الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي و البحث العلميّ
جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة
كليّة الآداب و اللّغات قسم الآداب و اللّغة العربيّة
رقم التسجيل:.....
الرّقم التّسلسليّ:.....

النص الروائي من السرد إلى الصورة

دراسة في خصائص روايات آلان روب غرييه المفلمة

بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه نظام (ل.م.دL.M.D)
تخصّص: الآداب الأجنبية و الأدب المقارن

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذة الدكتورة:
سلوى بوراس ليلى جباري
شعبة: الأدب العربي تخصّص: الآداب الأجنبية و الأدب المقارن

أعضاء لجنة المناقشة:

1- أ.د. رشيد قريبع جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة رئيساً
2- أ.د ليلى جباري جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة مشرفاً و مقرّراً
3 – د.وافية بن مسعود جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة عضواً مناقشاً
4 – أ. د يوسف الأطرش جامعة عباس لغرور– خنشلة عضواً مناقشاً
5 – أ.د سكينة قدور جامعة العربي بن مهيدي– أم البواقي عضواً مناقشاً
6- أ.د آمال لواتي جامعة الأمير عبد القادر– قسنطينة عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة: 2017/2016

مـــــقـــــدمة

تتعرض الدراسات السردية الحديثة للإنتاج الأدبي من خلال استثمار الوسائل والإجراءات التي توفرها المناهج والنظريات النقدية المحايثة والمتاخمة لفعل الكتابة، و مع تطور هذه الكتابة وتجدرها بات واضحا أن المضامين التي تتحدث عنها النصوص تغيرت وتبدلت معالمها، إن هذا البحث يحاول الوقوف عند علاقة النص الروائي بالصورة والإخراج السينمائي من جهة و بين الكتابة و العناصر السردية الأخرى كالشخصية والزمن والمكان وغير ذلك مما بات مدارا للبحوث الأكاديمية خلال المدة الأخيرة، وتحديدا تلك التي تهدف إلى إبراز الجديد الذي أتى به رائد الرواية الجديدة الفرنسية إلى مجال السينما والرواية وذلك من خلال تتبع مسار هذا النوع من الإبداع وما استطاع أن يخطه في الساحة الأدبية الأوروبية بعامة والفرنسية بشكل خاص.

يُعتبر"آلان روب غرييه"(Alain Robbe-Grillet) منظرا روائيا لكنه استطاع أيضا أن يطعم الإخراج الفيلمي بنظريات جديدة،حيث عكس حضوره الفذ من خلال أفكاره وقيمته الاجتماعية المعاصرة وتجلى ذلك خاصة في تركيزه على صورة المرأة في أفلامه ورواياته، والنص يؤسس لمنطقيته الخاصة وكذلك لاستمرار يته الأسلوبية التي قد تتأتى من الأشياء الخارج- نصية، لهذا يجب أن لا نلوي ذراع النص بتحويله عن الوجهة التي اقتضاها، ولهذا أيضا كانت نصوص "روب غرييه" التي تضج بمثل هذه الأمور تبدو طبيعية عندما يتعلق الأمر بشخصية مثل شخصية هذا الكاتب، الذي يصرح بأن نظرته التي ترى أن النص هو الحياة، وأن الحياة هي التي تشكل أسلوب الكاتب، وصعب جدا أن يُجتث الإنسان من نصه، ورغم ذلك فإن هذا الإنسان يجب أن تتغير مكانته وسلطته على نصوصه.

يندر كثيرا أن العثور على نصوص روائية تحولت إلى أفلام،كما نلاحظ طريقة جديدة في الكتابة، و التي تعرضت لكيفية التشكيل الروائي إذ لا بأس أن أشير إلى الطريقة الغريبة التي كتبت بها رواية(السنة الماضية في مارينبادL’année dernière à Marienbad)، حيث يتم العثور على طريقة غريبة في الكتابة ، يبدو ذلك مثلا حين يتحدث الكاتب مثلا عن الكاميرا وعن كيفية تعديل عدستها، وعن زاوية الرؤية التي تُستقطب منها الصور والمشاهد والحركات.

إن لغة" روب غرييه" لغة تربوية ثرية قبل كل شيء، لهذا يتمتع الذين يحضرون إلقاءه لهذه المحاضرات بالغنى والتنوع، كانت مقابلاته الصحفية تنبئ بشخصية عالمة خاصة حين يتحدث عن مشاريعه السينمائية المتنوعة، فقد كان كثير الحديث عن الآلات السينمائية وعن البلاستيك والفرق الموسيقية التي تتدخل حين يتم تصوير المشاهد.كما يمكن اعتبار تجديد روب غرييه في جانب استعمال الشخصيات النسوية والأدوار التي أعطاها إياها طريقة حديثة في الكتابة الروائية.

ورغم ذلك فإن صورة "ألان روب غرييه"(Alain Robbe-Grillet) كانت متناقضة في مضمون كتاباته ومع مواقفه الخارجية أيضا؛فالنصوص تستطيع أن تعبر بطريقة متأنية عن الموقف الذي يتخذ الكاتب من الحياة والشخصيات وهو يأخذ وقته كاملا للتفكير والبحث، لكن الأفلام التي تكون شخوصها متحركة وفق منظور زمني محدد، لا تستطيع التراجع بعد النطق بالحكم. ومن هنا يبدأ الفرق بين الخطاب المكتوب والصورة الفيلمية، أما الكاتب فقد انساق وراء أطروحاته الفكرية المرتبطة بالمذهب الأدبي الذي ينتمي إليه، وبتيار الرواية الجديدة الذي لا يؤمن بالشخصية وبوجودها المحوري في النص الروائي أو الفيلم،وبعد ذلك فإن هناك صوراً خارجة عن الواقع أو هي صور تميل إلى الغرائبية والمعلوم أن الغرائبية أو العجائبية هي من أهم الخصوصيات التي تميزت بها الرواية الجديدة.

إن الإحساس بجدية الدراسة وخصوصيتها وتميزها، أمور هيأت أمامنا الجو وجعلتنا نميل إلى هذا النوع من السرد الذي تحول إلى أفلام وكانت البداية باستشارة الأستاذة ووضع العنوان الذي لمسنا فيه إمكانية لتلبية طموحنا والمسعى الذي سطرت معالمه منذ بداية علاقتنا بهذا النوع من الكتابة، وشرعنا في قراءة الرواية وفي مشاهدة الفيلم وفي التحليل، ثم وسمنا موضوعنا بـ: "النص الروائي من السرد إلى الصورة، دراسة في خصائص روايات ألان روب غرييه المُفلمة ".

ثم بدأت رحلتنا في البحث عن المراجع والكتب التي يمكن أن تمدنا بالمساعدة وتسدد طريقنا، رفوف المكتبات الجامعية تكاد تخلو من الدراسات النقدية الأكاديمية المتعلقة بالرواية المُفلمة لدى" ألان روب غرييه"إضافة إلى ندرة مثل هذه النماذج في المدونة السردية العربية، وقلة الدراسات الأكاديمية الجادة عدا بعض المقالات المنشورة هنا وهناك على صفحات الويب أو في بعض المجلات.

ومن بين الدراسات السابقة التي واجهتنا وعالجت هذا الموضوع:

- دراسة رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، دراسة مقارنة، وهو بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب المقارن بجامعة الإخوة منتوري، قسنطينة1، كلية الآداب واللغات، سنة2003.
- وبحث وافية بن مسعود: الأنظمة السينمائية بين التسريد اللفظي والبصري في رواية (عمارة يعقوبيان) للروائي علاء الأسواني والفيلم المصاحب لها دراسة في السرديات المقارنة، رسالة دكتوراه، بجامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، 2010/2009.
- ودراسة مونة بن الشيخ:الرواية والخطاب السينمائي ، دراسة في الرواية السينمائية بالجزائر أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص تحليل الخطاب ، الجزائر2، 2012/2011.

وهي دراسات غاصت في العلاقة الموجودة بين الرواية بوصفها منتوجا سرديا ساميا والصناعة الفيلمية التي تفترض وجود سيناريو متخصص وله مميزات تختلف عن الكتابة التي توضع من أجل القراءة فحسب، وقد دفعتنا لاختيار هذا الموضوع جملة من الأسباب أهمها:

1- الانشغال البحثي والأكاديمي والرغبة في التخصص في الروايات التي تتحول إلى أفلام وخاصة في وجهة أصحاب الرواية الجديدة ومنظريها.
2- قلة البحوث العربية التي تتناول دراسة روايات "ألان روب غرييه" المُفلمة.
3- الاهتمام الشخصي بهذا الموضوع، والرغبة في التحليل و مواكبة مسيرة التطورات التي أنجزها "ألان روب غرييه".
4- الوقوف على التغيرات الطارئة التي شهدتها الرواية الجديدة بعد ظهور الرواية المفلمة، والعلاقة القائمة بين الرواية والفيلم.

وقد حاول البحث الإجابة عن جملة من التساؤلات التي يمكن حضورها بين حين وآخر للقارئ والدارس والمطلع على أعمال" روب غرييه"الإبداعية:

1- ما هدف الروائي والسيناريست روب غرييه من تحويل الرواية إلى فيلم؟
2- هل هناك ما يخفيه" روب غرييه" وراء أفلامه؟
3- هل هناك أوجه افتراق وتلاق بين الرواية والفيلم في نظر الرواية الجديدة؟

هذه التساؤلات ستكون محرك الدراسة والمبتغى الذي يدفعنا ويستحثنا على الخوض في مفاصل هذا البحث.

وللإجابة عن التساؤلات المطروحة في الإشكالية تسلحنا بمنهجية واضحة يفرضها موضوعنا، في المقدمة قدمنا رؤية شاملة عن البحث، وحددنا موضوع الدراسة وأسباب اختياره والمنهج الموظف والدراسات السابقة.

ولتحقيق غايات وأهداف هذا البحث جاءت محتوياته متسلسلة وفق ما يخدم المنظور العام؛ ولهذا جعلنا مدار بحثنا يقوم على مدخل وفصلين نظريين بغية أن تجيب قدر الإمكان على الأسئلة المطروحة ، خصصنا المدخل الموسوم بـ: **الرواية الفرنسية** ،لتحديد الأسباب التي جاءت لدراستها والتمهيد للتعريف بالرواية الجديدة، كما أدرجنا الاتجاه الرومانسي، والاتجاه الواقعي، والاتجاه الطبيعي ولمقاربة المفاهيم تحدثنا عن مفهوم الرواية الجديدة الفرنسية و طريقة طابعها الخاص وكيفية الوصول إليها، وتتبع المسار الأدبي للإبداعات الروائية الفرنسية والتعريف بأعلامها و التطرق لأهم منجزاتهم الروائية كـ: ناتالي ساروت،وكلود سيمون، و روبير بانجيه، ألان روب غرييه، ميشال بوتور، و جان ريكاردو، وأخيرا كلود أولييه .

أما أول الفصول فعنوناه بـ**:تقنيات السرد الروائي** حيث قمنا بالتمهيد له، كما تطرقنا فيه للحديث عن السرد نشأته وتطوره، و النوع السردي، تاريخ السرد، وذكرنا خصائص البنية السردية(مفهموم البنية و النص،و المحكي) لنبرز بعدها ووظائف علم السرد: الوظيفة المركزية(مركز جذب ، مركز توجيه).أما عن الوظائف الأساسية فتطرقنا للحديث عن (الوظائف التكميلية، الوظائف الضمنية).وكذلك الرؤية السردية (الراوي السارد).والرؤية السردية: (الرؤية ووجهة النظر): الرؤية من الخلف،الرؤية مع، أو الرؤية المصاحبة،الرؤية من الخارج.

واستنادا إلى هذا جاء ثاني الفصول الذي عنوناه بـ**:تقنيات السرد السينمائي** مشكلا من تمهيد عن السرد السينمائي، تطرقنا ضمنه إلى بدايات السينما و أشكال السرد السينمائي، وارتأينا إلى تحديد أهم المفاهيم، كالمحكي السينمائي والمحكي الفيلمي، تطرقنا فيه لتحديد مفهوم السيناريو وخاصة السيناريو الأدبي، وعرجنا للحديث عن الاقتباس والمشهد، واللقطة السينمائية بأنواعها(اللقطة الكاملة و اللقطة العامة،لقطة عامة متوسطة، لقطة بعيدة جدا، اللقطة البعيدة، اللقطة الكبيرة، اللقطة القريبة،اللقطة القريبة جدا،اللقطة المتوسطة، لقطة الرجوع و لقطة ذات بؤري عميق،لقطة مرتدة أو مبتعدة فجأة، ولقطة منقضة أو مقتربة فجأة) آلة التصوير. وزاوية التصوير(زاوية الكاميرا). المونتاج: (المونتاج التناوبي، والمونتاج المتوازي، مونتاج الحذف). الصورة الفيلمية، حركة الكاميرا: (حركة أفقية، حركة تتبعية، الحركة المركبة). الممثل والمخرج والحوار وكذلك المؤثرات الصوتية كالموسيقى والسكوت والصوت أو الإضاءة وتدرج الألوان.

أما ثالث الفصول فانصب اهتمامنا على المقاربة التطبيقية،اخترنا روايتين من أعمال "ألان روب غرييه" لتكون محل دراسة بحث وتعمق؛ لنبرز خصائص الرواية الجديدة وأهمية توظيفها في هاتين الروايتين، قدمنا ملخصا للروايتين "الغيرة"(La jalousie)، و"السنة الماضية في مارينباد" (L'année dernière à marienbad).الذي ارتكز بدوره على ثلاثة مواضيع رئيسية : أولها **خصوصية العناصر السردية بين الرواية والسينما** لنعرض أهم التقسيمات من طرف النقاد و الدراسين: تناولنا فيه الحديث عن تشيء الشخصيات و تهشيم الزمن، وفوضى الأمكنة، الوصف الخلاق، الأشياء في الرواية الجديدة . وثانيها :**عناصر التمثيل الفيلمي في (السنة الماضية في مارينباد)**، كالوصف والشخصيات و الزمن.و المكان وقد نوهت إلى دلالة المكان في اللعبة، و ما معنى أن تلعب في الفيلم.

وكان الموضوع الثالث عبارة عن **موازنة حول علاقة الرواية بالفيلم**، وأنهينا الفصل بما توصلنا إليه من نتائج ترتبط أساسا بحالات الاختلاف و أوجه الائتلاف بين الرواية والفيلم.

ثم ذيلنا البحث بخاتمة تحدثنا فيها عن أهم النقاط والنتائج المستنبطة من الدراسة.وفي الأخير جاء فهرس للمصادر والمراجع المعتمدة، وآخر الموضوعات.

كلما قرأنا لـــ"روب غرييه" انجذبنا أكثر لرؤيته المتغيرة عن العالم، وفي كل مرة تشدنا أفلامه وتزيدنا تعقلا بطريقة عرضها وتقديمها، فأردنا أن نستنطق تلك الأفكار والرؤى والأحداث والأزمنة والأمكنة فكان المنهج الذي اعتمدناه وما نتوسمه هو ما يوفره المنهج النقدي التحليلي من الوسائل.

هذا المنهج أعاننا على كشف خفايا هذا العمل الفني، لاستجلاء جماليات النص الأدبي والبحث في تقنياته ومعرفة التقنيات السينمائية التي تتخلل ثناياه وذلك بوصف وتحليل المشاهد واللقطات.

يحاول موضوع الرواية المُفلمة إدراك المدى الذي وصلت إليه إبداعات" روب غرييه "ومبادرته في إرساء قواعد الرواية الجديدة الفرنسية وفهمها من خلال مجارات التطورات والتقنيات الرقمية والتكنولوجية التي اكتسحت الساحة الأدبية من خلال وضع نص الرواية الجديدة في خانة معينة من أجل عكس القضايا المعايشة وحياكته بخطاب عصري متطور؛ ثُم محاولة إيضاح الجديد الذي جاء به"روب غرييه"ومدى نجاحه في التعبير عن الواقع سواء أكان تعبيرا روائيا أو فيلميا، لقد تبادرت في ذهننا فكرة هذا البحث ويعود الفضل في ذلك إلى أساتذة الأدب المقارن والآداب الأجنبية الذين كانوا يشيرون إلى هذه المسألة، وارتبطت لدينا الفكرة في ولوج عالم الرواية المُفلمة من باب إبداعات" روب غرييه".

كما سنعتمد في ذلك على إبراز العلاقة بين الرواية والفيلم لنبين مساهمتهما في صناعة واقع معرفي جديد تسعى هذه الدراسة إلى:

1- التعرف على الملامح الخاصة للرواية الجديدة الفرنسية المُفلمة.
2- الاطلاع على مضامين أفلام روب غرييه، والتطرق لمعرفة المضامين الظاهرة والخفية التي تُثيرها، وخاصة فكرة المرأة في روايات وأفلام روب غرييه.
3- الوقوف على أهم خصائص تقنيات السرد السينمائي .
4- التعرف على الصورة التي حاول روب غرييه رسمها في الرواية والفيلم.

ومن المصادر والمراجع التي ساعدتنا على تجاوز الصعوبات والمشاكل التي اعترضتنا:

كتاب حمادي كيروم: الاقتباس من المحكي الفيلمي إلى المحكي الروائي، ومؤلف حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، سيمون فراليش: الدراما السينمائية، تر: غازي منافيجي،سيد فيلد: السيناريو، تر: سامي محمد، كيفن جاكسون: السينما الناطقة، تر: ع- لام خصر، البريس رم: تاريخ الرواية الحديثة، تر:جورج سالم،

كولن ولسن: فن الرواية، تر: محمد درويش، ألان روب غرييه:نحو رواية جديدة ، تر :مصطفى إبراهيم مصطفى، ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة،ترجمة:فريد أنطونيوس.

وأخرى أجنبية:

ALAIN ROBBE-GRILLET : l'année dernière àmarienbad,. ALAINROBBEGRILLET : pour un nouveau romain Gallimard, Pratique, nouveau roman hier, aujourd'hui,jean Ricardou : le nouveau roman, JEAN CLAUDE BERTON : 50 romans clés de la littérature française paris.

فضلا عن مراجع أخرى لنقاد وأدباء آخرين جاء ذكرها في قائمة المصادر والمراجع؛ كما أسهمت هذه المراجع بطريقة مباشرة في إضاءة طريق بحثنا، وكانت بمثابة شموع أنارت درب الدراسة ومفاتيح ساعدت في فك مغاليقها.

ومن الصعوبات التي واجهتنا تلك التي تتعلق بقلة المصادر والمراجع وصعوبة الاهتداء إليها.

وكذلك حجم المادة التي نحن بصدد التعامل معها وضيق الوقت، لكن هذه الصعوبات لم تزدنا إلا رغبة ونشاطا وقوة العزيمة ومضاعفة الإرادة لتجاوز العقبات.

وبهذا المجهود المتواضع نكون قد أحطنا بمناحي البحث الذي لا ندعي فيه الكمال ولا الإحاطة التامة، فهو ككل بحث علمي يبقى دائما في حاجة إلى التصويب والإضافات، فما حققناه و أدركناه فهو من عون الله وفضله علينا، وما كان منا من تقصير فذاك حسبنا.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نتقدم بفائق التقدير، وبالغ الاحترام، وخالص الشكر والامتنان إلى أستاذتنا الدكتورة المشرفة" ليلى جباري" التي اعتنت بهذا البحث، وتكفلت برعايته منذ أن كان فكرة، إلى أن أصبح بحثا مكتملا، فإليها تعود حسناته ، وعلينا تقع أوزاره.

كما نتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذنا الفاضل الدكتور المحترم "رشيد قريبع"وقدوتنا العلمية الذي كان السند الدائم والمعين.

ولو أنّنا أوتينا كلّ بلاغة وأفنينا بحر النّطق في النّظم والنّثر لما كنا بعد القول إلّا مقصرين و معترفين بالعجز عن واجب الشّكر فسدد الله خطاكما و وفقكما إلى كل ما يحبه ويرضاه.

ونوجه بالشكر والعرفان للجنة المناقشة الموقرة التي ستثري هذا البحث بتصويباتها وتوجيهاتها وملاحظاتها القيمة ونعدها بأننا سنصوب ونصحح وفق الملاحظات التي ستوجه إلينا.

مدخل: الرواية الفرنسية.

مـــــــــــــــهاد

1- الاتجاه الرومانسي.
2- الاتجاه الواقـــــعي.
3- الاتجاه الطبيـــــعي.
4- مفهوم الرواية الجديدة الفرنسية.
5- الطريـــــق لـــــرواية جديـــــدة.
6- أعلام الرواية الجديدة الفرنسية:6-1- ناتالي ســـاروت.
6 -2- كلود ســـــيمون.
6-3- روبـــــير بانجيه .
6-4- ألان روب غرييه.
6-5- ميشـــــال بوتور.
6-6- جان ريـــــكاردو.
6-7- كلود أوليـــــــيه .

مهـــــــاد:

شهدت الرواية الفرنسية تحولا حقيقيا وتغير شكلها، فدخلت فيها الكثير من الأجناس التي غيرت نظرة الناس إليها وطبعتها بأشكال جديدة، ولهذا بدأتأراء النقاد منها تتبلور.

فقد"مدح ديدرو(Diderot) الكاتب الانجليزي ريتشاردسن (Richardson)لأن مؤلفاته تسمو بالروح وتؤثر في النفس كما تمتلئ بحب الخير، وقد أدى ذلك إلى الاقتراب من تمثيل الحياة الحقيقية لأن الدروس الأخلاقية المفيدة تأتي عن طريق الأشخاص الواقعين لا الخياليين.هكذا أجمع الكتاب على ضرورة تضمين الرواية أشخاصا بورجوازيين أو شعبيين وعلى أن العواطف في الأعمال الأدبية يجب أن تكون عواطف الإنسان العادي خلال حياته العادية، وارتفعت الدعوة إلى وجوب اقتراب اللغة والأسلوب في جميع الأنواع الأدبية من اللغة الحقيقية لسكان العصر وتبع ذلك أيضا ازدياد شعبية النثر"[1].

تربط الرواية الفرنسية علاقة وطيدة بالمجتمعات، فقد "كانت تمثل دائما أهم الأشكال الأدبية التي تتناسب مع المجتمع البورجوازي وكانت في تطورها ذات علاقة قريبة الاتصال بهذا المجتمع ورغم ذلك فليس هناك من استطاع أن يُلقي الضوء على هذه العلاقة الذكية التي نتجت عن هذا الارتباط "[2].

تنوعت الرواية الفرنسية في عصر التنوير فتعددت ووجدت أنواع مختلفة أهمها رواية المغامرات،الرواية الفلسفية، الرواية الخاصة بالعادات والأخلاق، الرواية ذات القضايا، والرواية الأجنبية.والرواية الفرنسية لها ما يحكمها ويصلها بالمجتمع آنذاك واستلهمت قواها من خيال الكاتب والأدباء كما نشير إلى أن هناك الرواية الرومانسية، والتحليلية، والطبيعية والرواية الاجتماعية .

"إلا أن النقاد قد اصطلحوا على الرواية حتى الخمسينيات بالرواية التقليدية، هي حسبهم رواية تتبع طريقة معلومة في ترتيب الأحداث وتتأسس وتستمد وجودها من وصف الأعمال التي تقوم بها الشخصيات، وهذه الأعمال هي التي تؤجل أو تختصر وجود أو زمن الرواية، كما أن الرواية التقليدية تحترم علاقة السببية والتواتر الحدثي، وتوجد بها عقدة تتطور ضمن إطار زمني محدد واضح، تبدأ بالتشكيل ثم تتطور فتتعقد فتنزاح في النهاية وتحل، لقد مرت الرواية الفرنسية على مراحل عديدة، ولم يتلق مشروعها في معركته لإثبات الذات أي دعم فقد أدانه النقاد وجمهور القراء على السواء كما أدانه بعض الروائيين"[3].

---

[1]-حسام الخطيب: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، منشورات جامعة دمشق، ط7، 1997، 1998، ص:125.

[2]-Jean starobinski:l'œil vivant l l la relation critique .essai. gallimard paris, 1970,p :2.

[3]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي بيروت، ط1، 1990،ص:27

شكلت الرواية التقليدية البلاط المتين الذي انطلق منه الروائيون واتسعت حتى حققت منجزات أدب وتقنية ولغوية هامة، صبغت الجنس الروائي بطابعها الخاص آنذاك، لما لا وهي التي عبرت عن أشكال الصراع الاجتماعي حيث يقول" ميشال بوتور"(Michel Butor)"أما الرواية الحقيقية فتأسست خلال الثلاثينيات على يد : "الفريد دي موسيه"(Alfred De Musset)، و"فيكتور هيجو"(Victor Hugo)، و"سانت بوف"(S.Beuve) ويمكن القول أيضا أن فترة الرومانسية أعطت هذا الجنس بعده النبيل"[1].

أصبحت الرواية الشكل السائد في الكتابة الأدبية في معظم المجتمعات الأدبية،لأنها عكست وبشكل دلالي الواقع الاجتماعي والاقتصادي، وساعدت الكتاب في تشكيل أخايلهم ووضعهم لأسس ومبادئ الكتابة الروائية"فسخرت" مدام دي ستايل"(M^{me} De Staël)الرواية في فجر القرن التاسع عشر في سبيل التعبير عن هموم المرأة،فأحبت القارئات شكاويها"[2].

اعتبرت بذلك كتاباتها أول من حفز على عاطفة حب المغامرة، وصُنفت مُؤلفاتها ضمن المدار العاطفي في القرن الثامن عشر لأنها عبرت عن خيبة أمل مؤثرة للمجتمع الأرستقراطي كما صورته في معظم كتاباتها الروائية آنذاك.

أما في القرن التاسع عشروهو بدون شك عصر ازدهار الرواية الفرنسية حيث حدد" بلزاك"(Balzac) في رسالته إلى "ستندال"(Stendhal)[*]ثلاثة اتجاهات في الرواية الفرنسية:

(أ)الرواية الذهنيةroman d'idées. وهي رواية "تقدم أدبا عقلانيا، وفي إطارها يدرج "فولتير"(Voltaire)[**]،و"لوسانج"(Lesage)بالنسبة إلى القدامى، و"ستندال"(Stendhal)،و"ميرميه"(Mérimée)بالنسبة إلى المحدثين "[3].

(ب) رواية **أدب الصورة**:ويعنى بها "بلزاك"(Balzac) الرواية الرومانسيةويذكر فيها شاتوبريان(Chateaubriand)، "فيكتور هيجو"(Victor Hugo) "[4].

(ج) الاتجاه التوفيقي: وهو اتجاه يحاول التأليف بين الاتجاهين السابقين يسمى بالرواية "الانتقائية الأدبية" ويذكر في إطارها" مدام دي ستايل "(Madame De Staël)،و"جورج صاند"(Georges Sand)[1].

---

[1]-Michel Raimond : le ramon depuis la révolution. Armand colin. Paris. 6^{eme} Ed.1978.p:72.

[2] -Ibid., p:73.

*ستندال:اسمه الحقيقي هنري بايل، ولد سنة 1783، وتوفي في 1842، تنقل كثيرا، اسمه خلد كأب للرواية النفسية.

[3]-محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية،ط1،ج1، 1993،ص:32.

[4]-المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

يعد "شاتون بريان"(Chateaubriand)و"مدام دي ستايل" أبرز عرابي التيار الرومانتيكي تنظيرا وتأليفا.

إلا أن هذا التصنيف الذي حدده" بلزاك" لا يفي بالحاجة الكاملة لوصف الرواية الفرنسية، يمكننا أن نتحدث عن ثلاثة مذاهب أخرى :

1 - الاتجاهالرومانسي:

لقد كانت الحركة الرومانسية، تعني في الأصل حركة شعرية، ولكنها مع ذلك أنتجت مجموعة من الروايات الهامة".فكما كان كل الرومانسيين شعراء فان كل الشعراء أيضا ابتداء من"لامارتين"(Lamartine)[*]إلى "غوته"(Gautier)[**]كانوا روائيين، حيث سعى هؤلاء الشعراء الروائيون إلى التوفيق بين الجمالية الشعرية والروائية، فهم قد جربوا أشكالا طريفة وبذلك فتحوا الطريق أمام ازدهار الخلق الروائي بطريقة مختلفة، وأتاحوا لخلفائهم إمكانية تطوير هذا الجنس الأدبي والإبداع فيه"[2].

يبقى "فيكتور هيجو"[***]ألمع الأسماء الروائية الرومانسية والشخصيات الأدبية المرموقة التي ظهرت في الأدب الفرنسي خاصة في روايته:البؤساء(les miserable's)المنشورة سنة 1862،

---

[1]–محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص:32.

*لامرتين:(21 أكتوبر 1790-28 فبراير 1869)، كاتب وشاعر، سياسي فرنسي، من أهم أعماله، رحلة إلى الشرق، جوسلين، سقوط ملاك، خشوع شعري.

**غوته:شاعر وناقد، وروائي، درس الأدب الفرنسي القديم، من أول أعماله: "الآنسة دي موبان"، نالت روايته "الكابتن فركاس" شهرة كبيرة، أثبتت مقدرته ، ناقدا فنيا من خلال كتاباته في مجلة "الفنان" التي كان رئيس تحريرها من عام 1856-1859.

[2]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص:32.

***فيكتور هيجو: أديب وشاعر رسام من ابرز أدباء فرنسا في الحقبة الرومانسية، اشتهر بأعماله الروائية التي ترجمت إلى الكثير من اللغات، تعد رائعته"البؤساء"من أشهر أعماله، وهي قصة تتناول جوانب إنسانية، تحدث فيها عن الحب ، والحرب والطفولة المفقودة.

و التي لاقت نجاحا منقطع النظير رغم ميلها إلى الواقعية التي عدها كل من إميل زولا و"فلوبير"(Flaubert)[*]، و"الأخوة الغونكور"(Les Goncourt)[**]دخيلا عليها.

ظهرت الرواية الرومانسية نتيجة فشل الثورة الفرنسية في تحقيق المبادئ الأساسية الإنسانية الثلاثة الحرية، المساواة، الأخوة، حيث أن الحرية تعني امن الفرد في وجه سلطان الدولة، ومعنى المساواة بين الناس أمام القانون وإلغاء الامتيازات ، وتعني الأخوة تآخي أفراد الأمة بحيث لا يفرق بينهم ظل في المرتبة الاجتماعية، فكانت حينها الرواية الرومانسية انعكاسا للذات وهموم الفرد وتصوير المجتمع،ونلاحظ أن ما ميز كتاب هذه المرحلة هو هروبهم إلى الوحدة والعزلة المنشودة نتيجة فشل الثورة في تحقيق مبادئها،بسبب الصراع الدائر بين الأرستقراطية البورجوازية والطبقة الوسطى الصغيرة.

"وإذا استعرضنا بعض النماذج الروائية الجديدة نجد في طليعتها الروايات السيكولوجية ذات الطابع الاستبطاني الشخصي وهي غالبا ما تصور حالة الكاتب نفسه بشكل مباشر ومن خلال بطل واحد ترتكز عليه أحداث بكاملها، وهو غالبا بطل حائر الروح مفعم بالأحزان منعزل عن المجتمع في عالم الحلم"[1]. وقد طبق عليها الدارسون منهج التحليل النفسي الذي جاء نتيجة لبحوث" فرويد "في هذا المجال.

وهناك روايات عديدة بلورت هذه الفكرة أهمها:رينيهreneلشاتوبريان 1802،ورواية دلفين(delphine)لمدام دي ستايل 1802، ورواية فوليتي(volupté)"لسانت بوف"[***]1834 واعترافات طفل القرن(con fessions de l’enfant du siècle)لأفرد دي موسييه 1836، وهناك أيضا رواية ستندال(Stendhal) الذي اشتهر بعدة روايات أهمها راهبة بارم (la chartreuse de parme) كذلك روايته " الأحمر والأسود(Le Rouge Et Le Noir)"1829 ، عبر هؤلاء الروائيون عن تجاربهم الذاتية ومعاناتهم ،فكانت رواياتهم أكثر صدقا وصفاء وشفافية، كيف لا وهي التي نقلت فرحهم وحزنهم فوصلت إلى وجدان القارئ لا عقله بتعبير حر سليم.واجتهد الروائيون في سبيل" تطويع الرواية وجعلها فنا يمكن الاستفادة منه في فهم الظاهرة الاجتماعية"[2].

---

*فلوبير:1880/1821، يعد من أبرز الكتاب الواقعيين، أثارت رواية" مدام بوفاري"، ضجة كبيرة في عالم الأدب والنقد، ألفها ونشرها ما بين عامي 1840/1829، تدور حول حياة وحب امرأة عاطفية غامضة، تنتهي حياتها بالانتحار،تتميزهذهالروايةبالواقعيةالدقيقةفيوصفالأشخاص،والطباعوالبيئة،والمظاهرالاجتماعية.

**الإخوةغونكور Les Frères Goncourt ": Edmond Goncourtولد1822،ت1896/ jules Concourt ولد1830،ت1870"،وآخرماكتبامعارواية‌السيدةجارفاسا.

[1]-حميدلحميداني: الروايةالمغربيةورؤيةالواقعالاجتماعي،دارالثقافة،المغرب،1985،ص:60.

[2]- المرجعنفسه،ص:61.

2- الاتجاه الواقعي:

كانت الرومانتيكية تحمل في طياتها بذور الواقعية، فنظرياتها توصي بإدخال المحسوس في الفن، لذلك نشأ وترعرع الاتجاه الواقعي و الرومانتيكية في أوج عطائها[1].ما يميز كتابات الواقعيين الفرنسيين كونها نتاجا لتمحيص الحياة بأسلوب أكثر علمية وتجردا عن الأهواء[2]عكس ما كان سائدا في السابق.

يعد "بلزاك"[*]أب الواقعية وأول من مهد لهذا الاتجاه ، ووضع اللبنة الأساسية، قبل"فلوبير" و"زولا" من خلال افتتاحيته الشهيرة الكوميديا الإنسانية (la comédiehumaine)[**]، كتبها بطريقة تأريخية للخلاق الباريسية واعتبر المجتمع الفرنسي تاريخا والمؤلف كاتبا، مشكلا بذلك مرجعا أساسيا يحدد به بعض التوجهات المختلفة التي مرت على الرواية الفرنسية.

اعتبر"الغونكور" أيضا أنفسهم مؤرخين،كما أن فلوبير اعتبر الأول والأكبر في تمثيله للواقعية الجديدة التي "تبحث عن الطريق إلى سيطرة واقعية النزعة على الواقع الرأسمالي بسلوكها اتجاها معاكسا "[3].

وروايته التربية العاطفية(l’éducation sentimentale)1869 أكدت انه أرادأن يكون مؤرخا للمجتمع الفرنسي أمازولا فانه اعترف بأسبقية الأخوين غونكور(Les FrèresGoncourt) فقد فهما الواقعية على أنها الوفاء للحقيقة في مستوى الأحداث والصفات،تعتبر روايتهما إعادة للأحداث حصلت في الواقع وتصوير لشخصيات عاشت حقيقة وعلى هذا الأساس يؤكد زولا أن مفهوم الرواية يقوم على أساس علمي إذ تحل التجربة والوثيقة محل الخيال والاختراع التعسفي، والروائي يدرس تفاعل العناصر الطبيعية في احتكاكها بالظروفوالأوساط التي يدخل إليها[4].

***سانت بوف شارل اوغستان: كاتب وناقد فرنسي، درس البلاغة والفلسفة ثم بدأ بدراسة الطب لكنه لم ينه دراسته، عمل صحفيا في صحيفة غلوب، ارتبط بصداقة مع "فيكتور هيجو"، كتب العديد من الدراسات التي كان لها تأثير مهم في تاريخ النقد الأدبي، نشر العديد من النصوص النقدية.

[1]-فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،تر:فريدأنطونيوس،عويدات، بيروت، باريس، ط3،1983،ص:15.

[2]-أيان واط :نشوء الرواية، تر:ثائر ديب، دار الفرقد ، دمشق،ط2، 2008، ص:13.

*بلزاك: ولد أونوريه بلزاك في مدينة تور عام 1799، في عائلة بورجوازية غنية، كتب "أوجيني غران نديه" التي لاقت إقبالا ونجاحا كبيرين،توفي عام 1849 بسبب مرض حد من نشاطه.

**الكوميديا الإنسانية 1842 عبارة عن مجموعة من الروايات المتلاحقة التي تبلغ واحد وتسعين رواية.

[3]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة،ص:34.

[4]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص:35.

3 -الاتجاه الطبيعي:

اعتبر زولا الرواية بمثابة تحقيق حول الطبيعة والإنسان، ووصف هزيمة "واترلو"1870صورت حينها البؤساء، وقبلها هزيمة1848 (la chartreuse de parme)[1].

تحولت بعد ذلك إلى ثورة شعبية وفضل المضمون الإنساني على التعابير الفخمة، واهتم بتصوير الإنسان في بيئته ومجتمعه وبلده، ساهم زولا في بلورة مفهومها وحقيقتها من خلال كتاباته التنظيرية العديدة، التي نشرها على امتداد سنوات طويلة.حيث انبهر بانتصارات العقل، واعتمد المناهج العلمية الصارمة.

اعتبر "جون كاريس"(Jean Garries)العالم الروائي له ثلاثة حالات للسرد تتعلق بثلاثة أنواع أساسية للثقافة هي: أ/ رواية المغامرات ، ب/ الرواية التكوينية، ج/ الرواية التأريخية،كما أن هناك الرواية البوليسية ، والرواية المتسلسلة، والرواية الوثائقية.

"بيد أن الرواية اغتنت وثقلت بالحقيقة منذ نهاية القرن السابع عشر حتى مطلع القرن العشرين، فرفضت أن تكون حكاية، لكي لا تصبح ملاحظة، واعترافا، وتحليلا، ولم تعد تقدر إلا بما تهدف إليه، فهي تهدف إلى تصوير الإنسان أو أحد عصور التاريخ أو الكشف عن آليات المجتمعات، كما تطرح المشكلات الراهنة، فالرواية لم تنشأ حتى آخر القرن التاسع عشر إلاأن تكتسب إمكانات جديدة، راحت تبهظها شيئا فشيء، الأماكن،الإطار، المجتمع، العادات، الطبائع، الفاجعة، الصدى الاجتماعي،الدلالات الروحية، وباغتناء الرواية على هذا النحو سلكت بسرعة فائقة طريقين: تصوير المجتمع، والحقيقة السيكولوجية"[2].

تؤمن الواقعية الطبيعية بالعلم والحرية، وبقدرة الإنسان على فهم الواقع وتغييره، إنها الثقة في العلم وبذكاء الإنسان وقدرته اللا محدودة.

أكد"بروست"(Proust)[*]في "العثور عن الزمن(le temps retrouvé)الموضوعية المتوهمة الخاطئة هي آن نضع كل تصورنا في الأشياء بينما يوجد كل شيء في الضمير، وقال فيما بعد في ألبريتين الضائعة(albertine disparue) أن العلاقة بين كل موجود وبيننا توجد

---

[1] -Michel Raimond : De Balzac Au Nouveau In Universalise Paris, 1992.p :138.

[2]-البريس،رم: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة:جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982، ،ص:24.

*بروست:كاتب فرنسي،ولد1871، أحب الأدب وقرأ للصهيونية جورج اليوت،وكتابات تشارلز ديكنز، له روايات عديدة من أهمها:جانسونيتوي 1952، والمسرات والأيام.

في أذهاننا فالإنسان لا يمكنه الخروج من نفسه ولا يعرف الآخرينإلا في نفسه وإذا قال العكس فهو كاذب"[1].

حين ظهرت روايته أيقن الدارسون أنها ستكون طفرة في الكتابة السردية العالمية، تحدث في نصه عن الغصات، والكدمات، والأحزان التي عاشها خلال حياته القصيرة،واعتبرت روايته نص مكرر لرواية معدلة تسرد وقائع شائعة اجتماعية، لكنها تميل إلى الحديث عن السهرات الباريسية والثرثرة التي ترافق تلك السهرات، إنها مجموعة من القصص والروايات متتابعة تحكي عن بؤرة سردية واحدة، مثل ثلاثية "محمد ديب"، و"أحلام مستغانمي" الموضوع نفسه عن روايات متعاقبة.

فالرواية عند "بروست" تستعمل للتعبير ولتوصيل رؤية شخصية متميزة عن العالم:"ولكن هذا البحثعن الزمن الضائع ، هو أيضا طريقة جديدة في البحث أكثر تعمقا وأكثر دلالة في معالجة العالم، ومادة الرواية لم تعد في التاريخ، ولا في الأحداث أو الشخصيات وسيرهم أو أفعالهم ونفسيا تهم،ولم تعد أيضا الإطار التاريخي أو الاجتماعي إنما هي شيء أخر لا تمثله العناصر السابقة لها، فهي الحياة ذاتها"[2].استنزف "بروست" كل طاقته في حياة تميزت بشيئين:

أولا :التمتع بالحياة إلى أقصى درجة ممكنة .

ثانيا: تشخيص حياة اليهود في المجتمعات الأوروبية على أنها لا مجدية، ولذلك فمن الضروري البحث عن الزمن، ويعني به الزمن الجميل الذي يبتعدون فيه عن ظلم الأخر والتقليد الأعمى له، وهو شيء ممكن إذا تم العثور على أرض الميعاد.

"لم تنهض الرواية الفرنسية في القرن العشرين إلا منذ سنة1930، ونتيجة هذا كله نشأ ما يسمى بالرواية الخيالية الميتافيزيقية،أو رواية أزمة القيم، حيث مثلها :"جورج برنانوس"(Georges Bernanos)، و"جوليان جرين "(Julien Green)،و"أنطوان ذي سانت ايكزيبري"(A. De St. Escupery) ، وأندريه مالرو(André Malraux)،وانظم إليهم "أرغون"(L Aragon)،و"جون جيونو"(Jean Giono)،" لويس غيو"(Louis Guillons)،عبر هؤلاء الروائيين عن نظرتهم التشاؤمية للعالم والإنسان، واهتموا بحياة الطبقة العمالية، لكل واحد منهم اتجاه فكري خاص به، إلا أن المضمون كان نفسه "[3]

---

[1]-Pierre gambergent : pourquoi le romande .Fernand Nathan. paris .éd .bru scelles .1973.p :50.

[2]-Ibid. Même Page

-Jean Paul Sartre : qu’est ce que la littérature ? Gallimard. paris. p : 185.[3]

يقول" جورج لوكاتش"(George Luckacs):"إن الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البورجوازي، والتغيرات التي أحدثتها الرواية في أشكال السرد العامة من العمق بحيث صار في مقدورنا الآن أن نتحدث هنا عن شكل أدبي نموذجي بالنسبة للبورجوازية الحديثة"[1].

يميل "لوكاتش"، و"هيجل"(Hegel)إلى أن الرواية شكل متجانس مع البورجوازية، وهي بذلك ملحمة بورجوازية.

عندما تندلع الحروب يركن الكتاب عادة للعزلة والصمت وهذا ما حدث لأصحاب الرواية في القرن العشرين أمثال:" أندري جيد"(André Gide)[*]،"بول كلوديل"(Paul Claudel)، وبعد الحرب الكونية الأولى سيطرت السريالية على المنتوج الأدبي، صار الاهتمام منصبا على الشعر وامتنع الشعراء أو الكتاب عن كتابة الرواية، أما الأدباء فكانوا منهزمين ومتشائمين من الوضع الذين آلو إليه بعد أن تحطمت آمالهم في المستقبل وكان" لويس أرغون"(Louis Aragon) من أهم الشعراء الذين التفوا إلى العمال وواقعهم المزري رغم أنه ينحدر من الطبقة البورجوازية التي ثار عليها وصار شيوعيا قيما بعد[2].

استلهمت الرواية الفرنسية كثيرا من خصوصيتها من مثيلتها العالمية ورواداها، مثل "همنغـــــــــواي"(Hemingway)[**]، و"شـــــــــتا ينيبـــــــــك"(Steinbeck)، و"فولكنر"(Faulkner)[***]،و"دوس باسوس"(Dos Pasos)، وهم من الأدباء الأمريكيين الذين تعج رواياتهم بالعبث واليأس،، وهي من الأطروحات التي تشبعت بها الرواية الوضعية التي تحدث عنها "سارتر"[****](Sartre) في كتابه(ما الأدب) فيقول"إن الوضعيات الجديدة

---

[1] -Jean Paul Sartre : qu'est ce que la littérature ? p : 185.

[2]- ينظر محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص ص:36 -37.

*أندريه جيد: ولد في باريس مي عائلة بورجوازية، حصل على جائزة نوبل في الأدب 1947، عاش فترة طويلة بين الجزائر وتونس،أتاحت له هذه الإقامة التعرف على المسلمين، ربطته علاقة صداقة ومحبة مع الريفيين البسطاء، وهو ما تجلى بقوة في روايته "ألا أخلاقي".

**همنغواي: كاتب أمريكي، غلبت عليه النظرة السوداوية للعالم في البداية، إلا أنه عاد ليجدد أفكاره، فعمل على تمجيد القوة النفسية في رواياته.

***فولكنر: روائي أمريكي، شاعر، وأحد أكثر الكتاب تأثيرا في القرن العشرين، حصل على جائزة نوبل في الأدب عام 1949، كما نال جائزة بوليتزر في عام 1955 عن حكاية خرافية، تتميز أعماله بمساحة ملحوظة من تنوع الأسلوب والفكرة، والطابع، كان قليل الشهرة قبل فوزه بجائزة نوبل للآداب، يعتبره البعض الآن أعظم روائي في التاريخ.

**** سارتر :1980/1905 لم يكن مجرد فيلسوف وجودي في سماء الأفكار الوجودية فقط، بل كان كذلك ناشطا في قضايا سياسية كثيرة، دافع - على سبيل المثال- عن كفاح الشعب الجزائري والفيتنامي من اجل الاستقلال عن بلده فرنسا، الأمر الذي جلب عليه غضب سلطات بلده وغضب جزء كبير من شعبه.

والمتنوعة دائمابالنسبة إلى الفرد الواحد والذي تقتضي من الإنسان الذي يحياها أجوبة ما، ومن خصائص الحرية الأساسية أن تكون هي وضعية"[1].

حرص سارتر على تطبيق هذا في روايته المعروفة الغثيان(la nausée)، وفي مسرحية الذباب (les mouches)، وفي دروب الحرية(les chemins de la Liberté)، فهو أول من أسس لفكرة الوجودية، ثم جاء "ألبير كامي"(Albert Camus)[*]الذي كان روائيا من خلال روايته الغريب(l'étranger)، أن تطبع النصف الأول من القرن العشرين، ثم جاءت بعده ديبوفوار(Simon De Beauvoir)[**]، و"مارغريت دوراس"(Marguerite Duras)، و"كوليت أودي"(Colette Odet)، وكلهم وجوديون [2].

فبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت في أوروبا، والولايات المتحدة الأمريكية أمارات التجديد في الرواية على يد كثير من الكتاب الروائيين أمثال"أندري جيد، مرسيل بروست، كافكا[***]،" جيمس جويس"[****]، "أرنست همنغواي"، "دوص باصوص"، وبعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، وبعدما حصدت أكثر من عشرين مليونا من الضحايا في ثلاث قارات من العالم، كان لا مناص في المحنة الرهيبة التي مرت بها الإنسانية من التفكير في شكل جديد للكتابة، تغير التفكير الفلسفي بظهور الوجودية، والتفكير النقدي بظهور البنيوية، ثم تغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية ، وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين"[3].

أثرت الحرب العالمية الثانية في الرواية الفرنسية خلال القرن العشرين بشكل رهيب حيث حطمة الأمكنة المادية الحضارية، ثم اختزلت زمن الإنسان في ركام من البنايات والأجساد المتفحمة ولعل ذلك هو الذي سيتجسد في إنتاج الروائيين الجدد فيما بعد.

---

[1]- ينظر جمال شحيد:"في البنيوية التكوينية"، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1982،ص ص: 100-101.

*ألبير كامو: فيلسوف وجودي، وكاتب مسرحي، وروائي فرنسي - جزائري مشهور.

**سيمون دي بوفوار:(1908 /1986)روائية وكاتبة مسرح ، وهي ابنة محام باريسي ، حصلت على ليسانس الفلسفة وصارت رفيقة لجان بول سارتر، و تعد أما للحركات النسوية لما قبل 1968م، وواحدة من كبار فلاسفة فرنسا في الوجودية، فهي كما يقال ملهمة سارتر في كتابة نظريته الوجودية، نظرا للعلاقة القوية المتينة التي كانت تربط بينهما (51 سنة من الشراكة)للتوسع ينظر: محمود قاسم: موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2000، ص: 169.

[2]- كولن ولسن: المعقول و اللا معقول، دار الآداب، بيروت، ط5، 1981، ص:96.

***كافكا: عرف على أنه شخص يصعب عليه إتمام الأمور، وهو الأمر الذي ميز كتاباته حين كان يجد صعوبة في إنهاء انتاجاته.

****جيمس أوغسطين الويسيوس جويس (ايرلندا 1882- سويسرا1911): كاتب وشاعر أيرلندي من القرن العشرين، من أشهر أعماله صور الفنان في شبابه، وسهر فنيغان للتوسع ينظر:/https://ar.wikipedia.org/wiki

[3]-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد" المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص:53.

قسم "لوكا تش"و"غولدمان" الإنتاج الروائي الأوروبي إلى ثلاثة أقسام، تتطابق مع مراحل تاريخية واجتماعية طرأت على الحياة ندرجها فيما يأتي:

- **المرحلة الأولى:** تميزت بنشأة الرأسمالية وصعود الليبرالية، وظهور النزعة الفردية المرتكزة في الاقتصاد على الشركات الخاصة، وأفرزت هذه المرحلة في الميدان الأدبي، رواية الفرد المأزوم عند"فلوبير"،" ستندال"،" بلزاك".[1]لم تخص الواقعية معركتها كتيار واضح المعالم رغم أهمية هذين الكاتبين" بلزاك"، و"ستندال"[2]إلا في حدود منتصف القرن التاسع عشر،فقد ولد هذا المذهب وترعرع أولا في فن الرسم قبل أن ينتقل فيما بعد إلى فن الرواية،اعتبر"شانفلوري"(Champfleury) وبخاصة "دورانتي"(Duranty)من المؤسسين لهذا التيار من خلال مجلتهما الواقعية(le réalisme)

- **المرحلة الثانية:**تميزت بانتصار الرأسمالية الاحتكارية، وهي تتوافق مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حدث خلالها تعديل نوعي في طبيعة الرأسمالية الغربية، كما أطلق المنظرون الماركسيون على الانتقال من الرأسمالية إلى الليبرالية اسم"الامبريالية"التي من نتائجها أنها محت كل أهمية أساسية للفرد وللحياة الفردية داخل البنى الاقتصادية، ومن ثم في مجمل الحياة الاجتماعية، وأدت هذه المرحلة إلى تلاشي البطل المأزوم كما هو الحال في روايات "جيمس جويس"، "مارسيل بروست"،" فرانز كافكا"،"سارتر"، "مالرو"،و"كامي"، وغيرهم[3]. إن الرواية في علاقتها بالنموذج الذي حددته الرواية البلزاكية بدأت تطرح في النصف الأول من القرن العشرين بصفة فردية قبل أن تطرح في صلب حركة جماعية سميت بالرواية:المضادة، والجديدة، روائيو مدرسة الرؤية.

- **المرحلة الثالثة:**وتميزت بتدخل الدولة في الاقتصاد، وبالتنظيم الذاتي داخل المؤسسات مما ألغى كل مبادرة فردية أو جماعية، وقد تبلورت في هذه المرحلة رأسمالية الدولة ورأسمالية المجتمع الموجه، قبيل الحرب العالمية الثانية، وتميزت في مجال الرواية بزوال البطل كما هو الحال في الرواية الجديدة، التي نادى بها ألان روب غرييه خاصة[4].

الرواية شكل متطور مادامت الحياة مستمرة؛ وأن هذا لا يمنع من تطورها في القرن المقبل؛ أو خلال القرنين القادمين ومن المحتمل أن تكون هناك تحولات للأشكال الأدبية التي قامت بدور أساسي في الأدب.

---

[1]-رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدب الفرنسي والمغاربي، دراسة مقارنة، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه في الأدب المقارن،جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، سنة2003، ص:17.

[2]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص:35.

[3]- رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدب الفرنسي والمغاربي، ص:17.

[4]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

والجديد الذي جاءت به الرواية الفرنسية في تاريخ فرنسا الأدبي هو:"ملاحظة الطبيعة والاعتراف بالحقائق والتحليل الدقيق. تخلى الروائيون عن مغامرات البطولات التافهة في سبيل مغامرات معقولة، وغايات نبيلة تخدم القارئ وتنمي وعيه الاجتماعي والسياسي، وكان طبيعيا أن تتأثر الرواية الفرنسية بالنزعة العقلية التنويرية التي جرفت العصر كله بتيارها القوي،وبالمفاهيم الجديدة، التي حمل لواءها فلاسفة العصر، فهي لم تكتف بتقريب صورة المجتمع على وجهه الحقيقي إلى ذهنية القارئ،وإنما تعدت ذلك إلى طرح قضايا سياسية خطيرة بينت عيوب النظام الملكي، منادية بالحرية المدنية والدينية، وبضرورة التجربة في تحاليلها وأذواقها، لم تعد تقدر إلا بما تهدف إليه، تصوير الإنسان والتاريخ...والكشف عن آلية المجتمع وطرح المشكلات الراهنة"[1].

ونتيجة هذه المشكلات لم تعد الرواية التقليدية قادرة على التلاؤم مع الظروف الحضارية الجديدة، استدعى هذا تفكير في ابتكار شكل جديد للكتابة الأدبية.

"إن هذه الأحداث كانت بلا ريب وراء نشأة الرواية الجديدة في ثوبها القشيب، وشكلها المثير وعبثيتها الحيرى التي هي في الحقيقة بمنزلة مرآة للإنسان المعاصر في أهوائه وتشاؤمه وتمزقه، فالرواية الجديدة تربأ لنفسها بأن تكون مرآة المجتمع التي تكتب له، كما كانت التقليدية في العهد الواقع بين "بلزاك"، و"اميل زولا"[*]، حيث كان" بلزاك" يرى كما ورد بعد ذلك في مقدمة إحدى أشهر رواياته التي بلغت تسعين رواية رواية الكوميديا الإنسانية(la comédie humaine)سنة 1842 ، بأن المجتمع الفرنسي بمنزلة المؤرخ يكتب ويسجل كما يملى عليه"[2].

هدف الرواية هو تجديد تقنيات الأدب الروائي، ولكن بالنظرة لكثرة الكتاب الذين ينتمون إليها تعددت وتنوعت مفاهيمها وأقسامها الخاصة في كل مسيرة من مسيرتها الأدبية العالمية.

إن الهدف من الرواية"ليسأن تكون عالما مستقلا ومنعزلا، إنها في الأساس تجربة فكرية، ونوع من الركض الصامت من اجل التجربة الفعلية، فإذا أردت أن تجد مقابلا لمقدار معقد فإنك

---

[1]- ألبريس: تاريخ الرواية الحديثة، تر:جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1967، ص:22.

[2]- عبد الملك مرتا ض: في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، ص: 62.

[*]اميل زولا: (1840/ 1902) نشأ في باريس،عمل في الصحافة درس نظريات الفيلسوف تين في العلم والوصف ونظرية الوراثة الطبيعية وادخلها في الرواية، كتب روايات كثيرة، مثل سوق الهال، صفحة حب ، الانهيار، الوحش البشري، المدن الثلاث.

تستعمل قطعة من الورق وقلما من الرصاص، وإذا أردت أن تحل مشكلة شخصية معقدة فإنك بالكاد تستطيع أن تفعل ذلك على نحو أفضل من كتابة رواية حولها"[1].

الرواية نوع من الحلول التي تمكن الفكر من الراحة المستعصية وهي انزياح للتوتر الحاصل نتيجة السعي إلى التوفيق بين ما نعيشه وبين ما نطمح إليه، والرواية الفرنسية تستمد كيانها من الواقع الفرنسي الذي لا ينفصل عن التاريخ الأوروبي وما وصلت إليه بعد الحربين العالميتين من رجات وتذمر وقلق وعبث.

4- مفهوم الرواية الجديدة الفرنسية:

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

وانطلاقا من هذا فتعريفها بإيجاز هو أنها رفض من جهة ومن جهة ثانية هي بحث، حيث أنها ومنذ الخمسينيات عبارة عن مجموعة أعمال تمثل نمطا موحدا في كونها أثارت خلافا حول الرواية.

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

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

كما أنه من بين الفروق التي تميز كتاب الرواية الجديدة عن أولئك في الرواية التقليدية هي: "الوصف، والذي يمثل العنصر الأكثر أهمية في رواياتهم"[2]، بالإضافة إلى هذا أن هناك فروق أخرى والتخلي أو التنازل عنها يجعلها تفقد اللذة في الكتابة، من بين القناعات التي يؤمن

---

[1]- كولن ولسن: فن الرواية، تر: محمد درويش، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ص ص:260- 261.

[2]- Pratique, nouveau roman hier, aujourd'hui, union générale édition, 8 rue garancière, paris 6, p :27.

بها رواد الرواية الجديدة، تتمثل في اللغة حيث أن اللغة لا يجب أن تكون مجرد وسيلة نعبر بها عن عجل لكي نرى ونعرف ما يوجد خلفها، فلغة الرواية لغة أساسية ومفيدة.

تذهب" ناتالي ساروت" ضد ممن يدافعون عن هذه اللغة، هي لا تبادل نفس الرأي أولئك الذين يظنون بأنه انطلاقا من البناء الماهر نستطيع جعل النصوص التافهة أعمالا أدبية، حيث أن كل عمل أدبي كان عبارة عن نصب من اللغة فلا شيء موجود خارج الكلمات، ولا شيء يسبق الكلمات، فالجزء الثائر يوجد وبكل مفخرة تحديدا في معالجة جديدة للموضوع والمحتوى العام.

فالرواية الجديدة **حركة أدبية** اتجه أصحابها إلى تجديد بنية الشكل الروائي والتخلي عن المفهوم التقليدي للغة، والشخصية، والحدث، والسعي إلى إيجاد أشكال جديدة منتمية إلى تيار التمرد الذي ساد المجتمع الأوروبي بعامة والفرنسي بخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، تمرد ناتج عن فقدان الفرد لقيمته الأساسية ولوعيه الشخصي حيث تحول إلى شيء أو أداة موجهة نحو الاستهلاك[1]. لذا كان لزاما رصد الواقع الجديد من خلال ابتكار أشكال جديدة وصيغ فنية مختلفة قادرة على تحطيم النموذج القديم وتأسس كتابة جديدة تعبر عن العصر وما يوجد فيه من قضايا[2].

انطلقت الرواية الجديدة من الإحساس بالرفض والوعي بضرورة تغيير وتجديد الشكل الروائي والبحث عن أدوات جديدة للتعبير، وفي سعيها إلى رفض الأشكال الروائية التقليدية اتجهت للإفادة من الإنتاج الفني الذي يطمح إلى تغيير نوعي على مستوى الشكل[3]

نادت الرواية الجديدة بمراوغة المضمون، وتشغيل تقنيات سردية جديدة تعتمد على التفكيك وإفساح المجال للتشكيلات اللغوية والتمثيليات البنائية.

كما تعد تعبيرا فنيا عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان ، فالذات المبدعة تحس غموضا يعتري حركة الواقع، كما تشعر بان الذات الإنسانية مهددة بالذوبان أو التلاشي، ففي ظل تشتت الذات الجمالية وحيرة الذات الفردية وغموض الزمن الراهن والاني وتشظي المنطق المألوف المعتاد أصبحت الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء يدعو إلى قراءة مشكلات العصر قراءة جديدة[4] ولهذا تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمالي جديد يواكب متطلبات العصر الراهن،لأنها رواية بحثية تبحث دائما عن الجديد،باعتبارها رؤية احتجاجية عما هو كائن.

---

[1]- حسن منيعي:قراءة في الرواية، دار سندي للطباعة والنشر،المغرب، ط2، 1996، ص:15.

[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3]-المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[4]- شكري عزيز الماضي:أنماط الرواية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2008، ص:15.

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

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

الرواية الجديدة بحث وليست نظرية فهي لم تحدد قانون للرواية في المستقبل، وهي رغبة في الخروج من التجمد، ولقد اجتمع أعضاؤها على رفض الأشكال البالية، وبالتالي التجديد المستمر للأشكال[3].لأنها طريقة فريدة من نوعها، تخضع في ذلك لمناخ أدبي جديد، يتطلب مستوى راق من المعرفة الأدبية.

ومن هنا فهي لا تهتم بشيء سوى الإنسان وموقفه من العالم، حيث انتهى الجميع إلى أنها تخلو تماما من الإنسان، وما هذا إلا سوء في القراءة، فالإنسان حاضر دائما، حتى ولو كان في هذه الكتب أشياء كثيرة موصوفة بدقة، ومن الطبيعي ألا تكون في روايات هؤلاء الكتاب كل شيء موصوف بدقة وهذه الدقة وهذا الوصف هو ما يميز الرواية الجديدة[4].

لاقت مدرسة الرواية الجديدة عددا من الصعوبات والعراقيل، وخاصة الانتقادات نظرا لكونها مدرسة تعمل على خرق الأسس والقواعد التي وضعتها المدرسة التقليدية للرواية، الشيء الذي جعلها عرضة للنقد ومحاولات القضاء عليها؛ كما يقول ميشال بوتور:"إنه من المربك على الناقد المستعجل الذي يحب العناوين كثيرا أن يتمكن من تحديد شخصية الروائي، فهو مرغم على إعادة القراءة وعلى العمل على التفكير، فرغبتي تزداد أكثر فأكثر في أن أؤلف صورا وأنغاما بواسطة الكلمات ، فالكاتب مسرح صغير، تطبعه الصعوبات"[5].

---

[1]- Pratique, nouveau roman hier, aujourd’hui, union générale édition, 8 rue garancière, paris 6 p119.
[2]- Ibid .même page
[3]-ينظر ألان روب غرييه:نحو رواية جديدة، تر :مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف بمصر، ص ص :119- 121.
[4]- سلوى بوراس:الرواية الجديدة الفرنسية، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في الآداب الأجنبية و الأدب المقارن، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1 ، كلية الآداب واللغات، سنة2011،نقلا عن ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة،ترجمة:فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2 ، 1982، ص ص:146-149.
[5]-المرجع نفسه، ص: 151.

من بين النقاط السلبية التي يمكن تسجيلها عن رواد الرواية الجديدة هو: أنهم لم يقتحموا الساحةمن أبوابها الواسعة، أي أنهم لم يشرعوا في الكتابة والتأليف في دار نشر كبيرة، فليس من قبيل الصدفة أن كل الروائيين الجدد وهم: "ألان روب غرييه"(Alain RobbeGrillet)، "ناتالي ساروت"(Nathalie Sarraute) ، ميشال بوتور"(Michel Butor)، "كلود سيمون"(Claude Simon)، "كلود أولييه"(Claude Ollier) ،" روبيربانجييه"(Robert Pinget) ، ينشرون في نفس دار النشر "منتصف الليل"، ولعل هذا ما جعل من هذه النقطة، نقطة هامة في النقد وساعد على الفصل بين هذا النوع الجديد والنوع القديم السائد، مما عمل على خلق صعوبات كثيرة لأصحاب هذه المدرسة؛ وتلقيهم للانتقادات والرفض من قبل أصحاب الرواية التقليدية، هذا من خلال محاولاتهم لإنقاص من قيمة هذه الأعمال ووصفهم إياها بعديمة القيمة والفائدة، الشيء الذي جعلها لا تتمكن من أن تنشر في أكبر دار نشر في تلك الفترة، وإنما نشرت في دار غير معروفة؛ فمدرسة الرواية الجديدة لم تعرف بنفسها مرورا بأوسع الأبواب وهذا من خلال دار نشر ، يبدو لنا ذلك جليا بوضوح في كون كل أعمال روائييها الأولى نشرت في عدد محدد لنفس الدار،أكثر ما يمكن القول عنها أنها ليست دار نشر ثانوية، وليست ذات شهرة في تلك الفترة،" روبير بانجييه" في درا نشر(tour de feu)، "ناتالي ساروت" لدار "روبير مالرين"(R Mlrin) ، "كلود سيمون" في (Sagittaire)،و كل من"بوتور"و"روب غرييه" في دار النشر منتصف الليل(éditions de minuit)، كما يمكن ملاحظة أعمالهم التي نشرت في نفس الدار، في حين وكما لا يمكن جهله أحد فإن كل الكتاب الروائيين يعملون على التقرب من أكبر دار نشر في بداية مشوارهم، وما كون أعمال الروائيين الجدد قد نشرت في دار نشر غير معروفة إلا أنهم قد رفضوا أن دار النشر المعروفة قد رفضت أن تقوم بنشر أعمالهم[1].

تتجمع الأعمال الروائية الجديدة وبصورة رئيسية في دارين للنشر وهما"منتصف الليل (éditions de minuit)، و"غاليمار"(Gallimard)ففي تاريخ الرواية الجديدة منشورات منتصف الليل تلعب دورا فعالا في كونها المنقذ بالنسبة لهذه الأعمال الروائية، حيث كان نشرها يعتبر مشكلا عويصا، أما فيما يتعلق بدار النشر "غاليمار"فإنها لم تمد يد المساعدة للروائيين الجدد، إلا بعد بدايات جد صعبة وعويصة وهي كما نعلم ذات شهرة بالنسبة لغيرها، كدار منتصف الليل مثلا والتي لم تكن ذات شهرة كبيرة.

كما ساهمت بعض الصحف في التعريف بهذه الحركة وأمدتها بالمساعدة والدعم، فقد وجدت مساندة لدى مجموعة من المجلات سعت إلى التعريف بأعمالها وتحليلها وأهمها:الأخبار الأدبية(les nouvelles littéraires)، و حجج (arguments)، والفكر(esprit)،

[1] -Jean Ricardou, le nouveau roman, édition seuil 27, rue Jacob, paris 1978, p p :17 -18.

والآدابالفرنسية(lettres françaises)والسريع(l'express)،ومجلتا:نقد(critique)،وتال كال(tel quel)[*].

نشرألبير كامو روايته "الغريب" قبل طباعتها متسلسلة في جريدة: الملاحظ الجديد (le nouvel observateur).

5- الطريق لرواية جديدة:

"بدأ التفكير في الرواية الجديدة خلال الاحتلال الألماني لفرنسا حيث تأسست دار نشر صغيرة سميت منتصف الليل(minuit)،كانت تنشر كتبا سرية ممنوعة لأنها مضادة للاحتلال الألماني، يجري توزيعها عن طريق قذفها من الطائرات بواسطة مظلات، وفي فترة الحرب الفرنسية ضد الجزائر نشرت الدار مطبوعات ووثائق ومنشورات تمجد الشعب الجزائري، وعند نشور الحرب العربية الإسرائيلية،وقفت هذه الدار إلى جانب القضية الفلسطينية وترجمت لكتاب فلسطينين كالشاعرين:"محمد درويش"، و"سميح القاسم"، وقد كان صاحب الدار يهوديا مضاد لإسرائيل ومن قلب هذه الدار، خرجت حركت الرواية الجديدة في فرنسا ، ففي الوقت الذي امتنعت فيه دور النشر عن نشر أعمال" صموئيل بيكيت"(Samuel Becket)[**]،" كلود سيمون"، "ألان روب غرييه"، واظبت هذه الدار على نشرها، وتبينت ذلك الشكل الذي سمي الرواية الجديدة، رغم ازدراء النقاد والقراء لهذا النوع التحريري الجديد"[1].

تعد رحلة الستينيات الفترة التي ظهرت فيها التغيرات النظرية التي ميزتها نزعة الشك في المكاسب السابقة فهي بحق مرحلة حسب عنوان أحد الكتب التنظيرية لـ"ناتالي ساروت" تجاه الرواية التقليدية وحبكتها في جانبها النفسي،ومنذ تلك الفترة وضحت الاتجاهات المأخوذة لكل الطرق التي سلكها الفكر الطلائعي على مستوى الرواية،وقد ساهم حصول أندري جيد جائزة نوبل سنة1947، و"ألبير كامو" جائزة نوبل سنة 1957، ثم جان بول سارتر سنة 1964، ثم حصول "مارغريت دوراس" سنة 1984، وكذلك دخول"ناتالي ساروت" ضمن منشورات (la

---

[1]- حوار مع مفجر الرواية:"ألان روب غرييه"، جريدة السياسي الالكترونية،متاح على الشابكة 19 02 2008، 10:00.

[*]تيل كالTel quel:مجلة أسسها الناقد الفرنسي فيليب سولر سنة 1963، وتعلقت حولها جماعة من المبدعين، الباحثين، المنظرين،ورموز النقد الفرنسي الجديد كزوجته جوليا كريستيفا، ورولان بارث، وميشال فوكو، وجاك دريدا، كان لها دور أساسي في نظرية الأدب، والنقد الإيديولوجي حتى مطلع الثمانينات، فهي ثورة غارمة على المفاهيم التقليدية، ومعناها كما هو، للتوسع ينظر:عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد نظرياتها) ، دار هومة، الجزائر، د ط، 2002، ص:196.

[**]صموئيل بيكيت:(1906-1989) روائي ايرلندي وكاتب مسرحي حصل على جائزة نوبل عام1969 ، من أبرز كتاب المسرح الطبيعي الأوروبي خاصة في فرنسا، للتوسع ينظر:محمود قاسم :موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، ص:107.

pléiade)سنة 1985، وحصول" كلود سيمون" على جائزة نوبل للآداب سنة 1984، وحصول"ألان روب غرييه "على جائزة النقاد عن رواية المتلصص سنة 1955[1].

"الرواية الجديدة عبارة عامة وشاملة تغطي مجموع الأبحاث التي قام بها الكتاب المعاصرين:" ناتالي ساروت"، "ألان روب غرييه"،" ميشال بوتور"، و"كلود سيمون"، و"روبير بانجييه" ، والهدف من ذلك هو إعادة النظر في النص الروائي الذي كان"فلوبير"، قد أثار حوله جدالا عنيفا، وكذلك "مارسيل بروست"، و"جيمسجويس"، و"فرجينيا وولف"[*]، وقد بدا بعد ذلك أن الرواية لا تطمح أن تعكس الواقع والعالم وإنماأن تكون هي العالم، هذا العالم المفرغ من كل معانيه الإنسانية، ولهذا صار طبيعيا أن تبرز إلى الوجود كتابة تسعى إلى الوصف والتجديد وقياس الأشياء الموجودة في العالم والتي يمكنها أن توضح العلاقة الموجودة بين العالم والإنسان"[2].هكذا تحولت الرواية الجديدة شيئا فشيئا إلى موضوع البحث بعد أن كانت موضوع للفهم.

عرفت الرواية في الستينيات والسبعينيات تحويرات في مضامينها وأشكالها وتطورات بنيتها وتشكيلاتها اللغوية وأسسها، أدت بذلك إلى تجارب روائية جديدة، تتماشى مع متطلبات الحياة الجديدة وما توصلت إليه الحضارة الراهنة من تطورات كان يستلزم إنشاء فكر جديد يتماشى مع الواقع المعاش.

"فالمبادئ الأساسية التي ارتكز عليها كتاب الرواية الجديدة أصبحت تنسحب شيئا فشيئا لفائدة الطرفة النادرة، والصورة السلوكية والسيرة الذاتية، هذه الأمور التي لم يكن أحد يظن أنها ستأتي من أفلام كهذه الأفلام، والذي يدقق النظر يجد أن كتاب هذا الاتجاه كانوا حريصين منذ الستينيات على دحض المقولة التي تجمعهم تحت لافتة واحدة هي الرواية الجديدة، قد كانوا وضلوا مصرين على تفرد كل واحد منهم في نشاطه ولم يجمعهم بحسب زعمهم ـ سوى نشرهم في الدار نفسها منتصف الليل(Editions De Minuit)وقد أثبتت العشرينيات الموالية لذلك على سلوكهم الفر داني الشخصي"[3].لأن كل شيء في تغيير مستمر أي أن هناك دائما جديد.

---

[1]- حوار مع مفجر الرواية: ألان روب غرييه، جريدة السياسي الالكترونية.

[*]اديلين فرجينيا وولف (1882-1941): أدبية انجليزية تعد واحدة من أهم الرموز الأدبية المحدثة في القرن العشرين، اشتهرت برواياتها التي تمتاز بإيقاظ الضمير الإنساني ومنها السيدة دالوي، الأمواج.للتوسع ينظر /https://ar.wikipedia.org/wiki

[2]- Dictionnaire encyclopédique de la langue française imprimé en italieed n°3.1995 p 891.

[3]-سلوى بوراس:الرواية الجديدة الفرنسية، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في الآداب الأجنبية و الأدب المقارن، نقلا عن لوران فليدر:الرواية الفرنسية المعاصرة، تر:فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة واللسانيات، قسنطينة، 2004، ص:54.

"لقد كان التفكير في وجود أدب جديد اليوم أمرا غير ممكن، حيث أن كل المحاولات التي عملت على إخراج الرواية من دائرة المعتاد باءت بالفشل،ولم ينظر إليها إلى أنها عبارة عن أعمال منعزلة، حتى وإن كانت على درجة من الأهمية،إلا أن أهميتها هذه لم تقدر"[1].

حاولت التعبير عن أزمة الإنسان وما شابهها، من تفكك وتصدع وقهر واستبداد وفقدان اليقين، لأنها حاولت أن تعالج مسالة واحدة أساسية مفادها مشكلة الالتزام والتقنيات الروائية تفاعلت مع الواقع والمتخيل، جسدت بخيال وأسلوب مبهرين محكمين.

الرواية الجديدة عبارة عن مجموعة من الأعمال التي تقدم طابعا مشتركا في كونها أثارت جدالا كبيرا حول الرواية بشكلها التقليدي القديم، وإننا نلاحظ أننا أعطينا بعض الظواهر الفلسفية سواء كانت في مجموعة كبيرة، والتي تعتمد عليها الرواية التقليدية، فلا زمان ولا مكان ولا شخصيات مما كانت مهمة، وإن الأعمال الروائية الحديثة كالرواية الجديدة لا تهدف إلى تغطية حقل القراءة، وإنما تهدف إلى فتح هذا الحقل[2].

يرى"ألان روب غرييه"(Alain RobbeGrillet) 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 وتنفرج، ثم شخصيات واضحة المعالم تكاد تكون أنماطا، وأخيرا وصف الطبيعة ، والأشياء، وتحليل النفسيات، كل هذه العناصر تقوم عليها الرواية المتفق عليها لا يجدها القارئ ولا الناقد في الرواية الجديدة[3]، ولذلك فهو إما أن يرفضها بل ويهاجمها، وإما أن يحاول تقيلها على أساس يصلح بها.

إذا حاولنا أن نُعَرفَ مفهوم أو معنى كلمة الرواية الجديدة فإننا نقول بأنها تتضح عن طريق الرفض الذي أظهره روادها للشكل التقليدي للرواية مدعمين رفضهم هذا بإثراء أعمالهم الروائية، حيث أنهم عملوا على الكشف عن أشكال جديدة تختلف عن تلك التي وجدت في ما مضى، ميزتها أنها تتماشى وعصرنا هذا، وهي تعتبر حياة الإنسان أي الأحداث والزمان مقياس الكون، حيث أن هذه الثورة تدعو إلىأ ن مادة الفن ليست في الذات، وإنما في الموضوع، أي أنها ليست في النفس الإنسانية وإنما في العالم الخارجي، وكل ما يحتويه من أشياء مادية، أو كما يسمونه "الشيء" حيث أن وجود العالم الخارجي مستقل عن وجود الإنسان.

---

[1]- ينظر ألان روب غرييه:نحو رواية جديدة، ص:24.

[2] -Jean Ricardou ,le nouveau roman ,p :138.

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

" من بين الفروق التي تميز كتاب الرواية الجديدة عن أولئك في الرواية التقليدية، الوصف الذي يمثل العنصر الأكثرأهمية في رواياتهم"[1].

"وكون الرواية التقليدية هي الرواية الأبدية يجعلها تمتص في النهاية كل الأساليب الجديدة ، وتستغل هذا في إدخال تحصينات تفصيلية عن الشخصية البلزاكية، والعقدة المرتبة زمنيا"[2].

يرى "بيار بواد يفير"(Pierre Boisdeffre)في بحثه "الكتاب الفرنسيين اليوم" :"أن الرواية الجديدة لا تشكل بأية حال من الأحوال حركة متآلفة وسعيا جادا من اجل تحقيق هدف محدد لان رأي ناتالي ساروت ليس نفس رأي بوتور وكلود سيمون، أو مرغريت دوراس[*] ، أو غرييه ، إن أهمية الرواية الجديدة تكمن في ظهورها في قلب الأزمنة الروائية ، أما كتاب الاستقلال أمثال: أرغوان(Aragon) ، سارتر(Sartre)، وكامي(Camus)، سيمون ديبوفوار(Simon De Beauvoir)، فقد كانوا مجتهدين أو كتاب دراما أكثر من كونهم روائيين حقيقيين، ومنهم من كانوا شعراء ثائرين ضد اللغة استغلوا الرواية كي يعبروا عن طروحاتهم لأنهم لم يعثروا على وسيلة أفضل[3].

" إن معيار الجدة بالمفهوم الزمني وحده لا يحقق المطلوب، فربما تكتب رواية اليوم أو غدا وليس بها من الجدة قدر ما يعلق في فم الطائر من ماء المحيط، و ربما رواية مكتوبةفي فترات زمنية سابقة تتجاوز في رؤيتها الفنية الجمالية رواية ناجحة الآن، صحيح أن مفهوم الجديد لا يخلو من دلالة زمنية، إلا أن الدلالة الزمنية ليست المعيار الوحيد، فالرواية الجديدة هي التي تنبني فيها التصورات، والرؤى الجمالية و الفنية، وطرائق السرد، وتقنيات الكتابة على النقيض مما كانت عليه جميعا في الرواية التقليدية"[4].فارقت الرواية الجديدة الرواية الحديثة في رؤيتها المنطقية اليقينية للعالم الراهن، وهي مفارقة لها معنى ومبنى، فعلاقة الحديث بالجديد: هي علاقة العالم الحديث بالخاص الجديد، لأن الحديث له بعد زمني، فيحين الجديد يتميز في مستوى البناء والمعنى.

---

[1]- Pratique, nouveau roman hier, aujourd'hui, union générale édition, 8 rue garancière, paris 6 ,p :27.

[2]- ينظر ألان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص:141.

[*]- مرجريت دوراس:(1914/1996)روائية وكاتبة مسرح، ومخرجة سينمائية ومسرحية فرنسية، ولدت في الهند الصينية ثم درست القانون في باريس، واستقالت من العمل عام 1943، للتفرغ للكتابة، ثم كتبت سيناريوهات للأفلام وقامت بإخراج عدد من رواياتها، للتوسع ينظر:محمود قاسم :موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، ص:172.

[3] -Pierre bois défère les écrivains français d'aujourd'hui presses universitaires, paris, 1973, p : 49.

[4]- مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط2012،1، ص:61.

"لا يشترط معيار الزمنية الجدة بالضرورة، ومعيار المجاوزة، والقيام على النفي، والنقيض من التقاليد الراسخة في الكتابات السابقة عليها، وهو ما يقربنا من مفهوم الحداثة، فلنسلم بداءة بأن الحداثة ليست قرينة للجدة، أو المعاصرة، فهي إذن ليست تاريخية وحسب، فإذا كان الجديد أو المعاصر يشير إلى الزمن، وكان – من ثم – توصيفا تاريخيا فإن الحداثة تشير إلى حساسية ما ، وإلى أسلوب ما، معا، فهي إذن تعبير عن القيمة، ومعنى ذلك أن الحداثة لا يمكن أن تنتهي، ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن، بل على الأصح هي لا تدور حول محور الزمنية فحسب بل حول محاور أخرى، الحداثة قيمة تاريخية، ولكنها غير متسلبة للتاريخ، بل مرتبطة به ، ومقحمة لحدوده في الوقت نفسه"[1]فـ"الرواية الجديدة لا ترتبط بزمن تاريخي محدد، وإن لم تخل من دلالة زمنية، وهي لا تحمل معنى الجدة بالمفهوم الزمني قدر ما يستعمل الباحثون مسماها بتصورات تقترب من مفهوم الحداثة بمعنى المخالفة الجذرية لما هو راسخ"[2].

" إن النصوص التي أنتجت في الستينيات، وأطلقت عليها صفة الجدة لانتسابها لحقل ميزه التعارض والانتهاك، الذي مس الشكل والتعبير بصورة جديدة، غير المألوفة ، أي بصورة مختلفة عن تلك الطريقة التي عبرت بها الرواية التقليدية ، بتنويعاتها الواقعية، والوجودية، وصيغتها الكلاسيكية عبر إلغاء حضور الشخصية الروائية، والحركة في الزمن، وجعل المكان هو الشخصية الفاعلة في النص الروائي[3].

تمكنت الرواية الجديدة أن تثبت وجودها على الساحة الأدبية بوصفها بديلا عن الرواية التقليدية، وطريقة جديدة في التعبير والكتابة، وكانت هناك عوامل عديدة لظهورها، كظهور البورجوازية، والحرب العالمية الثانية، والقنبلة الذرية، والصعود إلى القمر/ غزو الفضاء ، الثورة الصناعية، والصحافة، والثورة الجزائرية، كل هذه العوامل ساهمت في انطلاق هذا الفن الجديد الذي يأخذ انطباعه من العالم الخارجي، والإنسان هو المقياس الذي يعتبر المحور الأساسي في زاوية الرؤية، وموقفه من العالم.

"الهدف الرئيسي الذي سطر رواد الرواية الجديدة، أو أنصار مدرسة الرواية الجديدة هو :التجديد، أي العمل على إجراء تغيير على أشكالها، أو الشكل التقليدي لها، استطاعت الموجة الجديدة أن تخلف شيئا خارقا لكونها لا تقوم بتفكيك الحقيقة الظاهرة، وهي تلعب بالإمكانات وتستخدم كل الوسائل لتهرب من ذلك البناء المتصنع"[4].

1- مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد،، ص ص :61-62.
2-المرجع نفسه ، والصفحة نفسها.
3- صالح فخري:في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2009، ص:11.
4- البريس:تاريخ الرواية الحديثة،ص ص: 439- 447.

لا ترفض الرواية الجديدة شخصية المرأة في حد ذاتها، وإنما ترفض المفاهيم التي طغت عليها في القرن الماضي، تلك المفاهيم القديمة السائدة، المعقدة المهمشة، التي لا تستطيع مواكبة العصر الجديد، عصر الحروب والعلوم والمباحث العلمية المتطورة، ومثال ذلك روايات "ألان روب غرييه"(Alain Robbe Grillet):"شيء ما يحدث لشخص ما، كما كرس روادها مجهوداتهم في إرساءأسس وقواعد تستطيع بواسطتها أن تفهم العالم بمعانيه الواسعة، والاكتشافات التقنية التي تواكب تفرعات هذا العصر"[1].

أصبح مصطلح الرواية الجديدة:"لا يرتبط بزمن واحد، ولا يرتبط بتجربة جيل بعينه وإنما هو مصطلح مطلق ليشمل تجارب و مراحل زمنية متعددة ومتباينة"[2].

لا يتضمن العمل الفني على حسب "ألان روب غرييه"(Alain Robbe Grillet) شيئا بالمعنى الدقيق للكلمة، بل يذهب للقول بأن الفنان الحق ليس لديه أسلوب في القول، ودليله على ذلك أن الأسلوب غالبا ما يبقى من أعمال كبار الكتاب و الروائيين، وهذا ما عبر عنه بقوله:" الرواية الجديدة بحث، بحث يوجد معانيه تباعا لنفسه ، هل للحقيقة معنى ؟هذا السؤال لا يستطيع الفنان المعاصر أن يجيب عليه إذ انه لا يعلم شيئا عن الجواب، كل ما يمكن أن يقوله أنه ربما سيكون لهذه الحقيقة معنى بعد أن نمر عليها، أي بعد أن يبلغ العمل نهايته ويصل إلى منتهاه[3].لأن الرواية الجديدة هي ثورة على الطرق التقليدية في الكتابة.

رفضت الرواية الجديدة تقديم رؤية جاهزة للعالم، لأنها لا تكتب عن العالم بل تسمح له أن يكتب عبر سطورها ولوحاتها، وعلى القارئ أن يستنتج ويؤول ما تصفه الرواية فهي لا تثير انفعال القارئ بل تدفعه إلى التفكير من جديد في كل ما يقرأ، باعتبارها بحثا وليست نظرية.

---

[1]- jean ClaudeBerton : 50 roman clé de la littérature française paris, 1983, p:138.

[2]- مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد،ص :67.

[3]- سلوى بوراس:الرواية الجديدة الفرنسية، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في الآداب الأجنبية و الأدب المقارن، نقلا عن جلال العشري:ألان روب غرييه وموجة الرواية الجديدة،مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض/السعودية، السنة الأولى، 1977، ص:162.

6- أعلام الرواية الجديدة الفرنسية:

تبنى الرواية الجديدة عدد من الروائيين يمكن أن نقول أنهم ينتمون إلى مدرسة الرواية الجديدة الذين بذلوا جهدا لإبراز هذا النوع الأدبي، وإبراز الأسس التي بني عليها.

6-1- ناتالي ساروتNathalie Sarraute

روائية فرنسية، اكبر كتاب الرواية الجديدة سننا، ولدت في افانونو فوز نسنك في روسي سنة 1902، ثم انتقلت إلى فرنسا واستقرت بها، وهناك بدأ اهتمامها بالكتابة، لفتت أنظار الكاتب المعروف جون بول سارتر فكتب يشيد بها واعتبر ذلك، اكتشاف حقيقي لموهبة حقيقية[1].

روايات ناتالي ساروت:

- انتحاءات ضوئيـــــــةtropismes 1957.
- وصفالرجل مجــهولportrai d'un inconnu1947.
- مارتـــــــــــــــروmartereau1953.
- زمـــــــــــــن الشكl'ère de soupçons1956
- القبة الفلكية الاصطناعيةla planétarium 1959.
- فواكه الذهـــــــــــبles fruits d'or 1963.
- بين الحياة والـــــــوتentre la vie et la more 1968.
- وتسمعونـــــــــــــهمvous les entendez1976[2].

ساهمت » ناتالي ساروت في تطوير جماليات الرواية الجديدة مساهمة في الإبداع والتنظير، أسقطت العمل الروائي على مجال الأشياء الأكثر ابتذالا للحياة اليومية،تطور اهتمام "ألان روب غرييه"(Alain RobbeGrillet)بالمرأة في نصوصه الروائية وفي أفلامه، وقد تشكل هذا الاهتمام نتيجة جملة من العوامل والأمور التي أسهمت في تشكيل نظرة لدى هذا المبدع المتميز.

يعتبر"ألان روب غرييه"(Alain RobbeGrillet) المرأة حجر الأساس الذي يبني عليه مفاهيمه ، والصورة التي يبتكرها أثناء خلقه للعمل الروائي والفيلمي الذي ولد في خياله والحقيقة أن الوقائع التي حرص هذا الكاتب على تضمين نصوصه بها تبدو غريبة في بعض فقراتها ذلك أن الصور الموجودة في أفلامه التي تحولت إليها النصوص الروائية، وليس بعيدا

---

[1]- سلوى بوراس:الرواية الجديدة الفرنسية، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في الآداب الأجنبية و الأدب المقارن، نقلا عن محمود قاسم:موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص:212.

[2]- ريمون ألاهو:حوار في الرواية الجديدة،تر نزار صبري، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1، سنة 1988، ص:52.

عن ذلك وظفت الوقفات الإباحية بهدف الترويج لنمط سردي بات مألوفا في الساحة الإبداعية الغربية خلال القرن العشرين.

2-6- كلود سيمون Claude Simon :

ولد سيمون سنة 1913، اسمه الحقيقي ايوجين هنري ، مولود بمدينة تاناريف مدغشقر (Tana Rive)، حيث اهتم بالرسم والأدب، درس في جامعة أكسفورد ، وكمبردج، قام برحلات عديدة إلى أوروبا، روائي فرنسي من مدرسة الرواية الجديدة، فاز بجائزة نوبل للآداب سنة 1985، نال جائزة صحيفة الاكسبريس(l'escpress)1960، وجائزة مديسي لروايته القصة(histoire)1967 ، ومنذ ذلك الحين بدأ بتلبية عدة دعوات لإلقاء المحاضرات في عدة جامعات كاليابان، الهند[1].

روايات كلود سيمون:

- المـــــــخادع Le tricheur 1945.
- الحبل المتيبسraidela corde 1947.
- جولـــــــيفارgulliver 1952.
- مقدس الربـيعle sacre du printemps 1957.
- الريـــــــح le ven 1957.
- العـــــــشبl'herbe 1958.
- طريق الفلاندرla route de flandres 1960.
- الفنـــــــدقle palace 1962.
- حـــــــكايةhistoire 1967.
- معركة فار صالla bataille de pharsale 1969.
- الأجسامالنـــاقلةles corps conducteurs 1971.
- اللوح الثـــــلاثيtriptyque 1973.
- د رس الأشياءla leçon des choses 1975[2].

3-6- روبير بانجيهRobert Pinget:

رغم كونه فرنسي الجنسية، إلا أنه ولد في جنيف- سويسرا سنة1919، ذهب إلى باريس لدراسة الرسم ولكنه سرعان ما اكتشف أن الكتابة هي موهبته الحقيقية، منح جائزة النقد عن

[1]- ينظر محمود قاسم:موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، ص:235.
[2]- ينظر ريمون ألاهو:حوار في الرواية الجديدة، ص:62.

روايته التحقيق الجنائي(inquisitoire) 1963، وجائزة فينا عن رواية أحدهم أو الأشخاص (quel qu'un1965)[1].

روايات روبير بانجيه:

كان يكتب النصوص الساخرة في بداية الأمر مثل ما هو أو المواد(mahu ou le matériau) 1952، والثعلب والبوصلة(le renard et la boussole)1953، ومجموعة أخرى من الروايات منها:

- غزال القرصان graal flibuste 1956.
- باغـــــــــا baga 1958.
- الـــــــــولدle fiston1959.
- بقايا سيجارة في الملفlope au dossiers 1961.
- التـــــــــحقيقinquisitoire 1962.
- باســــــــــاكايpassacaille1969.
- هذاالصـــــوت cette vois 1975[2].

6-4- ألان روب غرييهAlain RobbeGrillet

كاتب فرنسي، أدبي، مخرج سينمائي، وضع الأساسللروائيين المحدثين، رائد الرواية الجديدة والمنقلب عليها كما يطلقون عليه، ولد وفقا لجريدة الحياة اللندنية في 18 أغسطس 1922 في بريست غرب فرنسا، والذي ينحدر من أصول لغوية سلتية، أي بعيدة عن اللغة الفرنسية المنحدرة من أصول لاتينية - رومانية - فكانت هذه الثنائية اللغوية دافعا كي ينشأ التناقض الحاد مابين الداخلي البربري الهمجي للكاتب، والغطاء الفوقي الروماني الفرنسي الحقوقي العقلاني، أكمل دراسته الإعدادية في باريس؛ ودراسته الجامعية في المعهد الوطني الزراعي بين 1942-1945 قام بأبحاث في علم الأحياء وكلف بالقيام بمهمةفي المعهد الوطني للإحصاء منذ عام 1945 وحتى عام 1948؛ أصبح مهندسا زراعيا في معهد الفواكه وحمضيات المناطق الحارة عام 1950-1951، يحب غرييه السفر كثيرا عاش في المغرب وغينيا، غواد لوب و جزر مارتنيك وفي الولايات المتحدة الأمريكية، روائي وسينمائي مؤثر في المجالين، ناقد أدبي شغل منصب مستشار أدبي في دار نشر منتصف الليل في باريس[3].

---

[1]- ينظرالمرجع نفسه، ص: 35.

[2]- ينظر ريمون ألاهو:حوار في الرواية الجديدة ، ص:36.

[3]- ريمون ألاهو:حوار في الرواية الجديدة، ص:41.

صدرت له عشرات الكتب وستة أفلام لكنه أتىإلى الرواية والسينما من مجال العلوم إذ تخصص في البيولوجيا، وكان الشرح العلمي حاضرا في أعماله، انتخب عضوا في الأكاديمية الفرنسية في 17مارس2005، غير انه لم يلق كلمة الانتساب التقليدية ولم يحتل يوما مقعدا تحت قبة الأكاديمية، وهاجسه حرية الإنسان في النظر إلى نفسه والى العالم في التعامل مع الكتابة والصورة، عارض حرب الجزائر وكان ذلك اهتمامه السياسي الوحيد كتلميذ لألبير كامي وجون بول سارتر[1].

ألان روب غرييه والرواية الجديدة:

يقول ألان روب غرييه (Alain Robbe Grillet):" يمكن اعتباري صاحب فكرة أسطورة الرواية الجديدة، أما عن كونها مدرسة فعندما يكون هناك أناسا لهم أراء مشتركة إيجابية واضحة كثيرا، وعندما تكون الآراء سلبية – كما قيل كثيرا عنها – فلا يمكن التحدث عن وجود مدرسة بل بالأحرى كانت هناك مجموعة روائيين أليس كذلك؟ قد كانت هكذا أغلب الأحيان وحتى بالنسبة للمدارس الأخرىالتي سبقتنا وأخيرا فإن الروابط التي تربطنا ضعيفة وكل واحد يعمل حسب أهوائه الذاتية، إنه لشيء مهم جدا أن يكون حالنا بهذه الصورة، وتغير الأمر بعدئذ، وأصبحت الروابط في المجموعة أكثر تمسكا في الوقت الذي مثل هذه المدرسة آنذاك ، وبالتالي أكن زعيما لها كنت ذلك الشخص الذي جمع في – دار منتف الليل- شمل عدد معين من الكتاب الذين تحدثوا عنها إلى الصحفيين، لقد أنجز هذا العدد من الكتاب نوعا من العمل النظري الذي جمعهم وجعلهم متناقضين مع الأدب السلطوي، في حين سنة 1965 برزت بالعكس إلى الوجود ظاهرة جديدة تجلت في تغيير كتابات أغلب كتاب المجموعة – القسم الأكبر منهم على كل حال وبصورة خاصة : بانجبيه، سيمون ، وأنا–في اتجاه واضح جدا يتجسد بالتخلي عن مذهب التصوير أو التقديم"[2].

تأثر روب غرييه ب : فلوبير، كافكا، وقليلا بفوكنر، وبعض الكتاب المعاصرين على سبيل المثال: كامي في الغريب، و"سارتر"في الغثيان، فهما في رأيه كتابان لا يستطيع أن يقوم بعملية حذفهما من التاريخ الأدبي الفرنسي ، فاز روب غرييه عن رواية "جين"بجائزة – موند يلو – الايطالية 1981، وعنها كتب الناقد جان فرانسو جوس لين يقول : " لا يتعلق الأمر بالآلية الروائية ولكن بالوظيفة إلي يقوم بها البطل، ثم بالصورة تأتي تنعكس بالواحدة تلو الأخرى"، وتقول الناقدة انب ونس في مجلة(Le Point)الصادرة في 25 مايو 1981، إن هذه الرواية مثل أشعار فيكتور هيجو"[3].

---

[1]- حوار مع مفجر الرواية:ألان روب غرييه، جريدة السياسي الالكترونية.

[2]- ريمون ألاهو:حوار في الرواية الجديدة، ص:43.

[3]- ينظر محمود قاسم:موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، ص:195.

ينظر كتاب الرواية الجديدة للسينما على أنها وسيلة للبحث لا وسيلة للتعبير، وما يسترعي انتباههم فيها هو مخاطبتها لحاستين في أن واحد حاسة السمع وحاسة البصر، ويسوق روب غرييه مثالا عن ذلك في فلمه الخالدة(l'immortelle)، والعام الماضي في مارينباد(L'année Dernière A Marienbad، ففي كليهما العلاقة وقف على ما يرى وما يسمع، ومن ثم كانت حركة مزدوجة من البناء والهدم، تلك التي نجدها عند المؤلف في معالجته للزمان.

يؤكد روب غرييه أن مهمته الأولى هي البناء، بناء شيء من لاشيء يستطيع أن يقف وحده دون الاستناد إلى شيء خارج العمل الأدبي وهذا هو حلم الرواية[1].لذلك يصرح بأنه يمكن لمعايير التشابه ومطابقة النمط أن تستخدم كمعايير يقاس بها العمل الأدبي المعاصر.

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

كتب نقدا في مقالاته لصالح الرواية الجديدة وعارض الكتابة التي تعتمد على أفكار تم تحديدها سلفا، والحبكات المنهجية والأشخاص المحددين وتفسيرات المؤلفين للأحداث، وعلى العكس من ذلك الرواية الجديدة تخلط الزمان والمكان ووجهة النظر، كما أنها تصف الأشياء بكثير من التفصيل فهي لا تميز بين ما هو ذاتي – ما قد يعتقد الشخص – وما هو موضوعي – ما يوجد بالفعل –[3].

روايات الان روب غرييه:

- المـــــاحي les gommes1953.
- المــتلصصle voyeur 1955.
- الغـــــيرة la jalousie1957.
- في المــتاهة dans le labyrinthe1959.
- السنة الماضية في مارينبادl' année dernière à marienbad 1961، وهي رواية سينمائية .
- الخالـــــدة l'immortelle 1963،وهي رواية سينمائية أيضا.
- بيت المواعيد la maison de rendez vous 1965.

---

[1]- ينظر ألان روب غرييه:نحو رواية جديدة، ص: 17 .

[2]- سلوى بوراس:الرواية الجديدة الفرنسية، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في الآداب الأجنبية و الأدب المقارن، نقلا عن سامية أحمد أسعد:في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976، ص: 27.

[3]- الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط2، المجلد 2، 1999، ص: 211.

- مشروع ثورة في نيويورك projet pour une révolution 1970.
- انزلا قاتتدريجية للرغبة glissement progressifs du plaisir 1973.

إضافة إلى كتاب تنظيري مهم " من أجل رواية جديدة" سنة1955[1].

5-6 - ميشال بوتور Michel Butor:

ولد بوتور سنة 1926 في:" شمال فرنسا، روائي فرنسي يكتب الرواية الجديدة، باحث وكاتب مقال، عين في سنة 1951 محاضرا في جامعة مانشستر، وأستاذ في سالونيك سنة 1954 ومن ثم في المدرسة الدولية بجنيف 1956"[2].

روايات ميشال بوتور:

- ممـــــر ميلانو passage de milan 1954.
- استعمال الزمن l'emploi du temps1956.
- التعـــــــــديل modification 1957
- درجـــــــات degrés 1962[3].

6-6- جان ريكاردو Jean Ricardo :

من بين روائيي هذه المدرسة والمنظرين لها، خاصة في دراسته :قضايا الرواية الجديدة roman théorie du nouveaupour سنة 1967، ومن اجل نظرية الرواية الجديدة une1971،.والمشكلاتالجديدة للرواية problèmes du nouveau roman 1978[4].

روايات جان ريكاردو:

- مرصـــــــــد كان observatoire de connes1961.
- سقوط القسطنطينية la prise de Constantinople1965.
- الأمـــاكن المذكورة les lieus dits 1969[5].

[1]- فليدر لوران : الرواية الفرنسية المعاصرة، ص:55.
[2]- ريمون ألاهو: حوار في الرواية الجديدة، ص:15.
[3]- المرجع نفسه، ص:16.
[4]- Jean Ricardou :le nouveau roman ,p :164.
[5]-Ibid. même page.

6-7 - كلود أولييه Claude Ollier :

له :الإخـــــراج la mise en scène 1959

- حفـــظ النظام le maintien de l’ordre 1961.
- صـــيف هندي eté indien 1963.
- فشـــــــــل نولان échec de Nolan 1967 .
- الحياة فوق أبسلون la vie sur epsilon 1972.
- اللـــــــــــــغز énigme 1973.
- أور بعد عشرين عاما our ou vingt ans après 1973.
- ضربة ثـــــأر فوزي fuzzy sets 1975[1].

جاءت الرواية الجديدة لتحاول التعبير عن الإنسان في القرن العشرين ، ولها جملة من الخصائص والمميزات التي تختلف فيها عن الرواية التقليدية ومنها: تغيير صورة البطل، انفجار الزمن، انشطار العقدة وتشظيها إلى مجموعة من العقد، واهتمامها بالوصف والعجائبية لان نصوصهم فيها من الدهشة والاستغراب مما يجعل القارئ في بناء الأشياء غير المعروفة.

تفتقد الرواية الجديدة المقدمة والانفراج، فهي حكاية صغيرة معزولة غير ملتفة حول نفسها، وهذا ما أكده ألبريس في كتابه "تاريخ الرواية الحديثة"؛لم تحاول الرواية الجديدة تجاوز مفهوم الجنس الروائي، بل حاولت وضع لمسات جديدة عليه بالتغيير في عناصره وتشبيهه بالطريقة التي تجعل من الرواية موائمة للحركة الاجتماعية وتصويرها تصوير ينطلق من المجتمع الفاسد المادي.

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

يقول ألان روب غرييه:" لقد كتبوا كثيرا عن الرواية الجديدة في السنوات الأخيرة، وللأسف هناك بين النقد الذي ينهال عليها، وبين المديح أيضا في معظم الأوقات، من التبسيطات

---

[1]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة ، ص ص: 44 -45.

[2]-سلوى بوراس:الرواية الجديدة الفرنسية، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في الآداب الأجنبية و الأدب المقارن، نقلا عن موسوعة المعارف الحديثة: منشورات عكاظ فليب أوزو، الرباط، المغرب، الآداب 2، 1999، ص:94.

المتطرفة والأخطاء وسوء الفهم ما شكل في أذهان عامة الجمهور خرافة مهولة، لقد أصبحت الرواية الجديدة في نظر الجمهور عكس ما نراه نحن تماما، ويكفي أن نستعرضأهم هذه الأفكار العابثة المصطنعة، والتي تنتقل من الأفلامإلىالأفواه، حتى نعطي فكرة طيبة عن التطور الحقيقي، ففي كل مرة تفترض إشاعة ما، أو ناقد مختص (الناقد الذي يعكس الإشاعة ويغذيها في نفس الوقت)، إننا نهدف إلى غرض معين يكون العكس تماما هو ما نقصد، ونستطيع أن نؤكد دون مجازفة كبيرة بالوقوع في الخطأ، هذا فيما يخص النيات، ولكن الأعمال وهي الشيء الوحيد الذي يهمنا، غير أن كتابها أنفسهم لا يستطيعون أن يكونوا حكاما عليها، بالإضافةإلى أننا نهاجم دائما بسبب نيات ينسبونها إلينا: أن مطاردي رواياتنا يدعون أن هذه الروايات هي نتيجة لنظرياتنا المفسدة، وهناك آخرون يؤكدون أن هذه الروايات طيبة لأنها كتبت ضد هذه النظريات"[1].

ولهذا نشعر أن الرواية الجديدة لا تقرأ من طرف كل الفئات، ولا تستعمل لتمضية الوقت أو لغرض المتعة.إنها رواية النخبة، وأسلوبها يحتاج إلى دراية لغوية، وقدرة وتمكن في مجال الأدب.

1- ألان روب غرييه: نحو رواية جديدة ، ص:119.

الفـــصل الأول: تقنيـــــــــات الســـــرد الروائي

1- الـــــــــــســـــــــــرد.
2- البـــــــــــــنية السردية: 2 -1- مـــــــفهوم البـــنية.
3- مـــــــــــفهوم الـــــنص.
4- المـــــــــــحـــــــــــكي.
5- وظائـــــــــف علم السرد: 5 -1- الوظيفـة المـركزية: 5-1-1- مـــــــركز جذب.

5-1-2- مـــــــركز توجيه.

5-2- الوظائف الأساسية:5-2-1-الوظائف التكميليـة.

5-2-2- الوظائف الضمنية.

6- الرؤيـــــة السرديـــــــــــــة: 6-1-الـــراوي (السارد).

7- الـرؤيـــة السرديـــــــــــــة: 7-1- الرؤية (وجهة النظر):

7-1-1- الرؤية من الخلـــــــــــــــف.

7-1-2- الرؤية مع، أو الرؤية المصاحبة.

7-1-3-الرؤية من الخـــــــــــــارج.

تمكنت السرديات من فتح آفاق جديدة، تضمنت لها استقلاليتها وانفتاحها في آن واحد، وتحدد احتمالات تفاعلها مع غيرها من الاختصاصات والعلوم التي تضمن لها إمكانيات هائلة للتميز والتجدد محاولة الوصول إلى البنية النصية،وفك شيفرة علاماتها، لأن النظام السيميائي في السرد يختلف عنه في السينما، فله جذور متأصلة لا يمكن زعزعتها واندثارها. كما يتسنى لنا أن نأخذ مجال السينما ولغتها التصويرية الإبداعية في نقل كل التفاصيل فلغتها لغة حية تخاطب السمع البصري في آن واحد، يمكن أن نأخذ تقنياتها وتطبيقها على النصوص الروائية، وهذا ما دفع "آلان روب غرييه"(Alain Robbe Grillet) إلى هذا المجال.

1- السرد:

يعتبر السرد ظاهرة قديمة نمت وتطورت وزاد بريقها بفعل الدراسات الحديثة، وازدهرت لتؤرخ لنفسها ولتثبت ثقافة أدبية معينة امتدت إلى يومنا هذا.

ارتبط السرد باللغة منذ القديم فهو من أقدم أشكال التعبير الإنساني الذي يقوم بوظيفة مهمة من أجل إحداث نشاط إنساني في جميع صوره المادية والمعنوية، ولقد مر السرد بعدة مراحل حيث بدأ شفاهيا وغير محدد وقد ارتبط في ذلك الوقت بشيئين هما:

الأول: الأسطورة الشفاهية.

الثاني: الطقوس الدينية المرتلة.

ثم اخذ يتطور شيئا فشيئا إلى أن ظهرت القصة كشكل سردي خالص بفعل انفصالها عن الملاحم التي انطلق منها السرد حتى أصبح القص ملتصقا بالسرد، ولهذا ارتبط النص السردي في كثير من الكتابات العربية بالقصة والرواية"[(1)]. يعني الطريقة التي تروي بها الأحداث المختلفة داخل النص الروائي.

إن علم السرد(narratologie)(كما سبق) منحوت من مقطعين هما (علم/logy)+(السرد/narrate)[(2)]

فالمقطع الأول(narrate)يعني يسرد، والمقطع الثاني (logy)يعني علم، وهي كلمة أصلها يوناني، يعني الإشارة إلى النظم الفكرية، أو إعادة التفكير. كما أن لها معنى آخر هو(القانون) الذي يقابل المنطق بوصفه مبدأ عقلانيا داخليا يسود، ويسيطر على الأشياء"[(3)].

---

[1]- محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، اوت 2004، ص:15.
[2]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار الصادق الثقافية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص: 24.
[3]- المرجع نفسه ، ص:25.

يعد مصطلح السرد أهم مكون من مكونات النص الروائي. كما يعتبر من أولى الأدوات التي يستخدمها الروائي لتحميل النصوص الروائية المحملة بالمضامين والدلالات المختلفة. أما في العصر الحديث فقد اخذ السرد مفهوما اصطلاحيا يتمثل في أنه الحكي فهو:"يقوم على دعامتين أساسيتين أولهما أن يحتوي على قصة ما تضم أحداث معينة، ثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[(1)] .

يعتبر السرد من أهم الميادين التي حظيت بعناية الكثير من أهل النقد، والتي استحوذت على قسط وافر من كتاباتهم النقدية تنظيرا وممارسة، وزيادة على ذلك أنه يشتمل على كثير من الأنواع الأدبية.

كما نجد الكثير من الباحثين :"يطلقون مصطلح السرد بوصفه مرادفا لمصطلح القص، ولمصطلح الحكي، ولمصطلح الخطاب، إذ لا يكاد يحدد له مجال واضح فمرة يطلقونه على المستوى اللغوي في الرواية، ومرة يقولون عن عمل المؤرخ في صياغة الأحداث سردا، ومرة ثالثة يمتدون به ليشتمل السينما والصور واللوحات وغير ذلك"[(2)] يتخذ السرد عدة مفاهيم تختلف دلالاتها باختلاف الخطابات الأدبية أو غير الأدبية.

يقوم بالسرد:" راو غير مشارك في الأحداث يقدم الرواية بضمير الغاب وهو غير مميز باسم ولا صفات وقد لازم الخلفاء في الغالب وإن أطل في مواضع قليلة مخاطبا قارئه بضمير المخاطب"[(3)].

فالقصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ومتنوعة وهذا ما يعتمد عليه السرد حيث تكمن مهمته في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

يعتبر السرد(narration):"ظاهرة ثقافية إنسانية تتميز بها ثقافة عن أخرى وكذا الشعوب. وبالأحرى نتاج ثقافة الإنسان مهما تعددت واختلفت مواطنه، لأنه مرتبط بثقافة الحكي أو الإخبار، فهو موجود منذ القدم وكان الفضل للعلماء الغربيين أولا في ظهوره من خلال الدراسات التي أجروها، وكذا التعريفات التي ساهمت على تبسيط هذا العلم، وبالرجوع إلى أصل السرد كمصطلح جديد ظهر على الساحة الأدبية تشير معظم الكتب على أن (تودوروف)هو أول من أطلق عليها هذا الاسم أي السرديات وقد أشار إلى ذلك" اوزو

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003، ص: 45.

[2]- عبد الرحيم الكردي: السر في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص :99.

[3]- الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، 2000، ص153.

الديكرو" (Oswald Ducrot)، و"جان ماري سشايف"(Marie Schieve) بقولهما : اقترح "تودوروف" هذا المصطلح: "عام [1969]وكذلك لتدريس علم لم يوجد بعد ألا وهو القصة"[1] فالسرد نسج الكلام في صورة الحكي لأنه الطريقة التي يعتمد عليها الراوي ليقدم بها البحث إلى المتلقي.

يعتبر علم السرد نمطا من:"أنماط المعرفة والأسس النظرية والأمبريقية يتبناها الناقد أو الباحث للوصول إلى خصائص قص الآثار الأدبية عن طريق لغتها وسماتها البنائية مع التمييز بين الأجناس الأدبية المختلفة ومراعاة نوعية بنية القص لكل جنس من الأجناس وشرح وشرح بنياتها وفق فروض وقواعد علم اللسانيات وعلم البلاغة وعلم النفس والاجتماع"[2]"يعد السرد (narration) جزءً من مفهوم اصطلاحي شامل عرفته الساحة النقدية المعاصرة بعنوان تجريدي هو:علم السرد.

أما السرد(narration)فهو مصطلح يستخدمه الناقد:" للإشارة إلى البناء الأساسي في الأثر الأدبي الذي يعتمد عليه الكاتب أو المبدع في وصف وتصوير العالم سواء كان هذا العالم داخليا أو خارجيا"[3] يعد السرد من أبرز عناصر الرواية، ومن أهم الوسائل التي يعتمدها الكاتب لنقل الأحداث والوقائع وغالبا ما نجد السرد(la narration)يأتي كمفهوم وظيفي زمني مميز عن مفهوم العرض(représentation) حينا ومفهوم التمثيل حينا آخر وإن كانت هذه الفروق ليست دقيقة بالقدر الكافي كما نرى لأن السرد عرض. كما ان العرض أو التمثيل فيه سرد لصفحات أو أشياء وتفاصيل معينة"[4].

تقوم العملية السردية أثناء بنائها للنص السردي على دعامتين أساسيتان يتمثلان في السارد(le narrateur) والمسرود له(le narrataire)تتولد بينهما علاقة ثقة متبادلة لذلك فالسرد:" خطاب السارد أو حديثه إلى من يسرد له، حيث من نوع خاص هدفه لاستحضار. أي بعث الحياة في عالم خيالي مكون من شخصيات وأفعال وأحاديث وهيئات وأفكار ولهجات تشيد هذا العالم وإنشاؤه عن طريق اللغة، ولما كان السرد خطابا فإنه مثل أي خطاب يرتبط بموقع ومضمون، وبموضوع ويكون له وظائف وملفوظ أي كلام يتفوه به السارد"[5].

---

[1]- أوزو الدديكرون جان ماري شايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. تر: منذر عياشي: مركز ثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ط2، ص:206.

[2]- سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص:96.

[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[4]- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موغم للنشر، الجزائر، 2000، ص:139.

[5]- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة،(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة،ط1، 2006، ص:167.

يعد السرد مجالا خصبا وحقلا تتنوع فيه الدراسات وقد استقطب كما رأينا جهود الكثير من الدارسين المتميزين الذين أدلوا بآرائهم؛ وأعطوا مواقفهم التي دعموها وأسسوا لها بالعودة إلى النص، ولكن ذلك يعد سفرا ممتعا يزيد في جمالية القراءة ومشروعية الكتابة، وقد تنوعت مواقع الكتاب وأوجه نظرهم مما جعل تحديد هذه الأمور شيئا عويصا يصعب على الباحث الوحيد الإمساك به؛ ظهرت وجهة النظر التي تحدثت عن الزاوية التي يرى منها المؤلف أو الراوي وتعددت صيغ الكتابة بتعدد الضمائر وأشكال تموضعها في النص السردي. لقد باتت الرواية تساق على لسان ضمير المتكلم أو حتى ضمير المخاطب، وقد كان سيد الضمائر (الغائب) هو المسيطر كما أن البحث في مجال الصيغ وأنماط الخطاب، يمكن أن يسوق إلى خصوصية بات السرد يتميز بها فهناك السرد الموحي، الارجاعي وهناك السرد التعليمي وغيرهما من الأمور التي سنتعرض لها فيما سيأتي من البحث.

يعتبر:" السرد خطاب السرد أو حديثه إلى من يُسرد له حديث من نوع خاص، هدفه الاستحضار أي بعث الحياة في عالم خيالي مكون من شخصيات وأفعال وأحاديث هيئات وأفكار ولهجات تشيد هذا العالم، وإنشاؤه عن طريق اللغة، ولما كان السرد خطاب فإن مثل أي خطاب يرتبط بموقع وبمضمون، وبموضوع ويكون له وظائف وملفوظ، أي كلام يتفوه به السارد"[1] يعني ذلك أن السرد فعل تلفظي، وفعل منتج للمحكي وله ثلاثة أركان تقدمه ألا وهي: سارد – محكي – مسرود له.

ولكي نستطيع فهم المعنى الحقيقي لهذه الرسالة، لابد من وضع كل ركن من الأركان السابقة في مواقعها الخاصة بها لأن الاختلاف سيؤدي إلى اختلال المعاني.

يحدد "سعيد يقطين" السرد بقوله:" فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية آو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[2].

كما أنه يرى بأن :"الحكي عام، والسرد خاص، فالحكي هو الذي ينسحب عليه مصطلح(récit) و(narrative) وهو الذي يمكن أن نجده في الأعمال التخيلية، وفي الصورة، والحركة وسواها، أما السرد فلا يمكن أن يتحقق إلا في الأعمال اللفظية"[3]،

---

[1]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[2]- سعيد يقطين: الكلام والخبر(مقدمة للسرد يقطين)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص:19.

[3]- سعيد يقطين: قال الراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص:15.

* الشكلانية الروسية: هي حركة نقدية علمية نشطت بين سنتين(1915-1930) تشكلت من حلقتين: حلقة موسكو للسانيات، وحلقة بترسبورغ لينينغراد لدراسة اللغة الشعرية أساساً، وقد جمع من الباحثين في الحلقتين اهتمام باللسانيات وحماس لشعر الطليعة المتجسدة وقتذاك في التيار المستقبلي، ولقد خاض أعلام الحركة مثل: ياكبسون.للتوسع ينظر:محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات،دار محمد على للنشر، تونس، ط1، 2010، ص:272.

نخلص من خلال هذا إلى أن هناك سرد قديم تمثل في القصص الدينية والأساطير وآخر حديث تمثل في: القصة والرواية، بينما يميز الشكلاني الروسي(*) "توما شفسكي" بين نمطين من السرد:سرد موضوعي(objectif)، وسرد ذاتي(subjectif) ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي(أو الطرف المستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه"[1].

تحتوي الرواية على كل الرسائل والأصوات التي يجعل لها دور فعال في النص الروائي إذا كان السرد هو الطريقة التي يتخذها السارد في الحكي أثناء تقديمه، فاللغة هي الوعاء البارز والقادر على استيعاب كل هذه الأحداث.

إذا كان يُنظر إلى النص باعتباره ذلك:" العالم المهول من العلاقات المتشابكة يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية"[2].

فالعلاقة التي تربط بين النص والسرد هو أن النص :" متعدد الأبعاد والدلالات وهذا التعدد يملي على السرديات أن تستجيب لمختلف الأمريات التي يقدمها لها النص في مختلف مستوياته وتباين أبعاده، إذا كنت تريد فعلا أن تنفتح على خصوبة السرد في كل تجلياته"[3].

وحول هذا يتحدث "بول ريكور" (Paul Ricœur)عن قدرة السرد في صياغة الأحداث، الأحداث التفاعل بين الطرفين أي الطرف المسرود له والسارد وكذا أحداث التعايش يقول :" إن معنى السرد أو دلالته تنبثق من التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ"[4] أصل من خلال هذا إلى أن السرد استحوذ على القسط الأوفر من مجهودات الأدباء والنقاد لأنه اشتمل على كل أنواع الحكي فانطوت تحته القصة القصيرة والرواية والسيرة الذاتية.

1- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000، ص:46.

2- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير من البينيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص: 16.

3- سعيد يقطين: الكلام والخبر(مقدمة للسرد يقطين)، سعيد يقطين: الكلام والخبر(مقدمة للسرد يقطين)، ص:26.

4- بول ريكور: الوجود والزمان والسرد. تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999، ص: 46.

2- البنية السردية:

1-2- مفهوم البنيةLa structure:

تجمع الدراسات على أن مصطلح البنية(la structure)ارتبط استعماله منذ القدم بالبناء، وهو مشتق من :" الأصل اللاتيني(stuere)الذي يعني البناء بالطريقة التي يقام بها مبنى ما ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي"[(1)].

يعتبر "جيرالد برنس" (Gerald Bernes)البنية السردية :" شبكة من العلاقات الخاصة بين المكونات العديد للكل، وبين كل مكون على حدة والكل، فالحكي بوصفه يتكون من قصة وخطاب، فإن شبكته بين العلاقات بين القصة والخطاب والسرد"[(2)] تعني كلمة بنية عن الكل، فهو عبارة عن مكونات مترابطة متكاملة متناسقة يتوقف كل منها على ما قبله، ويرتبط في ذلك بما سبقه لأنها تحتوي على: القصة والخطاب والسرد فكل عنصر يرتبط ارتباطا وثيقا بالعنصر السابق واللاحق فهو يدعمه ويخدمه. لهذا تعد كلا متجانسا متواصلا مع غيره.

تولد البنية:" من العناصر المختلفة للكل بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكل وإذا عرفنا السرد بأنه يتألف من القصة والخطاب من شبكة العلاقات الحاصلة بين القصة والخطاب والسرد"[(3)]، لذلك غالبا ما يتداخل مفهوم البنية مع بعض المفاهيم الفلسفية والعلمية خاصة الرياضة منها كالنسق، والشكل والنموذج وغيرها من المصطلحات:" فكل شكل من أشكال الانتظام يمكن إدراكه بالفكر. ففي الرياضيات مثلا يرتبط مفهوم البنية بمفهوم الشكل هذا الشكل الذي هو عبارة عن تنظيم منطقي، يتم إدراكه عن طريق العقل أو الفكر"[(4)].

تعد البنية مجموعة من العناصر التي تربط بينها علاقات وروابط تجمع بين الكل والكل، وبين الجزء والكل فالبنية في النص السردي هي العمود الأساسي لتأطير معالمه، وخلق علاقة تفاعلية بين مختلف العناصر المكونة للنص السردي يرى" سنكرانرا فيندران "في كتابه (البينيوية والتفكيك) أن:" البنية تقتضي ضمنا وجود نسق والنسق يمكن تعريفه بأنه الكل أو المجموع، وتنطوي البنية على عناصر يمكن ترتيبها أو إعادة ترتيبها، وستؤدي هذه الترتيبات أو إعادة الترتيبات إلى تعديل البنية إلا أنها لن تغير هذه البنية"[(5)]، يجيبنا

[1]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، درا الشروق، ط1، 1998، ص:120.
[2]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: إمام، ميرين للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص:191.
[3]- المرجع نفسه، ص:224.
[4]- سنكرانرا فيندران: البينيوية والتفكيك.تر: خالدة أحمد، بغداد، العراق، ط1، 2002، ص:19.
[5]- سام قطوس: المدخل إلى منهاج النقد المعاصر، دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص: 123.

المحكي عما حدث، ويعبر الخطاب عما حدث بطريقة شفوية آو خطية، فكل هذه العلاقات تقرب مختلف الأشكال من بعضها البعض، وهنا تكمن غاية البنية السردية في جمعها بين هذه المكونات لتنتج نصا سرديا متجانسا ومتوافق الأطراف.

يقول "فرانسواز فان وسيم"(Françoise Van Rossim):"أن كل رواية بذاتها كلية مبنية ودالة"[1] لأن البنية تتشكل من عناصر تركيبية وبنائية، يبقى على العموم مفهوم البنية يختلف من دارس لآخر:" ولكن "بياجيه"(Jean Piaget)يطرح لها تعريفا يكاد يشفي غليل كل متطلع إلى تعريف محدد وذلك حيث قال إن البنية تنشأ من خلال وحدات تتقمص أساسيات ثلاثا هي: الشمولية، التحول التحكم الذاتي"[2] تحتوي البنية على عدة مكونات، يخدم كل منها الآخر، لأنها تعكس الهيكل الخارجي لأنها مجسدة لشكله، فهي تعبر عن قوانين تفسيرية فهي تكشف وحدته الكلية من خلال تنوع عناصرها وما تتركه خلفها من تنوع المعاني.

يقول "هوكمز ترانسك"(Hokmez Terence)تقوم البنية في :" نسق الكيانات التي تشمل الأفكار الرئيسية التالية: فكرة الكلية، فكرة التحول، فكرة الانتظام الذاتي"[3].

3- مفهوم النصle texte:

أصبح مفهوم النص في النقد المعاصر يكتسي: قيما متغيرة على غرار لفظي خطاب وملفوظ، في غالب الأحيان، يستعمل كمرادف لملفوظ، أي كمتوالية لغوية مستقلة، أكانت شفوية أو مكتوبة، أنتجها متلفظ واحد، أو عدة متلفظين في سياق تبليغي اتصالي معين"[4] وهو يتميز :" عن الفقرة التي هي وحدة تصنيفية لعدة جمل، كما يمكن أن يتطابق مع جملة مثلما يتطابق مع كتاب بكامله، فهو يتحدد باستقلاليته وانغلاقه"[5].

يحيل مصطلح النص في اللسانيات:" على سلسلة متتابعة من العلامات اللفظية، أو الإشارات الكتابية التي تنتظم في سياق يبرز تجانسها، بما يجعلها وحدة كلية متصلة العناصر، واضحة المغزى، تترابط مكوناتها نحويا، مما يكسبها استقلالية ووحدة"[6].

---

[1]- محمد بوعزة: حيمرمينوطيقا المحكي، السفوالكاوس في الرواية العربية، ط1، 2007، ص:17 نقلا عن françoise van rossumgyon :critique du roman, gallimard, 1975,p :22.

[2]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير من البينيوية إلى التشريحية ، ص: 33.

[3]- هوكمز ترانس: البينيوية وعلم الاشارة. تر: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص:13.

[4]- دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. تر:محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص ص : 115- 116.

[5]- تزيفيطان تودوروف: مفاهيم سردية. تر: عبد الرحمن مزيان: منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص: 32.

[6]- عبد الله ابراهيم: المطابقة والاختلاف (بحث في نقد المركزيات الثقافية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص: 572.

وقد ارتبطت جملة من التسميات التي تعلقت بالنص وأورد منها: "ميجان الرويلي" و"سعد البازعي":

- النص المفتوح**:**وهو النص الذي سعى فيه المؤلف إلى تمثل دور القارئ أثناء عملية بناء النص.
- النص المغلق:هو النص الذي يقبل كل تأويل محتمل .
- النص المقروء: كتب بقصد توصيل رسالة دقيقة ومحددة.
- النص المكتوب**:** كتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتب وينتجه[1].

4- المحكي:

تتم دراسة الموضوع في المحكي عن طريق البحث في علاقة السارد بالمسرود له.و قد نشر "بارث" مقالته بعنوان: مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكي/(introductions du l'analyse structurale) [2]، وهي بحث فيها ضمن نظرية المحكي عن طريق يوصف الكم الكبير من المحكيات وتصنيفه، كما يقر "بريمون" بأن اللسانيات تقدم للتحليل البنيوي للمحكي تصورا هاما وهو مستوى الوصف [3] يختار المحكي لغة خاصة به يشتمل على كل صغيرة و كبيرة ليتعرض بذلك لكل الاتجاهات في الوقت نفسه.

يمضي "بارث" إلى التأكيد:" أن كون المحكي مجال تواصل بوصفه موضوعا (objet)و هناك مرسل المحكي مانح (destinateur) و مرسل إليه(destinataire) و بصفة أخرى لا يمكن الحديث عن المحكي دون وجود سارد و مسرود له[4].

أما "جيرار جينيت" فيعرفه بكلامه:" أقترح أن أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي(...) و اسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه و اسم السرد على الفعل السردي المنتج و بالتوسيع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيلي في ذلك الفعل[5].

يعتبر السرد عند "جيرارجينيت" فعلا تلفظيا سواء كان حقيقيا أو خياليا و من بين أهم ما تعرض إليه هو القصة باعتبارها موضوع الفعل السردي التي يتم بناؤه بطريقة

[1] - ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2000، ص ص: 180-182.
[2]- إبراهيم زكريا: مشكلة البنية : مكتبة مصر القاهرة، 1983، ص: 54 .
[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[4]- سليمة لوكام : تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس .2009، ص: 54.
[5]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص ص:30-31

يقول "بول ريكور"(Paul Riceur):"إن اعتبار السرد الجنس المشترك: و اعتبار الملحمة نوعا من السرد، و يتمثل الجنس هنا في محاكاة الفعل أو تنفيذه، و ذلك ما ينسجم مع كون السرد والدرامية نوعين منه. القيد الذي يتطلب منا أن نعارض بينهما، من الجدير أولا أن ما يقسم لا يتعلق بموضوع التنفيذ أو ماذا يمثل بل يتعلق بالكيف أو الطريقة.(1)

يهدف "بول ريكور"(*) إلى أن المحكي يجمع بين شيئين مفادهما الدرامة و الحكي. و التنظيم الجيد للأحداث مهما كانت صيغته شفوية أو لفظية، كما يتخذ موضوعه بمعالمه التي يتناولها فالأفعال والحركات مهمة داخل النص السردي إلا أن طريقة العرض لا تهمنا و عكس الأحداث التي تشكل قوام هذا النص.

كما يقول بصدد هذا :" إني لا أصف السرد من خلال الطريقة أي من خلال موقف الشاعر من شخصياته بل من خلال موضوعه، مادمت أسمي بالسرد ما يسميه أرسطو على وجه التحديد بالحبكة، و تنظيم الأحداث لذلك لا أختلف عن أرسطو على المستوى الذي يضع نفسه عليه. أعني مستوى الطريقة" (2) أفهم من هذا أن "بول ريكو"ر يهدف إلى أنه يسعى أن يكون المحكي منظما تنظيما دقيقا و مفصلا.

و في سياق آخر يتحدث "تودوروف" عن المحكي بقوله:" كلام حقيقي موجه من سارد إلى قارئ (3) فالمحكي مستمر من الواقع المعاش و مرتبط تمام الارتباط بحياة هذا الإنسان و هو يوجه من سارد إلى مسرود له.

هناك علاقة وطيدة تجمع بين المحكي واللغة، فاللغة تستخدم فيه بطريقة دائمة من خلال فهم النحو، فعدة بذلك رؤية جديدة لتأسيس المحكي و هذا ما أدى بــ"تودوروف" من خلال دراسته المشهورة "نحو الديكامرون" (la grammaire décaméran)(*) إلى القول بأن:" المحكي نشاط رمزي، فإن نظرية المحكي ستسهم لا محالة في معرفة هذا النحو(4).

1- بـول ريكـور: الزمـان و السـرد، التصـوير فـي السـرد القصصـي، تـر فـلا حـرحيم،دار الكتـاب الجديـد، بيروت.ط1.ج1 ، 2006، ص:70.

* بول ريكور: فيلسوف فرنسي وعالم إنسانيات معاصر (ولد في فالينس شارنت 27 فبراير1913 -وتوفي في شاتيناي مالابري،20 مايو 2005) وهو واحد من ممثلي التيار التأويلي، اشتغل في حقل الاهتمام التأويلي ومن ثم بالاهتمام بالبنيوية، وهو امتداد لفريديناند دي سوسير .يعتبر ريكور رائد سؤال السرد. أشهر كتبه (نظرية التأويل -التاريخ والحقيقة-الزمن والحكي- الخطاب وفائض المعنىInterpretation philosophic theory -

2-المرجع نفسه ، ص: 71.

3- سليمة لوكام تلقي السرديات في النقد المغاربي ص: 85 نقلا عن t. todorov : les catégories du récits la ray .mouton. paris.1969, p :144

*- ديكامرون: رجل نحو معروف بالحديث على الرمزية والمقاصد من خلال صياغات الجمل .

4- سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي ، ص 92 نقلا عن ttd :poétique de la propose- édition seuil ,paris,1978.p :48

أي أن النحو شكل من الدراسات التي تسعى إلى تحليل رمزية النصوص والوقوف عند مدلولاتها، وهو الأمر الذي اشتهر به دي كامرون وسانده فيه "تودوروف" الذي أشاد كثيرا بمجهوداته في هذا الشأن.

5- وظائف علم السرد:

يرى "جيرار جينيت" أنه :" من الغريب أن يسند إلى أي سارد دور آخر غير السرد بمعناه الحصري، فهي وظيفة بديهية كانت أولى الأسباب في تواجده داخل النص السردي" (القصة)[1] فهي:" إذ تعد أبرز وظيفة للراوي وأشدها رسوخا وعراقة، فحيثما وجد الحكي دل على ذلك وجود حاك يقوم بعملية توصيل الحكاية من مخاطب يحاول التأثير في مخاطب عن طريق السرد"[2].

إن الفعل قابل لأن تتولد عنه أفعال متعددة، وتساهم مجتمعة في تطور الحكي، وتتولد من خلال الصيرورة مجموعة أخرى من الأفعال تظل مشدودة إلى الفعل الأول بروابط متينة. هو ما يمكن أن ندعوه وظيفة، انطلاقا من هذا الأساس يمكن أن نحدد وظائف السرد كالآتي:

5-1- الوظيفة المركزية:

وهي الوظيفة الأم أو النواة المركزية:" ويمكن أن تتجلى من فعل واحد(مركزي)، أو من فعلين اثنين، هذا الفعل المركزي هو بؤرة الحكي. سواء كان ظاهرا.أو مضمرا إذ كل الأفعال تظل بصورة، أو بأخرى متصلة به، إن أي عمل حكائي كيفما كان نوعه تحكمه وظيفة مركزية، لولاها لما كان من الممكن أن يتكون الحكي. فالراوي قبل أن يقوم بخلق شخصياته وأفعالها، مكان تواجدها وزمنه، ينطلق من فكرة معينة يريد إبلاغها، هذه الفكرة يمكن تسميتها على غرار السيميوطيقيين بالمحتوى"[3].

أي محتوى الرسالة التي يريد الراوي إيصالها، إنها سابقة على القصة والخطاب معا. نسمي هذا المحتوى العام بـ:(الوظيفة المركزية)، لأنها المراد الذي يوظف من اجله الراوي كل المكونات بقصد إيصاله إلى ذهن المتلقي"[4]. إن الوظيفة المركزية هي أساس العمل الحكائي، إذ هي في آن واحد.

---

[1]- ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 264، وسمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية، ص: 207.

[2]- ينظر: عبد الرحيم الكردي الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، مصر، ط2، 1996، ص: 59.

[3]- سعيد يقطين: قال االراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص:35.

[4]- سعيد يقطين: قال االراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)،ص: ص:35.

5-1-1- مركز جذب:

لمختلف الوظائف التي يزخر بها النص عموديا وأفقيا، بحيث تبدو لنا بعض الوظائف، وإن ابتعدت عن محيط دائرة الوظيفة المركزية كيف أنها مشدودة إلى مركز جذب.

5-1-2- مركز توجيه:

لأنها تظل توجه مختلف الوظائف نحو مراكمة المزيد من العناصر التي تصب في اتجاه تحقيق غاية الوظيفة المركزية، هكذا تبدو لنا علاقة الوظيفة المركزية بسودها من الوظائف علاقة المبتدأ بالجملة الفعلية الخبرية تركيبيا ودلاليا[1].

5-2- الوظائف الأساسية:

(وتسمى الوظائف التوزيعية أو الوظائف المحورية، والأصلية والنوى)، وهي الوظائف:" التي تحدد وتتحكم بمجرى الأحداث في القصة، والتي لا غنى عنها، وإن حذفت يضطرب النظام القصصي في النص، وتحدد الوظيفة الأصلية، أو الرئيسية في القصة إذا ما كانت بداية لفعل ما من شخصية ما أو نهاية له فهي مرتبطة بأفعال الشخصيات وسنطلق مصطلح (الوظائف المحورية)، الذي أطلقه العزى عليها[2]و(النوى) الذي هو الأقرب إلى "بارث"، كما أنها ترتبط ارتباطا سياقيا، كأن تكون الوحدات بداية عملية في القصة أو نهايتها، أو مرحلة من مراحلها، وهي تقابل من حيث المفهوم(الوظائف) عند "بروب"، ووظائف التحفيز عند" توماشفسكي" مع فرق يسير"[3].

فالوظائف الأساسية هي:" الوظائف (مجموع من الأفعال التي تتنامى) التي تتولد من الفعل المركزي وكلما تم امتلاء إحداها بواسطة انجاز تام، تتولد أخريات تظل بدورها مشدودة إلى بعضها البعض منطقيا، ودلاليا حتى يتم الانجاز النهائي للوظيفة المركزية"[4].

5-2-1-الوظائف التكميلية:

هي:" الوظائف التي تملأ الفراغات التي تفصل بين الوظائف المحورية، وهي وحدات وظيفية مهمة. ولكنها دون أهمية الوظائف الأساسية(النوى) فهي الوظائف التي تملأ الحيز السردي بين وظيفتين أساسيتين:بمعنى أن وجودها بموضع الوظائف الأساسية، ويعطيها

1- المرجع نفسه ، ص:36.
2- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص: 274.
3- المرجع نفسه ، والصفحة نفسها.
4- سعيد يقطين: قال الراوي، ص:35.

هويتها المميزة من حيث وصفها بطبائع الأشخاص، وأعمارهم ودوافعهم، والأماكن التي يسكنون فيها، وينتقلون منها وإليها، وهي غالبا ما تكون بين بداية الحدث ونهايته[1].

أي تتوسط مجرى الأحداث في القصة ومجموع الوظائف التكميلية هو ما يؤلف الخطاب السردي"[2].

5-2-2- الوظائف الضمنية:

سميت بالوظائف الضمنية لأنها تتحقق في العملية السردية بصورة أوتوماتيكية سواء أوعاها السارد أم لم يعها وسواء أقصدها أم لم يقصدها.

"يتضح لنا من كل ما سبق أن الوظيفة الأساس للسرد هي النقل و الإخبار، والبيان، من هنا يأتي لنا أن نلاحظ على معظم أنواع السرد القديم عموما، أن السارد الأخير مفارق لمروية زمانا ومكانا وحدثا، ولا سيما في المرويات الكبرى بالأساطير والخرافات وقصص الأيام، وقصص الأمثال، والأخبار أي أن ما يرويه لا يتعلق به هو شخصيا، وهو غير شاهد عليه بل أنه وصل إليه باعتباره آخر من انتهت إليه الرواية ضمن سلسلة من الناقلين والمنقول عنهم في الوقت نفسه"[3].

أشار "عبد الملك مرتاض" إلى أشكال سردية تربطها علاقة بالضمائر (ضمير الغائب، ضمير المتكلم، ضمير المخاطب) نوجزها فيما يأتي:

أ- السرد بضمير المتكلم:

يكون الوضع السردي بضمير المتكلم(narrative situation–first peson)"مبنيا على حقيقة أن واحدة من الشخصيات في القصة تعمل بوصفها راويا كذلك، في هذه الناحية يحاكي [هذا الوضع] السيرة الذاتية. معظم روايات ضمير المتكلم هي سير ذاتية زائفة"[4].

إن غاية هذا الضرب من السرد هي :" وضع بعد زمني بين زمن الحكي (وهو زمن الحدث حال كونه واقعا)، والزمن الحقيقي للسارد (وهو يتجسد في اللحظة التي تسرد فيها الأحداث عبر الشريط السردي)، وببعض ذلك يتبين أن السرد بهذا الضمير ينطلق من

[1]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص: 275.
[2]- المرجع نفسه ، ص: 276.
[3]- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم- الأنواع والوظائف والبنيات – الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص:96.
[4]- مونيكا فلودرنك: مدخل إلى علم السرد، تر: باسم صالح حميد، مراجعة: مي صالح أبو جلود، دار الكتب العلمية، أسسها محمد علي بيضون سنة 1971، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص: 178.

الحاضر نحو الوراء، فكأن الحدث في (حال السرد بضمير الغائب)، هو بصدد الوقوع. أما في الحال الثانية فإنه (السرد بضمير المتكلم)، فإنه يصنف على أساس أنه قد وقع بالفعل"[1].

ضمير المتكلم له قدرة مدهشة على :" إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، وكثيرا ما يستحيل السارد نفسه إلى شخصية مركزية"[2].

إن اصطناع ضمير المتكلم خصوصا في المناجاة:" لا يتيح إطلاقا تقديم مستوى الوعي من حيث فرضية مسبقة لحي من الأحياء، أو لشيء من الأشياء، ومن الصعوبات التقنية التي تُسَاوِرُ سبل الروائيين الذين يؤثرون اصطناع هذا الضمير، إنهم حتى يضطرون إلى اصطناع المناجاة يعدونهم مرغمين على الانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، وذلك حيث يريدون وصف الإيماءات والأفكار لشخصياتهم وصفا تزامنيا"[3].

فعندما يجعل الكاتب رواية يستخدم ضمير المتكلم(أنا) في خطابه:" فإنه يعمد إلى إبراز الذات الساردة للراوي بل تضخيمها إلى محور العام الروائي الذي يحكيه، فيصبح شيء قريب أو بعيد صغيرا أو كبيرا، مبهج أو غير مبهج بالنسبة لموقع هذه الذات"[4].

ب- السرد بضمير الغائب:

يعتبر ضمير الغائب سيد الضمائر السردية والأكثر تداولا بين السراد، يستقبله المتلقي بكل يسر وسهولة ومرونة، ويعرف "نورمان فريدمان"(Norman Friedman) هذه الطريقة بأنها:" الحكاية التي تسردها شخصية واحدة، وهو شكل سردي محمود لأنه يركز النشاط السردي من حول رواية لا يكون إحدى الشخصيات، وإنما يتبنى وجهة، أو وجهات نظرها، ويلاحظ "فريدمان" بأن القارئ يستقبل الفعل مصّفي من قبل ضمير إحدى الشخصيات، ولكنه يتلقاه بمباشرة تحرمه من البعد الذي ينشأ بالضرورة عن السرد ذي الطبيعة الارتدادية، والذي يكون بطريقة المتكلم، ويتميز هذا الشكل السردي بكونه يسوق الحكي نحو الأمام، ولكن انطلاقا من الماضي"[5].

يستعمل مصطلح حكاية:" بضمير المتكلم أو حكاية بضمير الغائب[6]، فهو وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمر ما يشاء من الأفكار وأيديولوجيات وتعليمات

1- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص:196.

2- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، 1998، ص: 184.

3- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص: 196.

4- عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، مصر، ط2، 1996، ص:134.

5- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص: 196.

6- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، 1998، ص: 254.

وتوجيهات، دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا"[1]، وأهم من اصطنع هذا الشكل السردي محمد ذيب في ثلاثيته الشهيرة.

ج- السرد بضمير المخاطب:

السرد بضمير المخاطب:" (أنت) التي تروي قصة المروي له هي حالة مهمة على وجه الخصوص، يمكن للمرء أن يجد في التخييل القصصي الانجليزي، وفق اللغات الرومانسية(العاطفية) عددا وفيرا من الأعمال المحكية على هذه الطريقة كما أن العديد من النصوص بضمير المخاطب(أنت) مكتوبة من منظور ذاتي للشخصية المشار إليها بضمير المخاطب (أنت)، لكن بدون أن يتضح شكل الراوي، أو المروي له (المرسل إليه) من خلال النص"[2].

"قد يكون هذا السرد أحدث الأشكال عهدا، ومن أشهر من اصطنعه غربا في الرواية الجديدة ميشال بوتور في رواية (التعديل) وقد قيل إن الغاية من اصطناع ضمير المخاطب هي أنها تشطر الرؤية السردية إلى شطرين اثنين: حيث إن الأنت يقوم مقام هو[il]، كما يحيل محل الشخص المتحدث عنه ويحيل عن الأنا [je] بحكم أنه يضمن الشخص الذي يتحدث"[3].

إن اصطناع ضمير المخاطب –كما رأينا- يتيح العمل السردي أن يستبّد بجملة من الامتيازات في مجال السرد الحداثي، إذ اصطناع ضمير الغائب، يعني أن السرد يكون موجها نحو الأمام انطلاقا من الماضي، على حين أن اصطناع ضمير المتكلم، يعني أن السرد يكون موجها نحو الوراء انطلاقا من الحاضر، بينما اصطناع ضمير المخاطب يقوم مقام[هو/il]، ومقام[أنا] في الوقت ذاته، فكان هذا الشكل السردي المجسد في اصطناع ضمير المخاطب، في رأي ميشال بوتور على الأقل هو أكمل الأشكال السردية، وإحداثها خصوصا"[4].

6- الرؤية السردية:

6-1-الراوي (السارد):

يرتبط السرد**:"** بالراوي (narrateur)و الرؤية(vision)أو وجهة النظر (point de vue)، فالراوي يقدم الأحداث والشخصيات، والزمان والمكان مستعينا برؤية ما تعبر

1- ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، 1998، ص 177.
2- مونيكا فلودرنك: مدخل إلى علم السرد، ص:71.
3- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص: 196.
4- المرجع نفسه، ص: 198.

عن موقفه اتجاه تلك العناصر الفنية"[1] ففي كل حكاية، مهما قصرت متكلم يروي الحكاية، ويدعو المستمع إلى سماعها، بالشكل الذي يرويها به، هذا المتكلم هو الراوي، أو السارد، هي حكاية بلا راو يرويها[2].

من جهة أخرى تشير أحدث الدراسات إلى أن:" الراوي ليس المؤلف إن الراوي هو المرسل المتخيل للخطاب إلى المرسل إليه المتخيل أيضا، ويتم تخيل الراوي والمروي له معا بمجرد التلفظ بأول كلمة ما سيغدو خطابا روائيا بمجرد كتابتها في اتجاه إبداع نص روائي"[3].

يبين هذا الرأي بأن: الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية، أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون الراوي اسما معينا، فقد يكتفي بان يقتنع بصوت أو يستعين بضمير يصوغ بواسطة المرور.

وتتجه السردية إلى هذا المكون بوصفه:" منتجا للمروي ويعنى بروايته اتجاه العالم المتخيل الذي يكونه السرد"[4].

هذا الراوي المهيمن على السرد يملك منظورا يحدد من خلاله رؤيته إلى العالم الذي يرويه بشخصياته ومواقفها وأحداثه ليضعها أمام المروي له متلقي النص حتى يتمكن من رؤية الأحداث التي ينظمها السرد [5].

نصل من خلال ما سبق إلى أن هناك علاقة وطيدة تجمع وتنشأ بين السارد والقارئ؛ من خلال الإدراك المتعالي الذي يصل إلى دلالات النص ومنتوجاته الفكرية ليكشف وبطريقة ملفتة للنظر إلى التموضع السردي.

يتطرق" ميخائيل باختين" إلى أن متلقي النص يقرأ محكيا للسارد ومحكيا آخر يختفي وراء الأول هو محكي الكاتب:" فكل لحظة من المحكي تكون مدركة بوضوح على صعيدين على صعيد السارد، وحسب منظوره الغيري الدلالي والتعبيري، ثم على صعيد

---

[1]- أحمد كريم الخفاجي: الراوي والنص القصصي، ص: 133.

[2]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي-انجليزي- فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، طبع في لبنان، ط1، 2002، ص: 95.

[3]- محمد سويرتي: النقد البينيوي والنص الروائي (الزمن-الفضاء- السود)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ج2، 1991، 116.

[4]- أحمد كريم الخفاجي: الراوي والنص القصصي، ص: 134.

[5]- ينظر : سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد، التبئير، ط3، 1997، ص: 284.

الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي ومن خلاله، والسارد نفسه، وكل ما هو مسرود، يدخل سوية داخل منظور الكاتب"[1].

فالسارد هو الشخصية التي تروي القصة يستحيل في أي عمل سردي غياب الراوي لأن الراوي في الرواية الحديثة هو موضوع السرد.

7- الرؤية السردية Vision narrative:

تعتبر الرؤية السردية أو المنظور الروائي، وجهة نظر الراوي الذي يظهر في النص حاملا لمرجعية النص أي المبدع أو الروائي، فيكاد يتفق معظم النقاد والباحثين على أن هذا المفهوم هو :" وليد استحدثه النقد لأنجلو أمريكي في بدايات هذا القرن مع الروائي هنري جيمس وأتباعه، وبالخصوص "بير سيلوبوك" في كتابه (صنعة الرواية) الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية"[2].

7-1- الرؤية أو وجهة النظرpoint de vue:

تمظهر إدراكي بصري لفعل السرد تتعلق بالمنظور الذي يحمله السارد للمتن الحكائي، فهي خاضعة لإرادته وموقفه الفكري، إذن الرؤية، الرؤية السردية، زاوية الرؤية، البؤرة، التبئير، وجهة النظر، المنظور، حصر المجال، الموقع "كل هذه المصطلحات النقدية نجدها في مجال النقد الروائي، الحديث، مثلما نجد عدد منها في مجالات علمية ونظرية مختلفة كالهندسة والفلسفة وعلوم السياسية، والاجتماع والفنون التشكيلية"[3].

يعرف "بوث"(Wayne boutre)زاوية الرؤية بقوله :" إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية هي بمعنى من المعان مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة"[4]لأن الراوي يحمل أيضا ذاكرة الجماعة في الماضي والحاضر والمستقبل فهو مخضرم في أيقونة تدعى الرواية ويتبين لنا من خلال هذا التعريف أن زاوية الرؤية عند الراوي هي:" متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبرا الراوي، وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القرّاء بشكل عام[5] يرتكز مفهوم الرؤية حول هوية السارد وموقعه في السرد. كما أنها ترتبط ارتباطا

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. تر: محمد برادة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص: 83.
[2]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: الراوي والنص القصصي، ص: 285.
[3]- آمنة يوسف: تقنيات السرد – في النظرية والتطبيق- دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1997، ص:34.
[4]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، 1991، ص: 46.
[5]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

بالمتن الحكائي وإدراكه :"فلا ندرك المتن الحكائي، إدراكا مباشرا و اولويا كما في المسرح مثلا، وإنما من خلال إدراك سابق له وهو إدراك السارد الذي يتغير تموضعاته، واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي"[1].

فزاوية الرؤية عند الروائي متعلقة:" بالتقنية المستخدمة لحكي السرد المتخيل، ويتم اختيار شروط هذه التقنية من خلال الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة أي معبرة عن تجاوز ما هو كائن أو معبرة عن إمكانات الكاتب، والمقصود من ذلك هو التأثير على القارئ"[2].

7-1-1- الرؤية من الخلف (الراوي> الشخصيةالحكائية Vision par derrière):

وهي الرؤية التي يكون فيها:" السارد يعرف عن أحداث وشخصيات المتن السردي أكثر من كل الشخصيات الموجودة فيه، وهو يتميز باطلاعه على دقائق الأحداث، وأفكار الأبطال، وانفعالاتهم النفسية، ومعرفتهم او تفكيرهم الباطني من غير إيضاح بمصدر معرفته هذه"[3].وكما تتجلى سلطة الراوي كذلك في أنه:" يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم، ويتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية، هي ما أشار إليه توماشفسكي بـ (السرد الموضوعي)"[4] فهي الرؤية التي يكون فيها الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية يكون السرد فيها بضمير الغائب.

7-1-2- الرؤية مع، أو الرؤية المصاحبة(الراوي= الشخصية الحكائية/vision avec):

يسود هذا الشكل " تصور الأعمال (السردية الحداثية، ويشيع فيها بكثرة، وفيه تستوي الرؤية لدى السارد وشخصياته في درجة واحدة من الوعي والمعرفة، بحيث لا أحد منهما يكون اعلم من الآخر، كأن يعرف سرا، أو حيلة، أو هاجسه، آو حافزا، آو دافعا أكثر من سواه، وفي هذه الحالة نجد السرد يماضي شخصياته، ويتابعها، بوجه أو بآخر دون أن يتخذ منها آلات متحركة لا تعلم أين تذهب ولا كيف نتجه إلا إذا تدخل باعتباره قادرا على معرفة كل شيء(سارد>شخصية)"[5].

إن الرؤية مع أو العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية هي:" التي جعلها توماتشفسكي تحت عنوان السرد الذاتي والواقع أن الراوي إذن يكون مصاحبا لشخصيات

[1]- عبد العلي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة الفصول، عدد4، 1993، ص:68.
[2]- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 53.
[3]- أحمد كريم الخفاجي: الراوي والنص القصصي، ص:198.
[4]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، 1991، ص: 47.
[5]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص: 193.

يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث، ويتجلى هذا بشكل واضح في روايات الشخصية. سواء في الاتجاه الرومانسي، أو في اتجاه الرواية ذات البطل الإشكالي"[1].

7-1-3- الرؤية من الخارج:

وهي:" التي تكون فيها معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات الروائية وهي نادرة الاستعمال بالمقارنة مع السابقين"[2].يمثل حضور الراوي في الحكي بحالتين أساسيتين:" فإما أن يكون الراوي خارجا عن نطاق الحكي أو يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، ينتقل عبر الأمكنة ولكنه لا يشارك في الأحداث أو أنه شخصية رئيسية في القصة، فعندما يكون الراوي ممثلا في الحكي أي مشارك في الأحداث كمشاهد أو كبطل فإنه يمكن أن يتدخل في صيرورة الأحداث ببعض التعليقات أو التأملات التي تكون ظاهرة لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد، وقد تكون مضمرة متداخلة مع السرد يصعب تميزها إذا كان الراوي بطلا"[3].

يسعى السرد في الرواية الجديدة إلى تجزئة العالم وتهشيمه، وعلى القارئ جمعه من خلال التوليف بين شاشات النص.

1- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 48.

2- عبد الله الحبيب: رسالة الغفران بين فن القصة وفن الترسل الحياة الثقافية، ع 89، 1997، ص ص: 50-51.

3- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، ط2، 2003، ص ص: 184- 185.

الفصل الثاني: تقنيات السرد السينائي

تمهـــــــــــيد

1- بدايـــــــات السينما.
2- أشكال السرد السينمائي.
3- تحديد المـفاهيـــــم.
4- المحكي السيـــــنمائي.
5- المحكي الفيـــــلمي.
6- الســـــــــــيناريو: 6-1- السيناريو الأدبي.
7- الاقـــــــــــتباس.
8- المـــــــــــشهد.
9- الـــــلقطة السينمائية.9-1-اللـقطـــــة الكاملـة.
9-2-اللـــقـــــطة العامـة.
9-3-لقـطة عامة متوسطـة.
9-4-لقـطة بعيـــــدة جدا.
9-5-اللـــقطة البـــــعيدة.
9-6-اللـــقطة الكـــــبيرة.
9-7-اللـــقطة القـــــريبة.
9-8-اللقطة القـــريبة جدا.
9-9-اللقطة المـــــتوسطة.
9-10-لقطة الـرجـــــــوع.
9-11-لقطة ذات بؤري عـمـــــيق.
9-12-لقطة مرتدة أو مبتعدة فـــجأة.
9-12-لقطة منقضة أو مقتربة فجأة.
10- آلـــــــــة التصويـــر.
11- زاويـــــة التـــصوير.
12- زاويـــــة الـكاميـــرا.
13-المونتـــــــــــــــاج: 13-1- المونتاج التـــناوبي.
13-2- المونتاج المتـــوازي.
13-3- مونتاج الحـــــــذف.

14 – الصورة الفـــــيلمية.

15- حركـــــــــة الكاميرا: 15-1- حركة أفقـــية.

15-2- حركة تتبـــعية.

15-3- الحركة المركبة.

16-الممـــــــــــــــثل.

17-المـــــــــــــــخرج.

18-الحـــــــــــــــوار.

19-المؤثـــرات الصوتية.

20-الموسيقـــــــــــى.

21-الســـــــــــــكوت.

22-الصـــــــــــــوت.

23-الإضـــــــــــــاءة.

24-تدرج الألـــــــــوان.

مـــــــــــهاد:

تأثر السرد السينمائي بالفنون الأخرى وأثر فيها، وقد حدث هذا حين تجاوز هذا الفن الحدود الزمكانية و أسهم بإمكانياته المختلفة في تحول طرائق التعبير والتصوير المعتادة لدى الكتاب الروائيين. ويعتبر السرد السينمائي مفهوما جديدا للتجسيد والتشخيص؛كما أنه من التقنيات التي صار يستعملها بعض المتخصصين في هذا المجال فتميز إبداعهم عن الفنون و الكتابات الأخرى ،يعرف السرد بصفة عامة بأنه : "الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يتعهد الإخبار عن واقعة أو سلسلة من الوقائع، من خلال نظام معين لتتابع المشاهد احتواء منه واقعة من الوقائع، وبتعبير آخر، فإن هذه الآلية أو الآليات تعبيرية الشفهية منها كما المكتوبة، المعتمدة في إظهار السرد. و بات يعرف بمصطلح تقنية أو تقنيات السرد"[(1)].

نجحت السينما في استقطاب الفنون الأخرى وجعلتها في خدمتها فهي لا تقف موقف الرافض بل بالعكس من ذلك استثمرتها وخاصة الفن الروائي لأنها الوجهة المفضلة للسينما هي الرواية(الاقتباس منها).

"و عندما ينصهر السرد والمفهوم والعاطفة انصهارا تاما فإن مثل تلك اللحظة تسجل وحدة بين التسجيل والتقرير والمعايشة، إن الملاحظة والفكر والإحساس أمور تتكامل وتصبح السينما عرضا لكون ذهني أو كأنها جهاز تسجيل عقلي، حيث لا فرق بين كيف وماذا، أو بين المضمون والشكل"[(2)].فقد خلق السرد السينمائي وسائل تعبيرية جديدة زادت من قوته وتحوله على المستويين الشكلي والمضموني، ونتيجة لهذا التحول انغمس ضمن الدراسات النقدية المعاصرة بوصفه طريقة جديدة في القراءة والتحليل والتأويل.

تكهن "ألبريس" قبل حوالي ثلاثة أرباع القرن:" بأن فنا هجينا سينمائيا، روائيا في طريقه إلى التحقق ولم يكن هذا التكهن مبنيا على أساس ما كان شائعا في حينه من تقنيات مشتركة بين الفنين مثل الصوت الخفي (المونولوج) في تيار الوعي، وتعدد الأصوات فحسب بل على أساس سينمائي ينشد إلى نظام الصور المتسلسلة منطقيا على أساس الحبكة التقليدية[(3)].

اجتاحت الصورة كل المجالات باعتبار أن الواقع الذي نعيشه هو الواقع المرئي، واستطاع المشاهد أن يفرض نفسه وأن يجد لنفسه حيزا في مساحة هذه الطريقة الجديدة في

---

[1]- وجيه فانوس: تقنيات السرد السينيمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، تداخل الأنواع الأدبية، عالم للكتب الحديثة للنشر والتوزيع وجدار للكتاب العالمي، مؤتمر النقد الدولي 12 ،اربد الأردن،ط1، مجلد2 ، 2009، ص:862.

[2]-ينظر دانيال فرامبتون: الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما، تر: احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009، ص:37.

[3]- نبيل حداد: لغة السيناريو في الرواية، تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، وجدار للكتاب العالمي، أربد، عمان، مؤتمر النقد الدولي، المجلد2، ط1، 2009، ص: 779.

التعامل المنفرد مع النصوص الروائية التي لم تبق حبيسة دفتـي الكتـاب بـل انتقلت إلـى مجـال الصـورة.فالإبـداع السـينمائي:" تـآلف بـين المبـدعين، لكـل منهمـا وسـيلته التعبيريـة الخاصـة، النابعة من عمق اهتماماته، في البدء كانت فكرة، ثم تجسدت في عـالم الموجـودات مـن خـلال الكتابـة، وفـي مرحلـة تاليـة تتخـذ الكتابـة شـكل صـور متحركـة: وقـائع ....روايـة أدبيـة – سيناريو...فيلم[1].

كما عرضت السينما الواقع بكل قضاياه من حقائق صارخة ووقائع ملفتة،واستطاعت أن تأخذ من الرواية كل ما فيها،بل إن الرواية باتت هي الجزء الأساسي المكون لها و"لم تكن السينما عندما بدأت عام 1895 تعبر عن تقديم فن جديد، كما قدر لها أن تكون بل ظهرت كاختراع أو بدعة علمية بالدرجة الأولى، فقد مر ذلك الاختراع خلال سلسلة من الجهود المتواصـلة، التـي شـارك فيهـا كـل مـن المختـرعين والمهندسـين، والصـناع والمصـورين الفوتـوغرافيين، وكـان هـدفهم فـي البدايـة هـو كيفيـة التوصـل إلـى تصـوير عنصـر الحركـة والأجسام المتحركة في الحياة الواقعية، ثم إمكانية صنع آلـة الإعـادة، لتحريك مـا تـم تصـويره أمام المشاهدين، وكانت هذه الصورة البدائية المحدودة، كافية لكي تنـال رضـاء كـل محققـي هذا الاختراع وجماهير المشاهدين" [2].

للسرد السينمائي آلات تكنولوجية وتقنيات إبداعية ومؤسسات إنتاجية تميزه عن السرد الروائي، كما لـه خصوصية تقنيـة وقواعد أدبيـة تغنـي كتاباتـه لهذا ترسم الروايـة السينمائية معانيها بخيوط طويلـة لــ: "تصـب فـي وحـدة الموضـوع أو حبكـة القصـة، كمـا انـه مجموعـة الإشـارات التـي تتـرجم الحركـة المتخيلـة إلـى مجموعـة مـن المشـاهد المكتوبـة علـى صـفحات السيناريو، ولذا يمكن القول بصـورة عامـة ومنهجيـة فـي آن، إن السـرد مـرادف للمعنـى العـام للسرد في الفن أكان هذا الفن سينمائيا أو روائيا"[3].عُدت السينما عنصـرا فعـالا وأساسـيا فـي بحثنـا، لأنهـا المـرآة الحقيقيـة للحيـاة انطلاقـا مـن التعبيـر وحريـة الحركـة ومغـامرة فـي الشـكل والمضمون.

تهدف السينما إلى إيصال المعلومة إلى الرأي العام وذلك بمخاطبتها للبصر والعقل في آن واحد، لذا صنفت من بين أهم وأشمل وأجمع الفنون، وذلك ما أعطاها الحيز الأكبر من طرف مجهودات الكتاب والقراء والجماهير وبخاصة ونحن في عصر سمي بالمعلوماتية، والرقمية أفلا يكون لها قسط أوفر من البحوث والمناقشات.

---

[1]-بغداد أحمد بلية: الترجمة بين سينيمائية الرواية –الفيلم دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص : 95.

[2]- عدي عطا الياسين: أثر توظيف الحدث التاريخي في صناعة السيناريو وصناعة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص: 18.

[3]- وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، المجلد2، ط1، 2009، ص:865.

"فعنوان حضارة القرن العشرين هو الرسم بالضوء، لقد استطاع الإنسان أخيرا أن يستخلص العالم بكل أبعاده فوق شاشة بيضاء ويقتنص الزمن في لحظة أبدية لا يتبدد، ويسجل كل الأحداث التي تمر به – الجليلة والوضعية في ذاكرة لا يوهنها النسيان"[1].

لعبت السينما دورا فعالا في حياة المجتمعات حيث ساهمت في:" تغيير المظاهر من خلال عمل الممثلين واعتماد قيم التأثر في المجتمع إلى درجة أنها تغير في الثقافة الشعبية للناس من خلال تغيير ممثلين لطريقة الكلام وارتداء الملابس وتصفيف الشعر، بحيث أضحى نجوم السينما موضوع إعجاب الناس بشكل يفوق إعجابهم برجال السياسة"[2].جمعت السينما بين كل ما هو مرئي وتفكيري، هادف أو هادم، فقد غيرت نظرة البشرية حول حقائق طمست من قبل مجهولين ووجهت لأضواء نحو شخصيات بارزة وأسقطت أقنعتها فكان لزاما على النص الروائي أن يتماشى مع التكنولوجيا وخباياها والكمبيوتر ومكوناته الدفينة.

1- بدايات السينما:

إن الإرهاصات الأولى لفن السينما ترجع إلى ما دونه الفنان:" ليوناردو دافنشي"(Léonard De Vinci)[*]من ملاحظات التي ذكرها "جيوفاني باتيستاديلابورتا"(Giovanni battis ta d'ellaporta)[**]في أشهر كتبه(السحر الطبيعي l'enchantement naturel)المكون من أربعة أجزاء صادر عام 1558 بنابولي، حيث لاحظ "دي فانتشي":" أن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام، بينما تكون الشمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جدا في حجم رأس الدبوس، فإن الجالس في الجرة المظلمة يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلالا أو خيالات لما هو خارج الحجرة مثل: الأشجار أو العربات أو الإنسان الذي يعبر الطريق نتيجة شعاع من الضوء نفذ من الثقب الصغير"[3]. فالسينما عبارة عن قاعة للعرض وتصوير وإخراج الأفلام، واعتمادها في ذلك على العروض والصور.

1- محمد الرميحي: السينما شابة عمرها مائة عام، مجلة العربي، الكويت، العدد439، 1995، ص :61.

2- عبد الحميد شاكر: عصر الصورة السلبيات والايجابيات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد331، 2005، ص : 263

*ليوناردودافنشي: (و1452/ ت1519)، موسوعيا ينتمي إلى عصر النهضة رساما، مهندسا، عالم نبات، عالم خرائط، جيولوجيا، موسيقيا، نحاتا معماريا وعالما إيطاليا مشهورا.

3- أشرف شنيوي: السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، 2008، ص :10.

أما الميلاد الحقيقي لهذا الفن يرجع إلى فرنسا حيث يتفق المؤرخون أن بداية السينما كانت على يدي الأخوين "لوميار"(*)الفرنسيين اللذين عملا على إظهار أول شريط سينمائي للقطار، وكان ذلك يوم : 28 ديسمبر 1985:" إذ اختار أنتوان لوميار المقهى الكبير بباريس لإقامة استعراض جديد مقابل 35 فرنكا، كان العرض عبارة عن صور متحركة تبث من عمق القاعة المظلمة، وقد دفع الفضول بـ35 متفرجا لمشاهدة الحدث الفريد. إذ شاهدوا أفلاما قصيرة جدا أبهرتهم كثيرا. منها الخروج من معامل الإخوة لوميار(sortie des usines lumières) وتخاصم الرضع(querelle les bébé)ووصول القطارl'arrivée (d'un train)، والحداد(le maréchale ferrant)، الحائط(le mur)والأعشاب الضارة (les mauvaises herbes)، والفيلق(le régiment)، وأحواض مصانع الأجر(les bassins des tuileries)"(1).

حيث لاقت عروضها السينمائية إقبالا كبيرا من الجمهور ففيلم وصول القطار:" يصل القطار من أعماق الشاشة مندفعا نحو النظارة حتى أنه ليثير ذعرهم خشية الدعس تحت عجلاته"(2) يصل الأخوان من خلال هذا الفيلم إلى إحداث الخوف، والرهبة والرعب في نفوس المتلقين، هذا الغموض دفع إلى أحداث نوع من التماهي مع الصور الظاهرة.

وبعدها تواصل عرض أفلامها في مقهى جراند كافييه(Grand Café) والتي كانت أكثر من اثني عشر فيلما ومنها:

- "وصول القطار إلى محطةلاسيوتا، و إفطار الطفل لومبير،البستانييبتل،ساعة الغداء في مصنع لومبير، الخروج من الميناء، لعبة الأوراق"(3).

برز اسم هذين المخترعين بعد اختراعهما لآلة السينما توغراف(cinématographe) (**) بعد عدة محاولات قام بها، كما تمكن الانجليزي "روبرت ويليام بول"(WilliamPaul Robert)بتطوير جهاز البيوسكوب(biscope).

---

*لوميار/ lumières: مخترعين فرنسين، اخترعا السينماتوغراف كآلة للتصوير، وآلة عرض الصور المتتالية أو المتتابعة وعملا على إدخال الألوان على أفلام التصوير، وهما أوغست augusteلوميار (1862/ت1954)، ولويس louisلوميار(1864/1948).

1- بغداد أحمد بلية: فضاءات السينما الجزائرية، نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر، منشورات ليجوند، 2011، ص ص : 19- 20.

2- جورج سادول: تاريخ السينما في العالم، منشورات عويدات، بريوت، لبنان، 1968، ص: 30.

**سينماتوغرافي: حيث اعتبر جورج ميلياسGeorge meliesبحق أول سينمائي أدخل السينماتوغراف. وأول من استخدم الحيل السينمائية وأول من أقام أستوديو للتصوير، فهو مخرج وكاتب سيناريو فرنسي ولد 1861، وتوفي 1938 للتوسع ينظر: بغداد احمد بليه: فضاءات السينما الجزائرية، ص :61.

3- حمدوالطماس: السينما الموسيقى المسرح، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص : 13.

مـا كـان يمتلك الجمهور هو: "حركـة الحيـاة التـي دبـت فـي الصـور الفوتوغرافيـة التـي أصبحت (صورة متحركة) كمـا تعنـي فـي الألمانيـة (كينمـاتوغراف) التـي حرفت إلـى (سينما تـوغراف) ثـم اختصـرت إلـى سـينما وكـان الإقبـال علـى الأفـلام الأولـى بـدافع الاسـتطلاع والفضول" [1].

"اعتبر فيلم لويس لومبير (الخروج من المعامل) أقرب ما يكون إلى شريط دعـاوة تـرى فيـه العـاملات بتنـانيرهن ذوات الذيولالمتهدلـة، وقبعـاتهن التـي علاهـا الـريش. وتـرى العمـال يـدفعون بأيـديهم درّاجـاتهم ممـا يسـبغ علـى هـذه المشـاهد فـي أيامنـا هـذه طـابع السـذاجة المحببة"[2].

إننا نعرف أن فترة الخروج من العمل هي الفترة التي يكون فيها العمـال مـرهقين، لـذلك يحرص كتاب النصوص أو مخرجو الأفلام على نقل حالتهم وبطء حركتهم وركودها، ولعل الفترة التي تقابل هذا النص لا تبتعد كثيرا عن زمن الثورة الصـناعية التـي ظهـرت فـي ألمانيـا و انتقلت بعدها إلى الدول الأخرى .

طرحت فكرة :"اعتبار السينما فنـا منذ بدايات السينما العالميـة، ولكنهـا لـم تبـرز إلا مـع وجود مبدعين حقيقيين قاوموا الشركات التجارية للحفاظ علـى أفكـارهم ومبـادئهم وإبداعاتهم، فظهـرت فـي السـينما الفرنسـية والأمريكيـة وجـوه فنيـة فرضـت إبـداعها علـى المشـاهدين، وأصـبحت أعلامـا فـي تـاريخ السـينما، بدايـة مـن شـارلي شـابلين وإيزنشـتاين وفـون شـترويم وفرانسوا تريفو وغيرهم"[3].

تعمل السينما عمل الفنـون الأخـرى كالمسـرح والشـعر والموسـيقى والنحـت وغيـر ذلـك بإيصـال الرسـائل المختلفة لكونها تخـاطب العقل والعين في الوقت ذاتـه ،كمـا تـؤثر فـي الفئـات البشرية المختلفة بغض النظر عمـا يفهم والـبعض الآخـر مـن الفئـات علـى أسـاس أنهـا وسـيلة للخسارة والربح لذلك" أصبحت الثقافة التي تتحصل عليها من السينما ثقافـة متنـاثرة ومجـزأة ومتباعدة، ولا تستند إلى تقاليد علمية أو تعليمية، ويزيـد مـن سيئاتها أن كثيـرا مـن المعلومـات والحقائق التي ترد عن طريق السينما تتسم بالإثـارة والمبالغـة والعنـف"[4]نستنتج مـن خـلال هذا أن السينما كفن قائم بذاته له ما يميزه، كما له ما يدينه، إنهـا تنبثـق مـن مجتمـع وتعبـر عنـه بكل ما فيه من مضامين وتجليات، وما زاد من رونقها أنها امتلكت إمكانيات تأثيريـة ضـخمة،

---

[1]- جـان أليكسـان: الروايـة العربيـة مـن الكتـاب إلـى الشاشـة، منشـورات وزارة الثقافـة، المؤسسـة العامـة للسـينما، دمشق، سوريا، 1999، ص: 09.

[2]- جورج سادول: تاريخ السينما في العالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1968، ص :32.

[3]- روبير لافون –جرامون: السينما المعاصرة، تر: موسى بدوي، شركة دراد و سكوم، 1977، ص: 40.

[4]- محمـد منيـر حجـاب : المحتـوى الثقـافي والتربـوي للفيلم السـينمائي، دار الفجـر للنشـر والتوزيـع، مصـر، ط1، 1998، ص :35.

واستفادت من التخصصات الأخرى واعتمدت عليها بحيث أعطتها مزيدا من القوة والصلابة.

نصل إلى أن السينما فن له قواعده، وخصوصيته وما إلى ذلك من مميزات:" هناك هوة كبيرة طوال تاريخ السينما بين العرض التجاري وبين التعبير الفني، وقد ازدادت عمقا مع مرور الأيام فمن ناحية هناك الإنتاج الذي لا طابع له، النمطي الذي يخضع لشباك التذاكر، ومن ناحية أخرى الإنتاج الذي يهدف إلى تحويل السينما إلى عمل فني حقيقي ذي مستوى رفيع"[1] يحلل كل عقل السينما حسب آرائه المتخصصة وتتراءى لكل شخص حسبمفاهيمه ويطلق أحكامه عليها وفق مضامين أخرجت من المجتمعات وواقعها الملموس.

فالسينما هي:" أول فن مصطنع بالصبغة الصناعية، وهي لا تزال موضع جدال علىأنها أعظم هذه الفنون المصطبغة بالصبغة الصناعية التي هيمنت على الثقافة في القرن العشرين"[2]، فهي إبداع عالمي له خصوصية بحثية وعلمية في الوقت نفسه.

إن ظهور السينما مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين:" كان حدثا هاما بالنسبة للأدباء والفنانين، وبخاصة بعدما أصبحت العروض ترتكز على القص، ففي البداية كان الفن الجديد يحمل خصوصية الصورة غير الثابتة التي تسرد الأحداث من خلال تتبع الأبطال ومغامراتهم، فتتحول ملامح الوجه وحركات الممثلين لغة خاصة لتبليغ المضامين القصصية للأفلام السينمائية"[3].إن اللغة التي كتب بها السرد قبل أن يغدو نصا سينمائيا يعطي انطباعا بأن له خصوصيته وتميزه اللذين يؤسسان لتحول هذا السرد السينمائي إلى مادة لأبحاث متنوعة، نظرا لتعبيره عن مضمون انفجار فكري ووجداني منبثق من ثقافات متعددة، أومنطلقات معرفية مختلفة.

كان التميز الأول" من نصيب الأخوين لوميير اللذين ينسب إليهما –وربما على نحو دقيق- عرض الصورة المتحركة الأولى أمام جمهور مقابل أجر يدفعه المشاهدون"[4] قدم الجمهور إلى المقهى بالعشرات، ومن أهم المدن التي كانت تفتح قاعات للعروض هي ليون وبوردو.

1- روبير لافون –جرامون : السينما المعاصرة، ص:39.

2- جيوفرينوويل سميث: موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، إشراف: هاشم النحاس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص:15.

3- بغداد أحمد بلية: الترجمة بين سيميائية الرواية –الفيلم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2008، ص:29.

4- جيوفرينوويل سميث: موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الصامتة،ص:63.

عرض"ديكسون" و"أديسون "أفلامهما التي كانت داخل الأستوديو الذي أنشأه، وكان أول فيلم لهما هو "عربة السجناء /la charrette des prisonniers "[(1)]، كما عرضا مجموعة من الأفلام 1896 تتضمن:" أمواج البحر، رقصة الفراشة، دكان الحلاق، القيصر "[(2)]اعتبر الشريط الذي قدمه أديسون بمثابة الرحم الشرعي الذي ولد منه هذا الفن

تغير الأمر عندما اكتشفت السينما الناطقة:" إذ اتجه الفن الجديد إلى فنون قديمة، ليتمكن من استغلال اللغة الملفوظة المدعمة للصور غير الثابتة، ولذا أطلق النقاد على التيار السينمائي السائد في الثلاثينيات من القرن العشرين المسرح المصور"[(3)].

وحين تحولت السينما وتطورت وسائلها وتنوعت، عمدت السينما الناطقة في البدايةإلى إقناع المشاهد بأهمية الصورة وتهيئته نفسيا وذهنيا للأدوار التي سيمر بها، وانتقال هذه الوسيلة من التصوير الراكد الصامت إلى نقل الكلمات والأصوات فمكنت السينما الإنسان أن يعيش وفق ما يريد من حالات، ويتعرض للمكان والزمان والحدث الذي يشاء، فهي مرتع لجل الفنون وأرضية مرنة للكثير من الأدباء الذين انطلقوا منها، أنها ولا زالت الفن الذي يفرض نفسه وباتفاق محكم للوصول به إلى الحقيقة التي تسعى معظم الفنون إلى إظهارها وتغيير المضامين التي تمس حقائق الفئات البشرية.

اخترع "إيتيان جيل ماري"(Etienne Jil Marey)صاحب مقولة:" كنت أعلم باختراع ما يشبه بندقية فوتوغرافية قادرة على تصوير الطائر أثناء تحليقه بالتقاط صور تعبر فعلا عن المراحل المتعاقبة لحركة الجنحة"[(4)].

"كان لاقتناص لحظات من الحياة الاجتماعية وتخليدها على شكل صور متحركة، الأثر الكبير في دفع المبدعين إلى تطويع الاختراع الجديد لخدمة الفن والحياة أيضا، ولم تمض سنوات قليلة حتى بدأت تتضح الملامح السينمائية على الأفق، فبدأت العروض تتضاعف وتبع ذلك تطور في بناء العروض، فتجلت حقيقة الفن الجديد، كفن مستقل عن المسرح والأدب وتميزه عنهما"[(5)]فأصبح لهذا الفن قوة منحته السيطرة على كافة الفنون الاستعراضية الأخرى لمدة تقارب نصف قرن من الزمن. لهذا اعتبرت الكلمة جزءا أساسيا من العالم السينمائي:" لا تزال الكلمة أهم أدوات التعبير عن الحقائق وشرح الأحداث والمواقف، ذلك

---

[1]- دافيد كوك: تاريخ السينما الروائية، تر: أحمد يوسف، الهيئة المصرة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ج1، 1999، ص:27.

[2]- المرجع نفسه، ص:29.

[3]- بغداد أحمد بلية: الترجمة بين سيميائية الرواية- الفيلم، ص: 29.

[4]- محمود اراقن –المبرق: قاموس موسوعي للإعلام والاتصال فرنسي –عربي، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2004، ص: 140.

[5]- يفغني فيتسمان: الواقعية الشمولية في فلسفة السينما عند أندري بازان، تر: باسم الزعبي، مجلة الحياة السينمائية، فصلية وزارة الثقافة السورية، العدد64، 2008، ص:82.

لمـا تمتلكـه مـن أدوات وأسـاليب تفسـيرية للتحـاور والحـوار مـع الآخـر ومـن قـوة الإقنـاع"[1] احتكت السينما بـالواقع المعـاش شكلا ومضمونا فنقلت لحظاتـه المعاشـة عن طريـق شـرائط فيلميـة، وخاصـة بعد بـروز السينما الناطقـة، ولـذلك قام"باتيـه"(Pathé) الفرنسـي:" بتأسـيس الشركة السينمائية للمؤلفين ورجال الأدب[2].

يتميز السرد السينمائي بأنه إعلان عن فعل أدبي جديد لم يكن معروفا من قبل، فقد أدى تطور الحضارات إلى الانتقال من كتابة القلم، إلى ثقافة الصورة المرئية.

نشأتالسـينما فـي إيطاليـا حـوالي القـرن عشـرين عنـدما اكتشـفت الغرفـة المظلمـة، وفـي القـرن التاسـع عشـر عـرف مـا يسمى بالخدعـة البصـرية، وصـولا إلـى العقد الأخيـر مـن هـذا الأخير فـ"أديسون" في أمريكـا، والأخوان"لوميير" فـي فرنسـا، و"مـاكس سكلادانوسكي"في ألمانيـا، إلـى غايـة "ليم فرنسيس جرين "في بريطانيـا وغيرهم مـن خـلال تقنياتهـا المتطـورة وبلغتها المرئية خاصة صارت هي البديل عن الفنون الأخرى منفردة باعتبارهـا الفن الـذي يجمع بين كل الفنون، بين الصورة والكلمة كما ظهر للوجود:" وسيلة ثانية ذات بعد تواصـلي أقوى وأسرع من السينما وهـي التلفزيـون، فقد جـذب الجهـاز الجديد نسبة كبيـرة مـن مريـدي قاعات السينما، مما أثر سلبا علـى تجـارة السينما العالميـة وبخاصـة السينما الأمريكيـة بيد أن أزمـة السـينما دفعـت البـاحثين إلـى التعـرف أكثـر علـى حقيقـة الفـن السـابع كشـكل مـن أشـكال التواصل الجماهيري، فالحقيقة أن الأزمة لم تطل إلا قاعات عروض الأفـلام السينمائية، أمـا السينما باعتبارها فرجة وأداة اتصـال جماهيريـة، فهي باقية بقاء المبدعين وبقاء الفن"[3]

لأنهـا تجمـع العديـد مـن الجوانـب، فهنـاك الجانـب التـاريخي والاجتمـاعي والاقتصـادي والسياسي والديني وحتى العلمي والتقني. وصـارت تتضمن خلفية جمالية تعتمد تبيان فضـائلها وإبـراز أهـدافها كونهـا المعبـر الأكثـر صـدقا عـن ديناميـة المجتمـع والصـور بطريقـة مباشـرة وغير المباشرة.

1- نسمة البطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، القاهرة، دار غريب، 2004، ص:10.
2- جان ألكسان: الرواية العربيـة من الكتـاب إلـى الشاشـة، المؤسسـة العامـة للسينما، دمشـق، سـوريا، ط1، 2006، ص:11.
3- جرامون –روبير لافون: السينما المعاصرة، تر: موسى بدوي، مطابع الأهرام، القاهرة، 1975، ص: 132.

2- أشكال السرد السينمائي Formes narratives du film:

للسرد أشكال متعددة ومتنوعة إن كان على مستوى الرواية أو السينما، ينفرد السرد السينمائي بتقنيات متفاوتة ومتباينة،ويختص كل كاتب سيناريو عن الآخر حسب المدرسة التي ينتمي إليها:" الكتاب وفلسفتهم في معالجة النصوص الذي يعمل عليه والرؤية الجمالية في التعاطي مع النص والإمكانيات المادية والمعنوية المتاحة له. ناهيك بالقدرات الإبداعية والمقدرات التجريبية التي يمكن لكل منهم أن ينماز بها عن الآخر"[1].

يوجد خمس تقنيات معتمدة في السرد السينمائي وهي:

1-" التتابع: يعتمد على سرد الأحداث وفق تراتبية زمنية محددة لا تخرج عن نطاق التتابع المكاني والزماني وهذا هو الأسلوب المتتبع في أغلبية الأفلام، وخصوصا أفلام الروايات الشهيرة.

2- التداخل: يعتمد عليه في خلط أوراق الشخصيات بسبب الارتدادات الكثيرة والقفزات المتعددة من شخصية أو حدث إلى شخصية أو حدث آخر استخرج في نهاية الفيلم بنتائج متعددة تتعلق بكل قصة أو شخصية بحد ذاتها"[2].

3- "التوازي: يساعد على تقديم الشخصيات والأحداث المختلفة بصورة متوازنة ومتماشية وفق تراتبية زمنية رغم إذابته للرابط المكاني بينهما"[3].

4- "النسق الدائري: يبدأ به الفيلم من نهاية القصة التي يطرحها ليرجع حينها إلى الوراء كي يفهمها المتلقي حتى يصل إلى نقطة البداية، وحينها يتضح مغزى النهاية التي ظهرت كبداية الفيلم"[4].

5-"نسق التكرار: تتكرر فيه أحداث القصة أكثر من مرة تبعا لما تقتضيه عملية السرد"[5].

هذه الأمور تؤكد العلاقة القائمة بين السرد الروائي بوصفه طريقة لها حدود وتقنيات من أهمها: التتابع والتكرار والتسريع وغيرها مما أراه موجودا في قائمة خصائص السرد السينمائي.

كما يعتبر مصطلح تقنيات السرد السينمائي:" تعريفا مصطلحيا لظاهرة سبقته في الوجود والتأسيس، لكن ليس في التقعيد، صحيح أن هناك تقنيات سردية كثيرة تميز بها الفن

[1]- وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، ص:867.
[2]- لمرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[4]-المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[5]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

السينمائي من الفنون السردية الأخرى في الزمن الراهن، لكن هذا لا يمكن أن يعني أن هذه التقنيات بالذات. كانت غير موجودة من قبل وغير مستخدمة في السرد الروائي قبل ظهور الفن السينمائي بقرون عديدة[1] على أن:" واقع الحال أن السرد موجود وفاعل بحكم الوجود الإنساني وبحكم ما في الإنسان من فطرة على الحكي، فالسرد وما ينتج عنه أو يتولد منه من تقنيات هو نتاج إنساني عام، وما يعرف اليوم منه باسم تقنيات السرد السينمائي، ليس في الواقع سوى تركيز لتقنيات سردية إنسانية موجودة أو قابلة للتصوير وزيادة التفعيل ضمن بؤرة الفن السينمائي"[2]. ولهذا يتبين لنا أن الفن السينمائي لم ينفصل في يوم من الأيام عن شخصية صاحبه أو عن الأشخاص الذين يحومون حوله، فهو فن إنساني خالص.

تربط السينما الشعوب ببعضها البعض فهي تصل:" الثقافات المتنوعة وإذا أدركنا العلاقة المتينة التي تصل السينما بالرواية أدركنا ما يمكن أن يأخذه الجنس الأدبي عن هذا الفن الحديث، فأليس الفيلم في نهاية الأمر حكاية تروى بواسطة الصور المتلاحقة؟ والأكيد أن الرأي السائد الآن لدى جل نقاد الرواية الحديثة يفيد مدى تأثير السينما بتقنياتها المختلفة والمتجددة في جنس الرواية، فالصورة السينماتوغرافية تتيح لنا تشخيص الأشياء بقطع النظر عن الدلالات التي تحملها الكلمات والأسلوب في ذاتها"[3].

3- تحديد المفاهيم:

3-1-السينماcinéma:

يعرف مصطلح السينما في أدق تعريفاته بأنه الكتابة بالصور، وهذا ما ذهب إليه"ريتشوكانودو"(RiccottoCanudo)(*)في المعجم السينمائي إذ يشير إلى أن:" العمار والموسيقى، وهما أعظم الفنون، مع فنون الرسم والنحت والشعر والرقص، قد كانوا حتى الآن الكورال(**)سداسي الإيقاع للحلم الجمالي على مر العصور"[4]كما يرى أنها:" تحمل تلك الفنون الستة وتضمها إذ فيها من طبيعة الفنون التشكيلية ومن طبيعة الفنون الإيقاعية في الوقت نفسه ولذلك فهي الفن السابع"[5].

1- وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، ص:877.
2- المرجع نفسه،والصفحة نفسها.
3- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ط2، ج1، 2002، ص:540.
*- ريتشوكانودو: (1879، ت1923) ناقد فرنسي، إيطالي الأصل، كاتب وشاعر وفيلسوف وسيناريست.
**- الكورال: هو الجوقة التي تردد بعض المقاطع خلال العروض المسرحية.
4- ينظر أحمد كامل مرسي- مجدي وهيبة: معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، 1973، ص: 313.
5- أحمد كامل مرسي، مجدي وهيبة: معجم الفن السينمائي، ص:313.

على العموم يبقى مفهوم السينما يختلف من دارس لآخر ففن الأصل كلمة سينما هي البديل :" لكمة حركة الإغريقية"[(1)].

2-3-الفيلمFilm :

هو الشريط :"الذي يتم تصويره عن طريق جهاز التصوير السينمائي ويتضمن الموضوع الذي يعرض عن طريق جهاز العرض وقد يكون أسود أو ملونا"[(2)].

3-3-الفيلم الروائي cinématographiqueFilm :

هو الفيلم الذي يقوم على :" تقمص الممثلين المحترفين للشخصيات الروائية، وهو الفيلم الذي تكون له قصة مشوقة ذات بنية تقليدية للاستهلال(prologue)وأفعال(actions)، وخاتمة(epilogue)، وسرد يتمتع بالفاعل"[(3)].

4-3-الفيلم المقتبسFilm d'adaptation:

يستوحي الفيلم المقتبس مادتهمن:"رواية أو مسرحية أو مقالة أو غيرها من المصادر غير السينمائية ، أو مقتبس عنها ، أو منسوب إليها"[(4)].

الفيلمالروائييعتبر الفيلم السينمائي:" وسيلة من وسائل التعبير الفني، تقوم على تسجيل الصور المتحركة على شريط حساس وإعادة عرضها خلال أجهزة ومعدات خاصة، والواقع أن كل صورة على حدة، هي صورة ثابتة لا تتحرك، وتتابع الصور واستمرار عرضها الذي يوهم المشاهد بالحركة"[(5)] فالاشتباك الذي حدث بين الفنين أوضح بكثير من أن ينوه عنه لذا فالفيلم السينمائي:" أقدر على تقديم الواقع لكونه يعتمد الحركة التي تعطي الإحساس بحقيقة العروض أكثر من أي فن تشكيلي آخر بل وأقوى من العروض المسرحية نفسها"[(6)].

6-3-الشكل الأدبيForme littéraire:

[1]- محمد شبل الكومي: النقد السينمائي من منظور النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2000، ص: 19.
[2]- المرجع نفسه، ص:70.
[3]- محمود أبراقن: هذه هي السينما الحقة، ليبيا، 1995، ص:119.
[4]- كيفن جاكسون: السينما الناطقة، تر: ع- لام خصر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2007 ، ص:23.
[5]- أشرف شتيوي: السينما بين الصناعة والثقافة، دراسة نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص:08.
[6]- رالف ستيفننسن، جان دوبري: السينما فنا، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ص:269.

يشـمل:" التصـوير والتعبيـر، يخبـر ويعبـر، فالكتابـة –الحـروف بقسـميها التصـويري والتعبيري هـي الشـكل الخـارجي المرئـي لـذلك فـإن نجـاح الكاتـب فـي التصـوير مـرتبط دائمـا بحسن انتقاء الكلمـات –الحـروف وبراعتـه فـي ترصـيفها وتنسيقها لتصـير الكلمةالمكتوبـة فـي بصـر القـارئ ألوانـا وأصـواتا، كمـا نجاحـه فـي التعبيـر مـرتبط أساسـا باختيـار العبـارة التـي تهزنا"[1]، اعتبر التصـوير وتوابعـه من إخـراج وتمثيـل واحـد مـن أكثـر الأنـواع انتشـارا فـي الميدان التصويري.

3-7-الشكل السينمائيFigure filmique:

ينطلق من :" الكلمة –الحرف ليصـير صـورة حيـة وصـوتا مسموعا- الكلمـة فـي العمـل السينمائي منذ وضعها الأول تولد بصورتها وتحولهـا، فهـي تكتـب لتصـير ألوانـا مرئيـة. كتـب لتصـير أصـواتا مسـموعة، كتـب لتنسـخ عـن الفرديـة وتلتحـق بالجماعـة، كتبـت لتسـتقطب المضامين والجماليـات التـي يمنحهـا المخـرج والمحـور، ومهنـدس الصـوت وصـانع الـديكور، ومركـب الشـريط إنهـا تـتقمص كـل براعـات ومهـارات أعضـاء الفريـق السـينمائي الأساسـيين والثانويين"[2].

3-8-الرواية السينمائية Cinéroman:

-"كانـت الروايـة السـينمائية فـي العشـرينات فيلمـاذا حلقـات يعـاد نشـر نصـه أسـبوعيا فـي الصفحات الشعبية.

- وجدت جمالية الرواية الجديدة التي توسعت في الخمسينات، امتدادها فـي التعبيـر السينمائي عنـد بعـض الكتـاب، وهكـذا انتقـل كـل مـن:" مـارغريـت دوراس"(Marguerite Duras)، و"آلا نــروب غرييــه" (Alain RobbeGrillet)، إلــى الإخــراج بعــد أن اشــتغل مع"آلانرينيـه"(Alain Resnais) الأولـى إلـى العمـل علـى سـيناريو وفـيلم هيروشـيما حبيبتـي(hiroshima mon amour) فـي 1959، والثـاني مـن أجـل السـنة الماضـية فـي مارينباد(l'année dernière àmarienbad)في 1961"[3] ويطلق على المنشورة عن هذا التعاون تسمية رواية سينمائية.

بينما كان آلان روب غرييه أكثر حظا من الروائيين الآخرين:" فبعد محاولـة أولـى لنقل أفكاره التجديدية التي أعلنها في رواياته مع الروايـة الجديـدة، فقد كتـب روب غرييـه سيناريو فيلم (السنة الماضية في مارينباد) للمخرج "آلان رينيه"بفضل تجربتـه ورؤيتـه السينمائية، إن

[1]- خلفة بن عيسى: الرواية والروايـة السينمائية، استجواب مـع مجموعـة مـن المبدعين، المؤسسـة الوطنيـة للكتـاب الجزائر، 1988، ص: 10.
[2]- المرجع نفسه ، ص:11.
[3]- ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور ، ص :19.

الإحساس بعدم التمكن من إبلاغ المشاهد لأفكاره المجردة مثل علاقة الإنسان بالمعرفة جعلت الروائي يتجه مباشرة إلى الإخراج والكتابة، ولهذا يواجهنا روب غرييه في فيلم (الخالدة) 1962، (القطار السريع)1966"[(1)].

4- المحكي السينمائي Récit cinématographique:

طورت الدراسات السردية من تقنياتها ولم تجعل المحكي الوريث الشرعي للرواية بل تعدى إلى السينما التي أعطته كل ما تملك آلا وهو الصورة السينمائية(image).

اعتنى الأدباء بهذا العنصر لأنه من أساسيات الفعل السينمائي الذي شكل الأحداث وجسدها خارج شكل(صورة) بطبيعة جديدة موحية وبصدد هذا يقول "كريستيان ميتز"(Kris tian Metz)[(*)] :" المحكي عنده عبارة عن خطاب مغلق يقوم بتخيل متتالية زمنية من الأحداث"[(2)]. اعتبر المحكي السينمائي خطاب له هيئة ساردة مسرود له، مرسل، مرسل له.

كما تفيد السينما:" الواقع من خلال التطابق والتماثل، أو التمثيل، ولكنها تضيف عليه قوة تعبيرية لم تكن موجودة في الأشياء أو الموجودات في عالم الواقع"[(3)].

تعتمد السينما على الخيال الذي يضيف لمساته السحرية في إنتاج نصوص تبهر العقل وتضاهي الواقع.

من المتعارف عليه بين مؤرخي السينما أن" ديفيد غريفيث "(David Graffite)[(**)] :" ابتكر أساسيات اللغة السينمائية باعتماده رواية القصص عبر ترتيب اللقطات والمشاهد بلغتها التصويرية بدلا من الكلمات"[(4)].

5- المحكي الفيلميLe Récit filmique:

[1]- بغداد أحمد بلية: الترجمة بين سيميائية الرواية –الفيلم، ص: 32.
[2]- وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص: 143، نقلا عن Kristian Metz essais sur la signification au cinéma, p : 35.
*كريستيان ميتز: ولد في بيزييه 12 ديسمبر 1931، وتوفي في باريس يوم 7 سبتمبر عام 1993 منظر فرنسي للسيميائية، وساهم في نظرية الفيلم الفرنسية والسيميائية البصرية وعمل في كلية الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية للتوسع ينظرhttps://fr.wikipedia.org/wiki/Christian_Metz

[3]- فاضل الأسود: السرد السينمائي، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط1، 1996، ص:112.
** ديفيد غريفيث: ولد سنة 1875 أدخل المونتاج لأور مرة بعد أن أخرجه عام 1908، وطوره بالشارع والتشويق والإثارة أطلق عليه اسم شكسبير الشاشة وأب السينما الأمريكية.
[4]- وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، ص: 866.

بصدد هذا يقول "جون بول ديسقوت" (Jean Paul Dégoutte):"تتابع الصور التي تقترح التمثيل المشابه الحقيقي من جهة، وتمفصل من جهة أخرى عن بعضها بالنظر إلى البعض الآخر حسب تنظيم نوعي، وزمني وتلفظي يقبل بشكل كلي المقارنة مع تتابع قضايا الخطاب والمحكي اللفظي"[1]. فاللغة أساسية في كل عمل سردي سواء أكان أدبي أم سينمائي لقدرتها الرهيبة في إنتاج عناصر متتابعة ومتتالية، أساسية وثانوية وكلها فاعلة داخل النص السردي ومعناه الحكي.

استمر الروسي"آيزنشتاين "(Eisenstein)[*] الذي كان ينظر للسينما لجهة بنياتها الفنية:" على أنها فن ملحمي وليست فنا دراميا،وإذا كان الفيلم السينمائي بهذا المفهوم كل متجانس، فقد كان من الضرورة المبدئية الابتعاد بالفيلم عن ساحة الكتابة الروائية المكتوبة منها والشفهية، والانتقال به إلى ساحة الحركة المرئية واللفظية المسموعة والإحساس بحيوية معيشية خاصة للواقعة أو سلسلة الوقائع التي يعمل الفيلم على عرضها"[2] فكل لون أدبي أو سينمائي له ما يختص به عن سواه من تقنية فنية فاللغة هي اللبنة الأساسية التي تفسر النسق المعرفي، في حين الصورة تعتمد على البصر الذي يقوم هو الآخر بإيصال المعنى فاللغة تفرض ضرورة الثقافة يغني اللغة السينمائية وأساسيةلخلق جمالية صورة سينمائية قد تختلف نوعا وفاعلية وأسلوبا عن جمالية صورة النص الروائي.

بدأ النقاد والكتاب السينمائيون الذين أتوا من بعد "آيزنشتاين"يدركون أهمية السيناريو السينمائي وأساسية تفرده بأساليبه السردية التي يفترض :"أن تكون ظاهرة في بناء الفيلم، ومع دخول عنصر الصوت في مجال صناعة السينما، أصبح السيناريون، ركنا أساسيا لا يقبل الجدل، فتفرد بخصوصيته التي أصبح يقوم على أساسها الفيلم السينمائي"[3].

فالمحكي الفيلمي:" ليس محكيا مخرجا بالصور والأصوات ولكن صور وأصوات مشكلة بطريقة تنتج لنا محكيا، فالأمر يتعلق هناك بتحليل، بماذا تستطيع اللغة والتعبير السينمائي إنتاج السرد ليس تشكيل الفيلم بوصفه مجموع الإجابات سمعية بصرية على أسئلة سردية"[4].أي أن المحكي هو المضمون الذي يسري داخل الفيلم، ويحدد القيمة الحقيقية له

[1]- وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما نقلا عن: jean Paul des goutte :le verbe et l'image , p19

[*]آيزنشتاين: ولد في عصر الإمبراطورية الروسية قبل سقوطها عام 1917، مخرج سينمائي أسطوري، أهلته ليصبح من احد أعظم نقاد السينما ومنظريها، حتى أصبحت آراؤه ونظرياته السينمائية إحدى أيقونات النقد السينمائي، واهتم بالمونتاج في السينما الصامتة.

[2]- وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي من الظاهرة والمصطلح، ص: 866.

[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[4]- وافية بن مسعود: الأنظمة السينمائية التسريد اللفظي والبصري في رواية (عمارة يعقوبيان) للروائي علاء الأسواني والفيلم المصاحب لهان دراسة في السرديات المقارنة، رسالة دكتوراه، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، 2010/2009، ص:42.

عن طريقة سرد هذا المضمون بوساطة عين الآلة التصويرية سيكون له أيضادورا هاما ومن هنا يمكن أن نفهم تلك العلاقة المتينة التي تطبع الحدث بالشكل، وقد يكون السيناريو شيئا جوهريا داخل هذه العلاقة أيضا.

6- السيناريوScénario:

ظهر مصطلح السيناريو في عالم السينما:" سنة 1911، بعد ظهور تيار الفيلم الفني في فرنسا سنة 1908، فقد أنشأ الإخوة"لافيت"(Lafayette)شركة الفيلم الفني بغرض تطوير السينما آنذاك، بحيث انحرفت عن الجانب الفني، وأخذت المنحى التجاري الذي لا يهتم إلا بالربح على حساب جماليات الصورة وأهمية المواضيع"[1]وفي السياق ذاته نشير إلى أن لفظت السيناريست أطلقت على كاتب السيناريو في عام 1915 وأسس ذلك لبداية:" عهد جديد للسينما التي أصبحت تعتمد على القصص المتكاملة، غير أن كتاب السيناريو لجأوا في بداياتهم إلى الآداب المحلية والعالمية يقتبسونها، فالرواية الغربية كانت قد بلغت الاكتمال من حيث البناء النصي والحبك القصصي، فكان لزاما على العاملين في حقل السينما الاستعانة بالأدب، كما استعانوا بالمسرح وممثليه ومخرجيه، فقد كان جل الممثلين ممن امتهن التمثيل على الخشبة، كما كان معظم المخرجين من الوافدين من الإخراج المسرحي"[2].

يوجد للسيناريو:" مقوماته وأصوله وقواعده ومبادئه، من هنا فإن السيناريست مبدع في اختصاصه، فعبر نصه يقدم لنا مشروعا مؤهلا ليكون فيلما، إذ لا فيلم جيد بلا سيناريو جيد، هذه قاعدة ذهبية للسينما منذ ولادتها حتى الوقت الحاضر"[3].

تجمع الدراسات على أن مصطلح السيناريو يعني:" تمثيلا أو تقديما معرفيا تعتبر عناصره بمثابة تعليمات للطريقة المثلى بأدوار معينة(shank and abselon) فسيناريو عن مطعم يشتمل على سبيل المثال تعليمات للزبون والنادل والقائم على الخزينة، ورغم أن السيناريوهات تعتبر مكافئة ففي إطارات والخطط والمخططات إلا أنها مجسمة محكمة التوجيه"[4].

بينما يأتي السيناريو بأنه مخطط المسرحية أو الفيلم السينمائي وهي لفظة:" إيطالية الأصل دلت لفظة(scénario) من(scena)مشهدأو الأمر على مشهد المسرحية بالمعنى

[1]- بغداد أحمد بلية : الترجمة بين سيميائية الرواية- الفيلم، ص: 22.
[2]- المرجع نفسه، ص ص: 22-23.
[3]- سيد فيلد: السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1919، ص: 83.
[4]- جيرالد برنس: المصطلح السردي(معجم المصطلحات). تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص: 204.

المعماري، وذلك قبل أن تدل على مخطط الفيلم السينمائي"[1] وهو عنصر أساسي في عملية البناء والهدم.

وجاء تعريفه في معجم آخر بأنه:" مختصر للعمل الأدبي الدرامي –مسرحية، فيلم أوبرا –معطيات الوقائع والمشاهد والشخصيات والأوضاع والأداء التمثيلي"[2] فهو دليل قاطع ووحدة تقوم على الربط بين الشخصيات والأحداث وما إلى ذلك من عناصر لأنه:" عمل تحليلي وحصيلة عمل جماعي بين المخرج والسيناريست، وهو الإخراج مع الوسائل الدرامية، والفيلم هو الدراما مع وسائل الإخراج"[3]. يستقل مفهوم السيناريو من سيناريست لآخر كل حسب تأليفه وكتابته.

1-6- السيناريو الأدبي Scénario littéraire:

يسمي "حمادي كيروم"[*] السيناريو الأدبي بالسيناريو السردي لأنه:" الوسيط بين السرد في الرواية والسرد في الفيلم السينمائي، ولأن كاتب السيناريو يستخدم ضمنه الكلمات مثل الكاتب الروائي، لكنه يفكر بالصورة المرئية والأصوات المسموعة مثل السينمائي"[4].

يحتل السيناريو مكانة خاصة في تشكيل الرواية والفيلم فهو من الأعمدة الأساسية التي يقوم عليها الهيكل البنائي للنص، يفكر غالبية السينمائيين في معنى السيناريو بأنه:" القصة السينمائية، أو أنه القصة أو الرواية المكتوبة بلغة السينما التي تعتمد على الصورة، والخطأ الأساسي في مثل هذا التصور يبدو في افتراضه أن السيناريو يعني بالضرورة تكوينا روائيا أو قصصيا على وجه التحديد، وقد يعود الوقوع في هذا الخطأ إلى غلبة تأثير القالب الروائي على معظم أفلام السينما، وقد يرجع كذلك إلى أصل كلمة سيناريو ذاتها"[5].

ينبغي أن يغطي كلمة سيناريو كل الأنواع السينمائية الرئيسية:" من روائية أو تسجيلية أو جمالية، وليست النوعية الروائية فقط، ولعل هذه الضرورة هي التي أنشأت

---

[1]- سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص ص: 632-633.

[2]- نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية عربي –انجليزي، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ج1، ط1، 2010، ص: 165.

[3]- سيمون فرايليش: الدراما السينمائية، تر: غازي منافيجي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، ط1، 1994، ص: 85.

*حمادي كيروم: ناقد وباحث سينمائي مغربي من مواليد 1951، المغرب، الدار البيضاء، مدير مهرجان الرباط السينمائي الدولي عام 2000، عضو في لجنة الدعم السينمائي ولجنة قراءة السيناريو، رئيس النادي العمل السينمائي من أهم مؤلفاته: تحليل الخطاب الروائي، السينما والتربية، أجنحة الرغبة.

[4]- حمادي كيروم: الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي السينمائي المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص: 21.

[5]- عدي عطا حمادي الياسين: توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص: 20.

مصطلح(screenplay)لتعني السيناريو الروائي، ثم مصطلح(script)، ومعناها الحرفي النص الكتابي، لتعني أية صورة أو نوع من أنواع السيناريو السينمائي"[1].

يشير لويس هيرمان بأن السيناريو:" خطة وصفية تفصيلية مكتوبة في تسلسل، يجمع بين كل من الصورة والصوت، وتقديم هذه الخطة إلى المخرج الذي يتولى تنفيذها أي تحويلها إلى واقع مرئي سمعي"[2].

ينظر إليه ريموند سبويتوود"(Raymond Spoitwood)من زاوية أخرى وذلك من خلال تحليله لطبيعة دور الكلمة المستخدمة في كتابه يقول:" السيناريو تسجيل المعاني المصورة باستخدام الكلمات التي يمكن ترجمتها فيما بعد إلى انطباعات مصورة بواسطة الكاميرا والمخرج، وعلى ذلك فإن السيناريو على الرغم من اعتماده الكلمة في كتاباته فإنه ينشأ من الصورة"[3].

فكاتب السيناريو:" يكون مزدوج الوظيفة(كاتب، مخرج) ويكون قارئا للنص الروائي، وفي الوقت نفسه معيدا لكتابته حسب قواعد الإخراج والتمثيل من خلال تحويل كلمات إلى صور"[4].

لكن هذه النظرة تغيرت بعد "يوروفكين"(Yorfkine)[*]بان السيناريو هو:" الفيلم المستقبل أو بعبارة أخرى الفيلم المكتوب على الورق"[5]، وقد يمكن أن يكون :" نقطة تلاق بين الرواية والفيلم"[6] كما تطرق لها بازوليني في حديثه عن السيناريو الأدبي؛مما سبق نقول إن السيناريو:" هو التأليف أو الصياغة السينمائية لموضوع الفيلم، في شكل كتابي يوضح تفاصيل وتسلسل الصور البصرية –الصوتية التي ستظهر في فيلم المستقبل"[7]

هذا بعض ما قدم من تعاريف وجيزة في كتابات دارسي السينما والذي يدور حول ماهية السيناريو؛ورغم الاختلافات والتباينات الطفيفة التي يتميز بها كل سيناريست عن الآخر إلى أنها تصب في معنى واحد ومتقارب.

---

[1]- عدي عطا حمادي الياسين: توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، ص:20

[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص:21.

[4]- بغداد احمد بلية: الترجمة بين سيميائية الرواية، الفيلم، ص: 86.

[*]يوروفكين:(8893-1953) مخرج ومنظر سوفياتي، يعتبر مع اينشتاين من مؤسسي الفن السينمائي له كتاب حول (فن المونتاج).

[5]- عدي عطا حمادي الياسمين: أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو، وصناعة الفيلم السينمائي،ص: 21.

[6]- ينظر: قيس الزبيدي: المرئي والمسموع في السينما المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2006، ص: 146.

[7]- عدي عطا حمادي الياسمين: أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو، وصناعة الفيلم السينمائي،ص: 21.

فكلمـة سيناريو اختـزال لسيناريو التصـوير وهـي :" دقيقـة وتفصـيلية لكل مـا تنـوي أن تفعله في التصوير أي حيث ما يجب عليـه أن تكون الكاميرا فـي كل لقطـة، ومـا تفعل إذا مـا تحركت وماذا يحدث أمامها شاملا كل كلمة حوار وكل صوت وكل جزء من العمل أوكل مـا يحيط بالحدث"[1] .وهو:" النص المكتوب الذي ينفذ الفيلم بناء عليه"[2].

يشـكل الـنص المكتـوب إذن مهـادا يسـتند عليــه مشـروع كـل فـيلم كمــا أن كــاتبي السيناريوهات يعدون مؤلفين لأن طريقـة الكتابـة هـي التـي تـؤدي بـالنص إلـى النجـاح أو إلـى الفشل ومع ذلك فـإن الخطـاب الموجـود فـي الحـالتين هو نـوع من التوافق بين الكاتـب الأول والكاتب الثاني، أي بين الروائي والمخرج السينمائي، وهي الحالـة التـي نجدها لـدى آلانـروب غرييه الكاتب وآلا نروب غرييه السيناريست.

إن عملية التحويل من النص المكتوب إلى العمل المرئي، تتم عبر مراحل مختلفـة منهـا الخلاصة والمعالجة ثم السيناريو وأخيرا التقطيع.

1- خلاصة السيناريو(Synopsis)وهو ملخص القصـة في بضع ورقات يقدم إلى المخـرج أو المنتج أو الممثلين للاطلاع عليه[3].
2- المعالجـة(Traitement) :"وفيهـا يـتم التوسـع فـي فكـرة الملخـص، بمـا يتوافـق مـع النـوع السينمائي من دراما أو فيلم بوليسي أو خيالي"[4].
3- السيناريو(Scénario): وهو كتابة قصة فيلم كاملة.
4- التقطيـع(Découpage): ويـدعى أيضـا التقطيـع التقنـي وفيـه تحويـل القصــة إلـى مقـاطع تصويرية أي مشاهد، ومناظر ولقطات، ويمكن للكتاب أن يتخصصوا في كتابة السيناريو أو أحـداث القصـة، أو يجمعـوا بـين السـيناريو والتقطيـع التقنـي أي تحويـل القص إلـى لغـة سينماتوغرافية[5].

تختلـف الروايـة الأدبيـة عـن العمـل السـينمائي:" باعتمـاد الأولـي اللغـة والأسـلوب، أمـا الثانية فتحول اللغة البشرية برموزها المكتوبة إلى نظام جديد تكون فيـه الصـورة هـي الوسـيلة الناقلة للرموز اللغوية، وفي هذا النقل والتحول يضطر كاتـب السـيناريو إلـى حـذف أو الإبـدال بما يوافق الطرح السينمائي للحدث"[6].

1- أدريان برونل: سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما، تر: مصطفى محرم، ص: 12.
2- توني روز ومارتن بنسون: كيف تمثل للسينما، تر: احمد راشد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية، ص: 193.
3-بغداد أحمد بلية: الترجمة بين سيميائية الرواية –الفيلم، ص:21.
4- المرجع نفسه ، ص:21.
5- المرجع نفسه، ص:22.
6- بغداد أحمد بلية: الترجمة بين سيميائية الرواية –الفيلم،ص:24.

مر تحويل العمل الروائي إلى فيلم سينمائي بدوره على مراحل عديدة منها تلخيص الأحداث الروائية في أفكار معينة واستخراج المغزى ثم يقوم الفيلم بتقديم دوره مرتكزا على الدعامة الفكرية التي قدمتها أحداث الرواية، "وصل النقل من الأدب في الأخير إلى التحويل الكلي ومن ثمة تعددت الاصطلاحات الدالة على هذه الظاهرة كما ظهرت أنواع الإعداد والاقتباس وذلك حسب الطريقة التي يتعامل بها المقتبس مع الأثر الأدبي حرفيا وحرا"[(1)].

ظهر الاقتباس من الأدب مع بدايات السينما فبدأت:" مع قصص العم توم وسندريلا ودان كيشوت، وقصة السيدة صاحبة الكلب الصغير لـتشيخوف إخراج جوزيف هايفش، ربونسونكروزو، وحيافي الذهب، وانتقلت إلى مسرحيات شكسبير مثل: هاملت، روميو وجولييت ثم روايات عالمية مثل: رواية المفقود للروائي دانيال هامت أخرجهاوليام فون ديك عام 1934، ورواية عناقيد الغضب لجون شتاينبيك أخرجها فورد مع هنري فوندا عام 1940 رائد السينما الاجتماعية في أمريكا، ورواية أعلى نافورة المياه لاين زاند"[(2)].

إن ظاهرة الاقتباس التي أوجدت مع السينما اعتبرها النقاد لمدة طويلة ظاهرة أدبية:" غير أن "رومان جاكبسون" وجهها منحى جديدا، بحيث صنفها ضمن الترجمة، وسماها الترجمة بين سيمائية"[(3)].

يرى السينمائي الروسي"يوروفكين ":" أن الموضوع هو أقصى ما يمكن أن نأخذه من العمل الأدبي حيث تحويله إلى سيناريو"[(4)] يصل"يوروفكين" من خلال هذا القول إن الموضوع الأساسي للرواية هو البلاط الذي يستمد في عملية الاقتباس ولابد من وجود توافق وتماثل واضح بين الرواية والفيلم من حيث المعنى والجمال والتناسق.

7- الاقتباسAdaptation:

يعني الاقتباس السينمائي بالمعنى الواسع:" ممارسات شتى بدءا من الرواية المصورة حتى الاقتباس عن الأفلام، أما في معناه الأكثر استعمالا يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما، هكذا كان الحال منذ بداية القرن بالنسبة لعدد كبير من الأفلام التي تقتبس من مسرحيات أو روايات، وفي القرن العشرين فكرت الطلائع المنظرة أن السينما لا يمكن أن

[1]- حمادي كيروم: الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، الفن السابع، دمشق، سوريا، 2005، ص: 14.

[2]- محمد الأحمد: السينما تجدد شبابها، الفن السابع، دمشق، سوريا، 2001، ص: 349.

[3]- بغداد احمد بلية: الترجمة بين سيميائية الرواية –الفيلم، ص:08.

[4]- قارصلي محمد: السينما السوفيتية والأدب، مجلة الحياة السينمائية، وزارة الثقافة، دمشق، عدد37، 1989، نقلا عن مانيا بيطار: القصة في السينما السوري، الفن السابق، دمشق، ص 27.

تصبح فنا مستقلا إلا إذا اكتسبت خاصية لها، ولم تقتصر على أن تكون مسرحا مفلما وفيما بعد زرعت الموجة الجديدة(*) بشكل مفارق، تذوق الأدب"[1].

بهذا يكون الاقتباس:

* ضمن المؤلف نصا لمؤلف آخر حرفيا بدون تغيير، وهنا يجب أن يصنعه بين علامتي تنصيص ويشير إلى مصدره وفي هامش الصفحة[2].

*تحويل عمل فني أو أدبي ما من شكل أدبي أو فني إلى آخر كتحويل الفيلم إلى مسرحية أو الرواية إلى فيلم [3].

يعتني جوهر الاقتباس:" بتحويل ومناقلة وتحوير رواية أو مسرحية أو مقالة صحفية أو غير ذلك من الأعمال الأدبية والفنية لتصبح سيناريو معدا للسينما، أنها القدرة على جعل الموضوع يتلاءم ويتناسب مع كتابة سيناريو عن طريق التكييف والتغيير في البنية والوظيفة والشكل لخلق وتعديل نحو الأفضل وينظر السيناريو في هذه الحالة على أنه إبداع وعمل مبتكر وأصيل وجديد نقطة انطلاقه ومصدر مادته للأعمال السابقة"[4] تأخذ السينما من الفنون الأخرى المتفاوتة والمتنوعة فحواها الرئيسي لتحوله إلى صور على الشاشة بواسطة رابط قوي سمي بالاقتباس لهذا يعرف بأنه:" العبور بالأثر الأدبي من عالم الكلمة إلى عالم الصورة"[5].

وهذا ما أكدته السينما في تعريفها للاقتباس بأنه:" تحويل فكرة أو موضوع أو عمل أدبي رواية كان أو مسرحية أو قصة إلى الشكل السينماتوغرافي"[6].

يستعمل الباحث "جان ألكسان" مرادفات متنوعة للاقتباس (adaptation) بأنه العبور التحويل، النقل، الإخراج، الترجمة، فالمعاني تصب في تحويل الرواية إلى فيلم أو من الكلمة

---

*الموجة الجديدة: ويطلق عليها أيضا حركة أدبيةCourant Littéraire جهد بارز تقوم به جماعة من الأدباء أو النقاد من أجل تحقيق غاية أو هدف مشترك يتجه نحو تعديل أو تغيير عدد من المواقف الأدبية النقدية أو الثقافية أو أبرز سمات تراكم أدبي أو ثقافي أو معرفي من الزاوية الكيفية، للتوسع ينظر: سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد المعاصر، ص:90.

[1]- ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، ص: 03.

[2]- نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية عربي- انجليزي، دار المعتز للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ج1، ط1، 2010، ص: 30.

3- المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

[44]- سيد فيلد: لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة، تر: احمد الجمل، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 1991، ص: 155.

[5]- جان ألكسان: الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، ص: 15.

[6]- بغداد أحمد بلية: الترجمة بين سيميائية الرواية، الفيلم، ص: 21.

إلـى الصـورة كمـا يـرى بـأن:" نقل الروايـة إلـى الشاشـة يبعث الحركـة فـي عناصـر العمـل الروائي رغم أن هذا التغيير الحركي يكون محددا بزمن عرض الشريط السينمائي"[1].

يلاحظ من عمليـة الاقتبـاس:" من التـاريخ أو التـراث أو الوقـائع التاريخيـة كانـت منبـع الإبداع القصصـي والروائـي يقوم بتحويـل نـص شـفهي أو فكـرة مجـردة إلـى نسـق مـن الكتابـة واضحة المعالم تختلف عن المصدر وبهذا تحدث عملية ترجمة لا إرادية لدى الأديب، بحيث أنه ينقل النصوص من نمط في الكتابة إلى نمط مخـالف تمامـا"[2]وانطلاقـا مـن هـذا التصـور، يطرأ تغير دوما على اللغة السينمائية من حيث الأسلوب و ما إلى ذلك من إزاحـات فنيـة و مـا جعلها تلجأ إلـى التجديـد فـي فتـرة العشـرينيات هـو مواكبـة التطـورات الأخـرى تاركـة المجـال أمام حرية المقتبسين.

يأخذ الاقتباس من " الأصل و تحويله إلى عمل إبداعي جديد قد يختلف أو قد يتشـابه مـع الأصل حسب قدرة المبدع في اختراق النص أو اغتصابه"[3].

أقيمت دراسات سنة 1956 عن الاقتباسـات مـن أعمـال الـروائيين فـي السـينما العالميـة: "فقـد اسـتحوذت أعمـال "شكسـبير" علـى اهتمـام المخـرجين السـينمائيين وبلـغ عـدد الأعمـال المقتبسـة 125 عمـلا، مقابـل 65لـــ "شـارل ديكنز"،و"ليفتولوستوي" و60 لــ"فكتـور هيجـو" و50 لـ"بلزاك" و30 "لإميل زولا" وكذلك "دوستويوفسكي"[4].

هكذا يعد الاقتباس مرحلة أساسية يمر عبرها كل تأليف سـواء أكـان أدبيـا أو سـينمائيا أو مسرحيا أو غيره، لأن العلاقة بين الفنون من جهة، وبين الناس من جهـة ثانيـة والشـعوب هـي علاقـة متجـدرة عكـف علـى دراسـتها المتخصصـون الدارسـون منـذ القـديم ورغـم أن الأولـين كـانوا يعـدون الاقتبـاس مذمـة فإنـه صـار اليـوم مسـتفزا يـؤدي إلـى إنتـاج النصـوص الجميلـة، والسينما كما الأدب ليس بعيدين عن هذه الاقتباسـات إذ يمكـن للأديـب الروائـي أن يقتـبس مـن النصوص السينمائية أو أن يكون مثارا ينطلق منه التفكير لإنتاجالأفلام والسيناريوهات.

1- جان ألكسان: الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، ص:09.
2- بغداد أحمد بلية: الترجمة بين سيميائية الرواية –الفيلم، ص:18.
3- المرجع نفسه، ص: 16.
4- ينظر بغداد أحمد بلية: الترجمة بين سينمائية الرواية –الفيلم، ص: 25.

8- المشهدScène:

يعني المشهد في الحقل السينمائي:" حدث متصل بالأحداثالأخرى وينتهي بالاشتراك أو مغادرة شخص أو أشخاص"[1].

يعد المشهد أكثر العناصر أهمية في السيناريو فهو:" المكان الذي يقع فيه حدث ما، حين يحدث أمر معين ما، كما انه وحدة خاصة من الحدث الدرامي، والمكان الذي تسرد فيه أحداث القصة، فالمشاهدة الجيدة تصنع أفلاما جيدة، فعندما تذكر فلما جيدا، فإنك تتذكر مشاهد، ولا تتذكر الفيلم كله"[2].

يدفع المشهد بالقصة إلى الأمام كما يعمل على تطويرها بحيث:" يطول ويقصر فقد يشتمل على ثلاثة صفحات حوار، أو قد يكون قصيرا إلى حد يتكون فيه من لقطة، كمشهد سيارة تنطلق مسرعة، في طريق عام، إذن فالمشهد من صنع الكاتب، من حيث الطول أو القصر أو القصة هي التي تلعب دورا مهما في تقرير طول أو قصر المشهد، فهي التي ستوضح كل شيء يراد معرفته"[3] والمشهد ليس مستقرا لأن:" تغيرات المشهد ضرورية في تطوير السيناريو فالمشهد هو كل شيء يحدث، حيث تروى فيه القصة بلغة الصورة المتحركة، وهو مبني على أساس البداية والوسط والنهاية مثل السيناريو كما يوجد نوعان من المشهد وهما:

أ-"المشهد الأول: يقع حدث ما، ونشاهده بصريا مثل: مشاهد الفعل والحركة والإثارة.

ب- المشهد الثاني: حوار يقع بين شخصين أو أكثر ومعظم المشاهد تشمل الأمرين معا"[4].

يعد المشهد جزءا من الفيلم لأنه يساهم في:" عرض الحدث الكامل الذي يتم تصويره بكاميرا واحدة ثابتة أو متحركة أو من عدة زوايا"[5]،يعتبر المشهد:" مرحلة من القصة المصورة تشبه الفصل في الكتابة"[6]، يغطي المشهد في الفيلم :"مساحة زمنية معينة، ومكانا معينا، ويمكن أن يتكون من لقطة واحدة أو عدة لقطات، ويُقسم كتاب السيناريو نص السيناريو إلى مشاهد ، كما يقسم الروائيون أعمالهم إلى فصول فالمشاهد هي الوحدات البنائية للنص، ولا تستغرق معظم المشاهد أكثر من دقيقتين إلى ثلاث، وإلا أصبحت الصورة

1- نواف نصار: معجم المصطلحات الأدبية عربي –انجليزي، ص:309.
2- عدي عطا حمادي الياسين: أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم، ص:113.
3- المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.
4- المرجع نفسه، ص:114.
5- أدريان برونل: سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، ص:71.
6- توني روز ومارتن بنسن: كيف تمثل للسينما، ص:194.

مكررة ، ومملة للمتفرج، وعموما تصل نصوص السيناريو إلى 120 صفحة، مما يعني أنها تحتوي من 40 إلى 60 مشهدا"[1].

9 -**اللقطة السينمائية:**

يتكون الفيلم من لقطات وكلمة لقطة:" ذات دلالات عديدة، إننا نطلق اسم لقطة على ذلك المقطع من شريط الفيلم المصور من لقطة واحدة أو ضمن حركة الكاميرا واحدة من لقطة إلى لقطة، يمكن أنتكون قصيرة أو طويلة[2].

واللقطة:" جزء من الحركة المستمرة بدون انقطاع أي دون أن تتوقف الكاميرا[3].

للغة السينمائية عدة مفردات منها اللقطة(shot) وهي:" أصغر وحدة في الحدث الدرامي في الفيلم السينمائي، وهي الوحدة التي يتم على أساسها بناء المشهد، وكل لقطة يجب أن يكون لها هدف داخل المشهد، وإلا يصبح من المفروض الاستغناء عنها،وبمجرد أن يتحقق الهدف من اللقطة يجب الانتقال فورا للقطة التالية، ويجب أن تتطابق اللقطات مع الحالة العامة للفيلم ككل بل ويمكن أن تحتوي على عناصر ذات دلالات خاصة"[4].

تقدم اللقطة السينمائية:" وجهة النظر لما تتضمنه وإن وظيفة هذه اللقطات هي أن تصف تصورا من هذا النوع، وبهذا المعنى فإن لقطات الفيلم تقدم وجهة نظر لتشريحة زمانية مكانية من عالم القصة وترينا ما تحتويه من وجهة النظر تلك"[5].

يعتمد على اللقطة في التصوير الفيلم وتعرف بأنها:" الجزء من الشريط السينمائي الذي يتم تصويره دفعة واحدة حيث يبدأ محرك آلة التصوير بالدوران، وحتى أن يتوقف"[6].

يقسم الفيلم إلى لقطات متتابعة متتالية للوصول إلى الفيلم النهائي وهي:" متحركة تباعا لحركية الكاميرا"[7].

تتماشى اللقطة مع طبيعة استخدامها من حيث الابتعاد من الكاميرا أو الاقتراب منها أجد:

[1]- منى صالح الصبان:من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، المدرسة العربية للسينما والتلفزيون،دارمجدولاي،عمان، الأردن، ط1، 2010، ص :572.
[2]- ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر: عدنان مادانات، دارالفرابي، بيروت، ط1، 1981، ص: 57.
[3]- توني روز ومارتن بنسن: كيف تمثل للسينما، ص:193.
[4]- منى صالحالصبان:من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، ص:188.
[5]- دانييل فرامبتون: الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما، ص: 67.
[6]- علي أبو شادي: سحر السينما، ص ص: 55-56.
[7]- ينظر أدريان برونل: سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، ص: 60.

9-1- اللقطة الكاملةFull-shot:

وتستعمل الاصطلاح:" لقطة عامة أو لقطة عامة متوسطة أو عامة بعيدة"[1].

9-2- اللقطة العامةshot:

وهي:" أكبر بقليل من اللقطة المتوسطة العامة، في اللقطة العامة تكون الكاميرا أبعد بما يكفي لأن تشمل مجموعة كبيرة أو ازدحاما صغيرا من الناس"[2].

نعني بلقطة بعيدة وعامة جدا احتمال:" وجود مكان واسع جدا بكليته أو منظر طبيعيا ممتدا بحيث يبدو بعيدا جدا وسيكون من الصعوبة بمكان تمييز جسم الإنسان من هذه المسافة البعيدة أو من خلال اللقطة العامة جدا، وإذا كان ذلك المنظر مثلا: عبارة عن جموع بشرية، وعلى سبيل المثال: لحظة الهجوم على قصر الشتاء، فإن هذه الجموع ستندمج من خلال هذه اللقطة في كتلة عامة متحركة"[3].كما تستعمل في استعراض الديكور وتحديد الأماكن التي يتم التصوير فيها.

9 -3- لقطة عامة متوسطةMedilomlong shot:

يطلق عليها:" القطع على شخص بالقرب من الركبتين سوف تجد أنه من السهولة جمع أربعة أشخاص في اللقطة المتوسطة"[4].وهي اللقطة التي"تصور شخصا من ركبته حتى اعلي رأسه، وأحيانا ما تسمى باللقطة الأمريكية، وهي أولى اللقطات التي تقطع فيها حدود الكادر جسم الشخص المراد تصويره"[5].

9-4- لقطة بعيدة جدا:

يلجأ المصور إلى هذه اللقطة بهدف إظهار أكبر مساحة من المكان، كتصوير الشوارع بكل تفاصيلها، تعتمد في ذلك على إظهار:" مسافة بعيدة، و مساحة كبيرة من الموقع المصور وهي عادة لقطة خارجية، وتستخدم كإطار مكاني لتحديد اللقطات التالية، ويطلق عليها اسم اللقطة التأسيسية"[6].

1- أدريان برونل: سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما ، ص :63.
2- المرجع نفسه، ص :65.
3- ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص ص: 60، 61.
4- أرديانبرونل: سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، ص: 66.
5- منى صالحالصبان:من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، ص:193.
6- علي أبو شادي: سحر السينما، ص: 56.

وتستعمل اللقطة البعيدة جدا:" عندما يكون من الضروري عزل إنسان عن بيئتـه، أي عرض موقف فلسفي بصورة مرئية"[1] يستهدف المصور اللقطة البعيدة عندما يريد أن يعزل شخصياته عن البيئة الخاصة بهم، وهنا يستخدم هذه التقنية لتصوير مواقفهم بآلة التصوير.

9-5- اللقطة البعيدة Distantshot:

تستخدم هذه التقنية على عكس اللقطـة البعيـدة جدا بأنهـا أقل إدراكـا لتفاصـيل المكـان:" حيث نرى حدثا كبيرا كاسحا مثل جيوش تتحـارب وفرسـان يركضـون أو نـرى متسلقي جبـال عن بعد"[2]تعطي اللقطة البعيدة فرصة إدراك الجسم وحركته، وتكشف علاقة الممثل بالمكـان مع غيره من الممثلين فهي:" ترصد الحركة (حركة الجسم) علـى نحـو خـاص مـع إدراك أقل للبيئة التي تحيط بموضوع أو مادته"[3]يعني أنها ترصد الجانـب الفيزيولـوجي للشخصـية، مـع البيئة ولكن بشكل قليل.

9-6- اللقطة الكبيرة Close up:

هـي لقطـة عاديـة:" للوجـه وتتضـمن الكتفين وجـزء مـن الصـدر فـي حـين يقطـع أعلـى الصورة بمسافة بوصـات صـغيرة علـى الرأس"[4].

9-7- اللقطة القريبةCloseshot :

تكشف هذه اللقطة ردود الفعل المفرحة والمحزنة للمثل برسم الكاميرا أجزاء وتفاصـيل وجهـه بأكملهـا فهـي:" تعمـيم حـر لأي درجـة مـن قـرب الكـاميرا مـن شـيء أو أشـياء يـتم تصويرها"[5] كما تقترب " من الشخصية إلى حد تبين الرأس"[6]، فهي "التـي تصـور شخصـا من أكتافه حتى أعلى رأسه، أي أن الحد السفلي للكـادر يقطـع جذع الشـخص المـراد تصـويره في المنطقة من فوق مفصل الذراع إلى ما أسفل الفم، بحيث يظهـر شـيء مـن كتـف الشـخص، وقد يقطع الحد العلوي الرأسأو لا يقطعها، ويعتمد هذا على جنس الشـخص وتسـريحة شـعره، ويوجه انتباه المتفرج بالتركيز على عيني وفم الشخص المراد تصويره"[7].

---

[1]- مهدي صـلاح الجويدي: التشكيل المرئـي فـي الـنص الروائـي الجديد، عـالم الكتب الحديث، أربـد، عمـان، ط1، 2012، ص: 206.

[2]- أدريانبرونل: سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، ص:60.

[3]- مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص ص: 205- 206.

[4]- أدريان برونل: سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، ص: 57.

[5]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[6]- مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 204.

[7]- منى صالحالصبان:من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، ص:195.

9-8- اللقطة القريبة جدا:

تركـز هـذه التقنيـة علـى وجـه الإنسـان وبشـكل أدق علـى العينـين:" يـتم تكثيـف التـأثير، وتركيز الانتبـاه علـى تلـك الجزيئيـة، وهـذه اللقطـة مـن أهـم مـا يميـز السـينما عـن المسـرح"[1] ويطلق عليها أيضا اسم اللقطة القريبة الكبيرة، فاللقطة القريبة الكبيرة:" تمتلك الشاشة وتكون نهايتي الكادر أسفل الذقن تماما وفوق عالي الرأس"[2].

9-9- اللقطة المتوسطة:

يقصد بها:" تلك اللقطة التي تؤخذ للمادة المصورة من مسافة متوسطة فلا هـي بالقريبـة ولا هي بالبعيدة"[3].

كما يسميها بعض المختصيناالسينمائيينباللقطة المتوسطة القريبة وتبدأ:" مـن بـين الوسـط والـركبتين إلـى الأعلـى"[4] فهـي تتوسـط اللقطـة القريبـة والبعيـدة، وتظهـر لنـا المـادة الوسـط وتكشف بعض الأجزاء الخاصـة مـن جسد الممثل مـن وسطه إلـى رأسه"تصـور شخصـا مـن صـدره حتـى أعلىرأسـه، أي الحـد السـفلي للكـادر يقطـع أسـفل مفصـل الـذراع أو أسـفل جيـب الصـدر بالنسبة لذكر يرتدي سترة أو بروز الصـدر بالنسبة للأنثى وتظهر تعبيرات الوجـه هنـا طاغية وعينا الشخص بارزتان،كما أن درجة لون بشرته يمكن تمييزها"[5].

وتعني كذلك:" جزء من المكان، جزء من الشارع، زاوية مـن الطبيعـة، وإذا مـا صـورنا في المسرح، فإن هذه اللقطة ستشمل بشرفتين أو ثلاث"[6].

9-10-لقطة الرجوع Cutback:

تعيد لقطة الرجوع:" مشهد من فيلم إلى حدث سابق وتترجم هذه الكلمـة فـي معجـم الفـن السينمائي بالاستدراك واللقطة المرجوعة"[7].

9-11-لقطة ذات بؤري عميق:

تـوحي هـذه التقنيـة بأسـلوب :" كامـل سـواء فـي مقدمـة الكـادر أو فـي عمقـه ومسـتوياته المختلفـة، وهـي لقطـات مفضـلة عنـد المخـرجين الـواقعين، ذلـك أنـه مـن الممكـن مـن خلالهـا إعطـاء تـأثيرات متعـددة، فـالعين تسـير بشـكل متسلسـل ومـن مقدمـة الكـادر إلـى وسـطه ثـم

1- علي أبو شادي: سحر السينما، ص:59.
2- أدريان برونل: سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، ص: 57.
3- مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص204.
4- أدريان برونل: سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، ص: 57.
5- منى صالحالصبان:من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، ص:194 .
6- ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر: عدنان مدنان، ص: 61.
7- أدريان برونل: سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، ص:59.///

الخلفيـة"[1]يعتمـد المخرجـون هـذه التقنيـة لمسـاعدتهم علـى التسلسـل مبـرزة مقدمـة الكـادر، ثـم الوسط، وصولا إلى خلفية الكادر.

9-12-لقطة مرتدة أو مبتعدة فجأة:

تصور هذه اللقطـة من خـلال الاعتمـاد علـى كـاميرا خاصـة تعتمد علـى تقنيـة الاقتـراب والابتعـاد فـي الوقـت ذاتـه:" تبـدأ هـذه اللقطـة فـي وضـع قريـب (أو كبيـر) مـن الشـيء المـراد تصويره ثم تتحرك العدسة(الزوم) حركة سريعة إلى الوراء"[2] يعتمد عليها المصورون في حالة الاقتراب والتأخير، بحركة مفاجئة مقتربة أو مبتعدة عن مكان التصوير.

9-13-لقطة منقضة أو مقتربة فجأة:

تصور هذه اللقطة عكس اللقطة السابقة:" تبدأ بحركة بعيدة ثم تتحرك إلى الأمام مقتربـة من المادة المراد تصويرها، وهذه اللقطة لا تخدم الحدث والشخصية"[3]

10- آلة التصويرAppareil photo:

كـان" جـورج ميليـه"(George Méliès)[*]صـاحب أعظـم فكـرة قادتـه:" إلـى سـرد قصـص تمثيليـة تجمـع بـين الصـور والكـلام المكتـوب"[4]، فقد ترجمـت قصصـه إلـى أفـلام ومشـاهد:" علـى خشـبة المسـرح وكـان سـرد الأحـداث مفيـدا بتقاليـد المسـرح، حيـث كانـت آلـة التصـوير تـأخذ مكانـا بتماثيـل المتفـرج وهـي تصـور المشـاهد"[5].

---

[1]- علي أبو شادي: سحر السينما، ص:59.

[2]-علي أبو شادي: سحر السينما، ص:59.

[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[*]جورج ميليه: سينمائي فرنسي شهير ولد في 8 ديسمبر 1861 وتوفي في 21 يناير 1938. ابتكر جورج العديد من الأساليب التقنية والسردية في بدايات السينما، حيث كان شخصا مبتكرا في استخدام المؤثرات الخاصة. اكتشف بالصدفة خدعة التوقف أو الاستبدال عام 1896 وكان أحد أوائل السينمائيين الذين استخدموا تقنيات الكشف المتعدد، تصوير انقضاء الزمن، مليه يعتبر من رواد أسلوب المونتاج الفني وعمل على تطويرات كثيرة في بداية السينما، يعتبر المبتكر للعديد من الخدع السينمائية، حيث عمل على التجديد المستمر في استعمال خدعه الخاصة، وقد اكتشف عن طريق الصدفة خدعة " تايمز لابس " (تصوير بأوقات مختلفة) في سنة 1896، استعمل تقنيات عديدة مثل " الجامبكات " وهو أوائل من استعمل أسلوب مضاعفة شكل الشخصيات في الفيلم، خاصية "الديزولف" (دخول صورة بصورة أخرى) ، لكونه كان يهتم في تغيير الحقيقة في التصوير، أطلق عليه البعض "المصور الساحر"للتوسع ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/

[4]- قيس الزبيدي: المرئي والمسموع في السينما، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2006، ص: 79.

[5]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

فالكـاميرا تمثـل:" عـين المشـاهد، وهكـذا لا يغـدو البطـل أو الحـدث هامـا، بـل توجههمـا الكاميرا، وبهذا يمكن تحويل الأحداث اليومية البسيطة التي يعيشها الفرد بدون مبـالاة بهـا إلـى مناظر وحقائق ساحرة ومؤثرة"[1].

أطلق عليها" جيرالد برنس" مصطلح العدسـة الصـامتة وهـي:" واحـدة مـن ثمانيـة نمـاذج مـن وجهة، النظر عند "فردمان"[**] التي يعتبرها الغاية في الحياد السردي ويعطـي مـثلا لهـا هـذه الافتتاحيـة فـي روايـة(وداعا بـرلين) إننـي آلـة تصـوير كـاميرا ذات وصـيد أو سـدلية مفتوحـة سلبية"[2]توحي آلة التصوير إلى الصوت والصورة فهي تعنـي:" دائمـا الإشـارة إلـى الكـاميرا أنها تلك التـي تسجل الصـورة المرئيـة علـى شريط سـالب والكـاميرا السينمائية متصـلة دومـا بكاميرا صـوتية"[3].

11-زاوية التصوير Angle de prise de vue :

تتوقف زاوية التصوير علـى:" موضـع العدسـة الشيئية بالنسبة لحقل التصـوير، فعنـدما تكـون الكـاميرا موضـوعة بشـكل أفقـي علـى ارتفـاع نظـرة إنسـان، تبـدو الزاويـة عاديـة أي بوضع الكاميرا فوقه أو بطريقة الصـعود بوضـعها تحتـه. إمـا للإيحـاء بنظـرة نحـو الأعلـى أو الأدنـى، وإمـا لتشـويه الرؤيـة، فعنـدما يصـور "ويلـز"(Welles)[*] بطلـه فـي فيلـم (المـواطن كـــين Citizen Kane) بطريقـــة الصـــعود يجعلـــه يبـــدو أكثـــر طـــولا بينمـــا يظهـــر قصـر(نوسـنيراتو)Nusnirato فـي الفيلـم العربـي الـذي يحلـم هـذا الاسـم وكأنـه عـش عقـاب، وعندما تتحرك الكاميرا لدى التصوير مشهد ما، يحدث تغير في الزاوية"[4].

---

[1]- بغداد احمد بلية: تجليات الواقع في السينما الجزائرية، محمد زينات – مرزاق علواش، مديريـة الثقافـة، النعامـة، الجزائر، 2010، ص: 47.

[**]تومـاس لورنفردمان:ولـد فـي 1953 فـي سـانت لـويس بـارك. أرسـل إلـى مخـيم يهـودي حيـث كـان آب فـوك سمان (Abe Fox man)مدربا فيـه.في الثـانوي كتب مقـالات لجريدة المدرسـة، حيث استجوب فـي إحداها أريال شارون. حصل على بكالوريا من الجامعة برا نـدي سنة1975 ،أكمل دراسته في أكسفورد بمنحة دراسية حيث حصل علـى ماجستير فـي الفنـون فـي الدراسـات الشرق الأوسط. وقد كـرم بروفسـوره ألبـرت حـورنـي Albert Horneالـــذي اثـــر فيـــه خـــلال مســـاره الدراســـي. وهـــو صـــحفي وكاتـــب أمريكـــي للتوســـع ينظـــر: https://ar.wikipedia.org/wiki/

[2]- جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص: 40.

[3]- أدريان برونل: سيناريو الفيلم السينمائي، تقنيـة الكتابـة للسينما، تـر: مصـطفى محـرم، المؤسسـة العامـة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص: 56.

[4]- ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، فائز بشور، ص: 06.

[*]جـورج أورسـن ويلـز : George Orson Welles 6مـاي1915- 10 أكتوبر1985 المعـروف بأورسـن ويلز كـان مخـرج أفلام ومؤلـف وممثـل ومنـتج أمريكـي عمـل فـي مجـال السينما والمسـرح والتلفزيـون والراديـو. امتـاز بانتاجاتـه الدراميـة المبتكـرة وبصـوته المميـز وشخصـيته. يعتبـر ويلـز أحـد أهـم فنـاني الـدراما فـي القـرن العشرين للتوسع ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/.

12-زاوية الكاميراL'angle de la caméra:

يستخدم المصور أثناء قيامه بعملية التصوير الآلة والمتمثلة في الكاميرا، ولتصويره للحدث من جميع جوانبه لابد له من تحديد زواياه ولذلك عدت كلمات:" زاوية(Angle)كلمة فرنسية وأصلها لاتيني دخلت إلى اللغة الانجليزية وأصبح استعمالها شائعا في مجال السينما للإشارة إلى زاوية الكاميرا في تصوير موضوعها، زاوية مرتفعة، زاوية منخفضة، زاوية هولندية"[1].

تعبر زوايا التصوير عن وضع الكاميرا :"الأفقي ، أو الراسي، أو المنحرف بالنسبة للموضوع المراد تصويره، ويتمكن المخرج عن طريقها من تحديد وضع الممثل المراد تصويره داخل الكادر، كما أن لها تأثيرا كبيرا على كيفية إدراك المتفرج لهذا الموضوع ولحركته"[2].

تستخدم الزوايا وتصنف حسب مكان استخدامها داخل مكان التصوير:

12-1-الزاوية الموضوعيةVision objective:

تسمح هذه الزاوية:" بمشاهدة الأحداث، وكأنه كان في موضع الحدث ذاته، ومن خلال عينيه، فهي زوايا لا تنسب لأحد، وكل الممثلين يظهرون في اللقطات، وكأنهم لا يدركون أن هناك كاميرا، ولا ينظرون إلى العدسة مباشرة"[3].

تعد هذه الزاوية من أعظم الزوايا التي تعتمد عليها الأفلام الروائية؛ فهي بمثابة عين مشاهد ترصد الأحداث والخلفيات، فكل يراها حسب منظوره ووجهته الخاصة به،لكنها في حقيقة الأمر هي وجهة نظر المصور ومادام المصور هنا هو ألان روب غرييه ذاته فإن نظرته هي السائدة في الحالتين أي في حالة الرواية حيث تسود الرؤية الخاصة التي تحدث عنها النقاد كثيرا في تقسيمهم للرؤيا بالنظر.، أو الرؤية مع، الرؤية من خلف ، الرؤية من أمام، وفي الفيلم تكون الرؤية بتسليط عدسة الكاميرا على زاوية ما في الحدث التمثيلي، وهي الأمور التي سنمثل لها خلال الدراسة التطبيقية.

12-2-الزاوية الذاتيةVision subjective:

تركز هذه الزاوية على الشخصية لتظهر عبر عينيها وترينا ما يراه فهي:" تعادل الكاميرا الذاتية السارد الداخلي، المجانس، الذي يصف داخل الحكي، ويسقط انفعالاته

---

[1]- كيفن جاكسون: السينما الناطقة، ص: 28.
[2]- منى صالحالصبان:من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، ص:198.
[3]- علي أبو شادي: سحر السينما، ص: 61.

ومشاعره على الموصوف، لأنه يشارك في الحدث من الداخل"[1] يرى المتفرج الأحداث من عيني الممثل أو السارد فيتفاعل معه و تعبر الكاميرا الذاتية عن تلك المشاعر فتساوي بذلك السرد الداخلي.

12-3-زاوية وجهة النظرAngle de vue:

" تستخدم هذه اللقطة عندما يتواجد في المشهد شخصيتان أو أكثر، وهذه الشخصيات تنظر إلى يمين أو يسار العدسة، كما تتميز بكونها أكثر تداخلا، لأن الكاميرا ذاتها متداخلة بشكل مباشر، ويكثر استخدام هذه الزاوية بهدف إشراك المتفرج في رد الفعل مع شخصيتين، أو مع شخصية واحدة"[2].

12-4-الزاوية المرتفعةGrand angle:

تهيمن الزاوية المرتفعة:" أو تطغى على الموضوع الذي يجري تصويره"[3] ترتفع هذه الزاوية على مستوى أعلى بقليل من رأس الشخصية، فتكون:" أعلى من مستوى الرأس، وتتجه فيه آلة التصوير إلى أسفل لترى الغرض"[4]، ونجد الزاوية المرتفعة جدا، أكثر ارتفاعا من الزاوية المرتفعة كتصوير ناطحة السحاب وقد وردت صور كثيرة لناطحة السحاب الأمريكية في النصوص السردية الجديدة، وفي ذلك تعبير عن الاندهاش مما أنتجته الحضارة الغربية بعد الثورة الصناعية.

12-5-الزاوية المنخفضةAngle faible:

تجعل اللقطة المأخوذة من زاوية منخفضة:" المادة المصورة تهيمن على الجمهور[5]، كما أنه:" ينكمش مرتعدا من الخوف"[6] توجه الكاميرا إلى الأعلى لإثارة الرهبة لدى الجمهور.

وظفت هذه الطريقة في أفلام الرعب والخيال فقد استعملت في فيلم (كينغ كونغ)حيث تسلط الكاميرا على الحيوان (الغوريلا) خاصة في المشهد الذي يكون فيه في أعلى البرج وتُضخم الصورة بحيث يشعر المتفرج بالرهبة والخوف، ولعل الاختلاف الذييكون عادة بين تصوير الأفلام وكتابة النصوص يكون غالبا في الوسيلة التي تعتمد في التصوير.، اللغة والكاميرا.

[1]- مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص 221.
[2]- علي أبو شادي: سحر السينما، ص ص: 63-64.
[3]- كيفن جاكسون: السينما الناطقة، ص: 71.
[4]- علي أبو شادي: سحر السينما، ص: 65.
[5]- كيفن جاكسون: السينما الناطقة، ص: 28.
[6]- المرجع نفسه، ص: 71.

توجه وضعية الكاميرا إلى الأسفل وتكون:" آلـة التصـوير متجهـة إلـى أعلـى كـي تسـجل اللقطة، وتستخدم هذه الزاوية حيث يرغب المخرج في زيادة أهمية الموضوع، أو الرغبـة فـي التعبير عن الرهبة، أو التسلط أو القوة، وإثـارة الخـوف ومشـاعر الاحتـرام"[1] فتوجـه العدسـة إلـى تصـوير مبـاني ضـخمة لتـوهم المتفـرج برهبـة المكـان، ثـم يـتم التقليـل مـن تـأثير البيئـة المحيطة بالشخصية.

6-12-الزاوية الهولنديةCoin néerlandais:

تتميز الزاوية الهولندية:" بانحراف حاد باتجاه الأعلى أو الجـانبين كمـا تولـد شعورا بـالقلق أو عدم الاستقرار الدرامي"[2].والزاوية الهولندية تؤدي دائمـا إلـى شعور جـاف بـارد يبتعد عن الهواجس الذاتية والمشاعر الجياشة والعواطف المتأججة.

7-12-الزاوية المائلةAngle oblique:

تتطلـب هـذه الزاويـة:" إمالـة الكـاميرا إلـى أحـد الجـانبين، وتظهـر الشخصـية المصـورة بزاوية مائلـة، وكأنهـا علـى وشـك السـقوط"[3]، تتميـز هـذه الزاويـة بتصـويرها لجماليـات فنيـة مذهلـة كتصـويرها لانتحـار الشخصـية فتميـل الكـاميرا مـع المنتحـر، ممـا يزيـد مـن انفعـالات واضطرابات المشاهدين، ويستوحي هؤلاء الروائيون طريقتهم هاته من إحدى عجائب الدنيا السبع وهو: البرج المائل.

8-12-الزاوية الخلفيةCoin arrière:

توجد آلـة العـرض خلـف الشاشـة مختفيـة عـن الأنظـار وتعـد:" أضـعف زاويـة، حيـث لا يـتمكن المتفـرج مـن مشـاهدة وجـه الشخصـية"[4].وتسـتعمل عـادة فـي التمويـه وإبطـاء ظهـور الممثلين بصورهم الحقيقية في الحركة حيث يتم الكشف تدريجيا عن الهويـة الحقيقيـة ويرافق ذلك إحساس برغبة جارفة للتعرف على الذي يقف في المشهد أمام المتفرج.

9-12 - زاوية عين الطائرLe coin de l'oiseau d'oeil:

تنظـر الكـاميرا:" فـي هـذه الزاويـة عمومـا إلـى أسـفل للموضـوع المـراد تصـويره، ولا تسـتخدم هـذه الزاويـة إلا فـي حـالات خاصـة، يـراد بهـا إعطـاء تـأثير خـاص، مثـل الإحسـاس بالارتباك في المكان والزمان"[5].فالنظرة غالبا ما تكون من السماء أو من مكان عال.

[1]- علي أبو شادي: سحر السينما، ص: 67.
[2]- كيفن جاكسون: السينما الناطقة، ص: 71.
[3]- علي أبو شادي: سحر السينما، ص: 68.
[4]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[5]- المرجع نفسه، ص: 65.

12-10-الزاوية الجديدةNouveau coin:

توجه الزاوية الجديدة:" السيناريست في السيناريو إلى ضرورة تبديل الزاوية في تلك النقطة"[1].وهي زاوية تتيح لنا إعادة اللقطات أو الصور ولكن من مناطق أو وجهات نظر متعددة.

12-11-الزاوية المحايدةCoin neutre:

وهي:" لقطة غير بارزة مأخوذة من مستوى العين، ومواجهة للجسم أو الحدث الذي تصوره"[2].وهي زاوية تعتمد خلال اللقطات التي يراد فيها إيهام المتفرج بأنه هو الذي يؤسس نظرته الخاصة دون تدخل أحد آخر، فيكون سيدا في اختراع أو تشكيل المشهد بالطريقة التي يرتضيها أو يراها في تصوره الخاص.

13-**المونتاجMontage :**

يعتبر المونتاج:" كلمة عالية بالنسبة للتوليف، وهي تستخدم بشكل ملموس من المتحمسين البريطانيين، ويفضلونها على الكلمة الانجليزية(editting)، ومازال هناك مكان لكلمة مونتاج في كلمة الأستوديو، إذا اقتصرنا ها على وصف التقطيع الخيالي لملحق الانطباعي أو الإيقاعي الذي يطلق للمونتير الفنان المبدع أن يقوم به"[3].

نصل من خلال هذا إلى أن المونتاج يعمل على ترتيب اللقطات والصور بصفة تسلسلية هدفها البصر كما يهدف إلى تقديم النص ليصل إلى المتفرج عن طريق صور مختلفة تمكنه من إدراكها وإعطاء دلالات متنوعة ليصل إلى المغزى العام الذي يريده السيناريست إن الأصل:" في هذه التقنية هو ربط شريحة فيلمية في شريحة أخرى، أو ما يسمى بعملية وصل اللقطات ببعضها البعض، لتكون لنا مشاهد محددة ثم تم ربطها ليتكون منها الفيلم النهائي، لكن المونتاج بمعناه الفني هو عملية تركيب غلاف لجزيئات الفيلم، من حيث تكوين الأفكار، والمعاني، والأحاسيس، والمشاعر، والإيقاع، والحركة"[4].

يعد المونتاج:" فن صياغة وترتيب الصور، اللقطات في تسلسل فني لتؤدي دلالة بصرية ذات مغزى فكري وفني يجسد مضمون النص المراد تصويره للمتلقي المشاهد"[5]يعمل المونتاج على تسريع وتيرة الزمن أو إبطائه داخل الفيلم، كما يربط ويصل

1- كيفن جاكسون: السينما الناطقة، ص: 319.

2-المرجع نفسه، ص: 317.

3- أدريان برونل: سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، ص: 66.

4- علي أبو شادي: سحر السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2006، ص:163.

5- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص: 250.

اللقطات المتواجدة في الفيلم لتكون للمشاهد الشريحة النهائية للفيلم.ولعلنا نتذكر في هذه الحالة ما ورد في نصوص النقاد من حديث حول التوليف(*) أو عن الحوارية فهي إذن طريقة موجودة في النصوص السردية المكتوبة أو في الأفلام المصورة.

يعتبر المونتاج(montage):" أحد التقنيات التي نحصل بواسطتها على معنى سلسلة من المواقف والأحداث، من خلال تجاوزها عوضا عن مظاهرها المكنونة"[1]،أضفى المونتاج بريقا على حداثة السينما وزادت تقنياته من سرعة تطورها، فاستطاع الفن السابع أن يستفيد من هذه الشحنة التكنولوجية المتطورة.

يمكن القول بأنه:" أحد الدعائم الأساسية التي تميز السينما كفن مقلد أو هجين نتج عن المسرح أو الرواية، فالمونتاج انتقال مباشر من لقطة لأخرى حيث يتم تنفيذ هذه العملية عن طريق وصل شريط من فيلم التصوير"[2].واعتبر من أهم وسائل الحكي السينمائي على النحو الذي يراه " جافين ميلار"(Gavin Millar)(*)في كتابه(فن المونتاج L'art du montage) بكونه:" فنا وصل اللقطات السينمائية ببعضها في جميع مداخلها، حتى يكتمل الفيلم صورة وصوتا في تزامن دقيق، وفي شكل فني خلاف ما يعتمد عليه الفيلم في واقعه واستحواذه على المتفرج"[3].

يمكن تسمية هذه الطريقة بالتركيب وهو الذي يوظفه المصورون حين استحضار صور أو لقطات ماضية أو غريبة داخل مشهد ما. وقد حدث مثل هذا لدى بعض القنوات التي دأبت على تأجيجالرأي سلبيا أو ايجابيا، باستحضار بعض اللقطات من مواقع أو مواطن وإيهام المتفرج بأنها حدثت في مكان أو زمن آخرين.

13-1- المونتاج التناوبيMontage alterné:

يعتبر المونتاج تقنية بارزة في إعادة بناء المعنى وزيادة دلالته في الفيلم وهو يتشكل وفق :" تقنية التوازي وذلك بأن يَعْرض المونتير(**) حدثين مختلفين بالتناوب، فيقدم لقطة للطرف الآخر"[4] بحيث يمكن له فهم الحدث ومتابعة عناصره.

---

*التوليف: هو الشعور بتداخل النصوص واندماجها مع بعضها البعض، بمعنى حوار النصوص التي تكلم عنها باختين.

1- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام ميريث لنشر المعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص: 115.

2- كيفن جاكسون: السينما الناطقة، ص: 118.

*جافين ميلار: مواليد 11 يناير 1938 في كلايدبانك، اسكتلندا، هو مخرج وناقد ومذيع تلفزيوني اسكتلندي بدأ مسيرته الفنية عام 1967، للتوسع ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/.

3- جافين ميلار: فن المونتاج، تر: أحمد الخضري، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1987، ص:13.

**المونتير: هو المشرف على عملية المونتاج.

4- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 250.

يعمل المونتاج التناوبي على تقديم لفظتين متقابلتين حيث يضع لقطة في طرف، مع موازاتها بلقطة في طرف آخر إنه أحد أهم الأشكال:" الأكثر استعمالا في اللغة السينمائية، يفيد في عرض خطوط القصة التي يتعارض مع بعضها أو التي ترتبط ببعضها وذلك عن طريق الانتقال بالتناوب من أحد محاور الاهتمام ومحور آخر"[1] لأنه يعتمد على الصورة البصرية في تجسيده للنصوص فالمونتير يعمل على تقسيم اللقطات بالتوازي بين الطرفين فعد بذلك التقنية الهامة في الفيلم السينمائي.

يوصل المونتاج التناوبي(Montage de rotation) الأحداث إلى ذروتها لأنه يعمل على تسريع وتيرتها، يستعمله المخرج عند:" وجود حركتين تسيران داخل أمكنة مختلفة تتابع بالتناوب داخل المتتالية، يمنح هذا الإجراء انطباع المشابهة ويستعمل بكثرة في الجزء الخير من الفيلم لدفع الحبكة إلى نقطة ذروتها"[2] يدفع بجهة على حساب جهة أخرى، ويصل به المخرج إلى الإبقاء على صيرورة الزمن.

يُظهر المونتاج منظرين مختلفين في آن واحد فهو بذلك:" يعترض التدفق السلس للزمن، فما نراه على أنه لقطة سابقة، يحدث في نفس اللحظة نفسها التي نرى فيها اللقطة الحالية، ويرى بعضهم أنه خير معبر عن واقعية السينما"[3].

2-13-المونتاج المتوازي montageparallèle

أو:" القَطْع المونتاجي المستعرض بين جزأين أو أكثر من أحداث الفيلم، وغالبا ما يكون بهدف التشويق أو غيره من المؤثرات المثيرة، أو المعنى الأكثر شيوعا تأسيس علاقة سردية أو روائية أو مجازية أكبر بين أجزاء الحدث"[4]إنه يوهم المتفرج بما يراه داخل الفيلم السينمائي، كما يعمل على عرقلة الزمن من خلال إظهار اللقطة السابقة في الوقت نفسه مع اللقطة الحالية.

يعتبر نظام التناوب نظاما بصريا أدرج ضمن الرواية، التي تعتمد في الأصل على التسلسل:" وقد اعتمد الفيلم على الطبيعة التناوبية في سرد الأحداث، وهو نمط أقرب إلى السينما منه إلى الرواية، نظرا لكون السينما لا يمكن أن تسرد أحداثا متعددة في اللحظة نفسها، وإنما يضطر الفيلم إلى سرد الأحداث جيئة وذهابا لتغطية هذا العجز، لكن التناوب يعمل على انتقاء تتابع الأحداث حسب أهميتها"[5].

---

[1]- دانيال أريخون: قواعد اللغة السينمائية، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص: 64.

[2]- وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص: 481.

[3]- علي أبو شادي: سحر السينما، ص: 205.

[4]- كيفن جاكسون: السينما الناطقة، ص: 114.

[5]- وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص ص: 498، 499.

مما يوحى لنا في هذا الموضع أنفعل التذكر ومعاودة الرجوع إلى بعض الفقرات أو اللفتات التي سبق أن تعرض لها، ولكن حديثي عن الإخراج والمونتاج السينمائي المتعلق ببعض النصوص الروائية والإبداعية هو الذي يجد لنا أن نقف عند بعض جوانب الافتراق بين فعل الإخراج وفعل الكتابة، فالكتابة عمل يتطلب من صاحبه تركيزا لأنه لا يُمكّنُه من التصحيح بعد الطبع إلاّ إذا أراد أن يعيد طباعة نصه في حلة جديدة، أما السينما فإنها تفسح أمام صاحب الإخراج أو القائم بالمونتاج إمكانية التصحيح داخل الفيلم وبعد اللقطة وقد سبق أن أشرت إلى أن اللقطات تقابل مع بعضها عند عملية التركيب التي أتحدث عنها.

فالمونتاجيعمل على انتقاء الأحداث وفقاالأهميتها، مما يساهم تارة في ظهور متتالية جديدة، وتارة أخرى في تفككها من أجل بناء تركيبة جديدة.

3-13-مونتاج الحذفMontage suppression:

هو أحد أقسام العمل الإخراجي بشكل عام، ويُسهم في توفير جو من الإثارة وشد الانتباه، إنه:" أسلوب سريع في المونتاج وأحيانا يبدو مربكا بعض الشيء، يعتمد هذاالأسلوب على إهمال معظم أو كل الوسائل الانتقالية التي تُؤمن عادة انسياب اللقطات دون ثغرات أو انقطاعات مرئية"[(1)].

يعتبره"فيرتوف"[(*)]عين السينما فيقول: بالمونتاج أصنع الإنسان الجديد الكامل فالمونتاج يعيد بناء الواقع وينتقي الذي نكون بحاجة إليه لكي يحرك ويشوق المتفرج، ولكل متفرج في تعامله مع المونتاج المستوى من ردود الأفعال التي تتباين تبعا للجوانب الوصفية، وهي المتعلقة بما يظهره الفيلم من خواص مرئية ومسموعة مؤثرة في الجمهور أوالتفسيرية الناتجة عما يحتويه الفيلم من حقائق فكرية ودينية ورموز إنسانية شاملة وجوانب جمالية مثل إيجاد القيم الفنية التي تتحقق من خلال التوازن والاختيار والتكثيف[(2)].

هناك أنماط مختلفة للمونتاج وهي امتداد لفكر"كوليشوف"(Koulechov)وضع أهمها رائد آخر من رواد المدرسة الروسية بودفكين ويمكن تقسيمها إلى نمطين رئيسيين:

[1]- كيفن جاكسون: السينما الناطقة، ص: 155.

*فيرتوف: مخرج سوفييتي يؤمن بأهمية المونتاج في بناء الفيلم ، أي أن الفيلم يصنع على طاولة المونتاج في إعادة تشكيل الواقع ، وكان يرى أن المخرج يعيد تشكيل الواقع من خلال المونتاج، وبأن اللقطات يمكن أن تبنى بدون ترابط منطقي بل بترابط شاعري، مثلا أن تتصل عدة لقطات دون ارتباط مباشر ببعضها ولكنها تقدم معنى أو تخدم هدفا أو رسالة يسعى لها المخرج ويفرض فيها رؤيته للواقع، فيرتوف كغيره من المخرجين الروس مثل (ازنشتاين ، بودفكين) : كان يؤمن بأن أساس الفن السينمائي هو المونتاج ، حيث أن المونتاج بمقدوره ربط العناصر التي تبدو غير مرتبطة في الحياة ، ويستطيع أن يقارن بين أي نقطتين في الكون ببعضهما البعض دون اعتبار لتقنيات الزمان والمكان للتوسع ينظر: https://ar-ar.facebook.com/nadertaha.official.

[2]- ينظر عقيل مهدي يوسف: الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، دار دجلة، الأردن، 2012، ص: 113.

أ- المونتاج بطريقة التماثل:" وفيه تتلاحق المناظر والكادرات (اللقطات السينمائية الجزئية) التي بينها تماثل وامتداد في تقديم الفكر والمشاعر أو امتداد في الأشكال المتماثلة"[1].

ب- المونتاج بطريقة التضاد:" أي تكوين الصور المتلاصقة التي لا تماثل ارتباطا بل تضادا، وتستخدم تلك الطريقة لتأكيد بعض المعاني"[2].أو ما يُقابله في الرواية بتكرار الأساليبأو الكلمات وهي طريقة أثارت اهتمام الكثير من النقاد في العصر الحالي.

14- الصورالفيلمية:Images filmiqes

" إن حركة الصورة الفيلمية وتتابع اللقطات تؤدي إلى الإحساس بالواقع بطريقة حسية وليست بطريقة المنطق والفكر، فإدراك الحقيقة عن طريق الحس تزيد من إمكانية الإقناع والتأثير السريع، كما أن الحركة تعطي إحساسا إضافيا بالحقيقة، التي تغدو حقيقة وهمية إذ تتعلق بحرفية الفن السينمائي وتوظف الإمكانيات المتاحة من تصوير ومونتاج وحركة الكاميرا وما يصاحبها من عوامل فنية كالموسيقى وإضافة اللون والتلاعب بالضوء وسهولة الانتقال من مكان إلى آخر، جميع تلك العمليات تزيد وتضاعف من إمكانية الإحساس والإيهام بواقعية الحدث"[3].

فالحركة الفيلمية(L'image en mouvement)إذا من أهم:" مقومات العرض السينمائي وأيضا أهم الفروق التي تباعد بينه وبين العرض المسرحي، ونقصد بالحركة، الحركة التي تتيحها الأداة الصناعية التكنولوجية – وهي الكاميرا- إذ نقصد بالحركة هنا حركة الصورة الفيلمية وتتابعها وتلاصقها مع غيرها من الصور لتكوين بنية الفيلم أو النظام اللغوي للفيلم"[4].

فالصورة التي تنجزها الآلة:" إذا كانت متكاملة من حيث الأبعاد الفنية والجمالية تحقق رضا ومتعة للجمهور وتثيره لكي يبقى مدة أطول، وهو واقع تحت تأثير جمالية الصورة وهيمنتها على وعيه ووجدانه، كل ذلك يرجي دون إفراط أو تفريط لكي تبقى إلى التصوير طيعة ومتحكمة في المشهد لأن تصبح مجرد ظل أو حركة هامشية لمحتوى الصورة التي تفقد تأثيرها في هذه الحالة"[5].

تقوم الصورة بخلق جو من التوتر والتشويق في نفوس المتفرجين وقد تحدث النقاد السينمائيون عن ذلك كثيرا، كما أشار إلى ذلك المهتمون بعلاقة السينما بالكتابة الروائية،

1- نسمة البطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2004، ص: 170.
2-المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
3- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
4- المرجع نفسه،ص: 209.
5- عقيل مهدي يوسف: الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، دار دجلة، الأردن، 2012، ص: 138.

فحددوا الرواية بعدد الكلمات التي تصف أو ترد وفقها اللقطات أو الأحداث، كما ركزوا على التصوير الذي تقابل صورة فيه عددا كبيرا من الجمل أو الكلمات، ولا بأس من التذكير هنا بأن الرواية الجديدة تسمى مدرسة الرؤية، أي تُركز على كل ما يجليه النظر إلى الإنسان.

تساوي الصورة:" ألف كلمة كما جاء في القول الصيني المأثور مكنها من أن تصبح نصا مفتوحا وثريا يسمح بقراءات متعددة ومختلفة بتعدد واختلاف متلقيها بحسب مستوى إدراكهم ورؤيتهم للعالم وثقافتهم يقول "ريجيسدوبريه"(Régis Debray)[*]:"إن الصورة علامة تمثل خاصية قابلة للتكوين فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها وإليها إذ تمنح إمكانية الحدث عنها، وتقدم تأويلات متعددة ومختلفة حولها"[1].

15-حركة الكاميراMouvement de la caméra:

تُمثل الكاميرا العين التي تنقل بواسطتها الأحداث، والتي تكون سببا في تفعيل مسار هذه الحركات و"ترتبط الحركة في السينما بحركة الكاميرا، والتي تعطينا إحساسا بمرور الزمن داخل الفيلم، لأن اللحظة الحاضرة في الفيلم تجعل من الفضاء والزمن يتفاعلان كليا، وهذا ما يجعل الزمن السينمائي متعلق بالإدراك اليومي ومرتبط دائما بالفضاء، مما يجعله أقل مرونة من الزمن الروائي"[2].

كما تعني:" تحرك الكاميرا وهي على حامل متحرك أو عربة للخلف، أو الأمام أو حركة أفقية "[3] تنقسم حركات آلة التصوير:

1-15- حركة أفقيةMouvement horizontal:

وهي حركة تتم من اليمين إلى اليسار؛ بحيث يكون بالإمكان متابعة كل اللقطات التيتحدث خارج إطار الصورة، وحركة أخرى رأسية أي من الأعلى إلى الأسفل وتكون بهدف استعراض المباني المرتفعة أو الصورة التي تخرج فوقيا أو تحتيا عن مجال رؤية الكاميرا الثابتة [4]، وكل هذا يولد لدى المتفرج إحساسا بعظمة ما يُشاهده وكثافة الأحداث التي تتبلور أمامه.

[1]-محمد القاسمي والحسن السعيدي: قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص:154.
[*]ريجيسدوبريه:ولد في 2 سبتمبر 1940 ،وهو فيلسوف وصحفي و مسؤول في الحكومة الفرنسية بشكل أكاديمي. ومن المعروف انه أصاحب التنظير من (médiologie) - نظرية نقدية للانتقال طويلة الأجل للمعنى الثقافي في المجتمع البشري - والربط مع الثوري الماركسي تشي غفارا في بوليفيا في عام 1967، والنهوض رئاسة سلفادور الليندي في تشيلي في 1970 في وقت مبكر، عاد إلى فرنسا في عام 1973 وبعد ذلك نال عدة مناصب رسمية في الحكومة الفرنسية.
[2]- وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص 474.
[3]- أدريان برونل: سيناريو الفيلم السينمائي، ص: 76.
[4]- ينظر علي أبو شادي: سحر السينما، ص: 78.

2-15- حركة تتبعية Mouvement consécutif:

تعتمد الكاميرا:" في تصوير لقطات المتابعة على وضع الكاميرا داخل سيارة تسير لمسافات طويلة داخل الطرق والشوارع، مع توفير إمكانية الانزلاق الناعم لحركة الكاميرا"[1]، وهي عملية معروفة منذ زمن بعيد لكنها لا تزال أساسية لأنها توفر المتابعة التي توهم المتفرج بأن العرض السينمائي يرسم كل حياة الأشخاص في الأماكن كلها.

3-15- أماالحركة المركبةMouvement composée

فهي تجمع:" بين حركتين أو أكثر مما سبق أثناء تنفيذ لقطة واحدة، كأن تتقدم الكاميرا في حركة اقتراب مع حركة أفقية أو العكس، ويتم تنفيذ هذه الحركات من فوق الرافعة التي تسمى كرين، أو من خلال الكاميرا المحمولة على اليد، وهنا يمكن للمتفرج أن يتعرف على وسيلة التصوير من خلال الاهتزازات، وعدم التوازن في الحركة الذي يمكن كشفه عند أطراف الصورة"[2] تقوم هذه الحركة بمزج حركات متعددة فتصبح حركة الكاميرا ثابتة، وتارة أخرى تكون أفقية، وما نفهمه هو ما يحسه المتفرج من تتالي الزمن أثناء الانتقال بين هذه الحركات، وليس بعيدا عن هذا نجد أن الأصل في التركيب أيضا مستوحى من الكتابة الروائية التي تفسح أمام الكاتب المزج بين أنماط الإبداع وأنواعه، وبين أنواع الكتابات وأشكالها.

16-الممثلActeur:

يتفرد ضمن العمل السردي بجملة من الخصائص والصفات التي تميزه عن غيره؛ بالاسم بشكله بنمط تفكيره وبحركاته، لكن الوصف هو الذي ينقل ذلك، أما في السينما فإن" ليس من الضروري أن يظهر في هيئة بشرية، فمن الممكن مثلا أن يتحد شكل بساط طائر أو منضدة أو مؤسسة، وفضلا عن ذلك فإن الممثل يمكن أن يكون فردا، أو جماعيا كجمهور قطار الأنفاق، أو على شكل هيئة(بشرية أو حيوانية) أو بدون هيئة (القدر)"[3]. ويلجأ المخرج عادة إلى هذه الصور للتأثير على المتفرج وإغراقه في دوامة التخييل والتصور.

17-المخرجRéalisateur:

هو المشرف الأول والأخير على تصوير الأفلام وفي ذهنه يستعرض الفيلم كله، كما يقوم بجمع المال والظروف الملائمة التي تكون سببا في وجود الأفلام غالبا.وهو من الفئة المثقفة غالبا، لكنه قد يكون حائزا على ثقافة في الإخراج فيختلف بذلك عن حال ألان روب

[1]- علي أبو شادي: سحر السينما، ص: 78.
[2]- ينظر علي أبو شادي: سحر السينما، ص: 78.
[3]- جيرالد برنس: المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، ص: 20.

غريبه الذي أقوم بدارسة نصوصه المُفلمة وهو من شريحة الكتاب المخرجين أي أولئك الذين يسهرون على تحويل نصوصهم إلى أفلام لأنفسهم.

يعطي:" المخرج الأوامر والنصائح للمثلين وطاقم الفيلم فيساعد بذلك على تحويل الكلمات الواردة في صفحات السيناريو إلى أحداث وصور تعرض على الشاشة"[1].

إن المخرج السينمائي:" لا يصور لوحات ولا يؤلف جملا وإنما يتوجه إلى أعمق من ذلك، فهو يخرج المعنى الباطني كله ويشخص تشخيصا ماديا، فالسينما تقدم لنا الروح التي يعزوها البعض إلى الخلايا العصبية والآخرون إلى علة أولية، تملك نسيج الألوان والمادة والأصوات والجسد والأفكار وبقدر ما يتقن المونتاج التحولات الزمنية فإن تجزئتها تجعل دخولها إلى الروح مصداقيا"[2].أي أن المخرج هو الشخص الأساس في عملية التركيب وتصوير، وإخراج العمل في صورته النهائية.

18-الحوارDialogue:

يدعم الحوار:"المحتوى البصري للمشهد ويدفع بالحدث إلى الأمام"[3]،ويتفاعل:" مع الصورة ويصاحبها مصاحبة فعالة، يساعد في الكشف عن المعنى الكامن للصورة بدون أن يحل محلها أو يأخذ مكانها: مثلا إذا كانت الصورة متكاملة، أي تدل وتشير إلى المعاني الكامنة خاصة بعد هذا التطور والتكنولوجي الهائل والذي أكسب عناصر المستوى الثاني مرونة في التعبير عن الواقع المادي فالحوار يجب أن يكون بسيطا وموجزا، وهناك قاعدة يجب أن تراعى في كتابة النصوص وهي: عدم البدء بالصوت أو بالحوار عن أشياء وأحاسيس لم تظهرها بعد الصورة أي لم تمهد لها وتعبر عنها"[4].

19-المؤثرات الصوتيةSound Affects:

تعتبر عاملا مكملا للصورة فهي:" تستخدم كخلفية صوتية تخلق جوا معينا ويمكن اعتبار الضوضاء أيضا مؤثرا صوتيا كما في الصورة المتحركة، حيث الضوضاء المبالغة والعشوائية تدل على الإهمال والفوضى مثلا" فالمؤثرات الصوتية(حقيقية أو صناعية) تخلق جوا خاصا، لأنها تحدد إيقاعا معينا للفيلم فهي تستطيع:" خلق الواقع وتجسيده بأمانة، وإضافة ما قد نراه في الصورة وتزيد من مقدرة الصورة على خلق إحساس معين كالفن

[1]- كيفن جاكسون: السينما الناطقة، ص: 131.
[2]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، مؤسسة الاستشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 82.
[3]- ينظر منى صالح الصبان: من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج :ص:560.
[4]- نسمة البطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، ص: 251.

المقتبس، كمـايمكن للمؤثرات الصـوتية تمييز فكـرة مجـردة كمصـاحبة صـوت الماشـية لحشـد كبير من الناس"[1].

20-الموسيقى Musique:

تستعمل الموسيقى:" لتأكيد الجو النفسـي للحـدث، فاسـتخدامها لمـلء الثغـرات أو فجـوات فقط يُؤدي إلى النقص في القدرة الإخبارية في المشاهد المعنية"[2].

تقـوم الموسـيقى بإيصـال معـاني متعـددة فهـي تـوحي" بمكـان وزمـان الحـدث وقـد تـوحي بـالجو العـام وتعبـر عـن الحالـة النفسـية والدوقيـة للشخصـيات كمـا تقـوم بالإيحـاء بالتبـاين بـين الظـواهر أي تنـاقص الصـورة مـن الناحيـة الأيقونيـة كحركـة انتقـال فـي الزمـان أو المكـان أومشـاهد الاسـترجاع أو الأحـلام أو تصـوير الأفكـار"[3]. ويُشـرف عليهـا عـادة متخصصـون يقومون بإعدادأشكال من المقامات وسيمفونيات الجميلة المؤطرة.

21-السكوتSilence:

يدل السـكوت فـي الفـيلم علـى:" الغيـاب أو الخطـر أو القلـق أو المـوت أو الاحتـرام، وقـد يدل السكوت المفاجئ على فكرة أو معنى جديد لمضمون الصورة المتحركة"[4].

تتعطـل حينئـذ لغـة الكـلام وتحـل محلهـا لغـة الصـمت الـذي تكـون دلالتـه نفسـية أو إيحائيـة بحيث يتسـنى للمتفـرج تفسـير مـا يكـون أمامـه بحسـب طريقتـه آو تخييلـه الخـاص. وهـو مـا نجـده عنـد الـروائيين الـذين يفسـحون المجـال أمـام القـارئ بالنهايـات المفتوحـة، أو تعليـق السـرد أو تعطيله كي يمكنه أن يتصور ما يوافق ذاته أو نفسيته أو ثقافته أو غير ذلك.

22-الصوتSon:

"يؤثـر الصـوت العـالي أو المـنخفض علـى درجـة التشـويق لـدى المتفـرج، ويمكـن أيضـا وضـع صـوت عـال،وبعد بضـعة ثـوان، يـتم وضـع آخـر مـنخفض، ويـؤدي ذلـك لتكـوين إحسـاس سمعي غريب، خاصة عندما يصاحب ذلك بداية لقطة جديدة" [5].

يولـد إحساسـا بالتضـاد أو التعـارض بـين الحـالات التـي تُصـور وتعـرض أمـام المشـاهد، كمـا يتبـين لنـاأن:"الموسـيقى التصـويرية هـي مـوازاة إبداعيـة تسـاهم فـي اكتمـال جماليـة العمـل السـينمائي، وهـذا الجمـال لا يسـتوي، فكـل نظـرة تنبهـر بالصـورة فـي شـقها المرئـي وتلغـي مـا هـو

[1]- ينظر المرجع نفسه، ص:257.
[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها .
[3]- محمد القاسمي والحسن السعيدي، قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص:143.
[4]- نسمة البطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، ص: 257.
[5]- منى صالح الصبان: من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج :ص:303.

مسموع هي نظرة قاصرة، لأن الموسيقى التصويرية تمتلك قدرة كبيرة من العلاقات المتراصة للجوهر والمحتوى داخل الفيلم وهي تمثل بذلك منحى أساسيا للوصول إلى المعنى العام فيه[1].

23-الإضاءةEclairage

تستعمل الإضاءة عادة بوصفها:" أداة من الأدوات التعبيرية الخاصة بإمكانيات العرض، وهناك علاقة جدلية أو حوار صامت ما بين الإضاءة والظلال، والإضاءة تعكس الإحساس بالإشعاع والنور وقد توحي بالسعادة أو الأمل...الظلام قد يوحي بالغموض أو اليأس أو الحزن"[2].

تخلق وتضيف الإضاءة مزيدا من:"التشويق من خلال إضاءة غير طبيعية، يمكن مثلا إضاءة من فوق الرأس تجعل العينين تبدوان مظلمتين، ويمكن إعطاءه تأثير مشابه من خلال إظلام الوجه بشكل كامل"[3]. وهي من الوسائل التي تسهم في التعمية على المتفرج وشد انتباهه بالغموض.

24-تدرج الألوان Dégradation de couleurs:

"هناك إمكانية استخدام تدرج الألوان كعنصر إضافي في تجسيد المعاني والرموز، فاللون يستخدم لخلق جو أو حالة نفسية معينة، مثلا: اللون الأحمر يوحي بالقلق والاضطراب، وأيضا يوحي بالحب"[4].

" قام العديد من المنظرين والنقاد بدراسة لغة الخطاب الفيلمي كظاهرة سيميائية حيث وصفها كريستيان ميتز بأنها لغة (composite) اللغة تتألف من خمس عناصر دالة وهذه العناصر هي:

1- الصورة الفوتوغرافية المتحركة.

2- البيانات المكتوبة.

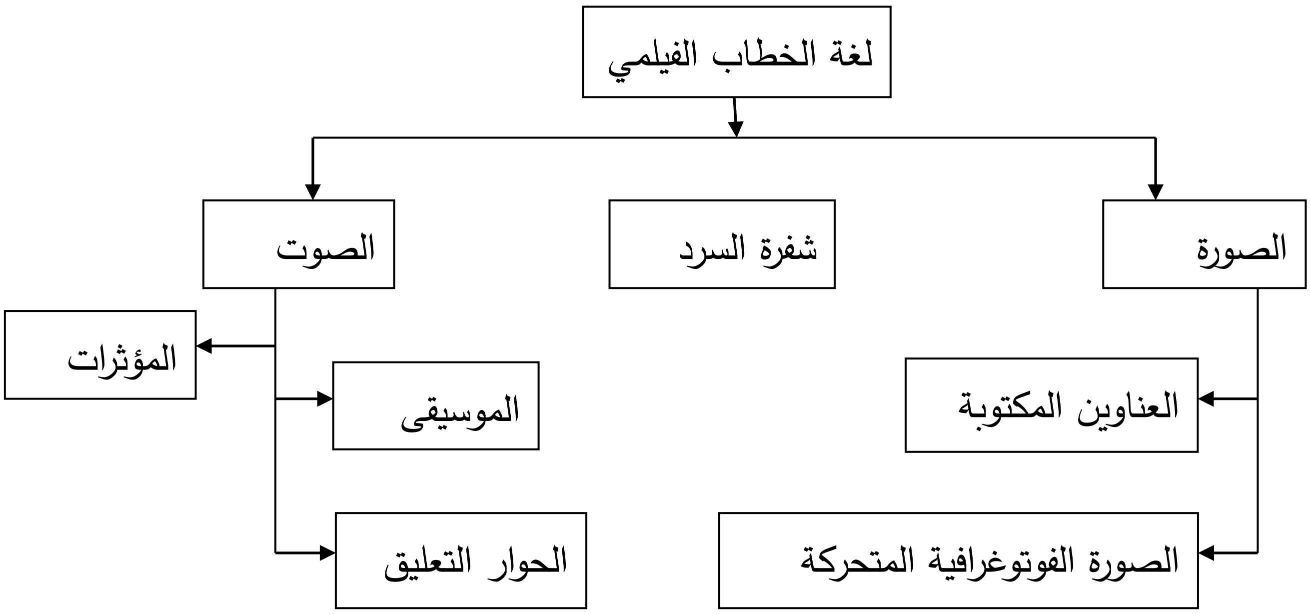
3- الصوت –الحوار أو التعليق.

4- المؤثرات الطبيعية والصناعية.

1- سليمان الحقيوي: سحر الصورة السينمائية –خبايا صناعة الصورة- دار الراية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2013، ص: 132.
2- نسمة البطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، ص: 262.
3- منى صالح الصبان: من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج :ص:303.
4– نسمة البطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، ص: 262.

5- الصوت الموسيقي[1].

ويمكن وضع هذه العناصر في الترسيمة التوضيحية التالية[2]:



تشير هذه الخطاطة إلى تدرج اللغة في النمطين الروائي والسينمائي، وكيفية تشكيل شيفرات الكلام وتحولها من معطى لفظي إلى صورة متحركة.

وتندرج تحت هذه العناصر الخمسة:" العناصر الأكثر تفريعا والتي تشكل بنية كل عنصر دال من هذه العناصر، ومهما بلغت تفرعات هذه العناصر، تبقى الصورة العنصر المهيمن على جسد الخطاب كونها، الوسيط الأساسي الذي تتجلى به حقيقة الخطاب الذي تمنحه المعنى، حيث تقوم الصورة بالتعبير عن حالات لايُمكن تجسدها إلا بالصورة"[3] ولأنها وحدة السرد الأساسية و العملية التي تبنى بها المشاهد على نحو أفعال تسهم في توفير المعطيات القصصية التي يقدمها وسط معين[4].

1- محمد القاسمي والحسن السعيدي، قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص ص: 113-114.
2- المرجع نفسه، ص 114.
3-المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.
4- المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

وتنطق لغة السرد بمستويات المجتمع في حال الرواية المكتوبة كما أنها تستعمل لمخاطبة مستويات أخرى من المشاهدين في حال الأفلام السينمائية أي في حال تقليم السرد.

مقاربـــــة تطبـــــيقية:

المبحث1- خصوصية العناصر السردية بين الرواية والسينما:

***تلخيص رواية(السنة الماضية في مارينباد).**

*** تلخيص رواية (الغيرة).**

1-1 الشـــــــخصية.

2-1 الزمـــــــــن.

3-1 المـــــــكان.

4-1 الوصف الخلاق.

5-1 الأشياء في الرواية الجديدة.

ملخص رواية(السنة الماضية في مارينباد L' Année dernière à Marienbad)

تخرج هذه الرواية عن الرواية التقليدية، تنحو منحى جديدا ومغايرا في العالم الروائي، وقد استخدم فيها تقنيات سينمائية أدت إلى استقطاب أكبر عدد من القراء والباحثين والنقاد المختصين.تنهض على الوصف السينمائي وعلى التتابع والتوازي من خلال سرد الأحداث وفق تراتيب زمنية محددة لا تخرج عن نطاق التتابع المكاني و الزماني.

تعتبر السنة الماضية في مارينباد الرواية الخامسة لألان روب غرييه ألفها سنة1961 وهي رواية سينمائية تعد :"تجديدا في الرواية السينمائية، لأن المؤلف ينطلق من أن السينما كالرواية فن، وأن شكلها هو الذي يحدد محتواها الحقيقي ، أي أن الصور إذا انضمت بعضها إلى بعض خلقت مضمونا قصصيا، ولذلك عمد المؤلف إلى وصف الفيلم صورة صورة، بما فيها حركات وإشارات وأشكال وكلمات وأصوات، مع عدم المبالاة بعقدة أو حبكة تقليديتين، ومع عدم الاهتمام بالترابط ألسببي أو التسلسل الزمني وبمفهوم الشخصية التقليدي، لأن الأشخاص في هذه الرواية لا ماض لهم و لا رابط بينهم ولا أسماء لهم إلا ما يخلقونه بأصواتهم وحركاتهم ووجودهم وخيالهم"[1].

تجري حوادث الرواية "في قصر فخم يؤمه رواد لا أسماء لهم، يكتشف رجل يشار إليه بحرف)(A ، وامرأة يشار إليها بحرف(X)، ويظن أو يزعم أنه لقيها قبل سنة في(مارينباد) ولا تتذكر المرأة شيئا، ولكنها تلحق به مع ذلك، أو كذلك يعتقد، بالرغم من رجل آخر يشار إليه بحرف(M) ويعتقد أنه زوجها" [2].

إن الحوادث التي يصفها ألان روب غرييه في نصه هذا بطيئة لكنها تتميز بالضبابية مما يُحسس القارئ بالغثيان أو بأنه أمام أمور غير مفهومة وسيبدو ذلك بوضوح أكثر في النص الآتي المنتزع من الفيلم أي من الرواية المُفلمة، فالشخصية تُصور مكانا معينا لكنها ليست مركزة على الزمان الذي تنقل منه صورة ذلك المكان، مع أن الأساس في كل ذلك هو اللغة التي يتم التلاعب بها عند الوصف، فبطل الرواية الجديدة ليس إلا تلك اللغة التي صارت تعتمد في السرد أو لدى شخصية الأفلام.

ورد في النص الذي كان مشروعا و تحول إلى فيلم؛ كما جاء في الكلام الآتي: " كما لو أن الأرض ما زالت من رمل وحصى، أو كتلة من الصخر والتي خطيت فوقها مرة أخرى.. عبر الممرات والصالونات والمعارض، نمط بناء هذا القصر الحزين من عصر آخر

---

[1]- جان ريكاردو:قضايا الرواية الحديثة، تر:صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1977، ص:106.

[2]- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

هذا القصرِ الضخم والفاخر، الغرف الصامتة حيث الخطوات المكتومة بالسجاد الثقيل جدا ، والسميك جداً لدرجة يختفي معها أصوات الخطوات،كما لو أن صاحب الأذنين الذي يتقدم نحو الأمام؛عبر الممرات العريضة وصولا إلى الصالون المهجور المغطى باكسسوارت من عصور أخرى؛ حيث لا يمكن سماع صوت الخطوات قطع الحجارة ألواحا فوق بعضها، حيث تقدمت مرة آخر يعبر الممرات الصالونات، المعارض؛نمط بناء هذا القصر الحزين يعود إلى عصور سابقة حيث ممراتها بلا نهاية تتبع ممراتها بعضها بعضا الصمت، الجدران المليئة بالبرودة والزخارف الثقيلة ألواح زيتية متصلبة ، جصّ حلي معمارية ، رخام المرايا السوداء،الصور الغامضة، الأعمدة؛البوابات ذوات الزخارف المنحوتة ،المعارض الفنية، الممرات العريضة المؤدية نحو الصالون المهجور. حيث لا تسمع أصوات الأقدام حيث لا يستطيع احد سماعها بعيدا عن هذا الديكور وبعيداً عن هذا النسيج الصوفي السميك تحت تلك الزوايا بفروعه وأكاليل كأوراق الشجر الميتة كما لو أن الأرض ما زالت رملا وحصى أو كتلا حجرية عليها تقدمت مرة أخرى...لألقاك... بين الألواح الجدارية الثمينة الجصّ، والحلي المعمارية ، واللوحات .وبراويز[*] اللوحات الثمينة، تقدمت... حتى وجدت نفسي... انتظرك... بعيدا جدا عن ذلك المكان أقف الآن أمامك...،انتظر مجددا ذلك الذي لن يأتي أبدا ذلك الذي فرقنا أبعد يدك عني"[1].

يؤكد هذا النص صفة وخاصية من أهم خصائص هذه الدرجة الأدبية وهي خاصية الوصف فهذه المدرسة تسمى مدرسة النظر، أي أن السرد فيها ينقل كل ما يقع عليه النظر؛ أي أنه يُركز على كل الأشكال المادية التي تحف بشخصيات الرواية.

استطاع "آلان روب غرييه" أن يؤسس لأسلوب جديد في الكتابة السردية وهو :الأسلوب السينمائي. كما احتوت هذه الرواية على لغة سينمائية راقية استلهمنا منها الكثير في فهم الفيلم السينمائي وهذا ما سمح لنا باستخراج أهم التقنيات السينمائية.

مارست هذه الرواية تأثيرها على السينما بوصفها رافدا من روافدها، وكان للسينما ذات تأثير على الرواية عن طريق الصور والحركات والصوت من جهة، ومن جهة أخرى كان لها تأثير في جمهور المتلقيين وسبب ذلك يتمثل في صياغتها للآراء والأذواق والديكور.

---

[1]-عبدالرحمن الخوالدة: الحياة عبارة عن لعبة لا تستطيع الفوز بها على الدوام ، كلاسيكيات أوروبية ,https://filmmagazine.wordpress.com/ ،متاح على الشبكة، التاريخ 2017/03/13، الساعة45: 12.

[*] براويز: لفظة إيرانية ومعناها حجر اللؤلؤ.

ملخص رواية (الغيرةLa jalousie):

ابتكر"آلان روب غرييه" هذه الرواية بشكل جديد وصيغ فنية مختلفة عملت على تحطيم النموذج القديم الكلاسيكي المألوف، كما عبرت عن الواقع الحقيقي بما تحمله أهم قضاياه(الغيرة)

تعد(الغيرة)الرواية الرابعة لروب غرييه، تندرج ضمن نوع الرواية الجديدة، نشرتها دار نشر مينوي(منتصف الليل) سنة[1957]وهي قصة كلاسيكية مع ثلاثة أحرف مجموعة ،تتكون الرواية من 218 صفحة قسمت إلى تسعة أقسام ، يقدم لنا الراوي فيها رؤية لأحداث وأهمية وحقيقة تتابع في وقت وعيه، يتم تعريف أفراد النص بالعلاقات التي تتشكل بينهم في الإطار الذي يعيشون فيه، كأنهم كائنات ظلية، فالقصة مقدمة من وجهة نظر الراوي- الزوج طوال النص، يراقب الزوج زوجته بطريقة مهووسة ما جعله مشلولا من خلال تلك المراقبة في أوقات مختلفة بالمنزل، تدور الحكاية في رواية(الغيرة) حول قصة الزوجة التي تتخذ اسمها حرف(آ.../A) مع العشيق" فرانك"(franck) في بلد إفريقي وسط حقول الموز، وزياراته المتكررة ليست الراوي-الزوج والأحاديث التي تدور بين المتحابين على مائدة العشاء وكيفية استدراجه لها للقيام بمغامرة خارج المنزل.

تعيش الشخصيات الرئيسية في الحياة حياة رتيبة عادية: المواطنون السود، الموز، الحرارة، الرطوبة، ما جعل الأحداث قليلة في القصة، فالمكان محدود بالمنزل- الراوي لا يتحرك أبدا – وهناك ميل إلى توصيفات هندسية للاماكن والأشياء وظل ركيزة في ساعات مختلف من اليوم، يعود الراوي في كل مرة بدون توف للأوصاف نفسها والأحداث والإيماءات والكلمات في النصف الأول من القصة، كذلك تعود الدوافع مثل: تحطيم حشرة أم أربعة وأربعين على الحائط ومغادرة "آ...وفرانك" بالسيارة في ظل غريب لقلق الراوي في النص نظرة وصوت، فلا يتم تقديم الأحداث بتسلسل ليتبع عرض اللحظات ترتيبا يقع في رأس الراوي، متذكرا مختلف الحالات مع اختلاف الأوقات في بعضها، حيث يخلط تلك اللحظات بتحليله الغيور للحالة، لا يعلن الراوي –الزوج في الرواية عن خوفه من خسارة زوجته- فالكاتب يجرب تقنية جديدة تتطلب التزاما من القارئ، فلا يتم وصف الشخصيات بطريقة تقليدية، مما يجعل القارئ يخلق صور الشخصيات من خلال وصف أفعالهم والحوارات التي لاحظها الراوي، إن الصور التي توجد في الرواية تؤدي وظيفة ولكنها في الوقت ذاته .

نؤكد انتماء الغيرة إلى ما اصطلح عليه النقاد برواية (مدرسة النظر/ L’école du regard).

اهتمت هذه الرواية بقضية جمالية وبرصد الإحساسات التي تتكون لدى الفرد في نفسه عن علاقته بالعالم(الغيرة) ، ويمكن القول بأن الرواية الجديدة كانت وليدة تأمل نقدي حول الأشكال الروائية التقليدية وتبلورت أبعاده في تفجير مواصفاتها وتجاوز الحياة الداخلية والخارجية نحو واقع أعم وأشمل.

أولا:مفهوم الشخصيةLes personnage

تعد الشخصية من العناصر السردية التي صارت الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة ترتكز عليها لأنها من:"أهم مكونات العمل الحكائي، وهي تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي، غر أن نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين والمنشغلين بالأنواع الحكاية المختلفة"[1].

تعتمد البنية السردية في عملها على هذا العنصر الأساسي لأنه لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات:"لأنه لا يمكن أن يصور حياة من دون أشخاص يتحدثون ويفعلون"[2].

1- المفهوم اللغوي:

جاء في المعجم الوسيط أنها:"صفات تميز الشخص عن غيره، ويقال فلان ذو شخصية قوية، أي ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل"[3].كما يستحيل أن نتناول أي عمل سردي بدون أن نولي عناية خاصة لهذا العنصر الذي يؤدي دورا متميزا فيه.

أما مصطلح(شخص)فقد ورد في لسان العرب على النحو الآتي:"الشخص، كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات، فاستعير لها لفظ الشخص"[4].ويشترك فيها كل من الإنسان والحيوان على حد السواء.

وتحيل كلمة (الشخص) في معجم بطرس البستاني على:"الجسم الذي له شخص وحجم، وقد يراد به الذات المخصوصة، والهيئة المعينة في نفسها تعيينا يمتاز عن غيره"[5].وعلى الرغم من وجود اختلافات وتصورات متباينة في تحديد مفهوم خاص بالشخصية، فإننا سنحاول الإلمام بأبرز التعريفات الأساسية التي تناولت هذا العنصر.

---

[1]- سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط1، 1997، ص:87 .

[2]- إدريس بودبية :الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار-دراسة نقدية-، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة ، الجزائر ، ط1، 2000، ص :85.

[3]- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا، ج1،ص:475.

[4]- ابن منظور :لسان العرب،دار صادر، بيروت ، لبنان، مج 3، ط1، 1997، ص: 406.

[5]- بطرس البستاني: محيط المحيط،مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت ، لبنان، 1998، ص:455.

2- المفهوم الاصطلاحي:

كانت المأساة عند" أرسطو":" هي أساسا محاكاة عمل ما، وكانت الشخصية خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التطور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم قائم بالحدث"[1].أي فاعل لعمل ما، أي دراما ما ومنه اشتق اسم الدراما.

"لقد استقطب مفهوم الشخصية، وكل ما يتصل به من مفاهيم منذ أرسطو حتى الآن، وظل المشتغلون به ينظرون إليه دائما بحسب المنظورات الثقافية، والأخلاقية المتحكمة أو السائدة"[2].وهكذا فإن الشخصية، في القرن التاسع عشر قد احتلت مكانا بارزا، ولعبت دورا فعالا في النص السردي واستطاعت أن تجد لها مكانا مستقلا بعيدا عن الحدث، عكس الرواية التقليدية التي اعتبرتها مجرد اسم يُقوَى بالحدث.

ينطلق"رولان بارث" في رأيه من الشعرية الأرسطية إذ يقول:"إن مفهوم الشخصيات في الشعرية الأرسطية أمر ثانوي، وهو يخضع خضوعا كليا لمفهوم الفعل"[3].يبطل "بارث" من خلال مقولته الصدارة التي احتلتها الشخصية في الرواية التقليدية،لأنه لا ينظر إليها من خلال المحاكاة الأرسطية التي تتجسد وتتمثل وفقا لفعل الشخصية وإنما تبعا لتمثيلها الفيزيقي في البنية السردية.

تتعدد المفاهيم في تعريف الشخصية وهذا ما جعل"تودوروف"[*](Todorov) يسميها بالمطاط أي أنها:"طبيعة مطاطية لا تستقر على مفهوم واحد[4]،تبقى الشخصية نابعة من قناعة ومفهوم كل روائي وناقد وكاتب سينمائي فكل يراها وفق زاويته المعينة، ومن دراساته وقناعاته ومنهم من يجعلها إيهاما على تحميل رسالة بغرض إيصالها للمتفرج أو المشاهد.

فالشخصية هي:" القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي عموده الفقري الذي ترتكز عليه"[5]، كما أصبحت بطاقة المعلومات المعتادة للشخصية من تقديمها للاسم واللقب والكنية ومهنة وسن،بهت لونها وسقطت شوكتها، وأصبحت في

---

[1]- ينظر حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي، ط2009،2، ص:208.

[2]- سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحائية في السيرة الشعبية)، ص:89.

[3]- حسن الأشلم:الشخصية الروائية عند حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام سيرت، ليبيا،2006، ص:62.

*تودوروف:1939روسي الأصل لكنه مقيم في فرنسا ، أوضح معنى الشعرية، وحدد القوانين العامة لولادة العمل الأدبي.

[4]- ينظر حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009، ص:207.

[5]- جميلة قيسمون:الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة ،2003، العدد 13، ص:195.

الرواية الجديدة مجرد مسألة ثانوية يتضح عملها في النص الروائي من خلال حركتها داخله.

"يعود الاهتمام بالشخصية إلى ارتقاء الفرد والرغبة في السيادة، هذا ما أدى بالنقاد إلى أن يجعلوا الشخصية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية، وأصبحت عناصر السرد توظف لإظهار الشخصية وإعطائها الحد الأقصى للبروز"[1]، تصل الرواية إلى أقصى مراتب النضج حين ترسم بزخرفة فاخرة للشخصيات ودورها الاحترافي الفعال.

ولأهمية الشخصية فقد اعتبر الناقد "إيف روتير"(wReuter) :"كل قصة هي قصة شخصيات"[2]، أما "ميشال آدم"(jean Michel Adam)فيقول:"إن الشخصيات تمثل المبدأ الأول في ائتلاف عناصر القصة وانسجامها"[3]وتحمل الشخصية مميزات متعددة تتفرق من شخص إلى أخر، فمن خلالها تتعالق المشكلات السردية الأخرى لتحرك العمل السردي"إنها أساس النقد هو رسم شخصيات ولاشي ء دون ذلك"[4]. اختلفت الرؤية إلى الشخصية في بداية القرن العشرين مما جعل النقاد والروائيين يقللون من سلطتها في الأعمال الروائية.

"ذهب البحث إلى البرهنة على أن الشخصية افتراض خيالي من ابتداع المبدع، وليست لها وجودا من لحم ودم"[5].

يعرف"جرالد برنس"الشخصية بأنها:"كائن موهوب بصفات بشرية ، وملتزم بأحداث بشرية ممثل بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة آو اقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة(حين تخضع للتغيير)مستقرة (حين لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها) أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها) أو عميقة (معقدة، لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مفاجئ) ، ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظاهرها"[6]، يمكن أن تكون الشخصية ثانوية/هامشية، أو مركزية/ أساسية أي أن هناك ارتباطا واضحا بين الشخصية الحقيقية والروائية.

---

[1]-ينظر حسن بحرواي : بنية الشكل الروائي، ط1، 1990، ص: 208

[2]- جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007، ص: 56.

[3]- المرجع نفسه، ص:57.

[4]- عبد الوهاب رقيق: في السرد، دراسة تطبيقية، دار محمود علي الحامي، تونس، 1998، ص:127.

[5] -إدريس قصوري: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدن لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2008، ص: 315.

[6]- جرالد برنس: المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، ط1، 2003، ص: 42.

تعامل الشخصية في الرواية التقليدية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وقامتها وما إلى ذلك من تحليل، لأنها تلعب دورا فعالا وكبيرا كشخصيات"بالزاك" و "إميل زولا"وغيرهما.

ولما كان عدم التمييز أو الخلط واضحا بين الشخصية والشخص والبطل لدى معظم النقاد، وسأحاول اعتماد "عبد الملك مرتاض" مثالا لإدراك تفسير هذه المصطلحات، "إن الشخصية كائن حركي حيَ ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه، وحينئذ تُجمعُ الشخصية جمعا قياسيا على الشخصيات لا على الشخوص الذي هو جمع لشخص"[1]، "والشخص على أساس المنطلق الدلالي للغة العربية الشائعة بين النَاس يقتضي أن يكون هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلا، ويموت فعلا أو حقا"[2]. يختلف مفهوم الشخص عن الشخصية،لأن الشخصية في الأعمال السردية لها صورة تمثلها.

أما البطل فإنه يختلف عن الشخصية التي عرفناها فهو كائن حركيَ حيَ، ينهض في العمل الملحمي بوظيفة الشخص الخارق مثل: "هرقل الإغريق"و"صام صون"عند العبرانيين، و"عنترة بن شداد" في الذهنية الشعبية العربية[3]، والواقع أنه يصعب إيجاد موقف موحد لتعريف الشخصية في العمل السردي خاصة في الرواية الحديثة، لتضارب الآراء في شانها، فكل كاتب ومؤلف دارس يعرفها حسب منظوره الخاص، ويحللها حسب أرائه:"منهم من يجعلها إنسانا حيا من الواقع ، ومنهم من يُشيئها، ومنهم من يتنكر لها تماما ومنهم من يقف موقف وسط منها"[4].

تطرق"عبد الملك مرتاض"في(نظرية الرواية) إلى عرض مجموعة من الآراء والمفاهيم والتعارف التي تدعو إلى الحد من سلطة الشخصية في العمل السردي"فأي فنان يحاول أثناء رسم الشخصية أن يحشدها عبر أكبر كمية من القيم والعناصر والملامح النفسية والسلوكية التي يراها منحدرة إلى الفرد من المجتمع لتصبح الشخصية نافذة يمكن التطلع منها إلى مساحات واسعة من الواقع الحياتي"[5]، تدفع الشخصية بالحدث في زمن ومكان معينين لتشكيل الخطاب الروائي.

---

[1]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص: 126.

[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، 1998، ص: 85.

[3]- ينظر عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص:126.

[4]- عبد الوهاب: رقيق في السرد دراسة تطبيقية، ص: 128.

[5]- صلاح صالح: سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص: 100.

أما في ميدان علم النفس فإن مصطلح الشخصية يعرف بأنه:"ذلك المفهوم أو ذلك الاصطلاح الذي يصف الفرد من حيث هو كل موحد من الأساليب السلوكية أو الإدراكية معقدة التنظيم تميزه على غيره من الناس"[(1)].

وبظهور التحليل البنيوي للسرد تم استبعاد النظر إلى الشخصية كجوهر سيكولوجي دون الذهاب إلى إلغائها حيث اختزلها"فلاديمير بروب"(V. Propp)في كتابه مورفولوجيا الحكاية الخرافية (morphologie du conte merveilleux) [1928]،في العديد من الوظائف التي يقوم بفعلها، وهي وظائف ثابتة مقارنة بالأسماء والصفات التي تتغير من حكاية إلى أخرى ومن فصل إلى أخر ومن دور إلى غيره:"وهكذا فالشخصية لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها وبنوعية هذه الأعمال"[(2)].

يتجلى مفهوم الشخصية داخل حدود النص دون الرجوع إلى الخارج، ولها علامتان لغويتان هما: الدال(signifiant)والمدلول(signifie)، وعكس فيليب هامون ذلك على الشخصية فجاء دالها ممثلا في كل من الصفات والأسماء التي تميزها عن غيرها كما تحدث عنها "بروب" أما "فيليب هامون "(Philippe Hamon) فيتحدث عن هذا في إطار تعرضه إلى الجانب السيكولوجي حيث يرى انه:" لم تؤسس النمذجات الأدبية الأكثر تطورا، أرسطو ،لوكا تش، فرَاي ، إلاَ على نظرية شبه واضحة لشخصية البطل الإشكالي أو غير الإشكالي، والذي ما يزال سائدا لحد الآن هو النموذج السيكولوجي"[(3)].يتضح من خلال هذا أن كل عناصر السرد تشتغل على إبراز الشخصية وفرض وجودها في جميع الأوضاع، والاختلافات داخل الرواية.

جعل"تودوروف"للشخصية دورا أساسيا في الرواية وعبر عن موقفه بنظرته إلى الشخصية بوصفها تشتغل في الرواية دورا حاسما وأساسيا بحكم أنها المكون الذي تنتظم انطلاقا منه مختلف عناصر الرواية[(4)].يتناول"تودوروف"في الكلام السابق أهمية الشخصية داخل النسيج الروائي والنسق السردي من منطلق أنها الواسطة والرابط بين العناصر السردية الأخرى أي أن وجودها أساسي وضروري.ومن جهة أخرى"كلود بريمون"(Claude Bremon)من أشهر من تحدث عن الشخصية وأعاد لها مكانتها باعتبارها (فاعلا)وركز على دورها الهام في عملية بناء السرد :"إن الوظيفة ليست فقط ترجمة الحدث إساءة ، معركة، انتصار دون عون أو ضحية معينة، وكأنه ليس من الأهمية

[1]- عائشة بنت يحي الحكمي: تعالق الرواية مع السيرة الذاتية الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص: 91.

[2]- حميد لحميداني: النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص: 24.

[3]- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد: دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990، ص: 15.

[4]- ينظر عبد الوهاب رقيق: في السرد، ص: 144.

بمكان أن تعرف القائم بالإساءة سيصبح بعد ذلك واحدا من المتصارعين ثم غالبا أو مغلوبا في المعركة"[1] .

في حين أجد طروحات "فيليب هامون"[*]و"غريماس"[**](Greimas) هي الأكثر شيوعا من حيث الإثراء والتفصيل في تحليل وتشريح أبعاد الشخصية في النص الروائي باعتبارها كائنا ورقيا مثل اللغة والزمن، والخطاب السردي بكل مستوياته ، كذلك اهتمام "روب غرييه"، اعتبر أنموذجا فعليا لنوع جديد ومميز في هيكلة و تأطير هذا العنصر بكل مستوياته في النص الروائي.

"ركز النقد الجديد على وصف وظائف الشخصيات ضمن بنية النص، هذا التلاحم في بناء الشخصية لم يظهر إلا بداية القرن العشرين مع الشكلانيين الروس الذين أحدثوا التحديد الحقيقي من حيث دراسة المميزات والملامح الأدبية الخالصة في الإنتاج الأدبي"[2].

تلعب المقاربات النقدية دورا فعالا في جمع وتقريب وجهات النظر في واقع الرواية التقليدية والجديدة على السواء.

تهيمن الشخصية على الرواية بفضل دورها الفعال في الدراسات السردية وهذا ما أكده "رولان بارث" حيث يرى انه :" لا توجد أية رواية في العالم بدون شخصيات"[3].لهذا فهي منتج النص ووسيلة للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه وأفكاره وكل ما يدور بداخله.

---

[1]- عبد الوهاب رقيق: في السرد، ص ص:149، 150.

[*]فيليب هامون: من أهم المنظرين السيميائيين الذين أولوا اهتماما خاصا بهذا المكون الروائي فكانت مقاربته خلاصة لجميع البحوث البنيوية و السيميائية التي تطرقت إلى هذا العنصر بالدرس والتحليل.

[**]غريماس:(1917، ت1992) ناقد وباحث فرنسي اشتغل على سيميوتيكا السرد فقدم كشف تخصص زمن القصة ومفهوم الروي.

[2]- ينظر جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، ص: 198.

[3] - Roland Barthes : Poétique de récit- seuil 1977 ,P :33.

3- الشخصية في الرواية الجديدة:

تتميز وتتفرد الرواية الجديدة وتتفرد بجملة من الخصائص والسمات التي تميزها عن غيرها وعن الرواية الكلاسيكية تحديدا منها تشيىء الشخصيات حيث إن التشيؤ(réification) مفهوم ظهر في كتابات الناقد"لوسيان غولدمان"(***) (Goldman):" في الستينيات للدلالة عن اختفاء الشخصية في الرواية الجديدة التي حلت محلها الأشياء التي تقضي على كل مبادرة إنسانية، أي حل مكان الشخصية واقع مادي مستقل عن العالم حيث تتحول الشخصية نفسها إلى موضوع تبادل إلى شيء مستقل عن نشاطها وإرادتها"[(1)]، حيث فسره على أنه تلاعب التعبير الفني عن تحول الرأسمالية الليبرالية إلى مجتمع الاحتكارات الذي لم يعد السوق فيه يخضع لوعي الفرد المنظم للمجتمع ، فشهد تشيؤا[(*)] عاما يتسع للسلع والقيم والأشخاص[(2)]، وبهذا تتحول الشخصية نفسها إلى شخص مستقل عن نشاطها وإرادتها.

"كما احتلت الشخصية في القرن التاسع عشر مكانا بارزا في الفن الروائي، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أ ساسا لإمدادنا بمزيد من الشخصيات، أو لتقديم شخصيات جديدة"[(3)].فسر روب غرييه ذلك"بصعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة أي ما اسماه بالعبادة المفرطة للإنسان"[(4)]، إن تلاشي الشخصية في الرواية الجديدة شيء طبيعي لأنها ضرورة فرضتها طبيعة العصر ومقتضياته خاصة بعد وصول الإنسان إلى القمر.

كما يؤكد"روب غرييه" بدوره أن "العصر الحاضر هو بالأخص عصر الأرقام، والحق انه عندما يراد بتحطيم الإنسان يبدأ بإنكار شخصيته وتجاهل تفرده، وليس من

***لوسيانغولدمان:(1913،ت1970) فرنسي معاصر من أصل روماني، فيلسوف وناقد، وعلم اجتماع وأحد مؤسسي السوسيولوجيا الحديثة للأدب، هيأ رسالة دكتوراه في الاقتصاد السياسي قبل أن يستقر به المقام هناك، حيث قام بترحيل البينيوية التكوينية من مجال علم نفس الذكاء إلى مجال علم الاجتماع، مطعما إياها بالمقولات الماركسية، اشتغل كباحث في المركز الوطني للبحث العلمي، أنجز رسالة دكتوراه في الأدب بعنوان:(الإله المختفي:دراسة لرؤيا المأساوية لأفكار باسكال ومسرح راسين)1956، نشر عدة كتب منها: (العلوم الإنسانية والفلسفية) 1952 ثم وضع كتاب (أبحاث جدلية) 1959 و(الماركسية والعلوم الإنسانية)1970.

1- سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية القاهرة، ط1، 2001، ص: 115.

*التشيؤ : انطلق لوسيان غولدمان في نظريته حول ميلاد الجنس الروائي وتطوره من فرضية أساسية صارت لاحقا بمثابة المسلمة فيما يخص الرواية الأوروبية، تربط بين الشكل الروائي والمجتمع الرأسمالي، وفقا لهذه الفرضية فإن الشكل الروائي ينقل إلى المستوى الأدبي للحياة اليومية في المجتمع الفرداني، فإن تطور الشكل الروائي الذي يتطابق مع عالم التشيؤ لا يمكن أن يفهم إلا بالقدر الذي سيربط فيه بتاريخ مماثل.

2- أمينة رشيد: قصة الأدب الفرنسي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص ص: 224-225.

3- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن، الشخصية، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص: 208.

4- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط2، 2009، ص:208.

الصعب أن نعدد لحظات التاريخ التي قرر فيها الأدباءأن يعيدوا بناء العصر، وإذا كان فوكنر لا يروق " لناتالي ساروت"فلأنه لم يكن من الذين ينصاعون، ويرضخون، وفي عزلته مضى يجمع قواه كي يقف في وجه الإنسانالآلي، وبذل كل مافي وسعه لانتشال الإنسان من ذلك العطب الذي أصاب الوجود - إن المشكلة غلى حد قوله - هي الحيلولة دون قطع الإنسان عن الإنسانية، هي إنقاذ الفرد من أن يصير كائنا مجهولا، وبأسرع وقت قبل أن يفوت الأوان ويندثر ذلك الكائن المسمى بالإنسان"[1]،"يريد"فوكنر"أن يحطم أثار التجهيل قبل أن يصبح لا فكاك منه، إنه يريد أن ينقذ ،أما الروائيين الجدد فيريدون الضياع، عن الروح يتكلم ، وهم يعلنون سلطان الأشياء وكان تحطيم الشخصية الروائية التقليدية لم يكن بكاف في نمط الروائيين الجدد، فمضوا إلى حذف الموضوعية وتفتيت السرد، مُسترشدين في ذلك بالتصوير، فابتدعوا ما يسمونه باللوحة التجريدية أسوة باللوحة التجريدية"[2].

يهدف "روب غرييه" وزملاؤه إلى إنتاج تجربة جديدة معنى ومبنى، ووضع كل المفاهيم الروائية المألوفة، والتقاليد السردية وكل ما يتعلق بالفلسفة الجمالية جانبا ، من أجل إيضاح وإيصال تجاربهم إلى فئة معينة من القراء والمشاهدين، باعتبار أن الرواية الجديدة لا تخاطب جميع الفئات.

"إن البطل عند "توماشوفسكي"(V. Tomachevski)ليس ضروريا للخبر، فالقصة من حيث هي نظام وأحداث سردية يمكن أن تستغني عن البطل وعن الصفات التي يتصف بها"[3].لم يقلل من أهمية الشخصية ، إلا أنه أشار إليها بكلمة بطل ، وهذا تصريح بإمكانية الاستغناء عن هذا العنصر السردي وتعويضه باسم أخر.

برزت ملامح ثورية كثيرة في الأعمال الروائية لـ"فرانزكافكا"(Franz Kafka)وهي:" نزعة للتجديد والتثوير ، ولا سيما ما يتمخضُ عن رسم ملامح الشخصيات"[4] وتعتبر أعماله انقلابا في عالم الرواية لما تتصف به رواياته من نضج وسمو فكري، ودسامة تعبيرية جرد الشخصية من طولها وقصرها ولونها وما إلى ذلك من إزاحات فنية .

وبعد ذلك يسعى"كافكا"إلى التقليص من دور الشخصية في رواياته (المحاكمة Le Procès) :"حيث لم يجهد نفسه في البحث عن اسم الشخصية ولكنه اكتفى بتوظيف (رقم)

[1]- نعيم عطية: ما الجديد في الرواية الجديدة، مجلة الفيصل الثقافية، الرياض، العدد السادس، السنة الأولى، 1977، ص:127.
[2]-المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[3]- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، ط1، 2000، ص: 96.
[4]- ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، 1998، ص ص:86- 87.

كما أطلق حرف(k) على شخصيته المحورية في رواية القصر"[1]دون أن يقطع الصلة بقوانين الشخصية المعروفة في الرواية التقليدية .

تطرق "أندري جيد"إلى التقليل من سيادتها وأهميتها في العمل الروائي ولقي رأيه صدى واسعا بعد نشره سنة [1925]، وهذا الرأي ما تتبعته"فرجينيا وولف" في قولها :" إن العلاقات الاجتماعية والطبقية غير على ما كانت عليه من قبل حيث يصعب إيجاد نوع محدد من الشخصية "[2].أيأنها ترفض وتضع جانبا كل تحليل نفسي واجتماعي للشخصية الروائية.

"وأيًا كان الشأن فإن إطلاق حرف واحد على شخصية روائية أمر على ما يبدو لنا فيه من بساطة فانه لم يسبق إليه، من اجل ذلك بعده معظم منظري الرواية الغربية ثورة حقيقية على التقاليد التي كانت تهيمن على الرواية وبنائها ورسم ملامح شخصياتها"[3]. هكذا يتم إلغاء الشخصية في الرواية الجديدة عبر مسلكين الأول عن طريق طمسها والثانية عن طريق مطالبتها واتهامها .

تبين "ساروت" في (عصر الشك) وهو كتاب يضم أربعة فصول تتناول بالدراسة والتحليل فن الرواية من "دوستويفسكي"إلى "كافكا"، ثم من"كافكا" حتى كتاب الرواية الجديدة، نشر من قبل في (الأزمنة الحديثة[*]le temps modernes)[1974]، أن التناقض معه ، وعند هذا وذاك ، نجد أنفسنا على أرض(الدراسة النفسية السوداء)، ثم تحلل من وجهة النظر هذه بعض صفحات من "دوستويفسكي" ، وتقارنها بصفحات من قضية "كافكا"، ولا تستخدم "ساروت"(انتحاءات ضوئية)بعد ولكنها تبين كيف يمزق الضغط الداخلي غلاف الشخصية، ويحدث انتقال من الخارج إلى الداخل، انتقال لم تكف الرواية الحديثة عن تأكيده"[4]، أسقطت"ناتالي ساروت" العمل الروائي على مجال الأشياء لأن الأشياء تعمل على تطوير الرواية الجديدة، وتمزيقها للشخصية تقنية تلاعبت بها كانت غير معروفة من قبل ، ميزتها في إبداعاتها وتنظيراتها الروائية، وعادة تطلق على شخصياتها ضمائر تتمثل في(هو، هي،هم، هن).

عبرت الشخصية في الرواية الجديدة "عن الواقع الجديد شكلا ومضمونا، كما أنها في الرواية أمارة الخلق الأدبي، أما في الرواية الجديدة فقد انحط دورها وبهتت ملامحها وغابت عن حياتها الداخلية والخارجية، وتطور هذه الحياة وبواعث هذا التطور وقد اكتفى بعضهم بان دل عليها بحرف واحد أو مجهول (س) أو الضميرين هو، هي ، وتجهد الرواية العادية في خلق الشخصية الحية المتميزة عن سواها جسدا ونفسا، أما الرواية الجديدة فهي تسعى

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، 1998، ص:97.
[2]- المرجع نفسه ، 1995، ص: 97.
[3]- المرجع نفسه ، 1998، ص:70.
*الأزمنة الحديثة: هي مجلة كان يشرف عليها جان بول سارتر.
[4]- نعيم عطية: ما الجديد في الرواية الجديدة، ص: 127.

على العكس من ذلك إلى طمس العلامة الفارقة وقد يحتج أصحابها لذلك لان الإنسان اليوم رقم مبهم "[1].

ويحضرهنا "مكسيم جوركي"في مسرحيته (الحضيض) عندما يطلق على لسان بطلها الممثل صرخة احتجاج على تجريد الإنسان من مقومات شخصيته يقول:"هل باستطاعتك يا عزيزتي أن تدركي مبلغ ألم الإنسان عندما يفقد اسمه، حتى الكلاب يمنحونها أسماء إن من فقد اسمه يفقد ذاته، ويخشى أن يتحول الإنسانإلى رقم في عمود متسلسل، ليس المطلوب أن نقرأه رقما رقما بل تعرف حاصل جمعه لتطرحه من حاصل عمود آخر"[2]، وعلى العكس مما يعتقد الروائيون الجدد فإن البطل الروائي لم يمت ، كما تقول "فرجينيا وولف":" إن هم الرواية الأول هو الشخصية، إنها لا تكتب للدعوة إلى نظريات ، ولا إنشاد أغنياتها وترديد أمجاد الإمبراطورية البريطانية، بل إنها تكتب للتعبير عن الشخصية ومن اجل ذلك نما هذا الشكل الأدبي الذي نسميه(رواية) على الرغم من كثافته ومرونته وكثرى عباراته وقلة دراميته"[3].

أصبحت الشخصية بلا معنى وبلا أسماء، بلا أبعاد أو ملامح ، ليست سوى ضمائر أو أرقام أو رموز لا أكثر ولا اقل ، باعتبار أن الرواية الجديدة رؤية احتجاجية عما هو كائن لأنها رواية بحثية تسعى دائما وراء الجديد.

يقول "روب غرييه":" إن مفتاح الرواية الجديدة هو الشخصية نفسها، تلك التي لها ماض ولا أعماق، ولكنها شيء في سبيل الاكتشاف لا يتكون إلا في رأس القارئ الذي يحياه، بوصفه الشخصية الوحيدة الحية في الكتاب"[4].

يعتني "روب غرييه" بالشخصية عناية فائقة، لأن أثر القراءة نابع من تحليل تجاربها ومواقفها وصيرورتها داخل العمل الروائي.

صحيح أن الرواية التقليدية في تقصياتها لما كان يسميه النقاد:"شخصية نابضة بالحياة أوصلتنا إلى مخلوقات عطنة، لكي يوفق الكاتب في خلق هذه الشخصية النابضة بالحياة، كان يرى أنه من المناسب بادئ ذي بدئ أن يعين الموضع الاجتماعي للشخصية، بأن تكون مثلا مُوثقا في مدينة من مدن الأقاليم ، لما اسمها المتعين، وأن يكون متزوجا من امرأة رقيقة متدينة، وأن يكون أبا لفتاتين أكملتا أخيرا دراستهما في مدرسة داخلية، وكأن تكون الشخصية بعض المعالم الفسيولوجية المميزة، كأن يكون ذا نتوء بارز على جبينه، أو شعيرات

[1]- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص:95.
[2]- نعيم عطية: ما الجديد في الرواية الجديدة، ص: 127.
[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[4]- فتحي العشري: لقاء مع ناتالي ساروت، مجلة الفيصل، دار الفيصل للثقافة، الرياض ، السعودية، العدد الرابع، السنة الأولى، 1977، ص: 26.

خنزيريه في أذنيه، وبعض الهنات في النطق أو الحركات اللاإرادية، وبعض النزوات، وطريقة خاصة في الملبس كأن يفضل الصدريات القرمزية، وإلى جانب هذه الصفات المعنوية، كأن يكون صارما صرامة عسكرية غير متسامح في أمور الفضيلة، لا يخدع في مسائل المال والتجارة، ذا عاطفة أبوية عارمة يعززها إحساس عميق بالواجب، ها هي إذن للأسف الطينة المعومة التي يجب أن يشكلها الروائي بيديه شخصية نابضة بالحياة"[1].

إن الصفات التي يتخيرها الروائيون التقليديون صفات يمكن أن تتكرر في العديد من الروايات، ويمكن أن يتعارف عليها فتُستعمل من طرف الكتاب على أنها تميز شخصيات عن سواها، فالشخصية الرئيسية: هي الشخصية التي تكون فيها علامات فارقة، والشخصية الثانوية: شخصيات لا تتصف بصفات نجدها لدى الشخصيات الأساسية، وهكذا فالرواية الجديدة رواية أعطت شخصية الأعمال السردية مميزات حيث جعلت إمكانية وجود أرقام، أو حروف بوصفها البطل في هذه النصوص.

"إن هذه الأشخاص الكاريكاتورية انتقلت للروائيين والنقاد، واستنفذت جهودهم وانشغالاتهم وأعمت بصائرهم،ومن تم وجب المناداة بتخليص الرواية الجديدة من هذه الشخصيات التي لا تبدو سوى مجموعة من المسوخ[*]الكريهة، ولكن الفكرة المشروعة في محاربة الاصطناع والزيف ماكانت لتقتضي تدمير الشخصيات، وبدلا من أن يتقلص البطل الروائي إلى حد صيرورته مجرد تكئة بلا معالم ولا نبض، كان المطلوب على العكس من ذلك انتشاله من الواقعية الضحلة، وتزويده بحياة أكثر عمقا"[2]، فالشخصية تعكس الأفكار والميراث والأوضاع الموجودة في الواقع.

لا ترفض الرواية الجديدة الشخصية في حد ذاتها، وإنما ترفض المفاهيم التي طغت في القرن الماضي، تلك المفاهيم القديمة السائدة، المعقدة المهمشة، التي لا تستطيع مواكبة العصر الجديد، عصر الحروب والعلوم والمباحث العلمية المعقدة، ومثال ذلك روايات ألانروب غرييه :"شيء ما يحدث لشخص ما، كما كرس روادها مجهوداتهم في إرساءأسس وقواعد تستطيع بواسطتها أن تفهم العالم بمعانيه الواسعة، والاكتشافات التقنية التي تواكب تفرعات هذا العصر ، والشخصية لم تصبح مركز اهتمام في الرواية الجديدة أوبالأحرى تلاشى هدفها الرئيسي"[3].

تعتبر الشخصية المكون الأساسي في النسق السردي لما تقوم به من عمل جاد ومميز في الخطاب الروائي فهي: ملهمة وصانعة الأحداث، وموجهته عبر الزمن والمكان، إذن لا

---

[1]-نعيم عطية: ما الجديد في الرواية الجديدة، ص: 127.

[*]المسوخ:(ج م) المسخ وهو الشخص الذي يخلق بصفة ليست من طبيعة الإنسان.

[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3] -jean Claude Berton : 50 roman clé de la littérature française paris, 1983, p:138.

توجد رواية في العالم بدونها حتى وإن همشتها الرواية الجديدة ، واختصرتها بكلمة (بطل)، وعوضت برقم أو حرف، هذا لتفردها في طريقة كتابتها.

يعتني روب غرييه بشخصية المرأة عناية فائقة، لأن أثر القراءة نابع من تحليل تجاربها ومواقفها وصيرورتها داخل العمل الروائي و الفيلمي، وذلك من أجل تأسيس ذائقة جديدة و وعي جمالي جديد، وهذا ما ذهب إليه "روب غرييه"في رواية(المتاهة، وبيت المواعيد)، كما وظف خياله لكي يصل بالقارئ أو المشاهد لما يصبو إليه ويكشف عن حمولاتها ومدلولاتها الخفية.لأن المرأة تعكس الأفكار والميراث والأوضاع المتواجدة في الواقع المعاش.

تطور اهتمام آلان روب غرييه بالمرأة في نصوصه الروائية وفي أفلامه، وقد تشكل هذا الاهتمام نتيجة جملة من العوامل والأمور التي أسهمت في تشكيل نظرة لدى هذا المبدع المتميز.

لعل القارئ أو المشاهد الذي يتابع هذه الأفلام سيلاحظ عددا هائلا من النسوة يعرضن في مجموعة متغيرة من الأعمال ، و في شتى الصور والوضعيات ، نساء مقيدات مكبلات، ومجروحات ومنهم من تعرضن للضرب وقد تكون بعضهن قاسيات ، إنه يستدعي جملة من الأمور التي تنتج عن معايشة حقيقية للمرأة أو عن آراء مستنبطة من الخيال التراث، تسعى نصوص آلان روب غرييه إلى تجاوز وضعيات تقليدية وتحطيم السائد المنمط .

تتحول المرأة في هذه الأفلام إلى وسيلة إمتاع يتحقق عن طريقها ما لا يمكن تحقيقه على أرضية الواقع، كما نجد علامات التميز في أفلام "روب غرييه" التي وصفت المرأة في وضعيات متنوعة.

شغلت النسوة مساحة لا بأس بها في النصوص التي كتبها "ألان روب غرييه "، وقد تجاوز هذا الكاتب حدود اللياقة في بعض كتاباته مما أجج عليه الأقلام الناقدة و المتربصة .

يشد انتباهي استعمال "ألان روب غرييه"للكثير من الشخصيات الخيالية التي تشتغل، وتمتهن وظائف مثل: الصيدلانية التي يرافقها رجل كاذب منافق، وقد تكون امرأة في قطار تراقب التذاكر، المهم أن الوظائف التي تخيرها لا تسمح لها بالدخول في مناوشات مباشرة مع غيرها ، كما أننا لن نتفاجأ إذا لاحظنا بعض الصراعات مع شخصيات تافهة عابرة، وهي المواقف التي يركز عليها كثيرا في أفلامه التي تأتي تطبيقا لنصوصه الروائية تلك صورة وردت خصوصا في نصه(ملائكية) أو(السحر)المنشورة عن دار" منتصف الليل"(éditions de minuit) سنة[1988]ومع أن تصويره لا يخلو أيضا من الوقوف عند همزات النساء وشرورهن ؛ خاصة بعد أن تعرف على بعضهن عندما كان أستاذا في الجامعة بشمال أمريكا حيث درسهن نصوص: "ميشال بوتور"، و"مرغريت دوراس"،

و"صموئيل بيكيت"وكان يشير إلى المضامين النسوية في نصوص هؤلاء والواقع أن علاقة الجمالبـ (الشيطان)علاقة تعود دائما في أفلام "روب غرييه".

هناكالمرأة الساحرة التي لا تتوانى عن تدمير حياة الآخرين. وقد تجاوز روب غرييه كل ذلك إلى استعراض بعض الوقفات التي تخدش حياء المتفرج، لكنه كان يشير دائما إلى أنه يريد أن يقدم المرأة كما هي في محاسنها ومساوئها، فهو يعرج للحديث عن قضايا تتعلق بالعلاقة التي تربط الرجل بالمرأة وصور الغموض في شخصية هذه المرأة، وطرائق التعبير عنها بواسطة المشهد المصور أي الفيلم.

وبعض نصوصه أيضا كانت ترد ضمن محاضراته وهي بمثابة محاكمة تميل إلى المرافعة، لقد حكم على أولئك النسوة بالدخول إلى الجحيم كما حكم على مرتاد البيوت المشبوهة بالسجن والتعذيب كل ذلك يتم ضمن نصوصه وأفلامه حين تكون" في ذروة التضخم - كما هو طبيعي في وقت تصل فيه المرأة إلى المساواة التامة بالرجل – فإن الرواية النسائية لم تجعلنا نفوز بصورة هي أكثر تمجيدا لوضعنا، ودون أن نأخذ كأمثلة على ذلك، قصصا مشوشة مثل (تاريخ أوه) أو حكايات "جويس" و" يوليوس قيصر"، فإنها تعد على الأصابع تلك الشواهد النسائية التي تشهد على الارتقاء الحقيقي نحو العظمة، وعلى الطهارة والحب الصادق"[1].

ورغم ذلك فان صورة "ألان روب غرييه" كانت متناقضة في مضمون كتاباته ومع مواقفه الخارجية أيضا، إ ن النصوص تستطيع أن تعبر بطريقة متأنية عن الموقف الذي يتخذ الكاتب من الحياة والشخصيات وهو يأخذ وقته كاملا للتفكير والبحث، لكن الأفلام التي تكون شخوصها متحركة وفق منظور زمني محدد، لا تستطيع التراجع بعد النطق بالحكم ومن هنا يبدأ الفرق بين الخطاب المكتوب والصورة الفيلمية، أما الكاتب فقد انساق وراء أطروحاته الفكرية المرتبطة بالمذهب الأدبي الذي ينتمي إليه وبتيار الرواية الجديدة الذي لا يؤمن بالشخصية وبوجودها المحوري في النص الروائي، أو الفيلم بعد ذلك هناك صور خارجة عن الواقع أو هي صور تميل إلى الغرائبية ونحن نعلم أن الغرائبية أو العجائبية هي من أهم الخصوصيات التي تميزت بها الرواية الجديدة.

فتتت "ساروت"شخصية البطل وبالتدريج في روايتها (مارتيريو/marthereau) وفي النهاية لم يبق شيء من الشخصية سوى بعض الاحتمالات، وهذا ما أكدته في روايتها(عصر الشك) حيث رحبت بموت الشخصية ليحل محلها فراغ وتعبر عن ذلك بقولها:"إنه كائن غير محدد المعالم، غير قابل للتعريف، هلامي لا يمكن الإمساك به، وشجي لا يرى إنه أنا مجهولة، هي الكل هي لا شيء، وهي في الغالب لا تعدو أن تكون انعكاسا للمؤلف ذاته،

[1]- بيار دي بواديفر: معجم الأدب المعاصر، ترجمة: بهيج شعبان، منشورات عويدات ، بيروت- لبنان، ط1،1961، ص:45.

الذي اختلس لنفسه دور البطل ، واحتل مقام الصدارة بلا شرف، أما الشخصيات التي تحيط به فمحرومة من وجود خاص بها أيضا، وليست في النهاية سوى رؤى وأحلام وكوابيس، وأوهام وانعكاسا، تتشكل بهذه الأنا ذات السيادة والقوة[1].

يركز روب غرييه على"مظاهر الحياة الاجتماعية الخارجية ولا يسجل الصفات الإنسانية والنفسية البحتة في العلاقات التي أدت إلى التشيئة واستغلال الأشياء المتصاعد، وهو يعتقد أن زوال الشخصية مكتسب ولكن هذه الشخصية الزائفة عوضها واقع آخر مستقل لا تهتم به ناتالي ساروت، وهو عالم الأشياء"[2].

سعى "روب غرييه" لابتكار شكل جديد يعبر عن إحساسالإنسان في هذا العصر كما يطمح لاحتواء هذه الأحاسيس التي عجز الروائيون القدامى عن احتوائها وفهمت. جسد "روب غرييه "هذا من خلال مقاله الثالث "عن بعض المفاهيم البالية" الذي نشره سنة[1957] وهذه المفاهيم هي الشخصية، الحكاية، الالتزام، والشكل والمضمون فقد:" ظلت الرواية مرتبطة (بالبطل) ذي الشخصية المعروفة المحددة، إذ جاز التعبير ذي السجل المدني المعروف،لكن سلطان البطل زال اليوم وعلى الرواية الجديدة أن تثبت قدرتها على الحياة بدونه، كانت الرواية حتى الآن تروي إحدى القصص بأسلوب محبب، وتهدف إلى إقناع القارئ بصحة ما يقرأه"[3].عملت الشخصية في روايات "ألان روب غرييه" على خلق شكل جديد يختلف عن غيره بحيث يتماشى وحساسيات ما يتطلبه القارئ والمشاهد، فهو يرى أن مادة الفن موجودة في العالم الخارجي المستقل في وجوده.

"فالأبطال أو الشخصيات تقوم برسم الأحداث في الزمان المعين أو من خلال الزمن[4]، عبر تسلسل الحدث في الزمن هو الطريق لتصوير سيرة البطل لأنها تعتمد عن عنصر اللغز لدفع القارئ أو المتفرج كي يصل إلى صورة صافية واضحة عن الحياة، ففي رواية (الغيرة) أهملروب غرييه الشخصيات وعوضها بالضمائر والألقاب أو بما يعادلها، حيث أشار إلى شخصيته ب (A ، O).

"من غير المعقول التصديق أنه في رواية (الغيرة) يوجد نظام من الأحداث واضح وأحادي المعنى، وأنه لم يكن نظام جمل الكتاب وعلى العكس كان السرد محمولا بطريقة إنشائية ، أو بناء في ترتيب زمني خارجي، سوف تصل آجلا أم عاجلا إلسلسلة من

[1]- نعيم عطية: ما الجديد في الرواية الجديدة، ص: 127.
[2]-محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، ج1، 1993، ص: 330.
[3]- سامية أحمد أسعد: في الأدب الفرنسي المعاصر، ص ص: 21-22.
[4]- آلان روب غرييه : نحو رواية جديدة، ص:13.

التناقضات، أي أنها سوف تصل إلى طريق مسدود (...)، لا يوجد أي نظام مكن ماعدا نظام الكتاب"[1].

يستعرض الراوي في رواية (الغيرة) الطريقة التي تتصفح بها شخصيتان رواية ما ، يتحدثان عنها، ويتناقشان حول موضوعها ، لكنهما لا يطلقان حكما ما يوجهان اهتمامهما إلى الأماكن، و الشخصيات والأحداث، يتحدثان أيضا عن الأبطال وصفاتهم التي يمتازون بها، وعن أصدقائهما وبعد ذلك ينتقلان إلى الكلام عن الرواية ودور الصدفة في توجيه أحداثها، فيتصوران بديلا يمكن أن يؤدي إلى نتائج مغايرة، لكنهما يعودان إلى الأمر الواقع؛ فهي طريقة تسعى لتوريط القارئ وجعله ضمن النص، والمخاطبين في هذه الحالة هم القراء.

تكاد تنحصر الشخوص في "ضمير المتكلم، وهو يمثل شخصية حاضرة غائبة في الوقت نفسه، وهي شخصية(الراوي/الزوج) إذ يجسم حضوره عن طريق السرد، ويكشف غيابه عن طريق الأشياء المعدة والتي تظل بدونها استعمال الحرف (A/آ) حرف أبجدي كناية عن الزوجة والعشيق الذي يذكر اسمه بدون لقب (فرانك)"[2].

"يركز الرَاوي على الحركات الآلية التي تؤيدها الشخصية، فهو يصف حركة أصابع اليد التي تنثني وتنبسط في حركة متواصلة وسريعة كأنها دربت بالآلية نفسها، ويصف الحركة الآلية المتكررة التي تقوم بها (آ...) وهي تمشط شعرها أمام المرآة، أو وهي تأكل، إذ تتحول عملية تناول الطعام إلى تقطيع دقيق رغم ضآلة الشيء فكأنها تقوم بتوضيح في علم التشريح"[3].

وهب "بلزاك" للشخصية اسمها وتاريخها ومكان ولادتها مثل :"جوليان سوريل"، ثم قلصها "كافكا"في حرف (ك)، ثم بضمير(هو،هي) كما فعلت "ناتالي ساروت"، ثم اختصرها ألان روب غرييه بحرف (آ).

يروى في الرواية الجديدة دائما شخص يروي قصته أويقص حكايته، ويتم الانتقال فيها من ضمير الغائبإلى المتكلم، أي أن الحكاية تبدأ باستحضار القاص أو السارد أحداثا،ثم يسوقها القائم بالسرد على لسانه فتصبح حكاية بضمير المتكلم، فروب غرييه لا يرفض الشخصية في حد ذاتها، وإنما المفاهيم التي طغت عليها"يلعب التخييل في أدبغرييه دورا كبيرا، فليست هناك حدود واضحة بين الحقيقي والخيالي، لا حدود بين الفكر والحلم ، ولا بين الموجود والمعدوم، بين الممكن والمستحيل، بين الأشياء وضدها، اتفق بأن أسلوبه جيد فالأمر لا يتعلق بقصص مختلفة مثلما يحدث في رواية تحتوي على عديد من المواقف

[1]- Jean Ricardou : Le nouveau roman éditions seuil, paris, p p : 170-171.
[2] - محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص: 214.
[3]- المرجع نفسه، ص ص: 218- 219.

المتخلفة، إنها القصة نفسها يمكن أن ترويها بأسلوب مغاير، إنها كل ما يمكن أن يعقد صلة بما يسمى واقعا"[1].يبني"آلان روب غرييه" شخصيات رواياته وأفلامه بناء خاصا ومنفردا.

تظلروايات "روب غرييه":"تحديات جمالية كما يعارض الثرثرة الروائية بحذف التعليقات والشخصيات والعمل نفسه، كل ذاك الذكاء، الذي يكون الرواية القائمة على الحادثة"[2] يتعامل" روب غرييه" مع الشخصية والأشياء بطريقة حيادية لائقة وهي تقنية يعتمدها ليشارك القارئ والمشاهد في عملية التواصل السردي.

أراد أن يجعل من الفن الروائي:" صدمة مباشرة بين الحقيقة الفجَة وبين الشعور غير المتوقع، إذ ليس هناك إلا (الأشياء)في رواية الغيرة ، وليس هناك أية شخصية يمكن أن نفسرها بالسيكولوجية السهلة، ومع ذلك فحضور هذه الأشياء المسطر، والطريقة التي تشاهد بها، وإلحاحها وفتنتها ، تعبر عن حضور إنساني، وتوحي بأشخاص لا وجود لهم"[3].

تناول"روب غرييه"الشخصية موضوعا للدراسة في مجال النقد الروائي أصبح أمرا باليا، ومن السخافة التعرض له، والمتمعن عزوفه عنها لغرض دراسة جديدة للشخصية حيث يجد القارئ لرواياته عالما لا يوجد فيه الإنسان، و تحول الحضور الروائي للإنسان إلى "النظرة" شأنها شأن المشاهدة السينمائية التي يعبر فيها عن مغامرات إنسانية وطريقة عرضها هي الإيحاء.

حاول "روب غرييه" تقديم أسلوب جديد في التحليل النفسي يقول في (الغيرة):"أن يخلص الشيء من الطابع الهيوماني(*)الذي نراه به دائما، إن الراوي في هذه الرواية كعنكبوت ساكن وسط نسيجه، أي أنه لا يتدخل وإنما يسجل ويقيس من المنطقة التي يقف فيها غير أن هذه القياسات والتسجيلات تتشوه بمرور الوقت"[4].

أحدثت رواية (الغيرة) ثرثرة على حد قول "ألبريس"في التحليل السيكولوجي أو الاجتماعي بأن :"يعمد إلى مزيد من التعقيد والقلق والألغاز، بل انه ليفرض التحليل والتفسير، مراعاة لوصف الأشياء في أدق تفاصيلها وأكثرها إلحاحا وأشدها سطحية - المملوء بالتحدي - يقسم الآن ظل العمود الذي يحمل زاوية السقف الجنوبية والغربية -

---

1- محمود قاسم: موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، الدار المصرية، اللبنانية، القاهرة مصر، ط1، 2000، ص: 195.

2- ر م ألبريس: تاريخ الرواية الحديثة، ص: 446.

3- ينظر المرجع نفسه، ص ص:446-447.

*الهيومانيhumanisme: humain هي:نزعة إنسانية تعني بتنمية مناقب الإنسان، ويطلق التعبير أيضا على مفكري النهضة الأوروبية الذين أحيوا اللغات والآداب القديمة، وهي كذلك مذهب فلسفي يهتم بالإنسان الواقعي لا بالأفكار المجردة للتوسع ينظر: رينيه كلير: سينما الأمس وسينما اليوم، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976، ص:10.

4- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص:14.

الزاوية المطابقة للسطح إلى قسمين متساويين،هذه الشرفة هي رواق عريض مغطى يحيط بالمنزل فوق جوانبه الثلاثة ، ولماكان عرضها هو نفسه في الجزء المنصف، وفي الفروع الجانبية، فإن خط الظل الذي يعكس العمود يصل تماما إلى زاوية المنزل ، ولكنه يتوقف هناك، لأن الشمس ما تزال في أعلى السماء لا تبلغ إلا بلاطات الشرفة وحدها"[1].

فالرواية منظومة هندسية مقسمة إلى مجموعة من الأجزاء ترتكز كلها على عمود أساسي يكون ماسكا لكل العناصر الأخرى، إنها كالبنيان لأنها تستند إلى ركيزة إذا انهارت يهار كل البناء.

"هل في هذه الدراسة الهندسية الفلكية لظل عمود فوق شرفة ما ينفر تنفيرا كافيا ـ على نحو متعمد ـ ؟ومع ذلك فان مرماه ليس مرمى مهندس أو صاحب نظرية، كما ردد الناس ذلك في أغلب الأحيان...بل هو بالأحرى مرمى شاعر متصنع ووحيه، مرمى فنان ملَ من الدلالات المزيفة التي يعطيها الإنسان الثرثار للأشياء والكائنات والحركات، فاختار أن يستحضرها في وجودها الخاص، في مطلقها، قبل أن تفسدها تعليقات الذكاء والثقافة السيكولوجية مرحلة جديدة كان في المرحلة السابقة قد انتقل من الحديث عن الشخصية بضمير الغائب، إلى الغائب عن طريق الشخصية، وهكذا قطع نهائيا كل صلة بينه وبين الواقع، لكنه في هاتين الروايتين يلجأ إلى ضمير المتكلم والمتكلم هنا راوٍ، يكتب أو يحلم، أو يتخيل ويرد على الوهم، أما الكاتب فيغلق على نفسه، ولا يخضع للقواعد التي تحكم عالمنا (نحن) التناقض، تلك هي قواعد الرواية الجديدة، وأصبح السرد يولد من نفسه"[2].

ورواية (الغيرة)أنموذج فعلي لهذا النوع الجديد من الكتابة المتميزة التي عملت على عنصر الشخصية الروائية وأبدعت في رسم صراعاتها المتنامية وتشكيل مختلف دلالاتها في البنية السردية لا يتم التعريف بهذه الشخصيات في الرواية، فنجد أوصافهم مادية، ودواخلهم خاصة بهم، وما يتبقى علينا هو منح فرصة التخمين في طبيعة هذه الشخوص والكلمات، من خلال الإيحاءات والتحركات والتصرفات والأقوال وما إلى ذلك من مدلولات في هذه الشخصيات يقول**"**روب غرييه**" :"** الغيرة رواية بناء أو تركيب، ذات طبع نفسي، ومع ذلك فإنها ترى من كتاب إلى كتاب هذا البناء المنظم الذي يتمحور حوله أكثر فأكثر هوةَ أو فراغا مركزيا، في حين يتجلى دوما بناء الرواية التقليدية حول الملإ"[3].

تدور رواية (الغيرة) حول قصة الزوجة **(A/آ)** مع عشيقها "فرانك"**(Franck)**وترتكز حول الزيارات المتكررة التي يقوم بها العشيق الولهان بحب (آ...) لبيت الراوي وهو: المتكلم

[1]- ر مألبريس: تاريخ الرواية الحديثة،، ط1، 1967، ص: 446.
[2]- سامية أحمد أسعد: الرواية الفرنسية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، دار وزارة الإعلام، 1972، ص: 164.
[3]- ريمون آلاهو: حوار في الرواية الجديدة، ص:44.

حول أحاديث الهيام وتعابير الولع التي تدور حول مائدة العشاء، والتناسق العاطفي من رومانسية متبادلة متناسقة.

4- شخصيات رواية الغيرة:

تعد الشخصية الروائية ركنا أساسيا في بناء الرواية فهي:" العنصر الفاعل الذي يساهم في صنع الأحداث وتؤثر في سيرها وتحركاتها فمن خلالها يجسد الكاتب فكرته ورؤيته وما عناصر السرد الزمن والمكان في كثير من الأحيان إلا وسائل لتوظيفها لخدمة الشخصية الروائية وهي بدورها تعد مكونا أساسيا وضروريا لتلاحم النص الروائي ودون شخصية يفقد المكان والزمان معناهما وقيمتهما على الرغم من وجود الزمان والمكان مستقلين فإنهما يظلان بلا قيمة خارج وعي الشخصية"[1].

ونظرا لأهميتها فقد صنفها النقاد بحسب الدور الذي تقوم به داخل العمل السردي ، ومن خلال دراستي لرواية (الغيرة) توجد فيها أربع شخصيات تعددت أدوارها وتباينت أبعادها أتى بها ألان روب غرييه ليربط الأحداث بها وإكمالها وهي:

4-1 - الزوج / الراوي:

يفترض أن راوي الرواية هو زوج (آ...) الذي لا يملك اسما، فهو شخصية افتراضية غير مكتملة، لم يتم وصفه في الرواية فهو الذي لا يرى أو يحكي إلا من خلال بعض ردود الفعل غير المباشرة التي يتم الإبلاغ عنها من قبله بصفة غير مباشرة وواضحة، يمثل شخصية حاضرة غائبة في الوقت نفسه إذ يجسم حضوره عن طريق السرد ويكشف غيابه عن طريق الأشياء المعدة التي تظل بدون استعمال: الكرسي الفارغ، الأريكة الفارغة، الصحن الوحيد.

4-2 - فرانك / Franck:

يعتبر اسم "فرانك" عاديا في فرنسا، يعطينا تصورا بالألفة معه، ذكر الكاتب اسمه الأول فقط "فرانك" ولم يحدده بالكامل، يعد صديقا لعائلة (آ.../A) وهو مزارع لديه العديد من المشاكل مع السائقين والشاحنات، يضطر للذهاب إلى المدينة أحيانا لأجل الحصول على شاحنة جديدة، فالوصف المادي للشخصية غير مفصل مثل باقي الشخصيات في العمل.

4-3- (آ.../A):

[1]- عبد الله مسلم الكساسة :تجربة لسليمان القوايعة، اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2006، ص:83.

تعد الشخصية(آ...)الأكثر مشاهدة في العمل الروائي، تقع في منتصف مصالح الراوي حتى في غيابه، يبحث عن الأشياء التي ترتبط بها عن وعي أكثر أو أقل، ف (آ...) امرأة الراوي.إلا أن الراوي والمرأة لا يتحدثان مع بعضهما البعض في النص.

تبدو كامرأة حسناء شابة وجذابة، مطلوبة من قبل كل الرجال ، عيناها كبيرتان ذات لون أخضر ، لها أقراط سوداء براقة وحلقات مرنة وثقيلة، و لربما كان جمالها وروعتها وأنوثتها يحسدها عليها الزوج، تحضر دائما كامرأة باسمة أخاذة ، غير مظهرة لمشاكلها بل تحاول إخفاءها دائما،لا نعرف فيما تفكر فعلاقتها مع المحيطين بها، جيدة وخصوصا مع "كريستيان".

4-4- كريستيان/Christiane :

يظهر" فرانك" رجلا متزوجا لديه طفل، لا يتحدث كثيرا عن زوجته كريستيان، دائم الانزعاج من مرضها، لم تتعود على المناخ الحار جدا في المنطقة، لهذا السبب لا ترافق زوجها خلال زياراته ل (آ.../A)، تبقى في المنزل لمرافقة ابنها المحموم قليلا.

أما الشخصيات الأخرى (آ...) وفرانك والخدم السود، فيحظون بحضور وصفي يحدد مكانهم في مختلف الخلايا المنسقة. وتنظيم الخلايا سيضعهم بالضرورة على صلة بعضهم ببعض. وهذه العلاقة البنيوية هي التي يؤولها الراوي في مستوى القصة المتخيلة، على أنها التقارب الغرامي بين (آ...)و(فرانك)، بين (آ...)والسود، ومن المفهوم في الواقع أن توزيع الأشخاص بإزاء مبدأ السرد الروائي ينفي العرقية هنا: فالبطة وفرانك والسود هم من عرق وصفي واحد[1] وذلك ما تسلم به المرأة عن رضى:

وبدا(فرانك) كمن أوشك أن يلومها على ذلك:

- ولو كان، معاشرة السود...

وتلفت(آ...)إليه وترفع وجهتها، وتسأل مبتسمة:

- ماذا، ولم لا؟[2].

قد يتعدى الكاتب استعمال ضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب لوحده فيستعمل الضمائر مجتمعة مثلما أجد في النص التالي:

"رحيم أنت! ولكن نعم شعرت بالشفقة عندما رأيتك على تلك الحالة...كان يوصي بحالة شخص منهار...شخص ضعيف...وكنت أعتقد أنك تحاول أن تشغل...لست

[1]- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص: 124.
2- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

أدري...ربما بليد...إذا كنت سأطمئنك، فقد كنت أشغل فضلا ما، أو أولوية دفعت فجأة إلى الإحساس بالشفقة"[1]. يكشف هذا النص تلاعبا بالضمائر، حيث ضم جميع الضمائر الممكنة، والواقع أن الكلام الأول: رحيم أنت! ، يوحي بالشخصية المخاطبة "أنت" وجاءت متصلبة في الرواية، تتحول بعد ذلك إلى شخصية مسكينة ليرحمها ضمير المتكلم، وهذا هو فحوى الرواية الجديدة، لا تقدم الشخصية دفعة واحدة وكاملة؛ تدفع بالقارئ إلى بنائها ومحاورتها.

يعرض ألان روب غرييه الشخصية بطريقة مغايرة، و كُتبت رواية (السنة الماضية في مارينباد) من أجل التمثيل، وهو نص لا يورد فيه اسم أو رمز الشخصية إنما يستعمل طريقة أخرى صوت س، أو صوت امرأة، أو صوت الممثلة...ونحن نشعر حيث نطالع الرواية أن الشخصية ليست معنية فحسب إنما حتى رمزها أفرغ عن محتواه، الصوت فقط هو الممثل للشخصية، وبعدها يعود الكاتب فيسجل الحوار بين الرجل والمرأة، ثم باختزال الاسم ووضع النقاط فقط:

"- حقا يبدو هذا غير معقول.

- التقينا قبل هذا.

- لاأتذكر ذلك جيدا، يمكن أن تكون عشرون سنة قد مرت على ذلك"[2].زالت الشخصية واندثرت رغم بقاء أثرها في الضمائر والرموز وغيرها.

ويقول في مكان آخر:

"-الرجل الشاب: لست هنا منذ مدة طويلة.

- المرأة الشابة: لكن جئت من قبل هذا صدقني"[3].

ويقول أيضا:

تقول (آ/A) بكل سرور، نسمع الموسيقى والضجيح(س/x): كثيرا..."[4]

اهتم روب غرييه بالضمائر في الكثير من رواياته ، لكنه اختلف في هذه الرواية فالمقاطع الحوارية السابقة تختلف فيما بينها ، ففي المقطع الأول استعمل النقاط، وفي الثانية الجنس مع العمر، وفي الأخير الحروف.

1 -AlainRobbeGrillet : L'année derniéreàmarienbad, édition de minuit, 1961.P :17.
2-Ibid.P :37.
3-Ibid. P:41.
4 - Ibid. même page.

من أبرز عوامل غموض الشخصية ما يسميه"شارل بودلير"(BaudeleireCharles) إخوة الفنون(fraternité des arts)لاشتراكها واستخدامها وتوظيفها فنون شتى كالمسرح والسينما، والقصة والشعر وحتى الرسم والنحت لأنها تشتتها دون تحديد صارم لها"[1].

يستعرض الراوي في (الغيرة) الطريقة التي تتصفح بها شخصيتان رواية ما ، يتحدثان عنها ، ويتناقشان حول موضوعها، لكنهما لا يطلقان حكما بل يوجهان اهتمامهما إلى الأماكن والشخصيات والأحداث، ويتحدثان أيضا عن الأبطال وصفاتهم التي يمتازون بها.

تبدو شخصية الراوي(الزوج) وهو يصف زوجته من خلال تصرفاتها يقول:"دخلت آ... الغرفة الآن من الباب الخلفي الذي يؤدي بطريقة سهلة وواضحة إلى وسط المنزل، كما أنها لا تلتفت باتجاه النافذة"[2].

يبقى الراوي(الزوج) يتصور ما تقوم به، ، وخاصة بعد اختفائها عن عينيه فيخمن ما تفعله ويقول :"الحجرة فارغة ويمكن أن تكون آ... فتحت الباب وخرجت منه دون أنتحدث أي صوت، كما يمكن أن تكون ما زالت في المنزل، وهي خارج مجال الرؤية فقط في المنطقة البيضاء التي تنحصر بين هذا الباب والخزانة وركن الطاولة حيث تمثل دائرة من الحبر السائل..."[3]. يسقط القارئ في شرك الشك الذي نصب له من طرف "روب غرييه"، كل شيء غير واضح وغير أكيد في نظره.

5- شخصيات رواية (السنة الماضية في مارينباد):

هناك ثلاث شخصيات في رواية (العام الماضي في مارينباد) وهي: "الرجل ويدعى (A) وهو الزوج، والمرأة وتسمى (X)وهي الزوجة، أما الشخصية الثالثة فهي(M)وهو العشيق بعد للالتقاء بتلك المرأة المتزوجة، تدور الرواية بين ثالوث متناسق متماسك يقوده الزوج والزوجة والعشيق الذي يسمى في الرواية ب : (السيد M)، وهناك مكان تجري فيه الأحداث هو مارينباد، لكن الزمن يعود إلى الماضي أي أن الرواية عبارة عن استذكار"[4].

و في نصه (الرجل الذي يكذب) يستعرض " روب غرييه"حياة ثلاث نساء يعشن في قصر، وهي الحكاية التي تسيطر على السرد وعلى الشخصية المعنية "بوريس" الذي يحكي قصته في المقطع الأول من السلسلة السردية ثم لا يلبث الكاتب أن يقطع مسيرة السرد على هذه الشخصية يجعلها تنغمس ضمن علاقات خيالية لتنتهي بخروج "بوريس" من القصر

1- ينظر عبد الوهاب رقيق: في السرد، ص: 126.
2-Alain Robbe Grillet: La jalousie, les édition de minuit,1957. P : 10.
3-Ibid. P: 187.
4-Alain Robbe Grillet : L'année derniére à Marienbad, P : 13.

وانعتاقه من الحكاية السير ذاتية، هي قصة مليئة بالضبابية ولكنها مؤطرة بأشكال الحياة التي تعبر عن البحث الدائم والمستمر عن السعادة أو عن تحقيق اللذة والرغبات.

يستعمل روب غرييه (في المتاهة) وسيلة أخرى لوضع الشخصية في الموضع الحرج، ذلك أن المدينة التي قصدها البطل "والاس" لا تلبث أن تغطيها الثلوج مما يجعل البحث عن أسرة الصديق شيء مستحيلا، فتؤدي هذه الحالة إلى فقدان الشخصية ثقتها في نفسها، وفي محيطها.

أهملت الشخصيات ولم يتم العناية بها في نصوص روب غرييه والنصوص الروائية الجديدة بشكل عام فقدت إما رموزا أو حروفا أو أشكالا أخرى وهي طبيعة في السرود الجديدة لذلك لا يمكن اعتبار حرف(X) أحد النماذج التي تلقي بالشخصية في متاهات التمويه فحرف(X) هو رقم(10) في الأعداد الرومانية ومن هنا كان بديهيا أن يستعمل الكاتب ألان روب غرييه طريقة غريبة حين يبدأ حواره يقول:" صوت (X) ثم يشرع في التمهيد للحوار بكلام يبدو مهموسا...حيث وقع أقدام ذلك الذي يتقدم على البساط الثقيل"[1].

هذا الكلام يعني أن الرواية تميل إلى ما يصطلح عليه رولان بارث" بهسهسة اللغة"[2]، فاللغة هي المعبر الأساسي عن الأحاسيس وعن الحالة التي تكون عليها الشخصية ، وشخصية(X) ليست شخصية واضحة المعالم فهي لا تملك مميزات ولا أوصاف، لا نعلم إن كانت قوية طويلة أو ضعيفة هيفاء، تتجاذب هذه الشخصية أطراف الحديث مع شخصية أخرى نعرف أنها أنثوية من خلال الصفة التي أطلق عليها الكاتب يقول:" صوت الممثلة(Vois De La Comédienne)ومثل غيرها لا نعرف عنها إلا أنها تمتهن التمثيل وكأنني أرى فيلما ولا أقرأ نصا روائيا لذلك أحس من خلال كلامها:"علينا أن ننتظر، دقائق أخرى أيضا، أكثر من بعض الدقائق ببعض الثواني(صمت)، ثم يعود صوت الرجل يلعب بالنص كما يحدث عند إنتاج لقطة"[3]. هذا الكلام يسري على لسان المرأة الكوميدية، أما التعقيب فهو من طرف الروائي، أو من طرف الكاتب أو السارد، كل هذا يجعل التركيز على الشخصية الروائية في نصوص ألان روب غرييه شيئا صعبا.

يتابع روب غرييه توظيف طقوس الرواية الجديدة عبر توظيف عدد من الشخصيات يشير إليها بألفاظ مثل :"ممثلان"[4]، "امرأة في سن الخمسة والعشرين إلى الثلاثينيات، رجل في سن الخمسة والثلاثين إلى الأربعين يلبس بذلة حفلة تعود إلى القرن الماضي، ينظران إلى

---

[1] -Alain Robbe Grillet : L'année derniére à marienbad.P:25.

[2]- رولان بارث: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضري، حلب، سوريا، ط1، 1999.

[3] -Alain Robbe Grillet : L'année derniére à marienbad, P : 28.

[4]-Ibid.P:29.

بعضهما وجها لوجه الرجل في مكان بعيد بالمقارنة إلى وضعية المرأة التي تقف على الجانب"[1].

وفي رواية(الغيرة) يبدأ السرد بإطلالة على المكان رغم أن الأحداث تجري في حقول الموز حيث تعمل الشخصيات مجتهدة مما يضع الكاتب في وضعية تفرض عليه وصف المكان ثم الدخول في وصف الشخصيات وأمكنة انتقالها يقول: " الآن دخلت آ... إلى الغرفة عبر الباب الداخلي الذي يُفضي إلى رواق مركزي لم تعر نوافذ الغرفة نوافذ الغرفة المشرعة اهتماما كانت تركز على الشرفة ثم عادت لتغلق الباب مرتدية فستانها الناصع"[2].

إن الوصف هو السرداب الذي يفصل بين الشخصية التي تتعرض للتعمية وبين القارئ الذي يتابع أحداث الرواية لأن الاسم(آ...) لا يدل على شيء سوى أنه الحرف الأول من الأبجدية اللاتينية، الفرنسية في حال نصوص" ألان روب غرييه"، لكن الاختلاف الملاحظ أن الوسط الذي تنتمي إليه شخصيات رواية(الغيرة) ورواية(السنة الماضية في مارينباد) لا ينتميان إلى عصر واحد طبعا لأن أحد الأمور التي نستشف منها ذلك هو طريقة اللباس وطريقة الحركة أيضا.

هناك إشارة إلى شخصيات أخرى عابرة للنص يمكن وصفها من خلال نظرية العاملي لدى "غريماس" [3]ثم يتواتر الحديث باستعمال الأرقام الترتيبية الثاني والثالث وهو التزام واضح بتشكيل السرد عبر إهمال الشخصيات رغم أنني أجد خرقا لذلك في بعض المفاصل السردية يقول "روب غرييه":" يتواصل صوت فرانك حين يصرُ على حكاية همومه وأوجاعه خلال يومه الذي يقضيه في الغرسِ"[4].

تنتمي شخصيات رواية (الغيرة) إلى وسط فلاحي مفعم بالبرجوازية ويبدو ذك من خلال تصرفات الأبطال وليس من خلال مسيرتها أو سيرتها الذاتية داخل النص، أما في رواية (السنة الماضية في مارينباد) فالشخصيات تنتمي أيضا إلى المجتمع البرجوازي وهو ما نستشفه من خلال تعقب حركتها والأمكنة التي ترتادها فالنزل يشير إلى الأرستقراطية وطاولة اللعب واللباس وحديقة النزل وغير ذلك، كما أن الحركات تدل دلالة قطعية على ذلك فهي متتالية تعبر عن الرزانة والحكمة وحساب الوجود، هي أمور مجتثة من التقاليد الإغريقية القديمة فقد تحدث "أرسطو" عن حركات المتفرجين المتابعين للتراجيديا وقال بأنها يجب أن تكون موزونة مركزة و مسؤولة تماما كما هو الحال في نص (الغيرة) وفي (السنة الماضية في مارينباد)

---

[1] -Alain Robbe Grillet : L'année derniére à marienbad, P:29.

[2]- Alain Robbe Grillet : La jalousie, P : 08.

[3]- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي دراسة سيميائية غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص ص : 86-87.

[4]-Alain Robbe Grillet : La jalousie, P :15.

يعتمد الكاتب الكثير من التعابير مثل: (le boy) [1]و(off) [2] وفي ذلك إشارة إلى المستوى الثقافي الراقي للنصين وللوسط الذي يعبران عنه (le boy) الذي دخل النص من الانجليزية وهو تحوير لكلمة(the boy)وهي تعني الطفل، أما (off) فهي لفظة تختم عادة عبارة ما نقول مثلا (play off) أي إنهاء اللعبة وختمها، كل هذه الأمور تنتج مستوى حكائيا تعبر عنه الشخصيات أو بالتصرفات والكلام ’ففي الكلام أجد:" تَرفلُ آ... في حركات تشبه الرقص كما أن كلماتها لا تفصل في الموقف الذي تكون عليه"[3] " ويواصل ذراع آ...غير ناصعتين تماما مثل جارها، ربما بسبب الطلاء الذي كان فاقعا أو بسبب القماش الموجود على المصطبة"[4].فالصور التي يسوقها الكاتب تدل أيضا على مرحلة معينة من مراحل السرد أي أن الكاتب في طريق التعريف بشخصياته.

تتجاذب شخصية (M) وهي شخصية غير واضحة أطراف الحديث مع (x).

يقول (M):" لا، ليس الآن أقترح لعبة أخرى أو: أعرف لعبة أنتصر فيها دائما"[5].

ترد (x):"إذا كنت لا تستطيع الانهزام فلن تكون تلك لعبة"[6].

ثم يتواصل الحديث معهما حول اللعبة وكيف يتم التواصل مع الأوراق التي تتشكل منها حوار رواية (السنة الماضية في مارينباد) وتتجمع حولها شخصيات الرواية.

يتحقق رصف(التجمع) لبعض شخصيات الرواية في الحوار الآتي:

" المرأة الشابة، لا لا !!

الرجل: أنت مخطئ إنه ممتع.

المرأة الشابة: أحب الحرية"[7].

وهكذا يَنداجُ [*]الحوار بين الشخصيات في (الغيرة) أيضا مثلُ ذلك:" إنه عقلي خاصة هذه الأشياء، يقول فرانك : الرواية الإفريقية، مرة جديدة تدفع ثمن الحوار نتحدث عن الطقس لكن ذلك لا يعني شيء [8].

1-.Alain Robbe Grillet : L’année derniére à marienbadP : 21.
2-Ibid , P : 29.
3-Alain Robbe Grillet : La jalousie, P : 23.
4-Ibid. même page..
5-Alain Robbe Grillet : L’année derniére à marienbad, P : 45.
6- Ibid. même page.
7-Ibid, P : 48.

*ينداجُ: يتواصل.

8-Alain Robbe Grillet : La jalousie, P : 21.

أزمات مرض الجدري...

هناك حبوب الكنين (**)

والرأس أيضا عندما يبدأ الصداع طيلة النهار"[1].

تستثمر رواية (الغيرة) و (العام الماضي في مارينباد) الشخصيات لتتحرك بها دون قيد أو شرط، فهي التي تكمل الحدث وتصنعه أحيانا أخرى، فهي تكتسح مكانة هامة في مجالات الفنون قاطبة، لأنها تمتلك قدرة خاصة في التأثير في الملتقي والمشاهد.

**الكنين: (La quinine)وهي حبوب مهدأة كانت تستعمل من طرف مرضى الحمى أو لدفع ألام الضرس وغيرها.

[1]-Alain Robbe Grillet : La jalousie, P : 21.

ثانيا تهشيم الزمن:

1- مفهوم الزمن :

لا ريب أن مقولة الزمان ليس بحركة شيء، قد أشار إليها "أرسطو"و"أغسطين" قبله، فالتغيير أو الحركة يوجدان في حالة كل ما يتغير أو يتحرك، بينما يوجد الزمان في كل مكان وفي كل شيء على السواء كما يمكن أن يكون التغيير سريعا أو بطيئا، بينما لايمكن للزمان أن يتضمن السرعة لئلا يكون مهددا بأن يعرف بنفسه، مادامت السرعة تنطوي على الزمان[1].

عنصر الزمن أساس الوجود الإنساني، فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن نتخيل حياتنا بدون زمن فحياتنا مرهونة. ومرتبطة تمام الارتباط به.

رغم أن دراسة عنصر الزمن قد بدأت في العشرينات من القرن العشرين، مع الشكلانيين الروس، فإنها لم تؤخذ بعين الاعتبار إلا في الستينات من القرن العشرين، مع المنهج البنيوي في النقد الأدبي، حيث ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من أهمها، دراسة "رولان بارث" للسرد الروائي في(تحليله البنيوي للسرد) سنة 1966، التي استلهم فيها منهج "بروب "الذي دعا فيه إلى تجدير الزمن السردي، وان الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، حيث لا يوجد الزمن السردي هو زمن دلالي/وظيفي، بينما الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي فحسب[2].

اعتبر الزمان مكونا رئيسيا للرواية لذلك اهتم به العديد من الباحثين وأولوه عناية كبيرة.وقد شغلت مقولة الزمن الإنسان منذ بدء الوجود فحظي باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء فيما يتضمنه من ثنائيات متعلقة بالكون والحياة والإنسان، فالسكون والحركة والوجود والعدم كلها ثنائيات ضدية تتصل بحركة الزمن في علاقته بالإنسان، وتأثيرات فعله على المخلوقات والزمن أو الزمان أو)(Le temps بالفرنسية أوtimes)(بالانجليزية أو)(tem pus باللاتينية أو)(empo بالايطالية... وهو في التصور الفلسفي ولدى أفلاطون تحديدا، كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق[3].

يمر الإنسان في حياته بمراحل من حيث نموه من الطفولة إلى الشيخوخة، كذلك الزمن يمر بمراحل من حيث تسلسله وفي هذه المقولة يكون مرتبط بحركة الأشياء وتغيراتها.

---

[1]- ينظر: بول ريكور: الزمان والسرد، الزمان المروي، زمان النفس وزمان العالم، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ج3، 2006م، ص: 21.

[2]- ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد، التبئير المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1997، ص: 74.

[3]- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص :172.

تشير أهم الدراسات أن الشكلانيين الروس كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب بارتكازهم على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث، فيتم عرض الأحداث في الخطاب الأدبي بطريقتين: إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتتأتى الوقائع متتابعة منطقيا، وهذا ما سموه بالمتن، وإما أن تأتي هذه الأحداث خاضعة لهذا التتابع دون أي منطق داخلي، دون الاهتمام بالاعتبارات الزمنية وهذا ما سموه بالمبنى[1].

كما قسم الشكلانيون الروس الزمن إلى قسمين وهو التقسيم الذي اعتمده الدارسون فيما بعد،لكن دعاة الرواية الجديدة لا يؤمنون "بالتصنيف المعهود فالذاكرة لا تحترم التسلسل الحقيقي للأحداث لذا الروائي له الحق في أن يترك الأحداث متداخلة. كما له الحق في إدخال أي تغيير يريده عليها"[2]. يقف روب غرييه موقف الرافض لكل تحليل نفسي تقليدي.

2- الزمن عند أصحاب الرواية الجديدة:

يتمتع "ميشال بوتور" بقدرة على التعامل مع مقولة الزمن فالزمن، صورة لا وجود لها في الواقع الموضوعي، وإنما هي فقط غلاف لأفعالنا و سلوكاتنا. ومن خلال منهجه الظاهراتي راح يؤكد على ضرورة إلحاق السمات الإنسانية بالأشياء، يهتم بالرموز وقد جاءت رواية(جدول الوقت)سنة 1956 بمثابة ترسيخ لتيار خاص في الرواية الجديدة تيار ظاهراتي يهتم باللغة اهتمام الشاعر والموسيقار، أما روايته(التعديل) يلجأ فيها إلى تقنية المونولوج، وكذلك من حيث تختير الزمن وإيقافه، ففي نظرية "بوتور"الظاهراتية أن الرواية: هي خير مجال لدراسة الواقع، كما يتجلى لنا أو يتبدى أمام أعيننا وهذا يعني بالدرجة الأولى أن المكان لا الزمان هو الميدان الأول للنشاط الروائي والحقيقة أن المتغير ليس الزمان بل نحن والظواهر الروح وما يحدها من كائنات خارجية[3].

فالزمن في الرواية الجديدة غير محكوم بقواعد ومصبات غير مستوي، متقطع، يكون للذاكرة دور كبير في استرجاع وهذا ما دفع "روب غرييه" وزملاءه في استعمال تقنية المونولوج الداخلي[*] ليعطي للزمن صفة أخرى تضاف إلى الحركة والدوران وهي:التكرار.

"الزمن منفصل عن زمنيته إنه لا يجري ولا ينهي شيئا ولا شك أن هذا هو السبب الذي يعلل تلك الخيبة التي تتلو الانتهاء من قراءة كتاب أو مشاهدة فيلم من هذا النوع المحدث،

---

[1]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص : 107.
[2]- ينظر: جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1977، ص :122.
[3]- يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد الرابع، السنة الخامسة، 1989، ص:193.
[*]المونولوج الداخلي: عرض لأفكار الشخصية وانطباعاتها أو مدركاتها دون وساطة من قبل الراوي، كما يصنف في فئة اكبر هي تيار الوعي، للتوسعينظر:جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص:95.

وعلى قدر ما كان القارئ يجد شيئا من الرضا في مصير شيء ما أو إنسان ما في الرواية التقليدية، حتى وإن كان هذا المصير تراجيديا، إن أجمل الأعمال المحدثة تتركه فارغا مشوشا. فالرواية الجديدة لا تدعي فقط ألا تطمح إلى واقع آخر غير واقع القراءة أو المشاهدة، وهي تبدو أيضا محتجبة على نفسها وتزداد شكا في المكان، إن الوصف يتردى ويناقض نفسه ويدور حول نفسه، منكرا للاستمرار وعلى هذا فإن كانت الزمنية تملأ الانتظار أي توقع المستقبل، فإن اللحظية تجيبه تماما. فهي لا تصب فيه زمنا يتحول إلى ماض تام، مثلما ينجو عدم استمرار المكان في فخ الحكاية، إن الوصف الذي تنزع حركته كل ثقة في الشيء الموصوف، وهؤلاء الأبطال الذين لا يتمتعون بأي مظهر طبيعي ولا شخصية محددة، وهذا الحاضر الذي يخلق نفسه باستمرار ويتكرر ويزدوج ويتطور ويناقض نفسه. دون أن يتكدس أبدا ليكون ماضيا أي (حكاية) بالمعني التقليدي للكلمة كل هذا يدعو القارئ آو المتفرج إلى طريقة أخرى في المساهمة، غير التي اعتاد عليها وإذ كان القارئ يجد نفسه مدفوعا في بعض الأحيان لأن يدين أعمال عصره أي هذه الأعمال التي تخاطبه بطريقة أكثر مباشرة، وإذا كان يشكو من أنه قد استبعد واحتقر ونحي جانبا بواسطة المؤلفين، فذلك لأنه يصر دائما على البحث عن وسيلة اتصال اختفت ولم تعد هي التي يقدمها له المؤلف الآن"[1].

ويعد"الزمن الهيكل الذي يقوم عليه البناء الروائي، إذ لا لرواية من غير زمن، غير أن هذا الزمن يتفرع إلى زمن خاص بالكتابة، وزمن متعلق بالقراءة"[2].

فالزمان عنصر مهم في الدراسات النقدية الحديثة، ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية المتعددة، كما هو الشأن بالنسبة لدراسة "جيرار جينيت" مثلا إذ ركز على كيفية إعداد السرد الجمالي وما ميزه على السرود الأخرى كالشفوي والسينمائي، لأن السرد لا يكون خارج الزمن فهو في داخله.

3- الإطار الزمني:

"إن التمييز الوقتي للماضي والحاضر والمستقبل غير وارد بطريقة مباشرة. داخل الفعل. فالزمن يتحدد من خلال الذي يتحدث والمتحدث عنه أي تشخيص الزمن يكون في علاقته مع لحظة التلفظ، وهو ما يسمى بتعبير أوسع زمن الخطاب"[3]نفهم من هذا القول أن الزمن في الرواية يختلف باختلاف المدارس والآراء التي تتحدث عنه، كما أنه يختلف

[1]- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص: 128.
[2]- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر:فريد أنطونيوس: منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982، ص : 101 .
[3]- تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية. تر:عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ص: 107.

باختلاف الأزمنة والثقافات التي تحاول تفسيره وعلى هذا الأساس يقسم "جيرار جينيت" زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة في العمل الروائي:

- **زمن القصة**l'histoire Temps de la:

هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل.

- **الزمن الصرفي:**

ويكون ترتيب الأحداث في القصة منطقيا سببيا يتحدد من الحدث الأول السابق زمنيا يليه الحدث الثاني اللاحق زمنيا[1] وزمن القصة خطي، ومادته خام مدركة ذهنيا، والجوهر الأساسي هو التتابع الزمني لمجرى الأحداث.

- **زمن الخطاب:** هو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له .

-**الزمن النحوي:** ويسمى كذلك زمن السرد ، ولا تخضع للأحداث إلى التسلسل المنطقي أو السببي[2]يكون زمن الخطاب وفق منظور الكاتب، فهو يتلاعب بالنسق الزمني لإعادة صياغة زمن القصة.

- **زمن النص**: وهو زمن الكتابة، وزمن القراءة أي الزمن الذي يستغرقه الكاتب في كتابة الأحداث، أما زمن القراءة فهو يختلف من قارئ إلى آخر ومن رواية إلى أخرى[3].

ميز "تودوروف"(Todorov)في (مقولات السرد) سنة 1966 بين زمن القصة وزمن الخطاب ورأى:" أن زمن القصة متعدد الأبعاد بينما زمن الخطاب خطي، كما ميز بين زمن الكتابة، وزمن القراءة، فزمن الكتابة يصبح عنصرا أدبيا بمجرد دخوله القصة أو حيث يتحدث الراوي، أما زمن القراءة فليس كذلك حيث يكون الكاتب قاصا، وإذا لم يحظ زمن القراءة بالاهتمام، فإنه يفترض تماهي الراوي بالمتلقي، لقد رأى "تودوروف" أن هناك مشكل تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد، فهناك في الرواية نوعان من الأزمنة أزمنة داخلية وخارجية، وكل منهما يشمل أنواعا من الأزمنة[4].

أ- **الأزمنة الخارجية:** هي أزمنة تاريخية فيزيائية، مأخوذة عن الساعات وتتمثل الذاكرة البشرية في اتجاه واحد وهو المستقبل:

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001، ص: 46.
[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[3]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص: 46.
[4]- ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، 1997، ص: 74.

- **زمن السرد**Temps de la narration :وهو زمن تاريخي.
- **زمن القصة**Temps de la l'histoire: وهو الظرف الذي كتب فيه الراوي الرواية.
- **زمن القارئ**Temps de la lecteur: وهو زمن استقبال المسرود حيث تفيد القراءة بناء النص، وترتيب أحداثه وأشخاصه[1].

ب- الأزمنة الداخلية: هي أزمنة تخييلية نفسية:

- **زمن النص:** وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية.
- **زمن الكتابة**Temps de la l' écriture : وهو زمن حاضر في الغالب العام.
- **زمن القراءة**Temps de la lecture : وهو زمن متغير ومتجدد يؤدي إلى تجديد وتغيير روح النص[2].

ولدراسة الزمن في العمل الروائي لابد من التمييز بين ثلاثة أزمنة داخل العمل السردي:"زمن القصة، زمن الخطاب، زمن النص إذ أنه ليس من الضروري من وجهة نظر البنائية، أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما يفترض أنها جرت بالفعل وحتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد، لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة تفرض دائما، مادام الروائي يستطيع أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد[3].

نصل إلى القول بأن:" زمن القصة صرفي، وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي"[4].

وقد سبقت الإشارة إلى ذلك حيث تم التوضيح بأن كل زمان يجر معه أنساقه التي تكون داخل النص السردي، والزمن في الرواية الجديدة أخذ عدة منحنيات تقنية بين الترتيب الزمني بين تسريع وإبطاء، مما أضفى على الرواية الجديدة جمالية زمنية.

ميز" جان ريكاردو" في كتابه(قضايا الرواية الجديدة) سنة 1967 بين زمن السرد وقسمه إلى ثلاثة أزمنة هي: "زمن المغامرة(أحداث وقعت في سنتين مثلا)، وزمن كتابة الأحداث(وليكن شهرين مثلا)، وزمن القراءة (وليكن ساعتين مثلا)، وقد كان "بوتور"في

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص،ص ص: 42-43.
[2]-المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[3]- ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص :101 .
[4]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 89.

كتابه(بحوث في الرواية الجديدة) سنة 1964، قد عرض هذه الآراء، وأشار إلى صعوبة تقديم الأحداث في الرواية، وفق ترتيب خطي مسترسل ورأى أننا لا نعيش الزمن باعتباره استمرارا إلا في بعض الأحيان وان العادة تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة إلى الوقفات والقفزات التي تتناوب على السرد"[1] أي أن الدراسات القديمة لم تهتم بالزمن ووضعته جانبا، في حين الدراسات الجديدة عالجته وبكثير من الدقة لأهميته في السرد، فالزمن لا ينمو ولا يموت بل هو مستمر لجميع الأطوار، وإذا كان المكان هو المسرح الذي تتحرك فيه الشخصيات والإطار الذي ينظم الأحداث، فالزمن هو الرابط الذي ينظم ويحدد الأحداث التي تربط بين كل العلاقات.

رأى روب غرييه:" أن الزمن أصبح منذ أعمال" بروست"و"كافكا" هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي كان لها مكانة مرموقة في تكوين السرد، وهكذا اختلف مفهوم الزمن في الرواية الجديدة عنه في الرواية التقليدية، فإن كان الزمن في الرواية التقليدية يعني الماضي فحسب، فإنه أصبح في الرواية الجديدة يعني مدة التلقي أو القراءة، ذلك أن تماهيا قد حدث بين زمن المغامرة أو القصة المحكية،وزمن الكتابة أو السرد، وزمن القراءة ، أصبح الزمن موضوعا خصبا لبحوث وأطروحات غاية في التخصص والدقة[2]،رفض آلان روب غرييه وزملاؤه التسلسل المعتاد للزمن، إلا أنهم اعتمدوا مبدأ تداخل الأحداث والتطور الزمني والصور الفوتوغرافية.

إن الزمن على حد قول هؤلاء:" ما عاد يجري إنه لا يجري إنه لا يحقق شيئا إن المكان يحطم الزمن، والزمن يخرب المكان، الوصف يتحرك دون تقدم يتهاثر يمضي في خط دائري اللحظة تنكر الديمومة، وأمكن روب غرييه أن الحدوثة أصبحت لا قيمة لها في رواية اليوم، إنك لا تستطيع أن تطالب بحدوثة، وتجدد بعد ذلك في فن الرواية، ولكن أن الأوان لكشف هذه المغالطة، فإن اختراع حكاية ليس أمرا سهلا، بل هو صعب للغاية، ربما كان هذا هو أصعب ما في الأدب، وعلى العكس فإن كتابة الرواية أمر سهل إلى أبعد حدود السهولة. إن الرواية الجديدة تبدو صعبة على القارئ تقدم للكاتب الذي لا أسلوب له ولا أفكار إمكانا تميسرة للغاية"[3].

فالرواية الجديدة تعتمد الرؤية التحديثية الآنية أي النص الروائي إنتاج ما يفكر به الروائي في لحظة معينة.

---

[1]- ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1971، ص :102 .

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، 1997، ص: 69.

[3]- نعيم عطية: ما الجديد في الرواية الجديدة، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض، العدد السادس، السنة الأولى ، 1977، ص :128.

4- زمنية السرد في النص الروائي:

4- 1-النظام **الترتيبordre**:

هو من بين الحالات التي يكون عليها السرد في النص الروائي " وهو مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو الوقائع الزمنية في عملية القص بنظام تتابع الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة[1].

كما أن الزمن في هذه الحالة يتعاقد مع الأحداث ديناميكيا، "فعندما لا يتطابق ترتيب الأحداث بين زمني القص والسرد بسبب تعددية الأبعاد في زمن القصة الذي يحتمل وقوع أكثر من حدث فيوقت واحد مما ينشأ عنه ما يسمى بالمفارقة السردية(anachromediegétique /diegeticanachrony): التي تتجلى بين الترتيب في القصة والقص"[2]، وهذه المفارقة السردية)(anachrones narrativesتتمثل خاصة في الاسترجاعاتوالاستباقات وعندما نقرأ "جيرار جينيت"[*] نجد أنه اهتم بدراسة الزمن وأولاه عناية فائقة حيث يقسم الزمن إلى نوعين: زمن أولي (الحاضر)وزمن يتفرع عنه(الماضي) وأدرجهما تحت اسمين الاسترجاع(analepes) والمستقبل لاستباق prolepses ، ويعتبر هذان المصطلحين من أهم ما تناوله الدارسون في بحوثهم وأكد هذا بول ريكور:"حيث وصف "هوسرل" ظاهرة الاستباق)rétention(ونظيرتها المقابلة لها الاستدعاء)prétention(والتمييز بين الاستباق أو(التذكر الأولي)، والاستجماعrecollection أو(التذكر الثانوي)[3] يساهم النظام في الترتيب الزمني للأحداث، سواء أكان ذلك بتسلسلها أو تهميشها.

4-1-1- **السرد الاستذكاري أو الاسترجاع**، الرجوع إلى الوراء –(analepsie :(rétrospection analepsies

مصطلح روائي حديث يعني العودة بالذاكرة إلى الوراء أو الماضي البعيد أو القريب، حيث يكون حين يتوقف الروائي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر القص ليعود إلى

---

[1]- جيرار جينيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر:محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة لمطابع الأميرية، مصر، القاهرة،ط2، 2000، ص:37.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، 1997، ص :76.

[*]جيرار جينيت: هو أستاذ جامعي ولد سنة 1930 نشر مقالات نقدية عديدة في مجلات أدبية، ومؤلف لكتاب الشهير "خطاب الحكاية" عام 1983، ويرى منظر والدراسات الأدبية أن جيرار جينيت خلف الفيلسوف اليوناني أرسطو في مجال التحليل البنيوي لأشكال التعبير السردي حيث يكتسي كتابه خطاب الحكاية أهمية خاصة كونه أسهم في التوصل إلى نظرية مرتبطة بالسرد الأدبي انطلاقا من اقتراح أساليب معينة لتحليل النصوص السردية فضلا أنه مرجع لا غنى عنه للباحثين في مجال علم السرد والسرديات.

[3]- بول ريكور: الزمان والسرد الزمان المروي، تر:سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، ج3، 2006، ص :37 .

الخلق مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرواية[1].ونعثر على تعريفات أخرى:

"فالاسترجاع أو الإرجاع أو الارتداد أو السرد من الأمام أو البعدية أو الاستحضار أو القبلية أو اللامستعادة أو اللواحق أو الاستعادة والمصطلحات الأكثر شيوعا اليوم هي الأولى والثانية[2].

تكمن أهمية الاسترجاع في كشفه لتطورات الشخصية ورجوعها إلى الماضي والحاضر لهيمنته على التوازن الزمني في النص الأدبي وبأكثر تبسيط:"هو ذكر لاحق لحدث سابق عن الحدث الحالي الذي يقص"[3].

يرى "عبد الملك مرتاض" أن مصطلح الارتداد هو الأكثر دقة من الاسترجاع وهو يقول في هذا الشأن:" من الناس من يستخدم مصطلح الاسترجاع مقابلا للمصطلح الانجليزي للغة، الأمريكي المضمون والتعرف إلى التركيب السينمائي هو flash(back)والذي يعني الرجوع إلى الوراء أو الخروج على الترتيب للزمن[4].أي أن الاسترجاع يعد خرقا للتسلسل الزمني وتكسيرا لنسقية الأحداث وسريانها المنطقي.

"والاسترجاع هو استرجاع السارد أو الشخصية لحدث ما وقع في الماضي القريب أو البعيد، عبر التذكر أو الحلم أو الحوار الباطني قاطعا بذلك مجرى سرد الأحداث في الماضي وهو فن قديم عرفته الملاحم القديمة، وإن لم تعرف اصطلاحا له كما يدعي النقاد من أنه وليد تطور السينما[5] أي ما يحدث في الماضي ونسترجعه للحديث عنه في زمن الحاضر، تعود الأحداث إلى الوراء لغرض استذكار أحداث سابقة واستقبال أحداث قبل أوان وقوعها في حاضر الرواية، كما يتيح للروائي فرصة واسعة في تشكيل الرواية وذلك لأنه يحدد طريقة توظيف الأزمنة.

"لم يعد الخطاب الروائي يتشكل وفقا لبيئة القصة المحكية، بل أصبح يتخذ مسارا آخر يتمثل في تداخل الأزمنة"[6]، وذلك في طريقة تداخل زمن الموقف الماضي في لحظة

---

[1]- ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997، ص: 71.

[2]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص: 353.

[3]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج ،ص: 51.

[4]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص: 353.

[5]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[6]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص :45.

الموقف الراهن أي:"العودة إلى ما قبل نقطة المحكي أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكى الآن"[1] يكشف الاسترجاع أنماط النظام الزمني .

فالسرد الاستذكاري هو الاسترجاع أو العودة إلى الوراء عند "جينيت" والإخبار البعدي عند"فاينريش" (H.weinrich)هو خاصية حكائية نشأت من الحكي الكلاسيكي وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة، فالقصة لكي تروى يجب أن تكون قد مرت في زمن ما، غير الزمن الحاضر لأنه من المتعذر أن تحكي قصة لم تكتمل أحداثها بعد وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها، إن كل عودة للماضي تشكل استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة"[2] وله أنواع:

4-1-1-أ- الحركة الأولى: تكون حين يعود الكاتب إلى الوراء "لتسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، فتارة تكون إزاء سرد استذكاري يتشكل من مقاطع استرجاعية وتارة أخرى تكون إزاء سرد استشرافي"[3]تتصل هذه الحركة بالتسلسل الزمني في النص لعرض الأحداث في الرواية وقد تكون افتراضية أو طبيعية.

4-1-1-ب- الحركة الثانية:ترتبط بسرعة الأحداث من حيث السرعة والبطء وتشمل مظهرين اثنين رئيسيين :

- المظهر الأول: يقضي باستعمال صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى ونموذجه السرد والتلخيص ثم الحذف.
- المظهر الثاني: يمثل الحالة المقابلة حيث يجري تعطيل الزمن القصصي على حساب توزيع زمن السرد، مما يجعل مجرى الأحداث يتخذ وتيرة بطيئة وذلك بواسطة استخدام صيغ مثل السرد المشهدي أو بتوظيف تقنية الوقف"[4] ينقطع السرد في عودته إلى وقائع سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة.

أصلمن خلال هذا إلى أن الاسترجاع مهم في الدراسة النقدية ويقدم خدمة في التلاعب الزمني كونه يعود إلى ما قبل بداية الرواية(الاسترجاع الخارجي)ويستعيد أحداثا ماضية ولاحقة لبدء الحاضر السردي قد تأخر تقديمها في النص(الاسترجاع الداخلي).

---

[1]- ينظر: جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر:صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ، 1977، ص:250.

[2]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 106.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي، العربي، بيروت، ط1، 1991، ص :45 .

[4]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، ص :120.

4-2-الاستباق/ السوابق(Prolepses):

تكمن أهمية الاستباق في:" التمهيد لما سيأتي من أحداث هامة في زمن الرواية وهو"حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق ويذكر مقدما"[1]أي الحدث قبل وقوعه وتوقع ما سيحدث مثل النبوءة"يورد السارد أو الشخصية حدثا لم يتحقق ينتمي إلى مجرد السرد أو القصة ولا يتجاوزها عن إطارها الحدثي"[2].

يهدف إلى قلب نظام الأحداث ووضع القارئ، في حالة توقعات وانتظار الأحداث القادمة في لحظة القص حيث "يقوم النص بوثبةزمنية تنقلها إلى أحداث لن يبلغها النص إلا بعد صفحات وفصول"[3] و يستطيع الاستباق أن يصل إلى تقديم حدث لم يصل إلى السرد بعد وقد لا يصل إليه مطلقا لأنه يقفز على فترة ما في زمن الرواية (أي معرفة القارئ للوقائع قبل وقوعها وحدوثها الطبيعي).

5-الديمومة المدة Durée/Du Ration:

"وهي تعني سرعة أو بطء الزمن السردي ما بين زمن القصة، وزمن الخطاب، ومن مقطع لآخر، ويقاس زمن القصة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وزمن الخطاب لعدد الأسطر والكلمات والجمل في النص"[4]أي العلاقة التي تربط بين طول الخطاب (المكان النصي) كالكلمات والفقرات وزمن الخطاب كالشهور وتكمن أهمية الديمومة في سرعة القص التي يمكن قياسها بالنسبة للوقت المستغرق.

تتخذ الديمومة أربعة أشكال تسمى حركة السرد يقترح "جينيت" أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية:

- الحذف والتلخيص: يرتبطان بتسريع حركة السرد.

- الوقفة الوصفية والمشهد: يرتبطان بإبطاء حركة السرد.

---

[1]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر:محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، المملكة المغربية، ط1، 1996، ص: 51.

[2]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدب العربي الحديث، ص: 361.

[3]- الصادق قسومة: النزعة الذهبية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، ص :52.

4- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص: 364.

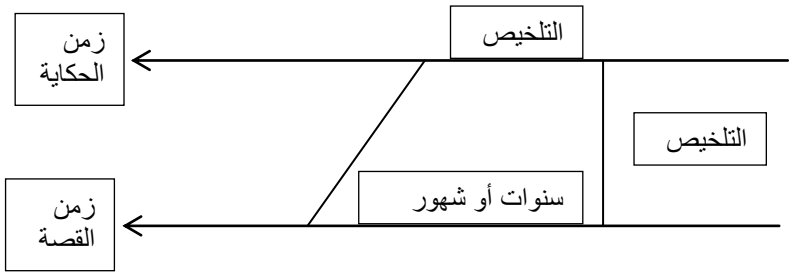
5-1- تسريع حركة السرد:

5-1-1-أ-الخلاصة Sommaire:

يتم فيها تلخيص الأحداث الروائية في مقاطع "محددة دون التعرض إلى التفاصيل والتحليل.

"وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[1]. في الخلاصة يكون زمان السرد أقل من الوقت الذي يشكله الحدث، أو يطلق على الخلاصة العدد من المصطلحات كالتلخيص أو الإيجاز وغيرهما.

وهو: "سرد وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو عبارات دون التعرض للتفاصيل، وفيه يكون زمن القصة أكبر من زمن الحكاية، كما هو موضع في الشكل التالي[2].



5-1-1-الحذف/ القطع:

يقفز فيه السارد على مجموعة من الأحداث دون ذكرها "وهو تقنية زمنية يقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن الرواية، وعدم التطرق إليها، مما يعني أن هناك وقائع وأحداث قد جرت، وقد أسماها"تودوروف"بـ :(الحذف أو الإخفاء)، فكلما كانت هناك وحدة من زمن السرد لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة، بمعنى أنه عندما يكون جزء من الرواية مسكوتا عنه في السرد عليه آو مشارا إليه فقط بعبارة زمنية تدل على موضوع الفراغ الحكائي مثل: ومرت بضع أسابيع أو مضت سنتان إلى آخره"[3] ويسمى أيضا القفز والإسقاط والإضمار.

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991، ص :76.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص: 55.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الأدبي المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1990، ص: 156.

"يلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها ويكتفي عادة بالقول: مرت سنتان أو انقضى زمن طويل ثم عاد البطل من غيبته ويسمى هذا قطعا، ويتضح في هذين المثالين بالذات أن القطع إما أن يكون محددا أو غير محدد، غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الراوي، وإما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه"[1]والغرض منه تحقيق السرعة في عرض الواقعة التي يريد الراوي إظهارها والحذف هو "الجزء المسقط من الحكاية: أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية"[2] رغم أننا لا نعرف زمن الشيء المحذوف ومدة أحداثه.

5-2- إبطاء السرد(تعطيل السرد):

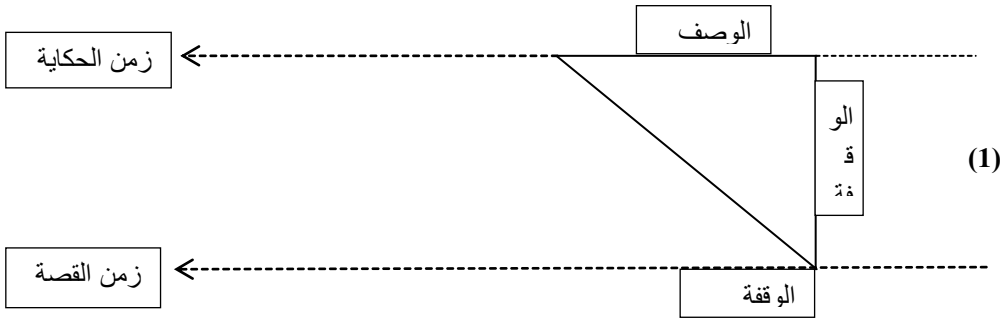
5-2-1-الوقفة الوصفية:

ويطلق عليها أيضا الاستراحة (pause)وهي التوقفات التي يلجأ إليها الراوي للوصفبغرض صيرورة الحدث: " تشغل الوقفة الوصفية حيزا من زمن الخطاب الذي تستغرقه الأحداث وهي تتعقب جزيئات الشيء الموصوف بإسهاب أو باقتضاب، وهذا ما يؤكده "عبد الملك مرتاض" في قوله: "إن السرد كثيرا ما كان يغيب ليحضر مكانه الوصف الاستطرادي المضجر"[3] يتلاشى في الوقفة زمان الأحداث شريط ويطلق عليها "جيرار جينيت" الوقفات الوصفية(pauses descriptives) تحدث عندما يوقف الكاتب تطور الزمن السردي بسبب جريان الوصف أو الحوار فيه (عندما لا يتطابق زمن الوظيفة مع زمن الخطاب).

5-2-2- الاستراحة: "فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسب لجوئه إلى الوصف فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها، غير أن الوصف باعتباره استراحة (pause) وتوقفا زمنيا قد يفقد هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه، وفي هذه الحالة قد يتحول البطل إلى سارد، على أن الراوي المحايد بإمكانه حتى ولو لم يكن شخصية مشاركة في الأحداث أن يوقفالأبطال على بعض المشاهد"[4].

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 77.
[2]- سمير المزروقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار تونسية للنشر ،تونس، ط1 ، ص: 93.
[3]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1985، ص: 50.
[4]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص ص: 76-77.



(1)

يمكن القول أن للوصف وظائف جمالية وتوضيحية وتفسيرية وإيهامية:

- ✓ وظيفة جمالية: ويتم التركيز فيها على زخرفالقول والمحسنات اللفظية والبلاغية .
- ✓ وظيفة تفسيرية دلالية: يتم الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات.
- ✓ وظيفة إيهامية: يقوم الروائي بإدخال القارئ إلى عالم روايته التخييلي موهما إياه بواقعية ما .

أما "حسن بحراوي" فيميز بين نوعين من الوقفات التي يمكن أن تصادف مخيلة الروائي عبر مسارات السرد المختلفة بداية من " الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفا أما شيء أو عرض(spectacle)يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه وبين الوقفة الوصفية الخارجية عن زمن القصة والتي تشبه حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه"[2]. تعتمد الرواية التقليدية الواقعية أكثر الوقفة الوصفية في بنيتها الروائية لأنه يأتي على شكل مقطع سردي يلجا إليها الراوي في تغيير مسار الأحداث (عند بلزاك مثلا).

6- المشهد Scène:

يستطيع هذا العنصر نقل صور الواقع والحالات التي يكون عليها وكذلك يحول السرد إلى الواقعية أكثر من غيره وهو "يعطي انطباعا بواقعية الأفعال وفيه يتساوى زمن القص مع زمن وقوعه أي تتعادل مدة الزمن على مستوى السرد مع الطول الذي يستغرقه على مستوى القص، المعنى أن سرعة القص تطابق زمنها، وكأن القص مشهد يتخيله المتلقي، وهو يجري في صيغة حوار بين شخصين يتخاطبان غالبا، وهذا ما يمنح القارئ إحساسا

[1]- سيزا احمد قاسم: بناء الرواية، ص: 55.
[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص: 175.

بالمشاركة في الفعل إذ أنه يشاهد القصة الروائية في ذهنه ويحظى المشهد بعناية خاصة من القصاص، لأنه يشكل محور الأحداث الهامة"[1].

يتم في المشهد من خلال هذا القول تقريب اللحظة التي يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة فهو "محور الأحداث ويخص الحوار حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات، كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة اختتامية"[2].

يتتالى ويتساوى في المشهد زمن القص بزمن السرد كما يقصد بالمشهد" المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد. إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة من حيث مدة الاستغراق، وإن كان الناقد البنيوي جيرار جينيت ينبه إلى أنه ينبغي دائما أن لا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معنيين قد يكون بطيئا أو سريعا، حسب طبيعة الظروف المحيطة كما ينبغي مراعاة لحظات الصمت أوالتكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد، وزمن حوار القصة قائما على الدوام"[3] يعد الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" من أهم الباحثين الذين حاولوا إرساء قراءة جديدة، وأفكار مغايرة للزمن السردي من خلال كتابة صور ثلاثة(figure iii).

نستنتج من خلال هذا أن المشهد تفصيل وإبطاء وتحليل للأحداث عكس التلخيص الذي يسرع وتيرة الأحداث فـ:"كأن القص مشهد نصغي إليه، وهو يجري في حوار بين شخصين يتخاطبان"[4].

يتعلق المشهد أساسا بالسينما، ولكن الكتاب يعمدون في الروايات إلى التنويع بين الحوار والسرد لإعطاء طابع واقعي لها.

---

[1]- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، لبنان، بيروت، ط1، 1990، ص: 84.

[2]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص: 111.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991، ص: 78.

[4]- يمنى العيد: تقينات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص: 83.



(1)

7-التواترFréquence:

هو أسلوب من أساليب السرد ويعتبره "جيرار جينيت" مظهرا من مظاهر السردية الزمنية يستخدم "مصطلح التواتر للدلالة على طريقة الحكي مرة واحدة لأحداث وقعت أكثر من مرة، مثل الشمس تشرق كل يوم، ويسمى السرد عندئذ بالسرد المتواتر"[(2)].

ربط "جيرار جينيت" بين الترتيب الزمني والمدة والتواتر ويعني في القصة "مجموع علاقات التكرار بين النص والقصة وبصفة موجزة ونظرية من الممكن أن نفترض أن النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أو أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة آو في أكثر من ما حدث مرة واحدة أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة"[(3)].

يتحدد التواتر بالنظر في العلاقة حين ما يتكرر حدوثه من أفعال على مستوى السرد من جهة وعلى مستوى عملية القص من جهة ثانية.

ويقصد به: "العلاقة بين نسبة تكرار الأحداث في القصة والحكاية[(4)]يعني به مجموع علاقات التكرار بين القصة والخطاب في وقت واحد.

حدد "جيرار جينيت" أنماط التواتر إلى :

7-1- التواتر المفرد Lafréquence singulière :

ويسميه البعض سرد قصصي مفرد السرد المفرد، "آخر تجليات العلاقات الزمنية بين القصة والمحكي فتبدو من خلال التواتر السردي (La fréquence narrative)أو علاقات التواتر والتكرار بين المحكي والمادة الحكائية(La diégese) أو القصة وذلك أن حدثا أو ملفوظا سرديا ليس بإمكانه فقط أن نتج، وإنما أن يعاد إنتاجه وأن يتكرر ذلك أكثر من مرة

[1]- سيزا احمد القاسم: بناء الرواية،، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص: 55.
[2]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر:محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي: منشورات الاختلاف، المملكة المغربية، ط1، 1996، ص: 129.
[3]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ص : 86.
[4] -Gérard genette : figures II ,I éditions du seuil. 1972, p :78

بل عديد المرات داخل النص نفسه"[1] يعتبر هذا النمط الأكثر توظيفا في الرواية أي أن يروي ويقص مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

7-2- التواتر المكرر La fréquence répétée:

ويطلق عليه البعض قص لامتناهي لسرد لامتناهي، السرد المضاعف، النسق اللولبي لا متناهي لسرد لا متناهي "فالسارد يكرر كلامه عن فعل واحد وبأكثر من عبارة من صياغة وهو ما جعل النقاد يدخلون التواتر في مجال الأسلوبيات لا الزمن"[2]أي أن يروي ما وقع مرات عديدة وبشكل متنوع ما جرى مرة واحدة لأن هذه التقنية تعمل بشكل متكامل متواصل.

يكون التواتر المكرر عند "جيرار جينيت" :"بتنوع الصيغ الأسلوبية (Les variations stylistiques)[3].

7-3- التواتر المؤلف Le récit itatif :

وهو:" سرد تركيبي لأحداث وقعت، وتكرر وقوعها مرة أو عدة مرات غير أن السارد لا يسردها بعدد المرات التي حدثت فيها. وإنما يستغني ببضع الصيغ مثل صيغة الفعل الناقص (كان+يفعل) التي تدل على التجدد. أو بعض العبارات مثل: عدة مرات مئات المرات أو الظروف الزمانية والأسماء التي تحمل معنى الظروف كأيام وأسبوع كل يوم"[4] أي أن يروي مرات لا متناهية ما حدث مرة واحدة.

"تأتي هذه التكرارات للتأكيد على فعل معين أو إبراز وجهات نظر شخصيات مختلفة أو الكشف عن سيكولوجية معينة، وذلك بان يكرر السارد فعلا معينا عدة مرات وقد يشكل هذا الفعل بؤرة محورية في بنية الخطاب الروائي"[5].

"كل هذه الظواهر يعتبرها جينيت تقنيات روائية صرفية كما تساهم العلاقات فيما بينها على إنتاج ما يسمى بإيقاع السرد"[6].

---

[1]- الطاهر روابنية: سرديات الخطاب الروائي المغاربي، الجديد مخطوطة بجامعة الجزائر، ص: 335.
[2]- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص: 87.
[3] -Gérard genette : figures III , P :147
[4]- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1973، ص: 27.
[5]- ينظر قاسم المقداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ط 1، 1984، ص :87.
[6]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 102.

عُدَّ الزمن في الرواية التقليدية الشخصية الرئيسية فهو:" في نظرهم لا يشيخ ولا يهرم بل هو مستمر مع كل الأجيال والأحقاب"[1]يحطم آلان روب غرييه:" وأتباعه الزمان ويحلون المكان محله لأن الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان"[2]لا شيء منتظم في الرواية الجديدة لأنها استجابة أدبية عن فهم ووعي للوضع الراهن لا يفهمه إلا المتمرس.

تقول "ناتالي ساروت" في نقدها للرواية التقليدية(romanClassique) "يعطون للقراءة انطباعا بأنهم في منزلهم بين أشياء مألوفة وهكذا يتولد شعور بالتعاطف والتعاون والعرفان بين القراء وذلك الراوي الذي يشبههم، والذي يعرف ما يشعرون به وبما أنه أكثر وعيا وانتباها وخبرة منهم فإنه يكشف لهم أكثر مما يعرفون عن أنفسهم، وعن الأمور والمشاكل المحيطة بهم، ثم يقودهم دون أن يتبعهم كثيرا أو يثبط من عزائمهم نصائح مليئة بالحكمة، حلولا لمشاكل وخلافات يشكون منها"[3].ثارت الرواية الجديدة على أهم ركيزة تتطور عليها لرواية لأنها تحتاج إلى أسلوب بعيد عن التنمق، والزمن عنصر قديم في الدراسات ولكنها عاملته بطريقة مغايرة وتقنية جديدة: هي التشويش والفوضى.

نبذت "ناتالي ساروت" : "الرواية التقليدية حول الحبكة والتسلسل الزمني والتشخيصي ووجهة نظر السارد، وركزت على العقل الواعي واللاواعي وتجسد ذلك في: (انفعالات) استعملت فيها سلسلة من الفقرات الموجزة تشير ناتالي ساروت في رواياتها(عصر الشك)، ان الزمان لم يعد ذلك التيار السريع الذي يدفع الأحداث، وأصبح ماء راكد يتم في أعماقه تحليل بطيء دقيق[4] باعتبار أن الجملة السردية تحتمل الكثير من الانعطافات الزمانية والمكانية في الرواية الجديدة الفرنسية.

اعتمد كتاب الرواية الجديدة " الفعل المضارع(présent de l’indicatif) أي اللحظة الآنية وإهمالا لماضي بجميع صيغه، عكس الرواية التقليدية كما هو الحال في (العام الماضي في مارينباد) يقول غرييه أحداث الفيلم هو عالم الماضي المستمر"[5] ،التجأت الرواية الجديدة إلى الفعل المضارع لأن القصة في سبيل الحدوث، كما في رواية (التعديل) لـ"ميشال بوتور" المضارع بصفة مستمرة لأنها مغامرة بين الماضي والمستقبل.، حيث:" تتخذ الوحدات صورة تختلف تماما عن مسرحيات (المسرح الكلاسيكي)، إذ لا يتعلق الأمر برحلة

[1]- الزمن في الخطاب الروائي، متاح على الشبكة، التاريخ2011/01/01، الساعة 20:00 www.abat.medias.sys.index.PHP

[2]- ينظر آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص: 11

[3]- عبد الباقي يوسف: حديث موجزعن انجازات الرواية الفرنسية الجديدة،متاح على الشبكة، التاريخ 18/08/2017 ، الساعة14:45 molto :aru@net.sy

[4]- ينظر سامية احمد أسعد: ناتالي ساروت، مجلة عالم الفكر، دار وزارة الإعلام، الكويت، المجلد السابع، العدد الأول، سنة 1976، ص: 234.

[5] - Alain Robbe Grillet : Pour un nouveau roman, éditions de minuit. 1933, P : 131

واحدة بل برحلات كثيرة، من أحقاب مختلفة يقوم بها البطل في هذا الاتجاه أو ذاك في شكل كسور تنبثق بقطع النظر عن انتظامها الزمني"[1].

أجد "ميشال بوتور" في المرحلة الأولى يعتمد زمن الحاضر:"وهي رحلة في اتجاه روما وقد اتخذ الراوي قراره النهائي لكي يعيش مع سيسيل(Cécile)ولهذا الزمن وحداته السردية المستقلة المتعلقة بحركة الراوي في القطار وبتخيليه للعلاقات الممكنة بين الشخوص الموجودين في القطار، لكن هذا الزمن يهشم عن طريق العودة إلى الماضي إذ يصف الراوي حياته السابقة مع سيسيل ومع زوجته"[2]. يعتمد "ميشال بوتور" في روايته على مبدأ التفاوت و التداخل الزمني يتحدث عن الماضي مع زوجته، ثم الحاضر مع سيسيل والمستقبل حين يتخيل حياته معها في النهاية.

يسعى روب غرييه إلى المطابقة بين زمن الكتابة وزمن القراءة مطابقة تامة، وتطهير الأدب من كل تنازل للعالم الخارجي يستخدم المضارع بصفة مستمرة ليؤكد رغبة الكاتب في رفض القصة، وخاصة في روايته(في المتاهة)، لم تعش الشخصيات قبل أول سطر في النص، وينتهي وجودها مع كلمة نهاية"[3]، لأن النصوص في الرواية الجديدة مدمجة مجموعة من الكلمات المتتالية قد تبدأ بالمستقبل قبل الماضي وقد تستعمل المستقبل وهي تريد الماضي لأنها تفضل التخييل على الرؤية.

كما أن "بوتور" واحد من مؤسسي فكرة الزمان والمكان في الرواية الجديدة، فهو يرى أن ليس للزمن وجود موضوعي بل هو ينبع من أفعالنا ويكونان علاقة جدلية يحقق نفسه من خلالها، ونحقق نحن وجودنا من خلالها أيضا الزمن ليس محتوى تتكدس فيه الأحداث ، إنما يرتبط ويتعلق بنا وبحركات وجدودنا، ولعل من الأفضل هنا أن نقدم أيضا نصا نقديا لـ"بوتور"، ويحاول فيه أن يوضح هذه الفكرة غير أنه من الضروري التنبيه إلى أن كل هذه المفاهيم والأفكار تعتمد على أساس فينومينولوجي[*]يقول في كتابه" الرواية كبحث" (Le roman comme recherche): "الرواية هي أحد الأشكال الخاصة للحكاية(Récit)والحكاية كما هو معروف،ظاهرة أوسع وأكبر بكثير من ميدان الأدب، إنها أحد المكونات الجوهرية لعملية إدراكنا للواقع حتى موتنا ومنذ البداية تعلمنا الكلام نجد أنفسنا محاطين دائما بالحكايات وعلى أن الحكاية الحقيقية تقف دائما على منابع ذات جلاء ووضوح موضوعيين فإن الرواية تكتفي بذاتها في بعث ما تحدثنا عنه، لهذا السبب فإنها ميدان فينومينولوجي خصب، إنها المكان الطيب الذي يمكن أن ندرس فيه الشكل الذي يظهر به

---

[1]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ط2، 2002، ص: 258.

[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3]- سامية أحمد أسعد: الرواية الفرنسية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، دار وزارة الإعلام، الكويت، 1972، ص: 154.

[*]الفينومينولوجيphénoménologie: علم يدرس الظواهر.

الواقع لنا لهذا السبب أيضا فإن الرواية ميدان بحث طيب للحكاية، إن الزمان على هذا الأساس يفقد معناه التقليدي، ويصبح المكان والفعل صورة وظاهرة الزمان، غير أن الظاهرة لارتباطها بنا نحن الأحياء الزمن(tempsetre) تصبح شيئا لا يمكن أن يثبت وعلى هذا الأساس فالمحاولة التي يقوم بها الإنسان للاحتفاظ بصورة ثابتة عن أمور أو أشياء أو أشخاص محاولة محكوم عليها بالفشل مقدما"[1].

يهدف بوتور لإنتاج نص جديد فيه نصيب من الخصوصية الفنية، لتأثره بالسرياليين وببعض الكتاب الذين برزوا في بداية القرن العشرين أمثال: "بروست"، "جيمس جويس"،"كافكا"، "فوكنر" كما وجد أمورا جميلة عند "بلزاك" فاستلهم منهم كيفية تنسيق الرواية ببناء أكثر صلابة واتساع، وقدرة باهرة في تنظيم الوقت وتماشي الأشخاص وفقه ويستنتج القارئ من خلال رواياته بان هذا الذكاء في التلاعب بالكتابة من قبيل الصدفة.

8-زمن السرد السينمائي:

افتتاحية:

إن الفيلم والرواية يقدمان أنفسهما دائما في شكل متطور زمني – على عكس تماما من الأعمال التشكيلية كاللوحات وقطع النحت- فالفيلم كالعمل الموسيقي يقاس زمنيا بطريقة شديدة التحديد(على حين أن القراء عمل قد يستغرق زمنا مختلفا من صفحة لأخرى ومن قارئ لآخر)، وعلى العكس من هذا كله فإن السينما لا تعرف إلا زمنا مختلفا واحدا وهو الحاضر، وعلى أي حال فإن الفيلم والرواية يلتقيان في بناء اللحظات والفواصل، والتواليات الزمنية وهي كلها أزمنة لا ترتبط إطلاقا ولا تشابه أزمنة الساعة[2].

وذلك باستعمال تقنيات جديدة مدمرة للخطية السردية وحركتها إما بالتقديم والتأخير أو بالتقصير والتطويل أو بالتمزيق والتبديد ، والتقسيمات الزمنية كما تطرق لها آلان روب غرييه في هذه المقولة لا تخص الرواية بل تتعدى إلى السينما بنفس التلاعبات والإجراءات والتداخلات في سرد الأحداث لأنها تنتقل وتصور أحداثا وقعت أو ستقع.

تردد كثيرا في السنوات الأخيرة أن الزمن هو (الشخصية) الرئيسية في الرواية المعاصرة فمنذ أعمال" بروست"و"كافكا"صار أسلوب العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني يدخلان أساسيا في تكوين الحكاية ومعمارها نفس الأمر ما زال يطبق على السينما فكل عمل سينمائي محدث هو تفكير وتأمل في الذاكرة الإنسانية وشكوكها وإصرارها ومآسيها إذا كان الزمن الذي يمر هو بحق الشخصية الجوهرية في كثير من أعمال القرن

[1]- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة،ص 153.
[2]- المرجع نفسه،ص133.

الماضي فإن الأبحاث الحالية تحاول في معظم الأحيان أن تصنع بناءات عقلية خالية من الزمن، وذلك بالضبط هو ما يجعلها محيرة عند الوهلة الأولى[1].

لذلك يرفض "آلان روب غرييه" مبادئ الرواية التقليدية لكنه لا ينبذها وإنما يؤمن بمبدأ التطور الزمني في صدد هذا يذكر "جيرار جينيت":" أن خاصية خرق النظام الزمني بين مسار القصة ومسار الحكاية تتميز بها الرواية الجديدة بينما القديمة تتابع وتتالى فيها الأحداث وفق تسلسل كرونولوجي(*)" [2].

يتخلخل تطور الزمني في الرواية الجديدة بين الماضي والحاضر لـــ"أن روب غرييه" من خلاله يعمد على التلاعب بالإشارات الزمنية ليدمر الحركة السردية، مما يجعل القارئ لرواياته والمشاهد لأفلامه يسهم في حل الشفرات والرموز ويكتشف سرعة البديهة ما يصبو إليه "روب غرييه" من خلال ذلك كله.

حاولت السينما منذ بدايتها الأولى اعتماد القصص المليئة بالأحداث وان تهتم بالزمن من خلال وضع إجراءات وتقنيات لاستعمالها ضمن الصور لتوضيح التغييرات والتحولات الزمنية، مثل استعمال اللغة المكتوبة بعبارات على الشاشة، بعد مرور أو وضع تاريخ يدل على الماضي أو المستقبل، أو من خلال صور عبر وسائل زمنية كأيقونات تساعد المشاهد على كشف التعبير الزمني، مثل ساعة على الحائط، ويجعل المخرج عقاربها تمشي بسرعة ليوضح لنا أن الزمن سار بنا إلى المستقبل بساعات أو عاد بنا إلى الماضي بساعات أو يستعمل الشهرية على المكتب لتؤدي نفس الدور عند تقليب صفحاتها أو نزعها، أ و من خلال التوقيت الزمني الذي تنطق به الشخصيات[3].

ينظر "آلان روب غرييه" للسينما على أنها وسيلة للبحث لا وسيلة للتعبير، وكل مفارقة زمنية روائية هي نفسها سينمائية كيف لا وهما يشتاركان في كل شيء، إلا في بعض الاختلافات الطفيفة التي تتم أثناء عملية التبادل والانتقال بين الفنين من الكلمة إلى الصورة وهذا أبرز مثال .

---

[1]- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة ، ص: 134.

(*)الترتيب الكرونولوجي: تنظيم المواقف والأحداث وفقا لترتيب حدوثها للتوسع ينظر: جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص:32.

[2] -Gérard genette : figure III, p :72.

[3]- جمادى كيروم: الاقتباس من المحكي الفيلمي إلى المحكي الروائي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص: 14.

(*)الكرونولوجي:مشتق من الكرونولوجيا التي تعني تقسيم الزمن إلى فترات كما تعني تحديد التواريخ القديمة للأحداث وترتيبها وفق تسلسلها الزمني للتوسع ينظر: منير بعلبكي:قاموس المورد،دار العلم للملايين،بيروت،1987، ص:177.

يحلل "جيرار جينيت"المظاهر الزمنية ضمن ما يسميه بالمفارقة الزمنية(Anachrony) وهي: "التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث ونظام ورودها في الخطاب، إن بدء السرد من الوسط(en nediasres)مثلا ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة يعد مثالا للمفارقة الزمنية إن المفارقة الزمنية في علاقتها بلحظة الحاضر هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني الكرونولوجي(*) لسلسة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها"[1]. وتطلق على الكرونولوجي أسماء أخرى مثل: الزمن الخارجي، الزمن الموضوعي، زمن الساعة، الزمن الطبيعي.

وتعني" دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما من خلال مقارنة بين نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي ونظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة " [2]. كلما تغير الزمن تغيرت الشخصيات ومعها المكان.

تقييم " هذه المقارنة بواسطة إشارات روائية صريحة أو ضمنية قد تختفي فيصبح الترتيب غير ممكن، كما هو حال روايات "آلان روب غرييه" التي يمحي فيها كل أثر يدل على الزمن"[3].يربط وينظم الزمن الأحداث في الرواية، والتي تعتمد تقنية الاسترجاع والاستباق والحذف والمجمل والمشهد والوصفة والتواتر بجميع أنواعه فإن للسينما أيضا تقنياتها من فلاش باك وفلاش فورود والمونتاج الذي يربط بين الأحداث خلال الفيلم.

صاغت تقنية تكسير الزمن في الرواية الغربية المعاصرة: "معنى الاغتراب وحقيقته، أي معنى الإنسان المهمش في مجتمع صناعي تتحكم فيه الآلة ويسيطر على حياته الإعلام"[4]. وهذه ظاهرة نجدها لدى الإنسان الذي عبرت عنه الرواية الجديدة.

تجري أحداث رواية (الغيرة) في مزرعة للموز، في مكان ما من بلد استوائي، تحتوي على معنى مزدوج معناه أيضا، مجموعة من حصائر النوافذ المغلقة أو المفتوحة والتي تسمح برؤية الأشخاص من خلالها، أو تعجبهم عن النظر وتسمح لهم أو تمنعهم من رؤية العالم الخارجي، ولكن الأمر يعني أيضا الحديث بنفس الوقت عن الغيرة الإنسانية، وفي الواقع فإن القارئ لا يلبث أي يلاحظ أن فرانك وبخاصة (آ...) تترصد هما نظرة مستترة هي نظرة زوج(آ...) الذي يرتاب بأن زوجته تخونه مع فرانك، وتختفي العواطف، تشبه القصة شهادة في محكمة، أو كأن القصة هي استظهار لما يحدث في الواقع، ويصبح دور الروائي مثل دور آلة التصوير والمصور اللذين لا يظهران في الفيلم، مع أنهما يشكلان الصانع الرئيسي للفيلم، إنهما أشبه ما يكونان بـ(الشاهد) ولكنهما يمَّحيان، ولا يراهما أحد مع أنهما حاضران، إن

1- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص: 10.
2- جيرار جينيت: خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ط3، 2003، ص:47.
3 - Gérard genette : figure III, p79.
4- يمنى العيد: فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص 27.

الكاتب الروائي يظهر فقط من خلال ترددات وقلقه ووساوسه وخياله التي تشكل خلفية القصة وأرضيتها، وعندما يستخدم روب غرييه كلمة (الآن) ينفي كل تعاقب زمني للأحداث، ولكنه يفرض بهذا الاستخدام وضعا راهنا لا زمنيا[1].

هذه بعض النماذج التي تتناول الزمن وتقنياته في النص الروائي وهي الأمور التي عكف الدارس الغربي والعربي على الخوض فيها وقد تميز فيها بعضهم خاصة منهم "جيرار جينيت" و"رولان بارث"و"سيزا قاسم" و"يمنى العيد"، لكن النصوص الروائية والسردية عامة ليست متشابهة فهناك بعض النصوص التي يشوب فيها الخطاب نوع من التفكيك أو الاضطراب الذي يجعل القارئ البسيط يحكم عليها بالبساطة أو عدم الجدية، لكن الحقيقة غير ذلك لأن من النصوص ما يكتب لكي يقرأ فقط إنما لكي يكون مشروعا لمسلسل أو فيلم، كما هو شأن بالنسبة لنصي "آلان روب غرييه": (الغيرة، السنة الماضية في مارينباد)وهما النصان اللذان انطبع فيهما الزمن بخصوصية تختلف في بعض مقاطعها عن خصوصية الزمن الروائي المعد للقراءة فقط، وهذا ما سأتعرض له في الكلام اللاحق.

"إن مئات الروايات التي مثلت للسينما والتي تملأ شاشتنا تتيح لنا الفرصة أن نعيش إراديا هذه التجربة المثيرة للفضول فالسينما وهي أيضا وريثة تقليد الطبيعة والتحليل النفسي لا تهدف في معظم الأحيان إلا لنقل قصة إلى صور، إن السينما تهدف إلى أن تفرض على القارئ المعني الذي تعلق جمل الكتاب عليه للقارئ، وذلك عن طريق ترجمة بعض المشاهد المختارة بعناية، ولكن يحدث دائما أن تنتزعنا الرواية السينمائية من هدوئنا الداخلي لتدفع بنا نحو العالم الذي تمنحه لنا بقسوة شديدة، قسوة لا نجدها في النص المكتوب سواء كان رواية أم سيناريو"[2]

يجسد "روب غرييه" في عمله الروائي والسينمائي تقنية متميزة تجعله دائم التحرك والتعدد في إنتاج عمل مخالف يجمع فيه خبرته التي تكشف مأساة الإنسان في هذا العصر، لقد واكبت روايات "آلان روب غريبه" الثورات الجديدة لجمعها بين فن القراءة والمشاهدة، حاول من خلالها التفرد والتميز بطرائق سردية يختلف فيها عن غيره بإثراء يبلغ به ما يريد.

يعرف الزمن في السرد السينمائي بأنه زمن الحاضر باعتبار أن الكاميرا تقع على لحظة آنية أي في وقت محدد أثناء عملية التصوير السينمائي لأن الأحداث والشخصيات التي يتحدث عنها الكاتب هي التي تروي القصة أثناء مشاهدة الفيلم ويراها المشاهد أثناء عملية

[1]- يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، تر: زياد العودة، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد الرابع، السنة الخامسة، 1989،ص: 411.
[2]- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص ص : 27-28.

عرض هذا العمل وتتضمن كل قصة فيلمية أحداثا منظمة مسرودة وفق ترتيب زمني معين وفق ما يصبو إليه الكاتب ويتمثل في :

***الزمن الخيالي أو الزمن السردي**(Temps de la fiction temps diégétique)ويتمثل خاصة في انقطاع الترتيب الزمني كالتشويش مثلا، مدة السرد، واختصار الزمن.

***الزمن الروائي:**ويتمثل في العرض وزمن القص أي زمن الذي يحكي القصة أثناء المشاهدة وهناك أيضا الأزمنة الواقعية كالأزمنة التاريخية أو الاجتماعية[1].فالزمن في كلتا الحالتين تشوبه فواصل ومقاطع تفتت مسيرته وتحد من سعته لكن المخرج السينمائي يستعمل المشاهد المرئية للإحالة على هذه الوقفات، أما الروائي فإنه يغوص في الأوصاف والمقاطع الاستطرادية التي تلقي بالقارئ في متاهات أزمنة قد تكون خارجة عن النص.

وقت العمل الفني الحديث ليس بأي حال من الأحوال تلخيصا أو تركيزا لوقت أكثر طولا أو واقعية، قد يكون وقت الحادثة أو القصة المروية فعلا على عكس ذلك، مطابقة تامة بين الوقتين، فحوادث(العام الماضي في مارينباد) لا تدور في عامين أو ثلاثة أيام بل في ساعة ونصف بالضبط، من هنا تنشأ خيبة الأمل التي تتميز بها الروايات والأفلام الحديثة، ويتحتم على القارئ أو المتفرج أن يخلق –لا رواية- وإنما واقع العمل الفني نفسه ذلك العمل الذي قدم له ولم يكتمل تكوينه[2].

يقسم الزمن في الرواية إلى حالات متعددة ومتنوعة، الشيء نفسه بالنسبة إلى الفيلم، يوجد ثلاث حالات وهي:

*التشابك أو التداخل الزمني للفعل الواحد: مثل مشاهدة لقطات خارجية وأخرى داخلية كلقطة لمستشفى تحترق، ثم لقطة حضور الحماية لإنقاذ المرضى.

*الاستمرارية بين اللقطات: مثال ربط فعل اللقطة (A) وفعل اللقطة(B).

*اختصار الزمن[3]، أي أن اللقطات في الفيلم تكون مصورة في أوقات متتابعة ويتم الربط بينها من خلال عملية الإخراج التي أعدة في المخابر المجاورة لاستوديوهات التصوير.

كما أتطرق أيضا إلى مفهوم التزامن –التوقيت(Temporalité synchronisme)يعني تطابق الصورة مع الصوت في آن واحد أثناء اللقطة الواحدة أي حدوث الفعل في زمن واحد وذلك من خلال:

---

[1] - Francis Vanoye : Récit ecrit filmique : texte non texte, editionsnathan, paris, 1979, p p :167-168.

[2]- سامية أحمد أسعد: في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1976، ص: 26.

[3]-André Gaudreault Et François Jost : le récit cinématographique, éditions nathan, paris, 1990, p : 116.

أ- اشتراك فعلين متتالين متزامنين أو أكثر في المجال نفسه باستخدام اللقطة الواسعة مثلا.

ب- اشتراك فعلين متزامنين أو أكثر في الإطار ذاته وذلك باستخدام المونتاج داخل اللقطة الواحدة مثل: تقسيمهما إلى جزأين متقابلين كل منهما يتضمن صورة لشخص يتحدث إلى الآخر بالهاتف[1]

ج- تتابع الأفعال المتزامنة بواسطة إشارة مكتوبة مثل القول: وفي أثناء ذلك، خلال هذا الوقت فيما كان بينما أو بواسطة حدوث فعل مشترك في إطارين مختلفين، كما نستطيع استعمال الصوت الخارجي أثناء تتابع فعلين متزامنين[2].

د- تتابع الأفعال المتزامنة عن طريق المونتاج المتناوب أي عرض لقطة تلو الأخرى بصورة متتابعة شريطة أن يتزامن حدوث الفعل في اللقطة الأولى مع حدوث الفعل في اللقطة الثانية[3].

المفارقة الزمنية في السينما:

8-1- الترتيب Ordre:

8-1-1-الرجوع إلى الماضي Retour en arrière/ flash-back :

"يقوم هذا النوع على الذكريات والماضي والتفكير ونقطة البداية فيه حدث يرتكز على تساؤل أو لغز ينبغي حله يترجم أسلوب العودة إلى الوراء على المستوى السردي بوضوح بواسطة خلفي ومؤثر بصري[4].

تستخدم تقنية الاسترجاع و الطريقة ذاتها في كل من الرواية والسينما عن طريق استحضار المواقف السابقة(الاسترجاع الخارجي التام).

يظهر الرجوع إلى الماضي في العناصر الأساسية الآتية:

- ❖ المرور من الزمن الماضي إلى الحاضر عن طريق الحوار وراهينية الصورة الفيلمية كما يحدث تعديل على مستوى الأصوات.
- ❖ تسرد الأحداث عن طريق الشخصيات التي تختلف هيئتها من مسكن وملبس وسن من ذلك عند استحضار الأحداث التي مرت في الماضي.
- ❖ يتغير مستوى الحوار من الأسلوب غير المباشر إلى الأسلوب المباشر[1].

---

[1] - André Gaudreault Et François Jost : le récit cinématographique, p : 115.
[2]-Ibid. même page .
[3]- Ibid. même page .
[4]-Francis Vanoye : Scénarios modelés de scénarios, P :78.

تستخدم تقنية الرجوع إلى الماضي بكثرة في الظاهرة الزمنية الفيلمية لأن للذاكرة دور في الاسترجاع ومثال هذا العجوز روز(*)وهي تسترجع الأحداث التي عاشتها وهي شابة.

La jalousie

« Il était absurde de croire que dans le roman -la jalousie-(…) existait un ordre des événements, clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre, comme si je m'était amusé à brouiller moi-même un calendrier préétabli, ainsi qu'on bat un jeu de cartes. Le récit au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieur aboutissait tôt ou tard à une serait de contradiction n donc à une impasse(…) il n'existait pour moi aucun ordre possible en dehors de celui du livre. Celui-ci n'était pas une narration emmêlée d'une anecdote simple extérieure à lui, mais ici encore le déroulement même d'une histoire qui n'avait d'autre réalise réalité que celle du récit, déroulement qui ne s'opérait nulle part ailleurs que dans la tête du narrateur invisible, c'est-à-dire de l'écrivain, et du lecteur »[(2)].

لا يوجد تسلسل واضح للأحداث في رواية (الغيرة) والذي لم يكن خاصا بجمل الكتاب، وكأنني كنت أتسلى بخلط رزنامة معدة مسبقا، كما نخلط أوراق اللعب فبالعكس كانت الرواية منجزة بطريقة تجعل كل محاولة لإعادة التسلسل الخارجي تؤول عاجلا أم آجلا، هناك سلسلة من التناقضات لتصل إلى طريق مسدود(...) بالنسبة لي لم يكن هناك أي نظام ممكن خارج عن نطاق نظام الكتاب الذي لم يكن عبارة عن سرد ممزوج لنكتة بسيطة خارجية عنه، لكن هنا أيضا حتى مجرى القصة الذي لا واقع له سوى واقع الرواية، لا يوجد إلا في ذهن الراوي المخفي أي الكاتب والقارئ ؛ يركز "روب غرييه" في هذه الرواية على شخصية واحدة هي شخصية المتكلم الذي يعيش في الزمن الماضي والحاضر معا، فهي تستطيع تجاوز الزمن الراهن الذي يعيش فيه السارد إلى الزمن الماضي، ولكن شخصية المتكلم تبقى هي ذاتها في الحاضر.

تعتبر تقنية العودة إلى الوراء (Flash back):"الشكل النمطي للحكي دون إتباع الترتيب الزمني للأحداث، ففي الرجوع يتوقف الحكي، ليتناول حدثا أو مجموعة أحداث حاسمة في رحلة البطل، وأحيانا يكون لحظة قصيرة، فيصبح كالفلاش بالفعل أو كالإضاءة

[1] - André Gaudreault Et Françoise Jost : Le récit cinématographique, p :110.

* روز: بطلة التيتانيك للمخرج جيمس كاميرون.

[2]- Jean Ricardou : Le nouveau roman , P :171.

الخاطفة، ولكنه يكون أطول بالطبع، ويتضمن سلسلة من الأحداث المترابطة،ويستخدم في اغلب الأحوال لخلق شعور بالانتقال في الزمان والمكان في رحلة البطل"[1].

القفز إلى الأمام(Flash forward): تعد هذه التقنية عكس العودة إلى الوراء حيث:" تقطع التسلسل الزمني للأحداث قفزة إلى حدث مستقبلي ويستخدم هذا النوع غالبا في أفلام الإثارة/thriller حيث يعطي المخرج للمتفرج لمحة عن ما سوف يحدث حتى يضعه في موقف المترقب"[2].

لا يؤمن دعاة الرواية الجديدة بـ:"التصنيف المعهود فالذاكرة لا تحترم التسلسل الحقيقي للأحداث، لذا يحق للروائي له أن يترك الأحداث متداخلة كما له الحق في إدخال أي تغيير يريده عليها، يقف" روب غرييه" موقف الرافض لكل تحليل نفسي تقليدي ففي رواية (الغيرة) لا يوجد أي تحليل لظاهرة الغيرة لدى الزوج ولا الدوافع التي أدت إلى تكوين هذه العواطف المرضية وحتى نعلم أن القيمة النموذجية لهذا الكاتب تكمن على وجه الخصوص في الطريقة التي تجتمع بمقتضاها مواد الأحداث بكليتها منذ الصفحة الأولى، هناك رجل اسمه فرانك وزوجته مريضة وأن هناك امرأة أخرى يشار إليها بحرف (T)وإنما تنويان أن يزورا المدينة أو أنهما قد زاراها ثم لا يجري شيء بعد ذلك سوى الترتيب المتحدد للمقاطع الوصفية ثم تصطنع بعد ذلك بنية تركيبية تدمر الترتيب الزمني في القصة المتخيلة"[3].

يعتبر تهميش الزمن من أهم التقنيات التي استخدمها"آلان روب غرييه "في رواية (الغيرة)، ويقدم من خلاله لبوسات ومفاهيم غامضة يدعو المتفرج لفلمه أو القارئ لروايته أن يساهم في حل تلك اللبوسات.

8-1-2- الاستباق Anticipation:

تعمل السوابق في الفيلم بنفس الطريقة التي تعمل في الرواية ووسيلتها الحلم أو التنبؤات لما ستظهر أو سيحدث في المستقبل سواء أكان القريب أو البعيد.

"ويقصد به جعل المتفرج يعرف شيئا عن المستقبل القريب يدفعه وهذا لطرح تساؤلات متعددة في نهاية كل مشهد. أي توجيهه إلى توقعات بأسئلة متنوعة تصل به إلى الإحساس بالتشويق وبالخطر أو بالمفاجأ[4].

ترجمت هذه الرواية على أساس أنها واحدة من التقلبات والتبادلات النفسية عن الحب الضائع النسيان والذكرى والتساؤلات التي نطرحها، هل فعلا الرجل والمرأة التقيا حقيقة

---

[1]-منى صالحالصبان:من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج،ص:560.

[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3]- جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة، ص: 122.

[4]- Michel Chion : Ecrire un scénario, éditions collet. paris 1989, P :170.

وأحبا بعضهما في (العام الماضي في مارينيباد)؟ هذه التساؤلات ليس لها أي معنى،و العام الذي تجري فيه أحداث الفيلم كله وبطريقة متميزة هو عالم الحاضر الدائم الذي يجعل كل طعن للذاكرة مستحيلا، هذا الرجل وهذه المرأة يبدأن حقيقة في الوجود أو في إثبات وجودهما فقط عندما يظهران على الشاشة لأول مرة من قبل فإنهما لا شيء من جديد لأنه لا يمكن أن يوجد حقيقة خارج الصورة التي نراها والكلمات التي نسمعها.

L'année dernière à marienbad

« l'année Dernière A Mdrienbad, A Cause De Son Titre, A Cause Des Œuvres Dont Alain Resnais Avait Auparavant Réalisé La Mise En Scène, A d'emblée Eté Interprétée Comme Une De Ces Variation Psychologiques Sur l'amour Perdu, Poubli, Le Souvenir.

Les Questions Que l'on Se Posait Plus Volontiers : Cet Homme Et Cette Femme Se Sont-Ils Vraiment Rencontré, Aimés, l'année Dernière A MarienBad ?(…) Ces Questions n'ont Aucun Sens. L'univers Dans Se Déroule Tout Le Film Est, De Façon Caractéristique, Celui d'un Présent Perpétuel Qui Rend Impossible Tout Recours à la mémoire (…). Cet homme et cette femme commencent à exister seulement lorsqu'ils araisent sur l'écran pour la première fois, auparavant ils ne sontrien ; et, une fois la projection terminée, ils ne sont plus rien de nouveau(…) il ne peut y avoir de réalité en dehors des images que l'on voit, des paroles que l'on entend.

Ainsi la durée de l'œuvre moderne n'est –elle en aucune manière un résumé, un condensé, d'une plus étendue et plus « réelle » qui serait celle de l'anecdote, de l'histoire racontée »[(1)].

تجري أحداث الفيلم بصفة متميزة في الزمن الحاضر كونه يجعل كل لجوء للذاكرة أمر غير ممكن، فالرجل والمرأة تواجدا فقط من خلال ظهورهما على الشاشة لأول مرة قبل ذلك لم يكونا شيئا وبعد انتهاء العرض لم يكونا شيئا من جديد(...)لا يوجد واقع خارج الصور التي نراها والكلمات التي نسمع لذا فمدة العمل الحديث ليست في أي حال من الأحوال ملخصا لمدة أطول وأكثر واقعية، يهدف آلان روب غرييه من خلال هذا إلى دفع المشاهد على التنبؤ بما يمكن حدوثه مستقبلا بين الرجل والمرأة فقط يطابق ما سيقع أو قد يخالفه من خلال طرح تساؤلات.

[1] - Jean Ricardou : Le nouveau roman, P : 171.

9-المدة Durée:

تتمثل في الوظيفة السردية و الإيقاعية التي تعتمد تسريع وإبطاء تسلسل الأفعال والأحداث وغايتها من خلال ذلك لفت انتباه المشاهد وجعله يتابع الفيلم بذكاء من الكاتب والمخرج على حد السواء.

تعتمد الرواية على الحذف والتلخيص لتسريع حركة السرد والوقفة الوصفية والمشهد يرتبطان بإبطاء حركة السرد الشيء نفسه بالنسبة للفيلم ولكن تطرأ بعض الاختلافات الوجيزة .

9-1-تسريع السرد في السينما:

9-1-1-الحذف /Ellipse:

ويطلق عليه اسم الإضمار واختصار الزمن، يلجأ إليها الكاتب من خلال كتابته على الشاشة بعد مرور شهر –سنة –سنتين تاركا للمشاهد اكتشاف الحذف من خلال حديث الشخصيات، يتوسط فعلين مختلفين ضمن مشهد أو متتالية أو بين مشهدين يعتمد الكاتب في ذلك على المونتاج السينمائي والصور والأيقونات يتعرف المشاهد أو المتفرج على مرور الزمن وأن هناك زمن محذوف كتردد الصورة في الفيلم بين الشروق والغروب.

أما الإضمار يعتمد عليه الكاتب في تسريع وتيرة إيقاع الحدث الدرامي ويكون الحذف الضمني في الفيلم أوضح من الرواية لأن التغيير في الزمن يكون واضحا في الفيلم عندما ينتقل المخرج بين الأحداث من ارتفاع درجة الحرارة وسباحة الأطفال في البحر إلى الرعود وتساقط الثلوج، فيستنتج المشاهد أنه حذف تساقط الأوراق واصفرارها في فصل الخريف، واخضرار الزرع في الربيع .

9-1-2-التلخيص/ Sommaire:

وهناك من يسميه الإيجاز يعتمد عليها المخرج السينمائي في تسريع الأحداث ليضع المشاهد في صورة مرور الحدث كالفصول الأربعة تمر على البطل وفي دقائق معدودات:" وهو أكثر النماذج الزمنية المستخدمة في السرد السينمائي وهو تلخيص لمضمون عدة أحداث جرت في مدة أسابيع أو شهور أو سنوات في مقاطع تتابعية قليلة دون ذكر التفاصيل غير الضرورية[1].

[1]- حمادي كيروم: الاقتباس من المحكي الفيلمي إلى المحكي الروائي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة، العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص: 144.

وقت العمل الفني الحديث ليس بأي حال من الأحوال تلخيصا أو تركيز الوقت طولا أو واقعية قد يكون وقت الحادثة أو القصة المروية فعلا على عكس ذلك مطابقة تامة بين الوقتين فحوادث رواية مارينباد لا تدور في عامين أو ثلاثة أيام بل في ساعة ونصف بالضبط[1].

من هنا تنشأ خيبة الأمل التي سبق أن أشرت إليها، والتي تتميز بها:" الروايات والأفلام الحديثة، ومن هنا يتحتم على القارئ أو المتفرج أن يخلق لا الرواية وإنما واقع العمل الفني نفسه ذلك العمل الفني الذي قدم له ولم يكتمل تكوينه بعد[2].

ظهرت رواية (الغيرة) للتعبير عن قيمة إنسانية نبيلة في عصر طغت عليه الماديات و الاستبدادات كان لزاما أن ينتج أدبا يتماشى معها ويضع قوانين وقواعد خاصة به سواء كان رواية أم فيلما.

9-2- إبطاء السرد في السينما:

9-2-1-الوقفة الوصفية/ Pause:

تعتمد الرواية على هذه التقنية بصفة كبيرة عكس الفيلم فهو لا يعتمد عليها كثيرا لأن زمن العرض أكثر بكثير من زمن السرد.

يتناولآلان روب غرييه قضية الزمان والوصف في رواية اليوم، حيث قيل: "أن رواياته ليست سوى أفلام لم يكتمل نموها. وأن أسلوبها فاشل في الكتابة لأنه يفسح المجال أمام الكاميرا، ويبرز روب غرييه وصفه للأشياء قائلا فيما مضى كانت هذه الأشياء مدمجة في انقضاء الزمان الذي كان يعطيها معنى، في حين أن الأشياء التي يصفها هو في كتاباته أشياء لا معنى لها، إن بناء الكتاب عنده يتأرجح بين حركة مزدوجة من الخلق والنمو، ويولد خيبة الأمل تلك التي تلازم رواية اليوم، هذا ويركز" روب غرييه" اهتمامه على الحركة الوصفية تلك، لكن الوصف لا الشيء الموصوف يعني أن المؤلف عاجز وهنا يبين ضلال القائلين بأن هذا الأسلوب في الكتابة ميال إلى فن التصوير أو الفن السينمائي، إن السبب في انجذاب كتاب الرواية الجديدة إلى السينما لا يرجع إلى موضوعية الكاميرا، وإنما إلى إمكانياتها في ميدان الذاتية والخيال[3].

---

[1]- سامية أحمد أسعد: في الأدب الفرنسي المعاصر،1976، ص: 26.
[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[3]- ينظر سامية أحمد أسعد: في الأدب الفرنسي المعاصر، ص :26.

إن الفيلم السينمائي والقصة لا يتقابلان اليوم لأن كلا منهما مبني على لحظات وأبعاد زمنية لا صلة لها البتة بالتوقيت الفعلي، بل أنه يبدو وعلى العكس أن الأبحاث الفنية الخالية تعمل على خلق أبنية ذهنية خالية من الزمان[1].

9-2-2-المشهد:

تبدوالقصةالفيلمية كأنها تقع أثناء العرض نظرا لأهمية الأحداث التي تؤسس لمسارها[2] ويلجأ المخرج من خلال هذه التقنية إلى حالة خاصة في تطويل الأحداث كأن تمر الحكاية في عشر دقائق ويتوصل إلى عرضها من خلال فلمه إلى خمس ساعات فالعلاقة الزمنية والنص الروائي المشهد يساوي القصة[3]لأن مدة العرض تفوق زمن القص ويهدف إليه للتشويق السينمائي ويعتمد على تقنية المونتاج عندما يريد أن يساوي زمن سرد الفيلم وزمن الحدث.

في (الغيرة) مثلا يبني خيال زوج غيور بناء مرضيا بناء على ملاحظته لسلوك زوجته وعشيقها المزعوم فرانك، مما يبرر تداخل ثلاثة أو أربعة مشاهد متشابهة تنتقل عناصرها من الواحد إلى الآخر في الأثناء التي تتحول فيها والتكرار فيها دليل التسلط واضطراب الزمان ظاهري فقط، كل شيء مضارع بالنسبة للذاكرة والخيال، وإذ يُبْنَى من جديد للعالم الذهني الذي تعيش فيه شخصيته[4]يضفي المشهد على العمل الروائي والسينمائي بريقا فعالا لأنه يطلق العنان للخيال.

يعتمد نظام التناوب على تقنيتين وهما:"الرجوع إلى الخلف الفلاش باك (Flash back)، أو العودة إلى الأمام الفلاش فورد، وهذا ما يطابق ما جاء به جيرار جينيت ، أو الاستباق أو الاسترجاع، حيث تعمل أشكال الرجوع إلى الخلف، كما حددها غودر وتتمثل في المرور من الماضي اللساني إلى حاضر الصورة، وتكون حركة متقنة ، وكذا اختلاف المظهر البصري عن شخصية السارد (تغيرات الملبس، المظهر، السن) وأخيرا تغيرات المحيط الصوتي"[5].ويقصد من خلال المحيط الصوتي الحوار الذي ينقل المحكي إلى اللفظة والصورة وهذا ما تعتمده السينما.

فالزمن في معظم روايات "روب غرييه" لا يتحرك في اتجاه متسلسل أو متتابع ففي رواية (الغيرة) مثلا لا يتطور ولا يتحرك لان الأفعال متشابهة، والقارئ إذا وُضع مكان البطل حين يقرأ الرواية و خاصة عند استعمال ضمير المتكلم ،فإنه يوضع أيضا في زمنه،

---

[1]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[2]- حمادي كيروم: الاقتباس من المحكي الفيلمي إلى المحكي الروائي، ص :144.
[3]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 119.
[4]- سامية أحمد سعد: الرواية الفرنسية المعاصرة، ص: 164.
[5]- وافية بن مسعود :تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص ص : 499-500.

ويكون لزاما عليه أن يجهل ما يجهله، وأن تبدو الأشياء كما كانت تبدو له من قبل، ولهذا فالمسافة الزمنية بين الراوي والرواية لا بد أن تنقص فتتحول من المذكرات إلى الأخبار اليومية[1].

تعتمد السينما تقنية أساسية وهو السير إلى الأمام لان الجانب اللفظي يركز عليها في انتقاله الزمني داخل المنظومة الحكائية فهو يحاول :"التفريق بين الزمنين في الصورة وإدماج البعد اللفظي لتسهيل الانتقال الزمني"[2].

تجري حوادث رواية(العام الماضي في مارينباد) في زمن الراوي، والمذكرات تغدو يوميات، ويعد فيها الزمن هو زمن العرض السينمائي"انه عالم بلا ماض يكتفي بذاته في كل لحظة، ويمحو نفسه كلما تقدم، إن الرجل والسيدة لا يشرعان في الوجود الفعلي إلا عندما يظهران على يشرعان في الوجود الفعلي إلا عندما يظهران على الشاشة ، وبعد أن ينتهي العرض فإنهما يُصبحان لا شيء من جديد، إن وجودهما لا يدوم إلا بدوام عرض الفيلم، ولا يمكن أن يكون هناك واقع خارج الصور التي نشاهدها والكلمات التي نسمعها"[3].

"وعلى هذا فإن زمن العمل المحدث ليس بأي حال ملخصًا أو عجالة لزمن آخر أكثر امتدادا وأكثر واقعية، وهو زمن الحادثة أو الحكاية المعروضة، أو المقصوصة ، على العكس ففي العمل نجد تطابقا مطلقا بين الزمنين"[4]، وأؤكد من خلال هذا أن الزمن في الفيلم هو الحاضر فقط، عكس الرواية تختلف فيها نسبة حضوره من نص إبداعي روائي لآخر فيلمي، كما تختلف نسبة حضور كل تقنية عن الأخرى باختلاف وظيفتها والحاجة إليها.

فـ"حكايةمارينباد لا تحدث في سنتين ولا في ثلاثة أيام وإنما في ساعة ونصف ساعة بالضبط، وفي نهاية الفيلم عندما يلتقي البطل ليسيرا معا فذلك يبدو وكأن هذه السيدة قد وافقت على أنه كان بينهما شيء ما في العام الماضي في مارينباد ، نفهم أننا كنا هذا العام الماضي طيلة العرض وأننا كنا في مارينباد، إن قصة الحب هذه التي يقصها علينا الفيلم وكأنها شيء حدث في الماضي هي في الحقيقة تدور أمام أعيننا هنا والآن، ولا تقص علينا، لأنه من المفهوم أن ليس هناك مكان آخر ممكن أكثر من إمكانية وجود ماض"[5].

يتعامل روب غرييه معاملة خاصة مع الزمن في أعماله الأولى واللاحقة ففي روايته (المتلصص) يقوم الزمن :"على تقاطع واضح بين زمنين بارزين الحاضر والماضي، يجمع بينهما المكان الواحد وهو الجزيرة، فالحاضر زمن محدد في مدة قصيرة تبدو بوصول

[1]- ينظر ميشال بوتور:بحوث في الرواية الجديدة، ص:67.
[2]- وافية بن مسعود :تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص: 504.
[3]- الان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص:135.
[4]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها .
[5]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

ماتياس إلى الجزيرة وتنتهي بخروجه منها ، أما الماضي فهو ينبثق في شكل مقاطع سردية تحيل على طفولة ماتياس وذكرياته، بدون آن يستعمل الراوي تقنيات تساعد القارئ على تبيين وضعية الفعل في الزمن"[1].

أما في (الغيرة) فنجد أنفسنا أمام زمن واحد هو الحاضر:"ولكنه زمن دائري قار لا يتحرك بحكم تشابه الأفعال وتكرارها، فدخول فرانك إلى بيت (آ...)يتكرر والجلسات في قاعة الجلوس أو حول مائدة الطعام تتشابه والذهاب إلى المدينة والعطب الذي أصاب الشاحنة حدثان لسنا ندري هل يتكرران أم يقعان مرة واحدة"[2].

يخلط روب غرييه الزمن ويشوهه فتارة يستعمل الحاضر والماضي معا كما تطرقنا له في رواية(المتلصص)، وتارة أخرى الحاضر الدائر في رواية (الغيرة)، وتارة أخرى يحصره في ليلة واحدة كما عمد على تقديمه في روايته (بيت المواعد) يقول الراوي:"سأحاول الآن إذن أن أحكي هذه الليلة في بيت ليدي ايفا/lady eva ، وأن أحدد بالضبط كل الحالات ما هي الأحداث الرئيسية التي أثرت فيها حسب علمي"[3].

تعامل روب غرييه مع الزمن في رواية (بيت المواعيد) بصورة أخرى، فالقصة كلها تدور حول حادثة تجري في ليلة واحدة وتبدأ بالكلام:" سأحكي الآن ما جرى من خلال هذه الليلة في منزل السيدة "إيفا" وأن أبين المؤثرات حسب معرفتي التي ميزتها"[4]. ثم بعد ذلك أجد نفسي أمام خطاب سردي يتعلق بالأشياء الواقعية كالصور واللوحات والمنحوتات المتاخمة المؤطرة لما حدث في تلك الليلة.

إن هذا الخلط في الزمن وعدم تنظيمه يفقده وحداته لحد اعتبارها وحدات لا زمنية.وهذا ما يهدف إليه روب غرييه ورواد الرواية الجديدة الفرنسية من خلال تدمير النسقية الزمنية واستبدالها بالوقت الانسياقي للاستيلاء على الماضي وللتوقع والعودة للوراء.

يتصور روب غرييه الزمن في العمل الروائي بأنه:"المدة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية،لأن زمن الرواية ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة"[5]، ملغيا بذلك أي زمن آخر غير زمن قراءتها كما ينفي وجود أي علاقة بين زمن الأحداث والواقع،فالزمن الوحيد المتحقق في الرواية هو الحاضر- زمن عرض الرواية – وبعد الانتهاء من القراءة تكون هذه الأخيرة متحررة من مبدأ الخضوع لأي زمن آخر، فحياتها وحركتها لا نحس بها إلا لحظة

---

[1]- محمد الباردي : الرواية العربية والحداثة، ص: 259.
[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[4]-Alain RobbeGrillet : La maison de rendez vous ,éd de minuit, paris,1965, p :48.
[5]- مها حسن القصوري :الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2004، ص:49.

القراءة، وهذا ما يسعى إليه روب غرييه في زمن الرواية الجديدة بأن يخلق أرضية خصبة تتمثل فيها وإيجاد مساحة واسعة يستعرض فيها أحداثه ويستلهم الواقع الذي تحكي عنه.

تقاس الأفعال في روايات روب غرييه بمقاس الزمن ففي روية (المماحي):"أن ينهي غدا هذا العمل الذي كان قد بدا ليلة أمس، بيد أنه لم يعد هناك بين الأمس والغد مكان للحاضر، وبعد حين عندما يستيقظ سيجد نفسه من جديد في يومه الطبيعي، فولاس يصل إلى مركز الشرطة على الساعة الثامنة إلا خمس دقائق"[1].

يحاصر روب غرييه الشخصية المحورية في روايته (المتلصص) بزمن محدد:"فهي مطالبة ببيع ما عندها من ساعات في زمن محدد لا يتجاوز الأربع والعشرين ساعة، ولذلك نراه ينظر في ساعته في كل مرة ليحدد وضعيته في الزمن وهو يقتصد في كلماته إذ بقيت له دقائق معدودة قبل العودة"[2].

هناك ارتكاز زمني أساسي في الرواية يأخذ أساسه من العنوان الزمن الماضي (السنة الماضية) وسيكون الاختلاف انطلاقا من كيفية التعبير عن الرؤية هل هي استرجاعية؟ استذكارية؟ أم رؤية استحضارية؟ أم عودة إلى الخلف؟ أم غير ذلك؟ حين نعود إلى أزمنة الأفعال نحصل على مراكز الاستقطاب أزمنة في الماضي تتحول إلى الحاضر ثم إلى المستقبل المتماهي في الحاضر كل ذلك يأخذ دلالته من شكل الرواية بالذات فهي نص أعد ليكون فيلما، ثم أجد أن أفعال الهيئات والحالات هي المسيطرة تماما كما هي العادة في النصوص الروائية الجديدة.

ولعل التصورات التي وضعها "جيرار جينيت" و"بول ريكور" و"تودوروف" عن الزمن وكيفية تشييد السرد وفق المنظومات الزمانية المتعاقبة أو المتقاطعة هي الأساس التي يستمد منها البناء السردي للرواية الجديدة وغيرها، وهو ما يجعلني أعود إليها لأن منطلق التشابه في الخطابات الروائية من ناحية تشكيل الزمن هو الشيء الذي يتداخل فيه الماضي مع الحاضر فالماضي يمكن أن يمتد :"قرون طويلة، يمكن أن يكون محطة تاريخية تنتهي عندها بعض الأزمنة القصصية التي توضب الخطابات السردية الحداثية"[3].

لكن المنظور الزمني في الرواية الجديدة يختلف عن شكل الرواية التقليدية ، فالرواية الجديدة تسعى إلى تهويش الزمن والإلقاء به في متاهات الفوضى، كما تطرق بعض الكتاب في دراستهم أن مقاربات"جيرارجينيت" مهمة جدا في عملية الاقتراب من النصوص الروائية الجديدة.

---

[1]- محمد الباردي : الرواية العربية والحداثة، ط2، ج 1، 2002، ص: 259.

[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3]- ينظر سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص:54.

ولعل الطريف أن التحديدات الزمنية التي ارتضاها "جيرار جينيت" تنطلق من التشكيل الزمني المعروف: ماضي – حاضر- مستقبل.

حين أعود إلى (رواية السنة الماضية في مارينباد) أجد الزمن الحاضر هو المسيطر لأن الرواية أعدت للتمثيل وعادة ما تكون أحداث الأفلام في الحاضر أي زمن مشاهدتها يقول في إحدى المقاطع:"هذه الأصابع صنعت للضغط ، وهذه العيون للنظر ومن المفروض أنها تبتعد عنكم نحو هذه الجدران كي لا تتراكم بل ترى تلك المنمنمات والصور وغيرها"[1].

وفي مقطع آخر أجد الحوار الآتي:

"- الرجل الشاب: لم أراك هنا، منذ فترة طويلة.

- المرأة الشابة: لكن كنت قد جئت إلى هنا هل تعلم؟"[2].

يتواصل السرد باعتماد الزمن الحاضر تماما كما يكون عندما تكون الشخصيات حول طاولة اللعب، إن الأزمنة هي المرتكز الأساسي الذي يعبر عن مسار الرواية وإمكانية تأقلمها مع الواقع الذي يعيش فيه الكاتب والشخصيات لهذا أجد أن الرجل الذي يحمل الكاميرا في هذه الرواية يعتبر شخصية أساسية رغم أنه لا يذكر كثيرا فوجدوه مرهون لكل المواقف تقريبا، ومن مثل ذلك:" تقترب الكاميرا من منطقة تزينيه في الصورة الأخيرة"[3].

وفي حوار آخر:"وفي تغير طارئ تركز الآلة(الكاميرا) الآن على نقاط متراصفة"[4].

ثم تلاحق الكاميرا صورا متحركة قصيرة...

1- مقطع كبير لهدفين محاطين بصور أخرى.
2- مقطع كبير لوجه(x) مركزة هادئة لكنها مضطربة.
3- منظر عام لنزل"[5].

إن رواية (السنة الماضية في مارينباد) تؤسس لطريقة في السرد تعتمد الزمن الحاضر ومشتقاته في كل الخطابات تقريبا، أما رواية (الغيرة)فهي تعتمد طريقة سردية متجانسة رغم أن الزمن السائد فيها هو الزمن الحاضر لان السارد في موضع الحديث عن حياته الخاصة

[1]- AlainRobbeGrillet : L'annéederniéreàmarienbad, P : 39.
[2]-Ibid. P:41.
[3]-Ibid, P : 51.
[4]-Ibid.P:55.
[5]-Ibid, P:57.

في حقول الموز، وحتى في الحالات التي يرد فيها فعل ماض فإن الأساس هو الاستذكار أو سرد الذكريات أو غير ذلك من الأساليب التي تشيع في هذا النص.

يقول ألان روب غرييه:" الآن يجمع الطفل الصحون التي ملأت المكان ولم يعد بإمكان السيطرة عليه، وحتى في حالة الخروج عن الحديث بالزمن الماضي فإن الحديث يغوص في دروب الوصف وفي أفعال الحالات والهيئات"[1].

" حطب السلالم أملس فحين تمر عليه الأصابع يمكن للعروق أن نلاحظ أي خلل في نسقه كل شيء يبدو جميلا "[2].

لقد رأيت أن الرواية الجديدة تقوم على الوصف فهي مدرسة النظر و لذلك تكون الأمور المرئية معبرا عنها دائما بالأفعال الحاضرة و يكون الزمن السائد فيها هو زمن الحاضر و خاصة روايات روب غرييه التي تغوص في سرد الحاضر و الأحداث التي تتم أمام القائم بالسرد، و التي يعيدها دائما على الشخصيات الأخرى المتاخمة بوجودها لوجوده عند الوصف يقول:" إننا نعتقد أن هذه التجارة يمكن أن تذر علينا فائدة ولكن يجب أن نعرف أيضا الثمن"[3].

فـ"جيرار جينيت"وحدوده الزمنية تلوح مرة ولكنها تختفي مرات عديدة.

من خلا ما سبق يتضح أن الرواية الجديدة لم تعتمد المسار الزمني التسلسلي المعهود لدى القارئ في متابعته المستمرة للكتابات التقليدية أو حتى بعض النصوص الحديثة فهناك إصرار على تمَيع الزمن وقتل نسقيته ودعوة لهدم المسار الزمني التصاعدي أو التراجعي، لان السرد يكون باعتماد ما يرى وما يلاحظ ولهذا يضطر الكاتب دائما إلى حكاية ما هو بصدد النظر إليه، ولهذا كثرت الحبكات في النصوص الروائية لان كل قصة عقدتها الخاصة.

[1]-AlainRobbeGrillet : La jalousie, P :19.
[2]-Ibid. P:22.
[3]-Ibid. P:47.

ثالثا: بناء المكان السردي

يعتبر المكان عنصر فعالا ومكونا جوهريا له قيمة واضحة ومهمة في بنية النص الروائي، لأنه العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل ببعضه البعض، وأحد المكونات البارزة ذات الدور المميز في مكونات الرواية.

"للمكان الروائي أهمية كبيرة لا تقل كثيرا عن أهمية الزمان، وإذا كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته، ويخضع لمقاييس الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان"[1] رغم ذلك يضل المكانذلك الهاجس الذي يحتل الذاكرة.

1- المكان بين الاصطلاح والمفهوم

يدخل ضمن المكان عدة مصطلحات،فقد حاول بعض النقاد الغربيين المعاصرين التفرقة بين مستويات مختلفة من المكان.

"ففي الانجليزية نجد (location-space-place)بينما الفرنسية فنجد (lieu-espace) ونجد المرادفات العربية لهذه الكلمات المكان- الفراغ- الموقع، وقد اكتفى النقاد الكلاسيكيون في اللغات الثلاث باستخدام كلمة (lieu-place)هذا وقد ضاف الفرنسيون بمحدودية كلمة (lieu) الموقع، فبدأوا في استخدام كلمة (espace) كما لم يرض نقاد الانجليزية عن اتساع كلمة (space-place) المكان-الفراغ، وأضافوا استخدام كلمة (location) بقعة للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث"[2]يتعامل كل أديب وروائي مع هذا العنصر بطريقته الخاصة به، بأحاسيسه وخياله الواسع ورؤيته للعالم، وهذا من خلال تعريفات عديدة كالتعريف اللغوي له "والمكان جمع أمكنة، جمع أماكن، وهو موضع (مفعل من كون)، مكان الجريمة، مكان لقاء، هو من العلم بمكان، أي له فيه مقدرة ومنزلة، هذا مكان هذا أي بدله"[3]غير أن "فيصل الأحمر" عرفه بأنه" وسط منسجم وغير محدود، تقع فيه الأشياء اللطيفة الشديدة الحساسية"[4].

---

[1]- سيزا احمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص: 93.
[2]-المرجع نفسه، 1988، ص ص:75- 76.
[3]- صبحي حمودي: أنوطوان نعمة: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، 2001، ص:1351.
[4]- فيصل الأحمر: معجم السيمائيات، الدار العربية للعلوم ناشر، بيروت، 2010، ص: 124.

يقول "لالاند" أن كلمة مكان: "تستعمل دون أي تحديد آخر، إنما تنطبق على المجال الهندسي الاقليدي[1] فالمكان ليس بمثابة الإطار العرضي التكميلي، بل إن علاقته بالإنسان علاقة أساسية وجوهرية، لأنه مرتبط به، أينما وجد وأينما كان.

يساهم المكان في بناء الرواية، ومن أهم مكوناتها، فلا يمكن تصور العمل الروائي، دون مكان تسير فيه الأحداث، فكل فعل لا يمكن تصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني، وهذا ما ذهب إليه "هنري ميتران" حيث اعتبره مؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل المظهر الحقيقة أي نزولها من مخيلة الأديب إلى أرض الواقع المعاش.

"احتل المكان دورا متميزا في الرواية، ولعل اللافت للنظر في خصوصية توظيف المكان أن الرواية قد طرحت المكان باعتباره عنصرا من العناصر الرئيسية فيها، فالمكان الروائي هنا وبخاصة ليس مجرد إحالة جغرافية أو موقعا وصفيا، إنه وجود إنساني يضج بالحياة"[2]لا يعيش المكان منفصلا عن باقي العناصر السردية كالشخصية والوصف والزمان، إنما يدخل معهم في علاقات متعددة متجددة لبالغ الأهمية التي يلعبها في إدراك القالب السردي وما يعالجه في المكونات الحكائية السردية.

"فلم يعد المكان موقعا للحدث ولا بعدا جغرافيا لحركة الشخصيات ولكنه تجلى في كثير من الأعمال الروائية بطلا رئيسيا ينطلق المؤلف من خلاله لبلورة أفكاره وتوضيح وجهة نظره"[3] فالمكان "يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق"[4]على حد قول غالب هلسا:" فهو الذي يلد الأحداث قبل أن تلده فيعطينا تصورا لها وللأشخاص وللزمان والمكان والحركة تشكل وحدة لا تنفصم"[5].

لهذا عد المكان من أهم العناصر في بناء العمل الروائي فهو الإطار الذي تنطلق منه الأحداث وتسير وفقه الشخصيات كما نجد تعريفات متعددة متفرعة، و كانت ترجمة هذه المصطلحات الغربية غير قارة، ولا مستقرة، فإننا نجد نقاد الرواية العربية لم يستقروا على مصطلح محدد لهذا الشكل السردي، فنلفي مثلا: "سيزا قاسم"تصطلح إطلاق مصطلح مكان في دراستها لـ: (ثلاثية نجيب محفوظ) في كتابها (بناء الرواية)[6].

---

[1]- أندري لالاند: الموسوعة الفلسفية مج(a-g)، تر:خليل أحمد خليل: منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص:363.

[2]- عبد الله رضوان: البنية السردية 2، نقد الرواية، دار اليازوري، عمان، 2003، ص: 38.

[3]- هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال نصر الله، دار الكندي، الأردن، 2004، ص: 277.

[4]- غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، عن كتاب الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ص: 111.

[5]- ينظر غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، ص: 209.

[6]- ينظر سيزا احمد قاسم: بناء الرواية.

أما "حسن بحراوي" يفضل استعمال فضاء في كتابه(بنية الشكل الروائي)، في حين نجد "عبد الملك مرتاض" يميل إلى إطلاق مصطلح (الحيز).

"تحمل البنيات المكانية في الرواية سمات العصور وتعبر عن التاريخ المعيش، ولعل بيئة القصة في حقيقتها الزمانية والمكانية لما تحمله من سمات تدل على المرحلة وما يتعلق بتاريخها الطبيعي بما يحمل من أخلاق الناس وشمائلهم ونمطهم في الحياة"[1].

كما يعبر المكان عن حيوية الرواية فبفضله يستطيع القارئ، للرواية والمشاهد للفيلم أن يقيم ويفهم ويحلل نفسيات الشخصيات وأنماط سلوكها وطرق تفكيرها. بصدد هذا يقول "حميد لحميداني":" طبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني"[2] لأن كل حدث لابد له من مكان خاص يقع فيه، فهو الوعاء الذي يضم كل العناصر السردية.

يتطرق "حسن بحراوي" إلى هذا في دراسته الموسومة بـ:بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، متأثرا فيها بدراسة"يوري لوتمان"(Youri lot man)(بنية النص الفني La structure du texte artistique) [1973] التي بناها على مجموعة من التقاطبات عن دلالة الفضاء الروائي مقيما بذلك نظرية متكاملة لها لأن :" الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة(كالامتداد والمسافة)"[3].

اعتمد "حسن بحراوي" على مبدأ التقاطب كمفهوم نقدي وكأداة إجرائية من دراسة" يوري لوتمان" باعتباره المفهوم المناسب للاشتغال على الفضاء الروائي والمكان عند "غاستون باشلار" هو :"ما عيش فيه لا بشكل وصفي، بل بكل ما للخيال من تحيز، وهو يشكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم"[4]

يفقد النص الروائي فحواه وخصوصيته وبالتالي أصالته، إذ لم يعتمد على هذا العنصر الأساسي لأنه المؤثر والمتأثر بها، يتحدث "غاستون باشلار" عن المكان وعلاقته بالإنسان، فالمكان الذي ينجذب إليه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب فهو قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل كل في الخيال من تمييزه، فهو الذي يعطي مظهر الحقيقة للرواية المتخيلة.

---

[1]- أحمد طالب: جماليات المكان في القصة الجزائرية القصيرة، دار الغرب الجزائر، ص: 24.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، 2000، ص: 65.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط1، 1990، ص:34.

[4]- غاستونباشلار: جماليات المكان، تر:غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص: 179.

يرى "حسن بحراوي":" أن المكان عبارة عن شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي تنسجم وترتبط فيما بينها، لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث. فالمكان باعتباره مكونا أساسيا يشكل عنصرا مهما في البناء الروائي، ينظم بنفس الدقة والكيفية التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها وبنيتها العامة، إضافة إلى أن المكان يعبر عن مقاصد المؤلف، وتغير الأمكنة الروائية سيؤدي بالضرورة إلى تغييرات على مستوى مجرى الحكي والمنحى الدراسي الذي يتخذه"[1].

أستخلص من هذا أن لا وجود للبنية السردية من غير المكان فلا وجود للحدث خارج المكان فهو المحطة التي تلتقي فيها البنية الروائية والمحرك الأساسي في تفاعلها وبنزين حركتها لكشفه عن البنية الدلالية ذات العمق الكبير "إن الأمكنة وتواترها في الرواية يخلقان فضاء شبيها بالفضاء الواقعي، وهما لذلك يعملان على إدماج الحكي في نقاط المحتمل"[2].

يساهم المكان في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما إيجابيا أو سلبيا، بل يمكن للروائي بان يحول عنصر المكان للتعبير عن موقف الأبطال في الرواية أو الفيلم.

يقدم المكان دورا أساسيا لهذا حظي باهتمام الدارسين والباحثين لسيطرته وهيمنته على الرواية عن طريق إقامته لدعائم فذة، بل تصل فروعه إلى الأحداث حيث يمثل المكان:" مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان وذلك أن كل حدث خارج المكان يأخذ وجوده في مكان وزمان معين"[3]، وكما أن الأدب من دون سرديات يكون أدبا ناقصا في أي لغة من اللغات، فإن السرد من دون حيز لا يمكن أن تتم له هذه المواصفات، إنه لا يستطيع أن يكون ولو أراد ، بل إنا لا ندري كيف يمكن تصور وجود أدب خارج علاقته مع الحيز ذلك لأن الذي يبقى من آثار قراءتنا لأي عمل أدبي يتمثل غالبا في أمرين مركزيين: أولهما الحيز وآخرهما الشخصية التي تضطرب في هذا الحيز بكل ما يتولد عن ذلك من اللغة التي تُنْسَج، والحدث الذي تُنْجِز والحوار الذي تُدَبِر والزمن الذي فيه تعيش[4].

كما أن الحيز يأخذ على عاتقه السياحة بالقارئ في عالم متخيل[5]لا يمكن الاستغناء عنه لأنه قد يوقف حركة الزمن ليلتقطها عن طريق حركة الأشياء، ويمتد في علاقته بما يجاوره

[1]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 32.
[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، 2000، ص: 65.
[3]- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2010، ص: 99.
[4]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، 1988، ص ص: 154- 155.
[5]- ينظر: عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية(دراسة في ثلاثية خيري شلبي الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي) عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،ط1، 2009، ص:138.

كما أنه يتأسس عن طريق اللغة فهو:" مكون لغوي تخييلي تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ موجودات وصور"[1].

مهما كان المكان حقيقيا/ لا حقيقيا لا يستطيع الكاتب أن يضعه جانبا لأنه ليس حكرا على الأدب فقط، بل يتعدى للقلم وللصورة والريشة والفكر.

" وتعامل الروائي مع المكان لا يتم بالنظر إليه، كأشكال وحجوم وفراغات ومناظر وأشياء وألوان مختلفة وإنما يتم باعتبار كل هذا مجرد رموز لغوية"[2].

تتطور وتتصاعد عناصر الفضاء وتتنامى حيثيرى"بورنوف"(Bour neuf) بأن تنقلات البصر تدخل في الوصف عنصرا حركيا بتمكينها من التنقل خلال الفضاء واستكشافه في اتجاهات كثيرة، هذه التنقلات في فن الرسم ينجزها الملاحظ بنفسه، إذا تقدم له اللوحة دفعة واحدة أما في الرواية، حيث لا يكون الوصف إلا تعاقبيا فيوجه الكاتب نظر الملاحظ على امتداد السبل التي قام برسمها داخل الفضاء"[3] لأنه يتسع لبنية الرواية يؤثر في طبيعة الشخصيات وعلاقاتها بتطوراتها.

قربت "سيزا قاسم" في كتابها(بناء الرواية) المكان بالوصف، ورأت أن تجسيده يختلف عن تجسيد الزمن فهو: "يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، يتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها، وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان الذي يظهر على هذا الخط يصاحبه ويحتويه، هو الإطار الذي تقع فيه، وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان، حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، قد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها، فالمكان ليس حقيقة مجردة، وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز أسلوب تقديمه للأشياء هو الوصف بينما الزمن (بالأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد"[4]، وأن دراسة تشكيل المكان تقوم على استخراج مقاطع الوصف التي تتميز بنوع من الاستقلال النصي، هذا الوصف الذي يقوم على مبدأي: (الاستقصاء)و(الانتقاء)، "وقد قامت الخلافات بين الكتاب على أيهما أكثر واقعية، وأيهما أكثر تعبيرا، أما "بلزاك" فقد كان من أنصار الاستقصاء ولم يترك تفصيلا من تفاصيل

1- سليمان كاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص:127.

2- عثمان بدري: بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص: 94.

3- رولان بورنوف وريال أويلي: معضلات الفضاء الروائي. تر: عبد الرحيم حزل: إفريقيا الشرق، 2002، ص:100.

4- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، 1985، ص:102.

المشهد إلا ذكره، ويرى "ستندال" أن الوصف القائم على التفصيل يحد خيال القارئ ويقتله، فكان يفضل الخطوط العريضة الموحية، وكان "تلستوي" يرفض الاستقصاء"[1].

لم يحظ المكان مثلما حظي غيره من عناصر الرواية كالشخصية واللغة والزمن بالاهتمام النقدي، فأغلب الدراسات تكتفي بالإشارة إليه كإطار ولم ينل ما يستحقهمن قيمة سردية نقدية.

"إذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات، فإنه يتخذ قيمته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية عامة، وهو ما يعد ظاهرة فنية عامة. ويبدو معنى الرحلة مرتبطا بالمكان ففي رواية (الممحوات أو المماحي) لآلان روب غرييه ينتقل ولاس وهو الشخصية المحورية في الرواية إلى المدينة المعنية، ولمدة زمنية محدودة، وكذلك يفعل ماتياس إذ يرحل إلى الجزيرة المعينة لفترة قصيرة لا تتجاوز يوما أو يومين وفي كلتا الروايتين يرتبط معنى الرحلة بمعنى الموت[2].

تتعدد الأمكنة وتتنوع لكنها تتشابه دائما وتؤدي الوظيفة ذاتها هي التعمية على الشخصية وإشعارها بالضياع.

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

يهيم الراوي في رواية(الممحوات) في مدينة تسبح ضمن ديكور ممل يميزه التشابه بين الشوارع وواجهات الحوانيت والبنايات، فلم يعد بالإمكان تحديد المكان تحديدا دقيقا:" لأن الشارع يمضي يمينا مكونا زاوية حادة فهل يمكن السير فيه"[4].

تناولت الرواية الجديدة هذا العنصر لماله من أهمية بارزة على المستوى البنائي والمكاني، اهتمت به بكثير من الدقةو التمفصل لتراكم الدلالات فيه وتشعبها ففي (المماحي) معنى الرحلة مرتبط بالمكان، فكشف عن سبل شتى وطرق متفرعة في التعامل معه.

يقول "ميشال بوتور" :" إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع

---

[1]- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، 1984، ص: 88.
[2]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص: 232.
[3]- المرجعنفسه، ص: 238.
[4] - Alain RobbeGrillet : Les gommes, p : 49.

كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر، الذي يتواجد فيه القارئ"[1]يوجد علاقة ترابط محددة بين الزمن والمكان سواء أكان في الرواية أو الفيلم على حد السواء:

2- وصف المكان:

قد يرد الوصف دقيقا:" فيتناول الأشياء في أحوالها وهيئتها كما هي في العالم الخارجي، وتقديمها في صورة أمينة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدق نقل"[2]وهذا النوع يتواجد بكثافة عند أصحاب الرواية الواقعية وعلى رأسهم هنري دي "بلزاك" في الأب غوريو (Le Père Goriot) وغوستاف "فلوبير" في مدام بوفاري(mmeboveri)على سبيل المثال لا حصر فمن خلالهما:" يتعرف القارئ على ألوان الطعام وأشكاله في فرنسا في القرن التاسع عشر"[3].

بينما يكاد ينعدم في روايات أخرى يصعب الفصل بينه وبين السرد، خاصة في رواية تيار الوعي[*] فهم "لا ينظرون إلى الأشياء على أنها حقيقية مستقلة عن الشخصية، بل إنهم وجدوا في الأشياء مجردأصداء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها في نفس المتلقي وتلوينها بمزاجه الخاص"[4].

حيث أن المكان لا يظهر فيها بشكل وصف مستقل ، فهم يركزون على العمليات الذهنية للشخصية أكثر من تركيزهم على الفضاء الذي يحتويها، لأن المكان وجه من أوجه الخلفية الروائية (المكان/الزمان)، فأي كاتب لرواية أو الفيلم لا يمكنه وضع عمله الأدبي والسينمائي دون التركيز على هذا العنصر وآلان روب غرييه لا يوظفه هكذا وبطريقة اعتباطية بل يختاره ويوفق بينه وبين بقية العناصر الأخرى.

"يسعى بعض الكتاب إلى إسقاط الحالة الفكرية والنفسية للأبطال على المحيط الذي يعيشون فيه، مما يجعل للمكان دلالة تفوق وجوده المألوف، أي كونه ديكورا أو وسيطا يؤطر الأحداث فهو يتحول إلى محور حقيقي ويقتحم عالم السرد محررا نفسه من أغلال الوصف والفضاء في الرواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة ما دام يعاش على عدة مستويات:من طرف القارئ الذي يكون له رأي في تحليل شكل المكان وطبيعته، وعلى هذا الأساس فإن

---

[1]- سيزا احمد قاسم: بناء الرواية، 1985، ص: 99.

[2]- المرجع نفسه ، 1984، ص: 80.

[3]-المرجع نفسه،والصفحة نفسها.

[*]تيار الوعي: هو التكنيك الذي يستخدمه الروائي لتقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية عن طريق وصف المؤلف الواسع المعرفة لهذا العالم الذهني من خلال الطرق التقليدية للقصص والوصف للاطلاع أكثر،للتوسع ينظر: روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط،2000 ، ص 72.

[4]- سيزا احمد قاسم: بناء الرواية، 1984، ص:81.

الوضع المكاني في الرواية قد يساهم في تشكيل المادة الحكائية ويتحول إلى مكان جوهري في العمل الروائي، فيتجاوز وجوده المألوف بوصفه ديكورا فقط"[1]

يهدف الكاتب من خلال هذا العنصر إلى عمل منفرد يسعى إلى تحقيقه وانجازه قبل كتابته في العمل الروائي والفيلم السينمائي.

فالوصف:" أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي. ويقدمها للعين، فيمكن القول:" إنه شكل من أشكال التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر، ويمثل الأشكال والألوان والظلال"[2].

3-**المكان في الرواية الجديدة**:

حين يتطلع القارئ في روايات"بلزاك" و"زولا"،و"فلوبير" يستنتج ويصل إلى جميع المعلومات الخاصة بالمكان الذي سيؤطر ويساهم في تأطير الأحداث وتكوين حركة البطل والشخصيات، يلجأ الروائي عادة إلى تقديم ضالته وهدفه من خلال وصفه للشوارع والمنازل والمدن والأزقة بوصف دقيق متناهي، كما فعل" فيكتور هيجو"في فيلمه البؤساء من خلال تصويره للمجتمع البورجوازي فهو :"يقدم ويعرض الموجودات الموصوفة بطريقة متزامنة بوجودها في المكان المحدد، وهو مهم أيضا لإدخال العنصر الدراماتيكي في الرواية، ومن ثم لإظهار النماذج البشرية والاجتماعية"[3].

ومن ثم يشير آلان روب غرييه :"أن الوصف ليس اختراعا حديثا، فالرواية الفرنسية الكبيرة في القرن التاسع عشر وبلزاك على رأس قائمة كتاب هذه الفترة تطفح بالبيوت والأثاث والملابس الموصوفة بدقة وإسهاب شديدين، يهدف هذا الوصف إلى جعل القارئ يرى وهو ينجح في هذا، فقد كان الوصف في هذا الوقت يهدف في معظم الأحيان إلى بناء ديكور أو تحديد إطار الحدث وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية كان ثقل الأشياء الموضوعة بهذه الطريقة الدقيقة يشكل عالما مستقرا يمكن الرجوع إليه بعد ذلك بسهولة"[4] لأنه هو " المساحة التي تتحرك فيها الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيها[5]باعتباره حيزا من رقعة جغرافية بحيث يجعل من أحداث الرواية بالنسبة للقارئ والمتفرج محتمل الوقوع بمعنى أنه يوهم بواقعيتها بحيث ينتقي مع الديكور والكاميرا من خلال الدور الذي يلعبه.

---

[1]- رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص: 85.
[2]- سيزا احمد قاسم: بناء الرواية، 8198، ص: 79.
[3]- محبة معتوق: أثر الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر، ط1، 1991، ص: 22.
[4]- ينظر آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص: 129.
[5]- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية شكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص: 217.

وفي أعمال " ميشال بوتور" تستوقفنيروايتان (جدول الوقت) و(التعديل) ففي الأولى يقوم "السيد ريفال"(monsieurrevel)برحلة تربص في مدينة بلاستون الانجليزية، تدوم فترة زمنية محدودة يسافر البطل في رواية(التعديل) من باريس إلى روما على متن القطار ثم يعود، وفي الروايتين أيضا يرتبط معنى الرحلة بمعنى البحث، ففي الأولى تسعى الشخصية إلى كشف اللغز المهيمن على المدينة والمجسم في الجريمة. وكان قد اكتشفها عبر الرواية البوليسية التي قرأها، ويظل هاجس البحث عن القاتل مهيمنا على الشخصية طيلة الرواية، وفي الرواية الثانية يرتبط السفر بمعنى البحث عن سيسيل في روما الذي يتحول إلى البحث عن الذات وكشف لها"[1] ترتكز كلتا الروايتين على الرحلة بمعنى الانتقال من مكان إلى آخر مغاير بصاحبه تغير في الشخصية، وهذه الرحلة مستمدة من أسطورة البحث التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالرواية البوليسية(roman de l'intrigue).

في رواية (التغيير) يبقى المكان محددا في القطار حيث نرى "أن رجلا أصبح رجل آخر لا لشيئ إلا أنه يفهم بأنه لا يملك القدرة على التغيير أو لا يريده، حيث يستقل ليون في دلمون الذي يعمل مديرا للآلات الكاتبة والبالغ أربعين من عمره القطار من أجل أن يعلن لعشيقته سيسيل المقيمة في مدينة روما بأنه وجد لها عملا في باريس، يمكنها من العيش معه. حيث قدم وقام بتطليق زوجته كما ينوي أن يفعل، ولكن ما إن يقترب من روما، ويدخل القطار في المحطة الأخيرة"[2].

ففي الرحلة أجد معاني متصلة بالمكان وهذا العنصر من سمات ما ميز الرواية الجديدة وهذا ما نجده أيضا في رواية(طريق الفلاندر) لـ"كلود سيمون" حيث تقوم شخوص الرواية برحلة محفوفة بالخطر فالمجموعة العسكرية التي ألقي القبض عليها أثناء الحرب تقوم برحلة إلى المعتقل. والرحلة في حد ذاتها تحمل معاني الحرية من القيود. فالرحلة أضفت بريقا في الكتابات الروائية الجديدة، وصبغتها بصبغة خاصة. لم تكن معروفة من ذي قبل.

ظل عنصر المكان من أهم الخصائص التي حرص الروائيون في فرنسا:" على وصفها والإمعان في ذكر تقاطيعها وتفاصيلها وقد يكون ذلك متصلا بالتشيؤ، ولكنه أيضا وسيلة استعملوها لتعويض العقدة والتسلسل الزمني، رأينا ذلك عند "آلان روب غرييه" و"ناتالي ساروت" و"كلود سيمون" فدراسة المكان لا يمكن أن تنفصل عن دراسة الأشياء التي لها علاقة بالإنسان كما أن هذه العلاقة تستطيع أن تعطي دلالات متعددة للمكان الروائي. والمكان ممتلئ غاص بالأشياء وهو مرتبط بها وليس مستقلا عن نوعية الأجسام الموجودة فيها"[3]، يظهر المكان في الرواية الجديدة من خلال تماهيه في الشخصية وهذا هو الجديد

[1]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص: 238.
[2]- موريس جانجي: سمات الرواية الجديدة، مجلة المعرفة، دمشق، العدد185، تموز 1977، ص: 35.
[3]- ينظر: محمود محمد عيسى: تيار الزمن في الرواية العربية، مكتبة الزهراء، ط1، 1990، ص: 5.

الذي قدمه آلان روب غرييه وزملاؤه جديد بمادته وموضوعه وأسلوبه اهتموا به وعالجوه :" وحددوا العالم الحسي الذي تعيش فيه شخصياتهم وجسدوه تجسيدا مفصلا"[1].

"وفي تقنية الوصف وبالضبط وصف المكان أو الفضاء الجغرافي، يبرز ما يسمى بالفضاء الروائي، الذي يعني في مفهومه الفني: مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة ـ بذلك- فضاءها الواسع الشامل"[2].

اقترن الوصف بالسرد في الرواية الجديدة عن طريق الأفعال التي تتخلل المقاطع الوصفية فأصبح:" العنصر الأساسي في الرواية الجديدة ولكنه اتخذ وظيفة سردية خاصة (خادما للسرد)"[3]، ومع ذلك فقد :"حاول الكثير من الروائيين، وهم يصفون المكان منازلا، وسجونا وأحياء...وغيرها التوقف عند الحياة المنبعثة منها وكأنها (كائنات) لها من الخصوصية ما يجعلها وهي تلامس الوافد عليها تملؤه وتخالطه وتتخلله بما لديها من مشاعر وأحاسيس"[4].

يتضح من خلال ما سبق أن المكان في الرواية الجديدة مرادف للتيه والضياع، ولم يعد مرفأ للشخصيات وراحتها، فهي دائما في صراع مستمرومتطور.

تتشعب الآراء وتتسع لتصل إلى تصور متكامل حول عنصر المكان، كما نجد تعريفات متعددة وتحليلات متنوعة تحاول إزالة اللبس والغموض الذي يعتري هذا العنصر السردي في الرواية الجديدة، لأنه:" لا يعيش منعزلا عن باقي العناصر السردية الأخرى وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصية والأحداث والرؤية السردية وعدم النظر إليه ضمن العلاقات والصلات التي يقيمها"[5].

لم تعتمد الرواية الجديدة تماهي المكان في الشخصية وتجعله حكرا للاستقرار والتشبث بها، بل تعدى إلى معاني أكبر، أصبح يحمل في جل الروايات معنى الرحلة والبحث والتيه، مفادهم من ذلك إطلاق العنان للخيال، ليحلق بعيدا عن الواقع الضيق.

وينبغي في هذا المجال التفريق بين ثلاثة أنواع من الأماكن:

- الفضاء النصي l'espace textuel: ويمثل الفراغات والبياضات الموجودة داخل النص وامتداداته.

1- سيزا قاسم احمد: بناء الرواية، 1984، ص:106.
2- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، 1991، ص:63.
3- سيزا قاسم احمد: بناء الرواية، ص: 83.
4- حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية –دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 15.
5- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، 1990، ص: 26.

- الفضــاء الحكــائي الخيــالي الــدلاليespace sémantique والـذي يتخيلـه ويمثلـه الروائي.
- الفضـاء الـواقعي الـذي يكـون فـي الأمـاكن المجسـمة الجغرافيـة فـي العـالم الـواقعي الحقيقي، وكلا هذين الأخيرين لا يمكن أن يكونا خارج اللغة، أي يتشكلان بواسطتفي المتن الروائي فالفضاء الروائي هو فضاء لفظي بامتياز[1]وهذا ما ظهر في روايات وأفلام روب غرييه حيث غاص وتجاوز الأساليب الكتابة التقليدية رغبة منه في جلب انتباه القارئ والمشاهد لأفلامه والمتلقي لهما إلى كل ما هو مثير للواقع، ومجاوز للمألوف، دعم هذا العنصر من خلال تمظهراته في الأشياء كون تجاربه عصارة طويلة من الممارسة البناءة في الإقناع.

فعالم الغيرة هو:" حصيلة أفعال خيالية وواقعية تجري في مكان ما، وفي زمن معدوم وشخصيات الرواية ثلاث زوج وزوجته وعشيقها فرانك، يتحددون بالعلاقات البسيطة المقيمة فيما بينهم، علاقات يحددها وضع الأشياء وموقعها، أكثر ما يحددها هؤلاء الأشخاص أنفسهم، فإن لموقع كرستيين بالنسبة إلى كرسي ثالث أهمية تفوق أهمية الناس الجالسين عليها وفي المكان نفسه"[2].يتجسد من خلال الانفتاح والانغلاق في الفضاء فضاءات متضادة فيما بينهما، وهذا ما أكده "غاستونباشلار" في كتابه (جماليات المكان) "إلى الأماكن الضيقة ودلالتها بالنسبة إلى الإنسان الذي يعيش فيه ويتفاعل معها، فتحدث عن البيوت والخزائن والأبواب والصناديق المقفلة، كما تناول جدلية الداخل والخارج، وأشار إلى أنه مهما تكن طبيعة -أي المكان- ضيقة أو رحبة، ومهما يكن حجم الموصوف صغيرا أو كبيرا فإنه سيشير إلى الحالة النفسية التي تمر بها النفس البشرية وإلى الحرية التي تتوق إليها، ورأى باشلار أنه لا يمكن وضع تعريف محدد للداخل والخارج لأن الصراع بينهما صراع حقيقي فهي ابسط حركة يمكن أن تخل باتساق الأحداث لذلك تناول هذه الجدلية(الداخل/ الخارج)من خلال تعابير الوجود وبعيدا عن الإحالات الهندسية[3].

كما سبق وذكرت فقد تناول "غاستون باشلار" في كتابه عنصر المكان وعلاقته بالزمان، إذ لا يمكن الفصل بينهما :"فإذا كان الزمان يدرك الإحساس النفسي فإن المكان يرتبط بالإدراك الحسي، ولهذا يكون المكان أسهل للملاحظة والانتباه والمشاهدة من الزمان، نظرا لكونه مجسدا، غير أن العلاقة بينهما علاقة وطيدة، والتفاعل بينهما من شأنه الكشف

[1]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 27.
[2]- ينظر: موريس جانجي: سمات الرواية الجديدة، ص: 36.
[3] - ينظر غاستونباشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص ص: 205- 206.

عن طبيعة عناصر التكوين الفكري والرؤية عند القاص فبانصهارهما في بوتقة واحدة يكتمل للحدث قيمته الواقعية"[1] مصنفا إياه إلى أنواع:

- المكان المجازي: وهو المكان الذي نجد في رواية الأحداث المتتالية، حيث يكون ساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي، يكتسب صفة الاستسلام والخضوع لأفعال الشخصيات.

- المكان الهندسي: وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياء من خلال أبعاده الخارجية.

- المكان كتجربة معاشة: داخل العمل الروائي، وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.

- المكان العادي: وقد أضاف غالب هلسا كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر والغربة[2].

أضاف المكان لكتاب الرواية الجديدة، وعيا جديدا ومفهوما مغايرا تجسد من خلال الرحلة والبحث ليثير الدهشة والغموض، ويدفع القارئ والمتفرج للأفلام أن يطرح تساؤلات، لأنه وظف بتقنية مربكة هاربة عن ما هو معتاد.

يتضح أن رواية الشخصية تمتلئ بالمكان عكس رواية الدراما التي تعتمد على الزمان وبالتالي يتقلص عنصر المكان فيها، إلا أنه لا ينقص من أثره في البنية السردية، وطريقة عرض المكان بين الشخصية والرواية يرجع إلى ما أكده "أدوين موير"(edvinMayer) أن الاختلاف يرجع إلى عنصر التغليب:" القول بمكانية الحبكة لا ينكر الحركة الزمانية فيها، كما أن القول بزمنيتها لا يعني أنه ليس لها وضع في المكان...الأمر يتصل بالعنصر الغالب"[3]يعني ذلك أن علاقة المكان بالشخصية يتبع الأحداث التي تقع لهذه الشخصية وتعددها في أمكنة متعددة أيضا، وقد تكون العلاقة بالزمان هي الغالبة فالغلبة حينئذ تكون حسب علاقة الشخصية بأحد العنصرين أي علاقة تغليبية.

"كما أن العالم الخيالي للرواية الدرامية، يقع في الزمان، وأن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في المكان، ففي الأولى باختصار يقدم لنا الكاتب تحديدا عابرا للمكان ويبني حدثه في نطاق الزمان، وفي الثانية يفترض الزمان فيكون الحدث إطارا زمنيا ثابتا"[4].

---

[1]- أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2005، ص: 12.

[2]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص ص: 65-66.

[3]- أدوين موير: بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية، القاهرة، 1965، ص: 63.

[4]- المرجع نفسه، ص: 62.

يعد المكان أمرا مهما في الفيلم، وربما أكثر من الرواية، باعتباره فضاء متحركا، تزدحم فيه الأحداث وتزخر فيه الشخصيات ففي الفيلم تتعدد الأمكنة والأزمنة باعتباره المساحة المعدة للمفاجآت والصدمات والمواجهات.

تجري أحداث رواية (الغيرة) في:" بلد إفريقيا الاستوائية تؤطره مزرعة الموز، حيث ينتصب البيت الذي تسكنه(آ...) وزوجها والعمال الزنوج الأهالي الذين يشتغلون فيها، لكن هذا المكان ينحصر في فضاءين أساسيين داخل البيت وخارجه، ولذلك نرى الراوي يهتم اهتماما خاصا بوصف البيت وحدوده من خلال زوايا مختلفة"[1].

يتوزع الوصف المكاني في هذه الرواية بين طريقتين: فهناك طريقة تمسُ الأمور الداخلية وذلك حين يستمد هذا الفضاء وجوده من خلال بعض القضايا الصغيرة التي يتشكل منها وتكونه، في الأخير مثل الأرائك و الصحون و آنيات الكوكا، وغيرها من المشروبات أو من خلال الحركات التي تقوم بها الشخصيات، والتي تحدد وجودها في المكان مثل ارتيادها قاعات الأكل والنوم وغيرها من الأماكن الموجودة في النص والتي تحف بشخوص الرواية.

أما الفضاء الداخلي فهو كما سبق ذلك الذي يشيع في رواية (السنة الماضية في مارينباد)، وهو يختلف عن الفضاء الخارجي الموجود خاصة في رواية(الغيرة) وهو مجموعة من المواقع والمناطق التي توصف وصفا هندسيا دقيقا يمكن أن يتشظى إلى مجموعة من الأماكن التي ترتادها الشخصيات خلال انتقالها أو تجولها بين أماكن العمل وبين الفضاءات التي ترتادها الشخصيات الأخرى التي لها علاقة بها.

ألتمس تحديد المكان من حين إلى آخر،حيث يعتمد روب غرييه على هذه الطريقة بهدف التعمية ليفقد هويته وصداه الاجتماعي ، ففي (بيت المواعيد) :"تتحرك الشخوص في مدينة آسيوية هي مدينة هون كونغ(hongkong)بمظهرها الجغرافي والاجتماعي، فكل الناس يعرفون هون كونغ بمرفئها وسفنها الشراعية ومراكبها، والفستان الضيق ذي التنورة المقيدة والمشقوقة طولا والى الفخذ ، وبمغاراتها الجميلة في حي كولون(kowloon)حيث يوجد أجمل حرير العالم،وكذلك يعرفونها بشوارعها القذرة"[2].

يتراوح وصف المكان في هذه الرواية بين الدّاخل والخارج:

أ- الفضاء الداخلي: يتجسد الفضاء الداخلي في الفيلا الزرقاء، " تنتظم فيها العروض الفنية الخاصة ببعض المقربين المعروفين بممارسات لا أخلاقية، وسياسة مشبوهة فوق المسرح الصّغير، كما يتمثل أيضا في بيت السّيد إدوار ماناري(E.monreret)حيث

[1]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ط2، ج1، 2002، ص: 386.
[2]- المرجع نفسه، ص: 386-387.

قتل، وهو بيت يوجد في عمارة ذات طوابق عديدة لا تخلو من ألغاز مثيرة، تخضع فيها الفتاة الأورانية، صاحبة الكلب إلى مطاردة مريبة"[1].

ب- الفضاء الخارجي: يعتبر حي كولون المكان الخارجي الذي تدور فيه أحداث الرواية ويعد من أشهر الأسواق التجارية المفتوحة في العالم.

يحدد المكان في هذه الرواية (في المتاهة) بين فضاءين: حيث يتجسد الفضاء الداخلي في الغرفة وجدرانها أما الفضاء الخارجي فيتمثل في المدينة التي تغمرها الثلوج البيضاء و القائمة في خيال الراوي .

يكتسب المكان أهمية خاصة في نصوص كتاب الرواية الجديدة، ورغم أنهم لم يوضحوا ذلك صراحة إلاّ أن علامات التشيء والوصف والتبئير كلها تنطلق من التحديدات المكانية.

وينطلق "غاستونباشلار" في كتابه(جماليات المكان) من:" الفلسفة الظاهراتية ليربط بشكل خاص بين المكان وعلاقته بالإنسان، والدلالة التي يمكن أن يؤديها تنوع أشكال المكان، ويركز في بحثه هذا على الأماكن التي ترتبط بحياة الإنسان في مراحل حياته المختلفة، ومستوياته الاجتماعية المتعددة لا يبقى المكان مجرد أبعاد هندسية بل يحمل قيما حسية وجمالية ويدفع إلى التذكر والتخيل"[2].

هكذا ينظر النقاد إلى المكان وقد تأس بهم المبدعون أيضا الذين ما انفكوا يتبارون في غلاء المكان سلطة خاصة داخل نصوصهم، للمكان دلالة تذكارية حميمية لأنه مرتع الذكريات وفضاء التجارب وللمكان قيمة سياسية وحضارية، أليس المكان سببا في الكثير من الحروب والصراعات، ولعل أصحاب الرواية الجديدة من الذين أولوا هذه الخصيصية السردية عناية أيضا، النزل(Le place) عنوان لرواية كتبها "كلود سيمون"، و(السنة الماضية في مارينباد) لألان روب غرييه روايتان من كثير من الروايات التي تحمل اسم الفضاء عنوانا لها، ولذلك لم تخرج هذه الرواية عن السياق العام لخطاب النصوص السردية الجديدة ، تهشم الرواية الجديدة الفضاء وتبعثره وتفرض على القارئ عودة إلى العقل لترتيب معالمه من جديد.

وهو الشيء الذي يبدو من خلال عنوان رواية (في المتاهة) لألان روب غرييه التي تغوص بالقارئ في متاهات المكان وتأخذه إلى رحلة عليه أن يؤسس معالمها في كل مرة

---

[1]-محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة ، ص: 387.

[2]- عمرو عيلان: الايدولوجيا وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتيوري قسنطينة، 2001، ص:213.

*الباروك: هو فن في الرسم والتشكيلات الهندسية التي تعتمد الزخرفة والتلوينات وغيرها من الأمور التي كان يعتقد أنها تعطي جمالا للأفضية.

(السنة الماضية في مارينباد) أيضا مليئة بالمتاهات وهي عادة مسيرة من طرف صاحب الكاميرا الذي ينتقل بنا بين ثنايا المكان وفضاءاته المفعمة بالغرابة والغربة، فالتركيز يكون دائما على بعض النقاط التافهة يقول مثلا:" تقترب الكاميرا من شكل تفصيلي في الصورة الأخيرة، فيها الكثير من التفاصيل الباروكية[*](طريقة 1900) هي موجودة فوق رؤوس الناس الواقفين، ثريا مثلا أو تلوينات ضوئية منحوتة على الحائط..."[1].

فالكاتب هنا يتحدث عن جزيء أو جَزيئَة بسيطة في الفندق، وهكذا يكون على القارئ، أن يرتب معالم المكان من جديد، من الرواق إلى السقف إلى الحديقة وإلى غرفة النوم وغرفة اللعب فيصاب حينئذ بما أسميه التيه، هي حالة تشبه الطفاوة التي تصيب الوجودين حين يقلقون(القلق).

يتعرض المكان أيضا للكثير من التغييرات وإعادة التشكيل مما يجعله غير قابل للترتيب النهائي، يبدو ذلك من الكلام الآتي:" حدث تغيير في الترتيب نعود إلى الطريقة الأولى وكيفية تصفيف الأهداف لأن حالة الأشكال الأولى قد صارت مألوفة سنعيد تصفيفها وتنضيدها"[2].

أجد الصور أيضا في قوله:" نلاحق ثلاث صور متحركة صغيرة جدا ثم نعيد ترتيبها"[3].

لم تكن نصوص الروائي ألان روب غرييه وحدها حاملة لهذه التشكيلات المكانية فنصوص" ميشال بوتور" و"ناتالي ساروت" كلها تمتلئ تقريبا بمثل ذلك؛ فكلهم اعتمدوا طريقة تهشيم المكان وتفتيته، وهي الطريقة التي تشير إليها الثقافة الجديدة.

ومن ضمن المقاطع السردية التي تشير إلى ذلك ما أجده في الوصف:" لخلفية المرأة قطعة حطب سميكة محمرة تبدو مائلة إلى لون التراب وبيضاوية فيها الكثير من الرسومات والآثار، غصن عليه علامات يخفي القليل من شرفة خارجية، باب يفضي إلى غرفة الأكل، تركت ذات الأربعين آثارا على الأرض العارية، لا يمكن رؤيتها بصورة واضحة غلاف الطاولة، ثلاثة صحون تشغل حيزا بجانب خزانة غرفة الأكل"[4].

في المقطع السردي السابق محاولة لتفتيت المكان وتهشيمه إلى عناصر تتطلب إعادة تركيب، وقد أشار " جاك دريدا" في نصوصه إلى النظرية التقويضية أي التفكيكية التي

---

[1]-AlainRobbeGrillet : L'annéederniéreàmarienbad. P :51.
[2] -Ibid. P :55.
[3] -Ibid,P :57.
[4]-AlainRobbeGrillet : La jalousie, P : 54.

تدعو إلى تفتيت النص وإعادة تشكيله من جديد بالعناصر المتاحة أي بالعناصر الأصلية للنص؛ فعلينا إذن أن نعيد ترتيب معالم المكان الذي يقدمه إلينا الكُتاب مبعثرا.

يتعب القارئ كثيرا في سبيل إعادة تشكيل المكان في الرواية الجديدة، ويقول روب غرييه في مكان آخر:"هذا الأخير لم يُغادر مقوده السيارة فقد نزلت مرافقته لتسير على الطريق المليئة بالحجارة، كانت ترتدي حذاء خفيفا بأعقاب عالية، أقدامها لم تكن متساوية لذلك شعرت بحرج كبير عندما أرادت أن تقطع الساحة لباسها الأبيض الواسع اختفى تقريبا حول جسدها، رأسها، ذراعها، وجذعها، الطريق أمامها مليء بالأخطار توقف الزمن وفق كتفيها..."[1].

إن هذه الأوصاف لا تستغني عن المقاطع التي يتشكل منها المكان، ولعل النظر هو الذي يُسهم في الإتيان بهذه الصور.

المكان إذن في الرواية الجديدة يميل إلى احتلال موقع متميز في السرد، إنه يأخذ مكان إحدى الشخصيات ويعوض بعضها، وحتى في الأماكن المتقاطبة يسعى الكتاب إلى إبراز حالة بعض الأمكنة عن طريق تعويضها إلى التقابل مع نقيضها، كما تسير الأماكن أشياء حين تتشكل علاقات حميمية بينها وبين شخوص النصوص.

يقول روب غرييه في روايته(السنة الماضية في مارينباد) مقطع عام:" ترافق الكاميرا فيه (X)و(A) في الفندق كان يتحركان عبر الغرفة لكن حركاتهما كانت غير واقعية، وخطواتهما لم تكونا متناسقتين المسافة مختلفة يقطعانها جيئة وذهابا مسافة (X)كانت تشبه مسافة (A) وأمامهما طريق يؤدي إلى السلالم، يقطع الصمت في بعض الحالات نشيج الكاميرا حين تغير موضعها مضى على ذلك وقت طويل هي مسافة مضنية تلك التي تربط بين الفرق والصالات في هذا المكان المتأطر"[2].

يتعلق المكان بالشخصيات والزمن في المتخيل السردي، فألمس تغيرات تحصل على مستوى جميع العناصر التي ترتبط ببعضها البعض ارتباطا وثيقا.

[1] -AlainRobbeGrillet : La jalousie, P : 91.
[2]- AlainRobbeGrillet : L' Année derniére à marienbad, P : 128.

رابعا الوصفDescription:

يحتل الوصف مكانه بارزة لا يمكن الاستغناء عنها في النص الروائي، فهو الذي يقدم التحاليل والتفاصيل المتعلقة بالشخصيات والفضاء كيف لا وهو أهم المؤثرات في نفسية الشخصيات.

إنه:" عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والأحداث (المجردة من الغاية والقصد) في وجوده المكاني عوضا عن الزمني، وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية، وراهنيتها بدلا من تتابعها، وهو تقليد يفترق عن السرد والتعليق"[1].

يعمل السارد في النص الروائي على وصف الجسد الإنساني أو الحيواني والفضاء الجغرافي، كما يتطرق إلى وصف الزمان من ساعة وشهر أو فصل وما إلى ذلك من تغييرات كما يتسنى الكاميرا تصوير كل هذا.

يقول "جيرار جينيت":" كل حكي يتضمن - سواء بطريقة متداخلة أو بنسب التغيير- أصنافا من التشخيص لأعمال وأحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرد(narration)هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيص الأشياء أو الأشخاص وهذا ما ندعوه في يومنا هذا وصفا(description)[2] يعتمد أصحاب الرواية الجديدة هذا العنصر على تحطيم الأشياء وإخفائها نهائيا، فهو مادتهم وبدونه لن يبقى قارئ أو مشاهد يتتبعهم عكس الوصف الذي يؤسس للصورة الجديدة أي المنتج.

الرواية التقليدية التي تعتبره تمهيد لمعرفة المضمون دلل روب غرييه وهو أكثر أدباء الرواية الجديدة اعتمادا على الوصف بأعماله الأدبية وكتاباته النظرية: "إن مكانة الوصف ووظيفته تغيرتا في الرواية الجديدة. كان الوصف في الرواية العادية وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات، ولإبراز ملامح الإنسان ولنقل الواقع معروف من قبل، فأضحى كما يقول أصحاب الرواية الجديدة خلاقا مبدعا للمعنى أو المحتوى وكان يختار بقصد أقدر الجزيئات جميعا ما كان مميزا وما لم يكن، ويرتبها ترتيبا معينا فيكرر الصورة الواحدة مرات، مضيفا إليها حاذفا منها هناك، وإذا بالصور تتناحر وتتنافر ويلغي بعضها بعضا، وإذ بنا لا نرى الشيء ذاته ولكننا نرى شيئا آخر وقد لا نرى شيئا وإذا بالوصف يطغى على الكتاب ويصبح هو الرواية"[3].

---

[1]- جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر:عابدخزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص:58.
[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص: 78.
[3]- جان ريكادو: قضايا الرواية الحديثة، تر:صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1977، ص ص: 137- 138.

يرسل آلان روب غرييه من خلال رواياته وأفلامه برقية في نفوس القراء والمشاهدين وهذا من خلال بعث القلق والحيرة والاضطراب والتشويش عن طريق شرح وتدقيق، تفصيل وتنوير، بعد هذا العمل يحطم هذه الصورة التي عمد على تكوينها ووسيلته في ذلك الوصف الخلاق.

ينبني النص السردي على الوصف إذ:" لا يمكننا أن نجد سردا خاليا من الوصف، والوصف هو التقنية الزمانية التي تعمل على الإبطاء المفرط لحركة السرد في بنية الرواية التقليدية إلى الحد الذي يبدو وكأن السرد توقف عن الاستمرار مفسحا المجال أمام الراوي، ليقدم الكثير من التفاصيل الجزيئية المرتبطة بوصف الشخصيات الروائية أو المكان"[1].

يعتبر الوصف من "أبرز الأساليب الفنية التصويرية والتعبيرية التي حفل بها الأدب في مختلف العصور ولذلك يعرف عادة بكونه ذلك النوع من الخطاب الذي ينصب على ما هو: جغرافي، أو مكاني أو شيئي، أو مظهري، أو فيزيونومي، سواء أكان ينصب على الداخل أم على الخارج، يمكنه أن يحضر مجسدا في دليل مفرد أو مركب، أي في كلمة أو في جملة أو متتالية من الجمل الوصف خطاب يسم كل ما هو موجود"[2].

يعتمد آلان روب غرييه في رواياته على تقنية الوصف ليشوش الرؤيا ويخلط الوقائع بصورة غريبه خارقة وبخيال محكم وأسلوب مربك ليدفع القارئ المتفرج إلى القراءة المتأنية، والمشاهدة الواعية، وفي صدد هذا يقول آلان روب غرييه:"ليس الوصف اختراعا حديثا فالرواية الفرنسية الشهيرة في القرن التاسع عشر خصوصا في مقدمتها روايات بلزاك تعج بالمنازل والأثاث واللباس الموصوفة بدقة وإطناب"[3] ينبع الوصف في أعماله من قصدية واضحة يحققها قبل تجسيد كتابته وأفلامه.

يهدف الوصف في معظم الأحيان إلى :"بناء ديكور وإلى تحديد إطار الحدث وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية، وكان ثقل الأشياء الموضوعة بهذه الطريقة الدقيقة يشكل عالما مستقر مؤكدا يمكن الرجوع إليه بعد ذلك بسهولة عالم مؤكد بفضل تشابه مع عالم الواقع، صحة الأحداث والكلمات والحركات التي سيملأ بها الكاتب هذا الإطار إن اليقين الهادئ الذي يفرض به نفسه ترتيب الأماكن والديكورات الداخلية، وأشكال الملابس وأيضا الرموز الاجتماعية التشخيصية المحتواة في كل عنصر. تلك الرموز التي كان كل عنصر يعلل حضوره بها. ثم تلك الغزارة المفرطة في التفاصيل التي كان يبدو أن من الممكن أن ننهل منها إلى مالا نهاية، كل هذا كان يحاول إقناع القارئ بوجود موضوعي –

[1]- أمينة يوسف: تقنيات السرد(بين النظرية والتطبيق)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997، ص: 93.

[2]- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 13.

[3] -AlainRobbeGrillet : Pour un nouveau romain ,gallimard.paris 1970,p158.

خارج أدب- للعالم يبدو الروائي وكأنه لايفعل شيئا تصويره ونسخه تماما كما لو كان في مواجهة قصة تاريخية أو سيرة أو أي وثيقة"[1] همشت الرواية التقليدية هذا العنصر الأساسي إلا أن الرواية الجديدة صاغته في شكل متجانس مع فحوى النص الروائي والفيلمي وهذا التغيير فرضته وبشكل ملحوظ يصل في مرحلته اليوم إلى ذروة النضج سواء كان أدبيا أو سينمائيا.

يرى "جيرار جينيت" أن أعمال آلان روب غرييه :"تبدو بمثابة المجهود لبناء قصة(حكاية)، بواسطة الوصف الذي يحور من صفحة إلى أخرى"[2] لهذا يحتل الوصف مساحة مهمة في الرواية التي كتبها، كما أن الأشياء الموصوفة تبدو في شكلها الحقيقي لأنه يرى على كل تفاصيلها: "فلابد من اللجوء إلى وسيلة جديدة تختلف عن السرد والحبكة وتأطير الشخصيات المتفردة ابتغاء تقديم المعنى من خلال نزوعه نحو التلاشي، وكذلك من خلال منعه من أن يمعن في الحضور، ولم يجد الروائيون الجدد وسيلة أفضل من الوصف راحلة يمتطونها إلى هذه الغاية، وما الوصف عندهم إلا استثمار الخصائص المميزة للموضوعات الخارجية، للمفتاح الذي يصر في القفل، وللصخور الجاثمة على الشاطئ، ولزجاج النافذة الذي تنعكس عليه زرقة السماء، نحن هنا إذن إزاء عملية تحليل وتفكيك"[3].
و القارئ للرواية الجديدة يجد نفسه أمام وصف مستفيض بطريقة بارعة لوظائفه المتعددة فهو يتمثل في التصوير الفني للمكان، ويرفع من مستوى الشخصية ويخلق انطباعا بها، كما يساهم في تصوير الأشياء في المكان بواسطة اللغة، إنه يأتي لخلق الفضاء الروائي فالراوي في (الغيرة):" يصف كل ما يتراءى له داخل البيت وخارجه حيث تبدو الأشياء قائمة بذاتها مستقلة"[4].

يبدأ الوصف في الرواية الجديدة من لا شيء :"يولد من جزء صغير عابر عديم الأهمية. ما يشبه النقطة –هو لا يقدم عرضا شاملا، يخترع خطوطا وأشكال ثم يناقض نفسه فجأة ويكرر نفسه، ويبدأ من جديد، وينقسم إلى خطوط وأشكال متوازية"[5]يبعث الوصف في الرواية الجديدة عناصر تجريبية جديدة كشكل لعبة يستطيع الكاتب تشكيلها وتوظيفها وقت ما شاء.

[1]- آلا ن روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص: 130.
[2] -Gérard Genette : frontières du récit en l'analyse structurelle de récit, communication, 1966. réédité en collection point, seuil 1901. p164.
[3]- يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص: 185.
[4]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص: 290.
[5]- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص: 131.

فغاية **الوصف في الرواية الجديدة**:" لا تكمن في الأشياء الموصوفة، ولكن في حركة الوصف نفسها، وتتجلى غايتها أيضا في الإيحاء بمعنى محجوب لا يتيح له الكاتب أبدا أن يظهر على السطح الشيء الذي يجعل منه خلقا للمعنى وتحديدا لأعماقه[1].

وهو يؤكد دوره وظيفته الخلاقة، لأنه لا يدعي واقعا موجودا مسبقا بل يحاول أن يجده ويحاوره بتحطيمه للأشياء فهو يتحدث عن جمادات لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى واضح ومحدد يغاير به الأسلوب التقليدي.

"يتضمن كل حكي أصنافا مختلفة من التشخيص للأعمال أو للأحداث، وهو ما يعتبر في نظر النقاد سردا، كما يتضمن تشخيصا للأشياء والأشخاص وهو ما يعدونه وصفا، أي أن الوصف طريقة من طرق الحكي، ويؤدي الوصف ضمن الأعمال الروائية وظيفتين أساسيتين هما: [2]

أولا: وظيفة جمالية: حيث يقوم الوصف في هذه الحالة بعمل تزييني فيخول للقارئ، او الكاتب الاستراحة التي يطلبها وسط الأحداث السردية، ويكون بذلك وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي[3].

ثانيا: وظيفة توضيحية أو تفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي، ولا بأس أن نذكر هنا أنه ينبغي على الوصف أن يكون مبدعا خلاقا، ولهذا دافع عنه كتاب الرواية الجديدة دفاعا مصرا[4].

تغيرت مكانة الوصف تغييرا جذريا، لم يعد مجرد تعريفات لتدخل القارئ إلى الرواية، لهذا دافع عليه آلان روب غرييه فيقول :"لقد كان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقا أم الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة، فتعددية المعاني التي تتولد عن الوصف الخلاق هي في الواقع تعبير عن صراع الوصف مع المعنى الواحد"[5]

أي أن هناك تدقيقا وصفيا يصل إلى حد الهوس في الكتابة الروائية والفيلمية لأنها لا تقدم رؤية جاهزة للعالم، فهي لا تكتب عن العالم بل تسمح له أن ينكتب عبر سطورها ولوحاتها الفنية وسيناريوهاتها المقدمة للمشاهد، لأن الوصف يعتمد على التفكيك وإفساح المجال لتشكلات لغوية جديدة ومغايرة عما كان قديما.

---

[1]- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص: 15.
[2]- رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي دراسة مقارنة، ص: 66.
[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[4]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[5]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص ص: 79- 80.

ففي رواية(المتاهة) لآلان روب غرييي هوهي إحدى الروايات التي بسببها أنكرت نظرية روب غرييه حيث قيل أنها:" أشبه بملحمة أوديسية لجندي هارب من جيش منسحب تاه هذا الجندي في مدينة مدفونة تحت الثلج، وانتهت حياته من قبل رصاصات انطلقت من مدفع رشاش،وفي هذه الرواية نلاحظ تلك الدقة في الوصف، والتي لا تضيف شيئا يدلنا على البطل، أو يعرفنا بشخصيته، أو عن آماله في الخروج من الوضع الذي هو موجود فيه، أو عن خوفه من الوقوع في هذه المتاهة إلى الأبد"[1].

جاءت الرواية في شكل رحلة استغرقت ساعات طويلة كانت أشبه بالسفر في متاهة الكائن الإنساني، كل شيء غامض، متلبس وملييء بالهواجس والمخاوف، ولا نهايات أو بدايات واضحة، ويمكن أن نصل انطلاقا من وصف الكاتب بتلك الخطوات التي يموت وقعها في الثلج، والتي تعطي إحساسا بعدم الارتياح والتوتر.

يفرق آلان روب غرييه بين الوصف في الرواية الواقعية والوصف في الرواية الجديدة فيقول:" كان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقا، أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة"[2]ذهب الوصف عند ألان روب غرييه بالسياق الروائي إلى فضاء جديد ومتميز.

ويخطئ من يقول:" إن هذه الكتابة تتجه نحو الفوتوغرافية أو نحو الصورة السينمائية إن الصور الملتقطة على حدة لا تستطيع إلا أن ترى القارئ مثلما يفعل الواقع البلزاكي تبدو كأنها مصنوعة لتحل محل هذا النوع من الوصف وذلك ما لم تحرم السينما الطبيعية نفسها من فعله[3].

فالوصف عنصر مهم في العناصر السردية ولا تستطيع الرواية التقليدية والجديدة أن تستغني عنه، رغم أن كل فئة تناولته بطريقتها الخاصة، وأسلوبها المتجدد، فهو في تطور مستمر ومتنوع.

رواية (الغيرة) لا تقدم وصفا من حيث هو الخالق الوحيد للمعنى وكفى، بل إنها تعتمد:"على تقنية يمكن أن نسميها التناوب التي تنطوي على التضارب العميق، والحقيقة أن المعنى يتحدد بهذا التضارب الحامل للفروق، الزوج والرواية وتتلخص وظيفة في أن يصف امرأته في فقرة لينتقل بعد ذلك إلى وصف فرانك في فقرة أخرى"[4].

---

[1] -Jean Ricardou : le nouveau roman .p171.

[2]- جان رياكردو: قضـــــايا الرواية الحديثة، ص: 166.

[3]- يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص: 132.

[4]–المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

ومن خلال الصلة القامة بين الفقرتين المتناوبتين تتولد غيرة الزوج، وبهذا:" فإن الكاتب يلغي التسلسل الحدثي أو هو يوجه إلى السرد، والحقيقة أن تضارب موقف الزوج مع العلاقة التي يوثقها الوصف بين الزوجة والعشيق، هو دراسة نفسية لشعور يعيش أزمة حادة، بل إن حدتها تتأكد بالاضطراد التدريجي عبر الوصف الشيء الذي ينفي مزاعم غرييه الرامية إلى أن يتعامل مع النفس وانه لا يمكن أن يحشر في زمرة التيار النفسي"[1].

لجأ آلان روب غرييه في هذه الرواية إلى الدقة في تحليل وتصوير الأشياء الصغيرة التافهة من خلال هذه النقطة التركيز على وقائع طفيفة اختلف فيها عن سابقيه من كتاب الرواية التقليدية، فرواية (الغيرة) تقرأ على أساس أن المعنى فيها خال من أي معنى مسبق.، فوصف الكاتب الشخصية الرئيسية (فرانك) عن طريق البطلة، وهو وصف يوحي في كثير من الأحيان بالعلاقة الموجودة بين فرانك وعشيقته ويجسد آلان روب غرييه ذلك من خلال وصف الأشياء التي تثبت صحة هذا التحليل لأنها من العناصر الهامة التي يحتاجها الراوي.

يهتم روب غرييه في رواية (الغيرة):"بوصف الصور المرسومة في يومية البريد وبذلك يطنب في وصف باخرة راسية في الميناء"[2]. كما يصف في (المماحي):"لوحة زيتية معلقة فوق الدرجة السادسة وتحديد لمضمونها"[3].

"إن الوصف في الرواية الجديدة لا يأتي متسلسلا متصلا ومتواصلا إنما يأتي عن طريق تهجئة الصفات أي بتقطيع الوصف، وإذا برزت صفة لدى شيء معين وتمتع شيء آخر بها، فإن ذلك يؤدي إلى نوع من الاتحاد بين هذين الوصفين، مع التذكير بأن ذلك يؤول إلى ما يصطلح عليه بالزمر فظهرت زمرة "الصفير" وزمرة "السلاح" وزمرة "التهديد" وزمرة " الاشتباه" وغيرها"[4].

لفت الفصل السابع انتباه النقاد وذلك بسبب:" إيغاله في الدقة الوصفية ومن دقته على الإيحاء بتحليل الداخلية وتجلياتها عبر تحليل الأشياء تحليلا وصفيا ممعنا في التعامل مع التفاصيل الدقيقة، ففي هذا الفصل يجلس الزوج وينتظر زوجته ريثما تعود من المدينة بصحبة عشيقها، وفي غضون هذا الانتظار الذي يتم ليلا يأخذ بوصف الكائنات ولاسيما الأنوار والأصوات بدقة موغلة في التدقيق بحيث نشعر أن محتوياته النفسانية محمولة على هذه الدقائق، بل نشعر أن هوية الأشياء الخارجية هي هويته الداخلية نفسها وهذا يعني أن في وسعنا استقراء الداخل من الخارج، أو تحري الروح في الأشياء"[5].

---

[1]- يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص: 132.
[2] - محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ط2، ج1، 2002، ص:274.
[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[4]- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص ص: 174، 175.
[5]- يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص: 200.

يركز آلان روب غرييه على قناعة فحواها الاستسلام لمبدأ الأشياء تكمن هذه الأهمية في أن :" المفارقة الأساسية تكمن في أن الإمعان في الوصف والتدقيق والإيغال في التعامل مع التفاصيل وتجلية الوقائع"[1].من هنا تبدأ علاقة الوصف بالأشياء وهي العلاقة التي تستنتج ظاهرة أخرى في الرواية الجديدة هي التشييء أو التشيؤ.

انقسم نقاد (الغيرة) بكثرتهم إلى فريقين متنازعين:" فريق ذهب إلى البعد النفسي وهو موجود في الرواية إلا إذا انطلقنا من ارتكاز مسبق أساسه هذه الفكرة ونجد هذا خاصة عند (إدوار لوب) و(أندريه سوفاج) في النقد الجديد ونحن نعلم أن موضوع الكلام في النص يدور حول شخصية (الغيور) وليس حول عاطفة (الغيرة) التي لا نجد لها أي أثر لهذا فإن العنصر السائد هو الوصف، وصف المرأة في إطار أفعالها وحركاتها، مع السعي إلى محاولة الربط بين المشاهد ليس عن طريق الرباط الزمني، ولكن بوصلات انتقالية [*]، وصفية خالصة مبنية على المشابهات، ومن هنا فإن غياب الترتيب الزمني عن القصة يكشف عن القيمة التي يكتسبها ترتيب آخر يراعي بصرامة، هو الترتيب السردي"[2]وترتيب الكلمات والفصول والفقرات، هو الذي يحدد المحور الزمني حيث يجري السباق باتجاه معاكس لاتجاه المعنى ووفقا لآلية يسهل فهمها في مبدئها"[3].

يكتب آلان روب غرييه وفق ما يمليه عليه موضوعه وطريقة تناول هذا الموضوع كالغيرة مثلا سلم نفسه لروايته.

ومن بين الفروق التي تميز كتاب الرواية الجديدة عن أمثالهم في الرواية التقليدية هي"الوصف الذي يمثل الأكثر أهمية في رواياتهم"[4]تطرق روب غرييه من خلال رواياته إلى مشاكل عديدة، اعتز بها وناقشها بكثير من التوضيح والدقة، وهذا ما جعله يبدع وينظر في مشواره الروائي والسينمائي.

إن الوصف في الرواية التقليدية يمثل: واقعا موجودا أما في الرواية الجديدة فيؤكد روب غرييه بأنه يؤدي وظيفة خلاقة[5] يعتبر المكان عامل ربط فهو يساهم في خلق التعايش الذي يقدمه الوصف للقارئ أو المشاهد.

اعتمد جان ريكاردو أشكالا أربعة للوصف :

---

[1]- يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص: 200.

[*]الوصلة الانتقالية: هي التدرج في الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، دون أن نصدم القارئ في حال الرواية والمشاهد في حال الفيلم.

[2]- ينظر جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص: 167- 168.

[3] - ينظر المرجع نفسه، ص: 168.

[4] -Pratique, Nouveau Roman Hier, aujourd'hui, union générale édition, 8 rue garancière, paris 6, p : 27.

[5] -RolandBourneuf Et Réal Ouellet : l'univers du roman puf.1981 .P : 108.

- أن يكون المعنى محدد للوصف الذي يأتي بعده.

- أن يأتي الوصف سابقا لمعنى من المعاني يكون ضروريا في سياق الحكي، أي أن يكون الوصف إرهاصا لهذا المعنى. وهو لذلك لا يشكل إلا مرحلة نمو المعنى[1].

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

- أن يكون الوصف خلاقا: وهو وصف يسيطر على مجموع الحكي على حساب السرد. فتصبح الرؤية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص، وقد سمي خلاقا لأنه يشيد المعنى وحده، أو على الأصح يشيد معاني متعددة ذات طبيعة رمزية[2].

يدعي مؤلف(الغيرة) أنه يرفض :" إضفاء الداخل على الخارج أو الذات على الموضوعات، فإنه في الحقيقة، وفي هذه الرواية على الأخص. لا يفعل شيئا سوى سلسلة طويلة من الإضفاءات إن كل رفض للإضفاء يعني تكريس الوصف للتعرف على الكائنات الموضوعية. ولا يمكن لمثل هذا التعرف أن يكون فنا على الإطلاق، ويبدو أن التعارف بين النظرية والممارسة قد امتد حتى شمل كل شيء، إن كل جزيئية في هذه الرواية تحيل على ما ليس هي، وتؤول إلى مزدلف داخلي عميق، وهذا هو سر نجاح تلك الرواية، وبذلك يمكن تفنيد مبادئ روب غرييه من نتاجه نفسه"[3].

يظهر الوصف في الرواية الجديدة بطريقة منفردة ألا وهي الإيحاء الذي لا يتركه آلان روب غرييه يظهر على سطح هذه الرواية، ليترك ويحث القارئ على متابعة القراءة والمشاهدة، تثير هذه القراءة جملة من التساؤلات والافتراضات تؤدي إلى محاولة التوصل إلى ما يصبوا إليه الراوي. وهو التعمية على القارئ، والمشاهد بأسلوب مربك هارب عما هو معتاد.

"فإذا وضعنا النار في مقطع، ووصفنا في مقطع آخر، يليه مباشرة الموت، فإن تجاوز المقطعين سيوحي بمعنى لم تنطلق منه وهو موت النار أو نار الموت، وكذلك في رواية (الغيرة) إنها تصف البطلة في هذا المقطع، وتصف فرانك في مقطع مجاور، فتوحي بالعلاقة بينهما، الزوج الذي يروي الأشياء، فالغيرة هنا متنامية"[4] فعالم الغيرة هو عالم الوصف الذي لا جدال فيه.

---

[1]-آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص ص: 130-131.

[2]-المرجع نفسه، ص:130.

[3]- يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ، ص ص: 200-201.

[4]- ينظر جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص: 168.

"يسافر فرانكو (آ...) إلى المدينة. ويصف الراوي الذي هو زوج(آ...)خلال انتظاره زوجه في الليل، الأشياء، الأضواء، الأصوات وصفا مستأنسا، دقيقا، غريب الدقة –نستشف منه- إذا شئنا ذروة الغيرة –فالذروة الانفعالية تتلاقى مع الذروة الوصفية"[1] ففي الفصل السابع كما تحدثت مسبقا يستفيض روب غرييه بالوصف المبدع الخلاق حتى أوصل معنى الغيرة إلى الوصف الفعال.

كما يعتمد أصحاب الرواية التقليدية على الترافق بين المعنى والوصف وهذا يؤدي إلى موت النص، أما ما تطرحه رواية (الغيرة) فهو حل آخر:"فبما أن الوصف يخضع آلان لمعنى، فليكن هذا المعنى، على الأقل، معنى مضادا وإذ يقضي على الوصف ألا يكون مبدعا، فإنه تحول إلى وصف مدمر، فتتناقض الغيرة: وهذا هو خمودها النهائي"[2].

هناك طريقة أخرى للوصف في رواية (الغيرة) يتم فيها اقتسام وصف المشاهدين بين مجموعة من الأشخاص كما هو الحال فيما يلي:" كرر الكاتب مقتل إحدى الحشرات[*] مرات عديدة،وربما كان في ذلك إشارة إلى أن الراوي يتخذ من الحشرة مكافئا خارجيا لشخصيته هو، بمعنى أن في سحق العشيق والزوجة للحشرة سحقا للزوج نفسه[3]. أي أن الشخصيتين يخرجان ما في نفسيهما من حقد لصيبه على الحشرة وفي هذا معادل موضوعي للغيرة الموجودة في النفس أي أن الحركات والأفعال التي تؤدي في الغالب وظيفة تطهيرية تتم عبر الأفعال، وفي الرواية يكون ذلك عن طريق الوصف، أما في الفيلم فتكون الحركات منقولة عبر حركة العدسة.

"وفجأة عققت الحشرة جسمها وأخذت تنحدر، منحرفة إلى الأرض بكل ما في أرجلها من سرعة، على حين كانت المنشفة المكورة تنقض عليها بسرعة أعظم، وتكمشت اليد [يد المرأة (آ...) و الذي يضرب الحشرة على الجدار هو (فرانك)أما الراوي فهو زوج (آ...)] يد المرأة ذات الأصابع الدقيقة بمقبض السكين، لكن قسمات الوجه لم تفقد شيئا من ثباتها، ثم أزاح (فرانك) المنشفة عن الجدار، وانتهى بأن سحق برجله شيئا على البلاط، على أسفل الجدار"[4]، "وعلى نحو من متر فوق ذلك ظل دهان الجدار موسوما بشكل قاتم، بقوس صغير يتلو كعلامة استفهام. وقد تغشى نصفها من أحد الجانبين وأحاطت بها هاهنا وها هناك علامات أكثر إرهاقا، لم ترفع عنها (آ...) بصرها بعد"[5].

---

[1]- ينظر جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص: 169.
[2]-المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
*الحشرة هي: أم أربعة وأربعين.
[3]- يوسف اليوسف: الرواية الفرنسية الجديدة، ص: 199.
[4]- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص: 218.
[5]- المرجع نفسه، ص ص: 218-219.

يركز آلان روب غرييه على العين وما تلاحظه وما تشاهده، فهي مدرسة الرؤية، ويصف روب غرييه في (الغيرة) شيء ما، ثم ينطلق في الصفحة الموالية إلى وصف شيء آخر مغاير.

ينطلق"لوسيان غولدمان" في حديثه عن الرواية الجديدة من منطلق تحليلي "سوسيو-بنائي أي من المنهج البينيوي التكويني، الذي يقر بوجود تناظر دائم في كل عمل إبداعي ولا سيما الروائي بين واقعه وموضوعه، بين بنية(شكلية) ظاهرة، وبنية(موضوعية) عميقة، بين اللحظة التاريخية الاجتماعية، واللحظة الإبداعية، بين سياقية الجدل الروائي وسياقية الجدل الاجتماعي"[1].

أكد "كلود بريمون" في مقالة عنوانها (الرسالة السردية) "يجب ويكفي أن تروي الحكاية قصة، وبنية القصة مستقلة عن التقنيات التي تتوالى تأديتها، إذ يسهل نقلها من واحدة إلى أخرى دون أن تفقد شيئا من خصائصها فموضوع القصة يمكن أن يستخدم كعرض موجز للباليه، وموضوع الرواية يمكن أن ينقل إلى المسرح أو الشاشة، ويمكننا أن نقص فيلما على من لم يشاهدوه، هناك كلمات نقرؤها، وصورا نراها وحركات نفسر معناها ولكن خلال ذلك كله قصة نتابعها، ولعلها القصة نفسها للمحكي: عناصره الخاصة به، الحاكية: وليست هذه العناصر كلمات وصور وحركات، ولكنها الأحداث والمواقف والتصرفات المدلول عليها، بالنسبة إلى هذه الكلمات والصور والحركات"[2].

يتزعم آلان روب غرييه وتلامذته أمثال: "كلود أولييه" و"فيليب سولرز" مدرسة الوصف الخارجي التي تعتمد على الأشياء بشكل رهيب وملفت للانتباه طريقا ومنهجا لها، كما يختلف غرييه في هذه المدرسة على باقي زملائه الذين يعتمدون وينتهجون الوصف الداخلي.

يقترن الوصف في الرواية الجديدة: "بالتصوير الفوتوغرافي حيث ينقل الواقع والعالم والموجودات مجزأة ومقسم ومهشمة ثم يترك للقارئ مهمة إعادة تركيبها وبنائها عن طريق القراءة[3].

اعتنى آلان روب غرييه برواياته وأفلامه عناية شديدة وبأدواته الإجرائية من لغة وشخصيات ومكان وزمان وبآلياته الكتابية حيث جعل منها موضع حوار ومساءلة،ومن ناحية أخرى تعرض "كلود بريمون" إلى القيمة النموذجية(للغيرة) :" تكمن القيمة على وجه

[1]- حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص:11.

[2]- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص:121.

3- الخواجة دريدي: إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص ص :100- 101.

الخصوص في الطريقة التي تتجمع بمقتضاها، مواد الأحداث، بكليتها، منذ الصفحات الأولى للرواية، ثم تصطنع بعد ذلك بنية تركيبية تدمر الترتيب الزمني في القصة المتخيلة"[1].

أظهر الناقد "بروس موريس"(Bruce maurissit)حركة الغيرة:" هناك تصاعد، ثم بلوغ الذروة المرضي ثم الإخلاد إلى السكينة، وبما أن سبب هذا التطور لا يمكن البحث عنه في الأحداث التي عرض مجملها سابق. فمن الجلي أن يوجد هذا السبب في السرد ذاته الذي يخضع لتتابع الفقرات والصفحات، وإذا ما نظرنا إلى الشخصيات في علاقاتها مع السرد، فإنها تترتب على الشكل التالي[2]:

الغائبون	أحاديث	كريستيان مريضة في مكان آخر
استذكار تلميحي	وصف الدلائل	الزوج غير مرئي "هنا"
الحاضرون استذكار صريح	وصف صريح	فرانك آ... الخدم السود

"وبما أن السرد يتم خصوصا، بتنسيق الخلايا التي هي وصفية إلى درجة عالية، فإن الراوي (الزوج) وكريستيان(امرأة فرانك)لا يتمتعان بمستوى الوجود ذاته الذي يتمتع به الآخرون: إنهما عاجزان على نحو ما، وهذا النقص الأساسي هو ما توضحه القصة المتخيلة، عندما تجعل من كريستيان مريضة، ومن الراوي غيورا غيرة مرضية. ولنعكس نمط تفكيرنا: إن كريستيان غائبة لا لأنها مريضة، بل إنها مريضة لأنها غائبة عن الوصف، أما الشخصيات الأخرى (آ...) و(فرانك) و(الخدم السود) فيحضون بحضور وصفي يحدد مكانهم في مختلف الخلايا المنسقة"[3].

يصف الكاتب في رواية(الغيرة) شخصية "فرانك" عن طريق البطلة، وهو وصف يوحي بالعلاقة الموجودة بينهما، والأشياء تجسد العلاقة القائمة بينهما.

يقطع ويفتت الوصف السينمائي العمل السردي ويحلله بدلا من نقله مباشرة متسلسلا متواصلا ، وهذه هي ميزة الرواية الجديدة تقول ناتالي ساروت" يعمل التقطيع السينمائي

[1]- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص:123.
[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
[3]- المرجع نفسه، ص:124.

على إثراء المنظومة السينمائية على حد السواء الوصف في الرواية وسيلته اللغة وفي السينما الصورة وفي الرسم الفرشاة والألوان فلا شيء يوجد خارج اللغة "[1].

عرف مسار الرواية تحولا على كافة الأصعدة والمستويات على يد مجموعة من الروائيين الجدد كـ"جان ريكاردو"، و"ناتالي ساروت"، و"روب غرييه"، وآخرون جمعوا بين الأدب والنقد أمثال: "رولان بارت "و"جوليا كريستيفا" و"جاك دريدا"، دعا هؤلاء إلى تحديث تقنيات الكتابة الروائية وتجديد آليات انكتابها، شكلت رواية (الغيرة) و(السنة الماضية في مارنيباد)منبرا اعتلاه الكاتب لتوصيل منتجاته الفكرية، ووعاء لغويا مختلفا عما سبقه، ولوحة فنية لعرض ذوقه الفني وجمالياته السينمائية.

لا يشير نص (الغيرة) إلى أي علاقة غرامية بين(آ...) و(فرانك) او بين (آ...) و(السود)، ولكن وجود فقرة وصفية توصف فيها (آ...) يجنب فقرة وصفية يوصف فيها (فرانك) أو (الخدم السود) هذه العلاقة البينيوية، تؤول على أنها علاقة غرامية مع (فرانك) وعلاقة تنفي العرقية مع (الخدم السود)، المحتوى الحكائي هنا نابع من طريقة السرد[2].

إن تصاعد(الغيرة) الذي:" لا يتوافق مع أي تتابع(زمني) في الأحداث إنما يفسر المقاربات المحتومة التي تصل من صفحة إلى صفحة عن طريق استكمال التنسيق بين الشخصيات الموصوفة فرواية (الغيرة) هي على نحو ما محضُ رواية ترقيم الصفحات"[3].لأن السرد يأتي فيها متقطعا مجتزأ كما سبق إذ ليس هناك الترابط المعهود في الرواية التقليدية.

يشيع الوصف في الرواية الجديدة لأنه وسيلة يعتمدها الكتاب لنقل صور الموجودات والأشكال ولا بأس من الإشارة إلى أن زوايا الرؤية هي التي تحدد صور هذه الموجودات وتخاطب القارئ عبرها؛ إن الأشياء المنقولة عبر الوصف توحي دائما بأننا أمام متاهات فقد صورت طوابع بريدية وحدائق وعمارات وتحدث بعض الكتاب عن الحقول وعن أشكال الموجودات الهندسية والجغرافية الموجودة التي نراها في النصوص، يقول روب غرييه:" ذراعا آ... واضحتان قليلا، أكثر من ذراعي زميله، ربما لأن اللون الذي يستعمله يميل إلى الشحوب أكثر، ربما لأن القماش الذي يلقي على مسند الذراع يميل إلى النصاعة أيضا، الأيدي الأربعة مصطفة أمام بعضها، في مساحة لا تتجاوز عشر سنتيمترات تقريبا، مساحة اليد المخصصة لـ آ...، اليد اليسرى تساوي تقريبا تلك المساحة المخصصة لليد

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 299.
[2]- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص:124.
[3]- المرجع نفسه، ص ص: 124-125.

اليمنى..."[1]. اعتمدت روايات روب غرييه الوصف الهامشي لعالم مختصر، وتحدثت جلها عن تحطيم القوالب الأسطورية التقليدية.

وفي أمكنة أخرى يشيع السرد الواصف، أي ذلك السرد الذي يأخذ راحته في تقصي معالم الموجودات يقول روب غرييه:" انطلاقا من مجموعة أشجار موجودة على جانب تلك الغرفة ينزل بعد أن يبدي أنه مُشرع الرجلين ينزل منحدرا هناك ثلاثون شجرة لفاكهة الموز متصافة ثم يمد ذراعيه وكأنه يريد أن يشكل الصورة ذاتها التي تتشكل من خلال تراصف شجر الفاكهة، لم تستطع أن تفهم العلاقة الموجودة بين الفضاء الأول وذلك الجدول الصغير الذي ينساب في الأعماق، رأت فقط عشرين نبتة، تلك التي تمكنت من الصعود إلى الأعلى"[2].

يؤدي الوصف في الرواية الجديدة وظيفة جوهرية تسهم في تقويض الرؤية وتركيز الكلام حول بؤرة معينة، ولهذا تشيع الأوصاف الهندسية و الأشكال المثلثية والمربعة وغيرها، ومن ذلك ما نجده في الكلام :" في حالة الغرفة المربعة هناك أيضا اثنان وعشرون قطعة موجودة في شكل مترا صف، حين يختصرها النظر نشعر وكأننا أمام مساحة ضعيفة في الأصل لكن العدد يوحي بغير ذلك؛ هذه النباتات موجودة في غرفة مربعة الشك تسمح بترا صف هذه الأشجار"[3].

و يواصل هناك:" شكل مربع آخر لا يختلف عن الشكل الأول لكن موجداته من الأوراق والنباتات ليست مرتبة"[4].

إن الوصف كما لم يبق يوحي باختلاف الأشكال وعدم تشابهها وذلك يتكرر كثيرا في الرواية، كم سيتكرر حين يتعلق الأمر بالألوان التي تستعرض في صور متباعدة متنافرة مما يعطي الإحساس بعدم الانسجام وعدم قوة الذوق المأثثٍ للنص.

ولا شك أن الموجودات أيضا تحتفي بأنواع من العواطف التي يلقيها الكاتب على الأشياء فتغدو غريبة من الأشياء، ويمكن الوقوف على ذلك في الكلام الآتي:" نوافذ الغرفة لا تزال مغلقة، فقط نظام الغيرة هو الذي يعوض الزجاج المفتوح، وهي مفتوحة على آخرها لتعطي الداخل إشعاعا كافيا، آ...واقف بمحاذاة النافذة على اليمين وينظر باتجاه الشرفة"[5].

نظام الغيرة هنا هو الوضوح والضوء والإشعاع فحين تكون الأمور واضحة، و حين يركز الإشعاع على شيء تحدث الغيرة التي تنخر الآخر، لكن الشيء الملفت للانتباه في هذه

---

1 - Alain RobbeGrillet : La jalousie, P : 23.
2-Ibid, P :26.
3-Ibid, P:27.
4 -Ibid, P: 28.
5-Ibid, P :31.

الرواية هو كثرة الأشياء الموصوفة وعددها المتراص، هناك المصاطب والأرائك المصنوعة محليا، وهناك قارورات الخمر الموضوعة على الطاولات هناك الحشرات وهناك النوافذ؛ هناك عدد كبير من الأشياء مما يجعل القارئ يتيه بينها، وكأن الكاتب يريد أن يلقي به في هذا التيه، قد يختلف الأمر في الرواية الأخرى التي وضعت خصيصا للتصوير ولكي تؤول إلى الإخراج السينمائي.

عندما تقرأ رواية(الغيرة) يتبادر إلى ذهن قارئها مجموعة من الصور، لكن الغيرة ستكون هي بؤرة تلك الصور، حقول الموز والغابات المحيطة بها وصور الرجال والنساء وتداخل الأحداث والأحاسيس كلها أمور أخرى تخدم عاطفة الغيرة، لكن النص الآخر نص مفتوح على كل الاحتمالات ولعل قراءة هذا النص هي التي تعطي تفسيرا للمعضلة المطروحة في بداية النص؛ كما تساعد آلة الكاميرا على تحديد معالم الأماكن الموصوفة فهي التي توجه نظر المتفرج الذي يتداخل مع القارئ إلى الأماكن والمزمع(*) وصفه:" الناس الذين وردوا في الصورة يشكلون الآن مجموعة منظمة و(x) نفسها هي التي تظهر ضمن هذه المجموعة رغم أن الكاميرا لم ترتكز عليها في البداية، هي موجودة بين مجموعة المربع التي تدير ظهرها للمتفرج، فلم يعد ممكننا معرفة إذا كانت هذه الإنسانة هي التي تتكلم أم لا..."(1).

إن الوصف المسلط على الكاميرا يجعل القارئ يحس أن الأمر المقصود بالوصف دائما هذه الآلة التي يتابعها الكاتب بالحديث ويتتبع حركتها بالوصف ويوجه نظر المتفرج إليها، رغم أنها هي الوسيلة الحقيقية التي تنتقل عبرها الصور، ولم تخل صفحة من صفحات الرواية من هذه الآلة، رغم أن بعض الشخصيات تتعرض للوصف أيضا وكذلك الأشياء المحيطة بها لكن الغريب في الأمر أن تتجابه الأمور الموصوفة في نصين يقول روب غرييه:" لكن، وفي هذه الحالة أيضا فإن الانتقال لم يفض إلى قاعة التفرج، لقد تم اعتماد طريق آخر كان مختلفا في أشكال متوسطة، وفيه عدد من المقاعد الفارغة والكراسي و الأرائك المجمعة اثنين اثنين أو ثلاثة أو خمسة تتوسطها طاولة، كل هذه المقاعد خاوية وكذلك الغرفة هناك امرأة فقط تجلس على الأريكة..."(2).

أي أن ذكرى الأرائك والكراسي والطاولات توحي بوجود مكان للعب في حالة رواية (السنة الماضية في مارينباد)، أو مكان للاجتماع في حالة رواية(الغيرة)، ولهذا لم يكن الوصف عبثا في النصين المذكورين لان الوظيفة التي يؤديها أساسية تماما، كما هو الحال للغة التي تمتلئ بالكثير من الشخصيات المستوحاة من عالم الميثيولوجيا والخيال و التي

1-AlainRobbeGrillet : L'annéederniére à marienbad,P:61.

*المزمع: وهو المكان الذي تريد وصفه.

2-Ibid , P :69.

تلتبس و تتحرك وفق حركات هذه المجتمعات العجائبية، فاللغة تحتل مكان البطل في الرواية؛ فالشائع لدى الدارسين أن الرواية الجديدة تنسل من الرواية الواقعية بشكل عام، ومن تلك الرواية القريبة من السريالية أي تلك التي تعتمد تعدد اللغة وتنوع المفردات الدالة على المعاني الواحدة.

في أمكنة أخرى نشعر أن الكاميرا شخصية مثل كل الشخصيات تقترب منها تثير انتباهنا كما تثير انتباه القارئ عليها ويمكن أن نزعجها، أو أن تؤنسها كما في النص الآتي:" كل المشهد فارغ، ليست هناك شخصية حية، أما الكاميرا فهي تتحرك على الأطراف في سعي ومجيء متقاطعين كأنها تريد أنتقطع مقطوعات الأشجار المتراصفة...تتوقف الكاميرا أمام شخصية وحيدة، إنها آ...ترتدي بذلة ..."[1].

عندما يستعاد الكلام الماضي نشعر أن الذي يؤنس(آ...) إنما هي الكاميرا وأن الذي يتحرك إنما هي أيضا الكاميرا فهي تملأ المكان حركة وتعطيه حيوية، وتثير في المكان حركية لم تستطع شخصيات الرواية أن تقوم بها.

لقد تحدث" فيليب هامون" كثيرا عن الجانب الوصفي وسخر العديد من المقالات من أجل توضيحه وتبسيطه أمام الإنسان والقارئ البسيط أو أمام المتلقي بشكل عام

وفي سياق أخر يعلق روب غرييه بوصفه كاتبا على أعماله التي أنجزها قائلا إن منتجاتي تتجاذبها قوتان أساسيتان متنافرتان متضادتان هما: سلطة المنظمين القائمين على نشر وعرض الأشغال وهم في الغالب من المحافظين الذين يسعون إلى تغيير طرائق العرض والإعلان، هذه الأمور يؤديها غالبا مجموعة من الأشخاص التابعين إلى الجهات الرسمية ويضطلع بها شخصية من الجنس الأبيض. والواقع أن كل ذلك ينطوي تحت اعتبارات ذاتية خالصة، يتعلق معظمها بالنص في حد ذاته وبموضوعة النص أيضا، وهي الأمور التي يتم عرضها وتصور حالات المرأة أو الكيفيات التي يتم بها تصوير هذه المرأة في النص أو الفيلم.

يمكن التدليل على الكلام السابق بأحد أهم أفلام روب غرييه وهو (انزلا قات تدريجية للرغبة)، وهو الفيلم الذي يستلهم أحداثه من دينامية النص الذي عنون بـــ:(ميشليه بقلمه)، وهو نص يمتلأ بالأحداث العجائبية التي تحدث عنها ر"ولانبارث "وتبدو من الأمور التي يشتركان فيها والتي تدخل تحت موضوع جمال الشيطان،وهي الفكرة التي تساق غالبا عند الحديث عن المرأة (المرأة شيطان جميل)، وقد جاء البطل الرجل من اللون الأبيض لان الكاتب يركز على قضية التمييز العنصري وما ساد في أمريكا من دعوات إلى نبذ هذه الظاهرة، مع أن ألان روب غرييه قد استعمل الكثير من الصور التي تخدش الحياء فقد

[1]-Alain Robbe Grillet : L’année dernière à marienbad, P: 71.

عرض المرأة في مرافق عديدة ابسطها: أنها كانت تتعرى من كل ثيابها وما تبع ذلك من دعوات إلى آن أفلام هذا الأخير قد ركزت على العلاقة السادية الإيروسية وهو الأمر الذي لم يخفه ألان روب غرييه ذاته، ولكن هذه التعرية لم تكن في مجال التصوير فقط لان الفتاة الصغيرة تنطق أيضا بتبجح كبير بالكلمات النابية التي تهدف إلى الغواية والإغراء مع أن الكاتب يجعنا دائما نحس بأنه لا يوافق هذا المسعى إنما يعبر عما هو سائد.

فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تركيبته البيولوجية عن الرجل فان هذا الاختلاف يطغى على كتاباتها :"تبقى كتابة المرأة بجسدها من السمات الأساسية في الكتابة النسوية، باعتبار أن الجسد هو مكان الأنا المؤنث، والنص الروائي هو هويته المؤكدة، وممر المرأة الكاتبة، لأنها المؤنث، مما يكشف عن العلاقة التلازمية بين المرأة وجسدها في فعل الإبداع الأدبي وبين الوعي بالذات والوعي بالأنوثة مضاد لقمع ممتد في التاريخ، وكبت متراكم في الكيان الأنثوي"[1].

في أفلامه الأخرى:(القطار السريع العابر لأوروبا، والرجل الذي يكذب ، وايدن، وبعد) ، تتحمل المرأة مسؤولية أخرى يحددها الكاتب منذ البداية (في الكتاب الأول تبدو المشكلة قائمة في مجال النص فقط) لذلك لا يمكن الحكم على الضحية ولا على المخرج وشخصياته. يحاول البطل (جون لوي) الهروب من سجن السرد الذي وضعه فيه (روب غرييه) لكنه لن يستطيع التملص من الأمور الشكلانية فيجد ملاذا آخر في تاريخه الخاص المليء بالمغامرات الجنسية التي تفرض عليه؛ إن هذا النص ينطبع بالتهويش والاضطراب الذي يريده الكاتب لان هذه الشخصية بعلاقة مع شخصية أنثوية أخرى تتميز حياتها بالخلافة و الانعتاق من الضمير الاجتماعي؛وهذا الأمر يتجلى كثيرا وبصورة واضحة في روايات ألان روب غرييه.

صرح روب غرييه بأنه متطور ومعاصر في أفكاره، قال ذلك حين تحدث مع "رولان بارث"بأنه اعتمد على المرأة في كتاباته ليجعلها وسيلة للكشف عن تجارب مغايرة عما هو مألوف بهدف الإثارة والإغواء ، يركز روب غرييه في تدخلاته على حالة تميز نصوصه لكنها تتغير عند انتقال النص إلى الصورة أي إلى الفيلم، ويشير إلى أن المتفرجين ينقسمون إلى أنواع مادام هناك من يندمج بسهولة في جو المشاهد السينمائية وهم النساء، أو المهتمون بأمور النساء إن تمثيل المرأة يغدو ايجابيا حين تتحول إلى رمز للثورة والتحرر وهي أي المرأة ذاتها تميل عادة إلى رفض وجودها المادي، أي أن تكون أداة لا تمتلك حرية في تحريك نفسها ، أو التصرف في حياتها بل تنفرد بخصوصية أنثوية .

[1]- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية التونسية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009، ص: 147.

تحدث ألان روب غرييه كثيرا عن علاقة الرجل بالمرأة وحاول الإفصاح عن نوع من هذه العلاقة سماه بالعلاقة السيئة، وهي تنتج عن مخيال المجتمع الذكوري خاصة وهو مجتمع مريض يتجلى ذلك خاصة في الفيلم الذي مُثل واسمه (انزلاقات تدريجية للرغبة)؛حيث تبدل العلاقة المتجذرة والمبنية على السادية كما أن هذه العلاقات التي تنتقل إلى الشاشة هي التي تنبئنا بالصورة النمطية للمرأة عند هذا الكاتب وفي مقابل ذلك يترك ألان روب غرييه المجال أمام القارئ كي يتصور شكل المرأة انطلاقا من رصف متعمد للكثير من النماذج النسوية خلال عرض المشاهد يقول: ينطلق المتفرج من حالة البصاص الذي يسعى إلى اكتشاف كل الأمور المتعلقة بالأخر والغوص في الأشكال المثيرة للشهوة والقريبة من الغواية.

وظف جسد المرأة في الرواية السابقة لإعطاء شفرة خاصة ،فمن الممكن أن يؤدي ذلك إلى تحقيق لذة ما أو طموح خاص، ويرتفع الإحساس بالرغبة لدى هذا الشكل من الساديين إلى درجة انه يتحول إلى نمط حياتي.

أو كما يقول روب غرييه نفسه: إنهم ينطلقون من وجود خلخلة في المسار الحياتي للرجال كما هو الشأن لرجل أحد المشاهد والذي يتصور رغبته في امرأة اسطنبول والمقاطع الطقوسية التي تذكر ب (الخالدة) و(الرجل الذي يكذب) وغيرها من الصور التي يتجسد فيها فعل (البصاص/ Le voyeur) (الرقبة المتطاولة والكتف والمقص وسواها من الإشارات السادية).

اعتمد روب غرييه في أفلامه على الكتابة من الطراز الجديد وهذا ما أكده في (السنة الماضية في مارينباد، والخالدة، مشروع ثورة في نيويورك، ودار اللقاءات العابرة) تمرد في ذلك على البنى السردية والحديثة في الوقت نفسه.، يغوص من خلال حديثه عن صورة المرأة في المضامين المتنوعة ليحدد مداها وبعدها، والحمولة التي تستطيع الحيازة عليها، فهو يطرح العديد من الأفكار والتصورات لينقب عن أهم المشاكل التي تتعرض لها من انتهاكات جسمية ومعنوية ، وما عرفته من إزاحاتورجات.

نشير إلى أن رولان بارث يرى :"أن أصل الموقف والعلاقات الجنسية التي تحدث خلال عملية السرد إنما تؤثث بالعلاقات البلاغية والجمالية لأنها تكون نتيجة توافق بين مخيال الكاتب وخيال القارئ، يمثل لذلك بنصوص روب غرييه، وصاد وليولا وفوريي وهي نصوص تنطوي كلها على مثل هذه الأمور التي تتطلب سيميائية ومطاوعة أسلوبية واتقانا للوسيلة الفنية، أو للإخراج السينمائي كما في حال ألان روب غرييه، إن النص يغدو وكما يقول موريس بلانشو:مجالا حيث يمكن للعالم أن يتجسد" [1].

[1]- ينظر رولان بارث: محاولات نقدية ، مطبعة العتبة seuil،باريس، 1971، ص صص : 37-39-41.

إن الرواية الجديدة هي التي تحقق مثل هذا النوع من العلاقة بين الرجل والمرأة، والتي يخشى البعض الغوص فيها، أو يريدون تجسيدها في خيالهم فقط لكنهم يبتعدون عن الحديث عنها في الحياة العامة، إنها نوع من الأدلجة المقصودة للنصوص نحن " هنا ضحية مرة أخرى للأحكام المسبقة التي يعطيها البعض عن الرواية، الرواية الواقعية التي تسردُ واقعنا وحياتنا لكنها لا تفصح عن كل ما يتعلق بحمولاتنا الخيالية لهذا نسعى عند القراءة إلى استجلاء بعض الحقائق التي نعتقد أنها مخفية أو تعمد الكاتب إخفاءها عند إبداعه النص، في حال روب غرييه مثلا حاولت الدراسات النقدية الوصول إلى تفسير ظاهرة امتلاء النصوص بالمقاطع الممتعة لكنها ابتعدت عن ذلك لأنها لم تعثر على التصوير الحقيقي أو التصوير الأعمى للواقع وهو ما يُسميه ألان روب غرييه بالاحتجاج الفني على الواقع[1].

إن هذه المشكلة الأدبية التي يتحدث عنها "رولان بارث" تتحول لأن الأحداث تكون في الغالب مرفقة بحوار وتصرفات وتغير في الشحنة، أو في التعابير الشكلية.

وكي نبتعد عن هذه الأمور يجب علينا اعتماد الطرائق السردية التي لا تشعر القارئ بالرغبة في الحصول على الإمتاع في مستويات أخرى تحدث عبر التصور أو فيما يُسمى بالرجل البصاص، هناك إذن ازدواجية في صورة البطل أو البطلة هناك الرجل النفعي الذي يشاهد الأفلام أو يقرأ الروايات للحصول على منفعة ذاتية أو لتحقيق رغبة خاصة تكون المرأة غالبا هي مجالها وهناك الرجل الذي يؤسس نظرته من خلال ما يراه الكاتب معتمدا شكل الحوار أو طريقة الرؤية أو التعرية الأسلوبية التي تتبعها تعرية للواقع الذي تشكل المرأة احد أهم عناصره.

إن الأدبية و الصوراتية أي انتقال الأدبية إلى الفيلم هي في الواقع تعبير شفاف عن علاقة واهية يرتضيها الرجل مع النساء، وقد تكون نموذجا حقيقيا لحياة عاشها أو يعيشها لكنه لا يجد فيها لذة فيسعى إلى تحقيق تلك اللذة بالقراءة أو بالنظر (تسمى الرواية الجديدة مدرسة الرؤية l'école du regard) لذلك تقول إن علاقة الرجل مع المرأة هي علاقة تشبيهية بيانية قبل كل شيء.

إن السينما بهذا الشكل هي المجال الخصيب الذي تحدث فيه العلاقة الغامضة بين الرجل والمرأة ولا بأس من الإشارة هنا إلى أن النصوص الروائية الجديدة تتيح أمام أصحابها هروبا من صرامة التجنيس وقسوة الحياة الشكلية كما أنها تجعل العلاقة بين الشكلانيين والحياة العقلية والاجتماعية والسردية مضطربة وغير متناغمة بل يشوبها نوع من سوء النية ولا شك أن (الغيرة) و (انزلاقات تدريجية للرغبة) و(البصاص) أو الرائي وغيرها من النصوص هي في واقع الأمر نوع من التصور المفرط لهذه العلاقة التي لم تعد

[1]- ينظر رولان بارث: محاولات نقدية، ص:67.

محكومة بالقوانين الاجتماعية، إنما بفكرة الليبدو أو الممنوع والرغبة والدين، والشيطانية و المازوشية وعدم الانتماء والمعاقبة والخدع وغيرها من العلاقات المشبوهة التي انتقلت إلى الأفلام التي صارت مليئة بالهواجس المرضية وجدار المجتمعات والعيون المحكومة وغيرها من صور عدم الانسجام بين المجتمع والناس ومنهم خاصة الكتاب. ، فهو يشير إلى دور السينما في رواياته.

خامسا الأشياء في الرواية الجديدة:

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

"التشييء لفظة مصدرها الشيء، وهو كل ما هو غير الإنسان، وفي الفرنسيةالشيء(chose)ومنها(chosification) أو(objectivité)ومعناها تحويل ما هو ليس شيئا إلى شيء، وتشييء العاطفة أو الفكر أو الانفعال، وبهذه الطريقة تكتسب الأشياء طبائع غريبة عنها وتتخلى عن براءتها وحيادتها، وقد تحدث الروائيون الجدد الفرنسيون كثيرا عن الأشياء وامتلأت رواياتهم بها، مما جعل هذا العنصر ميزة أساسية تميز بها إبداعهم"[1]

قامت الرواية الجديدة بإلغاء الحبكة، وقتل الحكاية ولتداعيات الحدث اليومي، واعتمدت على الأشياء ودفعت بالحوادث إلى الغموض بحيث جعلتها غير منطقية لرؤيتها المغايرة للواقع.

"بعد أن أجهز روب غرييه على السرد، وعلى الموضوع، وعلى الشخصيات، كان باستطاعة هؤلاء من مؤلفي النظريات الجديدة أن يكتفوا بإعلان(موت الرواية) ولكنهم أوغلوا فيما آلوا عليه من الهدم، وعلى رقعتهم الخاوية، أعادوا ترتيب قطع الشطرنج معلنين أن الأشياء قد حلت محل الإنسان، ولم يفت روب غرييه بطبيعة الحال أن يثبت أن العالم موجود ولكنه يبدو الإنسان به في غربة وعزلة"[2].

استفادت الرواية الجديدة من الفنون التشكيلية واهتمامها بالألوان، كما استنبطت السيناريو من السينما ضمن شكلها الروائي وجعلت القارئ والمتفرج ينتقل دفعة واحدة من الراحة والهناء إلى المغامرة والتساؤلات.

يمضي آلان روب غرييه قائلا :" إنه عالم يسمح بوعي أكثر رحابة وأقل تركيزا على الإنسان ربما قدر للأشياء أن الأشياء مجردة فالجوهر الأول وربما الأخير للأشياء أنها موجودة رغما عن كل معنى هي غامضة، صماء، متحدية، لا تتزعزع حاضرة على الدوام، ماثلة كما لو كانت تسخر مما يضفي عليها من معان موجودة، ومن ثم وجب أن يوصف ولكن بمراعاة أن يتحاشى وصف الأشياء إضفاء المعاني عليها[3]فرواية (الغيرة)عالمها عالم التشيؤ، فهو لا يعني إلا الأشياء الموجودة أي رؤيته للعالم.

---

[1]- رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص: 111.
[2]- نعيم عطية: ما الجديد في الرواية الجديدة، ص: 129.
[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

تبدأ معالم الرواية الجديدة تتضح عندما يتحدث آلان روب غرييه عن(الأشياء) ومعانيها:" في بناء الرواية في المستقبل ستكون الأشياء هنا قبل أن تكون شيئا ما، وستكون هنا فيما بعد أيضا، صلبة لا تتغير حاضرة إلى الأبد. وكأنها تسخر من معناها الخاص، هذا المعنى الذي يحاول دون جدوى أن يحولها إلى مجرد أدوات زائلة، إلى نسيج وقتي معيب شكلته كل من الحقيقة والإنسانية العليا[1]مست الرواية الجديدة أهم عناصر الرواية كالشخصية والوصف، والزمان والمكان والعقدة، لكنها تفردت وتميزت بعنصر آخر مغاير ومخالف لم يكن متواجدا من ذي قبل هو عنصر الأشياء.

لقد أعطت الأولوية للأشياء على حساب المشاهد وللعالم الموضوعي على الإنسان أو" لم يعد الالتزام الذي نادى إليه سارتر مستصاغا، لأن الالتزام في ظل الرواية الجديدة يفسر على أنه وعي الكاتب للمشاكل الآنية، وللغته الخاصة، مع الاعتقاد الراسخ بأهميتها والسعي في تفسير ذلك. تفسيرا داخليا، أما وظيفة الكاتب الحقيقية فهي المساعدة على تحرير القارئ من التبعية وذلك أمر يساهم في إقباله على النص الروائي الجديد الذي ينتج في بلده أو في الأوطان الأخرى، كما أن الفن لا يمكن أن يكون خادما لقضية ما[2].

يبدو أن الكاتب يريد دائما ترسيخ لغته الخاصة وأسلوبه المتميز عن أساليب غيره لكنه لا يفعل ذلك بعيدا عما ينتج في العالم إنما ينطلق من المعرفة بالكل إلى التخصص والتفرد.

وعن علاقة الأشياء بينها وبين الإنسان:" لن تكون الأشياء انعكاسا باهتا لنفس البطل المبهمة، وصور لآلامه وظلا لرغباته، بالأحرى. إذ حدث واستخدمت الأشياء لحظة واحدة كقاعدة لأهواء الإنسانية، فلن يكون ذلك إلا بصفة وقتية، لن تقبل الأشياء طغيان المعاني إلا ظاهريا..لتبين لنا إلى أي حدث تظل غريبة على الإنسان[3]كانت الرواية الجديدة الفرنسية متفاعلة تمام الانفعال مع الواقع المعاش، لما مرت عليه فرنسا في تلك الحقبة الزمنية من صعود الإنسان إلى القمر، الحربين الكونيتين وظهور الصحافة، وما عرفته من إزاحات ورجات اجتماعية وسياسية واقتصادية، كان لزاما أن يكتب أدب جديد، أدب موضوعي، أدب الأشياء كما هي، وكما تشاهد من خارجها.

يقول الناقد "جان بلوخ ميشيل"(jean block Michel)في دراسته عن روب غرييه:" إنه إنما آل على نفسه أن ينقل في الرواية الصورة الفوتوغرافية، تلك التي تخلو عملية التقاطها من كل تفسير أو تقييم، تلك هي موضوعية تماما، لأنها التقطت ونقلت بجهاز شغله الأوحد هو الشيء ولا يرتد إلى نفسه، ويعني أنه لم يعد الأمر الحيوي في الرواية

[1]- سامية أحمد اسعد: في الأدب الفرنسي المعاصر، ص: 21.
[2]- رشيد قريبع: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي –نظرة مقارنة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، عدد21، 2004، ص: 70.
[3]- سامية أحمد أسعد: في الأدب الفرنسي المعاصر، ص: 21.

الجديدة أمر علاقات،أو روابط كما قال "فلوبير"، ولا أمر نظرة كما قال جيد، إن كل ما يذكر بأنفاس إنسانية يجب أن يخفق ويلقي ببحثه بعيدا عن صفحات الرواية، ولا يجد "جان بلوخ ميشيل" غضاضة في أن تنافس الرواية آلة التصوير في مجالها الخاص، وهذا معناه هدم الأدب، لكن هذا المطلب عسير المنال[1] لم يعتمد روب غرييه على الأشياء في الرواية بل تعدى في ذلك إلى الأفلام والسينما.

كما يعتبر روب غرييه أن روايات بلزاك ضاجة بالأشياء ولم ينزعج النقد من ذلك فيما انزعج من حضورها في الرواية الجديدة. ويفسر ذلك بأن الأشياء عند "بلزاك" خامدة داخل الإنسان، بينما في أعمال الحداثة كما تسمى الرواية الجديدة خارج الإنسان، فالوعي الإنساني يعمل في الحالتين بأسلوبين مختلفين في الحالة الأولى يستوعب الأشياء بينما في الحالة الثانية يخرجها من داخل الإنسان وحسب[2] الفينومينولوجيا(الظاهراتية) فإن الإنسان موجود من خلال وعيه ومن خلال انعكاس هذا الوعي على الأشياء في حال تم فهم ذلك فإنه يمكن فهم الفرق بين الروايتين راوية القرن التاسع عشر ممثلة ، وراوية القرن العشرين ممثلة بـ"روبغرييه" و"كلود سيمون" و"آلبيركامي" وغيرهم، ويفهم الفرق بين الحداثة والرواية الكلاسيكية، وما تمثيله الدائم بـ"بلزاك" إلا تعبير عن أن هذا الأخير ممثل لمرحلة من أهم مراحل الرواية الفرنسية، ويمكن اعتبار الانقلاب الذي حدث للرواية، على أنه فيما يبدو انقلاب على بلزاك متشابهون، متناسلون من بعضهم، مخربون إلى آخر هذه الأوصاف والشتائم التي تلقاها كتاب الرواية الجديدة في بداية عهدها[3].

يلعب التشييء في الرواية الجديدة دور القناص في المعركة لما له من دور بارز في كشف البعد للرواية والفيلم، والدلالة المهيمنة وخاصة أن التشيؤ أخرج الرواية عن حدودها ونسقها التقليدي القديم.

لا توجد صورة ولا علاقة في نظرة "لوسيان غولدمان"بين الإنسان والأشياء، لأنها لا تحدد من حيث موقعها في حياة الإنسان ففي:" كل مجتمع نرى أن النشاط الاجتماعي شديد الارتباط بالأشياء المحسوسة، إذ أن البشر يؤثرون جميعهم في الواقع غير الإنساني، فيتحول هذا الواقع باستمرار تحت تأثيرهم، ومن المجتمع عليه أن الناس. كي يتمكنوا من أن يؤثروا في هذا الواقع، اضطروا في كل مجتمع إلى أن يفصلوا الوجه المعرفي للواقع المحسوس عن علاقاتهم العلمية والعاطفية معه[4].

---

[1]- نعيم عطية: ما الجديد في الرواية الجديدة،ص : 130.

[2]- حوار مع مفجر الرواية آلان روب غرييه: جريدة السياسي الالكترونية،متاح على الشبكة بتاريخ 2008/02/19،الساعة 10:00 .

[3]- المرجع نفسه.

[4]- جمال شحيذ: البينيوية التكوينية، دار ابن رشد، ط1، 1982، ص ص: 126 – 127.

يتفق "لوسيان غلودمان" مع "روب غرييه" وزملائه بان التشيؤ صورة إبداعية تعكس المجتمع وتعبر عنه بخيال محكم وأسلوب مبهر، وتقنية مناسبة؛ يصب رأي "لوسيان غولدمان" في إطار نظريته المعروفة بـ: سوسيولوجية العمل الإبداعي.

فمأساة الإنسان في العصر الحديث، هي أنه :" قد حول كل ما هو إنساني إلى شيء مجرد من الإنسانية، وذلك بأن حول كل ما يربطه بالآخرين إلى كلمات على الورق إلى إيصالات، إلى شيكات، إلى شهادات استثمارات، إلى مواثيق زواج، معناه أن الإنسان قدرد كل ما حوله إلى عناصر أولية إلى الأشياء[1]، فإذا أصاب الإنسان حزن أو بأس أو ضياع، فذلك لأنه بإنسانيته قد قضى على هذه الإنسانية، وراح يجتر آلامه الرومانسية، وعذاباته الوجودية، أما مدرسة الرواية الجديدة، فقد اعترفت بهذه الحقيقة الوجودية، وسلمت لها بدلا من أن تبكي عليها، أي أنها اتخذت موقفا من مأساة إنسان هذا العصر"[2].

يعبر الروائيون الجدد كل واحد منهم بأسلوب وقول وطريقة مختلفة تماما عن الآخر المغاير إلا أنهم يتوحدون تحت راية الرواية الجديدة بوصفهم مجموعة أدبية تدفع إلى التجديد في الأسلوب، وتحريض الوعي العام وإثارته لكي تدفع القارئ، والمشاهد للقراءة والمشاهدة المتأنية الواعية.

ليس هناك إلا الأشياء في رواية (الغيرة):" وليس هناك أية شخصية يمكن أن نفسرها بالسيكولوجية السهلة، ومع ذلك فحضور هذه الأشياء المسيطر و الطريقة التي تشاهد بها، وإلحاحها وفتنتها، تعبر عن حضور إنساني، وتوحي بأشخاص لا وجود لهم، ولقد شاء بعض الناس وهو يعطون بعض طرائق روب غرييه شكلا منهجيا، أن يروا في الجيل الجديد من الكتاب الفرنسيين مدرسة في النظر[3]، "منهجا فنيا أدبيا قد يكون مستوحى في هذه الحال من رواية(الغثيان)" لسارتر"-حيث يتحول الحضور الروائي للإنسان إلى (نظرته) وحيث يكون عالم (الأشياء) المجمّد مكلّفا، شأن بعض المشاهد السينمائية، بالتعبير عن مغامرة إنسانية عن طريق العرض والإيحاء" [4]

يصف روب غرييه في رواية (الغيرة) الأشياء التي يراها فقط، وإنما يخترعها ثم يرى الأشياء التي اخترعها عن طريق أسلوب وخيال معينين، بفضل سلطة التكنولوجيا وهيمنتها أسهمت في انزواء الكائن البشري وضياع كينونته،هكذا فعل غرييه وضع القارئ والمتفرج في عالم غريب ليسمح له استعمال خياله بحرية ويختار النهاية التي تساعد أفق توقعاته. إنه :"يعزل الأشياء عن وظائفها التقليدية السابقة وبعصرها في وجودها كأشياء في ذاتها خاضعة

[1]- ينظر جلال العشري: آلان رون غرييه، وموجة الرواية الجديدة، مجلة الفيصل الثقافية، الرياض، السعودية، العدد 52، السنة الخامسة، 1981، ص: 124.
[2]- ينظر جلال العشري: آلان روب غرييه، وموجة الرواية الجديدة، ص: 124.
[3]- ر م ألبريس: تاريخ الرواية الحديثة، ص ص: 446-447.
[4]- المرجع نفسه، ص: 447.

للبصر لا في دلالتها ووظيفتها العضوية، وما يهدف إليه غرييه هو القضاء على الصفات، فالصفة ليست مكانية أو غير قياسية في أي حال من الأحوال، وهنا فإن هذا الوصف يستفيد من الفن التشكيلي الحديث والسينما"[1].

اعتمدروب غرييه في أفلامه على الكتابة من الطراز الجديد، وهذا ما أكده في (السنة الماضية في مارينباد، والخالدة، مشروع ثورة في نيويورك، ودار اللقاءات العابرة) تمرد في ذلك على البنى السردية والحديثة في الوقت ذاته.

وهكذا لا يكون للأشياء وجود في السياق الروائي إلا بالوصف ذاته :"وصف يخلق الأشياء إذ يصفها ولكنه في الوقت ذاته يهدمها بتجريدها من المعنى، كما لو كان التدفق المتحمس في الحديث عن الشيء لا يهدف إلى غير طمس معالمه، وجعله ينمحي تماما، لا يغيب على البال أيضا المقام الملحوظ الذي كان للأشياء عند "بلزاك"، ولكن الأشياء في نظره لم تكن سوى تجسيم مادي لأفكار الشخصيات، ومن ثم كان وجود الأشياء عند "فلوبير " أيضا من الحياة ما للبشر، وقد أرسى مؤلف مدام بوفاري الخطوط العريضة لنظرية في الملاحظة الموضوعية مقررا أنه كي ترى الأشياء في ذاتها"[2]،" يجب ألا تربطها بأي صالح شخصي لك، على أن "غوستاف فلوبير" لم يرض أن يكون عبدا للمادة، وعرف لحظات بدت له فيها حقيقة الأشياء غير المؤكدة: وقبيل وفاته بعامين كتب إلى موباسان يقول:هل اعتقدت قط في وجود الأشياء، وهكذا فإن ما يوصف من موجودات لا ينتقي لذاته، بل لأنه يخدم الشخصيات ويؤتي أثرا عاجلا أو آجلا على الحركة في الرواية، في كتابه(غداء الأرض) يقدم اندريه جيد إحدى نصائحه فيقول: ليست الحقيقة في الأشياء بل في نظرتك للأشياء وفي هذا طعنة مسددة إلى قلب الوحش الذي يطلق عليه الرواية الجديدة"[3].

وصفت الرواية الجديدة الأشياء بكثير من التفصيل، ولم تميز بين ما هو ذاتي (ما قد يعتقده الشخص) وما هو موضوعي(ما يوجد بالفعل)، أخلطت الزمان والمكان، ووجهتا النظر فقسمت النص إلى مقاطع لا يجمعها سوى المناخ العام للرواية آو الفيلم.

إذا كان "ميشال بوتور" ينظر إلى الأشياء من خلال مفهومه الفينومولوجي (العلاقة بينها وبين الإنسان) والحركة و التغيير الدائمين، فإن روب غرييه يتقدم بجرأة أكثر ليقول:" إن الإنسان لم يفعل حتى الآن سوى إسقاط روحه وانفعالاته وآماله ومخاوفه على الأشياء، الأمر الذي يفقد هذه الأخيرة كل شخصياتها وكيانها"[4].

---

[1]- محمد داود: الاقتراب المتعدد لمغامرة النص الروائي الحديث تجليات الحداثة، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة وهران، الجزائر، العدد3، 1994، ص ص: 139 -140.

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

[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[4]- آلا ن روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص: 14.

وسميت الرواية الجديدة بعدة تسميات من بينها :الرواية المضادة، وروائيون المدرسة الوقحة، وروائيو مدرسة الرؤية، والمهتمون بالأشياء التافهة، وبخاصة حين أهملت وهمشت الشخصية حينها قال روب غرييه:" لما لم يكن في كتبنا شخصيات بالمعنى التقليدي للكلمة فقد انتهت الجميع بشيء من السرعة إلى أنها تخلو تماما من الإنسان، ولم يكن هذا سوى قراءة لها، فالإنسان حاضر فيها دائما، في كل صفحة في كل سطر وفي كل كلمة، وحتى لو كان في هذه الكتب أشياء كثيرة موصوفة بدقة، فهناك دائما وأبدا النظر الذي شاهدها والفكر الذي أعاد مشاهدتها، والعاطفة التي شوهتها، إن الأشياء في روايتنا لا تتمتع بأي حضور خارج مجالات الرؤية الإنسانية الواقعية منها والخيالية، إنها أشياء يمكن مقارنتها بأشياء في حياتنا اليومية تماما مثلما تحتل فكرنا في كل لحظة"[1].

يحب روب غرييه هنا أن يرد على أداء الرواية الجديدة بتحديد خصائصها ومنجزاتها والتغيرات التي أحدثتها في مجال الكتابة والسرد أو حتى في مجال السينما والإخراج الفيلمي.

ينهض مشروع روب غرييه إذن على :" روح الأشياء المتواري، ويؤكد أن الرواية الجديدة يجب أن يتمحور حول وصف حرفي لعالم قد اختزل إلى سطوحه، وحدها معتمدا في ذلك على رولان بارث، الذي رأى أن رواية (المماحي) تزيح عن الأشياء قلبها الرومانسي، ولم تعد تجعل من الشيء، بؤرة للترسلات، وفيضا من الإحساسات والرموز، بل مجرد بؤرة لمقاومة بصرية"[2].

يلعب التشييء دورا حساسا وفعالا لأنه يعبر عن العالم الآخر، وهذا ما فعله روب غرييه حين وضع حجر التشييء ومزجه بين عالمين متفرقين ألا وهما الرواية والفيلم:" إننا إذا أخذنا كلمة شيء المعنى العام (والقاموس يقول إن الشيء هو ما تدركه الحواس) فإنه من الطبيعي ألا تكون في كتبي، وهي أشياء موجودة في حياتي أيضا كأثاث حجرتي، والكلمة التي أسمعها، والمرأة التي أحب، وحركة هذه المرأة"[3].

يتفرد الكاتب ألان روب غرييه بتخصصه في مجالين، في مجال الكتابة الروائية من جهة، وفي مجال الإخراج السينمائي من جهة أخرى؛لذلك تمكنت نصوصه التي كتبت بغرض الإخراج والتحول إلى أفلام من الوصول إلى الآفاق والبلوغ إلى أنواع مختلفة من القراء القارئ الحقيقي والقارئ المشاهد.

حتى وإن كانت الرواية الجديدة ميدانها الأشياء إلا أن العين البشرية التي تبصر تراها على الدوام وما اعتمدهألانروب غرييهفي أفلامه هو عين الكاميرا، حتى وإن أهمل

---

[1]- آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ص: 14.

[2]- بيير شارتييه: مدخل إلى نظرية الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص: 206.

[3]- آلان روب غرييه : نحو رواية جديدة، ص: 14.

الشخصية ومحاها في مؤلفاته، إلا أنه ترك الإنسان المثول فيها بصدد هذا يقول:" الإنسان ماثل في كل صفحة، وكل سطر وكل كلمة (من رواياتي)، حتى ولو وجدنا فيها كثيرا من الأشياء الموصوفة بدقة، فإن هناك أولا ودائما العين تراها والفكر الذي يعاود رؤيتها والعاطفة التي تغير من شكلها، والأشياء واقعية أم خيالية، لا وجود لها البتة في رواياتنا خارج الإدراك الحسي عند البشر"[1].

ورغم تنوع الأشياء واختلاف حجومها فإن روب غرييه ينطلق دائما من الوجهة التي يمكن للكاميرا وللعين أن تحدد ملامح وصورة الشيء المرئي، كما أن عدد الأشياء التي يتم عرضها في الرواية معلوم ويمكن معاينته عبر القراءة ثم إن الكاتب لا يستطيع أن يتطرق في الوقت ذاته إلى أكثر من شيئين ولكن روبغرييه، و"مارغريت دورا"، و"جون كايرول" شاركوا في إعداد بعض الأفلام السينمائية مع المخرج "آلانرينيه" عن طريق اقتراح روايات موضوعا لها، مثل (السنة الماضية في مارينباد) و(هيروشيما)و(موربيل) مما فسح أمام العمل الروائي أبعادا جديدة"[2].

يروي ألان روب غرييه الأشياء بطريقة مختلفة عن متقدميه وما ذلك إلا أن تلك الأشياء أصبحت هي نفسها مختلفة عما كانت عليه الأمر الذي يحمله على أن يستخدم أسلوبا جديدا للتعبير عنها، يغاير الأسلوب التقليدي في رواية(الغيرة) يستعمل ألان روب غرييه عبارات كتلك العبارات(الأحذية الخفية، ذات النعال من الكاتشوك، لا تحدث أية ضجة على بلاط الرصيف) ألا تعني تلك العبارة أن الأحذية اليوم، هي التي تقود الإنسان؟ إن السبب الذي حمل روب غرييه على أن يقول (النعال تتقدم) بدلا من أن يقول (الإنسان يتقدم) وإيمانه بان الشيء هو محرك الأحداث، فقصة إنسان غيور أضحت واقعة تافهة بينما النعال التي تقود الإنسان أصبحت هي الظاهرة الأساسية في عالم الاستلاب سواء شعرنا بذلك أم لا نشعر " [3].

تتواجد الأشياء:" بعضها جنب بعض متساوية الأهمية، غير محدودة المعالم"[4] وتكون الأشياء وبالقدر ذاته،في الرواية والفيلم بالأهمية نفسها.

ثم إننا عندما نقرأ بعض الروايات الجديدة :"نرى أن أصحابها يميلون إلى تجميع الأشياء ذات الأشكال المتجانسة شكل V مثلا يمثل حرفا في اللغة الفرنسية لكنه قد يكون أيضا مثلثي: فتحة الصدر المثلثية الموضحة في الصفحة الثانية/ مرصد كان"[5].

---

[1]- سامية أحمد أسعد: في الأدب الفرنسي المعاصر، ص: 24-25.
[2]- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص: 103.
[3]- موريس جانجي: سمات الرواية الجديدة، ص ص: 37-38.
[4] -jean Ricardou : l'observatoire de cannes, édition minuit, paris, 1961, p125.
[5]- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص: 109.

يتم التركيز على شكل(V) وهو شكل تتقاطع فيه مجموعة من الصور والأشياء إذا أُغلق صار مثلثا، ويمكن أن يمتلئ فيصير شيئا: فتحة الصدر وغيرها من الأشكال التي تعطي الحرف(V) تشيئا وتلقي بالوصف في متاهات التعدد[1].

أما ثاني رواية سينمائية لروب غرييه هي (الخالدة) ألفها عام 1963 تتألف من 210 صفحة وهي من منشورات منتصف الليل.

L'immortelle :

« Voici donc les points sur lesquels se sont portées les attaques les plus fréquentes et les plus violentes : d' abord le manque de naturel dans le jeu des acteurs, ensuite l'impossibilité de distinguer clairement ce qui est réel de ce qui est mental (souvenir ou phantasme),enfin la tendance des éléments à forte charge passionnelle à se transformes en cartes postales (touristiques pour la ville d'Istanbul, éro -tiques pour l'héroïne ,etc.) On voit que ces trois reproche n'en constituent au fond qu'un seul :la structure du film ne donne pas assez confiance dans la vérité objective des choses- (…) le vrai, le faux et le faire croire sont devenus plus ou moins le sujet de toute œuvre moderne ;celle-ci ,au lieu d'être un prétendu morceau de réalité, se développe en tant que réflexion sur la réalité(ou sur le peu de réalité, comme on voudra).(…)si bien que nous retrouvons là , dans l'écriture cinématographique, une fonction voisine de celle assumée par la description en littérature : l'image ainsi traitée (quant aux acteurs, aux décors, au montage, dans ses rapports avec le son, etc.) Empêche de crois en même temps ce qu'elle affirme, comme la description empê - chait de voir ce qu'elle montrait.[2]

يقول :هذه هي النقاط التي وضعت على أساسها الانتقادات الأكثر حدة.

- أولا: النقص في الشيء الطبيعي أو توظيف الأمور الطبيعية أو توظيف الطبيعة في تحريك الممثلين أي أنهم يصبحون يتحركون على طبيعتهم.

[1]-Alain Robbe Grille :L' Année dernière à Marienbad, P :46.
[2]- Jean Ricardou : le nouveau roman, P: 171.

- ثانيا: استحالة تمييز الأشياء أو الأمور الحقيقية بوضوح عن الأمور المتخيلة أو التي هي مجرد تخيلات. الحقيقي الكاذب، وكيفية جعله يصدق أصبح على الأكثر موضوع كل عمل عصري أو حدث هذا الأخير بدلا من أن يكون جزء من الحقيقة متظاهرا به، يتطور على أساس أنه رد فعل على الواقع، أو على القلة أو الكم القليل من الحقيقة كما نريده نحن(...) و بصورة جد جيدة لدرجة أن نجد هنا داخل الكتابة السينمائية استخدما أقرب لذلك المحقق عن طريق الوصف في الأدب...أما فيما يتعلق بالممثلين الديكور والإخراج... تمنع في نفس الوقت من تصديق ما تؤكده مثلما الوصف يمنع من رؤية ومشاهدة ما يشير إليه.

وما أكده "بيير شارتييه" في دراسته (مدخل إلى نظرية الرواية) عن الأشياء ودورها الفعال في سيطرتها على الرواية الجديدة:" ليكن حضور الأشياء والحركات هو الذي يجعلها تفرض نفسها، وأن يستمر هذا الحضور بعد ذلك في الهيمنة، فوق كل نظرية تفسيرية، تحاول احتجازها في أي نظام مرجعي، أو عاطفي، أو سوسيولوجي أو فرو يدي أو ميتافيزيقي، أو غيره في هذا العالم الروائي المستقبل ستكون الحركات والأشياء حاضرة، قبل أن تعني شيئ ما وستكون هنا أيضا بعد ذلك علبة متغيرة، حاضرة إلى الأبد وساخرة من معناها ذاته الذي يحاول عبثا اختزالها إلى دور أدوات عابرة بين ماضي لا متشكل ومستقبل لا محدد"[1]

كل هذا يؤكد تنوع المشارب التي تستقي منها نصوص الروايات الجديدة مادتها الحكائية لكن طريقة الطرح هي التي تتغير لدى هؤلاء كما أن هذه الرواية تتميز عن غيرها بلغة خاصة وسعي إلى تشييء العواطف والأحاسيس.

[1]- بيير شارتييه: مدخل إلى نظرية الرواية، ص:207.

المبحث 2 : عناصر التمثيل الفيلمي في (السنة الماضية في مارينباد)

1-بطاقة فنية للـــــفيلم .

2- عناصر التمثيل الفيلمي في(السنة الماضية في مارينباد):

2-1- الوصـــــــــف.

2-2- الشخصـــــيات.

2-3- الــزمـــــــــن.

2-4- الـــمكـــــــــان.

2-4-1- دلالة المكان في اللعبـــــة.

2-4-2- معنى اللعب في الفيلـــــم.

سيناريو السنة الماضية في مارينباد/ L'année dernièreà marienbad

1- بطاقة فنية لفيلم السنة الماضية في مارينباد:

"المخرج (المدير): آلان رينيه.

سيناريو:ألان روب غربيه .

الشخصيات:دلفينسيريج(المرأةالشابة ALa Femme).

ساشا (الزوجLe MariM).

جورجيو آلبير تازي(الرجل المجهولL’inconnuفرانكـ X)

البلد المنشأ :فرنسا،إيطاليا، ألمانيا الغربية،و النمسا.

الوقت (مدة الفيلم): 94 دقيقة.

تاريخ الصدور(السنة): 1961.

الإنتاج: أناتول دومان.

مدير الإنتاج: ليون سانز.

تصوير: ساشا فيرني.

الموسيقى: فرانسيس سيريج.

مصمم الديكور: جاك سولنييه.

مصمم الأزياء: برنارإيفن.

الصوت: جان كلود ماركيتي، كلود فيليت.

المدير المساعد: جان ليون، فولكر شلوندورف.

النوع: الدراما الرومنسية.

أماكنالتصوير : مشهد في الهواء الطلق والطبيعي في قلعة نيفمبورغ ،شلايسهايم،الأصوات والصور في استوديو هاتبباريس" (1)

1- AlainRobbeGrillet :L’annéederniére à marienbad, p :19

*ألان رينيه: (ولد في فان عام 1922- توفي في باريس عام 2014م) مخرج سينمائي، ومصور ومونتير وكاتب سيناريو وممثل من فرنسا، كان من أهم مخرجي السينما التسجيلية الفرنسية، وقد اخرج أول فيلم روائي له



ملصقة الفيلم

(السنة الماضية في مارينباد)هو فيلم :"باللغة الفرنسية بالأبيض والأسود(**) من إخراج "آلانرينيه"(*) وأفرج عنه في عام 1961. حصل على جائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية السينمائي في العام نفسه.وهي رواية مستوحاة من رواية الخيال اختراع موريل للكاتب الأرجنتيني"أدولفوبيويكاساريس" نفسه(l'Adolfo BioyCasares)حصل على جائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية السينمائي في العامنفسه"[1].

ترتبط الرواية بالسينما ارتباطا وثيقا وتتجلى هذه العلاقة في السردla narration الذي يشمل الرواية في التصوير بالكلمات والتعبير بالمجرد، ويتجلى في السينما بعين مبصرة وتجسيد للعالم عبر الصورة l'immage

2- عناصر التمثيل الفيلمي في(السنة الماضية في مارينباد):

2-1- الوصف:

تستعمل الوسائل السمعية البصرية في البداية باستعراض صورة الأسد الذهبي الذي حاز عليه الفيلم، ثم يبدأ العرض بعد ترسيم شخوص الفيلم مع الإشارة إلى أن هناك الدبلجة باللغة الانجليزية وصوت مقدم مجهول للدخول في الأحداث عبر الحديث عن المعنى العام وعن الفيلم بصورة عامة.

1-https://fr.wikipedia.org/wiki/L'Année_dernière_à_marienbad ,15/02/2017. 12:30.

** الفيلم أحادي اللونMonochorme : اصطلاح يطلق على الفيلم الأسود والأبيض، انطلاقا من كونه أساسا عبارة عن تدرجات مختلفة من اللون الرمادي تمثل أغمقها الأسود بينما تمثل افتحها الأبيض للتوسعينظر:كيلا دالي: الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تر:عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، بيروت ، لبنان، ط1، 1978، ص: 147.

بعد ذلك يتم الحديث عن أشكال النزل وصور المنقوشات فيه والألوان التي اعتمدت في تشكيل الزخارف، بالأبيض والأسود ثم ندخل في متاهات الفيلم كل شيء يبدو ضبابيا لكن الطريقة المعتمدة في دخول الفيلم مستوحاة من الإخراج الأمريكي.، يبدأ المشهد دائما بالصور الإجمالية ثم يتدحرج شيئا فشيئا حتى يصل إلى خصوصية الفيلم، يركز في البداية على الأعمدة والسقف ثم يغوص تدريجيا في الأشكال المربعة والمستديرة، كلها أشياء جميلة تفتح شهية المتفرج وتغريه بمُتابعة المشاهدة[1].

تنتقل عدسة الكاميرا بعد ذلك إلى الزهريات والزركشات وأشكالها التي يمكن أن تفسر بالطرق العديدة.، هي أزهار وأشكال هندسية أو تلميحات فسيفسائية، يستعمل المخرج كل طاقاته في سبيل إعطاء صورة عنالمكانتماما كما يفعل "روب غرييه" عند كتاباته للرواية تأتي الأوصاف كلها عبر النظر وتأتي في الفيلم عبر العدسة(التصوير بالعدسة والتصوير بالعين مدرسة النظر).

لم تسلم كل العناصر المكونة لمدخل النزل وسقفه والأطر التي تحف بالإنسان الوافد عليه من الوصف، لكن الوصف يتم بالتدريج فالكاميرا تندرج من العام إلى الخاص، فبعد مشاهدتنا للأعمدة والسقف وأشكال الأزهار والزركشة يركز المخرج كثيرا على اللوحة الزيتية التي تمثل كل تفاصيل الفندق ولنقل إنها بطاقة التعريف بالفندق، يعوض المخرج في هذا الفيلم شخصية الكاتب وتعوض الكاميرا قلمه لكن صورة الأشياء تتجلى بوضوح وبسرعة أكثر من تجليها في النص الروائي.



لا يمكن مثلا الإحاطة بكل عناصر بهو الفندق لأنها كثيرة ومتعددة بحيث لا يكفي نص روائي كامل للوقوف عند تفاصيله، وفي الفيلم الذي أعتمده في هذه المقارنة استعمل المخرج طريقة الدبلجة باللغة الانجليزية وكأنه يعرف منذ البداية أن المتفرج لا يستطيع تتبع كل

[1] - Alain Resnais : filml'année dernière à marienbad, 1961. Www.Allocine.Fr. Films Drame.

حيثيات الأحداث، أما اللوحة التي تمثل فضاء يحف بالقصر ويحدد بعض الأماكن التي تدل عليه، فإن المصور يغوص بنا في متاهة حقيقية تذكرنا بنص (في المتاهة) الذي كتبه ألانروب غرييه نفسه.

يشير "روب غرييه" إلى الفروق الأساسية التي تفصل علاقة الأشياء بالكاميرا ويُبين نص الفيلم هذا :

س :"يفتر فمك افترارا أكبر، تتسع عيناك أكثر، وتمتد يدك إلى الأمام في حركة لا تكتمل(...) تقوم المصورة (...) بضرب من الحركة الدائرة حول الآلة لتظهرها بالتفصيل، تحضر الصورة الفيلمية والوصف في آن واحد، وتُثبت رؤية الفيلم أن هذا التصميم ليس حشوا على الإطلاق، فـ"روب غرييه" كاتب الوصف وعُني بتأليف فيلمه، لا من الأوصاف ولكن من الصورة الفيلمية ومن المدركات الحسية الإجمالية، وقد تبين من بفعله هذا كان محروما من معظم الصلات الناجمة عن الصفات التحليلية في الشيء الموصوف، فسعى إلى إدخالها من جديد عن طريق الكلام، إلى تحويل إدراك المشاهد إذ يُرفق الصورة الفيلمية بوصف تفصيلي، يقتضي إدراك المشاهد أن يعمل على المستويين في آن واحد، يُردَفُ الإدراك الحسي الإجمالي بإدراك حسي للتفاصيل الوصفية"[1].تبقى الحبكة في الفيلم مفترضة حيث تظهر من خلال الأشكال وتعددها.

تتطلب رواية(السنة الماضية في مارينباد) :" تعليما لأصول قراءة القارئ، وتعبئ القارئ بنوع من المنعكس المشروط، إذ يستمر حدوث الإدراك الحسي المزدوج (يُكثر روب غرييه من سكون الشخصيات أي اللقطات التي تتجمد فيها الشخصيات) حتى يغيب الوصفُ وعند ذاك يمكن أن تزدهر الصلاتُ الفيلمية الإجمالية والعلاقاتُ الوصفّيةُ التفصيليّةُ"[2].

تسعى الرواية الجديدة إلى توظيف الوصف لتشخيص الأمكنةأولتشييء الشخصية. لكن هذا الفيلم يتنقل بنا إلى مجموعة من التماثيل، بل يحاول أن يجعل من الشخصية الموجودة على خشبة المسرح تمثالا؛ وحين تبدأ في التحرك يشعر الحاضرون أن هذا التمثال بارد فاقد للإحساس حركاتها وسكناتها تشبه جسدا ميتا يتحرك بعد عودة للحياة.

عمل الوصف في الفيلم على تفسير أفعال و سلوكات وحركات الشخصيات.

[1]- جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة، ص : 107.
[2]-المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

2-2- الشخصيات:

بعد استعراض جوانب الأمكنة والحديقة والوقوف عند بعض سمات الشخصية وتعلقها ببعضها البعض ينتقل المخرج إلى استعراض الشخصيات ويبدأ بتكثيف الحديث عن ترابط الشخصية مع الأخرى، شخصية فرانك مع زوجته وشخصية"جرجيو" والشخصيات الأخرى، التي تنتقل وفق نظام تصويري يتصدره الحديث عن اللعبة، وعن مكان إطلاق النار وغيرها من الأفضية التي تكون مسرحا لأحداث الفيلم.

تتحدث الشخصيات عن نفسها، عن ذكرياتها و علاقاتها وتعطى رأيها بخصوص اللباس والمأكل وموقع بعضها البعض في الهرم الاجتماعي؛ إن الفيلم(السنة الماضية في مارينباد)يرسخ فكرة سلطة المكان وتمرده على الشخصيات وهو أمر يتجلى خاصة في انعدام الإقرار بالماضي وباللقاء الذي يسعى البطل إلى إقناع المرأة به، إن هذا الفيلم يحاول الإجابة عن سؤال أساسي هو: هل التقى البطلان فعلا في السنة الماضية في بين جدران هذا القصر؟ أم أن هذا تم في مخيلة الشخصية الأساسية فقط، هذه علامات أساسية في الرواية الجديدة، إن بعض الأحداث تتم تلبية لظاهرة الاستذكار التي يعج بها الفيلم فالبطل يخاطب هذه الشخصية شخصية دلفين المرأة الشابة التي تعود في الأحداث إلى الأمكنة وفق ما يراه هو وليس وفق ما جرى فعلا في الأحداث، هي طريقة تتم في الفيلم لتلبية غرض سينمائي يؤسس لما يسمى بالاستذكار والاسترجاع[1].

يخرج الجميع إلى الحديقة وتتواصل محاولة إقناع البطل المرأة بأنه زوجها وأنه يعرفها من قبل، والنداء المتكرر للزوجة "دلفين سيريج" وحوارها مع الرجل المجهول: أتركني، أتوسل إليك.

هناك أشياء تستحضر كل مرة في هذا الفيلم مما يجعل المتتبع يحس بنوع من الملل الذي تقطعه المناجاة والحوار الذي يعقب كل حركة في العدسة، أما الشخصيات فإنها تنتقل من مكان إلى آخر وكأنها تحث المتفرج على تتبع فقرات النزل وأماكنه تماما كما يسعى المؤرخ إلى تسجيل الأمور التي يريد أن ينقلها إلى الآخرين، مع التذكير بأن بعض الأحداث تتداخل فيما بينها حاضر مع ماض، حقيقة مع تخيل وهكذا...

يتحدث "ألان رينيه" عن عالم الشخصيات في ثالوث من الفيلم: المرأة الشابة المشتركة بين الزوج والرجل المجهول(العشيق) بحيث يُظهر إنسانيتهم بوصفها كائنات تعيش في صورة قلعة مثل التماثيل المتواجدة فيها كأنها أفرغت من حياتها وحيويتها، ومحكوم عليها بإعادة الحركات والإيماءات نفسها ، ويبرز لنا روب غرييه بأنها قليلة الخيال فغياب الألوان يُظهرها بلا جسد وبلا حياة.

---

[1]- Alain Resnais : film l'année dernière à marienbad,1961 .

ركز على العنصر المرئي إذ لا يترك تفصيلا يمر دون تصوير سواء أكان في الانفعالات أم في الملامح النفسية للشخصيات.

2-3- الزمن:

يبدأ عنصر الزمن في الفيلم أو في الرواية من العنوان ذاته (السنة الماضية في مارينباد) مما يوحي بأن الأحداث لا تجري في الزمن الحاضر إنما في زمن الماضي لذلك يحاول المخرج توفير كل الظروف التي تحقق هذا الاسترجاع، و تحسيس المتفرج بالمحايثة أي بأن الأحداث التي يراها أمامه تجري في واقع الأمر خلال زمن المشاهدة، وكل ذلك يحقق تواجد لأقسام الزمن والحكاية في النصوص السردية زمن الحكاية هو زمن الماضي،أي أن زمن أحداث هذا الفيلم مستعادة؛ لكن المشاهدة المستمرة للفيلم تعيده إلى الحياة كل مرة حتى وإن كانت ألوانه توحي بقدمها، وإننا مثلا حين نعيد تصفح هذه الأحداث في الشاشة اليوم نشعر كأنها أحداث محايثة لنا هو فعل يُشبه فعل الكتابة فالرؤية زمنها دائما الحاضر، أما الحكاية التي تدور حولها الأحداث فزمنها هو الماضي بدون موارية (الشك) .

هناك مجموعة من الأزمنة يقطعها زمن أساسي يربط بينها ويوفر ما يُشبه وحدة هذه الأزمنة، إنه زمن المناجاة فالأحداث كلها أو معظمها يتم وفق ما يرويه البطل بينه وبين نفسه، وهو نوع من الزمن الداخلي، كما أن هذه الطريقة تحقق أيضا نوعا من التخييل لدى هذا المتفرج رغم أنه يُقطع مرة بعد مرة بحدوث أمر طارئ سواء أكان عن طريق ظهور الشخصيات على طاولة اللعب،أو في حديقة النزل أو غيرها من الأحداث المتعاقبة، ولا بأس من التذكير بأن البؤرة الأساسية في هذا الزمن تبقى إثبات ما حدث في الماضي[1].

سبق الحديث عن طريقة تقسيم الزمن عند المنظرين في فرنسا وخاصة كما تحدثت عن "حسن بحراوي"و"سيزا قاسم" و"عبد الملك مرتاض "وطريقة تقسيمهم لهذا العنصر السردي؛والواقع أن الإمساك بأقسام الزمن الموجودة في الكتب النظرية أمر غير ممكن عندما يؤول إلىالإخراج السينمائي ونص (السنة الماضية في مارينباد) لم يحتفل ولم يعر هذه الخصوصية اهتماما متميزا لكنه استعمل الزمن المهوش غير المرتب.

فنحن نعلم أن القصة تنطلق من 1929 وأن الفيلم قد عُرض سنة1961، لذلك تبقى الرواية أي النص المكتوب هو المجس الذي نستطيع من خلاله معرفة ما إذا كان المخرج ألان رينيه قد أبقى على التسلسل أو الزمن الذي وضعه "روب غرييه" خلال التمثيل، يستعمل المخرج أسلوب التداعي أي التوالد الذي يعتمد عادة في الكتابة الرومانسية.

وظف ألان رينيه مجموعة من الوسائل التي ساهمت في تحديد زمنية الأحداث، وكان اللونان الأبيض والأسود إحدى أهم هذه الوسائل،حتى وإن كانت الألوان تعطي بعدا في

[1]- Alain Resnais : film l'année dernière à marienbad, 1961.

الأفلام السينمائية، لكن إعادة عرض أو مشاهدة لقطات من الفيلم بنا في متاهات أحداث ماضوية، كما أن الإصرار على زمن الماضي وأقسامه يعطي إحساسا بأن الزمن المتغلب هو الزمن الماضي، رغم اعتماد المخرج طريقة إعادة بعض المشاهد من الفيلم أو الاستدراك للتعريف بلقطة ما أو بحالة ما عن طريق إعادة مشهد في الفيلم.

إن الكتابة عن الماضي تختلف عن المشاهد المفلمة، رغم أن ألان رينيه بوصفه مخرجا سينمائيا قد أدخل ذاته وطريقته الخاصة في أحداث الرواية حين انتقلت إلى السينما.،لقد قال عنه بعض النقاد وبخاصة في (السنة الماضية في مارينباد):" عبارة عن رائعة جدلية فلسفيةجعلت من الميلودرامية الشاعرية وفن المؤامرة عملاً أدبياً يجعل المشاهد شريكاً في تركيب صورة وإيجاد اللغة المستوحاة منه، وبالتأكيد يحسب لرينيه استخدامه للغة التصويرية الخلابة والموسيقى الممتازة واستخدام الفوضوية في الأحداث بقالب أسطوري لم أعهد له مثيلاً، وأخيراً جعل المكان والزمان والأشخاص عبارة عن وحدة واحدة تسير في نفس الاتجاه نحو الغوص في الذات الإنسانية ومخاوفها، وتجميد شخصيات العمل في عدة مشاهد لتفعيل أنه العام الماضي في مارينبياد هو فعلاً حلم داخل كوكبة من الأحلام والذكريات، والتي تجعل الشخوص التي تحيط بالزوجة والزوج والعشيق مجرد ديكورات في مخيلة الحالم في الفندق"[1].

نستعرض من خلال الكلام السابق أن هذه الرائعة بحسب تعبير النقاد تميل إلى الجدلية؛ أي بالحديث عن الشيء وضده أو عن الزمن و تمفصلاته فتغدو بذلك أسطورية في بعض الحالات وهو الكلام الذي ساقه "جان ريكاردو"، و"خالدة سعيد" في كتابيهما(قضايا الرواية الحديثة)، و(حركية الإبداع)، حيث أشارا إلى أن الزمن غير مستقر يوحي بأسطورية الأحداث والزمن الأسطوري زمن فضفاض متأرجح وغير ثابت مبنى على الافتراضات والتعويم، في الرواية أشياء غير عادية تساهم في مرونة الكاميرا في مزج السحر مع النفس والألعاب (لعبة v) بالخيال؛ فالوهم طريقة ترجع إلى الماضي حيث العوالم المتوازية والتي يستعمل فيها التوقيع السينمائي والعدسة التي تؤخر اللقطة فالتأخير يعني بعد الزمن والتقديم يعني قربه، كما تحدد الألوان البيضاء والسوداء دلالات أخرى للزمن، فالبياض يجعل الأحداث ناصعة قريبة كقرب الزمن في الفيلم، أما الأحداث السوداء فإن بعدها في الزمن يتماشى مع اشتداد ظلمة النور في اللقطة أو المشهد الفيلمي.

يُعد المشهد أحد الركائز الأساسية التي يُبنى عليها الفيلم ولعله من الأمور التي تجلب انتباه المشاهد كثيرا، ولذلك يسعى المخرج إلى ترسيخ شخصيته وطريقته في إعداد الأحداث المشكلة للمشاهد، كما يضع في حسبانه الصورة التي يجب أن تكون عليها الشخصيات

[1]- عبدالرحمن الخوالدة:الحياة عبارة عن لعبة لاتستطيع الفوز بها على الدوام(كلاسيكيات أوروبية) للتوسع ينظر: themagic-lantern.blogspot.com،متاح على الشبكة، اليوم 2017/03/13، الساعة:45: 14.

والأثاث والموجودات المؤطرة للحدث المعروض وهذا يتطلب مادة أي قيمة مالية يجب أن يُوفرها المسهمون في إعداد الفيلم ومصاحبته منذ البداية.

يشترط في المشهد مدة زمنية معينة تكون متوافقة مع المدى الإجمالي للتركيبة الفيلمية بشكل عام وفي فيلم(السنة الماضية في مارينباد) نجد أن ساحة النزل ومكوناته التي تبدو غالية الثمن مما يجعل التخمين بانتمائها الزمني، لقد تحدث الدارسون كثيرا عن النصوص التي أبدعها الروائي الفرنسي" بلزاك" وتحدثوا بعد ذلك عن شخصياته وعن طريقة لباسها وأكلها ، كما تحدثوا كثيرا عن الأثاث الذي يستعمل أو يوجد في الغرف أو المساكن التي يقطنونها وصاروا ينسبون الروايات التي تكتب في ذلك العهد إلى بلزاك، يقولون العصر البلزاسي.

أما في هذه الرواية المُفلمة فنلاحظ الأثاث الأسود الداكن واللباس الداكن والشعر الداكن وبعض البياض المحفوف بالسواد، وطريقة الكلام والتحول الهادئ البسيط للشخصيات وحركاتها الرزينة وغيرها؛ فنلتمس أن العصر ليس عصرا حديثا بل ينتمي زمنه إلى العهود الأولى التي أعقبت اكتشاف فن السينما ذاته؛ وعلى الرغم من أن الأحداث مليئة بالأصوات وان الشخصيات تتحدث وتنتقل دون انقطاع في الصورة أو تذبذب في المشهد فإننا نحس أن الزمن ليس زمننا فنعود إلى البداية الأولى للفيلم لنتصفح اللقطات لقطة لقطة فنجد أن السنة التي أعد فيها الفيلم(1961) سنة بعيدة فعلا، لذلك نعوضها في النقد الأدبي بزمن الحكاية وهي حكاية تأسست على فعل الكتابة أو على النص الروائي الذي أبدعه ألان رينيه فهو إعادة صياغة لتلك الرواية مع تدخل صاحب النص بطبيعة الحال[1].

ينتمي "روب غرييه" إلى فئة المبدعين الذين لا يتهيبون من المغامرة في الفنون الأخرى، ولعل تكوينه ومؤهلاته هما السببان الرئيسيان في انقلابه على الكتابة لصالح التمثيل، كما أن حيازته على تلك المؤهلات وتمكنه من الكتابة الجديدة هما المهيئان الأساسيان اللذان دفعاه إلى المغامرة في التمثيل.

في النص دلالات زمنية يفترض أن تتطور من ناحية أزمنة الأفعال كما يفترض أن يتغير الحال بين السنة الماضية وهذه السنة أي السنة التي يُمثل فيها الفيلم، لكن هناك نوعا من التعويم فليست هناك حدود واقعية بل تبدو الأزمنة افتراضية ورغم أن الوقت يتراوح بين الماضي والحاضر، أي بين زمن الماضي بوصفه فعلا منتهيا وزمن الحاضر بوصفه فعلا متواصلا مستلهما من الحالات التي مر عليها البطل ومن معه، إن الفيلم يمثل مرحلة زمنية تبدأ ثم تنتهي لكن زمن الرواية الموجودة داخل الفيلم يحاصر المخرج رغم أنه لا يفرض عليه تشكلا زمنيا تنطلق منه أحداث المشاهد، وبالعودة إلى سلوكات الأفراد وتصرفاتهم

[1]- Alain Resnais : film l'année dernière à marienbad, 1961.

نجـد أن هنـاك مـن ينكـر حـدوث الأمـور التـي يريـد البطـل أن يقنـع بهـا البطلـة الشخصية"دلفينسيريج"(المرأةالشابة Ala femme) رغم أنها لا تؤمن بإمكانية حدوثها.

تظهر الشخصيات فـي شكل متعاقب لكنها تتحرك ضمن حلقة مستديرة حلزونية لا منتهية، يظهر "فرانك " و"ساشا"ثم تظهر "دلفين" ثم يظهر الآخرون ثم يعود" فرانك" للظهور بالثياب نفسها وبالحركات الثقيلة ذاتها.

هذا ما نسميه بالتكرار الذي يكون متضمنا لشيء من التواتر أي من التتابع، وكل مشهد يشتمل على حركات متواترة لكنها تدور في حلقة ضمن المشهد ذاته، وينعدم الارتباط أو يكاد بينها وبين غيرها من المشاهد، مما يجعلنا نفكر في العلاقة التي تربط بين الرواية بوصفها نصا تنعدم فيه السيرورة الزمنية، والفيلم بوصفه مجموعة من المشاهد التي لا ترتبط ببعضها البعض ارتباطا وثيقا.

يقولالبطل:"نعم أتذكر جيدا هذه الغرفة ثم يخاطب البطل كاشفا عن بطاقته قائلا: وهذه البطاقة هل تذكرينها وذلك السرير؟ ترد عليه: أيُ سرير"إن القصد من هذا الكلام الذي حدث في الدقيقة (57) من زمن الفيلم هو محاولة تأكيد أن زمن الاستذكار هو الزمن المسيطر على الأحداث،وأن بعض الأحداث هي اجترار لما تم الحديث عنه ضمن المشاهد كلها تقريبا، ويتم قطع زمنية الأحداث بمشاهد اللعب والقمار والأحاديث الهامشية التي نحس أن بعضها لا يتكرر وإنما تم تأليفه خلال عرض المشاهد فقط.

تتداخل أحداث المشاهد وفق ما يرتضيه المخرج، وما يتضمنه السيناريو فهناك لقطة بالأبيض تعقبها لقطة بالأسود وكلاهما أي المشهدان يحاولان إثبات شيء ما؛ تماما كما يريد أن يفعل البطل تماما في النص الروائي أي يُحاول إقناع البطلة بأن الحدث أي اللقاء قد وقع حقا في (السنة الماضية في مارينباد) وأن اللقاء الذي يتم الآن هو لقاء تابع متمم لذلك الحدث الماضي، قد يدخل ذلك ضمن ما يُسميه التوهم أو التخيل لكنه طريقة تستفز المشاهد وتبعث فيه حب متابعة الفيلم، يستعين المخرج بالصورة المشهدية، وهي أداة غير موجودة لدى الكاتب الذي يميل إلى الوصف المشهدي وليس إلى الصورة التي يعتمدها التصوير السينمائي.

4-2- المكان:

تم تصوير الفيلم في ولاية:"بافاريا التي توجد فيها القصور والحدائق والتي يشير إليها ألان رينيه وقد استحضر من ميونيخ الأحواض والقلاع المجمدة، كما استحضر صورة

حديقة شلايسهايم الفاخرة والتي تثير الانتباه بمشاهدها وعناصرها الطبيعية"[1]، إن هذه الأمكنة قد ساهمت في تشكيل الصورة الفاخرة لحديقة النزل في مارينباد كما أعطت الديكور الذي نراه في الفيلم والذي يُشكل الصورة الحقيقية لحديقة النزل، إن أحداث الفيلم حتى وإن تم أغلبها في واقع وحيد محفوف بجملة من الخصوصيات المكانية التي تفرضها طبيعة وجود النزل فإنها صورت في استديو بعيد في:" باريس، وبالضبط في قلعة نيفمبورغ " [2].

وهي قطعة أرضية مليئة بالحدائق رغم أن التمثال الموجود في الفيلم مستوحى من تمثال حدائق مارينباد في ساحة القصر الملكي المشهور بممرات الباروك الطويلة، إن الذي يشاهد أحداث فيلم السنة الماضية في مارينباد يحس أن الحيز المادي ينصاع للمخرج الذي يركز كثيرا على المناطق التي يمكن أن تثير الذكريات، الزوايا وقاعات الأكل واللعبة وغرف النوم والأماكن المستورة في حديقة القصر؛إن الذي يثير فضول المتفرج هو الكيفية التي تتحرك بها الكاميرا، فهي لا تتوقف في مكان واحد بل تنتقل عبر أفضية الفندق وتمسح الجدران والأسقف والممرات وصالات العرض، وفق حركة بانورامية تذكرنا باستمرار الهندسة الأصلية للفندق فهي مستوحاة من طريقة البناء الألمانية كما أنها مؤثثة بديكور باريسي.

تنتقل الكاميرا في الفيلم وتذكرنا بأن ألان روب غرييه لا يبتعد كثيرا عن أسلوب العمل في المتاهات؛ أي أننا نحس دائما أننا أمام متاهة تتطلب حلا وتفسيرا.

وقد قال بأنه حين وضع سيناريو(السنة الماضية في مارينباد) مع" ألان رينيه" فإنه كان دائما يترقب محاولات للتفسير والتأويل التي تعتمد الرؤية المباشرة التي تقوم بها العين، وقد أشرت في الكثير من المناسبات بأن الرواية الجديدة هي رواية النظر أي أن ما يكون فيها من أوصاف لأمكنة وحالات لشخوص ووضعيات وغيرها إنما يكون وفق ما ينقله النظر وليس ما تخمنه العقول، فالرواية الجديدة رواية قريبة جدا من هواجس البنائية و الشكلانية وتبتعد بذلك عن هموم التخييل ومتاهات الأحلام.

يستعمل الأبطال فيها عقولهم يفسرون ويقتنعون وفي الفيلم تأكيد على بعض الأمكنة التي تكتسي طابعا مفصليا في الحكاية، كما يحاول البطل "فرانك" إقناع المرأة الشابة بأن

---

[1]-Alain Resnais: l'année dernière à marienbad.www.cineclubdecaen.com/realisat/resnais/anneederniere.htm.21/01/2017.19:000.

[2]-Ibid.

ذلك المكان أو غيره يدخلان في الذكريات التي عاشها في السنة الماضية بالفندق فتصير الأمكنة حينئذ تأثيثا لفعل التذكر ودلالة مادية على حدوث لقاء.

ورغم أن الهاجس الحقيقي الذي يؤرق كاتب السيناريو هو عودة الكتابة بالقارئ إلى سنة ماضية، والعودة تكون مؤطرة بالمكان والمكان لا ينقسم بشكل واضح إلى التفريعات التقليدية المعروفة لدى البنائيين؛ المكان المغلق والمكان المفتوح يمكن للمتاهة أن تثير القلق ويمكن أن تستفز للقراءة كما يمكنها أن تكون شكلا فضائيا فريدا، والمتاهة تعود بنا في هذا الفيلم إلى الوراء مرات عديدة ويمكننا أن نرى وجود تشابه مع البنية الشاملة للفيلم المبني على الرغبة في الإقناع، كما أن الصورة التي توجد على الحائط في أحد الممرات تمثل شكلا جديدا في المتاهة فيها خطوط متناظرة كتناظر الخطوط في الحديقة والشجيرات التي رسمت وفق منظومة متناظرة أيضا تبعث على الرهبة والخوف.

كل هذا موجود في ديكور الفيلم وملفوف ضمن الأحداث المتواترة في السيناريو وحتى اللعبة جاءت وفق صور وأشكال متناظرة أيضا، مثلثات تنقص منها بعض العناصر تبعا للمرحلة الزمنية في اللعبة، لكن اللون الأسود و الأبيض يشعرنا دائما بأن الأحداث جرت في مكان غريب، يدفع إلى الخشوع والتأمل كما أن الملابس المنتقاة كلاسيكية وكذلك الأثاث والديكور بشكل عام. ويمكن التمثيل بالصور الآتية :





تبدو الصورتان معبرتان عن فضاء بارد خال من الحيوية ومن المشاعر، كما أن اللونين الأسود والأبيض يحيلان على زمن ماض سواء أكان زمنا بعيدا أو زمنا قريبا.

تقول "ناتالي ساروت":"إن علامات الإنسان وممتلكاته يمكن أن تدل على صاحبها"[1] وهو الكلام الذي ورد لدى" بلزاك" الذي أشار إلى دلالة الممتلكات والأثاث واللباس على أصحابها وعلى الرتبة الاجتماعية التي ينتمون إليها، لكن هذه الأمور بدأت

[1]-Nouveau Roman :hier aujourd'hui, pratiques ,direction jean ricardou, centre culturel international de gerisy, la salle, union générale d'éditions 8 rue garancière paris 6e ,1792.

تزول تدريجيا وصارت الشخصية فاقدة لأشيائها وللباسها ولكل ما من شأنه أن يدل عليها ثم فقدت اسمها في الأخير.

في رواية (السنة الماضية في مارينباد)أطلق "ألان روب غرييه" رموزا وأحرفا على أبطاله، كما أن اللعبة (المتاهة) تدل على انعدام التواصل يقول ألانرينيه عن ذلك:بدأت مع هذه الفكرة، وهي شكل من أشكال الطريق ممرات الفندق وطريقها الطويل يمكن أيضا أن تكون شكلا من أشكال الكتابة متاهة[1]وهو المسار الذي يبدو دائما ويُحقق وجود الحواجز الصارمة، ومع ذلك لا يؤدي كل شيء إلى نهايات ميتة، لكنه يحتاج للعودة مرات عديدة إلى الموقع نف سه بغرض استكشافه أو الحصول على معنى ما له، يتجول المرء في ممرات لا نهاية لها من الفندق يمكن أن يرى الأشياء لكنه من يتوصل إلى كنهها بطريقة أكيدة، يبدو المكان مما سبق جزءا في المتاهة العامة التي يمثلها مضمون الفيلم هل مدت اللقاء بين الشخصيتين أم لم يحدث؟

تطوف الكاميرا بين ممرات الفندق وهناك ملصق لفيلم بعنوان(روسمير) ثم تدخل إلى الغرفة وتستمر في الحركة تنقل صورة السقف، تعود إلى التركيز على ثقب أسود يثير القلق ويبعث على التساؤل، هو نوع من التشكيل الموازي للعوالم المليئة بالمنحوتات وبصور أخرى تقربها عدسة الآلة.

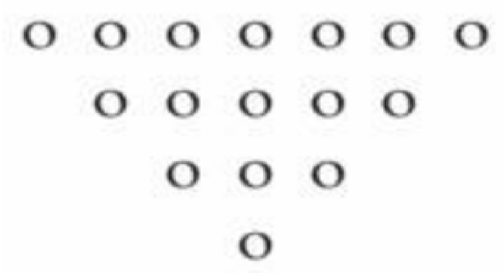
هكذا يبدو المكان مهشما مقسما إلى مجموعة من العناصر يمكن ربطها إلى بعضها للحصول على شكل عام واضح، ولكنها مختلفة متباعدة تفتقد إلى مخولات الترابط؛ لذلك يأتي الكي والانكفاء على الماضي لتعويض بعض النقص في المسيرة الزمنية للفيلم(السنة الماضية في مارينباد) مكان وزمن تجلبه الرؤية كما قلت وزمان يعود بالذاكرة إلى سنة ماضية، لكن المكان من شأنه أيضاأن يحيل على الزمان صور الباروك وعالمه الفاتن والموسيقى المنبعثة الهادئة التي تعلن عن وجود علاقة بين شخصيتين ولسنا متأكدين إن كان ألان رينيه قد استشار كاتب الرواية وشريكه في الإخراج حين استرسل في توصيف الأمكنة والبطاقات وخاصة اللعبة (اللعبة سخيفة ومبارياتها باردة وبطاقات اللعب والدومينو وغيرها)؛ تحتل مساحة في المكان أيضا لكنها تحتاج إلى التفكير، فالفيلم بهذا التعبير عبارة عن متاهة حقيقية مكانا وزماناوهو يبدو من العنوان أيضا: الوقت هو (السنة الماضية) والفضاء هو (مارينباد) وكأن القصة تنطلق من العبارة المألوفة (كان يا ما كان).

[1]- Alain Resnais : film l'année dernière à marienbad, 1961.

2-4-1- دلالة المكان في اللعبة:

تمثل اللعبة نوعا من الفضاء وكيفية تشكُله، ففي الفنادق عالم مغلق بالضيوف، يقوم المعلم الكبير في هذه اللعبة"ساشا" باللعب ويذهل الجميع ويبهرهم بسهولة اللعبة التي يفوز بها ضد المعارضين وبشكل متتالي، ويدور حوار بين (X)و(M):

ينشر(M)البطاقات قبل(X) شريطة أن تأخذ البطاقات من صف واحد وفي كل مرة.



(1

يبين الشكل صورةاللعبة .

صوت(M)(الزوج): إلى حد ما، أستطيع أن أربحك، أنا دائما أفوز.

صوت(X)(الرجل المجهول): إذا كنت لا تخسر، دعنا نحاول، إنها ليست لعبة؟

صوت(M):يمكنك أن تخسر (تقف الكاميرا وقفة صغيرة،بحيث يدخلفي هذا الوقت من الصورة M وهو الذي يتحدث)

صوت (M):اللعب مستمر، ولكن فزت وسأفوز دائما.

صوت(X):سأبقى أحاول.

يقف(M)جامدا، ويضع(X)البطاقات وفقا لرسم البياني أدناه، لعبة المباريات أو البطاقات مرتبة في 4 صفوف من 7، 5، 3 و 1. كل بدوره، يمكنك أن تأخذ أكبر عدد ممكن من المباريات على النحو الذي تريد، ولكن في صف واحد. أيا كان من اللاعبين يجب أن يحافظعلى طريقته في اللعب حتى آخر المباراة أي بالربح أو الخسارة، و تلعب هذه اللعبة بسرعة وبدون موسيقى وفي صمت تام.

---

[1] - l-année-dernière-àmarin bade :www.critikat.com/panorama/analyse ,13/03/2017,16 :00.



تبين هاتان الصورتان الصرامة والجدية والتركيز الذي يبدو على الوجوه والنظرات.

يطلق علماء الرياضيات على هذه اللعبة اسم (نيم اللعبة)، وأنشئت النظريات في تحديد استراتيجيات الفوزبها.

قدم الفيلم لعبة اسمها (مع المباريات) وتسمى الآن لعبة (مارينباد)، أصبحت هذه اللعبة تحظى بشعبية كبيرة بين ألعاب الكمبيوتر لأنها تعتمد في طريقة فوزها على الأرقام الثنائية(Les Nombres Doubles).



الصورة تبين انخراط الزوجة أيضا في اللعب و محاولة استكشاف خبايا اللعبة.

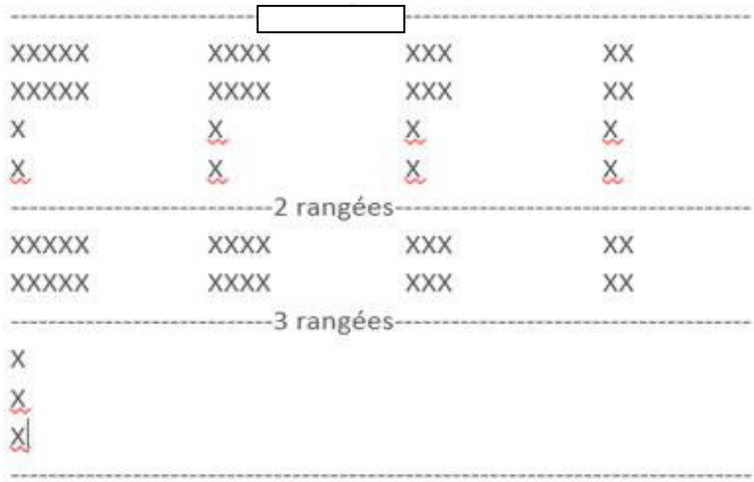
يقول زوج ديلفينسيريج "تستطيع أن تخسر، ولكن سأفوز على الدوام"

أتريد أنت أيضا أن تكون الفائز؟ ونصيحتي هي أن تزيل أربع قطع في الخط الخامس، والتي يمكن أن يرمزلها على النحو التالي:

XXXXXXX (7)
X (1)
XXX (3)
X (1) (1)

[1]- Jeu de Marienbad :https://fr.wikipedia.org/wiki/.12/12/2016. 16:00.

ثم خطوة فخطوة، ودائما في محاولة للسماح للخصم من إجراء التكوينات التالية (كما يبدو في الحالة أعلاه). الصورة أدناه تبين تشكيلا من أربعة صفوف ثم يتطور الشكل إلى ثلاثة صفوف و بعدها إلى صفين و هكذا...أي أن الشكل مرتبط بمرحلة اللعب.



(1)

إذا كانتالذاكرةالبصريةقوية فإنها تسهل تخزين المتواليات وتسمح لصاحبها بالفوز على المنافس، إذ من الصعب أن نتذكر؟وبعد ذلك نقوم بإعادة تشكيل التكوينات في علب من وحدات مستوحاة من الأشكال المخزنة في الذاكرة.

يحيل الفيلم على دلالات مكانية تسمح لنا باستخراج التقنيات السينمائية المستعملة فيها من خلال الأسلوب الوصفي الذي يجعل من المكان مدركا، لأنه يُشكل صورته في الأشياء مما أضفى على الفيلم قيمة فنية ودلالة كبيرة.

2-4-2- معنى اللعب في الفيلم:

تستند لعبة المجلس على استراتيجيةمضبوطة ليست عشوائية. ومن شأن هذه التتابعات المتكررة أن تعلم بأنه لا وجود لموضوع الحب والعاطفة في اللعبة؟ وهي من خصوصيات الكتابة في الرواية الجديدة التي لا تحفل بالشخصية ولا توليها قيمة كما ورد لدى "كلود سيمون" في نصه: (النزل le palace)(2)فالتشكيك في الشعور بالحب أيضا ولد فرصة (الاجتماع) وإستراتيجية الغواية.

وهذه المواجهة بين الرجلالمجهول أي العشيق والرجل المرئي، أي الزوج افترضت أنه لن يسعى لتحقيق أي شكل من أشكال المعرفة والسلطة على امرأة سمراء شابة أي الزوجة.

فاللعبة عبارة عن متاهة أو هي جزء في المتاهة الكبرى التي نجدها في فيلم (السنة الماضية في مارينباد).وقد سبقت الإشارة إلى أن المتاهة شكل آخر من أشكال الرواية الجديدة ومن أبرز خصائصها لذلك ركز المخرج كثيرا على ظاهرة التجوال والانتقال المستمر داخل

1-Ibid.

2 - Cloud Simon : le palace, édition minuit paris,1962.

النزل ولم يُحدد المكان المركزي فيه بل ترك المجال مفتوحا أمام المتفرج الذي سقط في شرك المخرج وقبل ذلك في متاهة الرواية. ولا بد أن تكون اللعبة التي وضعت للاستراحة، أو هكذا يعتقد القارئ أو المتفرج في البداية لكنها تتحول تدريجيا إلى عقبة تأخذ منه الكثير من الوقت والجهد، لأنها ستكون مجالا لإبراز التفوق الذاتي وتحقيق التميز أمام الآخرين.

اتجه "آلا ن روب غرييه" من خلال هذا الفيلم إلى تجديد بنية الشكل الفيلمي والتخلي عن المفاهيم التقليدية للغة والشخصية والحدث مع السعي دائما إلى إيجاد أشكال جديدة.

المـبحـث 3 : موازنـــة بين الرواية والفيلم

1-تـــــــــــــــمـــــهـــيد.

2-أوجـــه الاختـــــــــــلاف.

3-أوجـــه الائـــــــتـــــلاف.

تعتبر الروايات المُفلمة صورة حية عن التعالق الموجود بين الكتابة الأدبية والإنتاج السمعي البصري، وقد تجدرت نتيجة إحساس بضرورة إخراج بعض النصوص من الأوساط المثقفة إلى أوساط المشاهد حتى وان كانت غالبيتها مثقفة أيضا؛ لقد أخذت هذه الطريقة منحى فريدا بعد إعداد الفيلم عن رواية(العجوز والبحر) لـ"أرنست همنغواي"(Ernest Hemingway)(*) التي نالت عن طبيعتها في شكل الرسوم المتحركة جائزة أمريكية، ثم تواتر هذا السعي الجديد والذي بدأ تقريبا خلال خمسينيات القرن الماضي، تحاول هذه الأفلام أو الروايات المُفلمة نقل الآراء التي تكون مكثفة في النصوص الروائية إلى مساحة أوسع.

تجنح الأفلام إلى قمة الخلق الحر والفيلم الروائي يأخذ موقعا بين محاولة الخلق والالتزام بتقاليد الروائية:" وعلى الرغم من استخدام السيناريو والرواية الأدبية الكاملة في كل منهما يختلف اختلافا بيّنًا، ويرجع ذلك أساسا إلى العديد من الاختلافات بين طبيعة كل من السيناريو والسينما عموما، من ناحية والرواية الأدبية من الناحية الأخرى"(1).

يتفق الدارسون الذين يهتمون بهذا الميدان على أن السينما قد مكنت لبعض النصوص الروائية من الخلود والانتشار؛ فالسينما وسيلة تشترك فيها الكثير من الأمور المادية وتتعانق هذه الأمور لتعطي النتيجة التي نعرفها والحركة من الخصائص الأساسية في التمثيل التلفزيوني أو السينمائي، ذلك لأن الرواية تميل عادة إلى التوصيف أما الفيلم فإنه يتعقب الحركات والأحداث؛ التي تؤثر في نفسية المتفرج وتشكل هاجسا يشده من البداية إلى النهاية.

إن الأعمال السينمائية والتلفزيونية التي تحمل أسماء روايات مشهورة أو شخصيات أدبية تمارس التأليف وتشتهر به، هي الأعمال التي تستطيع الخلود إذا تحولت إلى أفلام سينمائية، كما تحول هذا الفن إلى وسيلة تفتح أمام النصوص باب الخلود على مصراعيها.

رغم أن فن التمثيل السينمائي الذي ظهر مع بداية الثورة الصناعية وتَأجج الصراع على المراتب السامية بين الدول المصنعة التي قطعت شوطا كبيرا في مجال الصناعة الفيلمية والإنتاج السينمائي؛ أما الإبداع الروائي فقد بدأ الناس يميلون إليه بوصفه وسيلة تدعم

1- عدي عطا الياسين: أثر توظيف الحدث التاريخي في صناعة السيناريو وصناعة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، ص:25.

*همنغواي :(عاش بين 1899 توفي 1961 م) كاتب أمريكي يعد من أهم الروائيين وكتاب القصة الأمريكيين؛ كتب الروايات والقصص القصيرة. كما لقب بـ "بابا"؛ غلبت عليه النظرة السوداوية للعالم في البداية، إلا أنه عاد ليجدد أفكاره فعمل على تمجيد القوة النفسية لعقل الإنسان في رواياته، غالبا ما تصور أعماله هذه القوة وهي تتحدى القوى الطبيعية الأخرى في صراع ثنائي وفي جو من العزلة والانطوائية؛شارك في الحرب العالمية الأولى والثانية حيث صنع سفينة حربيه أمريكية كانت مهمتها إغراق الغواصات الألمانية، مراسل عسكري،وكاتب سيناريو،وكاتبروائي، صحفي،وكاتب سير ذاتية،وكاتب مسرحي، للتوسع ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki

الأفكار وتساعد في ميدان الصراع العقدي والإيديولوجي ولا بأس من التذكير بروايات صس"أرنست همنغواي" و"تلستوي"و"دوستويفسكي"و "مكسيم غوركي" وغيرهم؛ فهي روايات آزرت المد الاشتراكي غداة ظهور الثورة الاشتراكية في روسيا وبداية انتشارها في العالم كله؛ كما ساعدت روايات" أرنست همنغواي" في تقريب وجهة النظر التي آمن بها الثوار في اسبانيا وبلاد العالم.

كما ساهمت الرواية العربية لدى "إحسان عبد القدوس"و"نجيب محفوظ"ز"عبد الحميد بن هدوقة"و"الطاهر وطار"في إذكاء الصراع بين المثقفين والآراء التي يحملونها وهي غالبا أفكار مستمدة من المعين الاشتراكي الغربي، وجاءت نتيجة الإيمان الذي ظهر لدى هؤلاء المثقفين بتلك الآراء ومحاولة الإسهام في تقريبها من المواطن البسيط الذي خرج بالكاد من الفترة الاستعمارية المظلمة.

لهذا لم تكن رواية "ألان روب غرييه"(Alain Robbe Grillet) رواية بسيطة لكنها عبرت عن رؤية حضارية مستوحاة من معايشة حثيثة لمستوى اجتماعي وسياسي، ظهر في أوروبا نتيجة جملة من العوامل والترسبات الثقافية، التي تعرض البحث إلى الكثير من خصائصها في مفاصله الأول؛ والواقع أن الرواية لا يمكن أن تكون بعيدة عن السينما فهي المادة الأولى التي انبثقت منها الصورة التي يمكن اعتبارها المحفز الحقيقي لظهور الأعمال السينمائية الخالدة والسينما ومنها فيلم:(السنة الماضية في مارينباد L'année dernière à marienbad) هي عمل تطبيقي بالدرجة الأولى يحاول إخراج النص من صرامة الكلمة إلى فسحة الصورة وشكلها المتداعي.

مثلت روايات"ألان روب غرييه" النوع الأدبي الأكثر حضورا في قوائم دور النشر في العالم الغربي كله، لأسباب عديدة من بينها طبيعتها الفنية واقترابها من الواقع المعاش وهذا ما يلتمسه القارئ من خلال شخصياتها وأحداثها.

لقد عبر بعض المتخصصين في الكتابة وعلاقتها بالسينما عن عدم جدية الطرح، الذي يذهب إلى الخوض في أسبقية أحد الجنسين على الآخر؛ أي أن السينما قد تكون هي السابقة أو قد يكون النص هو السابق عن الفيلم.

وفي هذا الشأن ترى "عبير أسبر" أن العلاقة بين الأدب والسينما مهمة:" لأن القدرة على الحكي تتوفر عادة في الأدب الذي يستثمر المخزون المعرفي و الأدوات المتوفرة لدى الكاتب، كاللغة و الصورة واللون والشخصيات والحس الإبداعي، كما تستثمر السينما الأشكال التي باتت مألوفة فيها مثل الصورة والموسيقى وطريقة العرض والحركة وغيرها؛

وهي تتآزر وتتعاضد فيما بينها لتغطي منتوجا يسهم في إثراء الحركة السينمائية والأدبية في الوقت ذاته"[1].

إن الفن القرائي يتحول إلى فن مرئي ومسموع وعندما يتعامل المخرج مع النص كما فعل "ألان رينيه" مع روايات"ألان روب غرييه"، فـ:" السينما ممارسة وتعامل مع نظام الصورة ونظام الصوت وهو ما يشير إلى التفاعل الحقيقي الذي يحدث بين السمعي البصري والأدب الكتابي وعندما تلتقي الصورة مع الكتابة ينتج شكل جديد هو الرواية المفلمة"[2].

ينتفي التعليق في نصوص" ألان روب غرييه" خاصة تلك التي تمثل لأنه &يترك المجال للمتفرج الذي يعتقد أنه متمرس وعارف بالوسائل التي تحيط بالفعل التصويري، أما في النصوص المكتوبة فإن هذا التعليق يجد مكانه الذي ينتقل منه إلى القارئ، يعلن روب غرييه ذاته ذلك ويستعمل بعض نصوصه عينات تطبيقية عن ذلك، يقول هناك مشاركة حقيقية للقارئ في تشكيل صورة النص فالنص الذي نسجله مثل حديثنا عن صورة الساحرة في نص(السحر)، وهو الحديث الذي يشفي غليل القارئ ويجيب عن تساؤلات قد يطرحها خلال القراءة، أما في الفيلم فهذا التركيز يتعدى هذه الحدود إلى ممارسات تختلط معها حالات أخرى غير أخلاقية وغير واقعية، هناك اختلاف إذن بين المكتوب والمُمَثل

يُشترط في هذه الحالات أن يكون هناك إمساك مقتدر بالكتابة أو بالإخراج وهما شيئان متوافران لدى" روب غرييه" أما ما يسمى بتحلية السرد فإنه لا يمكن أن يكون متشابها في الحالتين أي في حالة النص والفيلم، فالنص كما هو معلوم يستعمل الكلمة فقط وبالتالي فانه لا يتيح التقاطيع الحقيقية للصورة؛ وهذا يختلف عن حالة الفيلم الذي يُمَكن المتفرج من رؤية كل الأمور الشكلية المثيرة والعقلية التي تبدو مع تصرفات الأبطال.

نفهم مما سبق أن أفلام "روب غرييه" تبحث عن الأمور التي كتبها بنفسه، وفي الأفلام التي صورها بنفسه حضرت هذه الأمور وأغنت النص وزادته وضوحا وحلاوة.

يمكن التمثيل لذلك بنص (السنة الماضية في مارينباد) الذي جاءت صوره متلاحقة لكنها مُهَوشة وحين تحول النص إلى الفيلم، وصُور بالأبيض والأسود بدت بعض أحداثه لطيفة، لكنها لم تخل من الإثارة النفسية واللغوية، ونحن نعرف أن الرواية الجديدة هي الرواية التي يكون فيها البطل هو اللغة التي تحدث عنها" رولان بارث" كثيرا واستدل كما رأينا بنصوص "روب غرييه" كثيرا.

---

[1]- ينظر حسين صياد: ندوة حول الأدب والسينما من الكتابة إلى السينما، الجزائر، 2010/10/28، http :usila-dz.com، تم تصفحه بتاريخ 2017/06/12، الساعة 23:55.

[2]- ينظر محمود قاسم: الاقتباس في السينما المصرية،دار الأمين، القاهرة، 1977، ص:08.

تبتعد رواية (السنة الماضية في مارينباد) للمخرج "ألان رينيه" عن الوصف المباشر للمشاهد المثيرة،ويصير الأبطال بعيدين عن صفة الحيوانية البوهيمية التي تنفطر فيها العلاقات الإنسانية وتسمو الشبقية التي تبتعد عن الإنسانية من جهة، وعن المرضية من جهة أخرى، في هذه الرواية تتلبس الشخصيات أشكالٌ متواترة من الدونجوانية العفيفة والتي تعد جريئة حيث يبدو البطل متأرجحا بين الاعتراف بماضيه في(السنة الماضية في مارينباد) وحاضره الرافض لذلك الماضي وهكذا تنصاع هذه الرواية لأدب تيار الوعي الذي طالما نادى به الكاتب "جيمس جويس".

يشكل النص المكتوب إذن مهادا يستند عليه مشروع كل فيلم، كما أن كاتبي السيناريوهات يعدون مؤلفين لأن طريقة الكتابة هي التي تؤدي بالنص إلى النجاح أو إلى الفشل؛ ومع ذلك فإن الخطاب الموجود في الحالتين هو نوع من التوافق بين الكاتب الأول والكاتب الثاني، أي بين الروائي والمخرج السينمائي، وهي الحالة التي نجدها لدى "آلان روب غرييه" الكاتب و"آلا ن روب غرييه"السيناريست.

نستخلص بعض النتائج التي توصلت إليها:

1- أوجه الاختلاف:

- يمتلك الروائي حرية واسعة في توقيف السرد الطبيعي للأحداث والرجوع إلى الأحداث السابقة بشكل سهل وله الوقت الكامل في ذلك لان الرواية تعتمد على الوصف والسرد إن الرواية :"محاولة إحداث مرآة من المرايا يستطيع الروائي من خلالها رؤية وجهه، وهي أساسٌ لمحاولة لإحداث الذات ووصف الواقع، وقول الحقيقة"[1].تعد العواطف الفردية أهم ركيزة تقوم عليها الرواية.، أما في الفيلم فحرية المخرج تكمن في التمثيل و تدفق الصور المتتابعة وإذا أراد الرجوع إلى الماضي فالوقت ضيق في الفيلم والمدة المتكونة من ساعة أو ساعة ونصف تعرقله، يقول الناقد"هربرت ريد"(Herbert Read)[*]:"إن الفيلم الذي يعتمد الخيال لن يظهر حتى يدخل الشاعر الأستوديو، وكلمة الشاعر تعني التعبير عما بداخله بالصور الذهنية والكلمات، أو بالصور المرئية ، وتلخص العبارة السابقة الرّابطة القوية بين الأدب والسينما"[2].

1- كولن ولسون: فن الرواية، تر: محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، لبنان، ط1، 2008، ص: 241.

2- عدي عطا حمادي: أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، ص: 121.

*لم يتابع ناقد حركات الفن الحديثة في القرن العشرين كما تابعها هربرت ريد، بإحاطة في المعرفة، ودقة في التنظير، جعلتاه المرجع الأول في دراسة وفهم هذه الحركات.ومن بين مؤلفاته: تعريف الفن، معنى الفن، إلى الجحيم بالثقافة، الفن والمجتمع، النحت الحديث للتوسع ينظر:/https://www.abjjad.com/author/2794291383

- تنطلق الرواية والفيلم من الكلمات، إلا أن هذا **الأخير** يعتمد عليها ليعطي صورة حية(صوت وصورة). اعتمدت اللغة السينمائية:"الصورة بوصفها علامة دلالية، كما أن الواقعة الفيلمية تشكلت من مجموعة صور في البداية، ومع ظهور السينما الناطقة سنة 1927 دخلت عناصر جديدة مثل: اللغة البشرية المنطوقة، والتأثيرات الصوتية والموسيقى"[1]. اعتمدت اللغة السينمائية على الصورة بنوعيها الثابتة والمتحركة باعتبارها الوسيلة السباقة في إيصال المعلومة كما تلجأ لإتقان الوهم والإجادة في الخيال معتمدة في ذلك على فنيات السرد السينمائي ، عكس الرواية التي تعتمد على الكلمة المكتوبة في عصر باتت التقنيات الفنية والتكنولوجية تفرض نفسها دون منازع، فقد جذب الفيلم المشاهد بتحقيقه المتعة وتسارعه اللحظي مع الزمن كما يدرك المشاهد أن الفيلم يقوم على الفريق بتقنياته وعدته وعروضه.

- يستطيع قارئ الرواية إعادة قراءتها أو الرجوع إلى الأجزاء التي يريدها بتحليل وتدقيق بقلب الصفحات أي استرجاع حدث ما تحظى الرواية بشعبية كبيرة لدى جمهور عريض من القراء، ومن السهل على أي قارئ عادي أن يتعرف على هذا الشكل الروائي[2].

- كما تنهض الرواية على علاقة خاصة بين القارئ والروائي تتيح لها إمكانات أشمل من جهة الاندماج المباشر في جو يميل إلى الخلوة والوحدة، في حين الفيلم يُعرض دفعة واحدة على المشاهد دون أن يستطيع تأمل مشهد معين أو الرجوع إليه وهذا ما يفقده الفيلم تقنية التوقف والإعادة[3].

- تتكون الرواية من مئات الصفحات، ويستغرق القارئ مدة زمنية طويلة في الاطلاع عليها، في حين مدة زمن الفيلم العادي ساعتين على أكثر تقدير، لهذا تتميز علاقة الكاتب بالقارئ بخصوصيات تختلف عن تلك العلاقة التي تربط بين المخرج والروائي من ناحية، وبين المخرج والمتفرج من ناحية أخرى إن هذه العلاقة لا تنقطع خلال كل فترة العرض لكنها يمكن أن تنقطع خلال القراءة وهي الصفة التي تشد البعض إلى القراءة ويمكن أن تشد الغير إلى متعة المشاهدة.

- يرسم القارئ الرواية الشخصيات بواسطة خياله والاعتماد على السرد الوصفي من خلال نقل المونولوج الداخلي للشخصيات وحالتها النفسية و المورفولوجية، أما في الفيلم فيرى المتفرج الشخصيات وفق ما تنقله عيناه فهو يُشاهد الممثل بأدائه الحركي والصوتي وبنيته الجسمية. يقول الأديب "جوزيف كونراد"(Joseph Conrad)في نهاية القرن التاسع

[1]- بغداد أحمد بلية: سيميائية الصورة (مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون)، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2008، ص :31.
[2]- نبيل راغب : النقد الفني ، ص:44.
[3]- ينظر المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

عشر:"مهمتي هي عن طريق الكلمة المكتوبة، أن أجعلك تسمع وتحس، وقبل كل شيء أجعلك ترى"[1].وهو المبدأ الأساسي للرواية الجديدة التي تستند إلى الرؤية والنظر إلى العالم بوصفه موضوعا ومادة للكتابة والفيلم.

- يعرف المونتاج في علم السينما بأنه:"ترتيب للقطات الفيلم وفق شروط معينة للتتابع وللزمن، ولا شك أن قيمة فيلم ما تعتمد إلى حد كبير على قيمة التوليف"[2].مما يمنح المونتاج أهمية بالغة في الفيلم السينمائي، والتوليف هو المنسق بين اللقطات والمشاهد الفيلمية وإذا:"كان الفيلم السينمائي يتكون من مجموعة من اللقطات المتضامنة بعضها إلى بعض فإن النص يتكون من مجموعة من الصّور المتضامنة بعضها إلى بعض" [3].أي أن لعبة التركيب شكل يعود دائما خلال الكتابة فعلى القارئ أن يركب مجموعة من العناصر والأحداث للوصول إلى المعنى الكامل للنص كما أن المتفرج الذي يرمي به في التيه يكون دائما مضطرا إلى التمترس[*] أمام الشاشة كي لا يضيع منه التسلسل الحقيقي لأحداث المَشَاهِدْ.

- تختلف طريقة مقاربة الشخصيات في النصوص السردية من كاتب إلى آخر، وقد استعمل الكتاب وسائلهم الخاصة وركزوا على الأماكن التي تكون لديهم فيها طلقة إبداعية متميزة، كما أن معدي الروايات التي تكون مشاريع سيناريوهات يسعون أيضا إلى توفير مناخ يسهل على كتاب الأفلام ومعديها التعامل مع هذه الشخصيات، حين تنتقل إلى الصورة المفلمة، ولهذا لاحظت أن "ألان روب غرييه" يبدأ عادة بالتركيز على الشخصية التي تحوم حولها أحداث الفيلم رغم أنه يختلف عن الكتاب العاديين في سعيه المبالغ فيه إلى التعمية على القارئ، وعدم إبراز الصورة الحقيقية للشخصيات، والواقع أن ذلك يبدأ من الاسم فقد تخير لشخصياته حروفا وألقابا، أو أسماء مهن، ومع أن رواية(الغيرة) مثلا تظهر فيها بعض الأسماء (فرانك)، (آ...)،لكنها ليست بالمركزية التي أجدها في الروايات العادية.

ولعل الصورة التي رسمت للشخصيات في ذهن الكاتب هي التي يسعى كاتب السيناريو إلى إعادة توزيعها ضمن نصه الذي يتحول إلى فيلم فيما بعد.

- تعتمد الرواية أثناء عملية نقل أبعاد الشخصية السرد التقريري فالهدف" من الرواية هو تقديم متسع الزاوية ، وأن الوعي اليومي ضيق ومحدود، وأن الرواية واحدة من أكبر التعويضات الممتعة التي استطاع الإنسان أن يبتكرها لحد الآن.إن الرواية معادل للتجربة ذات مدى أوسع مما تستطيع حياتنا أن تقدمه لنا، وهي شكل من أشكال التجربة الفكرية، وأن

[1]-عدي عطا حمادي: أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، ص: 121.
[2]- مهدي صلاح الجويدي :التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص: 199.
[3]- المرجع نفسه، ص: 200.
*التمترس: المكوث في الوسط.

هدفها يشبه هدف التجارب الفكرية للفيلسوف وهو أن تعلمنا شيئا ما عن العالم الواقعي"[1]. وهنا تبرز الانتمائية الحقيقية للرواية الجديدة فهي واقعية في منشئها العام، لكنها تختلف عن مثيلتها باصطناع الخصائص الفنية التي تميزت بها وتحدثتُ عنها في البحث.

- في حين يعتمد المخرج أثناء تحريك شخصياته على اللقطات بأنواعها(القريبة والبعيدة)، يصف الروائي شخصياته بكل ما فيها من انفعالات مستعملا كل الرموز والشيفرات والاستعارات فهو يتوقف في وصف كل شخصية جديدة ، في حين وصف الشخصية في العمل السينمائي يتم عن طريق رؤيتها و لا يستطيع توضيح كل خباياها وإن تطرق لها بشكل متسارع تاركا المجال للصوت والصورة.

- تختلف الرواية الجديدة عن الرواية التقليدية في انبهارها المبالغ فيه أحيانا بالتركيز على المقاطع الوصفية الدقيقة، ويتحول السرد في بعض الحالات خادما مطيعا لهذه المقاطع، لذلك يصعب على مخرج الفيلم أن ينقل هذه المقاطع الوصفية بسهولة وأن يجد أمامه إلا عين الكاميرا، التي تركز وتميل إلى تضخيم صور هذه المقاطع والجزيئات حتى تكون مستقطبا حقيقيا لعين المتفرج،هذه العين التي تعد أساسية في المنظور الكتابي لدى الروائيين الجدد؛ ولعل الاختلاف هنا يكمن خاصة في أن الروائي يحتاج إلى مساحة واسعة من الكلمات لتعقب هذه الأمور، بينما يتطلب الأمر من المصور تركيزا على الصورة بواسطة عين الكاميرا.

- إن الرواية تتطلب من القارئ عادة تركيزا و إصرارا على تفهم ما يريد أن يصل إليه الكاتب، ولهذا يشعر متتبع النص بحاجة ملحة في بعض الأحيان إلى استرجاع وعودة إلى كلام سابق، أو رغبة لإعادة قراءة بعض المقاطع السابقة وهو الأمر الذي لا يمكن أن يحصل في حال الرواية المُفلمة، فتقنية الاسترجاع التي تبدو ممكنة في حال الرواية المكتوبة ليست كذلك في حال الفيلم.

- يستطيع الكاتب انتقاء كلماته والتصرف في طريقة تشكيلها فهو يكتب بالحروف، ولهذا نجد أن الرواية تسمو بكلماتها وتعابيرها؛ لكن رواية ألان روب غرييه (السنة الماضية في مارينباد) تختلف عن الرواية الأخرى لان قارئها يجد أمثال التعابير الآتية:" وبسرعة بدأت الكاميرا تتراجع ثم بدأت صورة الأشياء المشكلة للديكور تتضح، كانت تحف ب(A)، إنها ليست الحديقة إنما الغرفة في النزل...، وخلال تراجع الكاميرا كانت (A) تقوم بحركات"[2].

[1]- كولن ولسون: فن الرواية،ص:91.

[2]- AlainRobbeGrillet :l’année derniére à marienbad,p:76.

ويقول فيموضعآخر:"انتهت حركة الكاميرا برفع رأسها كان كل من (A)و(X) أمامها، لذلك تكشف فجأة شخصية جديدة هي شخصية (M)الذي يدخل بينهما ثم يبتعد راسما على محياه ابتسامة غامضة"[1].

هذه الصورة والصورة الأولى تؤكدان أن النص وضع ليمثل، وهذه أمور لا نجدها في النصوص المُفلمة الأخرى مما يطبع روايات "روب غرييه" بطابع خاص.

- عندما يُمثل الفيلم يكون المخرج مضطرا إلى إيجاد حلول للمقاطع الفيلمية ولهذا فإن الأحداث تنتقل عادة من استديو إلى آخر؛ وقد فعل ذلك"ألان رينيه" الذي نقل التمثيل من فرنسا إلى ألمانيا وهكذا؛ وهذا يعني أن الرواية التي تكتب عادة في مكان واحد لا تكون مُكلفة كما هو الحال بالنسبة للفيلم الذي ترصد له الكثير من الأمور المادية وتحدد له ميزانيته خاصة، ومنذ البداية قد يكون مضطرا إلى الاستنجاد ببعض الشخصيات الثرية؛ لذلك فإن إدخال الرواية إلى مجال السينما يتطلب مجهودا ورصيدا ماديا معتبرا، على عكس ما يحدث في حالة إنتاج النص الروائي.

- يتعرف القارئ إلى الشخصيات في شكلها منذ الوهلة الأولى عندما يشاهد الفيلم، لكن ذلك ليس ممكنا في النص الروائي لأن الكاتب في الرواية الجديدة لا يركز على الملامح الفيزيائية والسيكولوجية للشخصية، بل يجعلها في المرتبة الثانية.

- نحتاج إلى مجموعة من الحواس عند قراءة الرواية أي نحتاج إلى النظر والتلمس، وقد نحتاج أيضا إلى السمع لكننا لا نحتاج إلى ذلك بل إلى حاستين هما الرؤية والسمع في حال الرواية المفلمة يقول "رودولفآرنهايم"(RoudolfArnheim)[*]أن الفيلم:" هو وسيط يدرك بالحواس و أن الأشياء و الموضوعات المجردة لا يمكن عرضها مع بعضها على الشاشة و خلق معنى من خلال ذلك العرض"[2] .

- يعالج المخرج السينمائي:" صورا مباشرة والروائي يُعالج ألفاظا ، يستشيرُ فروقا أخرى بين آليّات السينما المُبدعة و آليات الرواية[3] .فالمخرج يصور وقائع الحياة ويركز على شيء ملموس تُخدر عقله وعواطفه، في حين الرواية تقوم على ركيزة أساسية هي الخيال وتركز على المحسوس، أما الفيلم فإنه يتلاعب بأنامله بالسمع والبصر لإحداث الفرجة والمتعة عند المتلقي والتأثير العميق في نفسيته.

[1]-Ibid, P : 123.

[2]-عدي عطا حمادي الياسين:أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي،ص: 124.

[*]رودولف آرنهايم :(1904- توفي 2007)، كاتب ألماني ومنظر في الفن وعلم النفس والسينما، أشهر كتبه تتعلق بالفن وعلم النفس، من كتبه الأكثر أهمية" الفن والإدراك البصري" الذي يعتبر واحدا من أكثر الكتب تأثيرا على الفن في القرن العشرين.للتوسع ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki

[3]- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة ، ص: 111.

- يتكلف المصور بمهمة السرد فهو الحاضر في كل مكان وزمان والعارف بكل شيء فالمصور كالمخرج هو معادل الراوي في الرواية.

- يتحرر الفيلم من قيود الزمان والمكان، ولا يوجد حاجب يحجب الصورة عن المتفرج بل يكون المخرج في ترابط مستمر معه من البداية إلى النهاية.فقد سيطرت الصورة بفضل عولمة الإعلام على" المشاهد الذي لا يملك القوة الذاتية النابعة من أصالته للتصدي للمفعول السحري للصورة"[(1)].ومن غير المعقول أن يبقى المشاهد مهمشا فهو يثمن ويقيم ويفهم ويحلل كل ما يراه، وهذا ما يتطلب منه وعيا فكريا لكي يصل إلى ما يصبو إليه روب غرييه من خلال فيلم (السنة الماضية في مارينباد) لذلك يقول الناقد"هربر تريد":"إذا سألتموني عن أبرز قيمة في الكتابة الأدبية الجيدة، فإنني أوجزها في كلمة واحدة هي المرئيات ووصف الصورة"[(2)].توحي الرواية وقوع الأحداث في الزمن الماضي، في حين الفيلم في الزمن الحاضر مثلما فعل "روب غرييه "في فيلمه أي عملية التلقي الزمني.

- مؤلف الرواية له الحرية المطلقة في عملية الكتابة واستخدام اللغة للتعبير على الواقع النفسي، والكاتب السينمائي مقيد بحدود الواقع الملموس، ولا بد للروائي من اختيار الكلمات والتعبير الراقي ليلفت القارئ،إلا أن الصورة في الفيلم أكثر تعبيرا إذ يتطلب من المخرج اختيار المشاهد المعبرة وتناسق الألوان وتناغم الموسيقى بأصوات أنثوية حيث يملك الفيلم "المرونة والبلاغة ما تتيح للفنان السينمائي موارد تعبير تستخرج كل ما عنده من حساسية ووعي وإدراك"[(3)].فالفيلم أبلغ للمتلقي كونه يعتمدُ الحركة والصورة.

- يكتب السيناريو بلغة تختلف عن لغة الرواية فهي لغة موجهة لفئات فنية أو فئات خاصة، تميل إلى إعمال البصر أكثر من توظيف الفهم أو الإدراك العقلي؛ ولذلك فالوصف في النصوص الروائية يستند إلى جملة من المعايير التقنية تقيد الملموس وتحده بطقوس التأليف والصرامة المنهجية، كما أن كاتب النص الروائي ينتمي عادة إلى فئة من الناس لها لغتها الخاصة ومنهجها الذي يطبعها ويدمغها بدمغته الخاصة؛ إن للفيلم لغة تتقيد عادة عكس لغة الرواية بحدود الواقع المادي فقط لان الرواية تلتزم في لغتها بالواقع النفسي والروحي كما يمكن أن تغوص في متاهات الصورة والتخمينات التي ترافق هذه الطريقة في الكتابة.

-يؤلف الرواية شخص واحد لدى تصل إلى فئة معينة، في حين الفيلم جماعي يصل إلى جميع الفئات دون استثناء.تخاطب الروايَةُ فئةً متخصصة (فئة المثقفين) لأن المثقف يفهم الحروف الصامتة والمغزى الذي يصبو إليه الكاتب، أما الفيلم فيصل إلى الجميع.

---

[1]- بغداد أحمد بلية: سيميائية الصورة ، ص : 49.

[2]- عدي عطا حمادي: أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، ص: 121.

[3]-نبيل راغب : النقد الفني، دار مصر للطباعة، ص: 72.

-يتضمن الفيلم لحظات من الشحنات العاطفية الطاغية، كما يشتمل على مواقف متعددة الأبعاد من الحوار والأداء غنية بمعاني القيم الإنسانية وتوضيح تجارب الحياة وإدراك جوهرها.

- تتميز الرواية الجديدة ونصوصها بحركة تبدو راكدة ثقيلة تتعقب القارئ، وقد تخير كتابها كلماتهم تخيرا منبعه القناعة التي تشكلت لديهم غداة اهتمامهم بهذا الشكل الروائي، لكن الكاميرا لا تستطيع التوقف كثيرا عن الموصوفات والأشكال فتكون بذلك أكثر حركية من الرواية المكتوبة، والرواية المفلمة تسعى إلى نقل حركية لم تكن موجودة إنما يكون على المخرج خلقها وإبداعها، ومن هنا يكون على المخرج أمام أشكال من التحديات على رأسها هو:إبداع مقاطع لم تكن موجودة في الروايات؛ لهذا فإن الفيلم أو الصورة المفلمة للرواية هي: إبداع جديد يستند فيه المخرج أو معد السيناريو على نص آخر فنكون في هذه الحالة أمام نصين وليس نصا واحدا، ولهذا أيضا رأينا أن "روب غربيه" و"ألان رينيه" يجتمعان كثيرا قبيل إعداد الفيلم للفصل في الصورة النهائية له.

- تتوقف الحركة في الرواية عندما يتوقف الروائي عند عملية الوصف، وفي الفيلم تُقَدَمُ حركة الأحداث.ولا يمكن للكاميرا أن تغوص داخل نفسية الشخصيات أو الممثلين، لذلك يميل المخرج للإفصاح عن هذه الأمور عن طريق إنطاق الممثلين بما يختلج داخلهم وهو ما يقوم به الكاتب لكن عن طريق الكتابة والأسلوب على النحو الذي نلمسه في نص "روب غربيه".

- يتلقى القارئ في الرواية الصورة بطريقة غير المباشرة فهو يعيد رسم الصورة بخياله معتمدا الكلمة وحمولاتها، أما في الفيلم فالمشاهد يتلقاها بطريقة حية مباشرة"فالصورة الذهنية في الأدب يترجمها خيال القارئ إلى صورة بصرية، وتترجمها السينما إلى صورة مرئية، والصورة المرئية في السينما، أيضا يجب أن تُخاطب الذهن، وتستثير الحواس، وتترجم إلى صورة ذهنية يستوعبها العقل بعد الرؤية"[(1)].

- فكلاهما أي النص والفيلم يُؤديان وظيفة أساسية هي الإثارة والسعي إلى التأثير في العقل.

- يميل كتاب الرواية الجديدة إلى الاستفادة من تقنيات المسرح، وذلك عندما يصف الأماكن التي تجري فيها الأحداث وهي أمور متداولة كثير في رواية(السنة الماضية في مارينباد)

[1]-عدي عطا حمادي: أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، ص: 121.

*فرانسيس بونج: (1899 - 1988)شاعر فرنسي ولد في مدينة مونبلييه (montpellier)لأسرة برجوازية بروتستنتية، أظهر منذ طفولته ميلاً للاستقلالية والحرية الفردية، سافر إلى بلجيكاوهولندةوانجلترا وألمانيا، وهو ما يزال يافعاً لكن ثمة ثلاث حوادث فاشلة طبعت مرحلة شبابه: عجزه عن الالتحاق بالجيش في سن السابعة عشرة، كما كان يتمنى، لوعكة صحية ألمت به، وفشله في نطق أي كلمة في الامتحان الشفهي النهائي لنيل الإجازة في الفلسفة، وتكرر ذلك في امتحان مدرسة دار المعلمين العليا(Ecole normale supérieure)أتاح له ارتياده في شبابه مدينة كَـن(caen)الاطلاع على الأدب من أوسع أبوابه للتوسع ينظر:-www.arab-ency.com/_/details.php?nid.

عندما يصف الطاولة والقاعات والغرف، وكذلك في رواية(الغيرة) التي يتم فيها وصف حقول الموز وغرف النوم كثيرا؛ كما أن ظاهرة الإخراج وإعداد سيناريوهات الأفلام ليست بعيدة عنهما فقد ذكرت الكاميرا، والمقطع، والمشهد، والتركيز، وغيرها من الأمور الموجودة في السينما كثيرا مما يجعل الرواية والسينما حاضرتين في ذهن المتلقي دائما.

- تقتبس السينما كثيرا من الرواية لكنها لا تقتبس اقتباسا حرفيا تسعى إلى إيجاد معادل للنص يعتمد الصورة والتصوير وغيرهما، مع الميل إلى التصرف في المضمون الأساسي للرواية وهي حالة طبيعية لكن علاقة الرواية بالفيلم أو بالسينما تبدأ من حاجة المخرجين إلى سند أو دعامة ينطلق منها مشروعهم التصويري.

- إن الرواية جنس أدبي سامي يختلف عن الأجناس الأخرى في الكثير من الأمور، كما أنه يعتمد على هذه الأجناس في الكثير من الأمور ويأخذ منها، ولعل فسحة التعبير و الإصرار على التصوير واستعمال اللغة السردية هو الأمر الذي يتنافس فيه الكتاب ويحاولون الانتصار على بعضهم والوصول إلى المتفرجين؛ لكن هذه الرواية تختلف كثيرا بوصفها نصا مكتوبا عن الرواية التي تغدو بعد ذلك فيلما اقتبس من النص المكتوب وتحول بعد إجراء الكثير من التعديلات على أسلوبه وأنماط الحوار فيه وعلى لغته أيضا، فاللغة تبتكر حين تتحول الرواية إلى فيلم وقد عرفها البعض بأنها:" ممارسة فيها الكثير من الإبداع تولد في النص الأدبي ثم تتحول وتصير ناضجة" [(1)].

- فتحول الرواية إلى فيلم يعني بطريقة أو بأخرى جهدا كبيرا يبذل من أجل توفير الكثير من الجماليات، عن طريق اعتماد طرق أخرى يمكن أن تكون حاملة لمدلولات سوسيوثقافية أو سياسية أو إيديولوجية أو اقتصادية؛ وهذا يعني أيضا أن خطاب الفيلم يساق حسب الطريقة التي يراها المخرج لازمة أو ضرورية، ولهذا أيضا يختلف الفيلم المقتبس عن الرواية لأنه يمر عبر الاقتباس والتحول والنقل وإعادة توليف الكلام، وصياغة الترجمة وإعادة القراءة أيضا وغيرها من المراحل التي تمر عليها الرواية كي تغدو فيلما سينمائيا أو غير ذلك. لكن المهم في كل هذا هو إن المخرج كما هو الشأن في فيلم(السنة الماضية في مارينباد) و(الغيرة) يعطي لنفسه كل الحرية في التصرف بما كتب المؤلف ويبيح لنفسه إعادة ترتيب النصوص أو الحوارات وفق ما يراه لازما وقادرا على التأثير أكثر في نفسية المتفرج.

- إن الأحداث التي تمضي، أو تكون أزمنتها ماضوية وهي الأمور التي يصل إليها الروائي عبر استعمال الأفعال الماضية مثلا لا يمكن أن تعبر عنها في الفيلم مباشرة إنما يحتاج المخرج الكثير من التعديلات التي تحول الزمان إلى صور ومشاهد يلبس فيها الممثلون ألبسة تعبر عن العصر الذي يريد المخرج أن يلقي بالقارئ فيه؛ كما أن طريقة الحوار والتفاصيل

[1]- ينظر قيس الزبيدي: مونوغرافيات في تاريخ ونظرية صورة الفيلم، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2010،ص: 36.

التي تتعلق بكيفية الكلام وغير ذلك، يمكن أيضا أن تكون أيضا وسلة مهمة للتعبير عن الزمن بالموقف هذه نقطة مهمة يختلف فيها الفيلم عن النص الذي اقتبس منه وهي التي تجعلنا الفكرة القائلة بأن : كل فيلم هو في حقيقة الأمر إبداع مرهون بنص نسميه سيناريو سابق له.

- يتهم معدو الأفلام ومخرجوها عادة بالسرقة، وذلك لأنهم قد يأخذون من بعض النصوص دون استشارة كتابها وهنا يمارسون ما نسميه التعمية والتضليل على المشاهد والمتلقي لكن حالة "ألان روب غربيه" في هذين الفيلمين فقد اتفق هو و المخرج "ألان رينيه" على كل التفاصيل، مما يجعل الاتهام بالسرقة أو بالاقتباس الملفق أمرا مستبعدا؛ فقد أعاد المخرج صياغة الكثير من المقاطع وغير الكثير من المشاهد لكنه كان يأخذ دائما برأي "ألان روب غربيه".

- هناك نقطة يختلف فيها الفيلم كثيرا عن الرواية فحين نقرأ النص المكتوب نعثر على الكثير من المقاطع الوصفية التي يغوص السارد فيها، ويحضر عن طريقها الأماكن التي ترتادها الشخصيات، وما تتضمنه من أشياء وغيرها، لكن المخرج لم يعر هذه الأمور اهتمامه وركز على عين الكاميرا التي استعملت كثيرا في تقريب الصورة وحالة الأشياء، ولكن بالألوان الأبيض والأسود مع حضور واضح للون الرمادي.

- عندما يكتب "ألان روب غربيه" نصوصه يضع في ذهنه دائما مجموعة من التقاليد التي تحكم الكتابة الروائية ويسير وفقها النص فيما بعد ؛ ولذلك تعد الكتابة لدى هذا الأخير تعبيرا عن انتمائية لشكل إبداعي هو الرواية ولطريقة في الكتابة هي طريقة الرواية الجديدة، أما الفيلم فإنه ينطلق من النص الموجود أمامه دون الغوص في المتاهات الأخرى أو التعلق بالوظائف السردية وأشكالها.

- إن الرواية الجديدة لا تعير انتباها للحبكة ولا تبحث عن المكان الذي تتأجج فيه الصراعات أو المنطلق الذي يبدأ منه الحل، ولا تريد أن تبني النص حسب تصاعد الصراعات والأزمات لهذا نجد أن "ألان رينيه" قد اختلف عن الكاتب في طريقة سبكه أحداث وبنائه، فالفيلم يجب أن يكون فيه شيء يشد المتفرج ويجعله دائم التعلق به مما يفرض وجود عقدة وهي التي رأيناها في الفيلم المصور.

- إن كل كلمة في النص، أي نص تُمثلُ قيمة سميائية أو علامة يمكن تفكيك شفرتها وتأويل دلالتها من خلال ملاحقة نظام الكلمات ومنجد الكاتب المفضل والطرية التي تستعمل بها الكلمات وتحاك بها الصيغ والعبارات، وهي أمور تحتاج إلى إمعان في شكل الكلمة قبل البحث في مدلولاتها وهذه القضية هي التي لا نجدها في الفيلم، فنحن حين نقرأ نص" روب غربيه" نعثر على صياغة متفردة وتشكيل متميز بالكلمات والعبارات، بحيث يتميز خطاب

الرواية لدى الكاتب عن النظام الموجود في الفيلم الذي لا تبدو فيه أشكال وصور الكلمات مما لا يسمح بتحقيق دراسة حول سيميائية النص.

- يبدأ الفيلم بالقراءة أي أنه يبدأ حين تنتهي الرواية والمخرج قارئ يمكن أن يكون جيدا أو ضعيفا، ولهذا تكون درجة النجاح في تحويل النص إلى فيلم مرتبطة بالقراءة قبل كل شيء ويكون هذا المخرج مضطرا إلى توفير الكثير من الأمور، المال، المكان، الممثلين، الوسائل...؛ بعد ذلك يبدأ التدريب وتعليم الممثلين على كيفية تفكيك الدوال الموجودة في النص وتحويلها من خطاب مكتوب إلى خطاب منطوق، ثم تأتي قدرة الإنسان المتحكم في آلة التصوير والشخصيات وطريقة لباسها، وهي حالات تغير من النص المكتوب وتجعل له بعدا آخر لهذه الرواية.

- يعتد "ألان رينيه" في فيلمه على الشخصيات لتوصيل أفكاره والنموذج الذي يسعى إلى التأصيل له إيصاله بعد ذلك إلى المتفرج، وهي حالة تقتضي إعدادا وقراءة ودراية بالحال الذي يكون عليها المتفرج ؛ ولذلك يمكن الحديث عن الرواية بوصفها منتوجا سرديا لا يؤمن بالحدود الزمكانية، بل يرى أن العمل صالح لكل زمان ومكان وأن قراءته ليست مرتبطة بالعصر الذي يُنتج فيه، وذلك أمر يختلف فيه الفيلم عن الرواية فالفيلم مضطر لمراعاة ذوق المتفرج في العصر الذي يصور فيه، أما اللغة فهي لغة في كل الحالات ويمكن أن يختلف فقط المتلقون في الكيفية التي يعاقرون بها هذه اللغة.

- إن مقارنة بين نصوص "ألان روب غرييه" المكتوبة وبين السيناريوهات التي أعدت بعد ذلك على ضوء هذه النصوص تجعل هذه الأمور التي أشرنا إليها تميل إلى تقنية خاصة، ذلك لأن الكاتب كان حاضرا في كل مراحل إعداد الأفلام، يعبر عن رأيه ويشير على المخرج بما يراه لازما ويفسر ما يمكن أن يكون غامضا في ذهن هذا المخرج وينصح بالأمور التي يجب أن تحضر خلال التمثيل، لأنه كان اقرب الناس إلى الأماكن التي أنتجت وكانت مسرحا لتلك النصوص.

- يُعرض الفيلم عادة في شكل متدفق متسلسل لا ينقطع لأن المشاهد يتابع الأحداث التي لا يجب أن تنفصل عن بعضها، لأن ذلك سيؤدي إلى فساد الرغبة والجموح لدى المتفرج.أما قارئ الرواية فإنه يستطيع أن ينقطع عن القراءة ليعود إليها مرة أخرى متأملا بعض ملامحها، مستعيدا ما فات منها وململما شتات الحاضر والماضي، ويمكن للقارئ أيضا أن يقرأ نصا في فترات زمنية متفرقة وهي الأمور التي تستعصي على المشاهد.

- تشكل النصوص الروائية مساحة تتعاقب فيها الكثير من الأوصاف والأماكن والشخصيات والأفعال المنتجة للأزمنة المختلفة؛ وهي أمور يمكن الإحاطة بها في حالة الكتابة الروائية؛ كما أن الكاتب يستطيع إعطاء كل الأوصاف الخاصة بالمكان أو بالزمان لكن كاتب السيناريو

أو مخرج الفيلم يكون في حرج كبير عندما يتعرض لشخصياته بالوصف، ولهذا فهو يميل إلى الوصف بالحركة أي عن طريق تفعيل شخصياته وتحريكها وإنطاقها؛ وهي الأمور التي تؤدي إلى تعريف المشاهد بها وقد تأخذ وقتا يمتد من بداية الفيلم إلى آخره.

- يمكن اعتبار رواية(السنة الماضية في مارينباد) نموذجا حيا عن انزياح السرد من مداره التقليدي، إلى مدار آخر يغوص في ما يمكن تسميته بالتطور والتحول العلمي.

- لذلك يُعد فيلم (السنة الماضية في مارينباد) تطورا حقيقيا في مجال دخول الرواية إلى السينما.

- استعمل روب غرييه نصه الذي تحول إلى فيلم لتجسيد ظاهرة إبداعية تميل إلى الكتابة المسرحية وقد تأثر كثيرا بمسرحيات"وليام شكسبير"(William Shakespeare) [*]وطريقة إعدادها ثم جسد ذلك في مواقع ومشاهد من نصه السينماتوغرا في[1].

مما يثبت أن الرواية المُفلمة ليست بعيدة عن المسرحية في أسلوبها، وأنها استلهمت الكثير من طقوس الكتابة الخاصة بالسيناريوهات حتى وإن كانت غير معدة في نصوص روائية.

2- أوجه الائتلاف:

- تميل الروايات الجديدة إلى الأسلوب الحواري؛ فالشخصيات تتكلم مع بعضها مبرزة رأيها حول بعض القضايا مناقشة بعض الأمور الفلسفية أو الثقافية، أو معلقة على ما تعج به الحياة اليومية لشخصيات الرواية، وهي الصورة نفسها الموجودة في الفيلم حيث تكثر قاعات الاجتماع وطاولات اللعب ومحطات اللقاء، وهي الأماكن التي يتبادل فيها الأشخاص آراءهم ويتناقشون كثيرا حولها، هي حوارات لا تخاطب إنسانا عاديا أو قارئا بسيط إنما تسمو إلى المثقفين المدججين بمستويات عالية وثقافات متنوعة ومتعددة المشارب.

- يختلف "ألان روب غرييه" عن الكتاب الآخرين الذين تحولت نصوصهم إلى أفلام؛ لأنه كان يشارك في تحديد معالم هذه الأفلام ويتناقش كثيرا مع مخرجيه، ولهذا تبدو نصوصه غير بعيدة عن الأفلام التي صورت عنها فقد قسم روايته(السنة الماضية في مارينباد) خاصة بطريقة تجعل القارئ لا يشعر بتغير طريقة السبك بين الرواية والفيلم، كم أن

*شكسبير:(1564-1616م) انجليزي الأصل، اعتبر زعيم الدراما ما بين 1594-1601م، ظهر شكسبير كشاعر تلقائي متحرر من قيود الكتابة حتى قسمت لغة المسرح، إلى قسمين: الأولى لغة ما قبل شكسبير، والثانية لغة ما بعد شكسبير، من ترك إرثا أدبيا وعالميا ؛أهم أعماله: تراجيديا هاملت وسونيتات ، للتوسع ينظر شكري عبد الوهاب: المكان المسرحي، ملتقى الفكر،الإسكندرية، مصر،ط2002،3، ص:175.

1- jean Ricardou : le nouveau roman, éditions seuil27, p :59.

العبارات الموجودة في الرواية وليس أمام نص سردي يقول مثلا:"الصورة مقطعة إلى زمنين"[(1)].

ويقول أيضا:"تقترب الكاميرا من مقطع تزيني في الصورة الأخيرة"[(2)]. و "عندما صار نص (X) غير مفهوم تماما استدار(A)نحو الكاميرا"[(3)].

ونجد أيضا:"مقطع كبير لوجه(X)تنظر صوب الكاميرا، وجها لوجه بعينين مفتوحتان ولكنها تنصت إلى كلام (A) الذي يقول: انتهى"[(4)].

هذه المقاطع السردية كبيرة جدا وهي قريبة ومشتركة بين الرواية كما يبدو الفيلم كما يمكن رؤيته عند متابعة أحداثه على الشاشة.

- يتشابه الفيلم والرواية في المضمون أي الفكرة الرئيسية فكلاهما يحتوى على مقدمة - عرض(العقدة) النهاية (سواء أكانت مغلقة أو مفتوحة) فهذا الترتيب يدمج القارئ والمتفرج معا ويدفعهما إلى متابعة الأحداث وتتاليها إلى حين وصولهما إلى الذروة، كما يتطرقل لمواضيع ذاتها (المجتمع وقضاياه والواقع وخباياه).

- يختلف فن كتابة الرواية عن فن كتابة السيناريو الروائي، مع أنهما من أقرب ألوان التناول الدرامي، بمعنى آخر فإنهما يتشابهان في المضمون، ويختلفان في الشكل، و رغم التشابه المفترض بينهما، إلاّ أن كلا منهما يعد وسيطا يختلف عن الآخر، في لغته وأدواته، والربط بين كل الوسطين وهي حالة أساسية في فن الكتابة الروائية وفن الكتابة من أجل إنتاج فيلم سينمائي.

- يعتمد كلاهما على الكلمة ولكن بشكل مختلف، فالسيناريو السينمائي يعتمد عليها حتى تتحول إلى فيلم سينمائي وتصل إلى المتفرج حينها ينتهي مفعولها بانتهاء عملية الوصف المؤقتة(بصري-صوتي)أي أن المتفرج يتلقى الصورة المرئية، في حين الروائي يعتمد علي الكلمة لترجمة خياله وما تحتويه أفكاره من صور ذهنية تتحول إلى صورة بصرية يتلقاها القارئ فيما بعد.

-يغدو الأدب قريبا من الفنون التشكيلية، وهو ما دعا إليه أصحاب مذهب الفن للفن، وقريبا من الموسيقى وهو ما تبناه الرمز يون ولقد لاحظ "فرانسيس بونج"(Francis Ponge)[(*)] في مُمارسة الأدب:" الألفاظ، إنها لشيء مُشخص على نحو غريب، لنقل: إن لها بُعدين: بُعدا

---

[1]- AlainRobbeGrillet :L’année derniére à marienbad,:p:.44.
[2]- Ibid, P:51.
[3]- Ibid, P:78.
[4]- Ibid, P:118.

للعين وبُعدا للأذن، وربما كان البعد الثالث شيئا كمثل دلالتها"[1]·فالفيلم له خصوصيته المنفردة عن الفنون الأخرى من شعر ومسرح ورواية وفن تشكيلي وموسيقى.

- تعد الشخوص والأحداث والصراع المتصاعد و المشاهد أهم الركائز التي تنهض عليها الرواية والفيلم على حد السواء، فكلاهما يهدف إلى الإمتاع والإثارة.

- عرف" روب غرييه "بتلاعبه بالزمن في الرواية الجديدة أخذت من الفيلم تقنية الفلاش باك أي الرجوع إلى الوراء وهذا ما يُطلق عليه" جيرار جينيت"الاسترجاع.

- العمل على الربط بين الشعوب وتقاربها، ودعوتها إلى التعارف والاطلاع على الماضي والتاريخ الذي جاءت منها هذه الشعوب.

- قد تكون هذه الأسباب من أهم العوامل التي جعلت رواية(الغيرة) و(السنة الماضية في مارينباد) من أشهر النصوص التي كتبت في هذا المجال، لأن الفرق لا يبدو كثيرا بين الفيلم الذي أخرجه"ألان رينيه" والنص الذي يعد سيناريو حقيقي الذي كتبه روب غرييه.

- يمر إعداد الفيلم عادة على تجمع لعدد من المتخصصين في الإخراج السينمائي وهو الأمر الذي يجعل المساحة الزمنية الفاصلة بين النص المكتوب وشكله المُفلم واسعة، لكن رواية (السنة الماضية في مارينباد) بصفة خاصة، ورواية(الغيرة) لم تتطلب كل هذا الفاصل الزمني لأن النص الأصلي يبدو معدا لكي يكون فيلما.

-إن التعاون الذي يكون بين المخرج السينمائي وبين كاتب أو واضع السيناريو، يمكن أن يؤخذ الكثير من الحالات ولعل أهمها هي: حالة التفريق بين العملين لأن أحدهما يكون وفق أسلوب قصير يراعى فيه المحتوى والشكل؛ فمثلا يسعى الكاتب إلى تصوير حوار بين شخصيتين فيكون ملزما على توفير الكلمات الضرورية المنطوقة من طرف الشخصيات مع الإحاطة بالديكور الذي يحف بالحدث وتصويره أيضا، لكن المخرج هو الذي يقرر اللقطات التي يجب أن تكون مدرجة في المقطع ، الحوار خلال فعل التصوير السينمائي[2].

وحتى الأمور الأخرى التي نصورها في الفيلم فإنها تتعلق بالكيفية التي يتم عرض الصورة بها وتقريبها من المشاهد، ولهذا ينبغي على الكاتب والمخرج معا أن يكونا متفقين حول الكيفية التي يتم بها تصوير اللقطات والصور في النص وفي الفيلم من بعد ذلك:" الاتفاق بيني وبين ألان رينيه ثم بعد أن شاهدنا الفيلم بالطريقة نفسها وليس بصورة كاملة، إنما قمنا

[1]-جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة ،ص: 111.

[2]- Alain Robbe Grillet :L'année derniére à marienbad, P:05.

بذلك متلبسين لباس المهندس أو الساهر على تحقيق جماليات في الأطر المكانية التي نقوم بوصفها أو بتصويرها "[1].

إن تخيير النص الذي يتحول إلى فيلم فيما بعد يتم عبر مجموعة من المراحل، تكون أولها دائما باستعراض الموضوع العام للنص والحكاية وأسلوب الحكاية، وكلمات هذه النصوص المرشح لتكون أفلاما وغالبا ما يكون المخرج أمام مجموعة من النصوص التي يختار من النصوص التي يختار من بينها نصا واحدا وهو ما حدث مثلا في حال الروايات التي عرضها" ألان روب غرييه" وعلى "ألان رينيه"يقول الكاتب عن حالته:" اتفقنا و"رينيه" خلال لقائنا الأول حول كل شيء وفي الأسبوع اللاحق أعطيته أربعة مشاريع لسيناريوهات أفلام فأعلن انه كان متهيبا لتحويلها إلى أفلام كلها، ثم وبعد اخذ ورد قررنا البداية بـــ(السنة الماضية في مارينباد) وهو العنوان الذي تحمله الرواية أيضا. كنت قد قررت أن تكون كتابتي ليس بالتأريخ وإنما بالوصف. كنت أحبذ وصف الصورة بالصورة تماما كما أراها في رأسي، مع مراعاة أن تكون متلائمة مع الأصوات التي تحدثها تلك الصورة وهكذا..."[2].

يحتاج مخرج الأفلام التي كانت نصوصا سردية إلى التركيز على الكلام وطريقة صياغة هذه الكلمات، ولهذا كان مخرج السنة الماضية في مارينباد مضطرا للاشتغال بطريقة متفردة، وكان يعود في بعض الحالات إلى مديرة التصوير"ساشا فيرني" ولكن دون أن يكون كاتب النص حاضرا معهم فقد كان في (برستbrest) ثم في تركيا، وكان المخرج يقوم بتصوير الأحداث وتوثيقها[3].

لقد دارت أحداث الفيلم في مساحة مكانية محدودة، لكن الكيفية التي انتقلت بها هذه الأحداث من النص السردي إلى الفيلم تبين أن على المصور أن يكون على دراية واسعة بخصائص الكلمات وطرائق السرد.

إن الاختلاف بين النص والفيلم يكمن خاصة في المقاطع التي تميل إلى السردية حتى في الفيلم، وهو ما يستدعي تداخل الكاتب للوقوف على الطريقة التي تعبر بها الشخصيات في هذه المقاطع، ولعل ذلك يكون خاصة عندما تستلقي الشخصيات في سرد حنينيتها أو تستغرق في حكاياتها مغامراتها، وحتى خلال وصفها للأماكن التي تكون أو كانت فيها.

ربما نُصدم كثيرا عندما نسمع بعض الشخصيات في الفيلم تتحدث عن(السنة الماضية في مارينباد) فنقول: ليست هناك سنة ماضية، و مارينباد لا توجد في أي مكان على الخريطة، فالزمان والمكان من اختراع المؤلف، ثم يتحولان عبر التفاهم إلى الفيلم.

1-Ibid, P :07.
2-AlainRobbeGrillet :L’année derniére à marienbad,p :09.
3 - VoireIbid, Mémé Page.

إن السينما وسيلة تعبيرية لها توجه لوصف الصور التي تمثل في حقيقة الأمر وجودها،أما الأدب فأمامه مجموعة من الاحتمالات مثل الأزمنة وأقسامها والصور وأشكالها و التعابير وأنواعها، ولهذا فإن الكاتب يستطيع أن يحدد الأحداث الواحد بالمقارنة مع الآخر.

فالأفعال تسهم بقدر كبير في ترتيب الصور والحكايات داخل ذهن القارئ، لكن ذلك لا يتوفر لدى المخرج مما يضطره إلى اعتماد وسائل أخرى بتصوير لقطات ماضوية أو بتلوين هذه الصور بألوان مختلفة. اللونان الأبيض والأسود يدلان على الماضي البعيد واللون الباهت يدل على الماضي القريب، واللون الواضح المشع يدل على الحاضر يلاحظ "روب غرييه" أن:" مواصفات الفوتوغرافي(البعدان الاثنان اللونان الأسود والأبيض، ضبط الصورة، اختلافات بين الأبعاد) وكذا التقنيات السينمائية خصوصا زاوية رؤية الكاميرا، هي التي حررتنا من التقاليد الروائية وأخرجتنا من عمانا"[1].

يمكن اعتبار الرواية الجديدة شكلا من أشكال الروايات التي تتفيأ من ظلال التحليل النفسي، لأنها تحتوي على الكثير من المقاطع التي تكون الشخصيات فيها غامضة، أو سرداوية، أو مريضة مرضا نفسيا ما، وحين تتحول تلك النصوص إلى أفلام يكون على المخرج أن يستعمل كل طاقته من أجل تحسيس المتفرج بأن خللا ما يوجد لدى شخصية من الشخصيات.

أما النقطة التي تمثل بؤرة الاختلاف بين الرواية بوصفها نصا مبدعا كتابيا، وبين الرواية حتى تصير فيلما فهي دون شك السينما التصويرية التي ترافق مقاطع الفيلم.

وكذلك طريقة التركيب التي تتعرض لها المشاهد المصورة، كما أن استعمال الأضواء خلال عملية التصوير والتركيز على بعض الأمور تجعل الروايات المفلمة تختلف عن النصوص السردية المكتوبة التي يتبع الكاتب فيها طريقة أسميها التبئير؛ أي التركيز على صورة أو موقف أو غير ذلك في المقاطع السردية التي تتضمنها الرواية.

يقول "ألان روب غرييه" عن الفروق بين النصوص ومشاريع الأفلام وعن الأفلام المكتملة، يلاحظ المتفرج المتأني هذه الفروق وهي فروق :"واهية رغم أنها تطفو على السطح في الكثير من الأحيان، وبمكن تحديدها في الفروق التزينية والفروق الاقتصادية وفروق الأمكنة و الأزمنة وغيرها"[2].

يعتبر فرق المكان مثلا أساسيا فالرواية إذا كانت في واقع الأمر قد جرت أحداثها في فندق مارينباد، أو في حقول الموز في جنوب إفريقيا، فإن الفيلم ينقلها إلى أماكن وصالونات تقلد فيها الأمكنة الحقيقية كما تقطع الأحداث وفق هذه الصالونات.

---

[1]-بيير شارتييه: مدخل إلى نظرية الرواية، ص: 206.

[2]-Alain Robbe Grillet : l'année dernière à marienbad, p :18.

- تكتسب الرواية الجديدة خصوصيتها من التهويش والإهمال اللذين مسا الخطاب السردي وكيفية التعامل مع العناصر المعلومة في الكتابة الروائية، وهي العناصر التي تجدرت العلاقة بها خلال عصر "بلزاك" الذي أصر على وصف المجتمع الفرنسي وإدخال صورة ضمن النص والمحافظة على التواتر الزمني والإصرار على وصف الأماكن وتعقب تحرك الشخصية فيها؛ أما الرواية الجديدة وكذلك الرواية المُفلمة الجديدة فإنهما يتفقان في إعطاء نكهة جديدة لفن الكتابة التي لم تعد له فسحة أو استراحة؛ كما أن مشاهد الفيلم المنتج منها لم تعد فترة نقاهة بل صارت حالة يتعب خلالها المتفرج أو القارئ؛ لأن عليه أن يركب ويعيد صياغة ما هو بصدد متابعته لذلك تعتبر الرواية الجديدة والرواية المُفلمة الجديدة انتقالا في مجال الكتابة والسيناريو، لأنها قفزت إلى مجال آخر لم يكن معروفا في ساحة الإبداع والسينما.

- تحتمل الرواية الجديدة الكثير من الهموم الاجتماعية والمشاكل الإيديولوجية التي غصت بها المجتمعات الأوروبية، والتي انتقلت فيما بعد إلى الأوساط العربية نتيجة الاحتكاك والتقارب بعيد الاستقلال هذه الشعوب؛ كما انتقلت هذه الأمور إلى الرواية المفلمة وإلى الأفلام التي نتجت عن النصوص المكتوبة والرواية لا تنتقل بحذافيرها إلى الشاشة بل تنطق أيضا بما يعتمد داخل فكري المخرج والكاتب معا وهي حالة تؤكد سلامة المسعى والثقة التي تكون عادة بين الكاتب الروائي والمخرج أو معد سيناريو الفيلم.

- إن هذه الفروقات وأماكن التلاقي التي تم رصدها بعد الدراسة المقارنة تؤكد تفرد الرواية الجديدة وتميزها، كما تؤكد التعالق الموجود بين الرواية بوصفها منتوجا سرديا مكتوبا والرواية الجديدة المُفلمة بوصفها شكلا فنيا طارئا في البداية؛ لكنه بات هما ومبتغى يجري وراءه المخرجون ويتنافسون من أجل تحصيل الفائدة وإثراء الكتابة والمعرفة في الآن نفسه.؛ تتطلب قراءة (السنة الماضية في مارينباد) أو مشاهدة الفيلم الذي صور أحداث هذه الرواية من الكتابة إلى الصورة أو الصورة المتحركة الناطقة قدرة و بصيرة نافذة ووعي عميق، وثقافة موسوعية فالصوت والصورة هما الأساس الذي ينهض عليهما الفيلم ويطبعهما بخصوصيته. فلا دليل على وجود الحياة أوضح من الحركة، ابتداء من حركة الجزئيات في أصغر خلية حية كون القرن العشرين بداية ساطعة لصناعة الصورة والحركة بامتياز.

الفصل الثالث ـــــــ

خـــاتـــمة

إن هذه الدراسة التي تطلبت منا المرور على نصوص سردية في اللغة الفرنسية أو في ترجماتها التي لم تكن متشابهة، أوصلتنا إلى مجموعة من النتائج لعل معظمها يكون مثارا لدراسات لاحقة نرجو أن يتناولها الباحثون من بعدنا،أما أهم ما يمكن تسجيله في نهاية المطاف إننانجمله في الآتي:

رفضت الرواية الجديدة تقديم رؤية جاهزة للعالم، لأنها لا تكتب عن العالم بل تسمح له أن يكتب عبر سطورها ولوحاتها، وعلى القارئ أن يستنتج ويؤول ما تصفه الرواية فهي لا تثير انفعال القارئ بل تدفعه إلى التفكير من جديد في كل ما يقرا، باعتبارها بحثا وليست نظرية.

تدخل الرواية والسينما ضمن مجال السرديات العامة، التي تعمل على تبيين الآليات التي تتم بها العملية السردية. كون الرواية متلفظ لغوي والسينما متلفظ بصري.

يخلق" ألان روب غرييه" من خلال تعرضه لصورة المرأة أسلوبا جديدا ولغة مغايرة، وطريقته في ذلك إرساء قواعد جديدة وخلق مساحة واسعة للتنفيس عن رغباتها ومكنوناتها الدفينة، فهو يبحث في ذاتها وفي ما يقبع بدواخلها جسدا ووجدانا. شكلت رواية (الغيرة) و(السنة الماضية في مارينباد)منبرا اعتلاه الكاتب لتوصيل منتجاته الفكرية،ووعاء لغويا مختلفا عما سبقه، ولوحة فنية لعرض ذوقه الفني وجمالياته السينمائية.

إن الرواية المُفلمة هي الرواية التي تتوفر على مجموعة من الأساليب والتقنيات السردية التي تؤهلها لأن تتحول في أي لحظة من اللحظات إلى أفلام، وهي عادة نصوص كانت مشاريع روائية ثُم تغير الطرح فيها حين دخلت إليها بعض المقاطع الوصفية والحركات أو بعض الآلات كالكاميرا في حالة (السنة الماضية في مارينباد)، لكن كتابة الرواية المُفلمة ليست بسيطة بالمرة فهي ترتكز على الوصف أولا وعلى الحركة المضبوطة بعد ذلك.

مع العلم بأن الرواية تأخذ الكثير من خصائص الصورة،التي تفسح أمام القارئ تنوعا في معالجة الموضوع، وجمالية منبثقة من الحركية التي تتصف بها أيضا، ولا شك أن الأبعاد التي ينقلها البصر تختلف عن تلك التي نجدها في المسرود ،فالوصف لا يمكن أن يكون أكثر دقة وجلاء من التصوير الذي تقوم به الآلة، إن هذا التعانق من شأنه أن يقوي النص كما من شأن الرواية أن تطعم الصورة بالوقفة المشهدية الضرورية الجميلة والمعبرة.

للسرد السينمائي مساحة واسعة تتشكل في المرئي(الصورة)، والمسموع(الحوار والمؤثرات الصوتية) ، والمتحرك (تفاعل الصورة مع المضمون) فمن أهم تقنيات السينما ترجمت الاشارات والحركات إلى مشاهد مكتوبة عبر صفحات السيناريو.

تعد الصورة من أبرز التقنيات السينمائية الضرورية، حيث تحتل مكانا رئيسيا وأساسيا، و وسيطا تواصليا ودلاليا، كما أنها آلية من آليات دراسة الأعمال الأدبية الإبداعية الجديدة.لأن الكاميرا تساهم في بناء المعمار الفيلمي بمعانيه ودلالته فهي تقوم بوظيفة سردية أساسية لا يمكن فهمها إلا من خلال قص الأحداث في الرواية.

خلق" روب غرييه" إستراتيجية متغيرة وغير مألوفة من قبل، حين منح النص الروائي إمكانية الانسجام والتآلف بين مختلف عناصره وبأشكاله المتنوعة لأجل تكسير القواعد الإبداعية المعروفة لدى المقبلين على ديناميكية الحركة الفكرية الجديدة (الموجة الجدية).

عندما قرأنا وشاهدنا روايات وأفلام"آلان روب غرييه"وجدنا أنفسنا أمام صانع ديكور متميز وقادر من جهة،ومتمكن متقن للغته استطاع إنتاج نصوص على درجة بعيدة وراقية من الإتقان، نصوصه عديدة ومتنوعة تؤكد تميزا في الكتابة الروائية والإنتاج السينمائي.

استثمر روب غرييه التمويه لما له من قدرة على المراوغة والوصف ونقل الواقع الذي تعيش فيه الشخصيات.

اعتمد المزج بين الواقعي والتخيلي في طابع تشويقي يجذب القارئ(الرواية) والمشاهد(الفيلم) ويستدعيه لفتح باب التفسير والتحليل؛ والتمحيص والتدقيق.

أضحت الرواية الجديدة مطلبا للكثير من الروائيين، والسبب في ذلك ارتباطها الوثيق بالتكنولوجيا والتقنيات السينمائية المبتكرة، حيث كانت السينما ولفترة زمنية طويلة بعيدة عن مجال الأدب الذي كان يعتبرها هامشية غايتها التسلية والترفية، إلا أن"آلان روب غرييه" مزج الأدب بالسينما، و استطاع بفضل ذلك إعطاء مجال واسع للحرية الأدبية التي لا تخلو من الإمتاع والمؤانسة.

وجدنا في أعماله لغة مغايرة غير مألوفة، وغير معتادة من حيث التراكيب، وإمعانها في كسر أفق التوقع في السرد (القارئ/ المشاهد).

اكتست رواياته جمالية فنية من خلال التفاعل بين مكوناتها السردية، وكانت الصدارة للشكل والمضمون معا. كما تتآلف الأفكار وتتجاور بطريقة مباشرة لتكشف بذلك عن سلسلة العلاقات التي ترسمها الشخصيات في فضاءات مكانية مختلفة و أطر زمانية متباينة الأبعاد.

مارس"آلان روب غرييه" في رواياته وأفلامه كل شيء الحب، الكره، الخيانة، الانتقام، القتل، العذاب، الرحلة وأمور كثيرة غيرها، وهذه الممارسة تحيل على جنون إبداعي لا متناهي دفع "روب غرييه" لفتح الباب على مصراعيه نحو(الرواية والفيلم).

تتميز رواياته وأفلامه بقوة الطرح والمواجهة في جميع القضايا التي تشغل الواقع المعاش .

تخاطب رواياته المثقف وليس جميع الفئات، فهي ليست سهلة وتحتاج إلى مهارة تكمن في قوة الملاحظة(مدرسة النظر) والتفسير والقدرة على الفهم، وكشف الغموض لأن أعماله الروائية والسينمائية فيها جرأة وإثارة.

عندما قرأنا لروب غرييه وجدنا الكثير من الدقة والحبكة التي لُفَّت بالضبابية التي يصفها ويسميها الحبكة لما فيها من حمولة معرفية قوية،كما عملت الرواية الجديدة على إضعافها، وهذا ما يدخلها في سياق الاهتمام المعروف لدى" روب غرييه" بالأشياء والمرئيات التي ركز عليها خلال وصفه .

لقد أدى العنوان دورا هاما في التعريف بالرواية، فكان النافذة المطلة على مضمون النص الروائي والفيلمي والمرآة العاكسة له، واختصر لنا عدد صفحات الرواية من مئة وواحد وثمانين إلى ساعة ونصف تقريبا(السنة الماضية في مارينباد).

التمسنا في أعماله اختلافا للرؤى الزمنية بين رواية متمسك فيها بقيم الماضي وما فيه(السنة الماضية في مارينباد)، وعمل يرى فيه فهم ما يحيط به من مستجدات يجب النظر إليها بفكر مغاير (الغيرة).

أخذ "روب غرييه" على عاتقه مهمة تحويل الرواية إلى فيلم هو منبع لتجارب العديد من الروائيين بعده، لقد كان تحول الرواية إلى فيلم عنصرا أساسيا لتبيان الصفات والخصائص المتغيرة في العمل الروائي.

يسجل الدارسون حضورا قويا للرواية الجديدة في الفيلم بطريقة إبداعية تخييلية وصعوبة في فهم الفيلم،وتقاطع الروائي والمخرج في نقطة رئيسية هي: العودة إلى الماضي.

تُعد تجربة "روب غرييه" الروائية من أبرز التجارب؛ لأنها تجربة روائية متميزة بتقنيات جديدة. ولقد واكبت رواياته مختلف التحولات التي شهدها الواقع مرورا بالرواية التقليدية، كما أثارت أيضا أهم القضايا المعاصرة والتي تتصل بالإنسان المعاصر وبمشاغله ومنها قضية (المرأة)التي استخدمها بكثافة في أعماله الروائية والسينمائية، وبأنواعها المختلفة جاءت عن قصد لخدمة رؤيته الخاصة في العالم.

ضرورة التفريق بين السرد الروائي والسينمائي من حيث المفهوم ومن حيث المكونات فكل فن له مقوماته ودعائمه التي تميزه عن الآخر، لكن كليهما يعتمدان السرد الذي يزخر بتقنيات متعددة.

يلتقي السرد الروائي والسينمائي في عدة نقاط أهمها الحكي، لأنه يجمع بين الجنسين معا وفي الوقت نفسه كون الرواية جنس أدبي والسينما جنس فني يرتكز على العرض أمام الجمهور.السرد الروائي مكتوب، في حين السرد السينمائي مصور، الراوي في الرواية هو السارد (الركيزة الأساسية) أما الكاميرا (الركيزة الأساسية) فهي السارد الفيلمي. أما فيما يخص الشخصيات فهي متواجدة في مخيلة الراوي أما فيما يخص السينما تعاش بصريا لأنها مصورة بواسطة الكاميرا تصويرا دقيقا وتنقلها بكل حيثياتها ، أما عن فكرة المكان والزمان فهما خاصيتان تتشابهان في الرواية والفيلم على حد السواء.

أما الاختلاف يكمن في أن الفيلم لا يتناول الرواية كما هي في جنسها الروائي، وعلى ما تحتويه الرواية من تقنيات وفنيات وغيرها من النقاط التي تعرضنا لها بالتدقيق والتفصيل في الجانب التطبيقي .

إن هذه النتائج التي توصلنا إليها ليست ثابتة فيما يخص علاقة الأدب الروائي والفيلم السينمائي ، لأن قراءة الرواية ومشاهدة الفيلم تختلف من قارئ لأخر ومن مشاهد لأخر وهي قضية أثارت الكثير من الإشكالات في حوض الدراسات النقدية ، وهذا ما يجعل من هذه الدراسة حية ومستمرة وقابلة للتجديد والإضافات؛ لذلك نتمنى أن نكون قد وقفنا إلى توضيح هذه العلاقة القائمة بينهما ؛ ونطمح أن يواصل المهتمون من الباحثين والنقاد إظهار مواضيع ودراسات أخرى تندرج في هذا المجال؛ لأنه يحتاج المزيد من التحليل والتتابع.

قائمة المصادر والمراجع

أولا المصادر:

1- Robbe Grillet (Alain) : les gommes, les édition de minuit, 1953.
- la jalousie, les édition de minuit,1957.
-l'année dernière à marienbad. les édition de minuit, 1961.
-la maison de rendez vous, édition de minuit, paris, 1965.

2- Resnais (Alain): Film l'année dernière à marienbad, 1961

ثانيا المراجع العربية:

3- أبراقن (محمود): هذه هي السينما الحقة، ليبيا، 1995.
4- أحمد أسعد (سامية):في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976.
5- الأحمد (محمد): السينما تجدد شبابها، الفن السابع، دمشق، سوريا، 2001.
6- أحمد بلية (بغداد): الترجمة بين سيميائية الرواية –الفيلم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2008.

- سيميائية الصورة (مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون)، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2008.

- فضاءات السينما الجزائرية، نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر، منشورات ليجوند، 2011.
- تجليات الواقع في السينما الجزائرية، محمد زينات – مرزاق علواش، مديرية الثقافة، النعامة.

7- الأسود(فاضل): السرد السينمائي، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط1، 1996.
8- الأشلم (حسن):الشخصية الروائية عند حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام سيرت، ليبيا،2006.
9- إبراهيم (عبد الله): المطابقة والاختلاف (بحث في نقد المركزيات الثقافية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
10- أليكسان (جان): الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 1999.
- الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2006.

11- أبو شادي (علي): سحر السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2006.
12- الباردي (محمد): الرواية العربية والحداثة، دار الحوار والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، ج1، 1993.
- الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية،ط1،ج1، 1993.
- الرواية العربية والحداثة، ط2، 2002.
13- بحراوي (حسن): بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن، الشخصية، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.
- بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية ،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009.
14- بدري (عثمان): بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
- وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، موغم للنشر، الجزائر، 2000.
15- بن عيسى (خلفة): الرواية والرواية السينمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1988.
16- البطريق (نسمة): الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2004.
17- بنت يحي الحكمي (عائشة): تعالق الرواية مع السيرة الذاتية الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2006.
18- بودیبة (إدريس) :الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار-دراسة نقدية-، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة ، الجزائر ، ط1، 2000.
19- بوعزة(محمد): تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2010.
- حيمرمينوطيقا المحكي، السفوالكاوس في الرواية العربية، ط1، 2007.
20- بوطاجين(السعيد): الاشتغال العاملي دراسة سيميائية غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، ط1، 2000.
21- بن جمعة (بوشوشة): الرواية النسائية التونسية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009.

23-الجويدي (مهدي صلاح): التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط1، 2012.
22- حسان (تمام): اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1973.
23- حماش (جويدة): بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، منشورات الأوراس، الجزائر،2007.
24- حداد (نبيل): لغة السيناريو في الرواية، تداخل الأنواع الأدبية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، وجدار للكتاب العالمي، أربد، عمان، مؤتمر النقد الدولي، ط1، المجلد2، 2009.
25- الحقيوي (سليمان): سحر الصورة السينمائية –خبايا صناعة الصورة- دار الراية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2013.
26- الخطيب (حسام): جوانب من الأدب والنقد في الغرب، منشورات جامعة دمشق، ط7، 1997، 1998.

-المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار الصادق الثقافية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.
27- رشيد (أمينة): قصة الأدب الفرنسي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1996.
28- روايـنية(الطاهر): سرديات الخطاب الروائي المغاربي، الجديد مخطوطة بجامعة الجزائر لنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

29- رضوان (عبد الله): البنية السردية 2، نقد الرواية، دار اليازوري، عمان، 2003.
30- رقيق (عبد الوهاب): في السرد، دراسة تطبيقية، دار محمود علي الحامي، تونس، 1998.
31- الزبيدي (قيس): المرئي والمسموع في السينما المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2006.
-مونوغرافيات في تاريخ ونظرية صورة الفيلم، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2010.
32- زكريا القاضي (عبد المنعم): البنية السردية في الرواية(دراسة في ثلاثية خيري شلبي الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي) عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،ط1، 2009.

33- زيدان (محمد): البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أوت 2004.

34- سالم محمد الأمين الطلبة (محمد): مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، مؤسسة الاستشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
35- سادول (جورج): تاريخ السينما في العالم، منشورات عويدات، بريوت، لبنان، 1968.
36- ستيفننسن (رالف) ، دوبري(جان): السينما فنا، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، د ط، د ت.
37- شتيوي (أشرف): السينما بين الصناعة والثقافة، دراسة نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.
38- شحيد(جمال): في البنيوية التكوينية، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1982.
39- شبل الكومي (محمد): النقد السينمائي من منظور النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2000.
40- شعبان(هيام): السرد الروائي في أعمال نصر الله، دار الكندي، الأردن، 2004.
41- صالح (صلاح): سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
42- صلاح الجويدي (مهدي): التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط1، 2012.
43- صالح الصبان (منى) :من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، المدرسة العربية للسينما والتلفزيون،دار مجدولاي،عمان، الأردن، ط1، 2010.
44- الصفراني (محمد): التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.
45- طالب (أحمد): جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2005.
46- الطماس (حمدو): السينما الموسيقى المسرح، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
47- عباس(إبراهيم): الرواية المغاربية شكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.
48- عزيز الماضي (شكري):أنماط الرواية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ط1 ، 2008.
49- عدي عطا (الياسين): أثر توظيف الحدث التاريخي في صناعة السيناريو وصناعة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

50- العيد (يمنى): تقينات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

- فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998.

51- عيلان (عمرو): الايدولوجيا وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتيوري قسنطينة، 2001.

52- عزام (محمد): شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

53- فخري(صالح):في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2009.

54- فضل (صلاح): نظرية البنائية في النقد الأدبي، درا الشروق، ط1، 1998.

55- فانوس (وجيه): تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، تداخل الأنواع الأدبية، عالم للكتب الحديثة للنشر والتوزيع وجدار للكتاب العالمي، مؤتمر النقد الدولي 12 ،اربد الأردن، مجلد2 ، ط2، 2009.

56- قاسم (سيزا): بناء الرواية، مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

57- قاسم (محمود): الاقتباس في السينما المصرية،دار الأمين، القاهرة، 1977.

58- قسومة (الصادق): النزعة الذهبية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، دار الجنوب، تونس، 1992.

- الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، 2000.

59- قطوس (سام): المدخل إلى منهاج النقد المعاصر، دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

60- قصوري (إدريس): أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدن لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2008.

61- كاصد (سليمان): عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.

62- الكردي (عبد الرحيم): السرد في الرواية المعاصرة،(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة،ط1، 2006.

63- كيروم (جمادى): الاقتباس من المحكي الفيلمي إلى المحكي الروائي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، ط1، 2005.

64- لحميداني (حميد): بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي، العربي، بيروت، ط1، 1991

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003.
- الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

65- دريدي (الخواجة): إشكاليات الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،د ط ، 2000.

66- محمد عيسى (محمود): تيار الزمن في الرواية العربية، مكتبة الزهراء، ط1، 1990.

67- محمد الغذامي (عبد الله): الخطيئة والتفكير من البينيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

68- محفوظ (عبد اللطيف): وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

69- مرتاض (عبد الملك): تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

70- - في نظرية الرواية، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

71- مسلم الكساسة (عبد الله):تجربة لسليمان القوايعة، اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2006.

72- المرزوقي (سمير) وشاكر(جميل): نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1.

73- معتوق (محبة): أثر الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر، ط1، 1991.

74- المقداد (قاسم): هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة والنشر،ط1، 1984.

75- مهدي يوسف (عقيل): الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، دار دجلة، الأردن، 2012.دمشق، ط 1، 1984.

76- منير حجاب (محمد): المحتوى الثقافي والتربوي للفيلم السينمائي، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1998.

77- منيعي(حسن):قراءة في الرواية، دار سندي للطباعة والنشر،المغرب، ط2، 1996.

78- مونسي (حبيب): فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية –دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
79- هلسا (غالب): المكان في الرواية العربية، عن كتاب الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، د ت.

80- ولسن(كولن): المعقول واللا معقول، دار الآداب، بيروت، ط5، 1981.
81- يقطين (سعيد): انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001.

- تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1997.

- قال الراوي (البنيات الحائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

82- يوسف (آمنة): تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997.

ثالثا المراجع المترجمة:

83- أريخون (دانيال): قواعد اللغة السينمائية، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
84- البريس (رم): تاريخ الرواية الحديثة، تر:جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت،باريس،ط2، 1982.

85- ألاهو (ريمون):حوار في الرواية الجديدة،تر: نزار صبري، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1، 1988.
86- باشلار(غاستون): جماليات المكان، تر:غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.

- جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984.
87- بارث (رولان): هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضري، حلب، سوريا، ط1، 1999.

88- برونل (أدريان): سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما، تر: مصطفى محرم، ط1، 2007.

89- بورنوف (رولان) وريال أويلي: معضلات الفضاء الروائي. تر: عبد الرحيم حزل: إفريقيا الشرق، 2002

90- بوتور (ميشيل): بحوث في الرواية الجديدة،ترجمة:فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2 ، 1982.

91- ترانس (هوكمز): البينيوية وعلم الإشارة. تر: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986،

92- تودوروف (تزيفطان): مفاهيم سردية. تر: عبد الرحمن مزيان: منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

93- روز (توني) و بنسون(مارتن): كيف تمثل للسينما، تر: احمد راشد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة، د ط، د ت.

94- جاكبسون (رومان): قضايا شعرية. تر: محمد الولي مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988.

95- جاكسون (كيفن): السينما الناطقة، تر: ع- لام خصر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2007.

96- جينيت (جيرار): خطاب الحكاية(بحث في المنهج). تر: محمد معتصم - عبد الجليل الأزدي- عمر الحلبي،منشورات الاختلاف، المملكة المغربية، ط1، 1996.

- خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم - عبد الجليل الأزدي- عمر حلي، الهيئة جينيت العامة لمطابع الأميرية، مصر، القاهرة،ط2، 2000.

- خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ط3، 2003.

- عودة إلى الخطاب الحكاية. تر:محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

97- روم (ميخائيل): أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر: عدنان مادانات، دارالفرابي، بيروت، ط1، 1981.

98- روب غرييه (ألان):نحو رواية جديدة ، تر :مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف بمصر، د ط، د ت.

99- روبير لافون (جرامون): السينما المعاصرة، تر: موسى بدوي، مطابع الأهرام، القاهرة، 1975.

100- ريكادو (جان): قضايا الرواية الحديثة، تر:صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1977.

101- ريكور (بول): الوجود والزمان والسرد. تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999.

102- شارتييه(بيير): مدخل إلى نظرية الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

103- فان تيغم (فليب): المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،تر:فريد أنطونيوس،عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983.

104- فرامبتون (دانيال): الفيلموسوفي نحو فلسفة السينما، تر: احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009.

105- فرايليش (سيمون): الدراما السينمائية، تر: غازي منافيجي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما،ط1، 1994.

106- فيلد (سيد): السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1919.

- لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة، تر: احمد الجمل، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 1991.

107- فليدر (لوران):الرواية الفرنسية المعاصرة، تر:فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة واللسانيات، قسنطينة، 2004.

108- فيندران (سنكرانرا): البينيوية والتفكيك.تر: خالدة أحمد، بغداد، العراق، ط1، 2002.

109- لافون جرامون(روبير): السينما المعاصرة، تر: موسى بدوي، شركة دراد و سكوم، 1977.

110- كوك (دافيد): تاريخ السينما الروائية، تر: أحمد يوسف، الهيئة المصرة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ج1، 1999

111- .مونقانو (دومينيك): المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. تر:محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

112- موير (أدوين): بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية، القاهرة، 1965.

113- هامون (فيليب): سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد: دار الكلام، الرباط، المغرب، 1990.

114- واط (أيان) :نشوء الرواية، تر:ثائر ديب، دار الفرقد ، دمشق،ط2، 2008.

115- ولسون(كولن): فن الرواية، تر: محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، لبنان، ط1، 2008.

رابعا المراجع باللغة الفرنسية:

116- Bour Neuf (Roland) Et Réal Ouellet : L'univers du roman puf.1981.

117- Bois Défère(Pierre) : Les ecrivains français d'aujourd'hui presses universitaires, paris, 1973.

118- Barthes(Roland) : Poétique de récit- seuil 1977.

119- Simon(Cloud) : Le palace, edition minuit paris,1962.

120- Claude Berton(Jean) : 50 Roman clé de la littérature française paris, 1983.

121- Chion(Michel) : Ecrire un scénario, editions collet. paris 1989

122- Gaudreault(André) Et François Jost : Le récit cinématographique, editions nathan, paris, 1990.

123- Gambergent (Pierre): Pourquoi le romande .fernand nathan, paris ,ed :bru scelles, 1973.

124- Genette (Gérard): Figures ii ,i editions du seuil. 1972.

- Frontières du récit en l'analyse structurelle de récit, communication, 1966. réédité en collection point, seuil, 1901.

125- Nouveau roman :Hier aujourd'hui, pratiques ,direction jean ricardou, centre culturel international de gerisy, la salle, union générale d'éditions 8 rue garancière paris 6^{e} ,1792.

126- Paul Sartre(Jean) :Qu'est ce que la littérature ?gallimard. paris.

127- Pratique, nouveau roman hier, aujourd'hui, union générale edition, 8 rue garancière, paris 6.

128- Raimond (Michel) : Le ramon depuis la révolution. armand colin. paris. 6eme ed , 1978.

- De balzac au nouveau in universalise paris 1992.

129- Ricardou (Jean): le nouveau roman, edition seuil 27, rue jacob, paris, 1978

- L'observatoire de cannes, edition minuit, paris, 1961. .

130- Robbe Grillet(Alain) : Pour un nouveau roman, editions de minuit, 1933.

- Pour un nouveau romain, gallimard. paris, 1970.

131- Starobinski(Jean) : L'œil vivant la relation critique .essai. gallimard paris 1970.

132- Vanoye(Francis) : Récit ecrit filmique : texte non texte, editions nathan, paris, 1979.

خامسا المعاجم والقواميس:

133- الأحمر (فيصل): معجم السيمائيات، الدار العربية للعلوم ناشر، بيروت، 2010.

134- ارتقن(محمود) – المبرق: قاموس موسوعي للإعلام والاتصال فرنسي – عربي، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2004.

135- أندري(لالاند): الموسوعة الفلسفية مج(a-g)، تر:خليل أحمد خليل: منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

136- برنس(جيرالد): قاموس السرديات، تر: السيد إمام ميريث لنشر المعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

137- البستاني (بطرس): محيط المحيط، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، 1998.

138- حمودي (صبحي)- نعمة (أنوطوان): المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، 2001.

139- دي بواديفر(بيار): معجم الأدب المعاصر، ترجمة: بهيج شعبان، منشورات عويدات ، بيروت- لبنان، ط1، 1996.

140- زيتوني (لطيف): معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2003.

141- سعيد حجازي(سمير): قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001.
142- قاسم(محمود):موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2000.
143- كامل مرسي(أحمد) – وهيبة (مجدي): معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، 1973.
144- مصطفى (إبراهيم) وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا، ج1.
145- منظور (ابن):لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان،مج3، ط1، 1997
146- الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط2، المجلد 2، 1999.
147- نصار(نواف): معجم المصطلحات الأدبية عربي –انجليزي، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ج1، ط1، 2010.
148- نوويل سميث(جيوفري): موسوعة تاريخ السينما في العالم، السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، إشراف: هاشم النحاس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.
149- Dictionnaire Encyclopédique De La Langue Française Imprimé En Italie Ed N°3.1995.

سادسا المجلات:

150- أحمد أسعد (سامية): ناتالي ساروت، مجلة عالم الفكر، دار وزارة الإعلام، الكويت، المجلد السابع، العدد الأول، سنة 1976.

- الرواية الفرنسية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، دار وزارة الإعلام، الكويت، 1972.

151- جانجي (موريس): سمات الرواية الجديدة، مجلة المعرفة، دمشق، العدد185، تموز 1977.
152- الحبيب (عبد الله): رسالة الغفران بين فن القصة وفن الترسل الحياة الثقافية، عدد 89، 1997.
153- داود(محمد): الاقتراب المتعدد لمغامرة النص الروائي الحديث تجليات الحداثة، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة وهران، الجزائر، العدد3، 1994.

154- الرميحي(محمد): السينما شابة عمرها مائة عام، مجلة العربي، الكويت، العدد439، 1995.
155- شاكر(عبد الحميد): عصر الصورة السلبيات والايجابيات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد331، 2005.

156- العشري (جلال): آلان رون غرييه، وموجة الرواية الجديدة، مجلة الفيصل الثقافية، الرياض، السعودية، العدد 52، السنة الخامسة، 1981.
157- العشري(فتحي):لقاء مع ناتالي ساروت ، مجلة الفيصل، العدد الرابع، دار الفيصل الثقافية، الرياض، السعودية، السنة الأولى، 1977.

- ألان روب غرييه وموجة الرواية الجديدة،مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض،السعودية، السنة الأولى، 1977.

158- عطية (نعيم): ما الجديد في الرواية الجديدة، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض، العدد السادس، السنة الأولى ، 1977
159- فيتسمان (يفغني): الواقعية الشمولية في فلسفة السينما عند أندري بازان، تر: باسم الزعبي، مجلة الحياة السينمائية، فصلية وزارة الثقافة السورية، العدد64، 2008.
160- قارصلي(محمد): السينما السوفيتية والأدب، مجلة الحياة السينمائية، وزارة الثقافة، دمشق، عدد37، 1989، المصرية.

161- قيسمون (جميلة):الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، العدد 2003،13.
162- اليوسف(يوسف): الرواية الفرنسية الجديدة ، تر: زياد العودة، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد الرابع، السنة الخامسة، 1989.

سادسا رسائل الدكتوراه:

163- بن مسعود(وافية): الأنظمة السينمائية التسريد اللفظي والبصري في رواية (عمارة يعقوبيان) للروائي علاء الأسواني والفيلم المصاحب لهان دراسة في السرديات المقارنة، رسالة دكتوراه، جامعة باجي مختار عنابه، الجزائر، 2010/2009.
164- قريبع(رشيد): الرواية الجديدة في الأدب الفرنسي و المغاربي، دراسة مقارنة، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه في الأدب المقارن،جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة1، كلية الآداب واللغات، سنة2003.

سابعا رسائل الماجستير:

174- سلوى بوراس:الرواية الجديدة الفرنسية، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في الآداب الأجنبية و الأدب المقارن، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1، كلية الآداب واللغات، سنة 2011.

ثامنا الندوات:

165- صياد (حسين): ندوة حول الأدب والسينما من الكتابة إلى السينما، الجزائر، 2010/10/28، http :usila-dz.com، تم تصفحه بتاريخ 2017/06/12، الساعة 23:55.

تاسعا المواقع الالكترونية:

أ- باللغة العربية:

166- حوار مع مفجر الرواية: ألان روب غرييه، جريدة السياسي الالكترونية، متاح على الشبكة، اليوم: 19/ /02 2008،الساعة 10:00.

167- الخوالدة(عبد الرحمن): الحياة عبارة عن لعبة لا تستطيع الفوز بها على الدوام(كلاسيكيات أوروبية) للتوسع ينظر:-themagic lantern.blogspot.com، متاح على الشبكة اليوم 2017/03/13، الساعة: 45: 14.

168- الزمن في الخطاب الروائي،متاح على الشبكة، التاريخ2011/01/01، الساعة: 20:00 الموقعwww.abat.medias.sys.index.PHP

169- يوسف (عبد الباقي): حديث موجز عن انجازات الرواية الفرنسية الجديدة متاح على الشبكة، التاريخ: 18/08/2007 ، الساعة14:45 ، الموقع : molto aru@net.sy.

ب – باللغة الفرنسية

170- Resnais(Alain) : L'année dernière à Marienbad. www.cineclubdecaen.com/realisat/resnais/anneederniere.htm ,21/01/2017.19:000.

171- https://fr.wikipedia.org/wiki/L'Année_dernière_à_Marien bad ,15/02/2017. 12:30.

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ- ز.

مدخل: الرواية الفرنسية

مهاد.....ص:10-11.

1- الاتـــــجاه الرومانسي.....ص: 13.
2- الاتـــــجاه الواقعي.....ص:14.
3- الاتـــــجاه الطبيعي.....ص:15-20.
4- مفهوم الرواية الجديدة الفرنسية.....ص:21-24.
5- الطريق لرواية جديدة.....ص:25-30.
6- أعلام الرواية الجديـدة الفرنسية.....ص:31.

6-1- نـــــاتـالي ساروت.....ص:31.

6 -2- كـــلود سيمـون.....ص:31-32.

6-3- روبـــــير بـانـجيه.....ص:32-33.

6-4- ألان روب غرييـــــه.....ص:33-35.

6-5- ميـشال بوتـــــور.....ص:35-36.

6-6- جـان ريـــــكاردو.....ص:36.

6-7- كلـود أوليـــــــه.....ص:36.

الفـــــصل الأول: تقنيـــــــــــات الســـــرد الروائي

1-الـــــــــــســـــــــــرد.....ص:40-44.

2-البـــــــــــــنية السردية.....ص:45.

3- مـــــــفهوم البـــنية.....ص:45-46.

4-مـــــــــــــفهوم الـــــنص.....ص:46-47.

5-المـــــــــــحـــــــــــكي.....ص:47-48.

6-وظائـــــــــف علم السرد.....ص:49.

6-1- الوظيفـة المـركزية.....ص: 49.

6-1-1- مـــــــركز جذب.....ص:50.

6-1-2- مـــــــركز توجيه.....ص:50.

6-2- الوظائف الأساسية.....ص:50

6-2-1 - الوظائف التكميليـة.....ص:50.

6-2-2-الوظائف الضمنية.....ص:51.

7- الرؤيـــــة السرديـــــــــــــة.....ص:53.

7-1-الـــراوي (السارد).....ص:53-54.

8- الـرؤيـــة السرديـــــــــــــة.....ص:55.

8-1- الرؤية (وجهة النظر).....ص:55.

8-1-1- الرؤية من الخلـــــــــــــــف.....ص:56.

8-1-2- الرؤية مع، أو الرؤية المصاحبة.....ص:56.

8-1-3-الرؤية من الخـــــــــــــارج.....ص:57.

الفصل الثاني: تقنيات السرد السينائي.....ص:60.

مـــــــــــــهاد.....ص:60-62.

1- بدايات السينما.....ص:62-67.

2- أشكال السرد السينمائي.....ص:68-69.

3- تحديد المفاهيم.....ص:69.

3-1- السينما.....ص:69.

3-2- الفيلم.....ص:70.

3-3- الفيلم الروائي.....ص:70.

3--4- الفيلم المقتبس.....ص:70.

3--5-الشكل الأدبي.....ص:71.

3-6- الشكل السينمائي.....ص:71.

3-7-الرواية السينمائية.....ص:71.

4- المحكي السينمائي.....ص:72.
5- المحكي الفيلمي.....ص:73.
6- السيناريو.....ص:74.

6-1- السيناريو الأدبي.....ص:75-78.

7- الاقتباس.....ص:78- 80.
8- المشهد.....ص:81-82.

9-اللقطة السينمائية.....ص:82.

9-1- اللقطة الكاملة.....ص:83.

9-2- اللقطة العامة.....ص:83.

9-3-لقطة عامة متوسطة.....ص:83.

9-4- لقطة بعيدة جدا.....ص:83-84.

9-5- اللقطة البعيدة..... ص:84.

9-6- اللقطة الكبيرة. ..... ص:84.

9-7- اللقطة القريبة. ..... ص:84.

9-8- اللقطة القريبة جدا. ..... ص:85.

9-9- اللقطة المتوسطة..... ص:85.

9-10- لقطة الرجوع. . ..... ص:85.

9-11- لقطة ذات بؤري عميق. . ..... ص:85.

9-12- لقطة مرتدة أو مبتعدة فجأة..... ص:86.

9-13- لقطة منقضة أو مقتربة فجأة. ..... ص86.

10-آلة التصوير.....ص:86-87.

11-زاوية التصوير.....ص:87.

12- زاوية الكاميرا.....ص:88.
12-1-الزاوية الموضوعية.....ص:88.
12-2-الزاوية الذاتية.....ص:88.
12-3-زاوية وجهة النظر.....ص:89.
12-4-الزاوية المرتفعة.....ص:89.
12-5-الزاوية المنخفضة.....ص:89.
12-6-الزاوية الهولندية.....ص:90.
12-7-الزاوية المائلة.....ص:90.
12-8- الزاوية الخلفية.....ص :90.
12-9-زاوية عين الطائر.....ص :91.
12-10-الزاوية الجديدة.....ص :91.
12-11- الزاوية المحايدة.....ص :91.
13-المونتاج.....ص:91-92
13-1- المونتاج التناوبي. .....ص: 92-93.
13-2-المونتاج المتوازي. .....ص: 93-94.
13-3- مونتاج الحذف. .....ص:94-95.
14 – الصورة الفيلمية.....ص:95-96.
15-حركة الكاميرا.....ص:96.
15-1- حركة أفقية. ..... ص:96.
15-2- حركة تتبعية.....ص:97.
15-3- الحركة المركبة..... ص:97.
16-الممثل..... ص: 97.

17- المخرج..... ص:97-98.

18-الحوار..... ص:98..

19-المؤثرات الصوتية..... ص:98.

20-الموسيقى..... ص:99.

21-السكوت.....ص:99.

22-الصوت.....ص:99-100.

23الإضاءة..... ص:100.

24-تدرج الألوان.....ص:100-102.

الفصل الثالث مقاربة تطبيقية:

المبحث 1:خصوصية العناصر السردية بين الرواية والفيلم.

*ملخص رواية(السنة الماضية في مارينباد).....ص:104-105.

*ملخص رواية (الغيرة).....ص:106.

أولا:مفهوم الشخصية.....ص:107.

1-المفهوم اللغوي.....ص:107.

2-المفهوم الاصطلاحي.....ص:108-112.

3-الشخصية في الرواية الجديدة.....ص:113-123.

3-1-شخصيات رواية (الغيرة)..... ص:124-126.

3-2-شخصيات رواية (السنة الماضية في مارينباد)..... ص:126-131.

ثانيا:تهشيم الزمن..... ص:132.

1-مفهوم الزمن..... ص:132-133.

2-الزمن عند أصحاب الرواية الجديدة..... ص:133-134.

3-الإطار الزمني.....ص:134.

أ-الأزمنة الخارجية.....ص:135.

ب-الأزمنة الداخلية.....ص:136.

4-1- زمنية السرد في النص الروائي.....ص:138.

4-1-1- النظام /الترتيب.....ص:138.

4-1-1 السرد الاستذكاري.....ص:138.

4-1-1- أ-الحركة الأولى.....ص:140.

4-1-1- ب- الحركة الثانية.....ص:140.

4-2-الاستباق.....ص:141.

5-الديمومة. .....ص:141.

5-1- تسريع حركة السرد .....ص:142.

5-1-1-ب- الخلاصة.....ص:142.

5-1-1-ب-الحذف/ القطع. .....ص:142.

5-2- إبطاء السرد(تعطيل السرد).....ص:143.

5-2-1-الوقفة الوصفية.....ص:143.

5-2-2-الاستراحة. .....ص:153.

6-المشهد. .....ص:144-146.

7-التواتر. ص:146

7-1-التواتر المفرد.....ص:146.

7-2- التواتر المكرر. .....ص:147.

7-3-التواتر المؤلف. .....ص:147-150.

8- زمن السرد السينمائي.....ص:150-155.

المفارقة الزمنية في السينما: .....ص:155.

8-1- الترتيب. .....ص:155.

8-1-1-الرجوع إلى الماضي.....ص:155-157.

8-1-2-الاستباق.....ص:157-158.

9- المدة.....ص:159.

9-1- تسريع السرد في السينما.....ص:159.

9-1-1 -الحذف.....ص159.

9-1-2 التلخيص .....ص159-160.

9-2- إبطاء السرد في السينما.....ص:160.

9-2-1-الوقفة الوصفية.....ص:160.

9-2-2-المشهد.....ص:161-166.

ثالثا: بناء المكان السردي.....ص:167.

1- المكان بين الاصطلاح والمفهوم.....ص:167-172.

2- وصف المكان.....ص:173.

3- المكان في الرواية الجديدة.....ص:174-182.

رابعا :الوصف.....ص:185.

الوصف في الرواية الجديدة.....ص:186-201.

خامسا:الأشياء في الرواية الجديدة.....ص:202-210.

المبحث 2: عناصر التمثيل الفيلمي في (السنة الماضية في مارينباد)

1- بطاقة فنية للفيلم .....ص:212.

2-عناصر التمثيل الفيلمي في(السنة الماضية في مارينباد):

2-1- الوصف.....ص:213-215.

2-2- الشخصيات.....ص:216-217.

2-3- الزمن.....ص:217-220.

2 - 4- المكان.....ص:220-223.

2 -4-1- دلالة المكان في اللعبة.....ص:224-226.

2-4-2- معنى اللعب في الفيلم.....ص:226-227.

المبحث 3: موازنة بين الرواية والفيلم

مـــهاد.....ص:229-232..

1-أوجه الاختلاف.....ص:232-242.

2-أوجه الائتلاف.....ص:242-247.

خاتـــــــــــــــــمة.....ص:249-252.

قائمة المصادر والمراجـــع.....ص:254-267.

فهرس المـــــوضوعات.....ص267-269.

ملخص باللـــــغة العربية.....ص:270.

ملخص باللـــغة الفرنسية.....ص:271-272.

ملخص باللـــغة الانجـليزية.....ص:273.

مـــلـــخـــصـــات

ملخص:

تـداخلت الأجنـاس المعاصـرة كمـا تطـورت فـي شـكلها ومضـمونها خاصـة قضـية الروايـة والسينما وتقنياتها، ويعود هذا التداخل إلى الوسائل المتقدمة في التكنولوجيا و الرقمنـة، وحتـى لا نخرج عن أسس الأدب الجديد ومقوماته ركزنا على التداخل بين جنسي الرواية والفيلم.

ثمة علاقة وطيدة بين الرواية والسينما في جانب الرواية المفلمة؛ لأنها عملية تحويل من كلمة إلى صورة ناطقة.

كـان التوجـه الفيلمـي لـــ"ألان روب غرييـه" بحثـا عمـا هـو جديـد وتمـرد علـى كـل مـا هـو كلاسيكي في عالم الرواية التقليدية.

تبحث هذه الدراسة في" النص الروائي من السرد إلى الصورة، دراسة في خصائص روايات ألان روب غرييـه المفلمـة " ؛انـدرج تحـت رايـة السينما وبعض تقنياتهـا والأعمـال الروائيـة المُفلمة. وقد تم تقسيمها إلى مدخل وثلاثة فصول، وخاتمة.

تتمحور دراستنا حـول الروايـة المُفلمـة التـي نحـاول مـن خلالهـا استنطاق مضـامين روايـات" ألان روب غرييه"(Alain Robbe Grillet).حيث ارتكزنا على الروايـة الجديـدة الفرنسية والصورة السينمائية.

استهلينـاه بمقدمة تبين إشكالية الموضوع المطروح وتشيد أهم المراجـع المعتمدة عليهـا والتـي أسهمت في إتمـام البحـث. استعرضـنا فـي المـدخل الجهـاز المفـاهيم يتحـدثنا فيـه عـن الروايـة الفرنسية مـن بـدايتها، إلـى غايـة ظهـور الروايـة الجديـدة، حيـث قمنـا بـالتعريف بهـا وطريقـة الوصول إليها، وذكر أعلامها، وأهم أثارهم الأدبية.

جاء الفصل الأول الموسوم بــ: "تقنيات السرد الروائي"، حيث يطرح هذا الفصل المستويات النظرية والأطر المفاهيمية، التي تعين على فهم النص الروائي وتقنياته وما يخصه كمحـددات لمجال البحث.

أما الفصل الثاني المعنون بــ:"تقنيات السرد السينمائي"، حيث تم فيه تحديد مصـطلح تقنيـات السرد السينمائي، وتناولنا فيه بدايات السينما بعد تقديم نظري لأهم المصطلحات .

و الفصـل الثالـث التطبيقـي : تنـدرج تحـت رايتـه ثلاثـة مباحـث تغـوص فـي مضـامين الأعمـال المنتجة لألان روب غرييه.

* المبحـث الأول: "خصوصـية العناصـر السـردية بـين الروايـة والسينما".عرجنا فيـه لتحديـد مفاهيم الرواية الجديدة مرورا بأشهر الدراسات الغربية والعربية

* وثاني المباحث: وسمناه بـــ"عناصر التمثيل الفيلمي في(السنة الماضية في مارينباد).

* والمبحث الثالث: "موازنة بين الرواية والسينما تطرقنا لتبيين وإظهار أوجه الاختلاف والائتلاف".

وللخلوص إلى نتائج تمكن من الإجابة على التساؤلات التي طرحت في الإشكالية من خلال نظرات تحليلية ومقارنة.

لقد استعنا في دراستنا هذه بالمنهج **النقدي التحليلي** الذي يتماشى وطبيعة الموضوع، من خلال تتبع مراحل تحليل العمل الفيلمي، وخاصة الجوانب المتعلقة بالصورة التي هي أساس ينبني عليه الفيلم. وما يوفره من الوسائل.

لقد اعتمدنا عددا من المراجع باللغتين العربية والفرنسية، كما وظفنا النصوص الروائية والفيلم وحاولنا إجراء مقاربة تمكن الذين سيأتون من بعدنا على البداية من حيث توقفنا.

رواية (السنة الماضية في مارينباد L’année dernière à marienbad) جوهرة مميزة بالنسبة للرواية الفيلمية ورغم أننا وجدنا في قراءتها صعوبة لكنها تحمل الكثير من الخبايا وهي جديرة بدخول عالم السينما؛ ولعل ما ورد فيها يكون في خدمة بحوث أخرى ويسهل على الطلبة إيجاد غايتهم فيها.

ورغم أن فيلم (السنة الماضية في مارينباد L’année dernière à marienbad) بالأبيض والأسود إلا أننا تمكنا من معاينة أهم خصائصه، وأخطر علاماته التي شكلت مثارا حقيقيا وهاجسا يستنطق الكثير من الأقلام والدراسات.

Résumé :

Le roman filmique, une autre version de l'écriture qui s'est imposée, et qui a permis à plusieurs textes de s'intégrer dans la vie des gens, cette étude s'intitule « le texte romanesque de la narration au cinéma » vise à démontrer que Alain Robbe- Grillet était l'un des premiers écrivains à entamer cette option, pour commencer j'ai abordé la définition du nouveau roman français, et ses premiers écrivains, tout en se basant sur plusieurs manuels qui ont éclairé mon chemin .

Les films fondés sur les romans créent une catégorie spécifique de l'art. Ceux-ci sont toujours comparés avec leurs romans-sources. Ils sont souvent critiqués, rejetés et soupçonnés par le public. Néanmoins, les adaptations cinématographiques sont devenues un phénomène important. Le nombre de réalisateurs qui font des adaptations de romans, augmente.

Les adaptations cinématographiques peuvent attirer l'attention du public vers un livre récent ou rendre actuel un livre oublié par les lecteurs.

Cette relation entre les deux systèmes, ou langages, celui des mots et celui des images, évoquée par l'auteur, constituera la problématique principale de la partie théorique du présent travail.

Les écrivains de ce genre ont permis aux maisons d'édition de vendre plusieurs copies, mais cela n'a guère éloigné certains de l'écriture et parmi lesquels figurent surtout Alain Robbe-Grillet , Nathalie Sarraute ainsi que Michel butor.

Cette étude s'intègre dans les études comparées et cela m'a obligé à étudier les fines caractéristiques du roman et puis

ceux des films, et j'ai constaté que les zones symétriques sont nombreuses.

La bibliothèque de ma thèse comprend plusieurs romans, je me suis aussi appuyé sur les séquences du film et sur des références en langue française et arabe.

L'étude du roman filmique nécessite une penchée sur plusieurs termes comme: l'auteur , le récit, l'adaptation, les personnages, les séquences, les termes du récit dans la littérature et dans la cinématographie , le temps et l'espace de la narration romanesque et cinématographique, l'analyse de l'adaptation du roman par rapport au film , le langage des personnages dans le film et dans le roman etc...

Abstract

The Filmic Novel , An Other Version Of Writing , Which Has Imposed Itself And Which Allowed Many Texts To Integrate In People's Life .This Study Which Is Titled :"The Novel Of Narration In The Cinema" Aims To Demonstrate That Allain-Robbe Grillet Was One Of The First Writers Who Enter This Option.

To Begin, I Have Approached The Definition Of The New French Novel, And Its First Writers, I Was Based On Several Manuals Which Had Illuminated My Way.

These Writers Had Allowed To The Publishing House To Sell Multiple Copies But This Has Never Distant Some Peple From Writing. I Cite Allain-Robbe Grillet And Also Michel Butor.

This Study Is Integrated Into Comparative Studies, For This I Have Study The Fine Characteristics Of The Novel , Then Those Of The Films And I Have Find That The Metric Zone Are Several.

To Finish This Study, I Added A Part In Which I Have Defined Several Terms That Seemed To Me Ambiguous And Vague.

The Library Of My Thesis Included Many Novels As Well As Film And Manuals In Both Languages: French And Arabic.

Finally I Hope That My Thesis Allowed To Those Who Come After To Have A Vision And A Platform That Could Help Them In Their Studies.