيات حصوله على الجائزة إلى حسه البصري الحاد في رواياته، فالعين أو النظر ناحية أخرى مميزة في أسلوبه الأدبي. فقد اشتغل بعض النقاد الفرنسيين على ما يمكن تسميته ب "نحو النظر" في رواياته من خلال تقطيع المشهد وزوايا النظر، من تقريب الصورة أو تبعيدها أو غيرها من التقنيات التي تعتمد عليها عين الكاميرا، فهو من المغرمين بالرسم والتصوير الفوتوغرافي وفن الكولاج[1](Le collège)؛ ما جعله ينظر إلى الكتابة كأنها رسم وتلوين فعلي بالكلمات، فالكتابة عنده لا تختلف عن فن الكوليج القادر على تغيير دلالات الأشياء بمجرد جمعها في طريقة معينة ووضعها في حوارات جديدة.

لقد طور الروائي أسلوبه بشكل يعكس درجة من التشابك العميق مع أحداثه، حيث أصبح أكثر وعيًا في عصر يشهد فيه الكاتب تداخلًا متزايدًا بين اللغة والأفكار. في هذا السياق، يدرك الروائي أن اللغة قد تكون أداة لتشويه الأفكار الأصلية تمامًا كما يفعل الرسام أو النحات الذي يدرك كيف تفرض المواد المستخدمة في عمله الشكل النهائي لهذا العمل. فاللغة، كما هي، تحمل تركيبًا ذا شخصية مستقلة، وعندما يستخدمها الكاتب، فإنها تُنشئ علاقات وإيحاءات لم تكن موجودة في الإدراك الأولي. وهذا الوعي الفريد هو ما نجح فيه "**سيمون**"، وأضفى عليه طابعًا مميزًا في **الرواية الجديدة.**

[1]عمل فني يقوم على تجميع أشكال مختلفة لتكوين عمل فني جديد

4-4-ميشال بوتور:

يعتقد الكاتب أن **الرواية الجديدة** تمثل تنوعًا غنيًا من الأساليب والاتجاهات الأدبية التي تختلف بشكل جذري عن الرواية التقليدية. فبينما كانت الروايات السابقة تلتزم بقوالب محددة وأطر تقليدية في السرد والبناء، تسعى الرواية الجديدة إلى كسر هذه الحدود وتقديم أشكال سردية مبتكرة. يظهر هذا التنوع في أساليب الكتاب الذين يختلفون في رؤاهم الفنية، فيستعرضون الواقع بطرق غير اعتيادية، ويعكسون التجارب الإنسانية من زوايا متعددة.من خلال هذه المقاربة، يعبر الكتاب الجدد عن موقف نقدي تجاه الرواية التقليدية التي تكتب "بصورة اعتيادية"، وهي تلك الرواية التي غالبًا ما تكون محكومة بقوالب سردية جاهزة، وقواعد ثابتة للبناء والشخصيات والحبكة. هذا النمط من الكتابة، الذي يظل متمسكًا بالمنطق التقليدي والمألوف، يصبح بالنسبة للكثير من الكتاب الجدد قيدًا على الإبداع. فهم يرون أن الرواية التقليدية تفتقر إلى القدرة على التعبير عن تعقيدات الواقع المعاصر، مما يجعلها أقل قدرة على مواكبة التغيرات السريعة في الفكر والخيال. في مقابل ذلك، تسعى الرواية الجديدة إلى إعادة تعريف مفهوم السرد الأدبي، باعتماد أساليب أكثر تحررًا وتنوعًا، مثل تعدد الأصوات السردية، واستخدام الفضاء الزمني والمكاني بطرق غير خطية، واستكشاف أفكار وشخصيات غير مألوفة. من هذا المنطلق تبرز **الرواية الجديدة** كمجموعة من الكتاب الذين يرفضون الرتابة والجمود الأدبي، ويسعون لتقديم نصوص تفاعلية أكثر تعبيرًا عن الواقع المركب والمتعدد الأبعاد[1]؛ كما يذهب إلى القول بأنه ليس هناك مدرسة **للرواية الجديدة**، فهناك تيارات أدبية تعتبر في الحقيقة مدارس لتواجد أستاذة وتلاميذ في حين سطعت **الرواية الجديدة** كحالة مختلفة كثيرا[2]. تحط الرواية عنده ذاتها بنفسها وليس الروائي الذي يصنعها، فهي عنده خيال ماكر ملفق لتشويش ذهن القارئ، فتظل ملغمة فقط

[1] ريمون ألاهو. حوار في الرواية الجديدة. ص :17.

[2] المرجع نفسه. ص: 17-18.

لأنها ترفض إعطاء مداخلها ومخارجها للقارئ كي يعيد بناءها[1]؛ا يمكن الحديث عن الرواية بالنسبة للكاتب الفرنسي "**بوتور** "إلا إذا كان ذلك في سياق النظر إلى العناصر الخيالية فيها كجزء أساسي وضروري من البناء الروائي، حتى وإن كانت هذه العناصر تتبدى في نهاية الرواية. فوفقًا لـ **بوتور**، يُعد الخيال عنصرًا محوريًا في تكوين الرواية، بل إنه يرى أن الرواية في جوهرها تمثل نوعًا من الخيال الذي يبني وحدة ممكنة في العمل الأدبي. ولكن ما يميز "**بوتور**" هو عدم تمسكه بنمط واحد للخيال، بل يرى أن الخيال في الرواية لا ينبغي أن يكون ثابتًا أو محددًا. في هذا السياق، يصبح الخيال متعدد الأبعاد وغير متسق في الرواية، مما يمنح الكاتب حرية في التعبير والابتكار[2]؛ يؤكد "بوتور" على أنه يكتب رواية تتجاوز النموذج التقليدي للرواية، أي الرواية التي تلتزم بقواعد معينة للأحداث، الشخصيات، والحبكة. بالنسبة له، الرواية التقليدية تلتزم بهيكل ثابت يكون فيه الخيال عنصرًا ثانويًا أو تابعًا للسياق الواقعي. بينما في روايته الجديدة، فإن الخيال لا يمثل مجرد انعكاس للواقع بل هو عنصر مستقل، متغير، يمكن أن ينفصل عن الخط الزمني التقليدي أو المنطق المعهود.

يتطلع " **بوتور**" إلى تخطي الرواية التقليدية عبر استكشاف أشكال جديدة للسرد، تكون أكثر مرونة وتجريبًا. في هذا الصدد، يصبح الكتاب يخلقون عوالم متعددة من الخيال التي تتجاوز الحدود المعتادة، كما يسعون إلى كسر الفواصل بين الواقع والخيال، ليكون العمل الأدبي أكثر قدرة على التعبير عن التوترات الداخلية والتناقضات التي تنشأ في ذهن الكاتب أو القارئ. إذن، الرواية عند "**بوتور**" هي نوع من البحث المستمر عن أشكال جديدة من الخيال التي لا تقتصر على نسق واحد بل تتعدد وتتناقض، وهذا يفتح المجال لتصورات غير تقليدية للزمن والمكان والشخصيات في الأدب؛ يكتب على حد تعبيره ولكن ببطيء **رواية جديدة**، محاولًا ابتكار شكل أدبي لا يتبع تقاليد السرد المعتادة كون **الرواية الجديدة**

[1] عبد الباقي يوسف. حديث موجز عن إنجازات الرواية الفرنسية الجديدة.

[2] Pratique. Nouveau Roman hier. Aujourd'hui.p119.

لا تهتم سوى بالإنسان، وبموقفه من العالم، حيث يظل الإنسان حاضراً دائمًا في قلب الرواية. بالنسبة له، تعد الرواية بمثابة تأمل عميق في العلاقات الإنسانية، وتكشف عن وجود الفرد في تفاعل مستمر مع محيطه ووجوده في العالم[1]؛ من خلال هذه الرؤية، يشير "**بوتور**" إلى أن الرواية الجديدة تقوم على فكرة الزمان والمكان بشكل مغاير للروايات التقليدية. ففي نظره، لا وجود موضوعي للزمن؛ أي أن الزمن ليس ثابتًا أو متسلسلًا بشكل خطي، بل هو مرن ويعتمد على التجربة الشخصية للإنسان، مما يجعل الزمن عنصرًا غير ثابت يمكن تشويهه أو إعادة تشكيله. يعكس هذا التوجه انفتاحًا على فهم جديد للواقع الأدبي، حيث لا يكون الزمن مجرد إطار لتنظيم الأحداث، بل جزءًا من التجربة الذاتية والمستمرة؛

من هذا المنطلق، تصبح **الرواية الجديدة** مساحة للاشتغال على الزمن والمكان بشكل حر، وتقتصر مهمتها على تقديم مواقف الإنسان في هذا السياق المتغير، بحيث لا يُعطى للزمن أو المكان طابعًا ثابتًا أو موضوعيً[2]؛ وفقًا لهذا التصور، لا يتم فهم الزمن والمكان ككيانات مستقلة أو ثابتة، بل كعناصر تتشكل باستمرار من خلال تجاربنا وأفعالنا، هذه العلاقة الجدلية تعني أن الزمن والمكان ليسا مجرد خلفية للأحداث، بل هما معاً يشتركان في تكوين الوجود البشري داخل العمل الأدبي. فكل فعل نقوم به يساهم في إعادة تشكيل الزمن والمكان؛ وبالتالي، الزمن لا يُعتبر خطًا مستقيمًا يُقاس بالساعة أو اليوم، والمكان ليس مجرد موقع جغرافي ثابت. بل إنهما يمتلكان طابعًا ديناميكيًا يتطور وفقًا للأحداث والشخصيات، يحقق الزمن والمكان وجودهما داخل الرواية من خلال التفاعل مع الشخصيات، ويحقق الإنسان وجوده هو الآخر من خلال تفاعله المستمر مع هذا الزمن المتغير والمكان المتحول. هذه النظرة تفتح المجال أمام السرد الروائي ليكون أكثر مرونة وتعددًا، حيث يمكن للزمن أن يتشظى أو يعود إلى الوراء أو يتوقف في لحظات معينة، والمكان يمكن أن يصبح أكثر

[1] ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. ص:146-149.

[2] ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص: 152.

تجريدًا أو متعدد الأبعاد، هذا الفهم للزمن والمكان يعكس التجربة الإنسانية في عالم معقد ومتغير، ويعطي الرواية الجديدة عند "**بوتور**" بعدًا فلسفيًا عميقًا حيث لا يُنظر إلى الزمن والمكان كقوانين ثابتة، بل كحالات قابلة للتحول والتمدد وفقًا للتجربة الفردية والموقف من العالم.

5-علامات الرواية الجديدة: الملامح الفنية والمميزات التجديدية

تعتبر **الرواية** كائنا حيا تتطور وتنمو وتقوم أو تقهر، تشعر دائما بالاحتياج إلى دماء جديدة، وقد حدث هذا التطور على يد مجموعة من الكتاب في منتصف العمر عندما انتصف القرن العشرين في الرواية الفرنسية محدثين انتفاضه جديدة [1]، تجمعهم إرادة ورغبة الانزياح وكذا الابتعاد عن التقليد في الكتابة الروائية ، التي تبدو مستهلكة وغير ملائمة للتحولات التي عرفها الحقل الروائي الفرنسي في تركيبتها الجديدة؛ ما يعني بالضرورة البحث عن فحص دقيق لهذه الظاهرة المعقدة المتسمة بملامح وخصائص بارزة لتتحلى المعايير الخاصة للرواية الجديدة باللجوء إلى قواعد النفي بالدرجة الأولى[2]؛ فلم يحدد روادها أمورا مفيدة وملزمة للجميع وإنما تركت مفتوحة يحددها الأسلوب الخاص بكل كاتب؛ فما وحدهم هو قائمة الإنكارات والمرفوضات أكثر من الاتفاق على قواعد محددة.

5-1-تشيء الشخصيات:

مثلث **الرواية الجديدة التشيؤ** كتعبير فني يدل على اختفاء الشخصية وإسقاطها من مرتبتها العليا في النص الروائي وطمس هويتها[3] وإحلال الواقع المادي المستقل عن العالم مكانها ما يجعلها تتحول هي الأخرى إلى شخص مستقل عن نشاطها وإرادتها نظرا

---

[1] أمال فريد. الرواية الفرنسية المعاصرة-الرواية الجديدة وما بعدها-، مجلة إيداع، العدد12، مصر 2000، ص: 80.

[2] وائل بركات. الرواية الجديدة، المعرفة، العدد 680، سوريا، 2020، ص:47-48.

[3] سمير سعيد حجازي. قاموس المصطلحات النقد الأدبي المعاصر. ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2001م، ص115.

للتحولات الاحتكارات التي لم يعد السوق يخضع فيه لوعي الفرد المنظم للمجتمع فشهد **تشيؤا** عاما يتسع للسلع والقيم والأشخاص. كان الروائي التقليدي يسعى إلى تجسيد الشخصيات ذات الطبائع الخاصة في أعماله، لتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي، معتقدين أنهم يستطيعون منافسة المؤرخين في سرد وقائع الناس وحياتهم من حيث: السياسة، الثقافة، الاقتصاد، العلاقات العامة على اختلافها فيما بينهم، بما تتضمنه من: حسد، وحقد، وطموح، وتنافس، رغم جفاف الأرقام وفجاجة الأحداث. تعامل الشخصية في الرواية التقليدية ككائنات حية لها وجود مادي فيزيقي، فتصف شكلها، وقامتها، ونبرتها، وثوبها، وعمرها، وميولتها، ومخاوفها، وأمالها، وآلامها، وفرحها، وشقاوتها؛ كانت الشخصية تلعب الدور الأبرز في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي[1]، فكأن الشخصية في الرواية التقليدية كانت كل شيء فيها، حيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، فنلقى كثيرا من الروائيين يركزون كل عبقرتيهم وذكائهم على رسم ملامح الشخصية ومُبالغين في أهمية دورها.

ينادي الروائيون الجدد بضرورة تقليص دور الشخصية في الرواية، معتبرين أن الكاتب لا ينبغي له تقديم صورة شاملة للحياة من خلال شخصية واحدة فقط. فالشخصية، في نظرهم، لا يجب أن تكون هي العنصر المركزي الذي يحمل الرسائل والأبعاد الإنسانية العميقة. بل هي مجرد جزء من مشكلات السرد التي يتعامل معها الكاتب في بناء النص الروائي. لا ينبغي منح الشخصية كل هذه الأهمية أو تمييزها عن باقي العناصر السردية الأخرى مثل الزمان والمكان والحدث، لأنها مجرد عنصر من مكونات العمل الأدبي. بهذا الشكل، يسعى الروائيون الجدد إلى تفكيك المركزية التقليدية للشخصية، وفتح المجال لظهور توازن بين مختلف جوانب السرد، مما يؤدي إلى نصوص أكثر تعقيدًا وتعددًا، حيث تكون

[1] عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص:73/76.

الشخصية جزءًا من الواقع الروائي الكلي، وليس محوره الوحيد[1]. ذهب البحث إلى البرهنة على أن الشخصية لافتراض خيالي من ابتداع المبدع[2]، وليس لها أي مقابل واقعي، ولا أي تجسيد مادي محسوس يحقق لها وجودا من لحم ودم.

لا تصنع **الرواية الجديدة** شخصيات نموذجية، فهنا تأخذ جميع الوسائل شرعيتها: تسمية، الشخصية بحرف، تسمية الكثير من الشخصيات بنفس الاسم ، يرفض الروائي العالم بكل ما فيه من أجل الغوص في فوضى الضمير يعبر عن نفسه بضمير الذات، محررا تداعيات الفكر من أجل للتعبير عن التركيبة النفسية الحقيقية للحياة[3]؛ ظلت الرواية حتى القرن العشرين مرتبطة بالبطل ذي الشخصية المعروفة المحدودة أو ذي السجل المدني المعروف غير أن أهمية البطل قد زالت عنه[4]؛ طمست معالم الشخصية الروائية في **الرواية الجديدة** وأصبح البطل الروائي مهمشًا، دون هوية واضحة أو اسم[5]؛ لم يعد من الضروري أن يصف المؤلف أبطاله بدقة أو بفهم أو بوعي[6]؛ فنحن أمام شخصيات ليس من الضروري أن تكون مكتملة أو محددة .

ابتعدت **الرواية الجديدة** عن الفكرة التقليدية للإنسان، أي التخلي عن الفكرة الطبيعية الإنسان كشيء تام أو نموذج مستقل أو يؤدي إلى مفهوم فكرة الشخصية الكاملة ،فالشخص كما أدركتها الرواية القديمة لم تعد تنجح في الاحتواء على الحقيقة السيكولوجية؛ ما أوجب التخلي عن كل الإحصاءات، الأوصاف الفوتوغرافية ملتزمين بالحد الأدنى من الفردية إلى حد التجهيل المتزايد للشخصيات في **الرواية الجديدة**، فاستعملوا تقنية وجهة

---

[1] المرجع السابق. ص: 85.

[2]قصوري إدريس. أسلوبية الرواية – مقارنة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ–. ط1، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، 2008، ص: 315.

[3]رشيد أمينة. قصة الأدب الفرنسي. ص: 223.

[4] العشري جلال. ألان روب غرييه وموجة الرواية الجديدة. ص: 127.

[5]ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص:36.

[6] المرجع السابق. ص: 125.

النظر كونه الأكثر التصاقا بالحياة بدلا من تقنية التحليل؛ كون البطل التقليدي للرواية أصبح مجرد وعي مسجل وهويته غير محددة عمدا طالما أنه كموضوع للبرهان يجب أن يمثل وعيا غير محدد أيضا لا وعيا معينا بالسن والجنس أو الحالة، ليكون الروائي أكثر صدقا يجب أن يتخلى عن التفكير المتعدد الأجزاء باعتبارها أن القراء يدركون أن الروائيين يتوزعون أنفسهم على شخصيات الأعمال الروائية[1]. دخل الروائي عصر الشك موقنا أن الرواية يجب أن تتوقف على أن تكون تصوير للكائنات لتصبح استفهاما عن الكينونة ليكف البطل عن لعب دور المركز والعنصر المكتمل الذي تأتي الأحداث فتنتظم حوله بسبب الشك في الإنسانية القديمة، فلم يعد العصر عصر الفرد المنتصر الذي يملك العالم.

تتعامل **الرواية الجديدة** مع الذات في خضم القلق الذي يسكنها أولا وهي تواجه الحياة وفي كيفيات التعامل معها اجتماعيا، سياسيا، اقتصاديا، ... أي كونها الرقم المبهم في الفواتير، سجل الإحصاء، ودواوين التسجيل وفي التعامل معها نكرة، مجردة من الأحاسيس والانفعال، إنها حين تطل على ما سبق لا تجد لنفسها من فضيلة تؤسس عليها وجودها القيمي الإنساني، ليس لها إلا أن تكون الرقم الذي يتعدد من بطاقة لأخرى دون أن يكون له العدد الواحد الذي يميزه عن غيره من الأعداد[2]. لهذا ترى **ساروت** أن اللغة المحكية واللغة المفترضة هما الموضوعان الوحيدان للقصة المتخيلة يتجاوزان أي مظهر للفرد ويحطمانه، فالمظهر الجسدي لم يعد إلا سقط متاع متروك في خزانة التاريخ، فلم تعد الشخصية اليوم إلا ظلا لنفسها[3]؛ تقترب **الرواية الجديدة** من تقليص دور البطل إلى حد

---

[1] لوران لوساج. أضواء على الرواية الجديدة–عرض وتلخيص كمال رستم–. مجلة الأديب، العدد7، لبنان، 1983، ص: 34/32.

[2] حبيب موسي. مصير الشخصية وشخصية المصير في الرواية الجديدة. مجلة التبين للدراسات لغوية وأدبية الجاحظية، عدد19، الجزائر، 2002، ص:43/42/41.

[3] جان إلف تأدييه. الرواية في القرن العشرين، ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991، ص: 45.

يجعله مجرد أداة أو تكأة لنسج الأحداث، حيث يصبح الكائن غير محدد المعالم، لا يُمكن تعريفه أو الإمساك به. البطل في هذا السياق يتحول إلى "أنا" مجهولة، هي الكل ولا شيء في ذات الوقت، وغالبًا ما يُعتبر انعكاسًا للمؤلف نفسه الذي اختلس لنفسه دور البطولة. الشخصيات الأخرى التي تحيط به لا تتمتع بوجود مستقل أو خاص، بل تظل غارقة في نفس الغموض والتشويش. تكون النهاية غالبا في هذه الروايات مفتوحة مليئة بالرؤى والأوهام والكوابيس التي تتشكل حول هذه الأنا المهيمنة[1]؛ يتم إلغاء أو طمس الشخصية إما من خلال إخفاء هويتها أو عبر اتهامها ومطالبتها بالتفسير. في نظر مؤيدي **الرواية الجديدة،** يُعتبر تلاشي الشخصية ضرورة مفروضة من طبيعة العصر، ولا يمكن لأحد الوقوف في وجه هذا التحول الأدبي.

يوضح "**غرييه**" أن الزمن الحالي هو عصر الأرقام بامتياز؛ فعندما يراد تحطيم الإنسان يبدأ بإنكار شخصيته وتجاهل تفرده[2]؛ ليس من الصعب تحديد لحظات تاريخية قرر فيها الأدباء إعادة بناء العصر، مفتاح **الرواية الجديدة** هو الشخصية التي لا تملك ماضيًا أو حاضرًا ثابتًا أو عمقًا محددًا، بل هي في حالة اكتشاف مستمر؛ تصبح الشخصية شيئًا يتشكل في ذهن القارئ الذي يُحييها ويمنحها وجودًا حيويًا داخل النص[3]، لا تسعى **الرواية الجديدة** إلى تقديم عالم ثابت أو قوالب جاهزة، بل هي دائمًا في بحث عن جديد، مُعبرة عن احتجاج ضد الوضع القائم، ومرسخة لرفض الثوابت والتقاليد الأدبية القديمة رواية تبحث دائما عن الجديد باعتبارها رؤية احتجاجية عما هو قائم.

لم يعد كاتب **الرواية الجديدة** يؤمن بشخصياته، كما أن القارئ أيضًا لم يعد قادرًا على التفاعل مع هذه الشخصيات أو الإيمان بها. هذا الانفصال بين الكاتب والشخصية

---

[1] عطية نعيم. ما الجديد في الرواية الجديدة. مجلة الفيصل، العدد6 ، دار الفيصل الثقافية، الرياض، السنة الأولى، 1977، ص:151.

[2] المرجع نفسه، ص: 159.

[3] العشري فتحي. لقاء مع ناتالي ساروت. ص:58.

من جهة، والقارئ والشخصية من جهة أخرى، أدى إلى تراجع الشخصيات وتدهور وجودها. عندما فقدت هذه الشخصيات دعامتي الإيمان من قبل الكاتب والقارئ، بدأت في التهاوي والتحلل، لتفقد بذلك هويتها وتتحول إلى كيانات هلامية أو شبه شبحية لا يمكن الإمساك بها أو فهمها بشكل كامل[1]، كانت الشخصية في البداية موضوعًا للعناية الدقيقة ومحط اهتمام، كان كل شيء فيها مكتملًا: من أجدادها، وبيتها المبني بعناية، إلى أملاكها، رداءها، وجهها، وجسدها. كانت هذه التفاصيل تمنح الشخصية هويتها وتحدد مكانتها. ولكن شيئًا فشيئًا، بدأت الشخصية تفقد كل ما يميزها حيث فقدت ماضيها، وموطنها، وكل ما كان يحدد وجودها؛ فقدت طبعها الخاص، حتى اسمها، وأصبحت بلا معنى أو انتماء، بلا أبعاد أو ملامح. لم تعد شخصًا مكتملًا ذو هوية أو تاريخ، بل تحولت إلى مجرد ضمير، أو رقم، أو رمز فارغ، لا يحمل أي دلالة أو خصوصية؛ هذه العملية من التفكيك تعكس تحلل الشخصية في الرواية الجديدة، حيث تتلاشى الهوية وتتبدد التفاصيل، لتصبح الشخصية مجرد فكرة أو كيان غامض بلا جذور أو أساس، مما يعكس حالة التشتت واللاوضوح التي تميز الأدب المعاصر؛[2] يحطم الشك الشخصية والقانون البالي الذي يؤكد سلطانها هو واحد من ردود الفعل المرضية، التي يدافع بها الجسم عن نفسه ويرجع توازنه، يفرض الشك على الكاتب الوفاء بأهم التزاماته ألا وهو اكتشاف الجدة، ويمنعه من ارتكاب أخطر جرائمه تكرار اكتشافات من سبقوه[3]؛ فحال الشخصية يحبطه الغموض واللبس دون الإشارة إلى طبعها، ولا تتابع تطور هذا الطبع ابتداء من بعض المعطيات المحددة ، فلا وجود لعمق نفسي وحيد الشخصية يكفي بواسطته الوصول إلى حقيقة هذه أو تلك الشخصية، بل كان شخصية أعماق نفسية متعددة ولانهائية ، فقد تغيرت نظرية الطبيعة الثابتة للشخصية (الإنسان، الفرد...) التي تتميز بالاستقرار والخلود وأنهار معها مفهوم الثبات فالشخصية تتغير بتغير

[1] سامية أحمد أسعد. ناتالي ساروت. ص:243.

[2] المرجع نفسه. ص:245.

[3] المرجع نفسه. ص: 236.

أحوالها وتطورها، فلا يمكن للروائي أن يعرف شيئا مؤكدا عن أبطاله أو شخصياته سلفا وحسب بل لا يستطيع أن يحدد ملامح وجوههم وهيئتهم... لأنهم أصبحوا بدون وجه بل حتى أسماءهم لا تستطيع الذاكرة الإمساك بها إلا بعد جهد وعناء بالغ.

أدى التغيير الذي طرأ على الرواية إلى تأثيرات كبيرة على العلاقة بين الكاتب والقارئ والشخصية؛ فقد أصبح الكاتب يخشى من شك القارئ في القصة، لكن هذا الشك يتزايد بشكل طبيعي، يضل القارئ مهما كان حذرًا عرضة للتأثر بالأنماط المعتادة التي تعلمها من قراءاته السابقة، فعند تسليمه لنفسه لمجرى الأحداث يبدأ القارئ في استحضار الشخصيات وفقًا للتصورات التقليدية ما يحول دون فهم الشخصيات بالطريقة الجديدة التي تحاول الرواية تقديمها؛ فالشخصيات التي كانت تعكس واقعًا نفسيًا محددًا في الروايات القديمة لم تعد قادرة على احتواء تعقيدات الواقع النفسي المعاصر. بدأ العنصر النفسي[1] في الشخصية يتحرر تدريجيًا من قيوده ويميل إلى الاكتفاء بذاته بعيدًا عن التفاصيل المألوفة التي كانت تساعد القارئ على التعرف عليها بسهولة؛ وهذا التحول جعل اهتمام الكاتب يتركز بشكل أكبر على هذه الشخصية نفسها، حيث يصبح القارئ مطالبًا بالتركيز على العناصر الداخلية للشخصية بدلًا من الاعتماد على الأنماط الخارجية؛ من هنا، أصبح على الكاتب أن يبذل جهدًا كبيرًا لكي لا يسمح بانحراف انتباه القارئ نحو توقعات أو تصورات ثابتة، حتى لا تستحوذ الشخصيات على القارئ من خلال دلالات جاهزة. تحتم **الرواية الجديدة** على الكاتب تجريد[2] الشخصيات من تلك العلامات المألوفة التي كانت تساعد في تعريفها بسهولة، ليتجنب الوقوع في فخ تقديم شخصيات كلقمة سهلة يمكن التعرف عليها بسرعة. بذلك، تظل الشخصيات في حالة من الغموض المستمر، مما يخلق تحديًا أكبر للقارئ في سعيه لفهمها[3]، لا ترفض **الرواية الجديدة** الشخصية في طبيعتها أو في جوهرها،

[1] العنصر النفسي أصل من أصول العمل الأدبي، أي أنه تجربة شعورية تستجيب لمؤثرات نفسية.

[2] يستخدم التجريد إستراتيجية التبسيط، حيث تُترك التفاصيل الملموسة سابقاً غامضة أو مبهمة أو غير معروفة.

[3] سامية أحمد أسعد. ناتالي ساروت. ص:235.

إنما ترفض التصورات التي عمت في القرن التاسع عشر، تلك المعاني و الأفكار التقليدية والقديمة المهيمنة، المعقدة، المغفلة، التي لا تستطيع مسايرة العصر الجديد، عصر النزاعات والعلوم والمباحث الصعبة فقد كرس روادها مساعيهم في إرساء لوائح يستطيع بواسطتها أن يفهم العالم بمعانيه الفضفاضة[1] لم تبق الشخصيات موقع الاهتمام في النص السردي الجديد؛ ما أفض إلى تلاشي الغرض الرئيسي الذي كانت تجسده سابقا مع رواد **الرواية الجديدة.**

5-2-هيمنة الأشياء:

برزت الأشياء في التراث الأدبي الممتد عبر الأزمنة السابقة كجزء أساسي ومتواصل فيه، تلعب دورا مهما في تشكيل وتطوير النصوص إما لتصوير حياة الإنسان وتجاربه أو تطورات مجتمعه كعامل مساعد في بناء عوالم الرواية، فالأشياء كالملابس والأثاث ... كانت دائما لا مع العالم المحيط بالشخصيات الروائية فقط بل كان امتدادها الطبيعي اللازم.

كانت الأشياء في رواية القرن التاسع عشر تمنح العديد من الأوصاف والنعوت لوصف الأشياء ما يمنحها قيمة تستعمل باعتبار معلومة اجتماعية، أو نفسية، ...[2]، ويشكل تواطؤ الرؤية الذاتية مع الأشياء في حقيقة الأمر معقوليتها ووضوحها، أي تخصيصها بعلة وجدانية باعتباره – الشيء–يعزز الواقعية مع تقديم رؤى تفصيلية للشخصيات والمجتمع في رواية القرن التاسع عشر بإبلاغنا معلومات دقيقة عن طريق المعاني المضبوطة تشير إلى شيء آخر عن نفسه.

تطفح **الرواية البلزاكية** بالأشياء تجتمع فيها أوصاف دقيقة تتعلق بالعالم المادي: أثاث، منازل، ثياب، أي ممتلكات الشخصيات، لكن سرعان ما نرغب في تجاورها كونها

[1] Jean Claude Berton : 5 roman clés de la littérature, Francaise-prais, 1983, P138.

[2] محمد داود. الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها. ص:62.

ذات وظيفة تزيينية أو حشوية في النص[1]؛ بل كما لو كانت صنو الإنسان ذاته وبديلة له لكنها تبدو ومألوفة عند القارئ يتعرف إليها كما لو كانت أشياءه، لأن عالم الأشياء **البلزاكية** هو عالم البرجوازية الظاهرة، عالم مطمئن، لكن الفترتين التاليين للمجتمع الرأسمالي الغربي والرأسمالية المعاصرة– ق 20م – شهدت استقلالا متزايدا للأشياء مع اختفاء الفرد كحقيقة جوهرية تدريجيا ما أوجب تكوين عالم الأشياء في قالب وشكل مستقل له بناءه الخاص؛ وتعد الرواية الجديدة ممثلة لها من خلال أعمال " **ألان روب غرييه**" كواحد من ألمع ممثليها أصالة.

تتمتع الأشياء عند "**غرييه**" بوجود مستقل تماما لها عن الإنسان، وليس على الأديب إلا أن يخلصها من الطابع البشري الذي اعتدنا أن نراها عليه، بأن يخرجها من نطاق الملاحظة العقلية لكي يصفها بحتا، يرتد بها إلى نسيجها الأصلي الأول، فيصير الأديب كما يقول "**غرييه**" كعنكبوت ساكن وسط نسيجه، أي أنه لا يتدخل وإنما يسجل ويقيس من المنطقة التي يقف فيها[2]؛ إن وصف الأشياء في الحقيقة هو الوقوف عن قصد خارج هذه الأشياء وأمامها، فالمسألة ليست تملك الشيء أو إسقاط الأفكار والأحاسيس عليه، لأن الأشياء وقد ثبت أنها ليست الإنسان تظل دائما في مأمن إذ لا تحتوى داخل اتحاد طبيعي ولا تمتلك عن طريق الألم، فالاكتفاء بوصفها هو بوضوح رفض لكل ظروف الفهم والاقتراب من الأشياء، حيث أن المشاركة الوجدانية مع الشيء أمر غير واقعي[3]. يتحتم الأمر عند وصفها الوقوف خارجها وأمامها طواعية، لا يتعلق الأمر إذن بتملكها أو إرجاع أي شيء إليها[4]، فأي كاتب ينظر إليها منذ البداية على أنها ليست الإنسان تظل دائما في مأمن منه.

---

[1]لوسيان غولدمان. الرواية الجديدة والواقع. تلرجمة رشيد بنجدو، ط1، وزارة الثقافة، قطر، 2018، ص:43.

[2] العشري جلال. ألان روب غرييه وموجة الرواية الجديدة. ص:127.

[3]ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص:70.

[4]العشري جلال.ألان روب غرييه وموجة الرواية الجديدة. ص126.

لا ينبغي أن تكون الأشياء مجرد انعكاس باهت لبطل مبهم، أو صورة لآلامه، أو ظلال لرغباته[1]، وإذا تم استخدام الأشياء في لحظة معينة كوسيلة للتعبير عن الأهواء الإنسانية، فإن ذلك يكون مؤقتًا فقط؛ فالأشياء لا تتحمل طغيان المعاني إلا بشكل سطحي، ليُكشف لنا من خلال ذلك إلى أي مدى تظل غريبة وغير قابلة للتفسير البشري[2]، في الواقع، لم يفعل الإنسان حتى الآن سوى إسقاط روحه، ومشاعره، وآماله، ومخاوفه على الأشياء، مما يفقد هذه الأشياء شخصياتها وكيانها الخاص. تتمتع الأشياء في **الرواية الجديدة** بوجود مستقل تمامًا عن الإنسان؛ حيث تكمن أهمية الأشياء ليس في ماهيتها بذاتها، بل في كيفية تصويرها وحركتها أثناء تكوّنها فلا يُنظر إليها بمعزل عن الحركة التي تتبعها؛ فالتركيز هنا لا يكون على الخيال نفسه بل على حركة الخيال؛ أي كيف يتحرك الخيال في تكوين الأشياء وتشكيلها داخل النص[3]؛ تصبح حركة الخيال هي العنصر المركزي الذي يحدد طريقة تمثيل الأشياء بدلًا من مجرد استخدامها كرموز أو أدوات تعبّر عن مشاعر الإنسان.

نقل " **ألان روب غرييه** " في رواياته الصورة الفوتوغرافية كوسيلة للتعبير عن موضوعية مطلقة، حيث تقتصر عملية التقاط الصورة على نقل الشيء كما هو، دون تدخل تفسير أو تقييم بشري؛ الصورة الفوتوغرافية في هذه الرواية تكون محايدة تمامًا لأنها تلتقط الواقع من خلال جهاز لا يملك هدفًا سوى تسجيل الشيء نفسه، تعكس رغبة الكاتب في تجريد الأشياء من المعاني المألوفة وتحويلها إلى كائنات محضة لا تتأثر برؤية الإنسان أو مشاعره[4]؛ يرى "**غرييه**" أنه لو أخذ كلمة شيء بالمعنى العام(والقاموس يقول أن الشيء هو كل ما تدركه الحواس) فإنه من الطبيعي ألا يكون في كتبي سوى أشياء، وهي أشياء موجودة في حياتي أيضا: كأثاث حجرتي، والكلمة التي أسمعها من المرأة التي أحب، وحركة هذه المرأة

[1] Jean Pierre Moussaron, «Mes livres sont fortement liés à des lieux dans ma tête», Eidôlon, n° 27, février 1986, p 26

[2] المرجع السابق. ص:125.

[3] العشري فتحي. لقاء ناتالي ساروت. ص:27.

[4] نعيم عطية. ما الجديد في الرواية الجديدة. ص:130.

إلى غير ذلك(والقاموس يقول أيضا : أن شيء: هو كل ما يشغل النفس)، فإن الأشياء يمكن أن تكون: الذكرى والتي بواسطتها أرجع إلى أشياء في الماضي، والمشروع الذي أنتقل به إلى أشياء في المستقبل..." لقد وجدت الأشياء في تلك الأعمال التقليدية حتى وإن كانت أكثر إنسانية من الأشياء الموجودة في **الرواية الجديدة**[1]؛ لأن موقف الإنسان في العالم الذي يعيش فيه الآن ليس هو تماما منذ مائة عام.

تطرح **الرواية الجديدة** نظرة مختلفة للأشياء، كما تقاربها وتقيمها بطريقة أخرى، لأن النظرة الملقاة عليها بإلحاح ودون فتور: تراها ولكن ترفض امتلاكها، ترفض إقامة أي تفاهم مريب، ولا تطلب منها شيئا ولا تشعر اتجاهها بأي وفاق أو أي نوع من الاختلاف[2]، تكتفي بقياسها وحتى العواطف المعبر عنها تبقى على سطح الأشياء دون أن تحاول الغوص فيها بسبب أنه لا يوجد في داخلها أي شيء؛ فلا تستطيع أن توجه لها دعوة كونها لا تستجيب لأنها تنتمي إلى عالم غريب ومقلق وغير عادي غير منتمية لأحد.

تعتبر العلاقة التي تربط الفرد اليوم بالعالم المحيط علاقة غير ملكية مثلما كانت من قبل –القرن 19م –، إنه عالم الأشياء الغربية التي لا تعكس تصوراتنا الخاصة باعتبار أن الفرد لم يعد محور الكون أو تفسير نهائي له[3]، تبدلت تصورات الوفاق بين العالم والإنسان حيث كانت الأشياء صورة أمينة لذات الإنسان وتعبيرا عنه. توجد الأشياء دائمًا من خلال تحديها للصفات التقليدية التي تجعل منها شخصيات مألوفة أو حتى حية ذات أرواح؛ فهي لا تتسم بالبريق الخادع أو الشفافية التي تعطيها طابعًا إنسانيًا، بل تظل على سطحها ناعمة وسليمة، لا تتأثر بتفسيرات أو تأويلات. في هذا السياق، يتحدى الأدب، رغم رقته، محاولات فهم الأشياء أو تقويمها، فحتى الآن لم يتمكن الأدب من كسر أو حتى تنعيم حواف هذا الشيء

[1] ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص:122.

[2] محمد داود. الرواية الجديدة. ص:66/65.

[3] لوسيان غولدمان وآخرون. الرواية الجديدة والواقع. ص:43.

أو التأثير في منحنياته. تظل الأشياء في **الرواية الجديدة** بعيدة عن التأثيرات الإنسانية، ويبقى الأدب عاجزًا عن التأثير فيها كما يؤثر في الشخصيات أو الأحداث[1]. جوهر الأشياء الأول هو أنها موجودة، غامضة، صماء، متحدية، وثابتة في وجودها، لا تتزعزع. إنها حاضرة دومًا، ماثلة أمامنا كما لو كانت تسخر من المعاني التي نسعى لإضفائها عليها[2]. أعلنت **الرواية الجديدة** عن تحول جذري يتمثل في الانتقال من عالم البشر إلى عالم الأشياء؛ لم تعد الرواية مجرد انعكاس للواقع أو تعبيرًا عن التطلعات الداخلية للبطل، بل أصبحت مرآة للعالم المادي، حيث لا مكان فيها لجدل الإنسان أو أزماته النفسية، في هذه المرحلة يكتسح عالم الأشياء عالم البشر ويغطيه، ليأخذ زمام المبادرة في بناء المعنى وخلق الصورة داخل النص الأدبي[3]؛ اتخذت **الرواية الجديدة** من "الشيء" موضوعًا رئيسيًا لها بدلًا من الإنسان؛ فبدل التركيز على الشخصيات والصراعات النفسية التقليدية تصف الأشياء بالطريقة الطبيعية المباشرة، كما هي، دون إضافة تفسيرات أو تأويلات بشرية؛ أصبحت الأشياء في **الرواية الجديدة** كيانات مستقلة تُعرض كما هي في واقعها المادي، دون أن يُسقط عليها الكاتب أو القارئ معاني أو رموزًا مستعارة من عالم البشر، هذه الطريقة تسعى إلى استكشاف الطبيعة الجوهرية للأشياء وتقديمها في صورتها الخام، غير المتأثرة بالمعاني التي نُضفيها عليها عادة.

لا تقبل **الرواية الجديدة** أي تواطؤ مع الأشياء، وترفض وجود أي بعد بين الإنسان والأشياء وحتى بين الأشياء نفسها؛ فالأشياء هي هنا وليست شيئا آخر سوى أنها أشياء وكل منها محدد في ذاته[4]، فاستقلالية الأشياء عن الإنسان هي الموضوع الذي تعالجه **الرواية الجديدة** كون النظرة التي يلقيها الإنسان على هذه الأشياء لا تغير شيئا في وضعها وحالتها.

---

[1] ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص:27.

[2] نعيم عطية. ما الجديد في الرواية الجديدة. ص: 130.

[3] دراج فيصل. نظرية الرواية العربية. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص:46.

[4] ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص:81/80.

5-3-تفتت الزمن:

يمثل الزمن عنصراً أساسياً في بناء العمل الروائي التقليدي، إذ لا يمكن أن يتم سرد الأحداث في الرواية بمعزل عنه؛ فاعتبروا الزمان هو الحياة نفسها أو هو الوعي بالحياة، يتم استخدام الزمن بشكل خطي، حيث تتتابع الأحداث بشكل متسلسل من الماضي إلى الحاضر، ما يسهل على القارئ فهم تطور الشخصيات والأحداث. أعتبر الزمن في الرواية التقليدية الشخصية الأساسية، فهو في تصورهم لا يشيخ ولا يعجز بل يستمر مع كل الأجيال والفترات[1]؛ من حيث تحديد ملامح الشخصيات وتطور علاقاتها، وتقديم خلفيات زمنية دقيقة تساهم في توضيح السياق الاجتماعي والثقافي الذي تعيش فيه تلك الشخصيات، كما يُستخدم الزمن لتصعيد التوتر الدرامي حيث يمكن أن يؤدي مرور الزمن إلى تغييرات في العلاقات والظروف، مما يعزز من تأثير الأحداث.

دمر " **ألان روب غرييه**" وأتباع مدرسة **الرواية الجديدة** الزمان ليحلوا المكان محله؛ لأن الأشياء في المكان أوضح وأثبت من تواجدها في الزمان[2]، بهذا التكوين تكون **الرواية الجديدة** قد تمردت وثارت على أهم المبادئ الأساسية التي ارتكز وتطور عليها فن الرواية حتى نهاية الحرب الكونية الثانية. لا يجري الزمن بالطريقة التقليدية، ولا يُختتم أي شيء بنهاية حاسمة في **الرواية الجديدة**، إذ يُعتبر الزمن في هذه الرواية منفصلًا عن البنية الزمنية المعتادة؛ ليكون السبب الرئيسي في الإحساس بالخيبة الذي يشعر به القارئ بعد الانتهاء من قراءة كتاب أو مشاهدة فيلم من هذا النوع الأدبي، وجد القارئ في الرواية التقليدية نوعًا من الرضا أو الاطمئنان عندما تصل الأحداث إلى مصير محدد أو نهاية واضحة، سواء كانت سعيدة أو مأساوية؛ أما في الروايات الجديدة فجل الأعمال تترك القارئ في حالة من التشويش والضياع، لأن الأحداث غالبًا ما تكون مفتوحة أو غير مكتملة، ما

[1] الزمن في الخطاب الروائي، ت.إ: 2022/01/01:(10:00)، موقعwww.abat.medias.syn. Index. PHP

[2] ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص: 11.

يحرم القارئ من التفسير التقليدي أو الفهم الواضح لما يحدث، ويتركه في حالة من البحث المستمر عن معنى قد لا يُكشف أبدًا[1]؛ لا يرتبط الأمر عند أصحاب **الرواية الجديدة** بزمن يمضي ؛ ولكن بزمن يتماهى ويصنع، فأضحى الزمن الوحيد هو زمن القراءة، وبهذا جرد الزمن من زمنيته[2]؛ يعد الزمن في **الرواية الجديدة** زمنا مُفتعلا ومركبا، يُنشئ عبر القراءة والتجربة عوضا من أن يكون مجرد إطار ثابت يحيط بالأحداث، فعوضا من تسليط الضوء والتأكيد على مرور الزمن، يتم التركيز على المكان، حيث يُعتبر المكان أكثر استقرارا وشفافية من الزمن، مما يتيح للقارئ التفاعل مع عناصر البيئات والمواقف بشكل أعمق.

تنكر **الرواية الجديدة** مفهومية الزمن أو على الأقل ترفض سلطته، محاولة التحايل والإفلات منه بالعبث فيه، والإضرار به، والتشكيك فيه، بتقديمه حيث يجب أن يؤخر، وتعطيله حيث يجب أن يقدم، وبنفاذ من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد؛ يتم تقديم الزمن بشكل غير خطي، حيث يمكن أن تتداخل الأحداث وتظهر بشكل غير متسلسل، مما يعكس تعقيدات التجربة الإنسانية. يبين رفض احترام تسلسل الزمن في صورته المنطقية على الأقل رفضا للتاريخ ايضا تحت تبريرات فكرية مختلفة[3]؛ إن احترام التسلسل المنطقي للزمن لم يعد شيئا ضروريا في بنية الرواية الجديدة، التي تحرص أشد الحرص على تدمير البنية التقليدية للرواية، ذلك بتدمير البنية الزمنية[4] إما بالتمطيط والتطويل، وإما بالتمزيق والتبديد، وإما بالتأخير والتقديم.

يولي كتاب **الرواية الجديدة** أهمية أكبر للحظات الذاتية والتجارب الفردية، مما يُعطي القارئ شعورًا بالعيش في اللحظة بدلاً من متابعة تسلسل زمني محدد، لذلك لا يملك الزمن وجودا موضوعيا عند كتاب **الرواية الجديدة**، بل ينبع من تجاربنا وأفعالنا؛ فالزمن في

---

[1] المرجع السابق. ص: 137.

[2] الزمن في الخطاب الروائي.

[3] عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص: 32.

[4] المرجع نفسه. ص: 28.

هذا السياق ليس مجرد حاوية تُكدس فيها الأحداث، بل هو عنصر مرن يرتبط بوجودنا ويُشكّل من خلاله، لا يُعتبر الزمن مجرد إطار خارجي يمر فيه الزمن، بل هو يُكوّن من خلال تفاعلاتنا وحركتنا في الحياة. وبذلك، يصبح الزمن جزءاً من وجودنا الشخصي ووعينا، ويُحقق معناه من خلال التجربة الإنسانية[1]، لا يقدر الروائي على رواية قصة بحسب تسلسلها الزمني، إن لم تكن قصة من الماضي، وهذه الطريقة لا يمكن تطبيقها على حاضر لا يتوقف، من الصعب في **الرواية الجديدة** تقديم الأحداث وفق ترتيب خطي متسلسل، لأننا لا نعيش الزمن كاستمرارية ثابتة إلا في بعض الحالات النادرة. غالباً ما تكون تجاربنا الزمنية غير منتظمة، تتداخل فيها اللحظات وتختلط فيها الأحداث. وفي أثناء القراءة، تمنعنا العادة من الانتباه إلى التوقفات أو الفقرات المتقطعة التي تتناوب في السرد، إذ نعتمد على تنقلات عقلية غير واعية بين الحقب الزمنية والأحداث المختلفة[2]؛ يتسم الزمن في البناء الروائي بالتعقيد والعمق، لأنه يفاجئنا بانتقاله من زمن إلى آخر، فقد ينتقل من زمن الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل، وذلك بتبني تقنيات سردية مدمرة للحركة السردية الخطية. أصبح الزمن في **الرواية الجديدة** شبكة من العلاقات[3] فهو لحمة الحدث وملح السرد؛ يُعتبر الزمن في **الرواية الجديدة** كعملية تُصنع أثناء القراءة، لم يعد الزمن في الرواية الجديدة ذلك التيار السريع الذي يتدفق بلا توقف، بل أصبح أشبه بماء راكد يتسرب ببطء، حيث يجري فيه تحلل دقيق وعميق، تُظهر الجمل السردية قدرة على احتواء العديد من الانعطافات الزمنية والمكانية، مما يتيح لها أن تعكس التغيرات المتواصلة في الوعي والتجربة؛ فالزمن في هذا النوع من الروايات ليس مجرد مرور للأحداث، بل هو بنية مرنة تتداخل فيها الأزمنة والأمكنة بطريقة تكشف عن تعقيد الحياة الداخلية للبشر وتجاربهم المتشابكة [4]، لينطلق رواد

---

[1] ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص:157.

[2] ميشيل بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. ص98.

[3] المرجع السابق. ص:207.

[4] أحمد أسعد سامية. ناتالي ساروت. ص:234.

الرواية الجديدة منطلق التطور الزمني؛ لاعتمادهم على تداخل الأحداث والصور الفوتوغرافية التي ترصد اللحظات والثواني[1]؛ ليميز **تودوروف** (Todorov) في معرض حديثه عن زمن الخطاب بين ثلاثة أزمنة، وهي: زمن القصة المحكية، وزمن الكتابة، وأخيرا زمن القراءة، وهو زمن مرتبط بعملية التلفظ، وإن كان حضوره في النص أقل بروزا من الزمنين السابقين؛ لأن تمثيل هذا الزمن ضروري ليصبح النص مقروءا. إن هذه الأزمنة الثلاثة داخلية وهناك أزمنة خارجية، أي ليست مسجلة في النص، وهي: زمن الكتاب، وزمن القارئ، والزمن التاريخي؛ تدخل هذه الأزمنة: داخلية وخارجية في علاقة مع بعضها، كما يسجل أن زمن القراءة في نطاق علاقته بالأزمنة الداخلية الأخرى لم يحظ بالاهتمام نفسه[2]؛ لأن ذلك يفترض ضرورة تماهي الراوي مع القارئ وهذا العنصر لم يتم الالتفات إليه.

تقدم **الرواية الجديدة** نفسها دائما بشكل مختلف عن التطور الزمني التقليدي. فهي تبني اللحظات والفواصل والمتواليات الزمنية بطريقة لا تتبع تسلسل الزمن المعتاد، بل تشكل أزمنة خاصة بها لا تتماشى مع أزمنة الساعة أو الزمن الخارجي. هذه الأزمنة في الرواية الجديدة ليست مجرد امتداد لحظات متواصلة، بل هي تجارب وعوالم متقطعة ومتداخلة، تتسم بالمرونة والتمدد، بحيث يصبح الزمن في هذه الروايات أكثر ارتباطاً بالحالة النفسية أو الوعي الداخلي للشخصيات، بدلاً من كونه مجرد إطار خارجي تتحرك فيه الأحداث[3]؛ إن الزمن أكثر العناصر السردية قابلية للتشويش والتدنيس لأنه يحمل في ذاته هذه الخصوصية، حيث الزمن ليس شيئاً ثابتاً أو قابلاً للقياس بطريقة تقليدية، بل هو تجربة شخصية تُختبر وتُعاش وتُفهم بطرق متغيرة. ليس الزمن هو ما يتحرك أمام الشخصيات،

---

[1] يوسف اليوسف. الرواية الفرنسية الجديدة. مجلة الأدب الأجنبية، العدد الرابع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة الخامسة، 1989، ص:193.

[2] سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي–النص السياق–. ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، 2001، ص:42.

[3] ألان روب غرييه. نحو الرواية جديدة. ص133.

بل الشخصيات هي التي تُشكّل الزمن وتعيد بنائه من خلال تجاربها الداخلية، مشاعرها، وتصوراتها عن الماضي والحاضر والمستقبل

5-4-الوصف الخلاق:

يعد الوصف نشاطاً فنياً يتم التعبير عنه من خلال اللغة، ويُعتبر من أبرز الأساليب التصويرية والتعبيرية التي وُظّفت في الأدب عبر العصور المختلفة. يركز الوصف على جوانب متعددة مثل الجغرافيا، المكان، الأشياء، المظاهر، والخصائص الفيزيائية، ويمكن أن يشمل أيضاً العالم الداخلي للشخصيات أو العالم الخارجي المحيط بها. قد يتخذ الوصف شكل دليل مفرد (كلمة واحدة) أو مركب (جملة أو مجموعة جمل)، وهو بذلك يُظهر التفاصيل الدقيقة التي تساهم في تجسيد المشهد أو الفكرة المراد إيصالها. في جوهره، يميز الوصف كخطاب كل ما هو موجود، مُبرزاً الأشياء والمواقف بطريقة تُضفي على النص بعداً غنياً وتُحيي التفاصيل التي قد تكون غائبة عن العين؛ فالوصف لا يقتصر على نقل الواقع بقدر ما يُعيد تشكيله بشكل فني يعمّق من الفهم والتجربة الأدبية، ويمنح القارئ صورة حية ومكتملة عن العالمين الداخلي والخارجي[1]، فيعطيه سمته الخاصة وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه؛ فتشكل الوصف وتدرج أجزاءه ليس عملا عشوائيا أو يسيرا، بل هو نتيجة لقصدية يسعى الكاتب لتحقيقها قبل تجسيد نصه.

اعتمدت الرواية التقليدية بشكل كبير على الوصف كوسيلة لنقل الأحداث وتقديم الشخصيات وتحديد الزمان والمكان بشكل أوضح وبدقة وإسهاب شديدين، يهدف هذا الوصف إلى جعل القارئ يرى وهو ينجح في هذا، يهدف الوصف، في كثير من الأحيان، إلى بناء ديكور أو تحديد إطار الحدث، مع تصوير الشكل الفيزيائي للأبطال والشخصيات الرئيسية. من خلال هذه الطريقة الدقيقة في الوصف، يُمكن خلق عالم ثابت ومحدد يُعتمد عليه لاحقاً لتوضيح

[1] المرجع السابق. ص:41.

الأحداث والمواقف. فالوصف هنا لا يقتصر على التفاصيل السطحية، بل يُسهم في تشكيل بيئة مرجعية مستقرة يمكن العودة إليها بسهولة، مما يعزز من فهم القارئ للعالم الروائي ويمنحه إحساساً بالثبات والتنظيم داخل النص.[1]عالم يؤكد بفضل تشابهه مع عالم الواقع صحة الأحداث والكلمات والحركات التي سيملأ بها الكاتب هذا الإطار.

تصنف **الرواية الجديدة** كثورة في أسلوب الكتابة الأدبية غيرت في طرق الوصف بشكل جذري؛ لم يجعل كتاب **الرواية الجديدة** من الوصف أداة لنسخ العالم ولا وسيلة إلى نشر معرفة حوله، بل صار العالم المقدم موضع الشك، تحرر الوصف من تبعية السرد، حتى يوشك أن يولد هو يتحكم فيه بفضل الانتهاج باللغة انتهاجا دالا وخلاقا[2]؛ أولع كتاب **الرواية الجديدة** بتقنية الوصف إلى درجة جعلت الجزء الأكبر من نصوص **الرواية الجديدة** مفردا للوصف[3]؛ يمثل الوصف عمدة تقوم عليها بعض الأعمال الروائية الجديدة إن لم نقل كلها، ما يجعله وصفا دقيقا بالغ التحديد[4]؛ فهناك تدقيق وصفي يصل إلى حد الهوس.

تستقر أهمية الوصف في **الرواية الجديدة** لا في الشيء المعرف الذي يتم وصفه، بل في حركة الوصف ذاتها وفي الشيء نفسه؛ والظاهر أن القارئ لو أتجاهل وأزال صفحات الوصف من سجل **الرواية الجديدة** يجازف بأن يجد نفسه بعد أن غير الصفحات الواحدة بعد الأخرى بسبابته المستعجلة في ملاقاة نهاية الرواية وقد ظل منه المضمون كليا، فاعتقاده أن كل صفحة وصف ليست إلا قالب سيدفعه في الختام إلى البحث عن اللوحة نفسها[5]. تبدلت مكانة ووظيفة الوصف تبدلا وتغيرا جذريا، فبينما كانت الأبحاث التي ترتكز بالوصف

---

[1] ألان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ص:129.

[2] بهلوان الحمدي. في الوصف والنص السردي، ت.إ(2022/01/01) (18:05)، / موقعwww.turess.com

[3] المرجع السابق. ص:128.

[4] المرجع نفسه. ص:15.

[5] المرجع نفسه. ص:130.

تجتاح الرواية كان الوصف يستغني عن معناه التقليدي، لم يعد الوصف مجرد تعريفات تمهيدية تهدف إلى إدخال القارئ إلى عالم الرواية، كما كان في الماضي. في البداية، كان الوصف يُستخدم لتحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، وشرح بعض العناصر التي تحمل أهمية خاصة وتعبر عن معاني أو دلالات معينة. أما الآن، فقد أصبح الوصف يقتصر في كثير من الأحيان على تصوير **الجمادات** والأشياء التي لا تكشف عن شيء عميق أو تعبر عن معنى معين، أصبح الوصف أداة لتفصيل التفاصيل الخارجية دون أن تكون تلك التفاصيل بالضرورة محمّلة بدلالات رمزية أو معانٍ عميقة، بل مجرد تمثيل مادي لعناصر لا تحمل في طياتها رسائل واضحة، فالوصف في **الرواية الجديدة** لا يدعي تمثيل واقع موجود مسبقا بل يحاول إلا أن يؤكد وظيفته "الخلافة" فهو يحطم الأشياء.

ليس نادرا أن نجد في **الروايات الجديدة** وصفا يبدأ من لا شيء، فهو لا يقدم عرضا شاملا، بل كثيرا ما يبدو وكأنه يولد من جزء صغير، من شيء عابر عديم الأهمية[1]؛ يمد الكاتب منه خطوطا، وأشكالا، وبناء، ما يجعل القارئ يحس أن الوصف يبتكر تلك الخطوط والأشكال ثم يعارض نفسه فجأة ويعيد نفسه يبدأ من جديد ويتجزأ إلى خطوط متوازية؛ يشعر القارئ **للرواية الجديدة** أنه بدأ يلمح شيئا، فيعتقد أن هذا الشيء سيتضح، لكن خطوط الرسم تتراكم ، وتتكدس ، وتنتقل ، وتنكر نفسها ، حتى أن الصورة تحاط بالشك والحيرة كلما تقدمت في البناء والاكتمال، ومع انتهاء الوصف يكشف أن هذا الوصف لم يترك شيئا متماسكا وراءه، فتح الوصف المجال أمام القارئ لتأويل النص بطرق متعددة، ويعزز من شعور الانفصال عن الواقع التقليدي، مما يخلق تجربة أدبية فريدة تتحدى التصورات الثابتة. يمكن أن تتداخل العناصر الحسية والرمزية في هذا الوصف، مما يسهم

[1] ما يشبه النقطة.

في خلق طبقات من المعنى تعكس تعقيدات الحياة المعاصرة. فقد اكتمل الوصف في حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم[1]. تتحدد وظائف الوصف في وظيفتين أساسيتين:

- **الوظيفة جمالية:**

يقوم الوصف بدور تزييني، بحيث يشكل استراحة في مجرى الأحداث السردية؛ يكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي، وهو ما يبرز في الفنون القصصية القديمة ويستمر في الرواية **الجديدة.**

- **الوظيفة تفسيرية:**

يُستخدم الوصف كرمزية تعبر عن معاني معينة في إطار سياق الحكي؛ يصبح الوصف أداة لفهم النص بشكل أعمق، حيث يربط بين العناصر المختلفة ويعزز من السياق العام للرواية.

اعتمد "**جون ريكاردو**" (JEAN RICARDEAU) أشكالا أربعة للوصف تتراوح بين الوظيفتين السابقتين:

- أن يكون المعنى موضحا للوصف الذي يليه[2].

- أن يأتي الوصف سابقا لمعنى من المعاني، يكون ضروريا في سياق الحكي، أي أن يكون الوصف إرهاصا لهذا المعنى، وهو لذلك لا يشكل في نظر جون ريكاردو إلا مرحلة نحو المعنى.

- أن يكون الوصف نفسه دالا على المعنى في ذاته دون الحاجة إلى التصريح بذلك المعنى سواء قبله أو بعده.

---

[1] ألان روب غرييه. نحو الرواية جديدة. ص:131.

[2] وهذا أضعف أشكال الوصف.

- **أن يكون الوصف خلاقا:** هو وصف يسيطر على مجموع الحكي على حساب السرد، فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص؛ سمي خلاقا لأنه يشيد المعنى وحده، أو على الأصح يشيد معاني متعددة ذات طبيعة رمزية.

لم يبق الوصف في الرواية مجرد تمثيل لواقع موجود مسبقًا. بل أصبح يؤكد على وظيفته الإبداعية؛ فقد دافع كتاب **الرواية الجديدة** عن الوصف: الوصف الخلاق؛ تعددية المعاني التي تنبع من الوصف الخلاق هي في الحقيقة تعبير عن صراع الوصف مع المعنى الواحد؛ فالوصف الخلاق لا يقتصر على نقل صورة ثابتة أو مجردة، بل يتفاعل مع النص ليخلق دلالات متعددة تتجاوز المعنى السطحي؛ هذا الصراع بين الوصف والمعنى الأحادي يظهر عندما يسعى الوصف إلى فتح آفاق جديدة من الفهم والتفسير، مما يُضفي على النص بعدًا من الغموض والتعددية [1]؛ يبقى الوصف من أهم التقنيات السردية التي تعزز وتساهم في إعلاء مكانة العمل الروائي، إذ يتيح للروائي الروائي عن طريق الكلمات رسم لوحات فنية مرصعة وغنية ومميزة من خلال الكلمات ويفتح آفاقًا جديدة للتفكير والتأمل؛ مُساهمًا في تطوير سردية غنية ومعقدة تعكس تجارب إنسانية متعددة ومعاصرة.

[1] حميد لحميداني. بنية النص السردي–منظور النقد الأدبي–. ط، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص: 80/79.

5-5-تعددية الأمكنة:

يشكل المكان في الرواية أحد العناصر الأساسية التي تلعب دورًا حاسمًا في تأطير المادة الحكائية وتنظيم وتطوير الأحداث؛ لا تقل أهميته عن بقية العناصر المكونة للعمل الروائي. يدخل المكان في صلات وثيقة مع باقي مكونات الحكاية في النص الروائي[1]، كما يدخل في نسيج النص من خلال حركة السارد؛ فيتغير إيقاع السرد بعبور السارد أمكنة مختلفة في الرواية ما يؤدي إلى تغير الأمكنة داخل الفضاء الروائي.

يعتبر المكان بؤرة تجمع فيها شبكة العلاقات، التي تجمع بين عناصر الرواية[2]؛ ليغدو كأداة الأكثر استيعابا لمعاني النص وفنيته[3]؛ إضافة إلى أن العمل الأدبي يفقد خصوصيته إذا افتقد عنصر المكان. يمكن أن يتداخل الزمان والمكان، حيث يتغير المكان بشكل متكرر، مما يعكس تشتت الشخصيات وأفكارهم؛ ليفترض تشكل الأحداث وسيرورتها صورا جديدة للأمكنة، سواء أكانت واسعة، أم ضيقة[4]، وتظل اللغة أساس المكان الروائي وباقي عناصر الرواية، لأنه يبقى بالدرجة الأولى عنصرا خياليا ولفظيا، بصفته مجموعة صور شكلت مخيلة الراوي فنقلها إلى القارئ من خلال اللغة القادرة على الإيحاء والخلق[5]؛ يخلق النص الروائي من خلال الكلمات مكانًا خياليًا يتمتع بمقوماته الخاصة وأبعاده المميزة. إن المكان في الرواية قائم في خيال المتلقي وليس في العالم الخارجي، فهو مكان تستشيره اللغة، تصنعه، ومن خصوصياتها: أنها لا تقبل تفاصيل الواقع، وإذا فعلت ذلك سكنت الحركة في الرواية، وما على اللغة إلا أن تشير إلى الواقع بالتقاط جزئيات منه، وعلى المخيلة لدى

---

[1] زوزو نصيرة. إشكالية القضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، العدد، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، الجزائر ، 2010، ص:66.

[2] بتقة سليم. نظرية في المكان وأهمية في العمل الروائي، مجلة المخبر، ا عدد6، جامعة محمد لخضر، بسكرة، الجزائر، 2010

[3] غاستون باشلار. جمالية المكان. تر غالب هلسا. ط2، المؤسسة للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص:71.

[4] حميد لحميداني. بنية النص السردي-منظور النقد الأدبي-. ص: 63

[5] قاسم سيزا. بناء الرواية. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. ط1، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2004، ص:74

المتلقي أن تقوم ببناء المكان الروائي من خلال الجزئيات التي تقدمها اللغة[1] يعد الوصف المادة التي يتخلق بها شكل المكان في الرواية.

يتطور دور المكان أحيانا إلى أن يحتل الدور الرئيسي في العمل، حيث تدور الأحداث في الرواية لتعكس الأثر الذي يمكن أن يفعله المكان في الشخصيات وتأثيراته على جوانب الشخصيات المختلفة، يُعتبر المكان عنصرًا ديناميكيًا وليس مجرد خلفية ثابتة للأحداث لذلك لم يعد المكان في **الرواية الجديدة** إطار استقرار وثبات في أغلب الأحيان بالنسبة للشخصيات بل أصبح يحمل معنى **الرحلة**، و**البحث**، و**التيه**؛ يتم تمثيل المكان بشكل غير محدد أو مشوش، مما يخلق شعورًا بالقلق أو الغموض ويعكس الاضطراب في الحياة المعاصرة تسعى **الرواية الجديدة** إلى زعزعة ثقة الشخصية الروائية بالمكان، حيث لم يعد هذا الأخير يشكل إطارًا ثابتًا يُرسّخ أقدام الشخصيات في أفعالها وحركتها بفضل صفاته المميزة؛ بل أصبح المكان في بعض الأحيان يميل إلى التشابه والتكرار، مما يؤدي إلى فقدان الشخصية لثقتها بنفسها، ويفتح المجال لتقديم عوالم جديدة تتجاوز الحدود المعروفة والمألوفة.

[1]أحمد زياد سحبك. جماليات المكان في الرواية. مجلة الفيصل الثقافية، العدد 286، الرياض،2000، ص:58.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: الشخصية ومصيدة التشيؤ

1-تفكيك الشخصية وتجريدها

2-تهاوي الذات وتشتت الكينونة

3-التفكك الاجتماعي وتشيؤ العلاقات الإنسانية

4-خلق الصورة النمطية الأنثوية -الاختزالية المادية للأنثى-

الفصل الثالث: الشخصية ومصيدة التشيؤ

1- تفكيك الشخصية وتجريدها:

أخذت الشخصية الروائية التقليدية ضربة موجعة مع أصحاب **الرواية الجديدة**، بعد أن كانت تمثل كيانا كليًا تحولت إلى مجرد عنصر مفتوح على كل الاحتمالات، مع التأكيد على إخفاء كل سماتها ومميزاتها التي رافقتها سابقاً –الرواية التقليدية –كونها اتجهت نحو المجهول مع كتاب **الرواية الجديدة** بعامة و" **ألان روب غرييه** " بخاصة.

فقدت الشخصية كل سماتها الأساسية: اسم كامل، صورة، أهواء، ملبس، وجود، مكانة اجتماعية، دور، فضائل، ...، أصبحت كائنًا بلا حدود وغير قابل للتعريف، صارت نسخة مراوغة غير مرئية تقريباً بسبب عدم الكشف عن هويتها؛ إنها مجرد حضور بلا وجه، تاريخ، عمق نفسي، ... تكاد تصل إلى درجة الصفر. جرد "**ألان روب غرييه**" شخصيات رواياته من: الوجود، الدور، الأهمية المكانية، بغية تقديم رؤية جديدة غير تقليدية لشخصياته مما يعزز تشيئها؛ فـــ "**ماتياس**" (Mathias) في رواية "**المتلصص**" (le voyeur)– الرائي – يُعرف عنه أنه بائعٌ متجول فقط جاء ليقضي يومه في الجزيرة بغية بيع ساعات اليد اليدوية، يتذكر مرة أنّه ولد فيها دون وضع: الاسم الكامل، العمر، الميزات الجسدية،...، بل تقتصر معرفته علي اسم وصفة: "**ماتياس**" و"**المسافر**"، عاجزٌ عن الإدراك، يحاول إيجاد ذريعة لإعفاء نفسه من ذنب جريمة القتل التي لا يعلم إن كان هو المسؤول عن ارتكابها أم لا في النهاية بسبب انفصامه وهذيانه وفقدانه المتكرر والجزئي لذاكرته سوآءا بقصدية أو غير ذلك، لا يفرق بين

الواقع والخيال والتخيلات وذكرياته؛ تتوارد إلى ذهنه أسماء فتاتين **فيوليت** و**جاكلين** دون معرفة تفاصيل خاصة بهما ماعدا ما وقع عليه " **ماتياس**" :

"**Mathias decida de parler le premier malgr l'effort conside rable que cela lui coztait d ce moment prbcis.**" [1]

تشير العملية الى تقليل التركيز على الشخصيات ككيانات واضحة المعالم وتقديمها ككيان متداخل ومنفصل، بحيث نستكشف بعض التفاصيل ان وجدت بطريقة غير مباشرة وفي سياقات متباعدة يتم توزيعها عبر النص السردي:

"Mathias crispa la main droite sur le m'tal polli du guidon. Une phrase cahotique sortit de sa bouche-peu claire et d'une excessive longueur, trop brusque pour tre tout, fait aimable, grammaticalement incorrecte. A il entendit neanmoins au passage les formules essentielles: "Marek, bonjour, pas reconnu. La vieille femme se tourna vers lui sans comprendre. Avec plus de calme, il rbussit, repbter l'indispensable, en le compl~tant par l'Nnonch de son propre nom" [2]

" Alors, ça va mieux? demanda près de lui un homme vêtu d'un blouson de cuir. -« Ça va mieux, merci », répondit Mathias. Il avait déjà vu ce personnage quelque part. Ilvoulut justifier son malaise et dit : « C'est la fumée, c'est le bruit, c'est tant de paroles... » Il ne trouvait plus ses mots. Cependant il se mit debout sans difficulté. Il chercha des yeux la mallette, mais se rappela aussitôt l'avoir laissée dans sa chambre, ce matin-là. Il remercia de nouveau, empoigna la chaise pour la rapporter dans la salle; mais l'homme la lui prit des mains et il ne resta plus au voyageur qu'à s'en aller – par le chemin qui conduisait à la maisonnette solitaire, dans son vallon envahi de roseaux, au fond de l'étroite crique "[3]

[1] Alain robbe grillet. Le voyeur. Minuit .Paris. 2013- orig. publ. 1955- p : 94
[2] Ibid. p : 94.95
[3] Ibid. p : 223

لقد تم افراغ الشخصية – **ماتياس**– من عمقها التواصلي كشخصية تامة وسوية، فصعوبة التعبير وضعف قدرة التواصل بسبب حواراته المتقطعة يخلق حواجز بين الشخصيات بل يمتد الى هوية الشخصية كدليل للانفصال على نفسه وذاته والعالم المحيط؛ إنها فجوة بين ما يشعر به الفرد أو الشخصية وما يستطيع التعبير عنه. يظهر تفكك الشخصية في تفكك عبارات التواصل والتعريف بهوية " **المسافر** " ما يجعله يبدو كشخصية مشيأة عالقة بين حقيقته الداخلية وصورته الخارجية؛ ينتج عنه اختزال عند الاخرين كرمز عالق وليس كشخصية حية لها عمقها الخاص.

تتميز رواية "**الغيـــرة**" **(la jalousie)** بتجريد شخصيات القصة وتفكيكها؛ فكل ما يروى هو وجهة نظر الراوي الغيور؛ الغائب ظاهرياً والحاضر في الواقع بصورة مفرطة. تعتبر الرواية نسخا وترجمة لوعيه فقط؛ وعي غيور على الزوجة من صديقها " **فـــــرانـــك** " مقابل عدم ذكره في النص السردي بأي طريقة، وإذا لم يذكر في الرواية صراحة، يتم التأكيد عليه من خلال عدد معين من التفاصيل المادية؛ مثل الكرسي الثالث الموضوع على الشرفة، وهو كرسي الراوي. لا يملك اسما له ولا وصفا يتيح فرصة التعرف عليه ومعرفته، يتم التعبير عن غيرته خارجياً فقط دون النظر إلى دواخله؛ تعتمد تعابيره على كيفية النظر إلى الأشياء بشكل آلي:

" Les chaussures légères à semelles de caoutchouc ne font aucun bruit" [1].

لا نقبض على ملمح منه مطلقا نظرا لسرعته وخفة تحركاته ومرونته في الاختباء والتخفي، لا يصرح بتفاصيله أو رغباته؛ فهو لا يمثل، إيماءاته الوحيدة تقتصر على

[1] Alain Robbe Grillet. La jalousie. Minuit .Paris. 2012- orig. publ. 1957. p: 48

التحرك في جميع أنحاء المنزل، وتغيير الغرف ومراقبة زوجته؛ يتم اجراء ملاحظاته غالبًا من خلال النوافذ وستائرها:

" les fenêtres sont closes aucun brui ne pénètre à l'intérieur quand une silhouette passe au dehors devant l'une d'elles longeant la maison à partir des cuisines et de dirigeant du côté des hangars …C'était coupé àmi-cuisses, un noir en short, tricot de corps, vieux chapeau mou, à la démarche rapide et ondulante, pieds nus probablement (…) reste en mémoire et devrait le faire reconnaître aussitôt tous les ouvriers de la plantation(…).Son évanouissement' étonneguère, faisant au contraire douter de sa première apparition " [1].

يعكس التخفي والتستر انعدام الثقة والخوف من الانكشاف بسبب تفكك العلاقات الإنسانية وابتعادها عن مسارها الحقيقي والطبيعي، إنه انفصال عن الذات الحقيقية وعدم القدرة على فهمها والتواصل مع الاخرين او المحيط ككل، تبدو الشخصية مشيأة عالقة في دور لا يعكس واقعها العادي: الزوج ومكانته، ليبرز التفكك مقدار التناقض بين ما تشعر به الشخصية أو الفرد وما تظهره للعالم، فيتشكل التحدي الحقيقي بين البحث عن الهوية والوضع والمكانة وبين القبول والتفاعل والقلق والعزلة.

لا يستعمل أبدًا الضمير "أنا " أو "هو" للدلالة عليه؛ يقتصر حديثه عن العالم الخارجي، حَوَلَ وعيه كاملا إليه – العالم الخارجي – مع عدم ملامسة باطنه أبداً. لا يتدخل الكاتب لتقديم تفسير يبين خطوط العمل، نكتفي بالإيماءات والنظرات والتصرفات دون المقدرة على وضع حكم نهائي على شخصيات النص السردي؛ بسبب رؤيتهم من خلال عيون شخص مريض بالغيرة، يعتمد على نافذة أو شرفة تساعده على الرؤية دون أن يلتقطه أحد او يمسك به اثناء عملية المراقبة، يركز على رؤية الراوي للآخرين

[1] Ibid. p : 54

بعامة وشخصية "**فـــرانـــك**" بخاصة، ما يترك أثرًا عدائياً موازياً لما يشعر به الراوي تجاهه مع التأكيد على أنه عداء داخلي فقط.

ينطبق غموض شخصية الراوي – الزوج على زوجته أ ... (A...)؛ شخصية غامضة لا نعرف عنها أيضا: الاسم الكامل، اللقب، العمر، ...، يكتفي بحرف واحد بثلاث نقاط يحمل شخصية كاملة أ...؛ لذلك ليس لديها اسم حقيقي، فاسمها حرف أولي يشير إلى شيء غير معروف ولا يقول أي شيء وتشير النقاط الثلاث لشيء غير مسمى؛ يتم تقديم الأوصاف في الرواية بشكل عام بطريقة هندسية، أوصاف للأشياء، لمظهرها المادي، عن طريق محو كل رابط معها، فهي تقدم فقط كأشياء بسيطة في الحركة، إن وصف أ... ليس من هذا النوع، فهو ببساطة ينفي وجود صلة ما بين أ... والراوي، حتى لو تم تقليل ذلك إلى الحد الأدنى لا تزال هناك آثار لحركات نفسية، لردود أفعال على دوافع معينة، لم تكن ردود فعل لشيء على شيء آخر، لكنها تكشف بعض التوقعات الخفية، بعض الأفكار، التي نحملها من الآخر، يستنكر الراوي–الزوج وجود علاقة وثيقة بين الرجل – **فـــرانك** – والمرأة الحبيبة. يميزها الحديث القليل المقتصر على وجبات الطعام كعرض سطحي لا يسمح بالتعرف على تفاصيل شخصيتها، يجعلنا الأمر ضمن رؤية جزئية وواقعٍ جزئي أيضا؛ جزئي لأننا لا نستطيع أن نبدي حكما فقط من وجهة نظر راوي سجين الغيرة المرضية التي تعدل وجهة نظر المرء للأشياء والكائنات التي تحيط به:

" Ce contemple le miroir immobile pas un de ses traits ne bouge , ni les paupières aux longs cils , ni même les prunelles au centre de l'ivie vert , Ansi figée pas son propre regard attentive et sérieuse elle parait ne pas sentir le temps passe "[1]

[1] Alain Robbe-Grillet. La jalousie. P : 120

تظهر شخصية" **فـــرانـــك** " من الصفحات الأولى للرواية بالطريقة التي يراها الراوي الغيور، تحيلنا إلى معرفة صفات يبرمجها عليه الراوي؛ تؤكد معاناته من الوسواس والخجل وعجز نفسي يدفعه إلى تمييز أصغر العلامات والاشياء بهدف تأكيد وتجسيد شكوكه حول وجود علاقة بين زوجته والصديق أو الجار" **فـــرانـــك**":

" Maintenant la maison est vide. A…est descendue en ville avec Franck, pour faire quelques achats urgents. Elle n'a pas précisé lesquels "[1]

" Lorsqu'il s'agit de planter le jardin ou de repeindre les fenêtres, c'est A... qui décide " [2]

تُسَبب عدم المقدرة على المواجهة والرفض تشتتا داخليا يجعل من العسير التعامل مع المواقف الحياتية بشكل سليم – لما الزوج لم يواجه **فرانك؟** لماذا لم يمنعه من الحضور الى منزله؟ لما لا يشارك تفاصيل بيته الخارجية مع زوجته؟ ما سبب عدم رفضه رحلة المدينة؟ – فعدم التمكن من اتخاذ القرارات سوآءا بالرفض أو قبول المواقف، يرمي بالشخصية الى التشكيك في قيمتها وقدراتها ما يؤثر سلبا على تطورها وتقدمها في القصة ينتج عنه تفكك هوياتي ووجودي.

يجد الراوي – الزوج نفسه محبوسًا ليس فقط في مشاعره، بل أيضًا في عـــالم يعيد – من الآن فصاعدًا – عذابه إلى قوة أ...؛ إنها رواية تصور رجلا وتركز من صفحة إلى أخرى على كل خطوة من خطواته، واصفا فقط ما يفعله وما يراه وما يتخيله، هل يمكن اتهامه بالابتعاد عن الإنسان؟ إنه رجل يصف كل شيء، لكنه الأقل حيادا، والأقل تحيزًا بين الرجال: على العكس من ذلك، منخرط دائمًا في مغامرة عاطفية شديدة

[1] Ibid. p : 122.
[2] Ibid. p : 39

الهوس، إلى حد تشويه رؤيته في كثير من الأحيان وإنتاج خيالات قريبة منه إلى الهذيان.

تحدد الصورة التي يمكن تكوينها عن الزوج من خلال مواقفه اتجاه "**فـرانــك**" والأوصاف الجسدية النادرة التي يقدمها الراوي: يظهر كشخص قوي، مغامر، مركز ثقة، ما يجعله العاشق المزعوم لـــــــ أ ... ، يقدم مجموع صفات تشعره بالقسوة لأنها غائبة عنه ولا يمتلكها:

" **Il absorbe sa soupe rapidement sans faire de mouvements excessifs, il tient correctement la cuillère et avale la soupe sans faire de bruit. Pour cet humble travailleur, il y a un surplus d'énergie et d'enthousiasme... "**[1]

" Il est invité à dîner (parfois il semble venir sans y être invité), il est présent sans veste ni cravate et son col de chemise est défait (...), le pantalon et la chemise qu'il porte habituellement donnent un look général militaire "[2]

" … raconte … riant et faisant des gestes avec une énergie et un entrain démesurés … "[3]**.**

يعيد الراوي حدثا أو مشهدا باستمرار يتمثل في رؤية أ ... لحشرة على حائط غرفة الطعام، يدرك " **فرانك** " أنها منزعجة منها، ليلف منديلاً ويسحقها بلفته لمنع خوفها:

[1] Alain Robbe-Grillet. La jalousie. P : 23
[2] Ibid. p : 21
[3] Ibid. p: 110

" C’est à ce moment que se produit la scène de l’écrasement du mille-pattes sur le mur nu : Franck qui se dresse, prend sa serviette, s’approche du mur, écrase le mille-pattes sur le sol" [1]

" Il montre sa virilité et son courage lorsqu'il la tue sous les yeux de (A...) alors que le mari reste immobile " [2]

يتكرر المشهد – 7 – عدة مرات مبينا جمود الزوج الذي يزداد وسواس الغيرة والخيانة عنده؛ إنه تأكيد للضعف وتعزيز للتوتر القائم بسبب التناقض الحاصل في تغيير متحمل مسؤولية الحماية؛ تشير المشاهد أو الموقف المتكرر الى عجز الشخصية على النمو والتغيير، ما يبين ان الراوي – الزوج عالق بين الرغبات المتضاربة والشعور بالتفكك وعدم الاستطاعة على التواصل الفعال مع أ... و**فـــــرانـــك**؛ إنه تعزيز لعزلته وانكسار العلاقة.

" Cet acte laisse une marque sur le mur de la salle à manger, suggérant symboliquement l'acte de trahison qui va s'accomplir car il est dans l'imaginaire du maniaque jaloux "[3]

يسقط وصف الراوي–الزوج المبني على مظهر "**فـرانـك**" وتفاصيله الخارجية من: ملامح، ملبس، جسد، ... وتحركاته في مطب تجريد الشخصية وتفكيكها كونه يعطي انطباعا أوليا عليه دون وضع تفاصيل إضافية تبين أو تبرز الشخصية بشكل كامل من نواحي مختلفة. تؤدي عملية تحليل الاوصاف الخارجية للشخصية بطريقة تفصل بين العناصر المكونة لها الى فهم سطحي؛ رغم ان فهمها يتطلب توازنا بين الجوانب المختلفة حتى تكون أكثر واقعية وتفصيلا.

[1] Ibid. P : 112.
[2] Ibid. p : 63
[3] Ibid. p: 165

لقد تزامن فقدان الشخصية لطابعها الخاص (اسم، لقب، صورة، ...) وجود متحدث مجهول يصور نفسه كل شيء ولا شيء في الوقت نفسه، يحتل دور البطل حارما ما يحيط به من شخصيات الحياة الخاصة جاعلاً منها رؤى أو أوهام أو نتائج تابعة لذلك المجهول لتصل الى شخصيته في نهاية الواقع – واقع السرد والوصف –.

تمنح رواية " **المماحي** (les gommes) " لـــــ " **ألان روب غـــــرييه** " فرصة رؤية الشخصية من اتجاهات مختلفة عبر فترات زمنية متغيرة أو عن طريق شخصيات أخرى ما يؤدي إلى تشويش صورة الشخصية؛ يزيد من اختلالها وتناقضها وعدم ثباتها وعدم استقرارها، كوسيلة للتعبير عن التشييء الواقع باستخدام أسلوب ذاتي دون إظهار الجوانب والأبعاد الأخرى لها كشخصية مستقلة بذاتها ودون اعتبارها أيضا كياناً متعدد الأبعاد، ما يعزز التعقيد وعدم الاستقرار و**التشيؤ** المسيطر على العلاقات القائمة بين شخصيات النص السردي لـــــ "**غـــــرييه**":

" Devant lui une espèce de grand type en imperméable la grille

He ! tu ne m'attends pas ? He ! Copain !

n'aime pas les devants "[1]

سيطر التـــعب والشـــعور المستمـــــر بالفـــراغ على شخصيـــــة " **ولاس** " طوال روايـــــة "**المماحي** ":

" En quittant les bureaux de la police, Wallas a été repris par cette impression de vide dans la tête qu'il avait d'abordattribué au froid"[2]

[1] [1] Alain Robbe-Grillet. Les gommes. Minuit. Paris. 2000- orig. publ.1953. P : 119

[2] Ibid. p : 104

يعتبر التعب والشعور بالفراغ في الحياة الخاصة لشخصية " **ولاس** " تجربتان عميقتان جدا بسبب تأثيرهما عليه؛ فالتعب الجسدي أو حتى النفسي الذي لا يصرح به عادة في الرواية نتيجة المواقف أو ضغط الحياة اليومية تدفعه الى عدم الاستمرار في عمله وحتى حياته بسبب الفراغ المترجم لغياب الهدف أو معنى الحياة، يفرز الروتين سلوكيات غير صحية نتيجة تداخل التعب مع الفراغ المستمر؛ فالتأرجح بين الماضي والحاضر ومستقبل مبهم يشكل تجربة وجودية غنية ومشتتة ومؤلمة في الوقت ذاته.

تميل الشخصية – **ولاس** – إلى السماح لنفسها الاسترشاد بمسار الأحداث في بعض الأحيان لتضيع؛ حيث يطيع الموضوع حتمية الأفعال ترى وتذهب:

" Il se souvenait d'être déjà passé deux fois par cet endroit : la première fois il avait prit la bonne route, la seconde fois il s'était trompé ; mais il ne pouvait plus se rappeler laquelle de ces deux rues il avait empruntée la première fois – elles se ressemblaient d'ailleurs énormément " [1]

ينتج عن التكرار والتلاعب اللغوي تبديد وتشويه للشخصية فتتجرد من صفاتها الأساسية الموحية بالجانب الإنساني فيها؛ تسقط أهميتها لتغدو مجرد شيءٍ أو رمزٍ مع تعزيز تزعزعها واهتزازها عن طريق الخلط والتلاعب بالأزمنة والأحداث والأمكنة. نراها مشوهة غير ثابتة، عشوائية، محدودة، تعطي إيحاءات تجريدية دون أي بعد إنساني واضح بسبب المنظورات المتناقضة والتقديمات غير منسقة والإحساس بالتشويش التي قدمت ووصفت به. يتثبت إحساس **التشيؤ** نتيجة الرسائل المدركة خلال النص السردي المصغر والمفكك الوقت ذاته للشخصية بطريقة غير تقليدية تتجاوز المألوف

[1] Ibid. p : 282

يعمل " **ألان روب غرييـــــه** " على وضع التفاصيل المادية و الشكل الخارجي للشخصية؛ ما يجعل الكاتب – الروائي – يعرض الأوصاف الجسدية و السلوك السطحي لشخصيات العمل دون التركيز أو محاولة البحث في عمقها الداخلي، النفسي، العاطفي، ... . يتم وصف" **ولاس** " ماديا باستخدام تفاصيل دقيقة للغاية، نحن نعلم أنه رجل لا يزال شابًا، طويل القامة، هادئ، ذو وجه مقبول، كان في الماضي بشارب، بل نعرف حتى قياس جبهته:

" Un homme encore jeune, grand, tranquille, au visage régulier "[1]
"Quatre mille neuf cent deux. Quarante-neuf centimètres carrés desurface frontale"[2]

يبقى من الصعب التعرف على هذه الشخصيات تعرفا دقيقا؛ يتم التشكيك في المعلومات المقدمة عنهم باستمرار؛ بصفة " **المماحي** " موضوعا للنسيان مع استخدام عديد الرموز الدالة على المحو ما يجعل شخصية " **والاس** " شخصية غير مؤكدة فمثلا: يعتبر محققا تم تعيينه عن طريق الصدفة، يفتقد لبعض معايير التوظيف المعمول بها في جهاز الشرطة الجديد، فشل في العثور على مرتكب جريمة القتل الفاشلة، انتهى به الأمر إلى قتل نفس الضحية المفترضة – **دوبون**– . تتأرجح هويته ذاتها فلا نعرف شيئًا عن حياته الخاصة سوى أنه عمل في قسم شرطة آخر قبل التحاقه بمكتب التحقيقات، يسعى إلى المحافظة على سرية وظيفته، يجبر نفسه على التصرف بشكل محايد قدر الإمكان؛ ما يؤدي إلى محو أي قرار شخصي منه، يحلق شاربه وهو يفكر أنها علامة غير عادية للغاية؛ وبالتالي تصبح غير قابلة للتعرف عليه من قبل الآخرين وحتى نفسه.

---

1 Alain Robbe-Grillet .Les gommes. p : 25
2 Ibid. p : 204

" Wallas ne fait partie du Bureau des Enquêtes que depuis peu de temps … et c'est par hasard s'il occupe ce poste "[1]

" il [Wallas] se souvient de la photographie apposée sur la pièce officielle : celle d'un individu nettement plus âgé que lui, qu'une forte moustache brune apparente à quelque Turc d'opérette. Naturellement ce « signe particulier » trop remarquable était incompatible avec les théories de Fabius sur l'aspect extérieur des agents de renseignement. Wallas a dû raser sa moustache et son visage s'en est trouvé transformé, rajeuni, presque méconnaissable pour un étranger"[2]

ينشأ عن عملية تبديل أو تغيير الصفات الجسدية رغبة أو محاولة التكيف مع المواقف وتجنب الضغط أو الانتقاد؛ يتيح عدم التعرف على الشخصية فرصة التعبير أو العمل والإنتاج بحرية كون الصراع المتعلق بالهوية يؤدي الى استجابة تترجم عن طريق التغير الجسدي وتجريده من سماته المميزة كوسيلة للتكيف والهروب وآلية دفاعية للحصول على القبول والأمان من طرف الأخرين: انها ملامح الشخصية المشيأة.

تم تجريد شخصية " **ولاس** " من ماضيه وطفولته؛ فتاريخ العائلة وذكريات الطفولة تحفز شخصية الفرد ومصيره؛ يسترجعهما على شكل شظايا من الذاكرة القديمة. عرضت فترة قدوم " **ولاس** " إلى مدينة الجريمة بصحبة أمه فترة طفولته كذكرى مجزأة ثلاث مرات (ص: 54، ص: 169 – 170، ص: 298) أعاد تكوينها ببطء ودون رغبة في ذلك ولم يعد تشكيلها بالكامل؛ فالتذكر او الذاكرة والذكريات ليست بظاهرة موثوقة وشاملة، بسبب هشاشتها اثناء إعادة بنائها، تتخللها أدوات تعديل: الشك، الأسئلة، التأكيد، ... .

[1] Lbid. p.74
[2] Ibid. p.154

" Il croit se souvenir que celle-ci [sa mère] était fâchée, qu'il y avait une affaire d'héritage, ou quelque chose du même genre. Mais l'a-t-il jamais su exactement ? Il ne se rappelle même plus s'ils avaient fini par rencontrer la dame, ou bien s'ils étaient repartis bredouilles … D'ailleurs, est ce que ce sont là de vrais souvenirs ? On a pu souvent lui raconter cette journée …Non. Le bout du canal, il l'a vu lui-même …Mais il est possible que cela se soit passé un autre jour, dans un autre endroit – ou bien encore dans un rêve "[1]

طال الشخصية الروائية عند " **غـــــرييه**" التحجيم والتشويه الجسدي والتقليل من أهميتها ككائن، يصل إلى كسر أي دليل يقدمها كبشري سوي:

"… Le patron du café se penche vers le miroir... Un spasme musculaire agressif déforme peu à peu son visage... Une grimace se forme et se fige dans un masque en forme de gouttière... Il ferme les yeux et ouvre la bouche, et un côté de son visage convulse, révélant un monstre encore plus laid… "[2]

يؤدى تحجيم وتشويه الشخصية الى تفكيكها وتجريدها من خصائصها الإنسانية لتصير نموذجا بدلا من كيان حقيقي، تصبح مجموعة من الصفات السطحية دون تداخل حقيقي بينها ما يجعلها أقل قابلية للتعاطف بسب اختزالها في صفة واحدة يفقدها التعقيد.

تخلو جل شخصيات الأعمال الروائية لـــــــ "**غـــــرييه**" من إظهار الخلفية النفسية ذات التركيب المعقد والتفسيرات العاطفية؛ مع تعويضها بعرض الأفعال و التصرفات الناتجة عنها بطريقة مباشرة لتظهر كهيكل مجرد يتلاعب به لاستعراض فكرة أو مظهر فقط، تقوم بتصرفات مجزأة دون دوافع شخصية؛ تؤدي عملية حذف أو تجنب التجربة النفسية الداخلية للشخصية وعمقها العاطفي وضعها في هيئة أداة تواكب

[1] Alain Robbe Grillet .Les gommes. p.170
[2] Ibid. P : 22

المحيط الذي تركن إليه بعيدًا عن الحياة الداخلية الخاصة بها . فلا نعرف شيئًا عن مخاوف "**ولاس**" في رواية " **المماحي**" أو دوافع **غاريناتي** القاتل أو حول حالة **دوبون** الضحية بسبب الفراغ الموجود في تكوين الشخصيات، ما يجعل التعرف عليها مرتبكا ولا هي تستطيع التعرف على حالها:

" Un gros homme est la debout , le patron cherchant a se reconnaître au milieu des tables et des chaises. Au – dessus du bar la langue glace ou flotte une image malade le patron verdare et les traits brouilles hepatique et gras dans son aquarum . " [1]

عُرضت الشخصية بطريقة تفتقر إلى الخصائص الإنسانية... ككيان متغير غير محدد بدقة تتميز بعدم الثبات و التكامل البشري الإنساني، ما يجعلها معرضة للتهشيم و التكسير وإعادة التشكيل في كل مرة دون مقدرة على فهمها فهماً كاملاً أو الإمساك بما يجتاحها داخلياً، بسبب عدم وضوح دوافعها؛ فـــــ **الغيرة** التي يشعر بها الراوي – الزوج – في رواية " **الغيرة** " تعتبر دافعاً أساسياً لشخصية الراوي لكنها تقدم من خلال وصف موضوعي؛ شيئي دون الغوص النفسي، ما يجعل الغيرة عنصرًا مادياً فقط، يقدم كتجربة سلوكية خارجية لتكون دافعاً أقل وضوحاً وتأثيراً؛ بسبب التشويش الذي أصاب الراوي – الزوج –؛ فلم يعرف سبب شعوره بالغيرة و كيف أثرت على أفعاله، فما قدم مجرد صور من أحاسيس ومشاعر على الراوي – الزوج – دون تفسير واضح بمقابل تسليط الضوء على الحياة اليومية لـــــ **أ...** و " **فـــــرانك** " وما يجري داخل المنزل:

" …le plus possible … elle s'appuie de l'autre main au bras du fauteuil et se penche vers lui, si près que leurs têtes sont l'une contre l'autre... " [2]

---

[1] lbid .p: 12
[2] Alain Robbe-Grillet. la jalousie p. 18

" C'est elle-même qui a disposé les fauteuils, ce soir … Celui qu'elle a désigné à Franck et le sien se trouvent côte à côte … " [1]

" ... à la droite de Franck sur la terrasse pour le café ou l'apéritif, à sa gauche pendant les repas dans la salle à manger… " [2]

" … Franck regarde A..., qui regarde Franck. Elle lui adresse un sourire rapide …. " [3]

تغدو الغيرة جزءًا خارجيا وعنصراً يتفاعل مع المحيط عوضًا من أن تكون سبباً ودافعاً داخليا عميقا كونها – الغيرة – جُردت من بعدها الإنساني وقدمت بشكل مفكك معتمد على الوصف المادي المتكرر فقط؛ يختار المراقب بعناية دون وعي القرائن المادية التي ستثير شكوكه:

"Celui qu'elle a désigné à Franck et le sien se trouvent côte à côte…"[4]

نجد الأمر ذاته في رواية " **المتلصص**" الذي غُيبت فيه الدوافع الواضحة لفعل التجسس ومراقبة الآخرين وتعقبهم؛ فتبدو كفعلٍ روتيني بسبب تكرار ممارسة سلوك التعقب كتفاعل مع المجتمع والبيئة دون دافع واضح ودقيق .

" … Il lui demande de l'aspirine , Elle n'avait pas , il prit une absuthe son mal de tête de faisait d'ailleurs moins souffrir transformé maintenant une porte de bourdonnement comateux dont tout le crâne était noyé " [5]

صارت الشخوص معلقة باستمرار من حالة إلى حالة أخرى يميزها تشتت الفكر وتقلب المزاج والأحاسيس غير مدركين لمعنى التجانس سوآءا مع أنفسهم أو مجتمعهم ومحيطهم. نلاحظ أن " **ولاس**" ممزق بين رغبته في إخبار كل شيء للآخرين

---

[1] Ibid. p. 19
[2] Ibid. p. 53
[3] Ibid. p. 26
[4] Ibid P.19.
[5] Alain Robbe Grillet. le voyeur. p : 15

والأشخاص الذين يقابلهم دون الكذب عليهم، إلا أن الواقع يدفعه إلى اختلاق الأكاذيب حتى لا يكشف وظيفته التي ينتهي به الأمر إلى إبعاده عنها:

" Il aurait été plus simple certainement de dire tout de suite à cette femme qu'il désirait parcourir les rues principales de la ville, où il venait pour la première fois ; mais n'aurait-il pas été poussé par un scrupule à parler de l'ancien voyage ? " [1]

نجد فتات الشخوص مبعثرًا في النص السردي من أوله إلى نهايته مع شطحات أفكارهم، تتوالى الحوادث في فسحة زمانية ومكانية يميزها: لا استقرار، لا تجانس، لا تماسك، لا هيئة، ...، مما يجعل الشخصية غير قادرة على التحكم في ذاتها و نفسها و حتى عالمها في الوقت ذاته، ليكتشف مدى الصراع الذي تعانيه بلغ صداه وعيها الذاتي فلا تُدرك معنى : الخوف ، الحقيقة ، اليقين، الموت، الحياة، الانحلال الأخلاقي،...، بسبب تأثير فعل القلق عليها وفاعلية التوتر والصدمات والرغبات الجنسية فقط؛ مثل " **ماتياس** " المنفصل عن ذاته وسط شروده وذكرياته؛ الحقيقي والمتخيل، الفعلي والافتراضي، يركض الواحد تلو الآخر، ويتبادلان الأدوار، يصبحان غير قابلين للتمييز؛ إنه اندماج الصورتين المفككتين مع بعضهما البعض، صورتان مختلفتان مجردتان لا يمكن التمييز بينهما.

"… Mathias termina son absinthe. Il enfonça la main dans la poche de sa canadienne tout en relevant les yeux sur le voyageur (…) Tandis que le marin et le pêcheur s'immisçaient, se faufilaient, s'interposaient entre le voyageur et Mathias " [2]

[1] Ibid. p.72
[2] Ibid. P : 222

أجبر الواقع المجهول واللامرئي المخيف الناتج عن تحولات المجتمعات بفرض العبثية على الشخصية لتصير بلا حياة كونها ابنة هذا الواقع المهترئ والمتصدع مرتدية لباس الهشاشة، الأمر الذي فرض عليها الاختفاء والانقراض أو التحريف والتصغير:

"La fille qui servait, derriere le bar, avait un visage peureux et des manieres mal assurkes de chien mal assur de chien mal assur de fille qui servait derriere le ..."[1]

يجبر الواقع المجهول الشخصية على التعامل وفقا له من زوايا مختلفة بهدف التكيف واستمرارية العيش وسط تغيراته، ما يخلق عدم اليقين المصور في تشويه أحد شخصيات المحيط من طرف الاخر؛ نتيجة للفوضى العقلية والاضطراب، ليعتبر تجسيدا وبناء لمتمثلات السلبية، تصبح الشخصية المشوهة أو المصغرة ضحية لها بسبب تواجدهما في عالم مليء بالضبابية والتعقيد الشامل للشخصية، الفرد، الانسان. ما يعني أن "**المسافر**" ممزق بين واقعه وخياله، يفضل الازدواجية ويعيشها، لا يتذكر شيئا ماعدا رؤية واحدة لونت هلوساته وشتت ذاكرته:

" **La photographie oi l'on voit ... la photographie oi l'on voit... la photographie, la photographie, la photographie … "[2]**

" Un peu en retrait, la petite fille avait également l'air abandonnée. Elle était debout contre un des piliers de fer qui soutenaient l'angle du pont supérieur. Elle avait les deux mains ramenées derrière le dos, au creux de la taille, les jambes raidies et légèrement écartées, la tête appuyée à la colonne ; même dans cette position un peu trop rigide, l'enfant conservait une attitude gracieuse" [3]

[1] Ibid. P : 106
[2] Ibid. P : 117
[3] Ibid. P : 22

يُنشأ فقدان الاتصال بالذات وتداخل الواقع المعاش والخيال بسبب انشطار الهوية الشخصية تمزقا يُصَعب تحديد ما هو واقعي وما هو خيالي مصطنع، يتحول هذا الأخير الي مصدر قلق وتشتت للشخصية ويزيد من تعقيد تجاربها بسبب حصر دورها واحتجازها في فجوة الضياع، فيعكس التشييء التوترات المعاصرة في فهم الذات والعالم.

2 – تهاوي الذات و تشتت الكينونة:

مس الذات الإنسانية مع توالي أزمات العصر الحديث: رأس المال، النمط الرأسمالي ...، جملة من التغيرات على رأسها "**التشيؤ**"؛ عملت على استلاب ذات الإنسان وهويته، فكان النص السردي – الرواية – ساحةً فعالة في إنتاج خطاب جديد تجسيدًا لواقعة جديدة – "**التشيؤ**" – انعكست على الذات مخلفة فيها قهراً واستلابا .

تعكس الذات صورة وإدراك الفرد لنفسه ومعرفته بها وما تحمله من وعي وشعور بكينونة الفرد مع تكون بنيتها نتيجة التفاعل مع محطيها لتسمو وتنفعل خطوة بخطوة داخل مجالها الإدراكي، كونها البنية والنواة الرئيسية المشكلة للشخصية لما فيها من معارف، تصورات، مدركات، ...، تحدد طريقة وصف الفرد لنفسه كما يتصور هو ذاته منعكسة ومصورة في سلوكه أثناء تفاعله مع المحيطين به.

يدرك الفرد الأفراد المحيطين به والأوضاع تبعاً للطريقة والكيفية التي ينظر بها إلى نفسه، فكل خلل يمس ذات الفرد يُغير تلقائياً تماثله الخبراتي. تؤثر كيفية إدراك الفرد ذاته في تعاملاته الاجتماعية وفي طريقة سيرورة حياته كون سلوكه يؤثر تأثيراً بليغاً في فهمه واستيعابه ذاته، كون سلوكه ناتج عن بعده الذاتي.

تـــصدر الأفكار والمشاعـــر عن تلك الذات؛ فـــتحدد وحدة الفرد وانسجامه وثباته ضمن حياته مع الآخرين في إطار التوافق الشخصي. يُعاني " **مـــاتياس**" في رواية "**المتلصص** " من نشاط جنسي شُكل عنده بسبب هوسه بفتاةٍ صغيرةٍ يتذكرها من ماضيه؛ ما دفعه الى استحضار عدة تفاصيل إدراكية التي قد تمر في الظروف العادية دون أن يلاحظها أحد، لم يستطع " **ماتياس**" إعادة تجميع التفاصيل في تفسير ذي معنى يبرر ما يحدث معه، ما يجعله مرتبكًا: فلا شيء منطقي عنده بسبب الوسواس

الذي يعاني منه على الرغم من افتقاره وعدم وعيه بالطبيعة الوسواسية لأفكاره بشكلٍ واضح طوال الرواية؛ ما يعيق العقل على التعرف بصورة واضحة على الأفكار التي تراوده هل هي جنسية أم سادية؟

تم تعليق علاقة " **ماتياس** " الطبيعية بالعالم من حوله من طرف الحالة الذهنية الوسواسية التي يعيشها والذعر الذي يصيبه بين لحظة وأخرى في أجزاء الرواية؛ ما يجعله غير قادر على استيعاب ما يحدث له لفهم خبراته وتجاربه السابقة أو الحالية؛ يؤدي الامر إلى زيادة الشعور بفقدانه هويته:

" ... Mathias se passa la main sur le visage " [1]

" ... Il lui demanda de l'aspirine. Elle n'en avait pas. Il prit une absinthe. Son mal de tête le faisait d'ailleurs moins souffrir, transformé maintenant en une sorte de bourdonnement cotonneux dont tout le crâne était noyé " [2]

تَعَرُضُ " **ماتياس** " للصداع المستمر الحاضر أوقات محاولة تحديد الحقائق وكشفها، يتبين على أنه أعراض أو نتيجة لحالته الذهانية غير مستقرة الفاقدة للثبات والتواجد بشكل صحي؛ إنه تشتت وفراغ وجودي في حالاته المعاشة على الجزيرة، تخرج حالة الصداع ومسح الوجه عدة مرات في صفحات العمل السردي كتوكيد على فقدان الذات نتيجة التصرفات غير واضحة لـــ " **ماتياس** " وهروبه المتكرر من مواجهة حقيقة أفعاله:

" Mathias termina son absinthe. Ne sentant plus la petite mallette entre ses pieds, il abaissa le regard vers le sol. La valise avait disparu. Il enfonça la main dans la poche de sa canadienne, pour frotter ses

[1] Alain Robbe Grillet. Le voyeur. p : 215
[2] Ibid. P : 220

doigts maculés de cambouis contre la cordelette roulée, tout en relevant les yeux sur le voyageur. La patronne crut qu'il cherchait de la monnaie et lui cria le montant de la consommation; mais c'était le verre d'absinthe, dont il s'apprêtait à régler le prix. Il se tourna donc vers la grosse femme, ou vers la femme, ou vers la fille, ou vers la jeune serveuse, puis reposa la valise afin de saisir la mallette tandis que le marin et le pêcheur s'immisçaient, se faufilaient, s'interposaient entre le voyageur et Mathias...
Mathias se passa la main sur le front. Il faisait presque nuit. Il était assis, sur une chaise, au milieu de la rue – au milieu de la route – devant le café des Roches Noires.
Alors, ça va mieux? demanda près de lui un homme vêtu d'un blouson de cuir.
Ça va mieux, merci , répondit Mathias. Il avait déjà vu ce personnage quelque part. Il voulut justifier son malaise et dit : « C'est la fumée, c'est le bruit, c'est tant de paroles... » Il ne trouvait plus ses mots. Cependant il se mit debout sans difficulté.
Il chercha des yeux la mallette, mais se rappela aussitôt l'avoir laissée dans sa chambre, ce matin-là. Il remercia de nouveau, empoigna la chaise pour la rapporter dans la salle; mais l'homme la lui prit des mains et il ne resta plus au voyageur qu'à s'en aller – par le chemin qui conduisait à la maisonnette solitaire, dans son vallon envahi de roseaux, au fond de l'étroite crique " [1]

يتجنب " **ماتياس** " مواجهة الحقائق أو المسؤوليات المرتبطة بأفعاله؛ قد يكون خوفا من العواقب أو شعورا بالذنب أو حتى ضعفا في الشخصية؛ فعدم الإقرار بالفعل والانسلاخ من الذات وتعاقداتها بسبب تراكمات الصراع وفقدان الثقة من موقف الذهن والابتعاد عن قيمه وقيم الذات يدفعه الى الانكار المستمر لتكيف مع أزمته وتبرير التصرف الوحشي، ما يسهل على ذاته المنقسمة وكينونته المتأرجحة التعامل مع التوتر الداخلي واستراتيجية فعالة للتضليل والتلاعب بالأخرين أو محاولة للحفاظ على صورته

[1] Ibid. P : 222.223

أمام سكان الجزيرة. وأكثر مثال واضح على فقدان " **ماتياس**" قبضته على هويته في نهاية الرواية حيث يجد نفسه مرة أخرى في المقهى وسط سكان الجزيرة مناقشا ظروف اختفاء الفتاة **جاكلين**، دون أن يفهم ما يحدث حوله بسبب تعبه وإجهاده العقلي الناجم عن صداعه. عدم مقدرة " **المسافر**" على جمع قصاصات التجربة الحسية بسهولة ساهم في زيادة شعوره بتبدد ذاته وفقدانه هويته: هوية ماتياس الصياد، أو ماتياس المسافر، أو ماتياس التاجر.

اهتزت ذات الإنسان نتيجة تصادمه مع الماضي وتطلعه في الوقت ذاته إلى حاضر تـفوق على قدراته بسبب تقدمه بسرعة لتتغير القيم ما أحل الشك مكان اليقين؛ يعيش الفرد حالة من التيه والانشطار؛ أي انقسام الذات إلى قسمين أو نصفين لتحدث المواجهة بين الشطرين اللذين كانا كياناً واحد متحولاً إلى غريب بهيئة عدو يتواجه:

" Impression de buter contre un corps solide (l'ombre de la statue). "Il fit un mouvement instinctif pour hviter l'obstacle ... mais dtjd il souriait de sa mbprise. Il posa le pied en plein milieu du corps." [1]

" Les plaintes qu'il croit entendre."[2]

" Au dessus du lit, un tableau d l'huile figurait un coin de chambre tout d fait analogue: un lit bas, une table de chevet, unepeau de mouton." [3]

"La vision de l'homme au bras levd mena-Cant qu'il croit voir au rez de chaussbe oi brillait une lumibre quoiqu'il fit grand jour. [4]

[1]Alain Robbe Grillet. Le voyeur. P : 44
[2] Ibid. P : 28
[3] Ibid.p : 68
[4] Ibid. P : 28

"La vision de la fillette caressbe par le gbant, schne reflbtie dans une glace. [1]

" et les doigts du geant reviennent se poser sur la proie qui attend ses pieds."[2]

" L'affiche menarante qui rappelle la vision de la chambre au lit d&fait, draperies rouges. [3]

يقوم " **المسافر**" بتشويه كل ما يظهر أمامه أو تقع عينه علية من أشياء أو شخصيات، ... يعرضها بأحجام مختلفة وقت ظهورها غير مفرق بين الوهم والرؤية الحقيقية للكائنات – شيء، شخصية –، فتصير مشوهة تأخذ جوانب مخيفة ووحشية.

يظهر في " **المتلصص** " سؤال كبير: من هو متلصص الرواية؟ كون كلمة **المتلصص** تظهر على غلاف الرواية فقط بينما الذوات التي تمارس فعل الرؤية والمراقبة والتجسس كثيرة دون الاعتراف بفعل الفعل منها، ما يجعل بعض الإيحاءات المباشرة القليلة تضع هذا الاسم على بطل الرواية " **ماتياس**" الذي يلقب بـــــــالمسافر، فما يقرأ في صفحات الرواية يجعل " **ماتياس**" (القاتل) هو موضوع المتلصص كونه شاهد الجريمة الواقعة التي سمح له سكان الجزيرة بالمغادرة بسبب تبنيه موقفا سلبياً غير مبال قبل جريمته، لتكون مبنية على حدس غير يقيني يهدف إلى التضليل لمنع الرؤية الحقيقية من الوقوع. يخلق التصادم بين أهل الجزيرة عدة متلصصين يقفون على أساس هش للغاية باعتبار أن ما يرونه يقطع جميع الروابط السابقة الحاكمة بينهم، يسقط أهل الجزيرة في فخ النفس التي تصور لوحدها المرجع الخارجي المستند عليه:

" Une série de regards immobiles et parallèles des regards tendus presque anxieux franchissaient-tentaient de franchir –luttaient contre

---

[1] Ibid. P : 78
[2] Ibid. P : 79
[3] Ibid. P : 80

cet espace déclinant qui les séparait encore de leur but l'une contre l'autre toutes les têtes étaient dressées dans une attitude identique Un dernier jet de vapeur épais et muet dessina dans l'air au-dessus d'elles un panache-aussitôt apparu qu'évanoui." [1]

ما يجعل تحديد هوية كل فرد منهم تتعلق بصورته الخاصة في أعماق نفسه وذاته فقط. فالمتلصص إنسان يسعى إلى الرؤية دون أن يجد شيئاً مرئياً، محاولاً إخراج نفسه إلى الخارج عن طريق محاولة الوعي للعثور على نظيره الحقيقي وبالتالي ما يدركه، لكن يقع المتلصص في الفشل كونه لا يوجد نظير حقيقي، بالرغم من الفشل يظل يحمل في داخله نواة لعالم جديد ومستقل؛ مستقل مثل عالم الأشياء التي يتلصص عليها إنه: عالم الوعي المنقسم.

" il enfonça la main dans la poche de sa candiu rue ...tout en relevant les yeux sur le voyageur " [2]

" Surmis çait , se faufilaient s'interposaient entre le voyageur et Mathias " [3]

تجعل عملية استقرار النظر على جسد " **المسافر**" اعتباره ككيان مادي مستقل عنه، لا يوجد مسافرٌ آخر غيره، فتقسيم الهوية شديد الصعوبة لارتباطه بعزلته وكيانه المتوحد. ففي سعي الإنسان للبحث عن ذاته وتحقيقها هو في الوقت ذاته سعيٌ لإثبات الوجود كون تحقيق الوجود لا يقع إلا بتحقق الذات.

أكون موجودًا ⟵ أحقق ذاتي

[1] Alain robbe grillet. Le voyeur P : 1
[2] Ibid. P : 222
[3] Ibid. P : 223

تشكل السمات النفسية والاجتماعية والعمليات التي ينطلق منها الفرد في تعامله مع كل ما يلتف به من محيطه و أي اختلاف أو بعد عن هاته الحلقة السوية يعد انشطارا و تشظ؛ تكشف رواية " **المتلصص**" بطرق مختلفة عن الانفصال الجذري الذي وقع بين الوعي الفردي و الواقع السابق؛ فقد انتهى " **ماتياس** " بعد عدة محاولات فاشلة إلى التحقق المطلق والإدراك النهائي أنه لن يكون قادراً على التوفيق بين الواقع والصورة التي خلقها في وعيه، فعدم توقفه عن التفكير في وفاة " **جاكلين** " لا يعني استمرار قلقه، بل توقف وتخلص منه متحولا إلى إهمال واضح لهذا الشعور والإحساس، لكنه لم يستطع استعادة براءته أمام نفسه وذاته بصفته لا يزال القاتل المحتمل لها:

" Compler les vides , il répétait souvent plusieurs fois la même phrase , il se surprit même a récitée la table de multiplication " [1]

"Elle était debout contre un des piliers de fer qui soutenaient l'angle du pont supérieur. Elle avait les deux mains ramenées derrière le dos, au creux de la taille, les jambes raidies et légèrement écartées, la tête appuyée à la colonne; même dans cette position un peu trop rigide, l'enfant conservait une attitude gracieuse"[2]

يبدو الوصف حيويا وعفويا إلا أنه لا ينبغي أن يكون الموقف خادعًا: هذه الصورة التي تفرض نفسها على **ماتياس**، ومن خلاله، على القارئ، حتى قبل مغامرته الجزيرة، هي التي ستحدد المغامرة لأنها تستبق شخصية **جاكلين:** ضحية المستقبل.

شكلت فجوة موجودة في وعي " **ماتياس** "؛ لا تؤثر في الواقع لكن لا شيء يمنعه من استبداله بعالم خيالي يستطيع **المسافر** صنعه وخلقه ثم التخلص منه حسب رغبته، دون أن ينكر وجود الواقع الحقيقي مختبئاً في كل ما نسجه سابقاً فهو مرئي.

---

[1] . Ibid. P : 216
[2] Ibid. P : 22.

" Une phrase chaotique sortir de sa bouche peu claire et d'une excessive longueur, trop brusque pour être tout a fait aimable , grammaticalement incorrecte ou il entendit mean moins au passage les formules essentielles : Marek , bonjour par reconnu " [1]

" Encore un peu plus vite , le voyageur reprit son monologue... " [2]

لا يعرف ماتياس ما فعله من الساعة 11:15 صباحًا حتى الساعة 12:10 ظهرًا، يشعر بالألم الذي يضبطه عند الكشف عن الجريمة المرتكبة خلال هذه الساعة. يحاول ماتياس أن يرى بوضوح ما يدفعه الى زيارة مكان الجريمة، يحاول بطريقة خرقاء اخفاء قرائن ودلائل تجريمه: السجائر، أغلفة الحلوى، السترة المعلقة على الصخر، يحاول خلق الذرائع. لم يعد بإمكانه الهروب من الاقتناع بأنه القاتل فيغمى عليه من الرعب ليتم اكتساب وعي جديد في نفس الوقت ولحظة حدوث الاغماء.

وُلد تهاوي الذات بسبب تفكيك الشخصية الذاتية وتعريتها كمظهر من مظاهر التجريد واللامعقول فقدان الشعور والإحساس بالوحدة وتماسك كيان الفرد أو الشخصية أو الإنسان، ما أدي إلى تآكل الهوية الشخصية وعدم المقدرة على ثبات كيانها وتقوية شعورها النفسي، فتعرض تجاربها بطريقة متقطعة تقوض مفهوم الذات وتسحب منها الطابع الفردي والإنساني:

"Toute l'arriv6e est une succession sans transitions de scbnes vOcues, rembmorbes, imaginBes, anticipbes, toutes enchevdtrtes, incohbrentes en apparence " [3]

يعرض " **ألان روب غرييه** " في رواية " **الغيرة** " تفاصيل كثيرة للأماكن والأشياء بعيدًا عن شخصيات العمل تدعيما لمبدأ تفكيك ذاتها ليقتصر التفاعل مع

---

[1] Ibid. P : 94
[2] Ibid. P : 95
[3] Lbid.p : 9 /48

الإكسسوارات والأثاث ... بطريقة تبتعد عن الهوية الشخصية كون أحداثها تعتمد على الماديات في سياقات مختلفة، تخلق شعوراً بتهاوي الذات في ظلها؛ فحضور الراوي حقيقي، ونفسيته تخضع لآلية مرضية، ومن المحتمل أنه مريض، ويعاني من عصاب مهووس، يجد نفسه خجولًا للغاية وعاجزًا نفسيًا، يسعى طوال الرواية إلى التمييز بأصغر الكلمات وأصغر التفاصيل التي تدعم شكوكه، حتى أنه يسعى إلى تجسيد رؤيته الغيورة في الأحداث ليظهر "**أ...**" و"**فـــــرانـــك**" في عينيه علامات التواطؤ بين الاثنين وستبرر غيرته؛ لا يمكن التعبير عن عنف الراوي لفظيا بل يتم قمعه بالكامل، لا يملك الراوي إمكانية الوصول إلى الكلمات ولا إلى الفعل: فهو مستبعد من " الأنا " وكذلك من " الذات "، فمثلا يتمثل الأمل المستقبلي للزوج الغيور في رؤية منافسه " فرانك " ضحية حادث سيارة، كما تدل هذه الجملة:

" Il devrait pourtant savoir que c'est tout le contraire : le moteur neuf sera un jouet d'autant plus attirant, et l'excès de vitesse sur les mauvaises routes, et les acrobaties au volant..." [1]

يتحول الأمل الى مشهد حقيقي:

" Dans sa hâte d'arriver au but,Franck accélèreencore l'allure. Les cahots deviennent plus violents. Il continuenéanmoins d'accélérer. Il n'a pas vu, dans la nuit, le trou qui coupe la moitié de la piste. La voiture fait un saut, une embardée…sur cette chaussée défectueuse le conducteur ne peut redresser à temps. La conduite intérieure bleue va s'écraser, sur le bas côté, contre un arbre au feuillage rigide qui tremble à peine sous le choc, malgré sa violence "[2]

[1]-Alain Robbe Grillet. La Jalousie. P : 25.
[2] -Ibid. p : 167.

إنه وعي مرضي ومشوه للراوي–الزوج؛ يؤدي إلى تبديد الفطرة؛ انها في الواقع انعكاسات داخلية صامتة تمامًا تسبب تفكك العلاقات وتهاوي الذات وزيادة التوتر: انه الفراغ؛ فجوة عقدية في قلب العالم.

ارتبطت هوية شخصية " و**لاس** " في رواية " **المماحي**" بالممحاة التي يحملها فلا وجود لذاته في غيابها، بل تآكلت هويته الشخصية باختفاء حرف من الممحاة، تبدو ذاته مجردة غير متماسكة تتسم بالهشاشة لارتباطها بتفصيل مادي يسعى للمراقبة والتحقيق بطريقة تجريدية يتعرض فيها لمواقف غير سوية تؤدي إلى زعزعة تصرفاته، أفكاره، بسبب عدم امتلاكه تجربة كاملة توضح له مسار حياته من البداية: إنها الممحاة فقط؛ أداة سيطرة على الحقائق، فرض سيطرة، إزالة و محو أشياءٍ من الذاكرة، تخليص النفس من التعقيدات الشخصية، تعديل ذاته – الماضي –، البحث عن الوضوح، لقد تشبث " **ولاس** " بالممحاة كأداة محي تعبيرا عن محاولة تأخذ اتجاهين في الوقت ذاته : تفكيك و تعديل للذات، الواقع، المحيط؛ إنه "**التشيؤ**" .

تتقاذف الاحداث شخصية " **والاس**" دون أن يكون لها شيء حقيقي؛ يسعى إلى تحقيق عدة أهداف: انجاز التحقيق وحله، البحث عن الممحاة المثالية، إعادة تركيب ذكريات الطفولة، يشعر دائمًا أن رأسه فارغ، كأن الوقت يمر في ذهنه، ليس ذكيا أبدًا بما يكفي لإنجاز المهام التي وكل بها والسيطرة عليها. يسير طواعية نحو مستقبل لا مفر منه ومثالي، إلا أن تعبه لم يتركه تماما، يستسلم للضجر الذي كان يحاول مكافحته من خلال عزو أسباب مختلفة إليه (التعب أو الجوع)؛ فحتى دور المحقق الذي يقوم به يبدو أن المعطى أشبه بذريعة للعمل أكثر من كونه سببًا للعيش لتجنب السأم والفراغ المأساوي. يحدث هنا اغتراب بشري؛ يغترب فيه الفرد عن محيطه لأنه غير متوافق مع أحداث يومه وسياق الحياة المتكرر:

" Dans la pénombre de la salle de café le patron dispose les tables et les chaises, les cendriers, les siphons d'eau gazeuse ; il est six heures du matin. Il n'a pas besoin de voir clair, il ne sait même pas ce qu'il fait. Il dort encore. De très anciennes lois règlent le détail de ses gestes, sauvés pour une fois du flottement des intentions humaines ; chaque seconde marque un pur mouvement : un pas de côté, la chaise à trente centimètres, trois coups de torchon, demi-tour à droite, deux pas en avant, chaque seconde marque, parfaite, égale, sans bavure. Trente et un. Trente-deux. Trentetrois. Trente-quatre. Trente-cinq Trente-six. Trente-sept. Chaque seconde à sa place exacte " [1]

يركز " **غرييه** " على عبارات مثل: القوانين القديمة جداً تنظم تفاصيل إيماءته، فالترتيب الذي يتبعه غير نابع من شخصيته ولا تتحكم فيه ذاته، هو ترتيب غير ملموس بل فرض عليه فرضا بطريقة ما تابعة لنتاج قديم، بإعتبار أن الحياة مقيدة بثوابت راسخة من قبل، بل يغترب الفرد ضمن الفروق الموجودة في طبقات المجتمع

" Morne ville de province, endormie sous les brumes de la mer du Nord [2]"

ما يعني أن النشاط الصناعي يهيمن على الجميع ويحتل الجميع، يفرض عليهم نمطا حياتيا غير اختياري وإيقاعا لا يمكن زعزعته؛ فحتى " **ولاس** " بطل الرواية يتفاوت عمله بين الثري **دوبون** والمفوض **لوران** والدكتور **جوارد** والتاجر **مارشات**، ما يبين اغتراب الفرد وسط التصرفات الاجتماعية الناتجة عن العلاقات الطبقية التي تجعل معالم القيم على المحك:

" Les employés sont maintenant tous au travail devant leurs livres de comptes et leurs machines à calculer : les chiffres s'alignent en colonnes, les troncs de sapins s'empilent sur les quais ; des bras

[1] Alain Robbe Grillet. Les gommes. P : 11
[2] Ibid. P : 206

mécaniques manoeuvrent les commandes des grues, les palans, les touches des additionneuses, sans perdre une seconde, sans un à-coup, sans une erreur ; le commerce du bois bat son plein "[1]

تصارع الشخصية اغترابها والألم الذي تشعر به؛ لكنها لا تنجح في التخلص من التجسيد:

" Car c'est bien lui qui s'avance ; c'est à son propre corps qu'appartient ce mouvement, non à la toile de fond que déplacerait un machiniste ; il peut suivre dans ses membres le jeu des articulations, la contraction successive des muscles, et c'est lui-même qui règle la cadence et la longueur des enjambées : une demi-seconde pour un pas, un pas et demi par mètre, quatre-vingts mètres à la minute. C'est volontairement qu'il marche vers un avenir inévitable et parfait. Autrefois il lui est arrive trop souvent de se laisser prendre aux cercles du doute et de l'impuissance, maintenant il marche ; il a retrouvé là sa durée " [2]

فقد ساهمت ميكنة الحياة اليومية في تكريس اغتراب الفرد واستلابه في المحيط الذي يعيش فيه لعدم تنوع نمط العيش أو الصور المعروضة على الفرد يومياً، يقع في روتين خانق نظراً للمشاهد المتكررة عليه دون كلل أو ملل، لا يوجد تغيير يوصل حياة الشخص إلى سلام داخلي وأمن نفسي؛ حيث تواجه الشخصية أو شخصيات العمل الروائي تحديات الوجود في عالم متسارع يعكس تعقيدات الحياة الحديثة ما يفرز الاستلاب الذي يشعر به الافراد في ظل التحولات المفاجئة والسريعة:

" La rue Arbanto est une longue rue bordée des deux côtés par des maisons assez anciennes, toutes situées sur deux ou trois étages. Leurs façades, peu entretenues, indiquent le niveau de vie social des habitants qu'elles abritent : ouvriers, petits employés, marins. , les pêcheurs et les humbles. Les magasins ne sont pas tape-à-l'œil, et les

[1] Ibid. P : 127
[2] Ibid. P : 52

cafés eux-mêmes ne sont pas nombreux, non pas parce que ces habitants sont particulièrement modérés, mais surtout parce qu'ils préfèrent aller boire un verre ailleurs "[1]

" immeubles commerciaux " [2]

" La rue des Arpenteurs est une longue rue droite, bordée de maisons déjà anciennes, de deux ou trois étages, dont les façades insuffisamment entretenues laissent deviner la modeste condition des locataires qu'elles abritent : ouvriers, petits employés, ou simples marins pêcheurs. Les boutiques n'y sont pas très reluisantes et les cafés eux-mêmes sont peu nombreux, non que ces gens-là soient particulièrement sobres mais plutôt parce qu'ils préfèrent aller boire ailleurs " [3]

" Sur le mur d'une cour d'école il y a trois affiches jaunes, trois exemplaires collés côte à côte d'un discours politique imprimé en caractères minuscules, avec un titre énorme en haut : Attention Citoyens ! Attention Citoyens ! Attention Citoyens ! Wallas connaît cette affiche, répandue dans tout le pays et déjà ancienne, une quelconque mise en garde d'un syndicaliste contre les trusts, ou des libéralistes contre la protection douanière, le genre de littérature que personne ne lit jamais, sauf, de temps à autre, un vieux monsieur qui s'arrête, met ses lunettes et déchiffre avec application le texte entier en déplaçant les yeux le long des lignes du début jusqu'à la fin, se recule un peu pour considérer l'ensemble en hochant la tête, remet ses lunettes dans leur étui et l'étui dans sa poche, puis reprend sa route avec perplexité, se demandant s'il n'a pas laissé échapper l'essentiel " [4]

ليقع استلاب واستغلال متعمد لليد العاملة من قبل مالكي الهياكل الصناعية والتجارية.

[1] Ibid. P : 25
[2] Ibid. P : 47
[3] Ibid. P : 18
[4] Ibid . P : 53

" un bras machinal remet en place le décor " [1]

يدفع الأمر الشخصية للبحث عن منطقة راحة هروباً من ضجيج العمل المغترب وصخب الحياة العصرية أو الحضرية؛ لتكون الأماكن الطبيعية أو الأماكن النائية كملاذات من التوتر والضغط المفروض والمسيطر والايقاعات السريعة، كون الابتعاد يتيح فرصة تقييم النفس والذات هروبا من التفكك الشخصي والانهيار المميت البعيد عن المعنى الإنساني:

Après un carrefour le paysage change légèrement : la sonnette de nuit d'un médecin, quelques boutiques, l'architecture un peu moins uniforme, confèrent à ces parages un air plus habitable. … Un goût de fumée traîne au ras du sol. L'enseigne d'un cordonnier ; le mot « Comestibles » en caractères jaunes sur fond brun. Bien que la scène reste déserte, l'impression d'humanité s'accentue, progressivement. ه la fenêtre d'un rez-de-chaussée, les rideaux s'ornent d'un sujet allégorique de grande série : bergers recueillant un enfant abandonné, ou quelque chose dans ce genre-là. Une crèmerie, une épicerie, une charcuterie, une autre épicerie ; on ne voit pour le moment que leur volet de fer baissé, avec au milieu, découpée dans la tôle grise, une jolie dentelle étoilée de la largeur d'une assiette, comme en font les enfants dans des papiers pliés. Ces boutiques sont petites, mais nettes, bien lavées, souvent repeintes ; presque toutes sont des magasins d'alimentation : une boulangerie ocre, une crèmerie bleue, une poissonnerie blanche. Leur couleur seulement et le titre qu'elles portent au fronton les distinguent les unes des autres " [2]

فعالم التجارة والصناعة يسبب الرتابة ويصبح هرماً للفروقات وعالما مجهولا مجرداً من الإنسانية، تزعزع ضمنه الهوية الثابتة وتنقلب العلاقات البشرية. فــفي خضم العمل وجمع المال يُصر الفرد على عزلته ووحدته:

---

[1] Ibid. p : 11
[2] Ibid. p : 50

" L'ex-femme de Dupont signalera par ailleurs qu'il « n'a jamais été vivant "[1]

إن الوجود المأساوي يبين أن الشخصيات لا تملك فرصة عيش أخرى بغية الهرب والتغيير فهي مجرد أدوات، فمثلا يهرب **دوبون** من مصيره لمدة 24 ساعة فقط رغم ما بذله من مجهود للاختفاء، ليتسلل اليأس إلى حياة الفرد بصيغة: لا جدوى إنه شكلٌ من أشكال الإحباط والقنوط:

" Il promène un regard fatigué sur la salle qui paisiblement attend ceux qui vont venir, les chaises où s'assoiront les meurtriers et leurs victimes, les tables où la communion leur sera servie " [2]

يُظهر الفراغ الوجودي والحضور المأساوي فقدان المعنى والهدف من الحياة، ما يعلن انسحاب الذات واستسلامها ووقوعها في عدم التوافق مع ذاتها وما يحيط بها؛ إنه انهيار وتهاوي للقيم والآمال دفعة واحدة.

تعد العنصرية شكلا من أشكال تهاوي الذات وضياع الكينونة؛ فالتمييز بوابة فقد الهوية والاحساس بالانتماء الإنساني، باعتبارها تشتت يعبر عن أزمة وجودية تواجه الافراد، فهي ليست تعبيرا عن التمييز فقط بل تجسيد لتآكل الذات وتفكك الكينونة.

تجد الشخصية نفسها محاصرة بهويات متعددة ومختلفة عنه تماما، في صراع دائم لتحقيق الذات في ظل مجتمع تتداخل فيه الصراعات الفردية: تعقيد الهوية الإنسانية. يكشف الراوي في النص الروائي " **الغيرة** " الواقعة احداثها في مستعمرة فرنسية داخل بلد افريقي حقيقة العنصرية المتوحشة ضد كل ما هو أسود وزنجي، فقد اعتبرهم موضوع

[1] Alain Robbe Grillet. Les gommes. p : 184
[2] Ibid. p : 216

قلق وخوف في الوقت ذاته؛ بسبب تصاعد قوتهم بخاصة بعد تقبل كل من أ... **وفرانك** لهم رغم كونهم من السكان البيض:

"cuisinier noir "[1]

" On entend, venant par sa porte entrebâillée, la voix de A., puis celle du cuisinier noir, volubile et chantante, puis de nouveau la voix nette, mesurée, qui donne des ordres pour le repas du soir "[2]

"Savoir la prendre (....) la voir se rendre (...) la danse a chambre (...) " la noire il y chante " [3]

" Il existe des conducteurs sérieuse même parmi les noirs " [4]

" *Mais il a bien tort de vouloir confier des camions modernes aux chauffeurs noirs… S'il avait un peu plus d'expérience, il saurait qu'on ne confie pas de machines modernes à des chauffeurs noirs….. et c'est bien la dernière fois - dit-il - qu'il achète du vieux matériel militaire* »[5]

يشكل السكان السود فئات مستغلة ومضطهدة من طرف المستعمرين الأوروبيين الممثلين للمجتمعات الاستهلاكية المعاصرة؛ بدليل أنها تمارس عليها أسلوب الفوقية والتمييز من خلال لون البشرة، إنها طريقة للسيطرة على الإنسان من جهة وتجريده من ذاته من جهة أخرى وجعله شيئاً تابعاً ليغدو بيانا لمركزية الإنسان الأبيض دون مركزية الإنسان، وبدلا من الدفاع عن مصالح الإنسان ككل يتم التأكيد على أسبقية الجنس الأبيض فقط دون الاحتكام إلى القيم الإنسانية بتاتا.

---

[1] Alain robbe-grillet. la jalousie. P : 12
[2] Ibid. p : 16
[3] Ibid. p : 26
[4] Ibid. p : 25
[5] Ibid. p. 25

" **il est impossible de comprendre les noirs comme leurs chansons, leurs paroles, leur mélodie sont très étranges pour un Européen**…"[1]

سقط الكاتب في **التشيؤ** نتيجة لاستشعاره القلق النفسي وشعور الانتقاص من قيمة الإنسان بسبب نظرته كأبيض وتضخيم الذات البيضاء العنصرية مع شعوره أحياناً بالخوف من وحشية الزنجي وإحساسه بالخطر المقترب منه بسبب اغتصاب أرضهم، تاريخهم، ثقافتهم، ... . توجد فجوة عميقة بين الذات والآخر بسبب النظرة السطحية والقالب الثقافي الجاهز الذي اكتسب من خلال تحويل الفرد إلى موضوع أو شيء مجرد يستخدم لإنجاز غاية معينة في قالب نمطي، سطحي، تمييزي، مع اختزال سماتهم الإنسانية كنوعٍ من التعالي والتميز.

لا تركز رواية الغيرة لـــــــ " **ألان روب غرييه** " على تيمة العنصرية بشكل مباشر، إلا أن تقنية التشييء بـــينت طريقة معاملة الفرد كموضوع مجرد فقـط – شيء له عمله – يتوزع الموضوع على أصعدة مختلفة تحمل في طياتها صفات وسمات **التشيؤ** الحاصل في منظور العنصرية وهي : الطبقية، العرقية، الهوية، ... .

" Marchant pieds nus ou chaussés d'espadrilles, les noirs sont tout a fait silencieux " [2]

إنه الرجل الأبيض الأوروبي المتعالي بين السود يعتبر نفسه متحضرا بين البرابرة؛ يسعى لإثبات الذات على حساب الاخر كنتيجة لإفرازات الحروب والتحولات السياسية والاستعمارية؛ سعي يترجم رغبة الشخصيات إيجاد معنى لوجودهم في عالم يتسم بالتعقيد والتحديات.

---

[1] Ibid. p : 194
[2] Ibid. p : 170

3 –التفكك الإجتماعي وتشيؤ العلاقات الإنسانية:

عكست **الرواية الجديدة** لـــــ " **غرييه** " صور الحياة المفككة التي تميز العلاقات الإنسانية، فجاءت على هيئة وعاءٍ يحوي كل المتناقضات والنماذج الممزقة التي تسيطر على الحياة الإنسانية الفاقدة لحميميتها؛ فكل ثوابت الحياة أصبحت متغيرات وحتى المسلمات لم تعد كذلك.

يفقد الفرد روابط السكينة والهدوء والترابط في علاقاته الشخصية سوآءا مع الزوج أو الزوجة أو الأم أو الأب أو الرفيق ...؛ لتَبدُل كل المعالم مبنى ومعنى، فلا تجد الشخصية الألفة أو الوحدة أو الهدوء، ... فالجميع مشغول في عالمه الخاص؛ مثل أ ... في رواية " **الغيرة** " أسيرة رؤية جزئية للواقع ورؤية جزئية للشخصيات، تتبين وجهة النظر من طرف الراوي سجين الغيرة المرضية التي تتحكم فيها نظرته للأشياء من حوله، هي سرد لضمير مرضي ومشوه يعاني من الخجل الشديد، يحاول تمييز أصغر العلامات لتجسيد شكوكه، يغلق على نفسه بسبب سلبيته في مجتمع معاكس ومختلف عنه بصفته مستعمرا فرنسيا في بلد افريقي. علاوة على ذلك، أ ...، بطلة القصة، تبدو، من خلال وظيفتها في القصة، قادرة على الارتباط بالبطلات التقليديات. أليست الرواية بأكملها مبنية على هذا الرفض، أو على هذا الاستحالة، لبناء ذاتية الشخصية الأنثوية، أو بالأحرى على الرغبة في إظهار استحالة فهم الآخر ومعرفته، ولو بشغف، أكثر منه؟ المظهر، شكله الخارجي؟:

"Elle dit "bonjour" du ton enjoué de quelqu'un qui a bien dormi et qui arbore, par principe, toujours le même sourire, le même sourire où se lit, aussi bien, la dérision que la confiance, ou l'absence totale de sentiments"[1]

[1] Alain Robbe-Grillet. la jalousie. P:42.

تنقطع ضمن هاته العلاقة الزوجية روابط الحب والعاطفة والسعادة والتواصل والتبادل، يتعلق الامر بروتين دائم وخوف مستمر وتصلب في المواجهة وصنمية الكلام؛ تحول أفراد العلاقة الى أشياء ورموز، ما يقلل من إنسانيتهم ويجعلهم موضوعا للسيطرة أو الاستغلال فقط، فالتعرض لمجموعة الضغوط المختلفة يجعلها تفقد فرديتها لتظهر كشخصيات مجردة ضمن علاقات قائمة على الصراع، ينظر الى الشريك الاخر كوسيلة بدلا من انسان ذي مشاعر، فالتباعد العاطفي يقطع رابط كل تواصل حقيقي حيث يعامل كل منهما الاخر كأداة بدلا من شريك.

" … comme s'il s'agissait d'une démonstration d'anatomie … " [1].

تظهر فجوة كبيرة في علاقة أ … تجاه زوجها بشكل واضح في ترتيب الكراسي ذات الذراعين التي سبق أن ذكرناها؛ كرسي أ … و**فـــرانك** واحد بجانب الآخر وكرسي الزوج بعيد وكأنها تريد التخلص منه أو ربما تريده ألا يراهم جيدا، لكنها قبل كل شيء تضع **فـــرانك** إلى جانبها وليس إلى جانب زوجها، الذي يجب أن يكون مكانه هناك بشكل طبيعي:

" Les deux autres fauteuils sont placés de l'autre côté […] davantage encore vers la droite, de manière à ne pas intercepter la vue entre les deux premiers et la balustrade de la terrasse […] Cette disposition oblige les personnes qui s'y trouvent assises à de fortes rotations de tête vers la gauche, si elles veulent apercevoir A... - surtout en ce qui concerne le quatrième fauteuil, le plus éloigné " [2]

بات الكل يتسابق على التهام الآخر لتحقيق مبتغاه وفائدته الخاصة، ما يجعل الفرد الواحد يسكن إلى الإحباط واليأس في النهاية كونه أضحى سلعة تباع وتُشرى من

[1] Ibid. p. 71
[2] Ibid. p : 19-20

خلال الأوامر التي يتلقاها أو جريه وراء المادة والأشياء التي توجه مصير حياة الفرد الواحد والمجتمع ككل أو صار وجوده لا قيمة له في وضع مأساوي:

" **Marsha se tait puis annonce d'une voix tragique mais basse : Monsieur le Commissaire, je dois tuer ce soir... Quelle est cette blague... Ne criez pas, Monsieur, et dites-moi si j'ai vraiment l'air de plaisanter... Ceci le soir je dois aller à l'endroit où... Les tueurs m'attendent…** "[1]

تفقد الذات أو البطل أو باقي الشخصيات جوهرها الإنساني وإرادتها بسبب انتزاع ما يكون وجودها الحقيقي المتمثل في الارتباط بالآخر وعدم القدرة على العيش والاتصال به ما يوجهها إلى قمة الاغتراب البشري؛ فنجد مثلاً " **ماتياس** " ينظر إلى " **المسافر**" كأنه كيان مادي خارج عن نفسه؛ مع العلم أنه لا يوجد مسافر غيره على الجزيرة المعزولة، فهو " **المسافر**" الفعلي، تكمن المشكلة في انقسام هويته الدالة على عزلته ووحدته:

" Il enfonça la main dans la poche de la canadienne tout en relevant les yeux sur le voyageur "[2]

إنه لا يميز بين هويته " **ماتياس**" وهويته الوظيفية " **المسافر** "؛ تتكون شخصيات انطوائية مقهورة لا يستطيع الواحد منهم العيش بحرية مع الآخر دون الخضوع لسلطته؛ ما يؤدي إلى زوال القيم وارتداء عكسها كتعبير عن الضياع في الحشد والاستسلام لقهر العلاقات الإنسانية الرتيبة والآلية.

[1] Alain Robbe Grillet les gommes. p : 171
[2] Alain Robbe Grillet. Le voyeur . P : 222

تعاد صياغة صورة الشخصية، الفرد، الإنسان، بمعزل عن كليته الإنسانية وعن محتواه ومضمونه الاجتماعي المركب؛ تهتم الشخصية بالماديات والأشياء المحيطة بها فقط خاضعة لحركتها لوحدها دون تدخل الآخر فيها، تخضع الشخصية لمجموع غرائزها غير آبهة بأي قلق خارجي يحيلها لطرح أسئِلة نهائية وإن جالت في خاطرها تجيب عنها إجابات مادية:

التلصص الجماعي

" Une série de regards immobiles et parallèles des regards tendus presque anxieux franchissaient-tentaient de franchir –luttaient contre cet espace déclinant qui les séparait encore de leur but l'une contre l'autre toutes les têtes étaient dressées dans une attitude identique Un dernier jet de vapeur épais et muet dessina dans l'air au-dessus d'elles un panache-aussitôt apparu qu'évanoui." [1]

صارت الشخصية أحادية بعيدة عن العلاقات الإنسانية الاجتماعية، خاضعة لكيانات مجردة تلهث من وراءها وتذوب فيها وتلجأ لها.

التلصص الفردي

" Il leva les yeux vers les fenêtres au –dessus de café dans l'espoir d'attirer enfin l'attention de quelqu 'un "[2]

[1] Ibid. p : 1
[2] Ibid. p : 30

جسدت الكيانات المجردة: السوق، المقهى، الجسد، ...، أبعادًا مادية أذعنت لها العلاقات الاجتماعية بعامة و الشخصية (الفرد _ الإنسان) بخاصة إلى أن وصلت إلى التماهي معها:

" **Le voyageur apprit la novelle alors qu il buvait l'apéritif au comptoir du café " A l Esperance** "..."[1]

اكتسبت الموضوعات في بنية الموضوعات واقعاً خصوصياً مستقلاً تشابه فيه الناس مع هذه الموضوعات حين لم يتمكنوا من السيطرة عليها، عالم لا وجود فيه للمشاعر إلا بقدر ما تتبدى عبر "**التشيؤ**"؛ نزعت سيطرة "**التشيؤ**" على المجتمع الصفة الإنسانية عن الفرد وحولته إلى شيء، ما انعكس على الكل افراد في المجتمع الواحد، فصارت الشخصيات تعيش في عالم يفتقد فيه للسيطرة عليه متحولة إلى أشياء:

" C'était comme si personne n'avait entendu. La sirène émit un second sifflement aigu et prolongé suivi de trois coups rapides d'une violence à crever les tympans- violence sans objet qui demeura sans résultat pas plus que la première fois il n'y eut d'exclamation ou de mouvement de recul ; sur les visages pas un trait n'avait seulement tremblé " [2]

يطفو **التشيؤ** على العلاقات الاجتماعية عندما تفقد السمة الإنسانية و تعجز عن تغيير عالمها المادي المتشييء، تفقد هاته العلاقات القدرة على الانسجام مع العالم و تتخذ علاقتها مع المحيط طابعاً شيئيا :

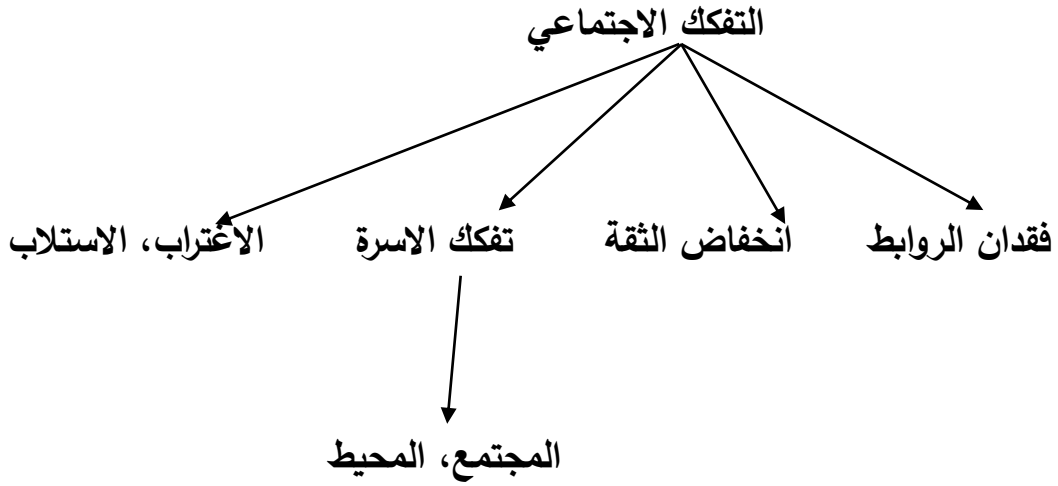
---

[1] Alain Robbe Grillet. Le voyeur . p : 100
[2] Ibid. p : 1

" Il voulait en s'en allant prononcer quelques paroles d'adieu, mais aucun son ne sortit de sa bouche." [1]

" ... Gestes et paroles se mirent fonctionner d peu prbs normalement… " [2]

سَبَبَ فشل عقد علاقات مع الآخرين الأفراد، العائلة، المحيط، ... تشيأ الإنسان – الشخصية، الفرد – فحاول الخروج من قوقعة الوحدة و العزلة المريرة متمسكا بالأشياء كونها حبل نجاته من مشنقته و خلاصه من حفرة الوحشة القاتلة، ما أحدث تعلقاً وانصهارا كليا فيها راجيا تحقيق اتزان شامل لجوانبه: النفسية، الروحية، الاجتماعية، ...، ليصير مفعولا بدل فاعل جاعلا الشيء محل كل شخصيته .

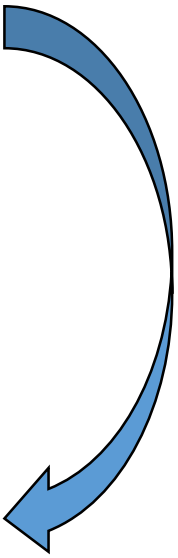


تبدلت العلاقات الإنسانية إلى علاقات شيئية متجاوزة حدود المعقول، مشكلة روابط وعوالم جديدة خاصة وحقيقة مختلفة وواقعاً متغيرًا، اعتبرت الشخصية تغيير مسار العلاقات من الأفراد إلى الأشياء المادية وما يحيط بها أو ربط علاقاتها بما حولها من أفراد بالأشياء كوسيلة لتفادي ما يختلج الذات من صدمات ذاتية داخلية وكأن الشيء

[1]Ibid. p : 86
[2]Ibid. p 41

سبب مقاومة للاضطراب والخوف والقلق والاغتراب الذي يصيب الشخصية جراء علاقاتها الإنسانية.

تشيؤ العلاقات الإنسانية



تدهور القيم الإنسانية: اختزال الشخصيات/ تجسيد المصالح

التواصل السطحي: فجوة بين الشخصيات؛ الأفراد

الاغتراب: شعور بالعزلة / فراغ عاطفي

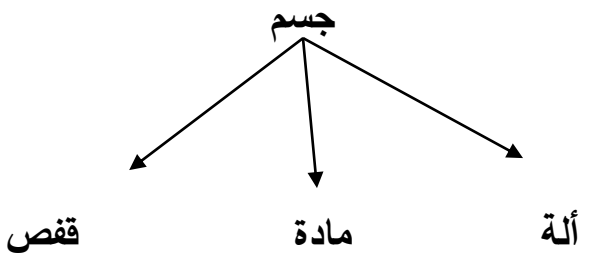
الاستهلاك: تقييم العلاقات بالمنافع / تشابه العلاقات مع السلع

الانفصال عن الواقع: غياب العمق في العلاقات

عمل تبدل العلاقات الإنسانية و**تشيؤها** على جعل قارئ النص **الروائي الجديد** لـــــ " **ألان روب غـــــرييه** " لا يستطيع التعرف على عالم الرواية؛ بسبب ولوجه إلى عالم تجردت وانتزعت منه العلاقات الطبيعية المعروفة والمألوفة لديه بين الشخصيات والأحداث التي تمر بها.

4 -خلق الصورة النمطية الأنثوية – الاختزالية المادية للأنثى -:

يـــحسب الجسم كـــمعطى تكويني يُبين الوجود الإنساني، ينظر إليه غالبا – القرن العشرين – على أنه:



يصبح الجسد شيئا كالأشياء الأخرى: طاولة، نافذة، ...، ما يفرض عليه استعبادا يكرس واقعيته المادية بالنسبة للناظر له بخاصة جسد المرأة كبدن معروض للعالم الخارجي يثير الشهية عبر مظهرها الجسمي الذي يصنعُ صورتها، صور نمطية تظهرها ككائن جميل ينظر إليه أحياناً كثيرة من منظور جنسي يختزل جسدها بدور واحد فقط: زوجة، أم، خادمة، ...؛ ما يقلل من كونها فرداً مستقلاً بذاته بسبب تقليص وجود المرأة إلى مجرد صورة أو غرض يساهم في تعزيز الصور النمطية لها. ففي عالم " **المماحي**" العالم الذكوري بالأساس فالشخصيات النسائية ليست سوى صديقات، صور ظلية نمطية، تقتصر على وظائف النادلة أو عاملة التنظيف أو بائعة الكتب، حتى عندما تكشف إحداهن عن نفسها مثل: زوجة **دوبون** السابقة فإنها تكتفي بتزويد " **والاس**" ببطاقة بريدية، على الرغم من ارتباطها الوثيق بالحبكة الرئيسية تتدخل فقط في ترتيب التمثيل وليس في نظام الفعل.

ظهرت المرأة في نصوص " **ألان روب غرييه** " الروائية: **المماحي، الغيرة، المتلصص**، ...، تحت أفكار القولبة التي حذفت بمجموع النسوة إلى دائرة التشييء

بسبب اختزالهن في تصور نمطي مرتبط بالجسد والمظهر فقط، لذلك تعد المرأة أكثر الأمثلة على الشخصية المتشيئة كونها أكثر العناصر الاجتماعية عرضة للتبخيس في قيمتها على كل الأصعدة: الفكر، الإنتاج، الجسد، الجنس، ... :

" … Si l'on prend objet au sens général (objet, dit le dictionnaire: tout ce qui affecte les sens), il est normal qu'il n'y ait que des objets dans mes livres; ce sont aussi bien, dans ma vie, les meubles de ma chambre, les paroles que j'entends, ou la femme que j'aime, un geste de cette femme, etc "[1]

نرى تأكيدًا رمزيا وجدليا في كون المرأة المحبوبة شيئًا من بين أشياء أخرى؛ لا يُدرك وجودها إلا بقدر تأثيره على معنى الروائية. فالمرأة طوال العمل السردي يتم اختزالها إلى كائن جسدي تنتقل بين الغرفة أو الصورة الجوهرية أو المادة لـتسود صور الجسد الأنثوي وتغزو عالمه؛ أصبحت هذه الصور متأصلة في العمل الروائي لـــ "غرييه" أكثر فأكثر ليس كتعليق يكمل به السرد او الحدث انما شيء موجود وسط أشياء الرواية الجديدة؛ فبعض هذه الشخصيات النسائية تنبض بالحياة بطريقة دقيقة ومدروسة بطريقة آلية؛ فمثلا في رواية " **دجين**" بينما يمر المشاة في الخارج، سيدات يرتدين ملابس أنيقة وابتسامات ساحرة تحت مظلاتهن الواقية، لكن في مقابل هذه الحركات المحدودة أو الهادئة بشكل واضح يقدم جري فتاة عارية، خائفة، مجروحة، الحركة، وربما الحياة، والمشاعر، أو محاكاة لها:

"La bouche ouverte comme sous l'effet de l'essoufflement ou de la terreur regardant comme avec effroi"[2]

[1] Alain Robbe-Grillet, Nouveau roman homme nouveau, Paris, 1961, pp. 147-148.
[2] Alain Robbe-Grillet. Djinn p. 28. éditions de Minuit, Paris, 1965.

ظهرت الفتاة في وضع غير محتمل، فمرورها ذاته رغم ما تشعر به أو تترجمه من خلال تعبيرها وضع ما يكفي من الفوضى والأحداث بسبب الجسد العاري المولد للغرائز المعقدة المرتبطة بالرغبات العميقة بين الجنسين.

ذهب " **ألان روب غرييه** " إلى الاحتكام بالمظهر بغية قياس جاذبية المرأة وما يجعلها كبؤرة للإغراء، يهتم بإبراز الجانب المظهري في تقسيمه لنساء رواياته بحيث يبرز ملامح الجمال والتناسق الكامل في رسم ووصف جسدهن؛

" Ses yeux sont très grands, brillants, de couleur verte, bordés de cils longs et courbes. Ils paraissent toujours se présenter de face, même quand le visage est de profil […] Elle les maintient continuellement dans leur plus large ouverture […] sans jamais battre les paupières "[1]

" A... est en train de terminer son discret maquillage : ce rouge sur les lèvres qui se contente de reproduire leur teinte naturelle "[2]

تظهر اجزاء الجسد كما لو كانت أشياء، تضع نفسها كسمات فردية:

" soie blanche de l'épaule "[3]

فالمظهر الخارجي مصدر أساسي للانجذاب ووصف جمال الجسد نقطة إغراء لا يمكن تجاوزها دون التركيز أو الحديث عن جوهرها أو جمال باطنها ...، إن الجمال الخارجي وحده اللافت للنظر عند المرأة بغض النظر عما تملكه من: ذكاء، وعي، ثقافة، ...، إنه الجسد وحده عنوان الأنوثة الآسر:

" A… est debout sur la terrasse, au coin de la maison, près du pilier carré qui soutient l'angle sud-ouest du toit. Elle s'appuie des deux

[1] Alain Robbe-Grillet. La jalousie.p :202
[2] Ibid. p : 142
[3] Ibid. p :42

mains à la balustrade, face au midi […]. Les deux bras tendus s'écartent d'une distance égale de part et d'autre des deux hanches. Les mains tiennent toutes les deux la barre de bois d'une façon identique. Comme A… fait porter l'exacte moitié de son poids sur chacun des hauts talons de ses chaussures, la symétrie de tout son corps est parfait "[1]

" **Seul, au premier plan, lui faiblement le corps étendu, sur lequel s'étale la tache rouge – un corps blanc dont se divine la matière pleine et souple,fragile sans doute, vulnérable …. C'est un corps de femmes aux formes pleines**"[2]

" **Les boucles noires de ses cheveux se déplaçant d'un mouvement souple sur les épaules et le dos** "[3]

" Pareille à cette nuit sans contours, la chevelure de soie coule entre les doigts crispés. Elle s'allonge, elle se multiplie, elle pousse des tentacules dans tous les sens, s'enroulant sur soi-même en un écheveau de plus en plus complexe, dont les circonvolutions et les apparents labyrinthes continuent de laisser passer les phalanges avec la même indifférence, avec la même facilité. " [4]

" **les boucles noires et brillantes** " [5]

" **boucles souples, lourdes** " [6]

تعرض أجزاء من جسد المرأة كأشياء في حد ذاتها: متمايزة وقابلة للتعريف، فهي تساهم في التماثل الجمالي، لكن الوصف يفصلها عن الوعي أو من الاحتياجات الجسدية للمرأة التي هم جزء منها جسديا:

[1] Ibid.p :135/136
[2] Alain Robbe Grillet le voyeur.p.150
[3] Alain robbe-grillet la jalousie 10
[4] Ibid. P: 173
[5] Ibid. P:15
[6] Ibid. P: 42

" Au lieu de regarder le verre qu'elle s'apprête à poser, A… […] se tourne dans la direction opposée pour sourire au photographe, comme afin de l'encourager à prendre ce cliché impromptu. […] A… doit lever le visage pour l'offrir à l'objectif. Le cou svelte est dressé, vers la droite. De ce côté, la main prend appui avec naturel sur l'extrême bord du siège, contre la cuisse ; le bras nu est légèrement fléchi au coude. Les genoux sont disjoints, les jambes à demi étendues, les chevilles croisées " [1]

يتم تنمية شخصية المرأة عن طريق الوصف للكشف عن عالمها مع إدراجها في إطار الأشياء بسبب عرضها في صورة متشيئة، فـالوعي الذكوري فرض عليها قيمة استهلاكية تغيب كل رغباتها الحقيقية؛ هناك بعض المعلومات التي تشكلها لكن ما هي إلا هذه الأوصاف للملابس والشعر والعينين وربما أكتافه، لكن لا توجد دلالات أخرى، لا تقدم معلومات صريحة، وصفا صريحا، نراها فقط في عدة حالات، كفاعل، ولكن غير محدد:

" ... grosse femme aux cheveux gris… "[2]

" Il se tourna donc vers la grosse femme, ou vers la femme, ou vers la fille, ou vers la jeune serveuse…" 3

تدل هذه الظاهرة على الانتقال من التملك إلى النموذج الفيتيشي الذي تمثله **فيوليت** والذي تتجه نحوه تصورات الشخصيات النسائية التي يصادفها " **ماتياس** " على طول الطريق أو الأماكن التي يقصدها – المقهى مثلا –؛ يشير ذلك التركيز أو الانجذاب الى الرغبة الجامحة والجاذبية القسوة بصفته انجذابا غير تقليدي؛ انه ارتباط بالنساء دون وجود معايير معينة فقط: الرغبة الجنسية:

---

[1] Ibid. p : 132
[2] Alain Robbe Grillet. Le voyeur.p : 222
[3] Ibid.p. 222

" Tenez dit la femme voilà qu'on vient .Et elle s'engagea dans la ruelle qui menait au bassin Mathias s'approcha du buraliste.

Belle fille ! Hein ? .fit celui –ci avec un clin d'œil vers la ruelle.

Quoiqu' 'il n'eut rien vu de particulièrement attirant chez la personne en question qui ne lui avait même pas semblé très jeune " [1]

تؤدي عملية الاختزال في المظهر إلى تقليص هوية المرأة (شخصية الأنثى) ما يقلل من عمقها وتعقيدها ويفقدها أبعاد الشخصية، فالتصوير السطحي أو التركيز على الصفات السطحية الجسدية لشخصية المرأة بدلاً من الكشف أو الحديث عن تجاربها في سياقات جديدة ومختلفة انعكس سلباً على فهم الهوية الأنثوية، فهي كيان متعلق بالعالم المادي وتستخدم صورتها للتعبير عنه –العالم المادي –فالتفاصيل الجسدية المرئية منها تجعلها شيئاً أو رمزاً بعيدًا عن أي تعقيد نفسي أو ذاتي ...

بَيَن التركيز على السمات الجسدية، الإيماءات، الحركات الخاصة بشخصية المرأة التوترات الداخلية والخارجية بسبب فقدان الهوية الذاتية المعزز لشعور الغربة والصراع؛ صراع نتج عن تقليص التفاعل بين الشخصيات المستند إلى مظهر المرأة – شخصية الأنثى – ، تفاعلات قائمة على المظاهر تعكس نمطا سطحياً معتمداً على الأبعاد البصرية :

" Le regard à partir de là balaya vers la gauche tout la longueur de la place "[2]

كشف " **غرييه**" تأثير الرغبة الجسدية كصورة نمطية حول جسد المرأة على العلاقات الخاصة بين الجنسين باختلاف الرابط بينهما: زوج، صديق، جار، ...،

[1] Ibid.p : 31
[2] Ibid. p : 33

تخلق الرغبة أنماطاً سلبية تتراوح بين الاستغلال، الاستهلاك، التملك، ...، تعامل الرغبة كأنها أشياء يمكن الحصول عليها، وقد تطورت العلاقات أو شدة الرغبة الجسدية إلى قلق واضطراب وهوس.

ربط " **الان روب غرييه** " بين التجسس والهوس كمفهومين يرتكزان على رغبة التملك والهيمنة بطريقة آلية، فالموضوع مرتبط بالمرأة – شخصية الأنثى – التي تم اختزالها في قالب واحد أو شيء للمتعة ومخصص للرؤية الجسدية فحسب، يؤدي التركيز المفرط والمتتابع على المرأة وجسدها كموطن للرغبة الكاملة إلى تصرفات غريبة غير متوازنة ما يجعلها مصدراً للمعاناة والعزلة وضياع الاهتمامات الأخرى بسبب تتبع الرغبة – المرأة ، الأنثى – بشكل خفي وسري مع اكتساب وتوليد عدة مشاعر معقدة: قلق، شك، خيانة، خوف، فقدان الخصوصية، اعتداء،...:

"**Je ne l'impose pas, je le mets en scène. L'imaginaire de l'homme ayant toujours été au pouvoir, je suis au pouvoir, comme n'importe quel homme. L'hégémonie du pouvoir masculin est beaucoup plus battue en brèche par la mise en scène que j'en fais que par la façon dont il passe sournoisement inaperçu dans les trois-quarts des oeuvres. Le viol ou le fantasme de cruauté est montré, encadré, souligné, désigné, comme un événement qui n'est pas naturel, mais scandaleux**"[1]

يعتبر جسد المرأة مجالا للتوتر بين الرغبة والرقابة؛ تخضع من خلالهما للسيطرة والتشييء؛ انها فجوة بين الواقع لها والرغبة كسبيل يعكس تناقضات ذات الأخر مع العالم الخارجي.

تبدأ رواية " **الغيرة** " باستراق النظر من الراوي – الزوج – الذي يحاول جاهداً معرفة كل تفاصيل زوجته (أ ...) والصديق العاشق " **فرانك** " لكنه يفشل في ذلك، يحاول

[1] Entretien paru dans La France nouvelle, juin 1979, N° 1752, pp. 9-15.

تشكيل شخصية الزوجة وهوسها كأنثى ووجودها بعيداً عنها، تصور الزوجة في حالة صمت دائمة في محاولة تصويرها أو رسمها في صورة سهلة الانقياد و ممتعة للنظر فقط – الخضوع والصمت–.

يتجسس الراوي – الزوج على تصرفات زوجته وإيماءاتها وكذلك الطريقة التي تتفاعل بها مع " **فرانك** " الذي يشتبه فيه أنه عشيقها كدلالة على الرفض القاطع لتكوين ارتباط مع شخص آخر بسبب الرغبة الشديدة في التملك النهائي للشخص المراقب؛ يبرر فعل التجسس بدافع الغيرة ما يجعل تصور زوجة الراوي مبنيا على وجهة نظره فقط .

حفز وضع المرأة كموضوع للرغبة للشخصيات الذكورية فعل التجسس عليها؛ تقود الراوي رغبة امتلاكها فتجعله النظرة المتلصصة يشك او يعتقد أن " فرانك " يريد نفس الشيء، فصارت المرأة موضوعاً للصراع بين الطرفين.

تتبين الرغبة التي يشعر بها الزوج – الراوي – لزوجته أ ... بشكل واضح خلال وصفه لها في مواضع متعددة مركزا على جسدها؛ فهي موضع الرغبة و الشك أيضا لاشتباهه في استسلامها لإغراءات واغوائيات " **فرانك** " لها.

يصبح استراق النظر استراتيجية التملك ورغبة ملحة في الاستيلاء على جسد المرأة: ماتياس ينظر إلى الصورة جاكلين:

"Au pied du pin les herbes sbches commencbrent d flamber ainsi que le bas de la robe de cotonnade." [1]

وهناك متعة بصرية عبر الأشياء لاستراق النظر، إنها متعة النظر إلى النساء حيث يصفها:

[1]Alain robbe Grillet. Le voyeur. P: 85

" Le voyageur avait tout de suite reconnu Violette. Rien ne manquait à la ressemblance. C'était non seulement le visage encore enfantin aux yeux immenses, le cou mince et rond, la teinte dorée des cheveux, mais aussi la même fossette près des aisselles et jusqu'au grain fragile de la peau. Un peu au-dessous de la hanche droite elle avait une petite tache en relief, d'un noir tirant sur le roux, grosse comme une fourmi et dont la configuration en étoile à trois pointes rappelait curieusement celle d'un v, ou d'un i grec. Il faisait très chaud, en plein soleil, dans ce creux bien abrité. Mathias dégrafa la ceinture de sa canadienne… "[1]

يصل الرغبة في تملك أجساد النساء الى اسطورة الجزيرة التي يرويها العجوز تبين التضحية بالشابات وجعلهن قرابين كضرورة حتمية توضح الفعل والوحشية:

" ... qu'il s'agissait d'une ancienne légende du pays [...] une jeune vierge, chaque année au printemps, devait être précipitée du haut de la falaise pour apaiser le dieu des tempêtes et rendre la mer clémente aux voyageurs et aux marins. Jailli de l'écume, un monstre gigantesque au corps de serpent et à la gueule de chien dévorait vivante la victime, sous l'oeil du sacrificateur…on la fait mettre à genoux on lui lie les mains derrière le dos on lui bande les yeux… "[2]

تعتبر أسطورة الجزيرة انعكاسا خياليا يتكرر بطريقة مشابهة لتلك الإساءة الوحشية التي عاشتها **جاكلين ليدوك**، لتبدو الفتاة بصفتها الجسد المضحى به تبعا للأسطورة دون أن تتكشف جريمة القتل: انه حفل العذراء الشابة.

أدى تحديد النماذج والصور حول جسد المرأة الى تنميطها: مفاهيم الجمال، الانوثة، الدور الاجتماعي...، ما أثر بشكل كبير على شخصيتها وتقليل تعقيدها، اختزلت في صفات معينة جعلتها موضوعا أو رمزا فقط جردها من الخصائص الفردية الإنسانية؛ تم تقييم شخصية المرأة بناءا على مظهرها أو قدرته على تلبية توقعات الاخرين، تحول تقليص هويتها الى أدوار نمطية مثل: الزوجة، العشيقة...

[1] Ibid. p. 133
[2] Ibid. p.221

واقعا يختزلها الى قيمة تجارية صاحبة اجتياح تطبيق رغبة امتلاكها قصرا وقوة لسد حاجات الشهوة والرغبة

الفصل الرابع

الفصل الرابع: تشكلات الأشياء في الرواية الفرنسية الجديدة:

الشيء من العنصر الواحد إلى التألية والطغيان

1 –الوصف الفسيفسائي للأشياء

2–سطوة الأشياء

3–الاسقاط الشيئي الآلي على الشخصية

4–تجربة القارئ بين النص والأشياء

1-الوصف الفسيفسائي للأشياء :

يعتبر الوصف خطاباً يركز على كل ما هو موجود مانحاً إياه شكلاً متفرداً وخاصاً مع ما يشابه من موجودات أو يختلف عنه، فالنظر كفيل لتصوير والتقاط عدة صور تحمل صفات متعددة للشيء الواحد الموصوف؛ تتيح الرؤية الواقعة على الشيء فرصة تمييزه وتقطيع تفاصيله وتوضيح هيكله وتحليل قواعده وكتاباته.

تشمل عملية الوصف كل الموجودات سوآءا كانت جماداً أو شخصية عن طريق الاستعانة بالرموز والقواعد لتمثيل العبارات وخلق الصور؛ فعملية الالتقاط والوصف تُجسد كتابة من خلال الجمع بين سرد الأحداث بـــصيغه المختلفة والتصوير الدقيق والتشخيص الحي للأشياء، التي تزود بإيحاءات مختلفة ودلالات متنوعة ومتعددة، كاشفة عن رؤية للأشياء وما تقصده من معاني، إلا أن العلاقة الرابطة بين السرد والوصف في القرن العشرين مع النصوص الروائية الجديدة أخذت نهجاً مختلفاً نتج عنه إلغاء كل التعريفات والممهدات الأولية له؛ كونه لم يأخذ على عاتقه مهمة توضيح بعض العناصر؛ بل صار تمثيلاً لواقع موجود فعلا، يتميز بلغة خلاقة تُمكن القارئ من رؤية الأشياء بواسطة وصف الكاتب لها، احتل الوصف النص السردي و تغيرت نسبة وجوده فيه، ما أدى إلى هيمنته على باقي العناصر السردية التي أصبحت تميل لصالحه، بسبب كشفه عن أشد الصفات تمييزًا للأشياء كلوحة تصويرية.

يعد " **ألان روب غـــــرييه** " في رواياته: "**المماحي**"، "**الغيرة**"، "**المتلصص**"-**الرائي**-، "**دجين**"، الأكثر اعتماداً على الوصف التفصيلي الخلاق والمبدع للمعنى والمحتوى مهيمناً بذلك على متونه الروائية؛ ما أعطى تلك النصوص

بُعدًا شديد الكثافة بالتركيز على ظاهر الأشياء دون تعليل فيما تمثله هاته الأشياء من موقف أو رؤية.

يكتب " **ألان روب غرييه**" في رواية " **المماحي** ":

"Le bouton électrique près de la porte, un bouton décoratif avec un cache en caoutchouc… " [1]

" L'escalier se compose de vingt et une marches en bois, en plus de cela, en bas, il y a une marche en pierre blanche qui est nettement plus grande que les autres. Son extrémité libre et ronde est soutenue par une colonne de cuivre aux décorations complexes. dont l'extrémité est située comme une boule de tête de clown, drapée dans une capuche à trois cloches. Jusqu'au sommet, elle porte la main courante solide et en caoutchouc en bois manufacturé, légèrement arrondie à la base. une bande de tapis argenté, avec deux lignes écarlates aux deux extrémités. Le couloir s'étend jusqu'à la porte d'entrée " [2]

" Sur le mur de la cour d'école se trouvent trois publicités jaunes, trois modèles collés côte à côte d'un discours politique imprimé en petits caractères avec un titre en gros en haut " [3]

" Derrière la table, au centre du long buffet, la cruche indigène a l'air encore plus volumineuse : son gros ventre sphérique, en terre, … à mesure que la source lumineuse se rapproche, … " [4]

" Au-dessus de la sixième marche, un petit tableau était accroché sur les pierres, à hauteur des yeux. Il s'agit d'une scène romantique représentant une nuit d'orage avec des éclairs illuminant les ruines de la tour vénézuélienne. Au pied de celle-ci se trouvent deux hommes

[1] Alain Robbe-Grillet. Les gommes. p : 28
[2] Ibid. p : 32
[3] Ibid. p : 15
[4] Ibid. p : 163

endormis malgré le bruit. , ou peut-être ont-ils été frappés par la foudre ? Peut-être s'arrêter en haut des escaliers ? Le cadre est en bois, sculpté et doré, et tout a l'air très démodé "[1]

تظهر الأشياء كأسطح قابلة للقياس وللاختزال هندسياً، إنه الشيء وشكله البسيط غير قابل للاختزال كمادة مفتوحة للتبجيل أو إسقاط الذوق والتملك والحيازة عليها. يعتبر تقديم تفاصيل دقيقة لمعالم الشيء تعقيد للحياة اليومية؛ فوصف الشيء بناء لصورة متكاملة في عالم الرواية؛ فوصف الزر الكهربائي أو درجات السلم الخشبية بزخارفها وما يحيط بها مع كيفية تصميمها وصولا الى لوحة الإعلانات بعددها ولونها انشاء لأجواء سردية تعتبر عناصر محورية في خريطة النص، كونه بتلك الاوصاف الدقيقة التفصيلية يصور الإطار العام لسيرورة الشيء مخلفا ايقاعا يطول بسبب الوصف بصفته واقعي تشريحي. إن التفنن في إظهار أصغر تفصيل الشيء سوآءا شكل الابرق أو مكان وضعه مع تحديد رسومات اللوحة وما تحويه من مناظر مع التركيز على شكلها وخطوطها... إنه تكوين لصورة حية تعزز الصورة الذهنية بخلق صورة واضحة تميز التجربة الروائية بصفتها سمة حيوية وتنشيطية، تفتح المجال لجلب موضوعات أخرى بطريقة أعمق: هوية، ثقافة، الفنون، ....

يقدم " **غرييه** " وصفا دقيقا للتفاصيل المتعلقة بربع حبة طماطم، اشتد تركيزه في الوصف إلى حد الوصول إلى خصائصها الفيزيائية من: شكل، سمك، ملمس، اللون، ...، إنه تعزيز للفهم المقصود ونوع من التقييم الشامل الموضوعي لذلك المنتج الصغير. ذكر الأوصاف الصغيرة المتعلقة بربع حبة طماطم من بذور صفراء والعروق البيضاء والقطع للجزء اللحمي منها:

[1] Alain Robbe-Grillet. Les gommes. P : 32

" Il s'agit d'un quart de tomate de dimensions uniformes, coupé à la machine. La partie charnue, entourant, fondue et homogène est d'une belle couleur rouge chimique, d'épaisseur uniforme, entre la bande de peau brillante et la chambre dans laquelle se trouve le jaune soigneusement disposé. les graines sont alignées, maintenues en place par une couche protectrice verte le long du renflement du noyau. Cette section est de couleur rose diluée. La plantule commence à la dépression inférieure par un faisceau de nervures blanches, dont l'une s'étend presque jusqu'à la graine " [1]

إنه تعزيز لفهم تفاصيل الشيء دون إعطاء تجربة تقع على سطحها كتحفيز للخيال. يدفع الوصف القارئ إلى تصور ورسم تلك التفاصيل والتركيز فيها كشكل من أشكال توجيه الانتباه وخلق الإيقاع في ذهنه بطريقة مستمرة غير منقطعة، يجمع ويركب تلك الأوصاف للوصول إلى هيئة الشيء الموصوف بشكل أعمق

" De forme cubique mais un peu difforme, une masse brillante de tuf grisâtre, aux surfaces effilochées, comme si elles causaient des dégâts, aux nervures protégées et comprimées, d'apparence solide, lourde comme de l'or, sensiblement grosse comme un poing. C'est le seul vase décoratif de la pièce" [2]

يعتبر التركيز على شكل الديكور الذي تأخذه المزهرية مع الإصرار على تفردها في مكانها نظاما بصري تمثيليا بصفته أساسي سريع، تتوالى معه بسرعة المعلومات الدقيقة نتيجة الانتباه إلى التفاصيل الصغيرة بوتيرة متسلسلة. فقد تحولت الأشياء غير مرئية إلى أشياء مرئية بواسطة التمثيل البصري لها المساهم في زيادة الاهتمام والتركيز بغية تشكيل صورة ذهنية واضحة تتماشى مع النموذج الموصوف؛ فقد صارت الأشياء

[1] Ibid. P : 15
[2] Ibid. P : 34

وأوجهها الخفية هدفا لنظرة الإنسان – الراوي – بدلاً من الشخصية التي فقدت مصداقيتها.

تحول النظر الى الشيء وصفا وتأملا كطريقة فعالة "**للتشيؤ**"، صار الوصف التفصيلي أداة حقيقة يفتح بها أفق التفكير والتأمل في الشيء المحيط بنا؛ إن الشيء غني بأجزائه المصورة والمبدعة في الوقت ذاته لبيئات ملموسة:

"Le quai, rendu plus lointain par l'effet de perspective, émet de part et d'autre de cette ligne principale un faisceau de parallèles qui délimitent, avec une netteté encore accentuée par l'éclairage du matin, une série de plans allongés, alternativement horizontaux et verticaux; (...) Les deux surfaces verticals sont dans l'ombre, les deux autres sont vivement éclairées par le soleil - le haut du parapet dans toute sa largeur et la chaussée à l'exception d'une étroite bande obscure. Théoriquement on dirait voir encore dans l'eau du port l'image renversée de l'ensemble et, à la surface, toujours dans le même jeu de parallèles, 1'pmbre portée de la haute paroi vertical qui filerait tout droit vers le quai. Vers le bout de la jetée, la construction se complique, la chaussée se divise en deux: du côté du parapet un passage rétréci conduisant jusqu'au fanal, et, sur la gauche, la cale en pente rejoignant le niveau de l'eau. C'est ce dernier rectangle incliné, et vu de biais, qui attire les regards; coupé en diagonal par l'ombre de la paroi qu'il longe, il présente de façon satisfaisante pour l'oeil un triangle sombre et un triangle clair " [1]

شكل الشعاع المتوازي مع العمود والمصباح الضوئي رفقة السطحان الآخران المضاءان بأشعة الشمس المتعامد مع الجزء العلوي من الحاجز بعرضه الكامل... والصورة المعكوسة للكل على السطح... هذا المستطيل المائل الأخير الذي يُرى من الجانب يجذب العين... مقطوعًا قطريًا بظل الجدار الذي يمتد بجانبه ...، يثري الوصف النص ويعززه بصفته ضمان للفاعلية ويشتت الانتباه ويؤدي الى اطالة الوقت

[1] Alain Robbe-Grillet. Le voyeur. P : 13

عينه، فعملية التدقيق في مجموعة المتوازيات والظل الذي يحمله الجدار العمودي العالي الذي سيمتد مباشرة نحو الرصيف ومع اقتراب نهاية الرصيف يصبح البناء أكثر تعقيدًا، حيث ينقسم الطريق إلى قسمين: على جانب التراس ممر ضيق يؤدي إلى الفانوس، وعلى اليسار ممر مائل يصل إلى مستوى الماء؛ إنه هوس بوصف الأشياء الموجودة وما ينتج عنها من ظلال ومنحنيات وأشكال هندسية.

خلق وصف " **ألان روب غرييه** " صورة حية كتجسيد لأشيائه الموصوفة بلغة تصويرية متفردة وتفصيلية، اعتمد فيها التسلسل في ذكر العناصر والانتباه إلى السياق الذي تظهر فيه الأشياء من خلال لغة حسية تخلق جسراً بين النص والقارئ يتجاوز حدود اللغة النصية:

" La cour du bâtiment du gouvernement est une large place carrée, entourée sur trois côtés de maisons cintrées, et le quatrième côté est le bâtiment du gouvernement, qui est un bâtiment en pierre dont le style contient des dessins en spirale et des cibles Saint-Jacques. Heureusement, son style. N'est pas très onéreux, mais en tout cas il a une laideur limitée "[1]

" Wallace aperçoit un panneau publicitaire portant une carte jaunie de la ville avec une aiguille mobile en son centre, ainsi que la petite boîte contenant les noms de rues dans le dossier papier… "[2]

تقدم هاته الأوصاف عرضا جامعا للخطوط المكونة للشيء بسبب حركة الوصف التي يتعدد معها المعاني بسبب تفكيك أجزاء الشيء وتقويمه بطريقة خلاقة عبر الإيغال في التعامل مع التفاصيل إلى حد الوصول إلى **التشيؤ**. إن فناء المبنى الحجري المربع الواسع... وما يحيطه من وجهات المنازل المقوسة... يحوي طرازه على تصاميم

[1] Alain Robbe-Grillet. Les gommes. P : 84
[2] Ibid. P : 75

حلزونية... يعد تصويرا فوتوغرافيا دقيقا يظهر رسما يعكس الاهتمام والهوس بوصف الأشياء كتحليل مفرط لها تتداخل فيه مجالات عديدة: هندسة، بيئة، شريط القياس الزاوية، ...؛ إنه اهتمام مفرط بالتفاصيل الدقيقة ووصف شامل للأشياء.

تعد الأشياء في شكلها ومادتها بالكامل أسطح وزوايا أشكال هندسية لا تخفي روحًا ولا قلبًا ولا جوهرًا رقيقًا؛ فيهدف الوصف إلى إنتاج التأثير:

"Il parvient […] jusqu'à la cuisine et sa table ovale, où il déposa sa mallette tout en continuant l'entretien. Ensuite il y eut la toile cirée et les petites fleurs et la toile cirée. Les choses allaient presque trop vite. Il y eut la pression des doigts sur la fermeture de la valise, le couvercle qui s'ouvrait largement, l'agenda reposant sur la pile des cartons, les poupées dessinées au fond du couvercle, l'agenda dans le fond du couvercle, sur la pile des cartons le bout de cordelette roulé en forme de huit, le bord vertical de la digue qui fuyait tout droit vers le quai. Mathias s'écarta de l'eau, en direction du parapet. "[1]

" Dehors, il pleut. Les quatres vitres sont pointillées de très fines goutellettes, brillantes, disposées en traits obliques - mais parallèles - d'un à deux centimètresde long, hachurant toute la surface de la fenêtre suivant la direction d'une de ses diagonales. On entend - presque imperceptible - le bruit que font les grains de pluie en s'écrasant. Les rayures sont de plus en plus serrées.
Bientôt la fusion des goutellettes entre elles vient troubler la bonne ordonnance du dessin. L'averse commençait, lorsque Mathias a porté les yeux de ce côté-là. Maintenant de grosses gouttes se forment, un peu partout, et finissent par couler de haut en bas lelong du verre.
Des filets d'eau ruissellent sur toute l'image, dont le tracé se stabilise, en une série de lignes sinueuses, grossièrement verticales, réparties avec régularité - distantes d'un centimètre et demi, environ. Ces filets verticaux s'effacent à leur tour, laissant la place, à une punctuation

[1] Alain, Robbe-Grillet, Le Voyeur. P : 42

sans orientation ni mouvement -(...) leur base renflée, arrondie, ombrée de noir et marquée au centre, d'un point de lumière. "[1]

هذا الوصف المعروض للمطبخ وطاولته البيضاوية بالقماش الزيتي والزهور الصغيرة المنقوشة عليه يحلينا الى نواة كل نقش صغير من شدة تركيب عبارا ت الوصف؛ فتلك الملامح بها ندرك النقوش على الفور. على المنوال نفسه نلاحظ مواضع الدمى المرسومة في أسفل الغطاء والمذكرات على كومة من الصناديق، وتدحرج قطعة الحبل على شكل ثمانية كحافة رأسية للسد الممتدة مباشرة نحو الرصيف تبين العلاقات المتعمقة مفصلة بين الشخص المراقب والموضوع المرصود؛ إلا أن " **غرييه** " لا يسمح بوصف هذا الاتصال، كون الشيء غير مرئي في وقت واحد. لا تستطيع العين التي تنظر إليه أن تدرك أي عمق لذلك المعنى المجسم؛ إنها الأشكال الهندسية للشيء الذي يستخدمه لترجمة معاناة شخصيته وليس عمقها. كون الأشياء التي استحوذت عليها نظرة بطل الرواية أصبحت في الواقع سيطرت حتى على الارتباطات الموضوعية لأفكاره، فالوصف يجر المطلع من زاوية إلى أخرى، لا يسمح بالانقطاع أو الفصل أو الإهمال لتركيبة دون الأخرى.

يعتمد " **ألان روب غرييه**" على الوصف الظاهري العيني للأشياء بعيدًا عن الأحكام والآراء أو خلطها بالتجارب والمشاعر والأحاسيس الشخصية التي تقع على الشيء أو تترافق معه؛ كونه وصف دقيق ومحدد يعطي صورة تفصيلية فقط، لذلك لا يجمل وصف " **ألان روب غرييه** " الأشياء أو يغير من نمطها لتبدو سيئة أو مزعجة أو في حالة جيدة؛ بل يقتصر أمره على وصفها بكلمات منتقاة بعناية تامة:

" Maintenant l'ombre du pilier -le pilier qui soutient l'angle sud- est du toit- divise en deus parties égales l'angle correspondant de la terrasse.

[1] Ibid. p : 232.233

Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeter par le pilier arrive exactement au coin de la maison; mais il s'arrêt là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel."[1]

'Elle est en plein soleil. Les rayons la frappent rigoureusement de front. […] Son ombre raccourcie se projette, perpendiculaire […], Le soleil est presque au zénith. […] elle regarde droit devant soi, vers l'entrée du chemin, par-dessus la cour poussiéreuse, dont l'ombre de la maison obscurcit une bande large d'environ trois mètres, […] et plus loin, surplombant la route qui descend vers la plaine, l'éperon rocheux du plateau, derrière lequel vient de disparaître le soleil. La nuit ensuite n'est pas longue à tomber, dans ces contrées sans crépuscule. La table laquée devient vite d'un bleu plus soutenu, ainsi que la robe, le sol blanc, les flancs de la baignoire. La pièce entière est plongée dans l'obscurité. Dans tout le bureau brusquement le jour baisse. Le soleil s'est couché. Maintenant la scène est tout à fait noire." [2]

يُنشأ الوصف الدقيق المعتمد على التفصيل وظواهر العناصر المادية عالما معقدا خاليا من المشاعر التقليدية، تتكون من خلالها طبقات متعددة من المعاني تذهب بالتجربة الروائية إلى الغموض؛ بسبب خلق أجواء متغيرة بدلاً من التركيز على الحبكة أو الشخصية، ...، يهدف إلى بناء شعور معين ومختلف من مشهد إلى آخر سواءً أكان شعوراً بالانعزال أو شعوراً بالرتابة أو شعوراً بالروتين أو شعوراً بالقلق ....

تتحدث الأشياء عن نفسها بسبب تشابك عناصر وصفها وخلق روابط جديدة فيما بينها عند جمعها مع بعضها، مثل: غرفة، نافذة، طاولة، كتاب، ...، ما يؤدي إلى إنشاء

[1] Alain Robbe-Grillet. La jalousie. P : 9
[2] Ibid. p : 135.139

تفاعلات غير متوقعة في ذهن قارئها ليتجاوز التجريد المعنى السطحي للعناصر المادية الموصوفة.

يمنح وصف " **ألان روب غرييه** " في رواياته الأولوية إلى خلق تجربة إدراك العالم بواسطة الملاحظة الدقيقة، ما يفسح له مجال بناء المعنى:

القارئ ⟵ بناء المعنى

تشكيل الفهم ⟵ العناصر الدقيقة

إكمال الأفكار ⟵ الأسلوب المفتوح

وصف المحيط (العناصر المادية) ⟵استنتاج الدوافع

التلاعب السردي ⟵ عمق التجربة.

يعطي وصف " **غـــرييه** " تأثيرا معاكسا كونه يهتم بالمادة على حساب قارئه وعالم الأشياء عوضا عن إنسانه، يقطع كل اتصال بينهما ليوجه الإنسان نحو الشيء بدلا من تحويل الشيء اتجاهه، لأنه لا يحمل الأثر الواضح والظاهر لرغبات الفرد وأحلامه وأماله ومخاوفه ...؛ إنه سطح بسيط تصادفه أو تقع عليه العين دون تهذيبه، يعطي معنى توليفي لا لبس فيه؛ فقد حرص " **ألان روب غرييه** " على إزالة كل التفسيرات أو التحليلات من وصفه وفي عمله الروائي ككل: الفكرية، النفسية، الاجتماعية، ....، يعتبر ما يقوم به " **غرييه** " إلغاء للقالب الرومانسي للأشياء.

يعمل وصف " **ألان روب غرييه** " على تقطيع وتشريح العينة الموصوفة تقطيعا بصريا حقيقيا يوحي بقرب الشيء الشديد من حلقة العين الفاحصة له؛ نظرًا لتتبع جزيئات الأشياء وتركيز مشاهدتها وتسجيل تفاصيلها، يأخذ شيء" **غرييه**" الموصوف بعدًا وحجماً كبيرين لشدة قرب وقع النظر عليه كنتاج لحدة وضوح صورة الأشياء و قوة التمييز لطول عبارات الوصف حتى و إن كان الشيء صغيراً (كربع حبة طماطم مثلا).

يسلط الواصف الضوء على شيء بسيط ليخرج منه منظومة كاملة من الأوصاف العينية الدقيقة المرتبطة ببعضها البعض، وبفضلها نحصل على صورة مكبرة حقيقية للشيء بسبب الشكل الموضح المثير للدهشة والإعجاب في نفس الوقت؛ إن وصف "**غرييه** " رسم توضيحي ذو تركيز عالي لدقة الملاحظة وتسليط الاهتمام على أبعاد الشيء؛ إنه يصف هشاشة الممحاة الناعمة والخفيفة وشقوقها اللامعة مثل كالصدفة مع انعكاسات اللؤلؤ، دون نسيان قياساتها بالسنتيمتر أو السنتيمترات:

" …Une gomme douce, légère et cassante ne la déforme pas, mais la transforme en cendre. Ses fentes sont brillantes et lisses, comme une coquille aux reflets de perles. De deux à trois centimètres de haut, avec des coins relativement arrondis, peut-être dus à l'usage…"[1]

يشكل الشيء عالما صغيرا، انكشفت تفاصيله ومكوناته الصغيرة مع " **ألان روب غرييه**" وكأن كل جزء منه يروي قصة خاصة به لعمق التجربة يمر من خلالها بواسطة الوصف الفسيفسائي له، تجتمع أوصاف متنوعة وتكون صورة شاملة، ما يخلق نمطا

[1] Alain Robbe-Grillet. Les gommes. P : 155

يحيل إلى التعقيد والثراء في النص بسبب الانغماس الحسي والغرق في تلك اللحظة – لحظة الوصف، لحظة القراءة –.

تؤدي دقة الوصف إلى الصمت عن الوجدان الرومانسي للأشياء –النظام الوحيد للإدراك هو البصر–، هو صمت غير تلميحي أو تقديسي لتأسيس حدود الشيء دون تجاوز إلى بعد آخر، ليفقد الشيء الوظيفة السابقة منحصرا في وجوده أي كشيء في ذاته خاضع للبصر بعيدًا عن الدلالة، الوظيفة، فأشياء " **غرييه** " بعيدة عن شخصياته فهي هنا وكل منها محدود في ذاته:

*" **Le lit, la table de chevet, le petit tapis rectangulaire, la coiffeuse à glace, ... (...) Sur la table de nuit, la lampe de chevet était allumée oubliée, puisqu'il faisait grand jour. (...) Alors que tout le reste paraissait en ordre, le lit présentait au contraire un aspect de lutte, ou de ménage en cours. Les draperies d'un rouge sombre censées le recouvrir étaient défaites, boulversées mêmes, et pendaient d'un côté jusque sur le carrelage.** "*[1]

تعج روايات " **ألان روب غرييه** " بالأشياء الموصوفة، يصف الأشياء بجدية ويقتصر على الظاهر منها ليقدم في مشهد؛ أي يأخذ مساحة زمنية ميزتها الأساسية الحرية كونه غير تلميحي لعدم بحثه في مجموع المظاهر والجواهر من أي صفة للدلالة بشكل توفيري: الطبيعة الكاملة للشيء، ينتزع الأشياء من الإنسان والطبيعة مستعملاً إياها كدعامة للتأمل البصري، فوصفه الظاهر لها مثل المرآة يساعده على تقديمها كمشهد يظل عند سطح الشيء دون إعطاء أهمية لإحدى سيماته، يتم تقديمه ووصفه بالتدريج انطلاقا من الرؤية التي تحوله إلى فضاء بوصفه دون ترصيف له،

[1] Alain Robbe-Grillet. Le voyeur. P : 68

وصف ليس له وحدة لأنه دائماً ما يتعلق بالتكرار والانتقال وعدم الاستقرار في تتبع وصف واحد متتابع لأشيائه ومساحاتها مرة واحدة. إن وصف الأشياء تعبير صارخٌ عن العالم الحديث الذي يكون فيه كل شيء شيئاً وغير مستقر على شيء.

يرغب " **غرييه** " في أن يكون محايدًا في البداية، ويريد أن يقدمه لنا الشيء كما هو، دون شبكة المعاني التي اعتدنا عليها. وهذا الموقف يشرحه فكرة الوصف التي تسمى أحيانًا ثورية. لكن مهما كانت التوصيفات فهي طريقة جديدة لرؤية العالم ورؤيته تنقل إلى القارئ.

2-سطوة الأشياء:

يحيل لفظ الأشياء إلى الأشياء المتآلفة وغير المتآلفة سواء أكانت معبرة عن عناصر معروفة أو غير واضحة تماما أو يغطيها حيز من الغموض عندما نقول هي أشياء، كونها لا تقصر على وجودها الواقعي عندنا بل تأخذ في تحقيق فاعلية وسيطرة عبر النص الإبداعي؛ ما يجعلها مفتاحاً وحيداً لدخول أي نص روائي جديد ضمن **الرواية الجديدة.**

بينت الأشياء في النص الروائي جغرافياته ومعالمه كونه مبني على معانيها ودلالاتها؛ بسبب بسط كل تقنياتها فيه، ليكون النص صوتاً للأشياء فقط، يجب أن ينصت لها لأنها مستنطق إياه – النص –؛ فالإنسان في علاقة دائمة بالأشياء التي برمجت حراكيته في كل حالاته المختلفة فصارت الحياة الإنسانية ماهي إلا حركة الإنسان المرتبطة بتلك الأشياء المغيرة للحظات حياته والمشكلة لعالمه الخاص والعام ومعبرة عن انتماءه وثقافته ومجتمعة ...، إنها دليل وجوده وحضوره سوآءا كانت هذه الأشياء تشبعه أو تهدده فهو غارق فيها.

يمس حضور الأشياء جميع جوانب النص الروائي عند " **غرييه** " لأنها تترك أثرً بليغا في: التفكير، الشخصية، البيئة، التفاعل مع العالم، ...، تكتسب بعدًا استقلاليا خالقا للقوة والهشاشة والحركة والسكون، ...، باعتباره حضورًا يلعب دورا حاسما في تشكل خط النص السردي رغم أن الشيء يُختبر فقط من خلال الظاهر ما يجعل إدراكها دقيقا أو مضللا:

" ***Une gomme douce, légère et cassante ne la défigure pas, mais la transforme en cendre. Ses fentes sont brillantes et lisses, comme une coquille à l'éclat de perles. d'un cube jaunâtre, haut de deux à trois***

centimètres, aux coins relativement arrondis, peut-être à cause de l'usage, le nom de l'usine était imprimé sur l'une des faces, mais il était effacé au point qu'on ne pouvait plus le lire. Je ne peux distinguer que les deux lettres au milieu du mot « di ». Il doit y avoir deux lettres avant elles et deux lettres après elles…"[1]

تعد رحلة البحث عن الممحاة الأسطورية من قبل " **ولاس** " محركا أساسيا في إعادة كتابة واقع الرواية: رواية **المماحي**، وتحديا كبيرا لمعرفة خبايا ذكرياته، بصفته يحاول تشكيل وعيه انطلاقا منها؛ ما يجعل الممحاة تخلق جوا من الغموض بسبب الحروف الممحوة: .. ديـــــــ ..؛ ساهم غموض الممحاة في وقوع أحداث غير متوقعة وتغيرها بطرق غير منطقية أحياناً أخرى؛ بسبب ما خلفته من التساؤلات العديدة حول ما يحدث، محفزة الشخصية " **ولاس** " على البحث عن إجابات بصفتها عنصر تشويش، وعدم يقين، وبحث عن الذات والذاكرة المفقودة؛ محركة توترات عديدة خالقة مسارات جديدة في النص والقصة. تشكل الممحاة كشيء واقعا مهما في صياغة وتعاقب الأحداث وتصاعدها، يؤثر اختفاءها أو تغييرها على مسار كشف التفاصيل وروابط الشخصيات: **ولاس، دبون، لوران**، ...، مع الممحاة يقع الزوال والنسيان

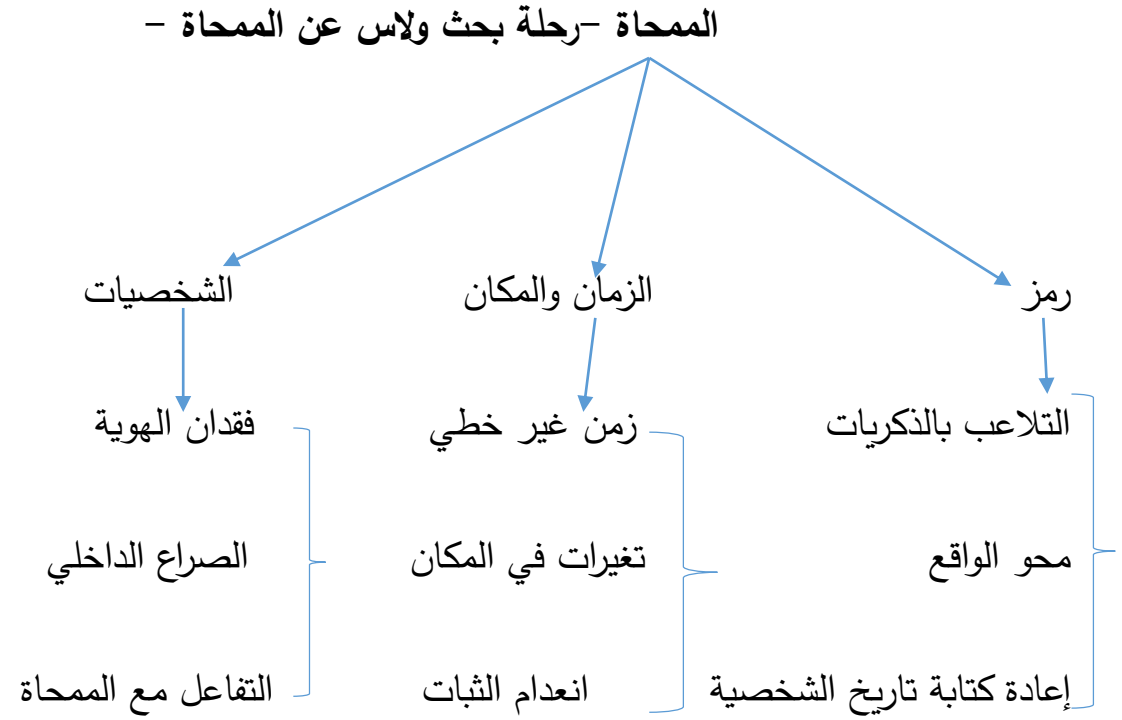
يسعى ولاس لفهم نفسه والعالم من حوله من خلال استنجاده بالممحاة المفقودة؛ ما أوصله إلى شراءها مرات متكررة على أمل الوصول الى ممحاته الحقيقية؛ في ظل البحث تتداخل التفاصيل والاحداث في سرد معقد يعود في نهايته الى هيئة الممحاة أو تحولها الى رماد كمحو لما مضى من أحداث؛ فيفتح المجال لأحداث جديدة تكون فيها رحلة البحث الممحاة خاتمة لكل مشهد.

[1] Alain Robbe-Grillet. Les gommes. p : 155

تتخلل رحلة البحث عن الممحاة تداولا منقطعا أو متجزئا للحقائق والبحث عن المعاني الخفية، تدعو الى تأمل طبيعة الوجود والغياب عقب كل بحث؛ تعبر الممحاة تصميما لحدث أو أحداث تجسد القلق الوجودي وتساؤلات عميقة حول الهوية التي يسعى اليها **ولاس** والذاكرة الملونة باضطراب ذهني بسبب فشل عملية إيجاد الممحاة المنشودة في كل عملية بحث.

تصور الممحاة صراعا يعاد معها كتابة الأحداث، تبين خلال المحو الصفات التفصيلية للأشياء؛ إنه اغتراب وانفصال عن الواقع تندرج ضمنه خطاطة استرجاع الذكريات لـــــــ **ولاس**، إن رغبته الدائمة للعثور على ممحاته الأسطورية ذات الصفات الفريدة تأكيد على نية محو أثر الماضي بأحداثه وما طبعه على شخصيته من ضغط داخلي أقلقه وأربكه.

يعكس البحث عن الممحاة زمنا متقطعا بسبب العودة الى الذاكرة، وتكرار التفاصيل والمواقف، وعدم الاستقرار الزمني، بالإضافة الى التشويش والانفصال، كون الاحداث غير مرتبطة بشكل منطقي جراء عملية البحث عن الممحاة من طرف **ولاس**. ما خلق حالة من التمزق في السرد لانقسامه بين الواقع والخيال؛ بحيث تتداخل الاحداث الحقيقية مع التصورات والذكريات



ساهم حضور المسدس والبطاقة البريدية في تغيير منظور الشخصيات: المفوض **لوران**، مشرفة مكتب البريد، ... حول شخصية **ولاس**، بدأت الشكوك تثار حوله: هل يمكن أن يكون **ولاس** هو القاتل؛ قاتل السياسي **دوبون؟**

" Laurent retourne à son bureau

As-tu une arme à feu ؟

Réponses Galas : Oui, exceptionnellement j'en ai pris un, suivant les conseils de mon patron

Et pourquoi ؟

On ne sait jamais quand on en aura besoin

C'est vrai, on ne sait pas " [1]

[1] Ibid. P : 90

" Wallace met le pistolet dans la poche de son manteaux " [1]

"Cette lettre peut prouver que vous êtes le tueur ... votre nom n'est pas loin du symbole W …. S "[2]

حرضت الطلقة الناقصة من مسدس **ولاس** وحروف اسمه المسجلة على البطاقة أو الرسالة البريدية الشكوك حوله؛ ما عزز الغموض وأعاد تشكيل دائرة العلاقات بين شخصيات العمل الروائي، انتقل **ولاس** من محقق مكلف بفك لغز الجريمة الى عنصر مشتبه فيه. سلط المسدس بطلقته الناقصة وحروف W…S المسجلة في الرسالة الضوء على تفاصيل شخصية **ولاس** ووجهات الرأي أو النظر حوله؛ إنه تركيز على العناصر البصرية ذات الطابع التجريدي كعامل يكشف الخفايا والذكريات المنسية أو الدفينة مما ساهم في توتر السرد وتطور الأحداث بناءا على التأثيرات السابقة وتكريس شعور القلق وعدم اليقين بسبب العنصر المادي: طلقة نارية من مسدس، البطاقة البريدية.

لعبت **الحريشة** (mille-pattes)[3] أو عديدة الأرجل دورا مهما في تفجير صمام **الغيرة** لدى **الراوي**– **الزوج** و**فـــــــرانك** على الزوجة **أ...** في رواية " **الغيرة** "؛ تتبع الرواية شخصية راوي يراقب زوجته بسبب شكوك الخيانة مع الجار **فـــــرانك**.

صورت عديدة الأرجل ككيان ذا تأثير قوي على الشخصيات الثلاثة بدءا بـــــ أ... التي لم تجفل رموشها منذ اكتشافها على الحائط، بقيت منتصبة على الكرسي، كلتا يديها مستلقيتين على مفرش المائدة على كل جانب من جوانبه بعيون مفتوحة على

---

[1] Ibid. p : 111
[2] Ibid. P : 192
18 -طائفة من كثيرات الأرجل. سميت بهذا الاسم لاحتوائها على 44 زائدة؛ لكنها في الواقع تحتوي على أرجل عديدة، يتراوح عددها بين 20 و 300. وهي حيوان يبلغ طوله من 10 إلى 15 سنتيمترات .

مصراعيها تحدق في الحائط، يرتعش بشكل غير محسوس تتنفس بشكل أسرع قليلاً. يقف **فـــــرانك** بسرعة، يأخذ منشفته مقتربا من الحائط ويسحق **الحريشة** بقوة وبضربة واحدة تسقط على الأرض. يظل **الراوي–الزوج** ساكنا دون حراك أو ردة فعل اتجاه خوف أ... من عديدة الأرجل، يفتقد لسرعة **فـــــرانك** وقوته. عكس المشهد و قتل **الحرشة** كموقف مادي تغير العلاقات وتبدل الأدوار بين الجار و الزوج؛ ما أدى إلى ديناميكية السرد ونمو شعور لهيب الغيرة عند الراوي– الزوج وزيادة التوتر.

"A… n'a pas bronché depuis sa découverte : très droite sur sa chaise, les deux mains reposant à plat sur la nappe de chaque côté de son assiette. Les yeux grands ouverts fixent le mur . La bouche n'est pas tout à fait close et, peut-être, tremble imperceptiblement." [1]

" A… semble respirer un peu plus vite; ou bien c'est une illusion. Sa main gauche se ferme progressivement sur son couteau. […]La main aux doigts effilés s'est crispée sur le manche du couteau. " [2]

« Il s'est arrêté, petit trait oblique long de dix centimètres, juste à la hauteur du regard, à mi-chemin entre l'arrête de la plinthe (au seuil du couloir) et le coin du plafond. […] À son extrémité postérieure, le développement considérable des pattes – de la dernière paire, surtout, qui dépasse en longueur les antennes – fait reconnaître sans ambiguïté la scutigère, dite « mille-pattes araignée», ou encore « mille-pattes minute » à cause d'une croyance indigène concernant la rapidité d'action de sa piqûre, prétendue mortelle. " [3]

سيطرت **الحريشة** ومشهدها على الراوي، فنجد تتبعا متسلسلا يصور سقوطها من خلال تقنية التباطؤ والتكبير في سرد المشاهد؛ إنه وصف مفصل ودقيق لتفاصيل

[1] Alain Robbe-Grillet. La jalousie. P : 62
[2] Ibid. p : 63
[3] Ibid. p : 128

تحرك الجزء الأمامي من جسم **الحريشة**، يدور على البقعة، مما ينحني بالخط الداكن نحو أسفل الجدار، دون أن يكون لديه وقت للمضي قدمًا يسقط المخلوق على البلاط، لا يزال نصف ملتوي، يضغط على أرجله الطويلة بالدرجات، بينما ينفتح الفكان ويغلقان بأقصى سرعة حول الفم، فارغين، في رعشة منعكسة، قرون استشعارها ممدودة، أرجلها الضخمة منتشرة حول الجسم تكاد تغطي سطح صفيحة عادية، يضاعف ظل الزوائد المختلفة على اللوحة غير اللامعة. ، لا يزال أثر الحريش المسحوق مرئيًا تمامًا على الجدار العاري.

"Soudain la partie antérieure du corps se met en marche, exécutant une rotation sur place, qui incurve le trait sombre vers le bas du mur. Et aussitôt, sans avoir le temps d'aller plus loin, la bestiole choit sur le carrelage, se tordant encore à demi et crispant par degrés ses longues pattes, tandis que les mâchoires s'ouvrent et se ferment à toute vitesse autour de la bouche, à vide, dans un tremblement réflexe " [1]

" Il (le mille-pattes) est gigantesque : un des plus gros qui puissent se rencontrer sous ces climats. Ses antennes allongées, ses pattes immenses étalées autour du corps, il couvre presque la surface d'une assiette ordinaire. L'ombre des divers appendices double sur la peinture mate leur nombre déjà considérable. " [2]

"Sur le mur nu, la trace du mille-pattes écrasé est encore parfaitement visible. Rien n'a dû être tenté pour éclaircir la tache, de peur d'abîmer la belle peinture mate, non lavable, probablement. " [3]

" C'est à ce moment qu'elle aperçoit la scutigère,sur la cloison nue en face d'elle…elle dit : "un mille-pattes!" Franck relève les yeux…la

[1] Alain Robbe-Grillet. La jalousie. P : 129
[2] Ibid. P : 163
[3] Ibid. P : 90

serviette roulée en boule dans la main…achève d'écraser quelque chose sur le carrelage, contre la plinthe.» [1]

"C'est à ce moment que se produit la scène de l'écrasement du mille-pattes sur le mur nu: Franck qui se dresse prend sa serviette, s'approche du mur,écrase le mille- pattes sur le mur,écarte la serviette, écrase le mille-pattes sur le sol.»[2]

يجعل التكرار المهووس لمشهد سحق **عديدة الأرجل** (le mille-pattes) الغيرة مرئية من ناحية – غيرة الزوج –؛ ومن ناحية أخرى يجعلها حية وحاضرة دائما؛ يعتبر سحق **عديدة الأرجل** علامة على قوة وحضور صريح لغيرة الزوج، فعندما يرى بقعة المخلوق المسحوق على الحائط يتذكر قوة **فرانك** وسرعته كما يفكر في زوجته واعجابها به معتقدا أن زوجته أ... تحاول دائما إبعاده لتظل بمفردها مع **فـــــرانك**. ساهم الكائن في خلق عالم الرواية، جسد لحظات دائمة ومرسخة في ذهن الراوي؛ انها تحريك محوري لغيرة الزوج ودفع لتزايد فعل المراقبة والتجسس على أ... .

تعتبر استقلالية الأشياء عن الإنسان الموضوع الرئيسي في **الرواية الجديدة** عند " **ألان روب غرييه** " كون النظرة التي يعطيها الفرد أو الشخص أو الإنسان على الشيء لا تغير شيئا فيه – حالة، وضع، ...–، فلا وجود لأي بعد بين الإنسان والأشياء والنظرة المصوبة أو المسقطة عليها تكون بإلحاح دون فتور وغير بسيطة [3]؛ كون العالم لم يعد ملكاً للإنسان ولا يمكن جعله أو تعجينه حسب رغباته وميوله وأهواءه؛ بسبب إبعاد التوجه نحو الشخصية والعلاقات الإنسانية إلى الأشياء وتأثيرها

[1] Ibid. P : 96. 97
[2] Ibid. P : 112
[3] – ينظر محمد داود. الرواية الجديدة –بنياتها وتحولاتها –، ص 65–66–67.

ومدى تحكمها في كل المسارات بصفتها المشكل الرئيسي للتجارب الإنسانية: إنه العالم المادي.

تأخذ الأشياء دورا قويا ومركزيا أساسيا في روايات " **ألان روب غرييه** " بخاصة؛ كون الأشياء وسيلة لإدراك العالم المحيط في لحظته الآنية باعتبار الشيء المساهم الأكبر في فهم عميق للواقع:

" Sur la terrasse, devant les fenêtres du bureau, Franck est assis à sa place habituelle "[1]

" Elle et Franck, assis dans leurs deux fauteuils…."[2]

" … Franck est assis dans son fauteuil…."[3]

" Sur la terrasse, Franck et A… sont demeurés dans leurs fauteuils."[4]

تعد الشرفة والكرسي والكأس والمشروب والأريكة الثالثة ... أشياء مادية تأجج الصراع بين **فـــــرانك** و**الزوج**، إنها تحرك المصائر للشخصيات الثلاث، تخلق توترات درامية بسبب تنافس الشخصيتين على الملكية لـــــ أ ...، تؤثر بشكل كبير على تعزيز الثيمات في النص ممثل: الاغتراب، الوحدة، الانعزال، الضعف، ...، لتتحدد العلاقات بين شخصيات العمل استنادا عليها، فهي التي تحدد المكان والزمن بصفتها تفصيل للحياة اليومية.

تعكس الأشياء الفجوة بين الشخصيات الروائية لـــــــ " **غرييه** "؛ ما يعزز الشعور بالوحدة والانفصال، تلعب الأجواء العامة للأشياء دوراً كبيراً في تمتينه؛ فـفي رواية

[1] Ibid. P : '44
[2] Ibid. P : 98
[3] Ibid. P : 105
[4] Ibid. P : 106

"**الغيرة** " تمر الشخصيات من خلال تنظيم الأشياء وترتيبها : الكراسي، الجداول ، النافذة، الشرفة، ...، لتكون دليلا يتعلق بشخصيات النص السردي: **الراوي**– **الزوج** ، أ ...، **فرانك**، يقوم **الراوي** – **الزوج** بنقل الحقائق ووصف الأشياء بقدر كبير من الوضوح كبديل للكلام المباشر، يصف الأشياء كلها لكشف العلاقة بين **فرانك** وأ... كترتيب الكرسي الثالث على شرفة المنزل ووضعه مكان الزوج مع التأكيد على أصغر التفاصيل الشيئية كحزم وتأكيد لشكوكه – وقوع الخيانة – فالغيرة التي يعاني منها **الراوي** – **الزوج** لا تتوافق مع الواقع الموضوعي بل مع البناء العقلي الذاتي ما يجعله طوال الرواية يسعى للتعبير عن رؤيته الغيورة ليس بواسطة اللفظ – الكلمة – إنما عن طريق الأشياء؛ ما يبرر تثبيت نظره الدائم على العنصر المادي الذي يزيد من عزلته ووحدته وانفصاله عن الآخرين:

" ***Il reste vacant toute la soirée isolant encore un peu plus le troisième siège en .... des deux autres*** "[1]

يعكس التقارب الواقع بين الشخصين أ ... و**فـــــرانك** وحدة وغيرة الزوج في الوقت نفسه، يتم تبريرها دائما بواسطة مكان الأشياء ووصف أماكنها فيه: طاولة، كوب، صحن، ... وصفاً دقيقاً.

تتحكم الأشياء في تغير الحبكة وتطوراتها الأساسية كمحفز لسير الأحداث بسبب تأثير الأشياء على الصراع والكشف عن الأسرار وتأثير على القرارات وتجسيد الصراعات الداخلية؛ تصير النافذة في رواية " **الغيرة**" وسيلة لفهم واستيعاب ما يجري من توترات علاقية بين الشخصيات الثلاثة (أ....، **فرانك** ، **الزوج** – الراوي–) وتزيد من تأجيج

[1] Alain Robbe-Grillet. La jalousie. P : 207

الأحداث بسبب أفعال المراقبة التي يمارسها الزوج الغيور؛ تتحكم النافذة في حياة الشخصية فتكون مصدراً للتوترات الداخلية ودافعا حاسما للحبكة من خلال الكشف عن الأسرار، فالتفاصيل العديدة التي يلاحظها **الزوج** – الراوي – تساهم في شكل مباشر في تكوين مشاعر الاغتراب والإحساس بالقلق ما يزيد تصاعد الصراع وكشف تفاصيل التعامل مع عدة أشياء تحدد تصرف الشخصية .

يستخدم " **ألان روب غرييه** " الأشياء في رواية " **المتلصص** " لتكوين التجربة الروائية؛ فشدة حضور الأشياء يثير الحبكة والأحداث بشكل غير متوقع مع تقديم تجارب وخبرات ولحظات بعيدة عن التسلسل الزمني للأحداث تتعلق بالأشياء بغية إعادة التفكير وتفسير النص السردي وترتيب التشويش الحاصل عقب تقديم الأشياء بطرق غير متوقعة، تسوق تجربة القراءة والكتابة في اللحظة ذاتها، ليدور الزمن حولها مسلطا الضوء على تجربتها وتفاعلها دون تقديم أو تبسيط أو شرح لأحداث النص كونها التجربة المسيطرة ، ما يجعل المكان الروائي مثالا **لـــــــتشيؤ** الشخصيات بسبب حصرها وإهمالها وإسقاط إنسانيتها ومعاملتها كمادة – أداة، شيء – معززا فعل "**التشيؤ**" باحتضانه لأشيائه وإعطاءها أدورا وحضورا مختلفا:

"Il y prit la coupure de journal et, après avoir rangé le portefeuille, relut le texte attentivement, une fois de plus, d'un bout à l'autre. On n'y disait en réalité pas grand 'chose. La longueur ne dépassait pas celle d'un fait divers de seconde importance. Encore, une bonne moitié ne faisait-elle que retracer les circonstances oiseuses de la découverte du corps; comme toute la fin était consacrée à des commentaires sur l'orientation que les gendarmes comptaient donner aux recherches, il restait fort peu de lignes pour la description du corps lui-même et rien du tout pour la reconstitution de l'ordre des violences subies par la victime. Les adjectifs « horribles », « ignobles » et « odieux » ne servaient à rien, dans ce domaine. Les lamentations vagues sur le sort tragique de la fillette

n'avançaient guère non plus. Quant aux formules voilées employées pour raconter sa mort, elles appartenaient toutes au langage de convention en usage dans la presse pour cette rubrique et ne renvoyaient au mieux, qu'à des généralités. On sentait très bien que les rédacteurs utilisaient les mêmes termes à chaque occasion similaire, sans chercher à fournir le moindre renseignement réel sur un cas particulier dont on pouvait supposer qu'ils ignoraient tout eux-mêmes. Il fallait réinventer la scène d'un bout à l'autre à partir de deux ou trois détails élémentaires, comme l'âge ou la couleur des cheveux" [1]

يحاول **ماتياس** معرفة معلومات أو التأكد مما كُشف من حقائق حول جريمة قتل **جاكلين** بواسطة قصاصة الصحيفة، يعيد قراءة النص بعناية في كل مرة من الغلاف إلى الغلاف. في الواقع لم تكتب معلومات كثيرة. لم يتجاوز الطول طول الخبر ذي الأهمية الثانوية، كان نصف الصحيفة يروي فقط ظروف اكتشاف الجثة؛ وبما أن النهاية بأكملها كانت مخصصة للتعليقات على الاتجاه الذي كان رجال الدرك يعتزمون تقديمه للبحث، فقد بقي عدد قليل جدًا من الأسطر لوصف الجثة نفسها ولا شيء على الإطلاق لإعادة بناء نظام العنف الذي عانت منه الضحية. لم تكن الأوصاف "الفظيع" و"الحقير" و"البغيض" ذات فائدة. ولم يحرز الرثاء الغامض حول المصير المأساوي للفتاة الصغيرة تقدمًا كبيرًا أيضًا. أما الصيغ المبطنة تشير إلى العموميات فقط، فالمحررين كانوا يستخدمون نفس المصطلحات في كل مناسبة مماثلة دون محاولة تقديم أدنى معلومات حقيقية عن قضية معينة يمكن الافتراض أنهم أنفسهم لا يعرفون شيئًا عنها. تعتبر الصحيفة وسيلة لتقديم المعلومات وخلفيات حادثة مقتل الفتاة الصغيرة؛ إن الصحيفة رصد لتفاصيل بحث **ماتياس** فيها عن حضوره كمشتبه أو متهم بسبب القرائن والدلائل التي تركها في الهاوية عند سفح الجبل. تشكل القصاصة مرجعا

[1] Alain Robbe-Grillet. Le voyeur. P : 74.75

للتجسس والمراقبة ساهمت في فصل **ماتياس** عن واقعه، مؤثرة على تصوراته، كون الامر مخفي عن الاخرين فقد عمل الخبر معاملة الاخبار العادية؛ إنها توضح الحدث اعتمادا على الاخبار المتاحة فيتشكل الغموض والتشويق لمعرفة حقيقة الجريمة حتى من طرف **ماتياس**، إنه يعاني من هلوسات تمنعه من التركيز وفرز الماضي عن الحاضر والواقع عن التخيلات.

"Sur l'affiche aux couleurs violentes un homme de stature colossale, en habits Renaissance, maintenait contre lui une jeune personne vêtue d'une espèce de longue chemise pâle, dont il immobilisait d'une seule main les deux poignets derrière le dos; de sa main libre il la serrait à la gorge. Elle avait le buste et le visage à demi renversés, dans son effort pour s'écarter de son bourreau, et ses immenses cheveux blonds pendaient jusqu'à terre. Le décor, dans le fond, représentait un vaste lit à colonnes garni de draperies rouges" [1]

لا يزال **ماتياس** في تفتيش واستكشاف للمدينة، يلقي نظره على ملصق الفيلم الذي يذكره بشيء محير. يصف الملصق البرنامج السينمائي أسبوعي؛ إنه ملصق ملون بعنف، رجل ذو بنية هائلة، يرتدي ملابس عصر النهضة، يمسك ضده شابة ترتدي قميصًا طويلًا شاحبًا، ويمسك معصميها خلف ظهرها بيد واحدة؛ بيده الحرة ضغط عليها من حلقها. كان جذعها ووجهها مرميين إلى الخلف في محاولة للابتعاد عن معذبها، يتدلى شعرها الأشقر الطويل على الأرض، يمثل الديكور في الخلفية سريرًا كبيرًا مغطى بأربعة أعمدة مزينًا بستائر حمراء؛ يعتبر الملصق بمثابة مرآة في القصة، يفرض نوعا من الترقب والتوجس، فمن خلال العودة الى الخلف، نعلم أنه في نفس الصباح قبل أخذ العَبَارَة رأى **ماتياس** من خلال زجاج نافذة شارع **سانت جاك** مشهدا

[1] Ibid. P : 76

مشابه لمشهد الملصق. يحرض الملصق فينا أسئلة عديدة: إذا ارتكب **ماتياس** الجريمة فقط بسبب أن الفرصة دفعته إلى هناك وأن لا شيء كان مع سبق الإصرار، فكيف يمكن تفسير حقيقة أنه في اليوم السابق لرحيله قطع مقالا يصف مقتل فتاة صغيرة، في صحيفة محلية "**Le Phare de l'Ouest**"، تروي المقالة ظروف اكتشاف جثة فتاة ضحية عمل سادي. يقرأ المقال، منتقدا الصحفيين لعدم تقديم مزيد من التفاصيل فيما يتعلق بـ العنف الذي تعرضت له الضحية، يعيد **ماتياس** اختراع المشهد عدة مرات كنوع من التحفيز لنفسه بغية القيام بعمل مماثل، يمكن أن يقول أنه عندما غادرت **ليدوك جاكلين**، كان ماتياس كذلك مستعد نفسياً لارتكاب الجريمة التي لم يرتكبها:

" Il plongea de nouveau la main dans la poche intérieure de sa veste et en retira le portefeuille، pour vérifier que s'y trouvait encore le fragment de journal découpé la veille dans Le Phare de l'Ouest", un des quotidiens locaux " [1]

" Désirant acheter un paquet de cigarettes, Mathias rentra un instant dans le bureau de tabac avec son interlocuteur ... [2]

" Il cacha vivement la main dans sa poche, où elle rencontra le paquet de cigarettes inentamé, le sac de bonbons et enfin la ficelle roulée " [3]

" Afin de la fixer plus solidement au pignon, puisqu'elle n'avait plus besoin de tourner, le voyageur voulait même l'attacher au moyen d'un bout de ficelle ramassé le matin, qu'il chercha dans les; poches de sa canadienne. Mais n'y trouvant pas la pelote, il s'était alors souvenu ... Il s'était souvenu qu'il ne l'avait plus sur lui " [4]

---

1 Alain Robbe-Grillet. Le voyeur. P : 75
2 Ibid. P : 80
3 Ibid. P : 82
4 Ibid. P : 159

" Avait également disparu, dans la poche de sa canadienne, la fine cordelette ramassée le matin même. Sa main droite n'y rencontra plus qu'un paquet de cigarettes et un petit sac de bonbons. Pensant que c'était le moment de fumer, il tira le paquet et vit que plusieurs cigarettes y manquaient déjà - trois, exactement. Il replaça le paquet dans sa poche. Le sachet de bonbons était entamé aussi. " [1]

'Il prend son portefeuille dans la poche intérieure de sa veste, en extrait une coupure de journal de faibles dimensions, dont le bord dépasse légèrement les autres papiers. Il lit le texte imprimé d'un bout à l'autre, y choisit un mot et, après avoir fait tomber la cendre de sa cigarette, approche la pointe rouge de l'endroit favori. Le papier brunit aussitôt. Mathias appuie progressivement. La tache s'étend; la cigarette finit par crever la feuille, y laissant un trou bien rond cerné d'un cercle roux. Avec le même soin et la même lenteur, à une distance calculée de ce premier trou, Mathias en perce ensuite un second, identique. Il ne demeure entre eux qu'un mince isthme noirci, large d'à peine un millimètre au point de tangence des deux cercles. De nouveaux trous succèdent à ceux-là, d'abord groupés par paires, puis intercalés tant bien que mal aux emplacements disponibles. Le rectangle de papier-journal est bientôt entièrement ajouré. Mathias entreprend alors de le faire disparaître tout à fait, en brûlant à petit feu ce qu'il en reste avec sa cigarette. Il commence par un coin et progresse le long des parties pleines de la dentelle, s'ingéniant à n'en detacher aucun morceau, sinon des miettes calcinées. Quand il souffle doucement sur le point attaqué, il voit la ligne d'incandescence qui gagne un peu plus vite du terrain. De temps à autre il aspire une bouffée de fumée, pour aviver la combustion du tabac; il secoue la cendre à ses pieds sur le carrelage. Lorsqu'il n'y a plus, à la place de la coupure, qu'un minuscule triangle tenu entre les pointes des deux ongles, Mathias depose ce résidu sur le foyer même, ou il achève de se consumer. "[2]

[1] Ibid. P : 163.164
[2] Ibid. P : 200

"Mathias cherche, au fond de sa poche, les deux morceaux trop longs retrouvés dans l'herbe, sur la falaise. Il les allume l'un après l'autre, afin de les amener à une taille plus vraisemblable'; il les fume le plus rapidement possible, en tirant bouffée sur bouffée, et les jette à leur tour par la fenêtre. " [1]

" La main droite, de nouveau, plonge dans la poche, en retire cette fois un bonbon. L'enveloppe transparente, défaite, regagne le sac, tandis que le cube de pâte brunâtre est mis dans la bouche. " [2]

"Mathias prend le sachet de bonbons dans sa poche, l'ouvre, y introduit un caillou pour le lester, le referme en tordant à plusieurs tours la cellophane sur elle-même, le laisse enfin tomber à l'endroit ou la fente est un peu moins étranglée " [3]

تعد الأشياء المختلفة التي يحملها **ماتياس** في جيبه الكندي أدلة بريئة في البداية، لكنه يمنحها أهمية كبيرة، بحيث تساهم في تنمية هوسه، ينتهي بها الأمر كخيوط لجريمة رهيبة. تتحول تلك الأشياء: سجائر، حبل، غلاف حلوى، الى أدلة لشرطة، كما تقود القارئ أيضًا إلى الشك في **ماتياس** كمرتكب وفاعل لها.

ظهر منذ بداية الرواية اهتمام **ماتياس** الملحوظ بالحبل؛ الذي لا يمكن فرز مكانته وقيمته عنده، يأخذ صفة الفعل العفوي كونه بدأ جمع خيوطه عندما كان طفلا، دون معرفة مسبقة بالهدف الحقيقي ومحدد من جمعه. كلما تقدمت الرواية زاد احتمال دفعه إلى الانضمام للأشياء المشبوهة أو كانت محض صدفة.

[1] Ibid. P : 237
[2] Ibid. P : 238
[3] Ibid. P : 239

تتحول حقيقة أن **ماتياس** لديه مقال صحفي في جيوبه كسرد لأفعال الجريمة يزيد من شكوك حوله. ساهم وجود الأشياء السابقة بشكل من الأشكال في تطوير هوس **ماتياس** الجنسي في المقام الأول وبعد الجريمة يتم إعطاءهم الأهمية القصوى. تحسب الأشياء بريئة حتى اللحظة التي يستخدمها **ماتياس**، لتصير بعد الفجوة في القصة حاملين علامة من الجريمة.

سبب وجود الأشياء: حبل، غلاف، سجائر، ... ازعاجا كبيرا لـــــــ **ماتياس**؛ فالتخلص منهم يدفعه إلى تطهير نفسه من كل شبهة. بدأت في اللحظة التي أدرك فيها **ماتياس** أنه لم يعد لديه الحبل السري، الحلوى، السجائر، تنشأ أسئلة جدية عنهم خوفاً من أن يكون فعلا ارتكب عملاً شنيعاً خلال لحظة فقدان الوعي ما دفعه الى إعادة إنشاء جدول زمني ليومه في الجزيرة. أدرك **ماتياس** وجود فجوة في يومه؛ فالجريمة ارتكبت في نفس وقت التخلص من الأشياء المشبوهة التي يملكها: بقية الحلوى، قطعتي سجائر نصف مدخنة، المقالة الصحفية.

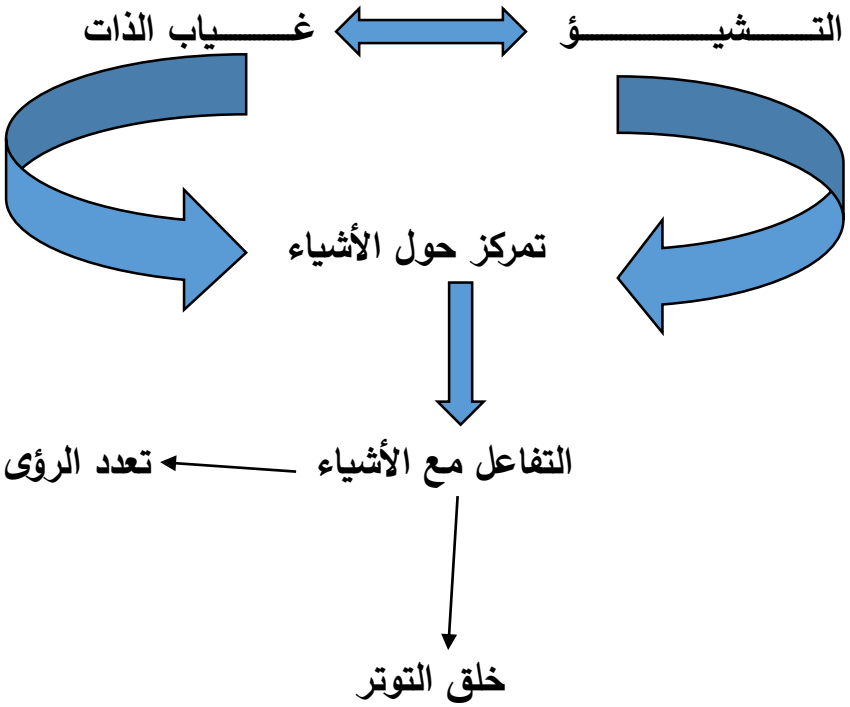
" On lui avait souvent raconté cette histoire. Lorsqu'il était tout enfant – vingtcinq ou trente années peut-être auparavant – il possédait une grande boîte en carton, une ancienne boîte à chaussures, où il collectionnait des morceaux de ficelle. Il ne conservait pas n'importe quoi, ne voulant ni des échantillons de qualité inférieure ni de ceux qui étaient trop abîmés par l'usage, avachis ou effilochés. Il rejetait aussi les fragments trop courts pour pouvoir jamais servir à quoi que ce soit d'intéressant. Celui-ci aurait à coup sûr fait l'affaire. C'était une fine cordelette de chanvre, en parfait état, soigneusement roulée en forme de huit, avec quelques spires supplémentaires serrées à l'étranglement. Elle devait avoir une bonne longueur : un mètre au moins, ou même deux. Quelqu'un l'avait sans doute laissé tomber là par mégarde, après l'avoir mise en pelote en vue d'une utilisation future – ou bien d'une collection. Mathias se baissa pour la ramasser. En se relevant il aperçut, à quelques

***pas sur la droite, une petite fille de sept ou huit ans qui le dévisageait avec sérieux, ses grands yeux tranquillement posés sur lui. Il esquissa un demi-sourire, mais elle ne prit pas la peine de le lui rendre et ce n'est qu'au bout de plusieurs secondes qu'il vit ses prunelles glisser vers la pelote de ficelle qu'il tenait dans la main, à la hauteur de sa poitrine. Il ne fut pas déçu par un examen plus minutieux : c'était une belle prise – brillante sans excès, tordue avec finesse et régularité, manifestement très solide. Un instant il lui sembla la reconnaître, comme un objet qu'il aurait luimême perdu très longtemps auparavant. Une cordelette toute semblable avait dû déjà occuper une place importante dans ses pensées. Se trouvait-elle avec les autres dans la boîte à chaussures? Le souvenir obliqua tout de suite vers la lumière sans horizon d'un paysage de pluie, où nulle ficelle ne tenait de rôle visible. Il n'avait plus qu'à la mettre dans sa poche. Mais il ne fit qu'en ébaucher le geste et s'attarda, le bras encore à moitié plié, indécis, à considérer sa main. Il vit que ses ongles étaient trop longs, ce qu'il savait déjà. En outre il constata qu'ils avaient, en poussant, pris une forme exagérément pointue; naturellement ce n'est pas de cette façon-là qu'il les taillait. L'enfant regardait toujours dans sa direction. Pourtant il était difficile de préciser si c'était lui qu'elle observait, ou bien quelque chose au delà, ou même rien de défini; ses yeux paraissaient presque trop ouverts pour qu'ils pussent recueillir un élément isolé, à moins qu'il ne fût de dimensions très vastes. Elle devait seulement regarder la mer "*[1]**

إن العالم الذي تتحرك فيه النظرة هو عالم الأشياء، وليس عالم العالم الموضوعي؛ لأن إدراك الأشياء يبني الواقع ويمنحهم نوعًا من الانتماء: يصبحون هذه الأشياء، والخيط الموجود في أسفل جيبه – **ماتياس**– مثال على ذلك؛ بمعنى: تمثيل العالم بالأشياء. هذه طريقة تقديم الأشياء نفسها بها في القصة عبر الصفحات الأولى؛ تعمل ذاكرة صندوق الخيط كمحفز للشاب المكبوت، فوجود الفتاة الصغيرة يؤثر بطريقة لا توصف على المعنى الذي يعطى للحبل؛ لأنه بعد ملاحظة وجودها يتوقف عن النظر إلى

[1]Alain Robbe-Grillet. Le voyeur. p : 11

الشيء الذي يحمله بنفس الطريقة؛ لتسعى ذاكرة **ماتياس** إلى اكتشاف ما ينطوي عليه القياس فيعطيه الأمر فجأة الشعور بالألفة كونه لا يتمكن إلا من استحضار ذكرى واحدة – **جاكلين** – يؤكد الحبل مرة أخرى تأثيره في استحضار الشكل.



ينتقل فعل المراقبة عبر الأشياء المتعددة إلى رواية " **المتلصص**" – الرائي– مؤثرة على مجرى القصة موضحة العديد من الدوافع والتفاصيل المشاركة في تصعيد التوتر والمؤثرة على تعاطي الشخصيات مع بعضها البعض باعتبار تلك الأشياء محرك انفجار الحدث ورمزاً للشعور النفسي، يخلق جواً من عدم اليقين عند التركيز على الأشياء:

"… La fenêtre d'un rez-de-chaussée – juste à portée de sa main droite – où brillait une lumière, quoiqu'il fît déjà grand jour et que la clarté du dehors ne pût être arrêtée par le simple rideau de voile qui pendait derrière les carreaux… "[1]

لا يعتبر الشيء مجرد تفصيل تكميلي بل في روايات" **غرييه** " –**الرواية الجديدة** –؛ بل عنصر جوهريا تتمحور حوله الاحداث وتتصاعد إلى غاية تعقدها، ينتج عنه تجربة قرائية مبهمة ومعقدة:

"il chercha dans les poches de sa canadienne. Mais n'y trouvant pas la pelote, il s'était alors souvenu... Il s'était souvenu qu'il ne l'avait plus sur lui "[2]

"La cordelette avait marqué profondément les deux poignets de traces rouges. Elle n'était pas très serrée pourtant. (...) Il fallait aussi lui immobiliser les chevilles (...) Pour cette fin, Mathias possédait encore un bon morceau de cordelette, car celle-ci était plus longue qu'il n'avait cru" [3]

أدى عدم العثور على كرة الحبل الى حفر ذكريات الماضي القريب لـــــ **ماتياس** الذي يتناساه بوتيرة عقدت العمل؛ ربما تركها خلفه في حافة الهاوية كونه شيء يشهد على

[1] Alain Robbe-Grillet. Le voyeur. P: :28
[2] Ibid. p : 159
[3] Ibid. p : 245

فعل الشباب " **المتلصص**" ضد **جاكلين ليدوك**، يؤدي تكرار تذكره كشيء الي تأجيج ذكريات **ماتياس** الوحشية.

تُفعل الازدواجية: الوضوح، الإبهام، عند عرض الأشياء المبينة لأفكار: الحب، الذاكرة، الفقد، غوصاً كبيراً في تشكيل تجارب شخصيات رواية " **جن** " وتأكيد للجو السريالي السائد فيها الناتج عن البيئة المادية، يصعب الفصل بين الواقعي والخيالي ما يدفع الحبكة إلى الأمام عن طريق التشويق، الغموض، الارتباك. يساعد تبدل عرض الأشياء وطرق تقديمها وسيلة كشف لبعض الحالات النفسية: الحزن، القلق، الخوف، ...، هذا التفاعل يحوي معاني خفية: السيطرة، القوة، الحذر، الضعف، ...، تلهب الأحداث وتطور الحبكة بسبب تقديم دلالات مباشرة وغير مباشرة؛ فالصور واللوحات والمرآة تعكس الغموض والانعزال والداخل والخارج، الواقع والخيال، ...، هي عناصر الحبكة كونها تفاصيل تساعد في بناء العالم السردي.

وصف أشياء " **دجين** "وتحركاتها، تغيراتها، ...، خلق لعدم الاستقرار ودفع للأحداث باعتبار ظهور تفاصيل جديدة تطرأ على الشيء الواحد تأثير كبير على سير الحدث، تكراره يزود شعور الترقب والتشويش والقلق كعوامل مفاجئة مرتبطة بتطور الحبكة وجريانها، فصبغ الجدار وتغطيته بألوان داكنة والمرآة المكسورة والباب المفتوح والأشياء الأخرى الغامضة والمتكررة تزيد من تعقيد الحبكة بسبب التيه الذي تنشره والضياع الذي تخلقه وعدم المقدرة على الهروب والنفاذ واللانهاية في ممراتها يوصل الأحداث إلى ذروتها.

يخلق الشيء: أريكة، نافذة، مرآة، باب، جدار، ممر، قصاصة، ممحاة، حبل، ...، دورا بنائيا لأحداث الرواية: **الغيرة، المماحي، المتلصص، دجين**

لـــــــ " **غرييه** " باعتبارها كينونة تبني القصة؛ لما تخلقه من أجواء متنوعة: غموض، عزلة، توتر، تشويق، اكتشاف، ...، لتؤدي الأشياء بمسار القصة إلى تغيرات جديدة أو حافزاً لتطورات مختلفة مع تحفيز تغير الزمن والمكان، تمنح تقدما وانتقالا متسارعا أحيانا كثيرة وغير متوقع.

3-الاسقاط الشيئي الآلي على الشخصية:

إن العالم الذي تتحرك فيه النظرة هو عالم الأشياء، وليس عالمًا موضوعيًا؛ يقصد "**ألان روب غرييه** " بهذا أن إدراك الأشياء يبني الواقع ويمنحها نوعًا من الانتماء: فهي تصبح هذه الأشياء، لقد أزال المؤلف من الشخصيات كل الدوافع، وكل المشاعر، وتركها تعمل مثل الآلات الآلية الموجودة هنا وهناك سوآءا بالصدفة أو بقصدية. يتم تسجيل تحركات الشخصيات دون أن يصبح الغرض منها واضحًا. صارت الشخصية في روايات " **غرييه** " آلية التصرفات ومحاصرة في أنماط سلوكية تعكس **التشيؤ** الذي أصابها، تقوم بسلوكيات نمطية ومتكررة فتبدو وكأنها تنفذ الأوامر دون وعي؛ إنها شيء أو أداة، تخلت عن التفاعل مع محيطها وما فيه من أفراد أو شخصيات، سيطر السلوك الروتيني على مشاعرها وابداعها؛ لقد غدت مبرمجة لأداء المهام الموكلة اليها بسيطة أو معقدة، ما جعلها منفصلة عن واقعها غير متصلة بما يدور حولها بسبب روتينها اليومي وما يعكسه من أفعال وردود تظهر في تصرفات وكلام وحركات الجسم.

"A… ne bouge pas plus que la scutigère[1]. […] La main aux doigts effilés s'est crispée sur la nappe blanche. " [2]

صارت الشخصية – أ... – مثل جنس حشري في صفاته من جسم طويل ورفيع وتحركات بطيئة ويمكن أن تشكل معها هدفا حياتيا واحدا؛ غدت الشخصية آالية السلوك فاقدة لارادتها الفردية تسير وفق برمجة معية بسبب انغلاقها عن مشاعرها الحقيقية، فصارت استجاباتها سطحية كشيء دون وعي أو تفكير.

[1] Est une espèce de myriapodes de la famille des Scutigeridae et du genre Scutigera
[2] Alain Robbe-Grillet. La jalousie. P : 97

"La main aux phalanges effilées s'est crispée sur la toile blanche. Les cinq doigts écartés se sont refermés sur eux- mêmes, en appuyant avec tant de force qu'ils ont entraîné la toile avec eux Celle-ci demeure plissée des cinq faisceaux de sillons convergents auxquels les doigts, beaucoup plus longs, ont fait place. Seule la première phalange en est encore visible. À l'annulaire brille une bague, un mince ruban d'or qui fait à peine saillie sur les chairs. Tout autour de la main se déploie le rayonnement des plis, de plus en plus lâches à mesure qu'ils s'éloignent du centre, de plus en plus aplatis, mais aussi de plus en plus étendus, devenant à la fin une surface blanche uniforme, où vient à son tour se poser la main de Franck, brune, robuste, ornée d'un anneau d'or large et plat, d'un modèle analogue."[1]

تعد وضعية الجسم وحركات اليد بمفاصلها النحيلة المثبتة على القماش الأبيض وانغلاق الأصابع الخمسة المنتشرة على نفسها والضغط القوي والشديد لدرجة سحب القماش، مع استمرار عملية الطي مشكلا الأخاديد المتقاربة التي أفسحتها الأصابع الأطول بكثير، إنها حركات ألية غريبة وغير متوقعة ومبالغ فيها بسبب الافراط في الحركات وتكرارها بصمت بعيدا عن أي تعبير لغوي تخلق صورة شيئية ألية تجعل من الشخصية شيئا بسبب التركيز على حركات الجسم والجوانب الجسدية من إصبع ويد ومفصل ... مع تكرار نمط واحد كبطاقة تعريف شيئي للشخصية في ظروف تفاعلها مع ما يحدث في محيطها؛ تبدو الشخصية كاريكاتيرية لتحولها الى نموذج ألي مبسط.

« […] saisit son verre […] et le vide d'un trait, comme s'il n'avait pas besoin de déglutir pour avaler le liquide : tout a coulé d'un seul coup dans sa gorge. »[2]

[1] lbid. P : 113
[2] Ibid. p : 110

« le verre qu'il vient de finir d'un trait. »[1].

« les mouvements nombreux et très accusés qu'il met en jeu : la main droite qui saisit à tour de rôle le couteau, la fourchette et le pain, la fourchette qui passe alternativement de la main droite à la main gauche […] la main droite saisit le pain et le porte à la bouche, la main droite repose le pain sur la nappe blanche et saisit le couteau, la main gauche saisit la fourchette, la fourchette pique la viande […] »[2]

صارت الشخصية وقت الاستهلاك شكلا شيئيا هندسيا، حيث تعطي طريقة الامساك بالكأس وإفراغه في جرعة واحدة كما لو أنه لا يحتاج إلى البلع كون المشروب يتدفق إلى الحلق دفعة واحدة، مع الحركات العديدة والملحوظة التي تؤديها الشخصية: اليد اليمنى التي تمسك بالسكين والشوكة والخبز، والشوكة التي تنتقل بالتناوب من اليد اليمنى إلى اليد اليسرى، تمسك اليد اليمنى الخبز وتضعه في الفم، باليد نفسها يوضع الخبز على مفرش المائدة الأبيض لتمسك بالسكين مرة أخرى بطريقة ألية سريعة، وتمسك اليد اليسرى بالشوكة التي تسرع لتثقب قطعة اللحم؛ تشكل صورة ميكانيكية متحركة لجسم أو أشياء تغير مواقعها مع التركيز على الإفراط في الإيماءات المجسمة الخاضعة لنظام ألي بمثابة دليل تعليمات لاستخدام أدوات المائدة في الوجبات.

« Ses yeux sont très grands, brillants, de couleur verte, bordés de cils longs et courbes. Ils paraissent toujours se présenter de face, même quand le visage est de profil […] Elle les maintient continuellement dans leur plus large ouverture […] sans jamais battre les paupières. »[3]

---

[1] Alain Robbe-Grillet. La jalousie p : 200

[2] Ibid. P : 111

[3] Ibid. p: 202

« […] vient d'achever la même opération sans avoir l'air de bouger - mais sans attirer l'attention, non plus, par une immobilité anormale. »[1]

***« Elle commence, dans son assiette, un méticuleux exercice de découpage […] elle décolle les membres, tronçonne le corps aux points d'articulation,* détache la chair du squelette avec la pointe de son couteau tout en maintenant les pièces avec sa fourchette […] »**[2]

« […] comme s'il s'agissait d'une démonstration d'anatomie […] »[3]**.**

تحولت الشخصية بحركاتها الى كائن ألي، تعكس سلوكيات شيئية ربوتيه تقدم عرضًا للتشريح؛ يؤدي تمرين القطع الدقيق، وخلع الأطراف، وتقطيع الجسم عند نقاط المفصل، وفصل اللحم عن الهيكل العظمي بطرف السكين والقبض على القطع بالشوكة عملية مبرمجة دون وعي داخلي كجزء من نظام ألي تقوم بمهام معينة بشكل منفصل أو مستقل.

" Les bras d'A … un peu moins nets que ceux de son voisin à cause de la teinte-pourtant pale-du tissu, reposent également sur les accoudoirs. Les quatre mains sont alignées, immobiles. L'espace entre la main gauche d´A…et la main droite de Franck est de dix centimètres, environ. Le cri menu d'un carnassier nocturne, aigu et bref, retenti de nouveau, vers le fond de la vallée, a une distance imprécisable "[4]

" Très vite, il croise les mains, écarte les paumes en laissant les doigts entrelacés, puis rapproche à nouveau les poignets et frotte les pouces l'un

[1] Ibid. p: 24
[2] Ibid. p: 72
[3] Ibid. p: 71
[4] Ibid. P : 30

contre l'autre. Les mains s'écartent, s'étendent, chacune se plie dans un véritable claquement et s'étend à nouveau, puis vient enfin s'allonger à plat sur la table du bureau avec les doigts régulièrement écartés."[1]

تعتبر الأيدي الأربعة المتوازية بلا حراك والمسافة بين اليد اليسرى واليد اليمنى المقدرة حوالي عشرة سنتيمترات؛ اما عقد اليدين بسرعة كبيرة، وفرد الراحتين مع ترك الأصابع متشابكة، ثم جمع المعصمين معًا مرة أخرى وفرك الإبهامين معًا لتتحرك اليدين بعيدًا عن بعضهما، تمتدان، وتنطوي كل منهما في لقطة حقيقية ثم تمتد مرة أخرى لتستلقي أخيرًا مسطحة على طاولة المكتب مع انتشار الأصابع بانتظام؛ إنه تشغيل ميكانيكي يبين افراطا حركيا ناتجا عن الانعكاسات الشيئية الفورية سوآءا كانت مقصودة أو تلقائية، تؤدي طقوسا شكلية فاقدة لكل مغزى أو معنى بسب التركيز على تنامي ألية الحركات التي تقوم بها الشخصية وكأنها جهاز الكتروني.

«Les phrases se succèdent, chacune à sa place, de façon logique. Le débit mesuré, uniforme, ressemble de plus en plus à celui du témoignage en justice, ou de la recitation" [2]

" Les phrases se succèdent […] de façon logique […] ressemble de plus en plus à celui du témoignage en justice, ou de la récitation. "[3].

'Le sujet bientôt s'épuise. Son intérêt ne décline pas, mais ils [Franck et A...] ne trouvent plus aucun élément nouveau pour l'alimenter. Les phrases deviennent plus courtes et se contentent de répéter, pour la plupart, des fragments de celles prononcées au cours de ces deux derniers jours, ou antérieurement encore. « Après d'ultimes

[1] Alain Robbe-Grillet. Les gommes. P : 90
[2] Alain Robbe-Grillet. La jalousie. P: 85
[3] Ibid. P : 5

monosyllabes, séparés par des noirs de plus en plus longs et finissant par n'être plus intelligibles, ils se laissent gagner tout à fait par la nuit" [1]

أبرزت الألية الفجوة في الحوارات والأحاديث بين شخصيات النص الروائي الجديد لـــــــ " **ألان روب غرييه** "، صارت الحوارات تبادلا لمعلومات متداولة ورتيبة بصفتها معهودة وقديمة بسبب غياب التواصل الانساني الحقيقي وتعويضه بالرتيب الالي المبرمج كتعليمة وتوجيه: الشهادة في المحكمة، التلاوة، ... وسرعان ما يصبح الموضوع مرهقا، يتراجع الاهتمام لعدم ايجاد أي عنصر جديد يغديه، تصبح الجمل أقصر في معظمها، ببساطة تكرر أجزاء من تلك التي تم التحدث بها فقد صارت مقاطع أحادية نهائية، ينتهي أمرها لتصير غير مفهومة، فأضحت الاتصالات ميكانيكية ذات محتوى لا معنى له تقريبا.

[1] Ibid. p: 98

4-تجربة القارئ بين النص والأشياء:

يشعر قارئ[1] روايات " **ألان روب غرييه** " : **المماحي، الغيرة، الرائي (المتلصص)، جن**، بأنه أمام تجربة جديدة ومتميزة، فهي مختلفة في البناء والمادة والفلسفة والهدف؛ ما جعلها لونا خاصا أو كتابة سردية تثير العقل أكثر مما تثير الأحاسيس والعواطف. تستحوذ الروايات على اهتمام القارئ[2] بجعله يقضا ومنتبها دون فتح باب التسلية والإمتاع ويحدث الأمر عن طريق توظيف تقنيات جديدة: **التشيؤ**، تدفعه لطرح أسئلة وتساؤلات لا حصر لها؛ تتمحور أسئلة القارئ[3] حول الأشياء والدلالات الكامنة بين السطور والكامنة وراء النصوص السردية الجديدة برمتها.

يجد القارئ[4] نفسه مهتما بالبحث عن دلالات الأشياء وأنماط توظيفها والانحرافات المتكررة لها والصور الوصفية المهيمنة عليها التي تدفع النص للغوص في علاقات متشابكة لأنها كل شيء، تفرض على المرء أن يقرأها عدة مرات للقبض على دلالات الصور الوصفية المخلخلة للظاهر والباطن من النص الروائي؛ فالوصف دائمًا أنثولوجي: يلتقط الشيء كما في المرآة وتشكلها أمامنا ثم تعرض مباشرة بدون ذريعة، بدون سمك، ولا عمق، يبقى على سطح الجسم أو يمر بها، دون تفضيل أي صفة من الصفات على المطلق.

---

[1] تعد القراءة لقاءًا بين وعي القارئ بوعي جديد عنه وخاص هو وعي الكاتب

[2] تعد القراءة فعلاً حضارياً مهماً من نواحي متعددة: اجتماعية، ثقافية، ... فلا يمكن مواكبة العصر دون قراءة

[3] القارئ الأعلى تثيره أساليب النص وتتبني رادات فعله على الأساليب أو الاحداث الاسلوبية ليس إلا ا

[4] القارئ النموذجي موسوعة قرائية يمتلك المعارف اللغوية وغير اللغوية تسمح له بتفكيك بنيات النص والقيام بنشاط سيميولوجي

يدرك القارئ[1] أن هناك رواية واللارواية، منطق واللامنطق، المعتاد واللامعتاد، توجد أشياء فقط تفرض على النص أن يكون مراوغاً بسبب الكشف عن علاقات خفية وجديدة بين الشيء والشيء الموجود معها ما يجعل تشخيص الشيء حقيقة النص إزاء تهميش وتحييد الذات الإنسانية أو تفتيتها.

تأخذ الأشياء في أعمال " **غرييه** " كل الحيز فهي المهيمنة على العالم الروائي، ليظهر الاهتمام بالأشياء وتفاصيلها ودقائقها متعمدا؛ بل هو خلاصة رؤية خاصة جدا تبرز الأشياء قوية ومؤثرة ونافذة في عالم الشخصيات – إن وجدت –، إن للأشياء تاريخ مرتبط بحياة الأفراد باعتبار أنه لا يشكل وحدة بنفسه. لا يشكل شخص الرواية سلطة بل للأشياء حكما خفيا وسلطة تطفأ الشخصيات لتبدو باهتة: أسماء بلا ألقاب، حالات أو رموز، إنها مختزلة في عالم الأشياء، تعرف الشخصية من خلال أشياءها لا من خلال ردود فعلها أو حركاتها كونها تركن للتهميش، الاستلاب، ...، لهذا يلاحظ القارئ أن كل مشاهد النص ترتكز على توصيف الأشياء: شرفة، نافذة، غرفة الطعام، منازل، طابق في عمارة، شارع سكني، أريكة، أنواع الطعام، حركة اليد، حقيبة، جريدة، ... توكيد على بروز الأشياء واعتبار الذات ظلا لها فقط.

تجعل الأشياء القارئ بعيدا عن توظيف مشاعره فلا يستفز ولا ينفر ولا يحب ولا يكره ولا يتعاطف ... تظل مشاعره محايدة بل يضيق خاطره من الاسترسال في وضع الأشياء وسيطرتها وفرض سلطانها على الحبكة والحدث والمكان... أثناء قراءته الأولى للنص، ليصل إلى العلاقة المعقدة بين الشيء والعالم؛ باعتبار العالم قطع شيئية موضوعة تبين اللامعنى والنمطية الغالبة تبني نص روائيا جديدا يسهم في

[1] القارئ الضمني يسعى الى ملء فراغات النص وترجمة البنيات النصية الى بنيات ذهنية

خلخلة الوعي الجمالي السائد والسعي لتكوين وعي وذائقة جمالية جديدة بنوعية كتابة شيئية خاصة تثير الدهشة لا المتعة والتأمل لا الانفعال بسبب التمرد على المألوف.

تعمق الشيئية تجربة القارئ في جعله جزءا من عالم الرواية، العالم الذي يتم تصويره بطريقة دقيقة، وكيفية تعامله معها؛ إنه يقرأ نصًا يخلق فيه ومعه معاني جديدة وخاصة؛ بسبب وضع مستويات فهم متفرقة ومختلفة، فهي تعزز واقعية النص وتفرض عليه أن يكون جزءا من العالم الموصوف، لما يحمله من رموز تعكس قضايا متعددة: الطبقية، العلاقات الإنسانية، الهوية، ...، تتحدى تصورات القارئ السابقة ما يدفعه للتفكير بطريقة نقدية، فتلك القضايا المعروضة في النص الروائي: الغيرة، الخيانة، ذكريات الطفولة، جريمة القتل،... تثير وعيه حولها مما يسمح له بالتفاعل مع العمل بطريقة أعمق وفهم كل الخلفيات بغية إعادة النظر في تصوره للذات والآخرين بعامة والأشياء بخاصة.

توجه الأشياء انتباه القارئ إلى أجزاء معينة من النص السردي– القصة – لخلق فضول ناتج عن حجب معلومات حاسمة وتركتها إلى اللحظات المناسبة ليتمكن القارئ من إعادة تقييم ما عرض عليه وإضفاء وجهة نظر جديدة تساهم في وضع بعد آخر للقصة في النص الروائي، فوضع الأشياء متقاربة أو متباعدة في العمل السردي يمكن الروائي من التحكم في المعلومات المكشوفة والمتاحة للقارئ دفعا لترقبه أحداث شيئية أخرى.

يلعب استحضار الأشياء ووصفها عبر فترات زمانية غير متسلسلة: ماضي، مستقبل، حاضر،... كتلاعب زمني أو التلاعب بالزمن تنمية وتغييرا؛ ما يثري التجربة الروائية بشكل كبير وتوطيد العمق الدلالي والتوتر لدى القارئ، تَحَوُل أتاح للقارئ رؤية العالم

الشيئي من منظور مختلف لاستحضارها الحواس بغية خلق الصور الحية والمشاركة في تفاصيلها التي تتحدى مفاهيمه التقليدية عنها سوآءا حول الشيء ذاته أم شعوره بتغيرات الزمن والمكان التي تترك مجالا واسعا له للتأويل وتقديم عدة تفسيرات، فتشجع روايات "**غرييه** " القارئ على إعادة تقديم تقييم للقيم والمفاهيم المتعلقة بالأشياء مكانا وزماناً .

يعمل تواتر الأشياء وتكرارها تقديم سرد غير تقليدي بتركيزه على الأشياء بدلاً من الحبكة التقليدية، فيتطلب الأمر من القارئ الانغماس في النص الروائي بطرق متعددة سعيا للإمساك بمعاني الأشياء غير تقليدية: فالنافذة لم تعد فتحة في جدار يعبر من خلالها الضوء و الهواء؛ بل هي رؤية للعالم الخارجي ووجهة نظر ورؤية تعبير عن الفجوة الموجودة بين الشخصية وما يحيط بها خارجا، إنها دلالة عن العزلة والابتعاد والانفصال عن باقي الشخصيات أو سعي للهروب من الواقع وتمرير زمني يكشف تفاصيل التغيرات وتحولات المحيط الخارجي وتأثيره في الشخصيات باعتبارها فضاء يسمح بالتأمل والتواصل الداخلي للشخصية ومناقشة الصراعات الداخلية والأفكار المنبعثة منها سواء أكان حنينا للماضي أو رغبة في شيء مفقود؛ لأنها توفر فرصة المراقبة والتحكم في التفاعل غير مباشر مع الأحداث مع توضيح طرق تغير شعور الشخصية تجاه عالمها بتطور الأحداث: إنها فرصة كشف عن التجارب الإنسانية بطريقة خفية؛ أو يمكن أن الكرسي الخالي لم يكن أكثر من غياب أو غياب في الانتظار، لم تكن اليد الموضوعة على الكتف أكثر من علامة تعاطف، الآن نرى الكرسي، حركة اليد، الشكل الحانات... ما يبقى في ذاكرتنا، ما يظهر باعتبارها أساسية وغير قابلة للاختزال إلى مفاهيم عقلية غامضة، هذه هي الإيماءات نفسها والأشياء والحركات والملامح التي أعادت الصورة على الفور (عن غير قصد) واقعها.

تدفع الأشياء في روايات " **ألان روب غرييه** " القارئ إلى ضرورة إدراك التفاصيل الصغيرة المتعلقة بها لاكتشاف قضاياها وتسليط الضوء على انتماءها: اجتماعية، ثقافية، اقتصادية، سياسية، ...، لفتح آفاق جديدة للتفسير ضمن رحلة استكشافية وبحثية تعكس تعقيد الأشياء في عالمها الخاص مع عدم وجود أي معنى إنساني للأشياء، إنه مستثنى من أي دقة ذات طبيعة مجازية أو مجسمة، إنها تعكس حتما المجتمع التقني الذي نعيش فيه؛ سوف يتعرف القارئ الآن على هذا المجتمع في الرواية، توضع أمام منظمة عقلانية مبنية على أساس المنطق الرسمي أو حتى على جماليات الآلة الحاسبة؛ تنظيم عقلاني يميز أوصاف " **ألان روب غرييه** " في أعماله السابقة الذكر؛ لتتشابه مع الرسامين التكعيبيين بسبب ترك الموضوع باعتباره جوهرًا جانبًا لتقديم قراءة متزامنة لخططه التصويرية، وبذلك يستعيد الشيء الموصوف ليونته الأساسية. يميل "**غـــــرييه** " إلى وصف الأشياء المعروفة: الكؤوس، تمثال، نظارات، رصيف، غرفة، خزانة، ...، فتقدم الأشياء بوضوح شديد ودقيق؛ لا تترك مجالاً للجانب الإنساني الذي لدينا يفرض على هذه الأشياء. يميل بالمثل الرسامون التكعيبيون إلى إعطاء الأشياء الطبيعية التي يصورونها أشكال هندسية مثالية للغاية بخطوط نقية جدا. تصب الأشياء في قالب جامد من المكعبات، جولات، مستطيلات، اسطوانات، الأشكال، ...، يتم العثور عليها سليمة تقريبًا، بلا انعطاف، بلا خطأ أو عيب في طبيعة.

يقترب " **ألان روب غرييه** " من التكعيبيين في حساسيته أمام الجسم، الموضوع، الشيء، يبقى المطلوب عند الوصف استخدام الخطوط والمنحنيات ككائنات، وهذا لا يقدم أبدًا مادة للخيال، للشعور، أو لأي عنصر رمزي على الإطلاق؛ الوصف البصري

احترام للمسافات من خلال ترك الأشياء في أماكنها المعنية ودراستها من الخارج كاستجابة لاحتياجات الرواية الحالية.

خاتمة

خاتمة

خاتمة:

وصلت في ختام بحث " **التشيؤ في الرواية الفرنسية الجديدة** " الى جملة من النتائج أهمها:

يعتبر القرن العشرين زمنا غنيا بعديد التجارب والتغيرات العميقة في مجالات الحياة المختلفة: اقتصادية، سياسية، اجتماعية، ثقافية، ...، عكست تعقيدات الحياة البشرية والاثر العميق الذي خلفته تحولاته التي اسفرت عن نتائج متفاوتة: تقدم علمي وتكنولوجي، حقوق وحريات، حركات اجتماعية، حروب ونزاعات، قلق واغتراب، ...، استمر تأثيرها نحو تشكيل العالم في القرن الموالي.

تمكنت الرَّأسمالية من بسط نظامها النفع المادي على حياة الافراد داخل مجتمعاتهم مكرسة بقوة قاعدة: سعادة الفرد والمجتمع تتركز في تحقيق اللذة، كلما كانت السلعة أو الخدمة قادرة على إشباع حاجة بشرية في لحظة معينة وفي وقت معين تحقق مفهوم المنفعة، وتعتمد درجة المنفعة على شدة إشباع حاجات بشرية معينة بسلعة معينة.

فرضت الرأسمالية على أفراد مجتمعات العيش في صراع مستمر لتحقيق أقصى منفعة مادية ممكنة، ما يقابله إهمال القيم الأخلاقيَّة، والاعتبارات غير الاقتصادية، والمنافع الأخلاقية، ...؛ فقد أدى سيادة مفهوم المنفعة المادية كنتاج للحرية الواسعة إلى فوضى في الاعتقاد.

أدخل التطور الصناعي، والتكنولوجي، ... الانسان ومجتمعه في تحديات كثيرة، استدعت التفكير المستمر قصد التكيف بسبب خلق فجوات في المجتمع الواحد مع تبدل طرق التواصل او التفاعل بين الافراد ما أثر على العلاقات الاجتماعية التي احتاجت الي تغيرات ثقافية، ... للتعبير عن التطور الحديث.

خاتمة

تأثر الانسان الفرد بشكل شامل ضمن التطورات والتحولات الكبرى التي وضعها القرن العشرين بصفته محورا رئيسيا؛ فهو في قلب كل الاحداث سوآءا بشكل سلبي او ايجابي؛ تمكنت هاته التغيرات من تشكيل هويته، وطريقة تفكيره، ودوائر تفاعله مع العالم وافراد مجتمع ومع نفسه وذاته.

يعبر "**التشيؤ**" عن عملية تحويل الأفراد إلى أشياء، حيث تُحول العلاقات بينهم إلى نوع من العلاقات الآلية وغير الشخصية، كما لو كانوا أشياء مجردة، تُفقد الخصائص الإنسانية والتفاعلات العاطفية، ويصبح الأفراد مجرد كائنات لا تتعدى كونها عناصر ضمن نظام آلي أو مادي.

تزامن بروز مفهوم "**التشيؤ**" مع الأزمات والتحولات الاقتصادية العالمية، يعرف حضوراً متزايداً أو يستخدم في تشخيص المرحلة المعاصرة بقوة جديدة.

يعتبر "**التشيؤ**" نتيجة مباشرة لاستبداد النظام الرأسمالي المفكك للقيم الإنسانية؛ كونه نظام ينزع للفردانية، استقلال الذوات، تمجيد المادة على حساب الإنسان.

ابتكر " **كارل ماركس**" مصطلح " **التشيؤ** " للتعبير عن حالة الضياع التي يعيشها الفرد وسط عالم المادة الذي يحوله إلى شيء أو بضاعة خاضعة للتبادل؛ يفقد الإنسان معه إنسانيته تدريجياً لصالح عالم المادة والأشياء، ليخرجه "**جورج لوكاتش**" بمستوى عالٍ من التفكير النظري؛ كما قام " **لوسيان جولدمان**" بتحليل ظاهرة "**التشيؤ**" اجتماعيا على مستوى الرواية كونه استطاع اختراق الأعمال الروائية الجديدة في فرنسا، التي رسمت دخول القيم الاقتصادية للحياة اليومية للأفراد، حيث تحول التعامل بين الأفراد أو الشخصيات إلى تعامل بين الأشياء؛ أشياء خالية من العاطفة والإحساس لتضع تلك المعاملات حدا لإرادة التفكير بالآخر.

خاتمة

تشيأت أمور الإنسان من حاجاته ونشاطاته وأصبحت خاضعة لقوانين السوق التجارية وطفت إلى السطح مع تأزم المجتمعات الرأسمالية المعاصرة، التي أثرت بشكل فعلي على الانسان وجعلته المشاهد العاجز لكل ما يحدث له وذلك بفعل هيمنة الآلات وتحول المجتمع بأكمله للاستهلاك.

ظهرت **الرواية الجديدة** في فرنسا كاستجابة للمتغيرات الحاصلة على الواقع فترة الخمسينات من القرن 20 م؛ فصارت مقدمة لواقع جديد من خلال الكشف على تغيرات جديدة على مستوى المعنى والشكل ما سمح للواقع تجسيد متغيراته الدائمة بخاصة علاقته مع شخصياته.

تتوجه **الرواية الجديدة** للإنسان المتأزم وتواجهه من أجل خلقه من جديد، لأنه لم يعد ذلك الكائن المسيطر على العالم الموضوعي ويحلم بالعيش السعيد والرخاء والازدهار، خابت أماله وتحول إلى مجرد شيء تحركه أليات نظام آلي –عبودية محضة –.

تسعى **الرواية الجديدة** إلى تخطي حدود الوعي السائد بعلاقاته القائمة – الرواية التقليدية – إلى تجسيد رؤية شيئية تكشف عن المكونات الخفية المتحكمة في عناصر الواقع، باعتبارها تعبيرًا فنيًا عن الازمات المصيرية التي يعيشها الإنسان حسب تغير حركة الواقع، و تبدل مجرياته، وطغيان حالة الغموض، وذوبان الذات الإنسانية، وانقسام الثوابت، و اهتزاز المبادئ، وانهيار القيم .

تستند **الرواية الجديدة** إلى معايير التفكيك (تشظي الزمن، تعدد الأمكنة، تشيئ الشخصيات، ...) لتأسيس وعي وذوق جديد بسبب تشظي الأبنية المجتمعية، تجبر قارئها على التفكير المطول وإعادته أثناء القراءة.

خاتمة

تعد **الرواية الجديدة** واحدة من أكثر المشاريع جذرية لتجديد الكتابة الروائية، سواء من خلال الأعمال المجمعة – بشكل أو بآخر– تحت اسمها، أو من خلال الخطابات النظرية التي أنتجها العديد من أتباعها – نحو رواية جديدة، عصر الشك، بحوث في الرواية الجديدة –

تجسد نصوص "**ألان روب غرييه**" حالات من الفوضى وعدم النظام كصورة "**للتشيؤ**" المؤثر على السرد، يقدم تجربة وجودية معزولة بسبب الفتور والانفصال في العلاقات الإنسانية؛ فتعرض نصوصه العلاقات البشرية بطريقة جافة دون عواطف، وبصيغة مادية حاضرة في العالم بلا معنى.

تهتم الاعمال الروائية لـــــ"**غرييه**" بوصف الأشياء عبر وجودها الخاص؛ أي وصف خارجي سطحي دون تدخل الراوي أو الكاتب، ما يعكس غياب الشخصية الروائية وجعلها خلفية لها – للاشياء –؛ كون **التشيؤ** لا يسمح بتطور الشخصية أو إظهار العمق العاطفي لها لارتباطها بالماديات فقط، لتكون النتيجة انحسار عاطفي يبرز من خلال البرود واللامبالاة للشخصية.

يحتل الوصف مكانا كبيرا في روايات " **غرييه** " إلا أنه لا يقدم وحدة، لأنه يتعلق دائمًا بالتكرار والانتقال وعدم الاستقرار. وهذه الأساليب تقوض مشاهد الوصف، وتسبب تمزقات تالية للقصة. يتبع الروائي استراتيجية أو أسلوب الإنتاج اللحظي. تتغير مشاهد الوصف بل إن التكرار والانتقالات تشير إلى بدايات جديدة أو بدايات جديدة في النص السردي الجديد؛ لا يكمل الروائي وصف شيء أو شخصية أو مكان مرة واحدة كونه ضد الوحدة والثبات في الوصف، فصور التكرار والانتقال توفر للقارئ تنويعات للمشهد نفسه.

خاتمة

تفقد الشخصيات الروائية لـــــــ"**ألان روب غرييه**" استطاعة فهم الذات أو ذوات الآخرين؛ تأخذ نمطين شخصية متشيئة أو شخصية مشيأة، تقدم شعورًا متسما بالانفصال عن عالمها مستدعية القلق والاغتراب والاستلاب؛ تعرض بحياة ضيقة ومحدودة: دون ماضٍ أو حاضر أو مستقبل، كصفة لفقدان الهدف وانعدام الفرص، ما يضاعف عبثية الحياة في كل مساعيها والاستمرارية في عدم المعنى.

تقدم شخصيات "**غرييه**" الروائية في: "**المماحي**"، "**الغيرة**"، "**المتلصص**"–**الرائي**–، "**دجين**"، بصورة مجردة من الصفات الإنسانية ما يؤدي إلى ضياع الهوية الفردية الخاصة بها، في مقابل التركيز على وضع التفاصيل الدقيقة والمكثفة للأشياء؛ كخلق لشعور التشتت والاغتراب خدمة" **للتشيؤ**" ظاهرا وضمنا.

تأخذ الأشياء دور البطولة في روايات " **ألان روب غرييه** "؛ ما يؤثر على إدراك الشخصيات في اتخاذ القرارات كقاعدة لهيمنة الأشياء والمادة على الوعي بشكل كامل، إن تصوير الأشياء كمحددات للوجود والهوية استعراض للفكر الاستهلاكي والثقافة المادية وسيطرتهما على الأفراد –الشخصيات –.

يعكس التفاعل بين الأشياء تحولات السلوك الإنساني إلى سلوكيات استهلاكية؛ كون السعي محصور في الحصول على المزيد من الأشياء للإثبات أو النفي –العلاقات الآلية –.

تعتبر كتابات أو روايات "**ألان روب غرييه**" صامتة، لكنها قادرة على إخبارنا بكل شيء من تلقاء نفسها من خلال كشف المعاني الخفية للأشياء بالبقاء على سطوحها

يعطي "**التشيؤ**" للقارئ تجربة جديدة من خلال وضعه في خانة الاغتراب والانفصال عن الأحداث والشخصية في الرواية؛ يوضع في تحدي التعاطف مع الشخصيات المنفصلة في مشاعرها وإعادة النظر في العلاقة بين الشخصية ومحيطها.

خاتمة

يدفع" **التشيؤ**" القارئ إلى إعادة تقييم القيم والمفاهيم المتوارثة عنده بسبب تأثير الأشياء على التجربة الإنسانية؛ يفتح باب التفسيرات والتفاعل مع المعاني العميقة، ما يزيد انغماسه في النص الروائي الجديد.

هذه جملة من النتائج التي حققها بحث "**التشيؤ في الرواية الفرنسية الجديدة**"؛ بحث يدعو إلى الدراسة من زوايا متعددة وتطبيق عدة مناهج نقدية على الأعمال الروائية لـــــ" **ألان روب غرييه** " للوصول الى فهم عميق يعكس التحولات العميقة لـــــ " **الرواية الجديدة** " في عصر متغير تالته أزمنة أشد تغيرا وتحولا.

الملاحق

الملحق الأول: من أعلام الرواية الجديدة

1-**ألان روب غرييه** Alain Robbe-Grillet

2-**ناتالي ساروت** Nathalie Sarraute

3-**كلود سيمون** Claude-Simon

4-**ميشال بوتور** Michel Butor

من أعلام الرواية الجديدة في فرنسا:

قامت **الرواية الجديدة** كثورة على الرواية التقليدية أو على تقاليدها، عملت على إيجاد فن وأدب أرقى من ذلك الذي حاولت إيجاده الرواية التقليدية؛ تبنى **الرواية الجديدة** عدد من الروائيين بذلوا جهدا لإبراز هذا النوع الأدبي والأسس التي تَشَكلَ عليها، منهم:

1-ألان روب غرييه:

1-1-من حياته:

ولد "**ألان روب غرييه**" في 18 أوت 1922 ببرست غرب فرنسا، ينحدر من أصول لغوية سلتية. أكمل راسته الإعدادية في باريس ودراسته الجامعية في المعهد الوطني الزراعي بين (1942-1945)، تنقل بين عدة مراكز وقام بعديد الأسفار، عمل مهندسا زراعيا، ثم عمل بالمعهد القومي للإحصاء، وبعدها بأحد معاهد الأبحاث عن الفواكه الشرقية. مكث بجزر الأنيتين ثم بإفريقيا السوداء فترة طويلة قبل أن يحتل مركز المدير الأدبي لمنشورات منتصف الليل. يعد كاتبا، أدبيا، مخرجا سينمائيا، رائد الرواية الجديدة ومنظرها وأبوها الروحي، لم يتحدث عن نظريته في الرواية إلا عندما أصر النقاد على أن هذه الرواية لا تقدم لمدرسة جديدة في الرواية وإنما تكشف عن موهبة لا بأس بها.

جاء ظهور هذا الكاتب في وقت كان الجميع يعلنون فيه أن الرواية تحتضر، فتقدم وأكد ضرورة زوال القديم حتى يتسع المكان للمحاولات الجديدة، وعلى هذا الأساس حاول النقاد أن يدرجوا اسمه في قائمة الكتاب المحدثين، غير أنه اعتبر هؤلاء الكتاب

مثل **كافكا** (Kafka)، **جويس** (Joyce)، وغيرهما من الآباء الروحيين للرواية، ويرى أن عصرهم قد انقضى بدوره، لهذه الأسباب كتب محاولا الشرح. فهو لا يريد –كما يقول–أن تفسر أعماله بالرجوع إلى أعمال أخرى.

أتى **غرييه** من مجال العلوم إلى الرواية والسينما، فكان الشرح العلمي حاضرا في أعماله، تم انتخابه عضوا في الأكاديمية الفرنسية، غير أنه لم يلق كلمة الانتساب التقليدية ولم يحتل يوما مقعدا تحت قبة الأكاديمية. تعد السينما جانبا لا يقل أهمية في إبداعاته، فكانت بدايته سنة 1961 م مع رائعة" **العام الماضي في مارنيباد**" الفيلم الذي اجتمعت فيه الرواية والسينما الأدبية معا بالتساوي؛ فيلم جدلي فاز بالجائزة الكبرى في مهرجان البندقية للسينما. ينظر كتاب **الرواية الجديدة** للسينما على أنها وسيلة للبحث لا وسيلة للتعبير، وما يستدعي انتباههم فيها هو مخاطبتها لحاستين في آن واحد، حاسة السمع وحاسة البصر.

توفي إثر أزمة قلبية يوم 2 فيفري2008م في مستشفى المركز الجامعي بمدينة كان (Cannes) غرب فرنسا.

1–2–من أعماله:

- رواية المماحي (Les gommes) سنة 1953م
- المتلصص (Le voyeur) سنة 1955م
- الغيرة (La jalousie) سنة 1957م
- في المتاهة (Dans le labyrinthe) سنة 1959م
- العام الماضي في مارينباد(l’année dernière a Marienbad) سنة 1961م
- الخالدة (l’immortelle) سنة 1959م
- دار اللقاءات العابرة(La Maison de Rendez vous) سنة 1965م

- مشروع ثورة نيويورك (Projet pour une révolution a New-York) سنة 1970م
- انزلاقات تدريجية للرغبة (Glissement progressifs du plaisir) سنة 1975م
- الأسيرة الجميلة (La belle captive) سنة 1975م
- ذكريات المثلث الذهبي(Souvenirs du Triangle d'Or) سنة 1978م
- قاتل المالك(Assassin roi) سنة 1978م
- الجن(djinn) سنة 1981م
- المرأة العائدة (La Mémoire revient) سنة 1984م
- السحر(Angélique) سنة 1988م
- آخر أيام كورنث(Les derniers jour de Corinthe) سنة 1994م

2-ناتالي ساروت

2-1-من حياتها:

ولدت في 11 يوليو 1905 في ايفانوفو (Lvanovo) بروسيا (Russie)، حيث كان والدها يدير مصنعا لمواد التلوين وكان أحد جديها يتاجر في الخشب بسمرلنك، بينما كان يعمل الثاني محاميا في جنيف. أمضت العامين الأولين في ايفانونو، لكن والدها انفصلا بعد ذلك وتزوج كل واحد منهما مرة أخرى، ظلت الفتاة تنتقل بين سويسرا وروسيا وفرنسا، تعيش تارة مع أبيها في ايفانوفو وتارة مع أمها في باريس. احتفظت في ذاكرتها بدار الحضانة التي كانت تتردد عليها في باريس، وروضة الأطفال التي دخلتها في بطرسبرغ، أتقنت اللغة الفرنسية والروسية. عادت إلى فرنسا عندما بلغت الثامنة (08) من عمرها وظلت فيها، قدم والدها إلى باريس لأسباب سياسية، وسرعان ما أسس فيها مصنعا مماثلا لذلك الذي كان يملكه في روسيا، فظلت تنتقل بين المدارس المختلفة في باريس،

تحصلت على ليسانس في اللغة الإنجليزية من السوربون، أمضت شتاء (1950م–1951م)، في أكسفورد؛ حيث درست التاريخ، ثم شتاء (1951م–1955م) في برلين أين درست علم الاجتماع ومن عام (1955م–1958م) انتقلت إلى كلية الحقوق في باريس. قابلت **ريمون ساروت** الذي تزوجته بعد انتهائها من الدراسة، قيدت نفسها في سجل المحامين، ظلت مقيدة به طيلة اثنتي عشر (12)، أنجبت ثلاث بنات: كلود(Claude)، آن (Anne)، دومينيك (Dominique). اعتادت الكتابة منذ نعومة أظفارها، فقرأت مؤلفات كبار الكتاب الفرنسيين، بدأت الكتابة عام 1932م، رفضت كل من: دار **غاليمار** للنشر، و**جراستيه** مجموعتها الأولى اتجاهات، ظهرت هذه الأخيرة بعدها عند **دينوبيل** سنة 1939 م، لم يلفت الكتاب إلا نظر حفنة من القراء بينهم: **سارتر وماكس جاكوب**.

التجأت أثناء الحرب العالمية الثانية إلى محافظة سين. أي. واز حيث اتخذت اسما مستعارا "**نيكول سوفاج** " (Nicole Sauvage)، التقت **بسارتر وسيمون دي بوفوار**، كتبت **صورة مجهول**، لكن رفض الكثير من الناشرين نشر الكتاب، قبل بعد ذلك روبير مارات أن يصدره عام 1947م ، بيعت منه أربعمائة (400) نسخة فقط، ومع ذلك استقبل الكتاب استقبالا جعل من الكاتبة توقن أنها سائرة في الطريق الصحيح في سيعها للبحث عن جوهر الرواية، فازدادت رؤيتها وضوحا.

يرجع الفضل في دخول مؤلفاتها إلى دار **غاليمار** إلى **مارسيل آرلان**؛ ألقت الكثير من المحاضرات في: فرنسا وغالبية الدول الأوروبية، روسيا، الولايات المتحدة الأمريكية، والجدير بالذكر أن كل مؤلفاتها ترجمت إلى لغات عدة كما فازت روايتها **الفاكهة الذهبية** عام 1964 م بجائزة الأدب الدولية الرابعة في **سالزبرج**. تعد من أكبر كتاب الرواية الجديدة سنا، ترهبت للكتابة وأمضت أعوامها فيها يشبه العزلة الجميلة، منصرفة إلى عالمها الذي بنته داخل اللغة، عالم روائي بامتياز لكنه قليل الشخصيات والأحداث، عالم تصنعه

اللغة باستمرار. كانت تردد دوما أنها ترغب أن تودع العالم بعد أن يودعه القرن العشرين، فتكون بهذا خير شاهد على عصر بكامله، غير أن الحياة لم توفر لها متعة الوداع تلك، فتوفيت قبل أن يموت القرن العشرين عن عمر يناهز 99 عاما في 19 أكتوبر 1999م بباريس.

2-1- من أعمالها:

- رواية انتحاءات ضوئية (Tropismes) سنة 1957م
- بورتريه رجل مجهول (Portrait d'un inconnu) سنة 1947 م
- مارتورو (Mâtereau) سنة 1953م
- كتاب عصر الشك (l'être de soupçon) سنة 1956م
- القبة الفلكية الاصطناعية (le planétarium) سنة 1959م
- خريطة الكواكب (carte des planètes) سنة 1959م
- الفواكه الذهبية (les fruit d'or) سنة 1963م
- بين الحياة والموت (Entre la vie et la mort) سنة 1968م
- أتسمعونهم؟ (Vous les entendez) سنة 1972م

3- كلود سيمون

3-1- من حياته:

ولد في 10 أكتوبر 1913م بمدينة **تنانريف** (Tananarive) عاصمة مدغشقر (Madagascar)، من أبوين فرنسيين رجعا إلى فرنسا بعد بلوغه شهره التاسع، في العام التالي فقد والده على جبهة من جبهات القتال، وفي عامه الحادي عشر اكتمل يتمه بفقده والدته. أنهى دراسته الإعدادية في مدرسة **ستاتيلاس** في باريس كما درس في **أكسفورد** و**كامبريدج**. اهتم كثيرا بالرسم والتصوير الفوتوغرافي إلى جانب الأدب. التحق بالخدمة العسكرية، ثم رحل إلى دول أوروبية عديدة، شارك في الحرب العالمية الثانية،

اقتيد كأسير حرب إلى ألمانيا، وفي عام 1940 استطاع الهروب والزحف إلى فرنسا، فتحول إلى زراعة الكروم.

يعد واحدا من الروائيين الفرنسيين المنتمين إلى مدرسة **الرواية الجديدة**، صدرت روايته الأولى " **المخادع**" بعد الحرب(1941م) وتلتها روايات أخرى قبل أن يصبح معروفا خارج فرنسا، ليصيب الشهرة مع روايته " **تاريخ**" (histoire) سنة 1967م. نال العديد من الجوائز أبرزها جائزة نوبل للآداب(Noble) عن مجمل أعماله عام 1958 م بعد نشر كتابه " **الجيورجيون** "(Géorgiens)، أثار إعلان الجائزة استغراب طائفة من مواطنيه الذين لم يسمعوا باسمه من قبل، بل سارع بعض الصحافيين الفرنسيين إلى طلب معلومات عنه من زملاء لهم في الولايات المتحدة الأمريكية لكي يكتبوا عن الروائي الفرنسي الذي نال الجائزة المرموقة.

وصلت أعماله الروائية إلى دار نشر **دي مينوي** (منتصف الليل) عن طريق "**ألان روب غرييه**" الذي كان مستشارا أدبيا لدى منشورات منتصف الليل بعد اطلاعه على إحدى مخطوطاته في أواسط الخمسينات، هكذا بدأت أعماله ترى النور لدى هذه الدار، التي ظل وفيا لها طوال حياته. أغمض الروائي عينيه بعد عمر مديد وشديد الخصوبة في 6 جويلية2005م بباريس.

3-2- من أعماله:

- المخادع (Le tricheur) سنة 1946م
- الحبل المتيبس (la corde raide) سنة 1947م
- جوليف (Gulliver) سنة 1952م
- مقدس الربيع (le sacre de printemps) سنة 1954م
- الريح (le vent) سنة 1957م

الملاحق

- العشب (l'herbe) سنة 1958م
- طريق الفلاندز (la route des Flandres) سنة 1960م
- الميدان (Arène) سنة 1962م
- القصة (histoire) سنة 1967م
- معركة فارصال (la bataille Pharsale) سنة 1969م
- الأجسام الناقلة (le corps conducteurs) سنة 1971م.
- اللوح الثلاثي (Triptyque) سنة 1973م
- درس الأشياء (le leçon des choses) سنة 1975م

4-ميشال بوتور:

4-1-من حياته:

ولد في 14 سبتمبر 1926م بقرية صغيرة شمال فرنسا، تربى في عائلة تتكون من سبعة أطفال هو رابعهم، أنهى دراسته الابتدائية في مدرسة **الورنيه**، ودراسة الإعدادية في مدرسة القديس فرانسوا كسافييه في باريس. درس الفلسفة في جامعة **السوربون**، حاز على إجازة ودبلوم في الدراسات الفلسفية العليا، عمل بالتدريس بإنجلترا، واليونان، والولايات المتحدة الأمريكية، وجنيف، ومصر، كما اشتغل كمحرر في دار النشر **غا ليمار** بباريس بين عامي1975 م و1991م.

يعد صاحب رؤية فلسفية وأدبية عميقة، شاعر، وروائي، وباحث، وناقد، وفنان، ومؤرخ، ومصور فوتوغرافي، وكاتب مقال، من ممثلي الرواية الجديدة، واحد الذين قاموا بتنظير هذا الأدب في مؤلفات عديدة، مال منذ طفولته إلى التحرر من القيود الاجتماعية التي حوله، لذا وجد أن الرواية هي الملاذ المناسب لتمرده الدائم. آمن بأنه من السهل استعمال بناءات قوية بشكل كاف شبيهة ببناءات هندسية أو موسيقية، وبتحريك بعض

العناصر بالنسبة إلى البعض الأخر بطريقة نظامية، فانطلق باحثا عن شاعرية الرواية بكل ما في ذلك من معنى. توفي في 22 فيفري 2011م.

4-2- من أعماله:

- ممر ميلانو (passage de milan) سنة 1954م
- جدول الزمن (l'emploi du temps) سنة 1956م
- التعديل (modification) سنة 1957م
- الباعث (Motif) سنة 1960م
- الدرجات (dégrée) سنة 1962م
- المسافة (la distance) سنة 1975م
- مادة أحلام (Article rêves) سنة 1975م
- السهم المرشد (Partager leader) سنة 1978م
- الإرسال (Transmission) سنة 1980م
- الاكتشافات (Découvertes) سنة 1981م
- العمق المضاعف (Profondeur multiplicateur) سنة 1981م

إضافة إلى كتابه: بحوث في الرواية الجديدة الذي أثار ضجة في الأوساط النقدية لحدة الأفكار التي طرحها وقتها.

الملحق الثاني: ملخص المدونات

1-**رواية المتلصص** (le voyeur)

2-**رواية المماحي** (les gommes)

3-**رواية الغيرة** (la jalousie)

4-**رواية دجين** (djinn)

- **ملخص رواية "المتلصص":**

تتكون رواية "**الرائي**" من ثلاثة أجزاء: يحكي الجزء الأول قصة وصول "ماتياس" إلى الجزيرة، والجزأين الثاني والثالث يتوافقان مع كشف القصة ونهايتها. يعتبر "ماتياس او المسافر" بائع ساعات اليد الشخصية الرئيسية في العمل الروائي، يعود إلى جزيرته الأصلية التي قضى فيها طفولته من اجل التجارة. تدور القصة بأكملها على هذه الجزيرة الصغيرة قليلة الكثافة السكانية بسب المد والجزر المرتفع والمنخفض فيها.

يتجول "**المسافر**" بدراجته بغية بيع ساعاته الموجودة في جيبه الكندي، اثناء تنقله بين منازل الجزيرة يعلم عن وجود الفتيات اللواتي يُعتقد أنهن متشابهات على الرغم من اختلاف أسمائهن: **جاكلين، فيوليت**.

يرتكب "**ماتياس**" جريمة قتل بحق فتاة كانت وحيدة مع خرافها على السد، تاركا وراءه بعض الأدلة: سترة من الصوف الرمادي وورقة حلوى حيث لعبت جاكلين وبقيت آمنة مع خرافها وأيضًا السيجارة الثالثة التي استهلكها ونساها، كانت جوليان ماريك الشاهدة الوحيدة علي هاته الجريمة. يحاول "ماتياس" محو آثار جريمته بين الفترة والأخرى لكن دون ان يظهر اهتماما مبالغا فيه او ردة فعل توازي الجريمة التي ارتكبها. يشتبه سكان الجزيرة به لكنهم لا يتهمونه حتى أنهم يعتقدون أن الفتاة تستحق مثل هذه النهاية التي تلقتها. نري محاولة "**المسافر ماتياس**" إعادة بناء عذر يبرر فعلته دون الشعور بالذنب الواضح.

اللقطة الاولي: **ماتياس** على متن السفينة وفي الميناء

اللقطة الثانية: ذكريات طفولة **ماتياس**

الملاحق

اللقطة الثالثة: **ماتياس** في الجزيرة

اللقطة الرابعة: تخيلات **ماتياس** في المستقبل لبيع ساعات اليد

- **ملخص رواية "المماحي":**

تبدأ رواية "**المماحي**" بمشهد المقهى: إنه الصباح الباكر حيث يقوم الرئيس بالترتيب والتنظيف ... هناك أيضًا الموظفة **جانيت**. وبسرعة كبيرة يظهر **أنطوان** العميل الذي لا يحبه رئيسه كثيرًا بسب اندفاعه وجنونه؛ يخبره عن مقتل **ألبرت دوبونت**، يؤكد له رئيسه أن الرجل في الواقع **دانيال دوبونت** أصيب بجروح طفيفة فقط يوم الهجوم.

يتبع **غاريناتي** تعليمات **بونا** لتنفيذ جريمة الاغتيال الا انه نسي إطفاء الضوء في المكتب ليراه سيد المنزل عند إطلاق الرصاصة التي مست ذراعه بخفة فقط. تتصل **جين** – عاملة في بيت **دوبونت** – من هاتف المقهى بالطبيب وتحدثه عن إصابة في الذراع.

تنشر الصحف خبر مقتل **دانييل دوبون** الذي يرقد في المستشفى بصحة جيدة باستثناء إصابة طفيفة في ذراعه. يتحدث إلى الطبيب عن قراره بالموت ومغادرة المنطقة فكل يوم لمدة تسعة أيام يُقتل أحد أعضاء المجموعة التي ينتمي اليها، يطلب **دوبونت** من **مارشات** جمع بعض الأوراق من منزله، من ناحية أخرى يجد المفوض **لوران** المسؤول عن القضية بصمات القاتل لا تتوافق مع أي شخص معروف، يفترض أنه ليس من المنطقة والجثة ليست كذلك. يحضر **والاس** كضابط شرطة بغية التحقيق في اغتيال السياسي بحسب المعلومات المتوفرة له، مهووس باقتناء ممحاة مرات عديدة دون الحصول على مراده. يلتقي بالمفوض **لوران** في المكتب لوضع جميع فرضيات الجريمة: الانتحار، زوجة **دوبونت**، ... حتى أنه يشتبه في **والاس** ويطلب رؤية سلاحه ليلاحظ اختفاء رصاصة منه. في وقت لاحق أعطى الطبيب المفوض الرصاصة

المستخرجة من الجثة؛ ثم نعود إلى **والاس** الذي يذهب إلى منزل **دوبونت** ويتحدث إلى مدبرة المنزل **آنا سميت** التي اخبرته بأن سيدها أصيب بالكاد عندما قتله الطبيب ومع ذلك لم تتمكن من رؤية الإصابة لتظهر مسدسه الذي فقد رصاصة أيضًا.

يتساءل **غاريناتي** كيف يمكن أن يموت **دوبونت** كونه غير متأكد من وفاته مع سعي **والاس** استجواب الأشخاص الموجودين في المبنى المقابل لمقر إقامة المغدور به. يدعي مخمور في المقهي أنه التقى برجل يرتدي معطف واق من المطر ليبدأ الرئيس في التفكير في ذلك .... **والاس** هو المجرم ويتصل بالشرطة التي لا تفعل شيئًا عندما يسمعون الاسم، أما **بونا** فيستعد لإرسال قاتل جديد لمواصلة مسلسل جرائم القتل.

يتخيل المفوض **لوران** أن **دوبونت** أخفى انتحاره على أنه عملية اغتيال، لكن هذا لا يحدث بسبب طلبه المساعدة لتكون نظرية الاغتيال فقط هي المعقولة. يتلقى زيارة من **مارشات** الذي يخبره عن جريمة القتل، ثم يقول إنه الهدف التالي الذي سيتم اغتياله اليوم، لكن في المقابل لا يصدق قصته التنظيمية معتبرا اياه مجنونا وأن **دوبونت** لديه ميول انتحارية ليشك **مارشات** في المفوض كمشترك مع القتلة.

يتجول **والاس** ويأكل ويستمع إلى العمال وهم يتحدثون، يشرب القهوة في مقهى محلي ويشعر بالسأم، هذه قضيته الأولى أمام مكتب التحقيق ولا تمضي قدماً، يتخيل نظرية الانتحار ثم نظرية الاغتيال كمؤامرة دولية، يخرج كالعادة لشراء ممحاة متذكرا المرأة التي تحمل البطاقة البريدية: زوجة **دانيال دوبونت**. يستجوب **والاس** الزوجة التي تسرد بعض التفاصيل: تزوجا منذ عامين، نادرًا ما كان **دوبونت** يغادر مكتبه، يعيش كراهب، لم يكن من النوع الانتحاري، له ابن من امرأة دون زواج من هنا تتأرجح الرواية لتعود الي الماضي بين التحقيقات واحلام **ولاس** وبحثه عن الممحاة.

الملاحق

تلقى المفوض **لوران** بطاقة بريدية من مجهول عليها صورة منزل **دوبونت** كتبت بخط يد امرأة: "ألتقي بكم الساعة 7:30 مساءً". **والاس** قادم يخبره عن اجتماعاته، ثم يظهر له البطاقة التي اشتراها بنفسه من زوجة **دوبونت**، يريه بدوره **لوران** ما حصل عليه. ليتذكر **والاس** زيارته لهذه المدينة مع والدته لرؤية والده الذي لم يعرفه قط. يتذكر أن ماركة الممحاة التي يبحث عنها مكونة من ثلاثة مقاطع، منها " المقطع الأوسط هو "di". يقرر **ولاس** الذهاب إلى منزل **دانيال دوبونت** بدلا من المفوض، عند الساعة السابعة يدخل المنزل متجها نحو المكتب متخيلا أفضل وضع من الممكن أن يأخذه القاتل حتى أنه أعاد مسدس **دوبونت** القديم إلى الغرفة المجاورة، في الوقت ذاته ينتهي **لوران** بفهم أن **دوبونت** لم يمت، بسبب غرابة الأمر وعدم تمكنه من الوصول إلى جثة الضحية، ... يتصل بالمقهى لتحذير والاس الذي غادر بالفعل.

يستعد **دانييل** لمغادرة المستشفى قصد استرجاعه ملفات من منزله القديم، لكن قبل دخول مكتبه، يكون لديه شعور سيء فيذهب لإحضار مسدسه القديم من الغرفة المجاورة. يدخل **دانيال دوبونت** مكتبه ويوجه بندقيته نحو الغريب معتقدًا أنه يتعامل مرة أخرى مع قاتل أسرع **والاس** وأطلق رصاصة قتلت **دوبونت** بينما اعتقد أنه قتل القاتل، يدعوه المفوض **لوران** لأخباره بعد فوات الأوان أن السياسي لم يمت.

- **ملخص رواية الغيرة:**

تدور الرواية حول الخطوط الكلاسيكية لمثلث الحب: الزوجة (أ...)، **فرانك** الذي يمكن أن يكون حبيبها، و**راوي** منتشر في كل مكان وغير موجود في الوقت ذاته؛ يوضع علي انه **الراوي – الزوج** نظر لعنوان العمل، يشرح التفاصيل بطريقة دقيقة وهوسية، مستعيرًا من لغة الهندسة والفيزياء: إيماءات، تبادلات الشخصيتين– **فرانك**، أ... – بمنزل استعماري داخل مزرعة الموز.

قسم النص السردي إلى تسعة أقسام غير مرقمة، تحمل سمات التكرار.

تشير الغيرة إلى شعور **الراوي** تجاه زوجته **أ** ... وإلى النافذة التي يتجسس عليها من خلالها؛ متلاعبا بكلا المعنيين: الغيرة هي عاطفة لا يتلاشى فيها شيء أبدًا، تظل كل رؤية حتى الأكثر براءة منقوشة هناك مرة واحدة وإلى الأبد، وغيرة كالحاجز الذي يسمح لك بالنظر إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل؛ لكن عندما تكون شفرات الغيرة مغلقة لا نستطيع رؤية شيء في أي اتجاه. تقدم مشاهدً من الأفعال أو بالأحرى رؤى لأفعال أو أفعال خيالية تتداخل في زمن ملغى؛ تربطهم علاقات بسيطة كلها فجوات وفراغات، يسلم المؤلف فيها نفسه للوصف: هندسة الأماكن، الأشياء، موقعها، مسار الشمس والظلال في أوقات مختلفة من اليوم، لتعود الاوصاف باستمرار إلى ما كانت عليه: نفس الأحداث، الإيماءات، الكلمات. لا نجد قصة تُحكى أو شخصية تحدث حولها كل الأحداث، يتم تعريف أفراد هذا العالم من خلال العلاقات التي يشكلونها في السياق الذي يعيشون فيه ككائنات مظللة: **الزوج–الراوي** يراقب زوجته المعينة بحرف أ ...، أشجار الموز، السكان الأصليون السود، الحرارة الرطبة تستحضر بلدًا استوائي كون الراوي مستوطن أبيض، **فرانك** زائر مألوف يتحدث بشكل وثيق مع **أ** ...، يختلف السيناريو الخاص بهم لعدم توفر دوافع وساوس **الراوي** في وقتها وأحيانًا بطريقة بالكاد يمكن إدراكها، اعتمادًا على حالة الزوج الغيور وعالمه الداخلي والخارجي.

–ملخص رواية " دجين ":

تحكي قصة "**سيمون لوكوير**"، رجل في الثلاثينيات من عمره، يلتقي بشابة أمريكية تدعى **جين** التي تعرض عليه العمل في منظمة سرية تقاتل الآلات. يبدو أن **جين/جان** يقود **سيمون** في مطاردة عبر شوارع باريس، لكن لا شيء يسير كما هو

مخطط له. تقوم الشرطة بتفتيش شقة الراوي الذي يعتقد أنه سيمون. وجدت مخطوطة على المكتب: **Rendez-vous**.

تبدأ المقدمة بتقرير الشرطة حيث ظل **سيمون لوكوير** مفقودا لعدة أيام، ما دفع الشرطة إلى تفتيش شقته؛ توجد مخطوطة على الطاولة تحكي قصة الفصول التالية.

يذهب الراوي ردًا على إعلان الوظيفة إلى حظيرة الطائرات ليلتقي بصاحب العمل المحتمل **جين**. يظن الراوي أن **جين** رجل ويراه في الجزء الخلفي من الحظيرة، يرتدي معطفًا ونظارات داكنة وقبعة. تصبح "**السيد جين**" امرأة أمريكية. يطلب **جين/جان** من **سيمون** المشاركة في العملية، وكدليل على الولاء، يجب عليه الذهاب إلى **Gare du Nord** لمقابلة جهة الاتصال التابعة لها. في طريقه إلى المحطة يتوقف الراوي عند مقهى؛ لتخبره في الحانة طالبة شابة أنه سيتأخر وأظهر له طريقًا مختصرًا؛ يعتقد الراوي أن هذه المرأة هي عميلة **جين**، حيث يبدو أنها تعرف أين ومتى لديه موعد. يغادر المقهى ويسلك الطريق المختصر الذي يمر عبر شارع Vercingétorix. يرى الراوي هناك صبيًا يركض في الشارع، ثم يسقط فجأة وكأنه ميت. يقرر الراوي مساعدته، فيحمل الصبي داخل أقرب مبنى. يلتقي الراوي بأخت الصبي **ماري** التي تخبره أن شقيقه جان يموت بشكل متكرر. يعتقد **سيمون** أن الصبي يعاني من نوبات مزمنة. يسأل عن مكان والدي الصبي والفتاة، فترد عليه **ماري** بالإشارة إلى صورة بحار روسي مات في البحر، وتدعي أنه والدها. ثم أعطت **ماري** الراوي رسالة من **جين**. وهناك علم أن الرحلة إلى المحطة كانت مجرد ذريعة.

يأخذ الطفلان الراوي إلى مقهى بعد استيقاظ الصبي الذي ادعى باتقان الموت. في المقهى، تطلب **ماري** من الراوي أن يروي لها قصة؛ وبما أن الراوي غير قادر على اختراع قصة تصمد أمام تدقيق الفتاة الصغيرة، فقد قررت أن تحكي قصتها الخاصة. بعد فترة، يجب

على الراوي مغادرة المقهى مع الصبي **جان**. أُمر بارتداء نظارات داكنة وعصا ليلعب دور الرجل الأعمى المثالي. **جان** هو مرشده يستقلون سيارة أجرة الذي يعطيه داخل سيارة الأجرة، حبة منومة. عند الاستيقاظ يجد نفسه في غرفة كبيرة مع أشخاص آخرين. يسمع صوت جين التي تشرح مهمتهم " محاربة الآلات"؛ تحذر من أن الروبوتات وأجهزة الكمبيوتر سوف تسيطر على العالم. يتمكن الراوي من تحريك نظارته بتكتم، ثم يرى رجالًا آخرين أمامه. إنهم يشبهونه ويرتدون أيضًا نظارات داكنة وعصا ويرافقهم صبي. ويدرك أيضًا أن الجن ليست موجودة بالفعل: إنهم يستمعون إلى تسجيل صوتها. يحاول الرجل الذي بجانبه أن يوصل له شيئًا ما، لكن الراوي يتلقى بعد ذلك ضربة قوية على رأسه. يستيقظ الراوي (الذي تبين أنه **سيمون ليكور**) ولا يتذكر ما حدث باستثناء لقائه مع **جين** والأمر بالذهاب إلى Gare du Nord. مرة أخرى، يتوقف عند نفس المقهى، مما يذكره بتفاصيل معينة يبدأ الشك فيها. تم استبدال النادل بشابة تدعى **ماري**. لاحظ صورة بحار روسي وأخبرته **ماري** أن والدها هو الذي مات في البحر؛ رأى **سيمون** عصا ونظارة داكنة على الطاولة بجانبه وقرر اللعب دور الأعمى. عندما يغادر المقهى، يعرض عليه صبي مساعدته في المشي إلى المحطة، أدركوا فجأة أن القطار المتجه إلى أمستردام سيفوتهم. ثم يبدأون بالجري في شارع فرسن جيتريكس الثالث، يتعثر سيمون ويسقط على الصبي الذي يبدو ميتًا. يقرر **سيمون** حمله إلى أقرب منزل. في الداخل يضع الطفل على السرير ويرى امرأة شابة تشبه **جين** التي أوضحت أن الصبي قادر على رؤية المستقبل وأن **سيمون** ونفسها ليسا حقيقيين في الواقع إنهم موجودون فقط داخل حلم الصبي. لقد توفيت منذ فترة طويلة بسبب حادث يتعلق بالآلات وأجهزة الكمبيوتر أما **سيمون** فهو لا يزال على قيد الحياة وهو حاليا في اجتماع لمنظمة إرهابية ضد الآلة؛ كما كشفت أنه سيكون والد الطفل وأنه سيموت في البحر.

الراوي الآن امرأة. إنها تستجيب لإعلان يعرض منصب مجالسة أطفال. يقدم مرشح آخر نفسه، معتقدًا أن الآخر هو صاحب العمل المحتمل. تلعب هي والرجل **سيمون** لعبة ودية تتظاهر فيها بأنها صاحبة العمل؛ ثم تخترع قصة عن منظمة إرهابية تقاتل الآلات. يذهبون إلى المقهى حيث يروون قصصهم؛ ثم تستقل سيارة أجرة إلى المحطة للترحيب بصديقتها **كارولين** العائدة من أمستردام. تأتي كارولين مع ابنة أختها **ماري** وهي ابنة بحار روسي. في الخلفية يلاحظ الراوي سائق سيارة الأجرة الشرير بالإضافة إلى شاب أعمى يرشده صبي. تعتقد أن سائق التاكسي هو عميل سري مهمته مراقبتها؛ فجأة أغمي عليها. عندما تستيقظ لا تستطيع تذكر ما حدث باستثناء أنها التقت بصاحب عمل محتمل في حظيرة طائرات مهجورة. تذهب إلى هناك وترى رجلاً في الجزء الخلفي من الحظيرة يرتدي معطفاً ونظارات داكنة وقبعة... اكتشفت الشرطة في الخاتمة الجثة المطابقة لوصف **جين**. ومع ذلك، فإن العميل الذي يُعتقد أنه من الشرطة في المقدمة يعمل في الواقع لصالح منظمة سرية ضد قوات الشرطة. من بين جميع الشخصيات الموجودة في المخطوطة، لم يتم التحقق إلا من شخصية **ماري** الصغيرة.

الملحق الثالث: ثبت المصطلحات

ثبت المصطلحات الأساسية

Réification	التشيؤ
Chosisme	الشيئية
Capitalisme	الرأسمالية
Capital	الرأس مال
Commodifiction / Commodization	التسلع/ السلعنة
Fetishism	التوثن
Aliénation	الاستلاب
Aliénation/étrangemt	الاغتراب
Libéralisme	الليبرالية
Classisme	الطبقية
Matière	المادة
Marxisme	الماركسية
Lutte des classes	صراع الطبقات
Conxience de classe	الوعي الطبقي

Socialisme	الاشتراكية
Exploitation	الاستغلال
Super structure	البنية الفوقية
Bas structure	البنية التحتية
Bourgeoisie	البورجوازية
Prolétariat	البروليتارية
Valeur de change	قيمة التبادل
Moyens de production	وسائل الإنتاج
Rapports de production	علاقات الإنتاج
Roman	الرواية
Nouveau roman	الرواية الجديدة
Personnage romanesque	الشخصية الروائية
Chose	الشيء
Lieu romanesque	المكان
Temps	الزمان
Description	الوصف

الملاحق

Thématisassion	الموضوعاتية
Monde	العالم
Sujet/Thème	الموضوع
Roman traditionnel	الرواية التقليدية
Groupe	جماعة
Genre	جنس
social Group	الجماعة الإجتماعية
Concept	مفهوم
Rôles	الأدوار
Texte romanesque	النص الروائي
Texte narratif	النص السردي

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

Alain Robbe-Grillet :

1-Les Gommes. Les editions de minuit ; paris ; 2012. (1953)

2- Le Voyeur. Les editions de minuit ; paris ; 2013. (1955)

3- La Jalousie. Les editions de minuit ; paris ; 2012. (1957)

4- Djinn. Les editions de minuit ; paris ; 2013. (1981)

المراجع بالعربية:

5-إبراهيم عيد. الاغتراب النفسي. ط1، دار الفكر، مصر-القاهرة-، 1990.

6-إحسان محمد الحسن. النظريات الاجتماعية المتقدمة. ط3، دار وائل للنشر، الأردن، 2015.

7-بشير خليفة. الماركسية الغربية وما بعدها. ط1، منشورات الأختلاف، الجزائر، 2014.

8-بعلي حفناوي. مدخل في نظرية النقد وما بعد البنيوية-قراءة في سفر التكوين السنائي- . ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

9-الجعافرة لحظة كريم. المهددات القيمية والسلوكية المعولمة. ط1، دار الخليج، عمان، 2021.

10-جمال الدين سعيد. الشواهد الفلسفية. ط1، دار الجنوب، تونس. 1994

11-جورج زيناتي. رحلات داخل الفلسفة الغربية. ط1، دار المنتخب العربي، لبنان، 1993،

12-حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.

13-حنفي حسن. قراءة في الرواية. ط2، دار سندي للطباعة والنشر، المغرب، 1996.

14-الدبوبي ميسون ضيف الله. الفكر النسوي. ط1، دار الآن، الأردن، 2020.

15-دراج فيصل. نظرية الرواية العربية. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.

16-راتب أحمد قبيحة. السلاح النووي. ط1، دار الراتب الجامعية، بيروت، 2005.

17-رجب محمود. الاغتراب سيرة مصطلح. ط3، دار المعارف، مصر، 1988.

18-رشيد أمينة. قصة الأدب الفرنسي. ط1، دار الشرقيات، القاهرة-مصر-، 1996.

19-سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي. ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، 2001.

20-سوزان عبد الله إدريس. مشكلة الإنسان في فكر ألبير كامو. ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2017.

21-السيد ياسين. التحليل الاجتماعي للأدب. ط3، مكتبة مدبولي، مصر، د.ت.

22-شريف بوعلام. النقد الاجتماعي في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت. ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، 2018.

23-شكري عزيز ماضي. أنماط الرواية الجديدة. ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008.

24-صلاح الفضلي. آلية عمل عقل الإنسان. ط1، عصر الكتب، 2019.

25-عبد الخالق عبد الله. العالم المعاصر والصراعات الدولية. ط1، **عالم** المعرفة، القاهرة-مصر-، 2017.

26-عبد الله إبراهيم. المركزية الغربية. ط2، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 2003.

27-عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية-بحث تقنيات السرد-. ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998

المصادر والمراجع

28–عبد الوهاب المسيري، الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان. ط1، دار الفكر، دمشق–سوريا–، 1998.

29–عبد الوهاب الميسري. الحداثة وما بعد الحداثة. ط1، دار الفكر، دمشق، 2003.

30–علي الشامي. الفلسفة والإنسان. ط1، دار الإنسانية، بيروت، 1991

31–فيرو الصادق زوزو. الوعي السردي في أدب غادة السمان. ط1، دار العقل للنشر والتوزيع، دمشق–سوريا–، 2017.

32–فيصل عباس. الاغتراب–الانسان الماصر وشقاء الوعي–. ط1، دار المنهل اللبناني، لبنان–بيروت–، 2008.

33–فيصل عباس. الإنسان والفلسفة. ط1، دار الفكر العربي، مصر–القاهرة–، 1996.

34–قاسم سيزا. بناء الرواية–دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ–. ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر–، 2004.

35–قصوري إدريس. أسلوبية الرواية – مقارنة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ– . ط1، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، 2008،

36–مجدي إسحاق. واقع المرأة. ط1، دار المصورات، الخرطوم، 2020.

37–محمد بوذينة. أحداث العالم في القرن 20. ط1، دار الفكر، تونس، 2000.

38–عبد الله إدريسي. مشكلة الإنسان في فكر ألبير كامو. ط1، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2017

39–محمد داود. الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها. ط1، ابن النديم للنشر ولتوزيع، الجزائر، 2013.

40–محمد سبيلا. مدارات الحداثة. ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2009.

41–محمد نور الدين أفاية. الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة. ط2، دار البيضاء، المغرب، 1998

42–مصطفي عظيمة جمعة. أصداء الحداثة. ط1، دار شمس للنشر، مصر، 2019.

المصادر والمراجع

43-ناتج عبد الجبار. الاستلاب. ط1، الفارابي، لبنان، 2018

44-نبيل راتب. معالم الأدب العالمي المعاصر. ط1، مصر للطباعة، مصر، د.ت

45-وطفة على أسعد. التربية والحداثة. العدد 5 ، مجلة البحوث التربوية، الكويت، 2021.

46- يمنى طريف الخولى. فلسفة العلم في القرن 20م - الأصول الحصاد والآفاق المستقبلية -. ط1، عالم المعرفة، الكويت، 2000.

المراجع المترجمة:

- اريك فروم:

47-الإنسان المستلب وآفاق تحرره. ترجمة وتعليق حميد لشهب. تقديم راينر فونك. ط1، دار الكتب، الرباط، 2003.

48-إيريك فروم. مفهوم الإنسان عند ماركس. ترجمة محمد سيد رياض. ط1، دار الحصاد، سوريا، 1998.

49-إيريك فروم، الإنسان المظهر والجوهر. ترجمة سعيد زهران. تقديم لطفي فطيم، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 1989

50-ألان روب غريبه. نحو رواية جديدة. ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. ط1، دار المعارف، مصر، دت.

51-ألبيريس.ر.م. تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة جورج سالم. ط2، منشورات عويدات، لبنان، 1982.

52-آلن هاو. النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت. ترجمة ثائر ديب. ط1. دار هنداوي، مصر-القاهرة-، 2018،

53-جان إلف تأدييه. الرواية في القرن العشرين، ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991.

54–جورج لوكاتش. التاريخ والوعي الطبقي. ترجمة حنا الشاعر. ط1، دار الأندلس، لبنان، 1982،

55–جيرار بن سوسان. جورج لابيكا. معجم الماركسية النقدي، ترجمة جماعية، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2013.

56–دافيد لوبروتون. سيولوجيا الجسد. ترجمة إدريس المهدي. ط1، دار روافد للنشر والتوزيع، مصر، 2014.

57–راينر فونك. الأنا والنحن–التحليل النفسي للإنسان–. ترجمة وتقديم حميد لشهب. ط1، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، 2016.

59–ريتشارد تارناس. ألام العقل الغربي. ترجمة فضل مبتكر، ط2، العبيكان للنشر، السعودية، 2010.

60–ريمون ألاهو. حوار في الرواية الجديدة. ترجمة نزار صبري. ط1، دار الشوون الثقافية، بغداد – العراق–، 1988.

61–زيح مونت ياوهات. الحب السائل–عن هشاشة الروابط الإنسانية–. ترجمة حجاج أبو جبر. تقديم هبة رؤوف عزت. ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، 2017.

62–غاستون باشلار. جمالية المكان. تر غالب هلسا. ط2، المؤسسة للدراسات والنشر، بيروت، .1984

63–كارل ماركس. رأس المال. ترجمة فالح عبد الجبار. ط1، مجلد1، ج2، دار التقدم، 2002.

64–كريس سليخ. الجسد والنظرية الاجتماعية. ترجمة منى البحر نجيب الحصادي. ط1، دار العين، القاهرة، 2009.

65–لوسيان غولدمان وآخرون. الرواية الجديدة والواقع. ترجمة رشيد بنجدو. ط1، وزارة الثقافة، قطر، 2018.

66–مراد هوفمان. خواء الذات والأدمغة المستعمرة. ترجمة عادل معلم. مراجعة سامح سعيد وآخرون. ط1، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2011.

67–مورس دوب. دراسات في تطور الرأسمالية. تعريب رؤوف عباس حامد. ط1، دار المعرفة، مصر، د.ت.

68–ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد أنطونيوس. ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1986.

69–ناتالي ساروت. عصر الشك. ترجمة فتحي العشري. ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002.

المراجع الأجنبية:

70-Vincent Charbonnier .de quoila reification. HAL Id: ensl-00762337. 2013

71-Pierre de Boiserai. Les écrivains Français d'aujourd'hui. Col que sais-je PUF.Paris-1973-

72-Jean Ricardeau. Pratique Nauveau Roman .Hier Aujourdhui. Volume 1: Problèmes généraux Broché – 21 septembre 2011

73-Vandenberghe Frédéric. La notion de reification. Réification sociale et chosification méthodologique. In: L'Homme et la société, N. 103, 1992. Aliénations nationales

74-Harbonnier Vincent. La reification chez Lukács dans La reification: histoire et actualité d'un concept critique, La Dispute, 2014

75-Jean Pierre Moussaron. Mes livres sont fortement liés à des lieux dans ma tête. Eidôlon, n° 27, février 1986.

76-Marie France Rouart. Les structure de l alienation ; ed ; publibook ; paris ; 2008

77-Claude Murcia. Nouveau roman nouveau cinéma. Édition **Nathan** scolaire.1998

المصادر والمراجع

المعاجم والقواميس:

78–ابن منظور. لسان العرب. اعداد عبد الله علي كبير وآخرون. تحقيق محمد حسب الله وآخرون. ط1، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

79–سمير سعيد حجازي. قاموس المصطلحات النقد الأدبي المعاصر. ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2001.

80–سمير سعيد حجازي. معجم المصطلحات الأنثروبولوجية والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب الأدبية والنقدية.ط1، دار الطلائع، القاهرة–مصر–، 2018.

81–لطيف زيتوني. معجم المصطلحات. ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان،2002،

82–مجدي وهبة كامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

المجلات والجرائد:

83–أسعد سامية. ناتالي ساروت. مجلة عالم الفكر، المجلد7، العدد1، 1976.

84–العشري فتحي. لقاء مع ناتالي ساروت. مجلة الفيصل، العدد الرابع، دار الفيصل الثقافية، الرياض(السعودية)، السنة الأولى، 1977.

85–حبيب موسي. مصير الشخصية وشخصية المصير في الرواية الجديدة. مجلة التبيين للدراسات لغوية وأدبية الجاحظية، عدد19، الجزائر، 2002،

86–خليل سليمة. تيار الوعي، الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة –، مجلة المخبر، العدد7، جامعة محمد خيضر – بسكرة، 2011،

87–سامية خبيزي، وسائل الإعلام وتأثيرها على ثقافة وقيم المجتمع. مجلة الحوار الثقافي، الجزء2، العدد3 ، مستغانم، 2014

88–فريد معششو. الاغتراب في الفكر الفلسفي. أفكار، العدد 277، وزارة الثقافة، الأردن، 2012.

المصادر والمراجع

89-لعلاونة محمد الأمين. تشيؤ القيم في رواية هيا نشتري شاعر الألفونسو كروش. مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفقهية، عدد12، ألمانيا، المركز الديمقراطي العربي، 2020،

90-مجاهد عبد المنعم مجاهد. الاغتراب والتشيؤ. المعرفة، وزارة الثقافة، العدد 179، الكويت، 1975،

91-وائل بركات. الرواية الجديدة، المعرفة، العدد680 ، سوريا، 2020.

92-أحمد زياد سحبك، جماليات المكان في الرواية، مجلة الفيصل الثقافية، العدد 286، الرياض،2000.

94-عماد الدين عبد الرزاق. الحداثة الغربية وتشيؤ القيم. التفاهم، العدد 62، المجلد16، وزارة الأوقاف، سلطنة عمان، 2018.

95-منصور مرقومة. الجسد والحداثة. مجلة العلوم الاجتماعية، العدد1، المجلد6، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2020.

96-أمال فريد. الرواية الفرنسية المعاصرة-الرواية الجديدة وما بعدها-، مجلة إيداع، العدد12، مصر، 2000.

98-بتقة سليم. نظرية في المكان وأهمية في العمل الروائي، مجلة المخبر، عدد6، جامعة محمد لخضر، بسكرة، الجزائر، 2010.

99-بنجدو رشيد. الرواية المغربية -أسئلة للقراءة وأجوبة للكتابة-، مجلة الثقافة المغربية، السنة 2، العدد7، المغرب، 1992،

100-تالي جمال. مظاهر الاغتراب-قراء في المفهوم والأبعاد-، عدد5، مجلة آفاق للعلوم، الجلفة، 2016.

101-جورج دورليان. الرواية الجديدة. جريدة الحياة، عدد13234، لبنان، 1999.

102-رشيد قدور. الانتقال من حضارة مبدأ الواقع إلى حضارة مبدأ الأداء، المؤتمر العلمي الدولي للأعمال والعلوم الإنسانية، دار الرافد للنشر، وهران، 2019.

103-زوزو نصيرة. إشكالية القضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد6، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010.

104-صبري حافظ. قراءة في رواية حديثة – مالك الخريف-(الحداثة و التجديد المكاني لرؤية الرواية)، مجلة فصول ، العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

105-طبيب بن عون. مشكل الحداثة العربية والتحدي النقدي العربي. مجلة مقاربات فلسفية، المجلد 9، عدد1، مستغانم، 2022.

106-عبدة رزان. ناتالي ساروت. رائدة الرواية الجديدة، جريدة الحياة، العدد13376، لبنان، 1999 .

107-العشري جلال. ألان غريبه وموجة الرواية الجديدة، مجلة الفيصل، العدد 5، دار الفيصل الثقافية، الرياض- السعودية-، 1981.

109-قواسم بن عيسى. ميديولوجيا المبدئين التنميط الاستنطاقي والتبضع التجاري. مجلة الرسالة الإعلامية، العدد1، المجلد4، 2020

110-لوران لوساج. أضواء على الرواية الجديدة-عرض وتلخيص كمال رستم-. مجلة الأديب، العدد7، لبنان، 1983

111-يوسف اليوسف. الرواية الفرنسية الجديدة. مجلة الأدب الأجنبية، العدد الرابع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة الخامسة، 1989.

112-نفيسة نايلي. صورة المرأة العربية في الإعلام التقليدي إلى الإعلام الجديد بين الثابت والمتغير. مجلة العلوم الإنسانية، عدد8، ج2، قسنطينة، 2017

113-مروة محمد تهامي إبراهيم. أثر الإعلام المرئي. مجلة كلية الأدب، عدد54، جزء1، قنا -مصر-، 2018.

المواقع الالكترونية:

114-http: //www.arab.ency.com
115-http: //www.warab.com
116- http : //www.Aljazeera .net
117- http : //mailto.Aru@net.com
118- http : //Www .Start.com

الفهرس

فهرس المحتويات:

المحتوى	**الصفحة**
مقدمة	أ – ح
الفصل الأول: التشيؤ: المفهوم والأشكلة والرؤية المعرفية	
1–الإنسان ومقامه الوجودي	15–12
2–مفاهيم **التشيؤ**:	
2–1–**التشيؤ** لغة	16
2–2–**التشيؤ** مصطلحا ومفهوما	17 – 20
2–3–التسلع (commodfication)	21
2–4–التوثن (fétichisme)	22–23
4– تأصيل فكر **التشيؤ**:	
3–1–النظام الاقتصادي الرأسمالي والمجتمع الصناعي	24– 27
3–2–المجتمع الاستهلاكي (النزعة الاستهلاكية)	28– 30
3–3–التطور العلمي والتكنولوجي المستمر	31–33
3–4–الإعلام	34–36
3–5–أزمة القيم الإنسانية	36–38
3–6–العقل الأداتي والترشيد المادي	38–41

4-**التشيؤ** وتقاطعاته:

4-1-**التشيؤ** والاغتراب 44-42

4-2-**التشيؤ** والإستلاب 46-44

5-تداعيات **التشيؤ**:

5-1-**تشيؤ** العقل 48-46

5 -2-أنسنة المادي وتألية **الأشياء** 49-48

5-3-الجسد المادي: تحول الجسد إلى سلعة 53-50

الفصل الثاني: عصر الرواية الجديدة في فرنسا: حقبة التجديد والنقلة النوعية

- تقديم 59-57

1 -الرواية الجديدة ومغامرة التجديد 68-60

2 -السبيل الى رواية جديدة: بين مرحلة التفكير والتجلي 73-69

3 -الرواية الجديدة: دعائم التمظهر ومؤثرات البروز 74

3-1 -الحرب الكونية الثانية 75-74

3-2-الثورة التحريرية الجزائرية 78-76

3-3-استخدام السلاح الذري 79-78

3-4-الاستكشاف الكوني ورحلة غزو الفضاء 80

3-5-الاعلام 81

4-الرواية الجديدة وأعلامها: نهج ورؤى

4-1-ألان روب غرييه 84-82

4-2 -ناتالي ساروت 88-85

4-3-كلود سيمون 91-89

4-4-ميشال بوتور 94-92

5-علامات الرواية الجديدة: الملامح الفنية والمميزات التجديدية

5-1-تشيء الشخصيات 101-95

5-2-هيمنة الأشياء 106-102

5-3-تفتت الزمن 110-107

5-4-الوصف الخلاق 115-111

5-5-تعددية الأمكنة 118-116

الفصل الثالث: الشخصية ومصيدة التشيؤ

1-تفكيك الشخصية وتجريدها 137- 120

2-تهاوي الذات وتشتت الكينونة 154-138

3-التفكك الاجتماعي وتشيؤ العلاقات الإنسانية 161-155

4-خلق الصورة النمطية الأنثوية 171-162

الفصل الرابع: تشكلات الأشياء في الرواية الفرنسية الجديدة:

الشيء من العنصر الواحد إلى التألية والطغيان

1 –الوصف الفسيفسائي للأشياء 186-174

2-سطوة الأشياء 207-187

3-الاسقاط الشيئي الآلي على الشخصية 213-208

4-تجربة القارئ بين النص والأشياء 219-214

خاتمة 225-220

الملاحق 249-228

قائمة المصادر والمراجع 258-250

الفهرس 263-260

ملخص البحث

الـمـلـخـــص

ملخص البحث

ملخص:

يسعى بحث **التشيؤ** في الرواية الفرنسية الجديدة إلى استعراض المفهوم المعبر عن فقدان القيمة الإنسانية وضياع القيم وسط عالم المادة؛ عالم يعصف به إلى العزلة والتشتت والتهميش. صار **التشيؤ** موضوعاً مركزيا في الأدب الفرنسي بعامة و**الرواية الجديدة** بخاصة؛ رواية قوامها رفض القيم التقليدية والبحث عن أشكال جديدة من حيث المعنى والمبنى. يعد " **ألان روب غرييه** " الاب الروحي لتيار **الرواية الجديدة**، شكلت رواياته: **المماحي** ، **الغيرة** ، **الرائي** ، ... ظواهر جديدة بسبب بناء عالم روائي يقوم على التحول والتشكل باستخدام تقنيات وأساليب سردية مختلفة عما سبق: تهشيم الزمن، الوصف الخلاق، تشيئ الشخصيات، ...، ما يعني حتماً تمردها وخروجها على بنية الرواية التقليدية، وفي سعيها لوضع تصور جديد حول الإنسان وواقعه انغمس فيها عصرها الذي فقد يقينه و ثباته لما فيه من تطورات حاسمة أفرزت **التشيؤ** كظاهرة تغلغلت في **الرواية الجديدة** على يدي "**ألان روب غرييه**"، ليعبر عنه فنيا وعن الأزمات التي تواجه الإنسان من القرن 20 م و حتى فجر القرن 21م.

الكلمات المفتاحية: الرواية الجديدة، التشيؤ، ألان روب غرييه، حضور الأشياء.

ملخص البحث

Résumé:

La recherche du **nouveau roman** cherche à revoir le concept qui exprime la perte de valeur humaine et la perte de valeurs dans le monde de la matière. Un monde ravagé par l'isolement, la dispersion et la marginalisation. L'objectivation est devenue un thème central de la littérature française en général et du roman nouveau en particulier. Un roman basé sur le rejet des valeurs traditionnelles et la recherche de nouvelles formes en termes de sens et de structure. **Alain Robbe-Grillet** est considéré comme le parrain du nouveau roman. Ses romans : **Les Gomme**, **La Jalousie**, **Le Voyeur**… ont formé de nouveaux phénomènes dus à la construction d'un monde fictionnel basé sur la transformation et la formation utilisant différentes techniques et méthodes narratives. Qu'avant : l'éclatement du temps, la description créative et l'objectivation des personnages…, ce qui signifie inévitablement sa rébellion et sa rupture avec la structure du roman traditionnel, et dans son effort pour développer une nouvelle perception de l'homme et de sa réalité. Son époque y était plongée, qui avait perdu sa certitude et sa stabilité en raison des développements décisifs qui ont produit l'objectivation en tant que phénomène qui a pénétré le **nouveau roman** des mains d'**Alain Robbe-Grillet** pour l'exprimer artistiquement et exprimer le. Crises auxquelles l'humanité est confrontée du 20e siècle après JC jusqu'à l'aube du 21e siècle après JC.

Mots-clés : le nouveau roman, réification, Alain Robbe-Grillet, présence des choses.

ملخص البحث

Abstract:

The new novel research seeks to review the concept expressing the loss of human value and the loss of values in the world of matter. This world is sweeping it into isolation, dispersion, and marginalization. Objectification has become a central theme in French literature in general, and the new novel, in particular, is based on the rejection of traditional values and the search for new forms in terms of meaning and structure. **Alain Robbe-Grillet** is considered the godfather of the new novel movement. His novels The Eraser, Jealousy, and The Seer, ... formed new phenomena due to the construction of a fictional world based on transformation and formation using different narrative techniques and styles than before the shattering of time, creative description, the objectification of characters;..., which inevitably means its rebellion and departure from the structure of the traditional novel. In its quest to establish a new vision about a man and his reality, its era lost its certainty and stability due to the decisive developments that produced objectification as a phenomenon that penetrated the new novel at the hands of "Alain Robbe-Grillet," to express it artistically and the crises facing man from the 20th century until the dawn of the 21st century.

Keywords: The new novel, objectification, Alain Robbe-Grillet, the presence of things.