نظرة عامة

يجمل بنا قبل أن نعالج البحث فى نشأة القصة القصيرة وتطورها أن نبدأ من البداية كما يقولون ، فنتساءل : ما هى القصة القصيرة ؟ وما هى مقوماتها ؟ وما هو الفرق بينها وبين غيرها من ألوان الإنتاج الأدبى ، كالرواية أو القصة الطويلة مثلا ؟

إن تاريخ الأدب يقدم لنا نماذج شتى للرواية القصيرة منذ أقدم العصور ، ولعل أول أثر أدبى يمثل القصص النثرى هو مجموعة « حكايات السحرة » التى ترجع إلى نحو أربعة آلاف عام قبل ميلاد السيد المسيح . ومن هذا القبيل تلك القصص التى أنتجها أدب الهندوكيين والعبريين واليونانيين والعرب . وقد حفلت القرون الوسطى كما حفل عصر النهضة بعدها بأقاصيص شتى على ألسنة الحيوانات ، وحكايات متعددة عن الحب والمغامرات . ولكن القصة القصيرة كأثر فنى يقف على قدميه إلى جانب الشعر الغنائى أو المسرحى أو الرواية تعتبر حديثة العهد بالنسبة لهذه الآثار الفنية العريقة فى تاريخ الأدب .

أما تعريف القصة القصيرة تعريفاً جامعاً مانعاً فهو ما لم يستطعه أحد بعد ، ويرى بعض النقاد أن هذا التعريف الجامع المانع هدف لن يتيسر بلوغه قط . بل إن فريقاً من هؤلاء النقاد يذهب إلى أن تعريف القصة القصيرة من شأنه أن يحيطها بقيود وحدود خليقة أن تسلبها كثيراً من روائها وسحرها . ومع ذلك فان شيئاً ما فى طبيعة الإنسان يدفعه دفعاً إلى التعميم والتقسيم ، وإلى التحليل والتعليل ، ومن هنا جاءت الرغبة الملحة فى التعريف والتحديد .

لقد كان أول ما ظهر من القصص فى التاريخ عبارة عن حكاية أو رواية لحوادث ووقائع قوامها المغامرات والمخاطرات . . . وقد كانت كلمة « نوڤيلا » novella بالإيطالية ، ونوڤللين novellen بالألمانية ، تستعمل فى صيغة الجمع وتوحى بمعنى يشبه كلمة news الإنجليزية ومعناها الأشياء الجديدة

أو الحديثة . بينما كلمة tale بالإنجليزية مثل كلمة conte بالفرنسية ، توحى بمعنى الحكاية أو الرواية — أى ما يحكى أو يروى . أما كلمة القصة story الحديثة فانها مشتقة من كلمة estoire فى الفرنسية القديمة ، وكلمة historir اللاتينية ومعناها التاريخ .

ومن هـذا كله نستطيع أن نطمئن إلى تعريف القصص النثرى بأنه فى أساسه رواية شىء حدث أو جرى سواء أكان قد حدث على سبيل الفرض أم حدث بالفعل .

وإنه لمن أغرب المفارقات أن « وشنطن ارفنج » — وهو أول أمريكى كتب أقاصيص نثرية — لم يطلق عليها أيّامن تلك المصطلحات ، فانه وقد نشأ فى أول الأمر فناناً هوايته الرسم لم ير فى بواكير أقاصيصه سوى عرض تصويرى للأماكن والأحداث التى تناولتها القصص ، ولهذا سماها « صوراً » وهو التعبير الذى كان مألوفاً إذ ذاك فى ألمانيا ، حيث نشر « تيك » مثلا مجموعة قصصه الأولى تحت عنوان « صور » ، وإن يكن بعض الكتاب يميل إلى اعتبار الصور النثرية شيئاً يختلف عن القصة ، لأنه يعنى بالجو والمنظر أكثر مما يعنى بالحركة والسرد .

ومهما يكن من أمر فان الأدباء الثلاثة الذين يدين لهم أدب القصة فى أمريكا بأخلد روائعه ، وهم ناثانيال هوثورن Nathaniel Hawthorne ، وإدجار ألان پو Edgar Allan Poe ، وهرمان ملفيل Hermonn Melville ، كانوا ينهلون من شتى المصادر دون أن يحفلوا بهذا النوع أو ذاك ، وبهذه التسمية أو تلك . وقد كانوا جميعاً يسمون إنتاجهم الأدبى « حكايات » tales . ولعل أول مؤلف بالإنجليزية استخدم كلمة القصة Story فى عنوان مؤلفه ، هو هنرى جيمس فى كتابه « ديزى ميلر ، دراسة وقصص أخرى » سنة ١٨٨٣ ، وقد أصبحت هذه الكلمة «Story» تستخدم دون سواها منذ بداية القرن الحالى.

على أن التسمية وحدها ليست بطبيعة الحال هى كل ما يلزمنا لمحاولة الوصول إلى تعريف مقبول . ويبدو أن أحداً من الناس لم يكن يعنى بتعريف حدود القصة أو تعيين الفرق بين القصة والصورة القلمية : أو بين القصة والمقال قبل منتصف القرن التاسع عشر . ومن الغريب أن أول محاولة جدية فى أمريكا

لتعريف طبيعة القصة أو الأقصوصة ، ترتبت على ظهور طبعة جديدة فى مجلد واحد سنة ١٨٥١ لمجموعة قصص هوثورن « الحكايات المعادة Twice-Told Tales »

تناولها إدجار ألان پو بنقد تحليلى دقيق كان له أثره الطيب ، والسيء كذلك ، طوال القرن الذى مضى على نشر ذلك النقد ، وإنما يعنينا فى هذا المقام أن ننقل التعريف الوجيز الذى ترك أثره العميق فى تاريخ القصة القصيرة منذ كتبه إدجار ألان پو ، إذ قال :

« لنفرض أن أديباً ماهراً يريد أن يفرغ فنه فى قصة . إنه إن كان حكيما لم يكيف أفكاره طبقاً لحوادث قصته ، بل يجب أن يستقر قبل كل شيء ، وفى عناية فائقة ، على « أثر » معين فريد أو نادر يرمى إلى إظهاره ، ثم يؤلف الحوادث المناسبة بعد ذلك — وعندئذ ينسق هذه الحوادث على أحسن وجه يراه كفيلا بإظهار « الأثر » الذى استقر عليه من أول الأمر . فاذا كانت عبارة الاستهلال نفسها قاصرة عن إبراز ذلك الأثر فقد أخفق المؤلف إذاً فى أولى خطواته . فما ينبغى خلال القطعة الأدبية كلها أن يخط قلمه كلمة واحدة لاتنسق — بطريق مباشر أو غير مباشر — مع خطته المرسومة المقررة . »

ولئن أخذ البعض على هذا التعريف إسرافاً ملحوظاً فى التبسيط ، وإغراقاً واضحاً فى لهجة الجزم التى صيغ بها ، فلا بد من الاعتراف فى الوقت نفسه بسلامته على وجه عام ، وربما كان أضعف ما فيه ذلك الإيحاء الضمنى بأن تأليف القصة لا يعدو أن يكون عملية مرسومة تكاد تكون آلية بالنسبة للكاتب . وقد نستطيع من ناحيتنا أن ندرك ما وراء هذا الإيحاء من دافع خفىّ لاشعورىّ فى نفس إدجار ألان پو . وهو الثورة على إسراف القرن التاسع عشر فى الإيمان بالحساسية الذاتية وعناصر الوحى والإلهام عند الفنان . وقد عاد پو فتوسع فى شرح وجهة نظره فى مقال آخر عن « فلسفة الإنشاء » وراح يضرب المثل بطريقته هو فى كتابته قصيدته المشهورة « الغراب » .

أما هوثورن فقد كتب مقدمة لمجموعة قصصه ، لعلها كانت ردًّا على نقد « پو » ونظريته فى أدب القصة وبواعثه وأهدافه . وفى هذه المقدمة خرج هوثورن بنظرية أيدها فيما بعد علم آخر من أعلام الأدب الأمريكى هو « هنرى جيمس » ، فقد قال هوثورن : إن قصصه « تنطوى على إسراف فى العواطف وتقتير فى

الانفعالات ؛ فهى لا تنتزع أحداثها وأشخاصها من واقع الحياة ، وإنما تعرض شخصيات ومواقف رمزية . . . وهى لا تحتاج قط إلى ترجمة . لأنها مكتوبة بأسلوب رجل من رجال المجتمع ، وهى محاولات لإيجاد مخرج تنفذ منه إلى العالم».

وهكذا يوحى هوثورن بأن قصصه ذات وجود ذاتى مستقل عن المؤلف ؛ فهى لا تخرج إلى الوجود فى صورة خطرات تدور فى عقل قائم بذاته ، بل كأشياء قادرة على أن تقذف بنفسها إلى العالم الخارجى ، ومن هنا كانت فى غنى عن ترجمة تمر منها إلى العالم خلال عقل المؤلف .

أما « هرمان ملفيل » فلم يكن يفرق فيما يبدو بين القصة القصيرة والرواية الطويلة . وقد كتب ملفيل قصصاً رائعة ، ولكنه كان يجنح فى معظم الأحوال إلى الإسهاب والإطالة فيها بحكم تأليفها للنشر فى المجلات السيارة . وهى تدين بالكثير لفن هوثورن من ناحية طابعها وأسلوبها . ونستطيع أن ندرك حقيقة نظرته إلى رسالة القصة من قوله فى مقدمة وضعها لديوان من الشعر :

« ليست رسالة الأدب تسجيل الأخبار . ومن أراد الأخبار فليبحث عنها فى التقاويم السنوية » .

إلى هؤلاء الثلاثة جميعاً — ملفيل ، وهوثورن ، وپو — يعود الفضل الأكبر فى نشأة أدب القصة القصيرة فى أمريكا ، ونعنى القصة القصيرة بمعناها كما نفهمه اليوم . وليس معنى هذا أن القصة الأمريكية ولدت وترعرعت بمعزل عن كل عامل خارجى . فلا شك أنها تدين بكثير من الفضل — بطريق مباشر أو غير مباشر — لكبار أدباء أوروبا أمثال جويته وتيك فى ألمانيا ، وبوشكين وجوجول وتشيكوف فى روسيا ، وميريميه وجوتييه وموباسان وفلوبيرودوديه وزولا فى فرنسا ، وسكوت وهاردى وكونراد وكپلنج فى انجلترا . كما أن علينا أن نذكر فى هذا المقام ازدهار حركة الأدب الرومانتيكى فى أوروبا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وأثر هذه الحركة لا على الآراء والمذاهب فحسب ، بل على صور الأدب وأساليبه كذلك . ومع ذلك فهناك عوامل أمريكية محض ، أو هى من نتاج العبقرية الأمريكية ، كان لها أثرها الحاسم فى تطور فن القصة القصيرة . ومن هذه العوامل — على سبيل المثال — ظهور المجلات والمطبوعات الدورية

فى أمريكا ، وما تبع ذلك من إقبال على طلب موضوعات وقصص تصلح للنشر كاملة فى عدد واحد .

بدأت القصة القصيرة فى أمريكا مع القرن الثامن عشر ، وكانت الروح المسيطرة عليها متسـقة مع النزعة « البيوريتانية » التى طبعت أخلاق الشعب الأمريكى الناشىء ، وتتمثل فى قصص حنه مور وأمثالها ؛ وهى قصص يعوزها القالب الفنى واللون والحبكة ولا تخضع لشىء سوى خدمة الفضيلة ، على حد تعبير أحد المعاصرين . ومن أمثلة هذه القصص « تشاريسا » أو « نموذج للجنس » وقصة « خطر العبث بالإيمان الساذج » وقد نشرتهما مجلة « كولومبيا » التى أنشئت سنة ١٧٨٦ ، وقد ظلت أمثال هذه القصص تظفر برضا القراء فى أمريكا زهاء نصف قرن من الزمان .

وجاء بعد ذلك فن وشنطن إرفنج Washington Irving ، وهو الفن الذى يقوم على المزج بين القصة ذات المغزى الخلقى وبين أسلوب المقال القصصى الذى اختص به وافتن فيه الأديب الإنجليزى اديسون . وكان هذا التطور طبيعياً إزاء عزلة أمريكا الأولى عن بقية العالم ، الأمر الذى أدى إلى تخلفها جيلا كاملا عن قافلة الأدب الإنجليزى . وقد ظل إرفنج فى جميع مؤلفاته القصصية ، كاتباً محللا وصَّافاً ، أكثر منه مؤلفاً راوية قصاصاً . يستوى فى ذلك « كتاب الصور » The Sketch book الذى ألفـه فى مستهل حياته ، و « ريب فان وينكل Ripvan Winkle » الذى يعد أروع آثاره الأدبية .

على أن إرفنج رغم ذلك دفع بالقصة القصيرة فى طريق النضوج والكمال بتأثره ، أكثر مما دفعها بفنه . فان رواج « كتاب الصور » وما بعده ، وشهرته الواسعة التى اجتازت المحيط إلى أوروبا ، واللوحات القلمية الرائعة التى أبدعها يراع إرفنج تصويراً للأرض الواقعة وراء البحار وجوها العاطفى وما يكتنفها من غموض عجيب ، كل هذا كان له فعل السحر فى خيال الأمريكيين عامة ، ولا سيما تلك الصفوة المختارة من الشبان الذين كان مقدراً لهم أن يسيطروا على دنيا القصة فى أواسط القرن التاسع عشر .

ولم يقتصر أثر إرفنج على تقليد فنه القصصى ، بل إن رواج « كتاب

الصور » الذى أصدره إرفنج فى مجموعات شهرية لم يلبث أن تمخض عن خلق نوع جديد من وسائل النشر ، وهو الكتاب السنوى ، فكان أن اكتظت المكتبات ودور النشر عدة سنوات بأنواع شتى من الهدايا السنوية الفاخرة فى صورة مجلدات قصصية ذات غلاف جميل موشى بالذهب ، ومنها مجلدات باسم « الرمز » و « الطلسم » و « اللؤلؤة » ونحو ذلك من الأسماء ، وقد تسربت إليها أصداء الحركة الرومانتيكية الحديثة فى أوروبا .

وفى لجة هذا الطوفان من القصص الذى ملأ المجلدات والمجموعات السنوية لا نجد تاريخ القصة يسجل شيئاً يذكر سوى إنتاج فنان أديب واحد هو « ناثانيال هوثورن » الذى استطاع بعبقريته أن يضفى حتى على تلك الهدايا السنوية ثوباً من الأدب الرفيع قفز بالقصة القصيرة إلى مستوى جعلها فى صف واحد مع بقية فنون الأدب .

ويقترن اسم « هوثورن » فى تاريخ القصة القصيرة — كما قلنا — باسمين آخرين هما « پو » و « ملفيل » ويعد ثلاثتهم روادها الأول طبقاً للتقسيم التاريخى الذى يلخص فترات تطور القصة القصيرة بمعناها العلمى الدقيق على الوجه التالى :

ج **فترة ما قبل الحرب الأهلية الأمريكية (١٨٣٠ ـ ١٨٦٠) .**

إدجار ألان پو — ناثانيال هوثورن — هرمان ملفيل .

د **فترة ما بعد الحرب الأهلية الأمريكية (١٨٦٠ ـ ١٨٩٠) .**

وليم دين هولز — مارك توين — بريت هارت — ايمبروز بيرس .

هـ **فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى (١٨٩٠ ـ ١٩١٥) .**

ستيفن كرين — هاملين جارلاند — هنرى جيمس — ايديث هوارتون — جاك لندن — أو هنرى .

و **فترة الحرب العالمية الأولى وما بعدها (١٩١٥ ـ ١٩٣٠) .**

رينج لاردنر — دوروثى كانفيلد فيشر — ثيودور دريزر — شيروود اندرسون — سكوت فيتز جرالد — الين جلاسجو — ارنست همنجواى — ولبر دانيل

ستيل – سنكلير لويس – كونراد يكين – جرترود ستين – جلنواى ويسكوت – وليم فوكنر – وليم كارلوس ونيمز .

فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية (١٩٣٠ ـ ١٩٤٠) .

أرسكين كالدويل – جيمس ثيربر – وليم سارويان – جون ستينبك – جيمس فاريل – كاثرين آن بورتر – كاى بويل – كارولين جوردون – جى بى ماركاند – توماس وولف – روبرت بن وارين .

فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها (١٩٤٠ ـ ١٩٥٠) .

يودورا ويلتى – والتر فان تيلبرج كلارك – ايروين شو – بيتر تيلور – والاس ستيجنر – جى اف باورز – مارك شورر – دلمور شوارتز – كارسون ماكلرز – ترومان كابوت .

ومثل هذا التقسيم الزمنى فى موضوع كهذا لا يمكن إلا أن ينطوى على تجوز ملحوظ وإن لم يكن ثم مناص من قبوله على علاته .

وأول ما ينبغى أن يدخل فى اعتبارنا بهذا الصدد أن تاريخ القصة القصيرة لا يمتد فى أمريكا إلى أكثر من بضعة أجيال . وإذا كان مؤرخ الأدب يجد كثيراً من العناء فى تمييز الحدود والاتجاهات بين قرن وقرن ، وتحديد مراحل التطور فى أى فن من فنون الأدب من عصر إلى عصر ، فلا شك أن عناءه يكون أشد وأقسى إذا أراد تحديد « الجاذبية النوعية » لجيل واحد ومقارنتها بالجيل الذى يسبقه أو الذى يليه . . .

ويلاحظ فى التقسيم السابق أنه لا يلتزم الحدود والمقاييس الزمنية فى جميع الأحوال ؛ فهو يضع « ملفيل » مثلا فى طبقة ما قبل الحرب الأهلية ، مع أنه عاش إلى سنة ١٨٩١ . . . ويضع « كرين » بين كتاب ما قبل الحرب العالمية الأولى ، مع أنه لم يكتب شيئاً منذ مطلع القرن الحالى ، والحجة فى ذلك واضحة ، وهى أن بعض الكتاب يسبقون الزمن فيدخلون فى نطاق « مركز الجاذبية » الذى يأتى بعد زمانهم ، ومن هنا نراهم يجدون فى قصص ستيفن كرين طابعاً معيناً يجعل

بينه وبين أوائل القرن الحالى صلة وثيقة لا وجود لها عند مارك توين الذى توفى سنة ١٩١٠ ، أو هنرى جيمس الذى مات سنة ١٩١٦ .

ويلاحظ كذلك أن عدد الأسماء التى تضمها الأقسام الثلاثة الأخيرة يفوق أسماء الأقسام الثلاثة الأولى ، ولا ينبغى أن يعزى هذا التفاوت العددى إلى أن حظ القصة القصيرة فى القرن العشرين كان خيراً منه فى القرن الذى سبقه . بل يجب أن يكون ملحوظاً أن وضع مثل هذا العدد من شباب الأدباء فى القسم الأخير أمر أشبه بالحدس والمغامرة منه بأساليب النقد السليم ، وهو أمر لا مناص منه فى وضع كهذا يقترب فيه الزمن وتتكاثف الأحداث والصور إلى الحد الذى يحجب الرؤية الدقيقة عن عين الناقد البصير . فلا بد من زوال هذا الضباب الكثيف بمضى الزمن ، حتى تستطيع العين أن تنفذ إلى ما وراء الأحداث والأشخاص .

ونبدأ بأدباء القسم الأول ، فنعود إلى آراء « پو » ونقف عند محاولته تحديد القصة بنوعين : أحدهما نوع يمثل الخيال التحليلى أو العقلى ، والآخر نوع يسميه قصص الجو أو الأثر . ولكى ندرك ما يعنيه « پو » بهذا التقسيم يحسن أن نرجع إلى بعض قصصه هو ، وسنجد أن النوع الأول يتمثل فى قصصه البارعة الحبكة كقصة « الحشرة الذهبية » أو قصة « المنديل المسروق » وهذا النوع يعتمد قبل كل شىء على إثارة اهتمام القارىء بأن يتتبع فى شغف تفاصيل الحركة المحبوكة والانتهاء إلى النتيجة المنطقية المحتومة . أما النوع الثانى فلا يعتمد على الحركة بقدر ما يعتمد على تكديس التفاصيل الخاصة بالجو الذى تجرى فيه حوادث القصة ، كما هى الحال فى قصة « سقوط بيت أشر » . ولا ضير على أحد فى محاولة الوصول إلى تعريف أى قالب فنى تعريفاً يستند إلى النوع أو الطابع كما فعل « پو » ، ولكن الواقع أن النوع الحقيقى لا بد أن ينبع من ظروف المادة الخام التى يصوغ منها الفنان إنتاجه ، أو ينبع من مزاجه الخاص ، أو من كليهما فى أغلب الظن ، وقد تطورت نظرية الخيال التحليلى أو العقلى كما رآها « پو » حتى صارت إلى ذلك اللون التافه من القصص البوليسية التى تطفح بها

المجلات السيارة ، وإن كان اللون الممتاز من هذا النوع قد تمخض عن قصص « أوهنرى » و « جاك لندن » . أما قصة « الجو » فلم تتمخض عن شيء يذكر سوى قصص الرعب التى ألفها « پو » نفسه . ومعظمها يبدو لنا اليوم مفتعلا متكلفاً وربما انطبق هذا أيضاً على قصص « اللون المحلى » التى وضعها كاتب مثل « بريت هارت » حاول أن يستغل التأثيرات الجوية على حساب الحقيقة النفسانية والمعنوية .

والحقيقة التى لم تعد تحتمل الشك الآن هى أن « پو » كان معنياً بالصيغة النظرية أو المصطنعة للقصة أكثر مما كان يعنيه أن يقيم فنه على أساس متين من العالم الذى يعيش فيه . ومن هنا كان همه البحث فى قواعد الصياغة وأصولها ، دون البحث عن الصيغة أو القالب الفنى كوسيلة للتعبير عن التجارب والانفعالات الإنسانية أو تجسيمها .

وعلى العكس من ذلك كان « ناثانيال هوثورن » الذى يلوح لأول وهلة وكأنه أبعد عنا بفنه من إدجار ألان پو ، ولكنه مع ذلك يبدو لأعيننا اليوم رجلا يعنى فى قصصه بأهم الموضوعات والمشاكل التى تشغل زماننا كما كانت تشغل زمانه . لقد استطعنا أن ندرك أنه ليس بعيداً عنا بمادته وموضوعاته ، بل بفنه وصناعته . فانه ليكتب قصة غرام تجرى بين فتاة أجنبية لعوب هى ابنة ساحر إيطالى وبين حبيبها الطالب ، وتدور حوادثها فى مكان قصى وزمان بعيد ، وتتطور هذه الحوادث على نحو لا يدع فى نفوسنا شكاً فى استحالتها ، ومع كل ذلك فان الموضوع يتغلغل فى ثنايا القصة وينفذ إلى أعماق النفس البشرية بحيث لا نجد القصة مثيرة وحسب ، بل مقنعة سائغة إلى أقصى الحدود .

ولا ينبغى أن يفهم من هذا أن القصة التى ترضينا أو تقنعنا لا بد أن تجرى فى مكان ناء سحيق ، أو بين قوم آخرين لهم عاداتهم وتقاليدهم الخاصة كما كان هوثورن وكثير من معاصريه يؤثرون أن يفعلوا فى قصصهم . ولقد كان ملفيل وهنرى جيمس يحركون العواطف ويمسون أوتار القلوب حين يكتبون عن شخصيات وحوادث معاصرة ، كما لا يوجد ما هو أدخل فى معنى الأدب المعاصر من بعض قصص ستيفن كرين ، وارنست همنجواى ، ووليم فوكنر . ومع ذلك فان

هنالك تفرقة يحسن — وربما كان من المحتم — أن نلجأ إليها لتعريف ذلك العصر تعريفاً يكاد يمتد إلى تعريف القصص التى أنتجها عصرنا نحن كذلك . فقد كان هوثورن مثلا أقل احتفالا بالواقعية السطحية فى قصصه منه بالموضوع والمحور . أو ما كان يسميه « حقائق القلب البشرى » وهو ما قد نسميه نحن بالجوانب النفسانية « السيكولوجية » للموضوع . ولكن كاتباً مثل هاولز أو ستيفن كرين ، أو مثل هاملين جارلاند ، أو ثيودور دريزر ، إذا أردنا أن نختار مثلا صارخاً — هؤلاء وأمثالهم نجدهم أشد اهتماماً بالأمانة التى ينقلون بها مظاهر الحياة التى تحيط بهم . وقد يكون من العسير تحديد لفظ دقيق يطلق على النوع الأول من القصص فان وصفها « بالرمزية » مثلا يعد تزمتاً ، فضلا عما أصبح لهذا التعبير فى الأذهان من معنى غير سائغ . وأما النوع الثانى فيمكن أن نسميه مع شىء من التجوّز بالقصة « الطبيعية » إشارة إلى أنها من ناحية تستمد كيانها من حركة أدبية يسمونها بحركة « الطبيعية فى الأدب » ، ومن ناحية أخرى تتركز فى ذلك الجزء من تجارب الإنسان الذى يتصل بالطبيعة أوثق اتصال .

على أن وصف أحد الكتاب بأنه « رمزىّ » أو « واقعىّ » أو « طبيعىّ » لا يكفى وحده للتعريف بالكاتب أو بإنتاجه الأدبى — وإنما تصلح هذه الأوصاف تذكرة أو نقطة بداية . وقد نستطيع أن نقول مثلا إن أدب الطبيعة يصف اتجاهاً خاصاً فى النظر إلى الحياة ، ولما كانت الحياة منبع الفن ومصدره ، فان كل ما يعتنقه الكاتب من آراء لا بد أن ينعكس على صفحة إنتاجه . وهنا يتعين علينا أن نذهب خطوة أخرى فنتساءل : وما هو منبع هذه الآراء ؟ فاذا استطعنا العثور على هذا المنبع فربما تحقق لنا الأساس الصالح الذى يكفى لتنسيق معلوماتنا عن تاريخ القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى .

لقد يقال إن وليم هاولز تأثر بآراء اميل زولا صاحب الحركة الفكرية التى انبعثت من فرنسا فى القرن التاسع عشر ، ولكن تأثر هاولز بمذهب اميل زولا لم يكن يرجع إلى مجرد الإعجاب النظرى بذلك المذهب ، وإنما الأقرب إلى الصواب أن يقال إن هاولز وجد عند اميل زولا أكثر من حل لمختلف المشاكل التى برزت للعيان فى أمريكا خلال الفترة التى تلت الحرب الأهلية ، كالمشاكل

الخاصة ببناء ما خربته الحرب فى الجنوب ، والسرعة الفائقة التى سارت بها حركة التصنيع فى الشمال ، والتوسع فى دفع الحدود وامتدادها نحو الغرب ، أضف إلى ذلك روح المساواة التقليدية التى ولدت مع الشعب الأمريكى الذى كان معظم رقعته الجغرافية إذ ذاك مجرد أرض طبيعية عذراء ، وليس من العسير أن نفهم التأثير السحرى لفلسفة قوامها أن الناس جميعاً سواسية ، لا أمام الله فحسب ، بل أمام الطبيعة كذلك ، فلسفة ترى فى الأدب وسيلة للتنديد بالطغيان والظلم وتتخذه سبيلا إلى الدعوة القوية لمبادىء الديمقراطية الاجتماعية التى تنشد الحرية والسلام .

ولقد كانت هذه العلاقة بين الأدب والحياة أساس الخلاف الحقيقى بين «الطبيعيين» و « التقليديين » الذين نؤثر أن نسميهم « بالمحافظين » فى الأدب الأمريكى . فبينما نرى الطبيعيين ينظرون إلى الأدب كوسيلة من وسائل التوجيه الاجتماعى ، نرى المحافظين ينظرون إليه كوسيلة من وسائل البحث والمقارنة بين شتى النظرات والاتجاهات إزاء الحياة ، وبينما يرفض الطبيعيون كل شىء سوى النظرة المادية إلى الحياة ويعدون ما عداها عبثاً وخرافة نجد المحافظين يرون فى هذه « الخرافة » المزعومة صورة أو مرآة ينعكس عليها الواقع بشتى ألوانه وجوانبه. وبينما الطبيعيون يرون الحياة شيئاً واحداً ويصفون الشر بأنه مجرد انتفاء الخير ، نجد المحافظين يرون الحياة متعددة الوجوه والجوانب ، ويرون الشر عاملا إيجابياً يصارع الخير ويزيد عناء البشر فى المفاضلة والخيار .

وبعبارة أخرى نستطيع أن نقول إن المحافظين هم الذين يحتفلون بدقائق فنهم وأساليبه باعتباره وسيلة لإدراك حقائق الحياة وأحاسيسها ، أما الطبيعيون فهم الذين يجنحون إلى الاهتمام بالمادة أو الموضوع الذى يعالجونه بفنهم ، وقد يحسون فى بعض الأحوال النادرة أن مقتضيات فنهم وأصوله تشوه حقائق الحياة كما يرونها من خلال الطبيعة .

ومهما يكن من أمر فان الخلاف بين الطبيعيين وبين التقليديين أو المحافظين إنما هو خلاف نسبى ، وليس خلافاً نوعيًّا بأى حال من الأحوال .

ومع ذلك فانه مما يلفت النظر أن أعلام القصة القصيرة فى أمريكا : ناثانيال هوثورن ، وهرمان ملفيل ، وهنرى جيمس ، وارنست همنجواى ،

ووليم فوكنر ، قد عرفوا جميعاً بالبحث فى أصول فنهم وقواعده ، أما الذين لم يعرف عنهم الخوض فى مثل هذا البحث فان شهرتهم قد قامت على أساس إنتاجهم فى القصص الطويلة ، أى الروايات ، وهم : مارك توين ، وثيودور دريزر ، وتوماس ولف .

ولا شك أن القصة القصيرة قد بلغت فى القرن العشرين مرحلة النضوج كفن من فنون الأدب له من الأصول والمقومات ما يجعله فى مستوى سائر فنون الأدب الأصيلة العريقة كالشعر الغنائى أو الشعر القصصى . وليس فى ذلك ما ينال من مكانة أولئك الأدباء الذين عاشوا فى القرن التاسع عشر من « پو » إلى « هنرى جيمس » ، فان جهودهم فى دعم القصة القصيرة وإرساء قواعدها وأصولها إنما هو التراث الذى آل إلى عصرنا هذا. ولئن كان من العسير على الناقد إصدار حكم حاسم على أدب القصة القصيرة فى النصف الأول من القرن الحالى ، فان فى استطاعتنا رغم ذلك أن نقول مطمئنين إن فى هذا العصر شخصيتين هما ارنست همنجواى ، ووليم فوكنر ، يمكن وضعهما فى صف واحد مع الثلاثة المبرزين فى القرن الماضى . ولكن واجب الإنصاف يقتضينا التنويه بطبقة من الأدباء تليهما ولا تقل كثيراً فى مستوى إنتاجها الأدبى عنهما ، ومن هذه الطبقة : شروود اندرسون ، وسكوت فتزجرالد ، وكاثرين آن بورتر ، وكارولين جوردون ، وروبرت بن وارين ، ويودورا ويلتى . ولا بد أن نضيف إلى ذلك أن هناك طبقة أخرى يمكن أن يقال إن أفرادها فى مستهل حياتهم الأدبية ، ومن هؤلاء : والتر فان تلبرج كلارك ، وجى أف باورز ، وبيتر تيلور ، ووالاس ستيجنر ، وليونيل تريلبنج ، واروين شو ، ومارك شورر ، ودلمور شوارتز ، وترومان كابوت . والأيام كفيلة بأن تمحو بعض هذه الأسماء من دنيا الأدب أو تضيف أسماء سواها ، وعلى أساس إنتاج هذه الطبقة الناشئة ستبدو اتجاهات القصة القصيرة فى النصف الثانى من القرن العشرين .

الطبيعيون

إن الخلافات الرئيسية فى مذاهب كتاب القصص تنشأ من خلاف أساسى بينهم فى الرأى حول طبيعة الحقيقة أو الواقع . وقد أوضح « هاملين جارلند »

مذهبه الخاص بقوله إنه يقوم على أساس « التعبير الصادق عن الرأى الشخصى مع تقويمه على ضوء الحقيقة » ، والحقيقة التى يعنيها هنا هى بالطبع الحقيقة « الطبيعية » ، وقد كتب جارلند يشرح ذلك بقوله : « لقد رسخت فى ذهنى على نحو غامض عقيدتان أدبيتان ، هما أن الحق أسمى من الجمال ، وأن نشر لواء العدالة يجب أن يكون شعار الفنان وهدفه أينما كان » ، ولكى ندرك مرمى هذه العبارة يجب أن نتعمق فى فهم المعنى الذى يبدو مقصوداً من كلمتى « الحق » و « الجمال » فى هذا المقام . ويجب كذلك أن نفهم العلاقة التى تبدو منطقية بين عبارة « إن الحق أسمى من الجمال » وبين تحديد هدف الفنان بأنه « نشر لواء العدالة » .

إن الأمر على هذا الوضع يتصل بقضية منطقية لها مغزاها . فالحق عند جارلند يتمثل فى حقائق دنيا الطبيعة بتعريفها العلمى فى القرن التاسع عشر ، وواجب الفنان أن يصدر عن هذه الحقائق — وبذلك يصدر عن الحق . ولما كانت الحياة بعيدة عن الجمال — كما أثبت داروين وغيره — فلا ينبغى للفن أن يكون جميلا . والجمال بالنسبة للأدب يتمثل فى هذا التزويق فى الأسلوب والتنميق فى الصياغة . وأما الحياة فتتمثل فى تلك السمات والصفات التى جاءت بها المدنية . ومن هنا رأى جارلند أن الأخذ بالأسلوب المنمق والتزام الصفات والسمات التى فرضتها المدنية ، يحجب عن العيون الحقيقة الأليمة التى كان يعتبرها دنيا الحق والواقع . ومن العدل إذن أن يكشف الستار عن وجه العالم على طبيعته الجامدة الباردة ، بل البشعة فى أغلب الأحيان .

ولم يكن جارلند وحده فى تحديد هدف الأدب على هذه الصورة ، بل التقى معه أناس يفوقونه ذكاء ونبوغاً وفطنة ، ومنهم ستيفن كرين الذى كتب يقول سنة ١٨٩٢ :

« لقد تخليت عن مدرسة الحذلقة فى الأدب ، موقناً أنه لا بد أن يكون فى الحياة ما هو أجدى وأفضل من مجرد الجلوس وقدح زناد الفكر بحثاً عن المحسنات البراقة والنكت البارعة ، ووصلت وحدى إلى ابتداع مذهب صغير فى الفن وجدتنى أطمئن إلى سلامته ، ثم تبين لى أن مذهبى يطابق مذهب

« هاولز » و « جارلند » ، وهكذا وجدتنى أخوض غمار المعركة الجميلة بين أولئك الذين يقولون إن الفن بديل الطبيعة للإنسان ، وإننا نبلغ بالفن ذروة النجاح كلما اقتربنا من الطبيعة والحق » .

وينبغى أن يلاحظ أنه وإن كان أدب الطبيعة فى القصة قد بدأ فى أمريكا بظهور جارلند ، وكرين ، وهاولز ؛ فان هؤلاء يعدون فى الواقع من أدباء القرن التاسع عشر . أما فى القرن الحالى فان أقرب الأدباء إلى هذه الفئة هم : فرانك نوريس ، وجاك لندن ، وثيودور دريزر ، وشروود أندرسون ، ورينج لاردنر ، وأرسكين كالدويل ، وجيمس فاريل ، وجون ستينبك . ولكن معظم شهرة هؤلاء جميعاً — باستثناء رينج لاردنر واحتمال استثناء شروود أندرسون — إنما تقوم على إنتاجهم الروائى لا القصصى . ولم تكن هذه الروايات — مهما تكن محاسنها — تمتاز بالصنعة الدقيقة أو الكفاية الفنية البارزة ، بل بتصوير الحياة تصويراً جريئاً صريحاً ، والجهر بآراء واتجاهات اجتماعية وسياسية قوية حاسمة . فالحياة عندهم هى الطبيعة ، لا تلك الأوضاع السطحية المصطنعة التى خلقتها التقاليد الرخوة البالية . والمجتمع هو الحياة على الحدود ، وهو الحياة فى الأحياء الفقيرة القذرة بالمدن الكبيرة ، وهو الحياة على مقربة من المصانع الأمريكية . والسياسة عندهم هى الثورة على الاقتصاد الرأسمالى والظلم الاقتصادى والاجتماعى . لقد كان هؤلاء الطبيعيون يمثلون طبقة المجددين فى مواجهة المحافظين . وكانوا فى أسوأ حالاتهم دعاة إصلاح أولا ، ورجال أدب بعد ذلك ، وكانوا فى أحسن حالاتهم فنانين رغم آرائهم ومذاهبهم . وكان المثل المتطرف — إن لم يكن المثل الكامل — لهم « فرانك نورس » الذى قامت شهرته على ثلاث روايات هى :

« ماك تيج » سنة ١٨٩٩ و « الأخطبوط » سنة ١٩٠١ و « المنجم » سنة ١٩٠٣ ، وقد نشرت الرواية الأخيرة بعد عام من وفاة مؤلفها فى الثانية والثلاثين من عمره . ومع أن نورس نشر مجموعة بعنوان « قصص وصور » فان جميع قصصه الصغيرة لقيت ما تستحق من إهمال ونسيان .

أما جاك لندن فما زالت قصصه القصيرة تنشر حتى اليوم فى كثير من مجموعات القصص المختارة ، وإن تكن شهرته قد تضاءلت إلى حد كبير فى أعقاب

الحرب العالمية الأولى . وقد ولد فى سان فرنسسكو سنة ١٨٧٦ ، ونشر أول مجموعة قصصية له سنة ١٩٠٠ بعنوان «ابن الذئب- حكايات من أقصى الشمال». وفى الأعوام التالية حتى موته سنة ١٩١٦ نشر أكثر من خمسين مجلداً . وأروع قصصه هى التى نشرتها « مطبعة ديال » فى طبعة خاصة سنة ١٩٤٥ بعنوان « أحسن قصص جاك لندن القصيرة » وقد جرت وقائع قصصه الأولى فى منطقة « كلوندايك » بإقليم ألاسكا القطبى ، وكان قد زار هذه المنطقة خلال فترة الهجوم على الذهب . وله قصص أخرى يروى فيها مغامراته كصياد للسمك فى المياه المحيطة بمدينة سان فرنسسكو ، وأسفاره فى منطقة المحيط الهادى الجنوبى ، وعنايته الخاصة بدراسة الأحوال الاجتماعية . وفى معظم هذه القصص نراه يخضع ويستسلم لمقتضيات سوقه التجارية كقصصى ، ولكن هذه القصص تنطوى على نزوع واضح إلى الطبيعة ، وخبرة واسعة فى الأسفار وتعبير مستمر عن الرأى ، مما جعل لمؤلفاته طابعاً تمتاز به عن سواها فى تلك الأيام . وقد كتب « كارل فان اروين » فى كتابه عن « الرواية الأمريكية » يقول عن لندن :

« إن أبطاله سواء أكانوا ذئاباً أم كلاباً أم ملاكمين أم بحارة أم مغامرين أفاقين ، يكادون يشتركون فى غرائز واحدة وفى سيرة واحدة ، فهم يصلون إلى القمة بالكفاح ويظلون فى أوجهم حيناً من الدهر بوسائل متشابهة ، ثم ينهارون آخر الأمر أمام هجوم أعداء أقوى منهم » . وقد كان لندن يؤمن فى عزة الأقوياء بمذهب تنازع البقاء ؛ لأنه كان ينظر إلى تاريخ البشرية على ضوء عقيدة التطور التى كانت تبدو له ملحمة رائعة متصلة ، ليست قصصه سوى فصول منها ، فكان يجرى وقائعها فى أماكن يتجلى فيها الصراع على أتمه ؛ فهى تجرى فى مجاهل ألاسكا ، وفى الجزر النائية بالمحيط الهادى ، وفى السفن الضاربة فى عُرض البحر بمنأى عن أعين الشرطة ، وفى الأوساط الصناعية أثناء الاعتصابات وفى أوكار الجريمة فى شتى المدن ، وفى مسارب المتشردين والأفاقين » .

ورغم ذلك فان « لندن » يختلف عن « نورس » فى أن معظم قصصه ما زالت حية إلى اليوم يقرؤها الأولاد والطلبة باعتبارها قصصاً بسيطة من أدب المغامرات . وقد كان « لندن » عنصراً من عناصر النزعة « الطبيعية » فى بداية

القرن الحالى ولكنه لم يكن قوة ذاتية دافعة وراءها . على العكس من « نورس » الذى كان روحاً قوية نشطة وراء الحركة « الطبيعية » . وقد لمس نورس مذهبه مجسما فى أولى روايات دريزر « الأخت كارى » وحصـــل على حق نشرها سنة ١٩٠٠ لإحدى دور النشر فى نيويورك .

والواقع أن « دريزر » يعتبر من ناحيتى الصناعة الفنية والمذهب الفكرى « طبيعياً » ينخرط فى السلك الذى يبدأ بجارلند وينتظم نورس ودريزر ثم جيمس فاريل . وقد سئل ثيودور دريزر ذات مرة لماذا لا يكثر من تأليف القصص القصيرة فقال : « لأنى أحتاج إلى لوحة رسم كبيرة » ، ولهذا تعليله الفنى ، فان معظم قصصه لا تعد قصصاً قصيرة بقدر ما تعد سرداً تاريخياً . . . . وقد نشر خمسة مجلدات من مؤلفاته القصيرة ، ولكنها لا تصلح كلها لأن تسمى قصصاً قصيرة بمعناها الدقيق . وخير قصصه هى التى نشرت فى مجلدين أحدهما بعنوان « طليق » وقد نشر سنة ١٩١٨ ويضم أربع قصص هى « الشمس الضائعة » و « الحيرة الثانية » و « طليق » وقصة رابعة . والمجلد الثانى عنوانه « الأغلال » وقد نشر سنة ١٩٢٧ وتضمن قصص « الأغلال » و « اليد » و « الإعصار » ، والقصة الأخيرة تعد فى نظر بعض النقاد من أقوى قصص دريزر .

وقد ولد دريزر سنة ١٨٧١ من أسرة فقيرة ، وكان أبوه كاثوليكياً متزمتاً عاجزاً عن الكسب ، فاضطرت العائلة إلى التنقل من مكان إلى آخر طلباً للرزق ، وكان للضنك الذى عاناه دريزر فى طفولته أثره البالغ فى إحساسه بمعنى الفاقة وفزعه لمدى الفقر المدقع الذى يتعرض له الإنسان فى المجتمع الأمريكى . وقد كون فلسفته الخاصة من إكبابه فى سن باكرة على مطالعة كتابات هربرت سبنسر فضلا عن شغفه المطرد بالعلم كوسيلة لتفهم الحالة الاجتماعية وتوجيهها .

ويستطيع من يقرأ مقالات دريزر وقصصه ورواياته أن يتبين خلالها بعض آرائه ومعتقداته الراسخة ، وأهمها أن الشر فى الإنسان لم ينشأ عن نزعة كامنة فيه بقدر ما نشأ عن مطالب جائرة مسرفة طالما فرضها مجتمع قام على مجاملة الأغنياء واستعباد الفقراء . فما يكون حلالا مباحاً فى مستوى معين عند المجتمع يعد حراماً وإجراماً يعاقب عليه فى مستوى آخر ؛ وهو يلقى على المجتمع تبعة المآسى التى

تدور حولها قصصه ، فكل خِطبة فى هذه القصص تنتهى بالخيانة ، وكل زواج ينتهى بالخيبة ، وكل عمل مالى يؤول إلى الإفلاس أو النجاح الذى يقوم على أساس الإفلاس الخلقى أو العاطفى . ومرجع هذا كله إلى إسراف المجتمع فى مطالبه وقيوده ، فالآباء لا يريدون أو لا يستطيعون إدراك مطالب أولادهم أو اتجاهاتهم الطبيعية ، وأبطال قصصه يتحطمون على صخرة مثاليتهم الزائفة .

وأشهر قصص دريزر هى « الشمس الضائعة » وهى جديرة بالنجاح الذى أحرزته ؛ لأنها — على خلاف معظم قصصه الأخرى — تمس أوتار النفس البشرية ؛ إذ تعالج مأساة شيخ هرم يدعى « هنرى ريفزنيدر » Henry Reifsneider يحاول أن يواجه دنيا الوحدة الموحشة بعد أن هجر أولاده المزرعة ليعيشوا فى أماكن أخرى ، وبعد أن تخطف الموت زوجته « فيبى » وهو أحوج ما يكون إليها لإيناس وحشته فى سن السبعين . ورغم الهفوات اليسيرة التى يأخذها بعض النقاد على أسلوب القصة وحوارها وحوادثها ، فان الموقف الرئيسى فيها — وهو الذى يخيل فيه لهنرى أن زوجته قد عادت إليه ، فيحاول أن يسترجع ما فقد من المتعة برفقتها وإيناسها وهو تائه فى دنيا الوهم والخيال ، وكذلك الموقف الذى يخرج فيه إلى الخلاء هائماً على وجهه ، هاتفاً بشمسه الضائعة « فيبى » أن تعود إليه — كلا هذين الموقفين يهز أعماق النفس بما فيه من عاطفة أصيلة ، وتحليل نفسانى دقيق . أما خاتمة المأساة ، حيث يظهر لهنرى طيف زوجته ويستدرجه إلى حتفه فانها أقرب ما تكون إلى الأساطير والخرافات الشعبية . وهى بهذا تضفى على جو القصة وحبكتها عنصر الحقيقة السيكولوجية التى تتجاوز نطاق الحركة المباشرة فى هذا الموقف . والقصة من هذه النواحى أقرب إلى روائع ستيفن كرين ، وشروود أندرسون ، وجون ستينبك ، منها إلى معظم إنتاج دريزر القصصى ، أو مؤلفات أشد الأدباء شبهاً بدريزر ، وهو جيمس فاريل .

وقد ولد فاريل فى شيكاغو سنة ١٩٠٤ ، ونشأ هو أيضاً فى أسرة كاثوليكية رقيقة الحال ، وتمرد كصاحبه على الجو الخانق الذى نشأ فيه ، وكان ينظر إلى دينه على أنه قوة اجتماعية يراد بها استعباد الفقراء قبل كل شىء . ويغلب على مؤلفاته كذلك الإسهاب وتفكك الأسلوب والإلحاح فى تصوير الأحوال الاجتماعية

ومع أن فاريل ألف كثيراً من القصص القصيرة ، فانها أقل حبكة من قصص دريزر . وبينما تصل خيرة رواياته إلى درجة الإيمان بقسوة الحياة فى إحياء المدن الفقيرة وقلة جدواها ، فان قصصه القصيرة لا تنطوى على أكثر من تصوير الفزع والأسى فى حالة معينة . ولهذا تبدو هذه القصص أقرب إلى أمثلة تضرب للتدليل على وجهة نظره الخاصة فى تشخيص أدواء المجتمع ، ولكنها لا تصل إلى العمق الاجتماعى الذى نجده عند دريزر أو كرين ، ولا العمق السيكولوجى عند جون ستينبك أو شروود أندرسون .

وشروود أندرسون من مواليد كامدن بولاية أوهايو سنة ١٨٧٦ ، وكان الطفل الثالث فى أسرة لم تنأ قط عن محيط الفقر المدقع . ولم يظهر أول كتبه إلاسنة ١٩١٦ لأنه بدأ حياته العملية تاجراً ونال حظاً متوسطاً من النجاح ، ثم سئم هذه الحياة فيما بعد وضاق بما فيها من جدب وجمود ، فبدأ ينظر إلى الكتابةوالتأليف نظرة الاهتمام والجد . وقد نشرت أولى قصصه فى مجلات « الديال » أى المزولة ، و « الفنون السبعة » و « المجلة الصغيرة » ، وظهرت أول مجموعة من قصصه سنة ١٩١٩ ، وظهرت بعدها مجموعة بعنوان « انتصار البيضة » سنة ١٩٢١ ثم ظهرت له عدة مجموعات منها « الأيدى وقصص أخرى » سنة ١٩٢٥ و « أليس والرواية المفقودة » سنة ١٩٢٩ و « الموت فى الغابة وقصص أخرى » سنة ١٩٣٣ .

وتدور قصص أندرسون حول الحياة فى المدن الصغرى بالمنطقة التى يسمونها « الغرب الأوسط » فى الولايات المتحدة ، وقد كان شديد الإعجاب بدريزر ولكنه كان أقدر من دريزر على استغلال نظريات التحليل النفسى الحديثة ، وكانت موضوعاته تقوم على أساس الاعتبارات النفسانية لا الاقتصادية ، فاذا عرض للعوامل الاقتصادية فلكى يبين مدى تأثيرها على نفسية الفرد ، لاليدخل فى مقارنة بين طبقات المجتمع . وكان يرى أن اتساع حركة « التصنيع » فى أمريكا يقترن فى الوقت ذاته بحركة « اصطناع » فى التقاليد الاجتماعية والعادات والأخلاق ولهذا نجد شخصيات قصصه معذبة بقيود اجتماعية لا خلاص منها إلا بالعودة إلى الطبيعة والانقياد إلى غرائزهم ومشاعرهم الطبيعية . وقد كان أندرسون — كسائر الطبيعيين — يرى الحقيقة الكاملة ماثلة فى الطبيعة ، سواء أكانت الحقيقة بمعناها

المادى أو المعنوى . ولكنه لم يكن يعتمد على هذه الآراء كمؤلف قصصى على الأقل فى قصصه الممتازة . وقد استطاع بتركيز جهوده فى تحليل شخصياته أن يتخلص من الحاجة التى كان يحس بها دريزر وفاريل ، وهى الحاجة إلى « لوحة رسم كبيرة » وكل ما أثار عليه من جاءوا بعده من المؤلفين ، مثل أرنست همنجواى ، هو إيمانه الساذج الفج بسلامة الطبيعة البشرية ؛ وهو إيمان قوضت الحرب العالمية الأولى قواعده فى النفوس . ومع ذلك ، فان أندرسون يكاد يلحق بهذه الطبقة من الكتاب فى بعض قصصه الممتازة سواء من ناحية المادة أو النوع ، كما هى الحال فى قصة « أريد أن أعرف لماذا ؟ » وقصة « أنا أحمق » وقصة « البيضة » وقصة « البذور » وربما كانت القصة الأولى خيراً من قصة همنجواى « رجلى العجوز » . أما تفوق همنجواى على أندرسون كروائى وقصصى فيقوم على أساس أفقه الذى لا شك أنه أفسح ، وتجاربه التى لاشك أنها أعمق وأصدق من صاحبه . وكذلك يبدو أن كاثرين آن بورتر ، وروبرت بن وارن ، ووليم فوكنر ، كانت لهم خبرة بألوان من التجارب لا يكاد شروود أندرسون يعلم عنها أو يدرك منها شيئاً على الإطلاق .

أما جون ستينبك ، الذى بلغ الذروة بروايتيه « فى المعركة المائعة » و « عناقيد الغضب » — وكلتاهما أشد وطأة على المجتمع من روايات دريزر أو فاريل — فتمتاز قصصه القصيرة بإتقان دقيق فى اتجاهها الرمزى السيكولوجى لا يرقى إليه أى منهما . وقد ولد ستينبك فى كاليفورنيا سنة ١٩٠٢ ، وتمتاز رواياته بطابعين متشابهين ولكنهما منفصلان تمام الانفصال ؛ أحدهما الطابع الريفى الوادع وتمثله رواية « مسكن تورتيللا » ، والآخر هو طابع الثورة الاجتماعية وتمثله رواية « عناقيد الغضب » ، ويغلب الطابع الأول على قصصه القصيرة ، وقد أصبح فيما بعد أبرز طابع فى رواياته .

وأشهر قصص ستينبك هى « زهور الكريزانتيم » وأساسها افتراض وجود علاقة بين الخصب والنماء فى حياة النبات وبين العنف المادى والشهوانية فى الحياة البشرية . وخلاصتها أن سيدة فى الخامسة والثلاثين من العمر تدعى « إليزا إلن » هى زوجة أحد الفلاحين ، كانت تتعهد بعض أحواض الزهر أمام دارها ،

عندما مرّ بها عامل يشحذ المقصات ويصلح الأصص ، وكان من عادته أن يطوف مرة فى كل عام بين مدينتى سياتل وسان دييجو ، ولما لم يكن لديها مقص تشحذه أو أصيص تصلحه فقد همت بأن تصرفه إلى حال سبيله . ولكنها وجدته يظهر الإعجاب ببراعتها فى تعهد زهور الكريزانتيم ، فاذا هى فى هذه اللحظة تستشعر من جديد تلك القوة الغامضة التى تملكها فى « يديها الزارعتين » . . . . وإذا هى تسترسل معه فى حديث شائق عن أزهارها العزيزة . وهنا يصور لنا الكاتب فى براعة وسحر شعور المرأة وميلها الذى يكاد يكون جنسياً نحو العامل العجوز وحياته البوهيمية الطليقة . . . ويروى لها الرجل أنه يعرف سيدة سيمر عليها فى طريقه وليس فى حديقتها زهرة واحدة من زهور الكريزانتيم ، فتعرض عليه « إليزا » أن يحمل إليها بعض هذه الزهور ، وتخرج من بطن الأرض أصيصين مهملين لتعهد إليه بإصلاحهما . وقد كانت مهارة « إليزا » فى تعهد زهورها أشبه ما تكون بمهارة الرجل فى إصلاح الأصص ، وكانت هذه المهارة المشتركة خليقة أن تربط بينهما بعلاقة وثيقة لولا أن الرجل لم يزد على أن « اصطنع » الإعجاب بزهور « إليزا » وأن « إليزا » بدورها لم تزد على أن « خلقت » للرجل عملا لم تكن قط فى حاجة إليه . ولكنها لم تفطن لهذه الحقيقة أول الأمر . وقد بعث إعجاب الرجل فى نفسها شعوراً بدفء الحياة إلى الحد الذى جعلها تبادر بعد رحيله — وهى بسبيل الاستعداد للذهاب إلى المدينة مع زوجها — « فتنزع ملابسها الملوثة وتطوح بها فى أحد الأركان ، ثم تتناول قطعة صغيرة من حجر الحمام وتحك بها ساقيها وفخذيها وخصرها وصدرها وذراعيها ، حتى يحمر جلدها ويتسلخ ، وبعد أن جففت نفسها وقفت أمام المرآة فى مخدعها وراحت تتأمل قامتها ثم شدت بطنها إلى خلف ودفعت صدرها إلى أمام . . . » وقد ظل هذا التوتر الحسى على أشده إلى أن مدت بصرها بمحض المصادفة وهى فى الطريق إلى المدينة بالسيارة مع زوجها ، فرأت الزهور التى بذلت فى إعدادها كثيراً من الجهد ملقاة على قارعة الطريق . وسرعان ما تضاءلت حيويتها بعد أن تكشف لعينيها زيف الرجل وقلة إخلاصه ، فتحاول أن توجه حيويتها وجهة أخرى بأن تطلب من زوجها الذهاب لمشاهدة مباريات الملاكمة فى المدينة ، فيلبى رغبتها وهو فى دهشة من الأمر ، ثم تعود فتدرك فجأة أنها تحاول عبثاً لا طائل

تحته ؛ إذ تسعى إلى التهرب من آثار صدمتها ، فينوب إحساسها الزائف بنشاط الشباب وحيويته ، وتدور برأسها جانباً لتكسب دموعها « وتبكى فى ضعف واستكانة — كما تبكى عجائز النساء » .

وفى هذه القصة تبدو فكرة العلاقة بين العاطفة البشرية وبين خصب الطبيعة كما ترمز إليها علاقة إليزا إلن بالخزّاف العجوز ، على نحو أقوى وأوضح مما يبدو فى قصة « رجل من نيوانجلند » التى كتبها أندرسون . وقد جاءت قسوة الخاتمة نتيجة إدراك إليزا أن عاطفتها — وهى عاطفة لا غبار عليها — نشأت عن سبب لا يرقى إلى مستواها ، وهو الإعجاب الزائف الذى أبداه الخزاف حين أثنى على مهارة يديها ، ولكن القارىء لا يفوته أيضاً أن إعجاب إليزا بمهارة الخزاف لم يكن يرقى كذلك إلى مستوى مهارته الحقيقية فى عمله .

وتسرى فكرة مشابهة لهذه بين سطور قصة من أمتع قصص أندرسون ، وهى قصة « أريد أن أعرف لماذا ؟ » إلا أن المقارنة هنا تجرى بين حياة الحيوان وطبائع الإنسان . وهى تجتاز ثلاث مراحل نستطيع أن نتبينها خلال مشاعر الصبى الذى يروى القصة وهو فى الخامسة عشرة من عمره . فالمرحلة الأولى تتمثل فى دنيا الجنس الأبيض التى قضت قواعد الخطأ والصواب فيها بإقامة حاجز يفصل بين الصبى وبين أشياء تنطوى فى نظره على أجمل مافى هذا الوجود. والمرحلة الثانية تتمثل فى دنيا الزنوج ، ولا سيما زنوج سباق الخيل ، التى يتحدث عنها الصبى قائلا :

« كثيراً ما تقابل الرجل الأبيض — إذا أنت هربت من بيت أهلك كما فعلت أنا الآن — فيبدو لك على ما يرام ويعطيك ربع ريال ، أو نصف ريال ، أو شيئاً ما ، ثم يذهب فى الحال ليشى بك ويسلمك . إن البيض يفعلون ذلك ، أما الزنوج فلا . . . إنك تستطيع أن تثق فيهم ... إنهم أكثر أمانة فى تصرفهم مع الصبيان . . . » . وتتجسم دنيا الجمال عند الصبى فى سباق الجياد فيقول : « إنك إذا لم تكن هائماً مجنوناً بالجياد الأصيلة ، فلا يمكن أن يكون ذلك إلا لأنك لم تذهب إلى حيث تجدها بكثرة ولا تجد خيراً منها . إنها جميلة . إنه لا يوجد شىء يعادل بعض جياد السباق فى جمالها ونظافتها وأناقتها وأمانتها وكل شىء فيها».

وينتقل إعجاب الصبي من الجياد الأصيلة إلى مدربها فيقول : « كنت أفكر فى جيرى تلفورد المدرب وكيف كانت تغمره السعادة طوال السباق . لقد أحببته فى عصر ذلك اليوم أكثر مما أحببت أحداً حتى أبى . لقد كدت أنسى الجياد نفسها وأنا أفكر فيه على هذا النحو . ويرجع ذلك إلى ما رأيته فى عينيه وهو يقف فى مكان العرض « البادوك » إلى جوار جواده « شعاع الشمس » قبيل بدء السباق . لقد كنت أعلم أنه ظل يتعهد « شعاع الشمس » ويربيه منذ كان مهراً رضيعاً ، فعلمه كيف يجرى فى صبر وأناة وكيف ينطلق دون أن يتوقف أو ينحرف عن الطريق قط . لقد أدركت أنه كان بمثابة الأم ترى طفلها يصنع شيئاً جريئاً أو مدهشاً . وكانت هذه أول مرة أحس فيها نحو رجل بمثل هذا الشعور » .

ومن هذا التلخيص نلحظ أن العواطف التى ثارت فى نفس هذا الصبى تشبه تلك التى ثارت فى نفس إليزا إلن ، فكلاهما يبدو شديد الإعجاب بشخص آخر ، ويتطور هذا الإعجاب إلى عاطفة من الحب بدافع من الحيوية أو بتأثير المهنة الطبيعية التى يبدو أنها تجمع بينهما . ولكن الفتى يصطدم بخيبة الأمل أيضاً كما اصطدمت إليزا إلن ؛ إذ يفيق من حلمه فى اللحظة التى يتبع فيها جيرى تلفورد إلى بيت ريفى بعد انتهاء السباق فيسمعه يقيء مزهواً بعمله قائلا : « إنه هو الذى صنع ذلك الحصان ؛ وإنه هو الذى كسب السباق وسجل الرقم القياسى فيه » . ويرى الفتى كيف يغازل جيرى بعض النساء الغليظات القذرات ، فتنقله الصدمة إلى أفق جديد ، وتراه ينظر إلى الأشياء من زاوية جديدة فيقول : « إن الهواء فى دنيا السباق ليس طيب المذاق ولا طيب الرائحة . . كيف يستطيع رجل يدرك ماذا يصنع مثل جيرى تلفورد أن يرى جواداً كشعاع الشمس ثم يذهب ليقبل امرأة كهذه فى اليوم نفسه . . . إننى لا أستطيع تعليل ذلك . . . تبًّا له ! ماحاجته إلى أن يفعل شيئاً كهذا . . . ؟ إننى لا أكف عن التفكير فى ذلك ، وهذا ما يزهدنى فى رؤية الجياد ، وشم الأشياء ، وسماع الزنوج يضحكون ، وغير ذلك. إننى فى بعض الأحيان أثور لما حدث وأود لو اشتبكت مع أى إنسان . . . إننى لفى حيرة مذهلة لماذا فعل ذلك . . . ؟ أريد أن أعلم لماذا . . . ؟ »

هذا هو محور القصة ، وقد لاحظ النقاد على أندرسون أنه أسرف فى تصوير جمال الحياة الطبيعية البسيطة فى صحبة الجياد دون أن يختص الجانب الآخر من المشكلة بالنصيب الواجب من اهتمامه . ومن هذا يتبين أثر اعتقاد أندرسون أن دوره فى الحياة هو دور المصلح الاجتماعى وكيف كان هذا الاعتقاد يحول دون استكمال عناصر الموضوعات التى تدور عليها قصصه .

ويعد أرسكين كالدويل أوفر المؤلفين إنتاجاً فى العصر الحديث . وقد ولد فى ولاية جورجيا سنة ١٩٠٣ ، وتدور معظم قصصه حول الحياة التى عرفها فى طفولته وتجرى حوادثها بين طبقات البيض الفقيرة والزنوج . وأغلب موضوعاتها تتناول وحشية مجتمع ملاك الأراضى فى الجنوب ومحاولاتهم المنكرة للمحافظة على نظام اجتماعىّ متعفن ، هو نظام الرق أو التفريق العنصرى . ويرى أشد المتحمسين لكالدويل أنه « ولد قصاصاً » ، ويضعه الناقد المشهور هنرى سيدل كانبى فى مرتبة مارك توين ، ويقول فى هذا الصدد : « والحق أنه فى هـــذه وغيرها من القصص التى تنبض بالسخط على عالم ظالم مضطرب . . . يعتبر كالدويل خليفة مارك توين ووريثه الروحى » . ومع ذلك فان هناك فارقاً واضحاً جداً بين الرجلين ؛ ففى أشد قصص مارك توين سخرية ، وأقساها تهكماً كقصة « زيارة كابتن ستورنفيلد للسماء » و « الغريب الغامض » و « الرجل الذى أفسد هايدلبرج » نجد روح السخرية والنقد واضحة جلية ، أما كالدويل فنرى نقده للمجتمع قائماً على فكرة غامضة مبهمة عن قصاص لا بد أن يحل بالظالمين فى يوم من الأيام . . . على أن كلا من كالدويل وتوين لم يوفق فى قصصه القصيرة كما وفق فى أحسن رواياته .

ويعتبر رينج لاردنر — الذى ولد فى نايلز بولاية متشيجان سنة ١٨٨٥ وتوفى سنة ١٩٣٣ وتلقى دراسته الأدبية الأولى كصحفى — أقرب من كالدويل إلى روح الدعابة الأمريكية الأصيلة . وهو إذ يستعمل ضمير المتكلم الذى يخطىء فى الهجاء ، ويخطىء فى الأسماء ، ويمسخ الألفاظ والعبارات ، ويرسل ملاحظات تشف عن هدف ساخر يفوق مستوى تفكيره ، يذكرنا بالشخصيات التى خلقها ارتيموس وورد ، وجوش بلينجز ، وجون فينكس ، وبعض قصص

مارك توين ، والجد الأكبر لمثل هذه الشخصية هو البائع الأمريكى المتجول على عهد الاستعمار ، وهو الذى ترك ذرية على غرار « جوناثان » فى رواية « المقارنة » التى ألفها رويال تايلر ، وغيرها من الشخصيات الساذجة الجاهلة التى تمتاز رغم ذلك بالمكر والدهاء ، ونراها تملأ صفحات المجلات الأمريكية فى أواسط القرن التاسع عشر. ومع ذلك فان أهداف لاردنر كانت — سواء أراد أو لم يرد — متناقضة على خط مستقيم مع أهداف كتاب الدعابة فى مناطق الحدود. ونحن نجد شخصيات « جوناثان » البائع المتجول و« ديفى كروكيت » و« البسطاء » فى قصص مارك توين طيبة فى أعماقها وإن تكن ماهرة ماكرة فى سخريتها بتقاليد المجتمع « الراقى » ، بينما نجد شخصيات لاردنر تنطوى على روح شريرة دفينة ، لا فى أعماقها وحدها ، بل فى أعماق المجتمع الذى تنتمى إليه . ويلاحظ كذلك أن الشخصيات التى ابتدعها كتاب الفكاهة فى مناطق الحدود تتألف معظمها من أناس جهلة أميين طيبين ، بينما شخصيات لاردنر تخرج من صلب الجهلة فى الطبقة الوسطى ، وتنم — رغم مسحة السذاجة وطابع الاحترام الزائف — عن قسوة متأصلة مخيفة ، تزداد بشاعتها إذ تلتف بثياب مهلهلة من الفضيلة المصطنعة .

وبعد ، فان جملة القول فى جماعة الطبيعيين فى القصص الأمريكى أنهم لم يكونوا مجرد ثائرين على المظالم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، بل كان الممتازون منهم يجمعون بين روح الثورة والسخط التى تضطرم بها نفوسهم وبين القدرة الفائقة على أن يستشفوا حقيقة التعقيد الذى يسيطر على حياة العصر .

المحافظون

لم يكن رد الفعل ضد الطبيعيين فى القصة القصيرة ثورة منظمة ولا يمكن أن يوصف بأنه حركة أدبية ذات معالم واضحة . وإنما جاء رد الفعل معاصراً للدعوة الإقليمية التى ظهرت فى العقد الثالث من القرن الحالى ، وللوعى الاجتماعى الذى نضج فى العقد الرابع منه ، وقد كان مصدره المباشر تلك النزعة اليوهيمية التى انتشرت فى السنوات التى سبقت الكارثة المالية التى هزت أمريكا سنة ١٩٢٩ وكانت وجهته على وجه عام دولية أكثر منها إقليمية ، وأما أهدافه فهى فحص القيم المعنوية السائدة من ناحية ، وتحرى الإتقان الفنى من ناحية ثانية . والواقع

أن الخلاف بين التقليديين أو المحافظين وبين الطبيعيين كان أضيق فى ناحية العناية بالمشاكل الخلقية والمعنوية منه فى ناحية الإيمان بالتقاليد والنظر إليها باعتبارها تراثاً تاريخياً ومجموعة من العقائد السيكولوجية وثمرة للتقاليد الاجتماعية . وبعبارة أخرى كانت نظرة المحافظين إلى العناصر التى تكون الحقيقة أوسع أفقاً وأقل قطيعة وتنكراً للماضى من نظرة الطبيعيين .

ولم يكن كل ما يميز هؤلاء الكتاب المحافظين فى مجموعهم هو مجرد الأسلوب الذى خالفوا به أسلافهم ، بل كانوا يمتازون أيضاً بالطريقة التى انتفعوا بها من ذلك الماضى الأدبى العريق ، وتطبيق عبر الماضى ودروسه على لون من الأدب لا نكاد نجد له تعريفاً دقيقاً إلى اليوم . فقد استعاروا من الماضى نظرته إلى الإنسان كشخصية مكافحة تثير الإعجاب والأسى فى وقت واحد . ومن هنا أحلوا روح الشك والسخرية محل التفاؤل المصطنع الذى سيطر على كتاب القرن التاسع عشر ، كما أنهم بعثوا الفكرة التى تقول إن الفن ليس مجرد أداة طيعة للتبشير بمبادىء الأخلاق وعناصر التقدم الاجتماعى . وإذا كانوا يختلفون عن الطبيعيين فى هذه النواحى فان من الانصاف أن نقول إنهم استفادوا وتعلموا منهم ، وأضفوا بما أفادوا حياة نابضة وحيوية جديدة على المبادىء والتقاليد العتيقة الجامدة . فقد تعلموا أولا وقبل كل شىء أسلوباً جديداً فى الصراحة والإخلاص فى علاج موضوعاتهم . وتعلموا ثانياً أهمية التطورات الاجتماعية كقوة لها أثرها فى حياة هذا العصر وتجاربه .

ومهما يكن من أمر فان أمثال هذه المبادىء والنظريات لم تصدر عن تدبير وتفكير مقصود لذاته ، ولم تتوافر الإحاطة بها على الوجه الأكمل لأى كاتب بعينه فى هذه الأعوام . فلم تخرج إلى الوجود فى صورة نداءات أصدرها النقاد أو تراجم كتبها الأدباء ، وإنما جاءت نتيجة تقديرنا نحن للأهداف التى تعبر عنها المؤلفات التى صدرت ونشرت ..وقد تمخضت الفترة بين سنة ١٩٢٠ و سنة ١٩٤٠ — فضلا عن المؤلفات التى أشرنا إليها فيما سلف — عن قصص قصيرة رائعـــة ، مثل « حياة فرانسز ماكوبر القصيرة السعيدة » و « القتلة » و « ثلوج كليمانجارو » و « عاصمة الدنيا » و « الذين لا يقهرون » وكلها من

تأليف أرنست همنجواى ، و « زهرة لاميلى » و « شمس ذلك المساء » و « خريف الدلتا » و « الجياد البلقاء » و « الدب » وهى من تأليف وليم فوكنر ، و « الصبى الغنى » و « يوم مايو » و « العودة إلى بابل » من تأليف سكوت فتزجرالد ، و « يهوذا المزدهر » و « ابن الفناء » و « ماريا كونسبسيون » و « الفارس الشاحب » من تأليف كاثرين آن بورتر ، و « الأحمر القديم » و « شرفها العجيب » من تأليف كارولين جوردون ، و « الصقر الحاج » من تأليف جلنواى يسكوت ، و « جياد فينا البيضاء » من تأليف كاى بويل ، و « شتاء العليق » من تأليف روبرت بن وارين.

ويعد هذا الإنتاج من أخصب ما جادت به القرائح فى أى فترة مماثلة لهذه فى تاريخ القصة القصيرة فى أمريكا . وإذا رجعنا إلى هذه المجموعة الوفيرة من القصص تجلت أمام أعيننا حقيقتان : إحداهما تلك الوفرة الملحوظة فى عدد القصص الممتازة التى أنتجتها عبقرية كتاب الولايات الجنوبية ؛ والثانية هى الوحدة فى الأهداف بين جميع هؤلاء الكتاب ، رغم ما يبدو من مظاهر اختلافهم فى الأسلوب والوسيلة .

وقد ظل النقاد فترة طويلة يخلطون بين أهداف أرنست همنجواى ، ووليم نوكنر ، ويربطون بينها وبين أهداف الطبيعيين . ومرد ذلك أن همنجواى كان يدعو إلى إعادة النظر وإعادة البحث فى الآراء والمثل العليا القديمة ، وكان يعنى بذلك — كما يؤخذ من مؤلفاته نفسها — شيئاً آخر غير التنكر لتلك المثل العليا وطرحها جانباً ، فانما كان يعنى تجريدها من ثياب النظريات المطلقة التى كانت تكسوها ، وتجديد هذه المثل باتخاذ أسلوب فنى للكشف عن علاقتها بالأهداف والأحداث التى تتصل بالحاضر وما يكتنفه من شعور ببشاعة الحروب ، وخيبة آمال الناس فيما يرون حولهم من مظاهر الفساد والاضطراب . ولم تكن أهداف فوكنر تختلف كثيراً عن أهداف همنجواى وإن يكن إحساسه الخاص بماضيه التاريخى كأحد أبناء الجنوب قد أتاح له أمثلة مادية لما كان يسود هذا الماضى من رومانتيكية زائفة وبطولة متأصلة . ومن هنا كانت مؤلفاته تجسيما للماضى والحاضر فى صورة تاريخ الجنوب .

ولا شك أن أبرز كتاب القصة القصيرة من غير الجنوبيين بعد همنجواى

هو سكوت فتزجرالد ، وقد قال الناقد الشاعر المعروف إليوت عن أشهر رواياته وهى « كاتسبى العظيم » إنها تمثل أول خطوة هامة فى أدب الرواية الأمريكية منذ جيمس ، وقصصه القصيرة الممتازة أيضاً تذكر قراءه بجيمس ، ولكن إنتاجه القصصى فى مجموعه قد تأثر لسوء الحظ باضطراره تحت ضغط الحاجة المادية إلى تأليف قصص تافهة ، وقد كتب قصة « ظهر الجمل » فى ليلة واحدة ، وكسب من قصة « الفتاة المحبوبة » ألفاً وخمسمائة دولار وكتبها فى أسبوع واحد . على أن إنتاجه الممتاز لم يقتصر على تحليل مسئولية السنوات التى تلت الحرب العالمية الأولى ، بل أبرز كذلك مصادر الفساد الشخصى والمعنوى الذى تفشى فى مجتمع قوامه الامتيازات الاجتماعية والأدبية التى ينفرد بها الأثرياء. وقد قفز فتزجرالد فجأة إلى ذروة النجاح إثر ظهور أولى رواياته « هذا الجانب من الجنة » سنة ١٩٢٠ . ولم تلبث مقدرته الفائقة على الإنتاج أن أسعفته عقب نجاحه الباهر بروايتين وثلاث مجموعات من القصص القصيرة فى السنوات الخمس التالية . ولكن دلائل الإجهاد وفقدان الثقة بالنفس أخذت تبدو فى إنتاجه بعد سنة ١٩٢٥ : فلم تظهر روايته التالية « الليل حنون » إلا سنة ١٩٣٤ ، كما أن أول مجموعة من قصصه القصيرة بعد المجموعات الثلاث الأولى لم تظهر إلا سنة ١٩٣٥ وقد توفى فى ديسمبر سنة ١٩٤٠ إثر نوبة قلبية وسنه لا تتجاوز الرابعة والأربعين ، وترك رواية ناقصة وعدداً من القصص المتناثرة نشرت مجموعة منها بعد مماته فى سنة ١٩٥١ .

وتشبه حياة « كاى بويل » إلى حد كبير حياة سكوت فتزجرالد ، مع خلوها من التطرف الذى امتازت به حياة سكوت الشخصية وقصصه القصيرة نفسها . وقد ولدت سنة ١٩٠٣ وقضت شطراً كبيراً من صدر حياتها فى وشنطن ، ثم عاشت فى أوربا معظم سنى حياتها بعد سنة ١٩٢٢ . وعلى الرغم من حرصها على أن تتجنب النزعة الإقليمية أو المحلية فى قصصها ، فانها ظلت شديدة الحساسية إزاء الخلافات الداخلية فى أمريكا طوال مدة إقامتها فى أوربا ، كما أن شدة اهتمامها بالشئون السياسية منذ سنة ١٩٣٠ ، جنحت بها إلى اتخاذ الأدب الروائى وسيلة لمناقشة الاتجاهات السياسية كما اتخذه فتزجرالد وفوكنر وسيلة

لتناول الاتجاهات الاجتماعية والفكرية . وخير مثال لذلك الاتجاه ولفن « مس بويل » هو قصتها المشهورة « جياد فيينا البيضاء » التى ظفرت سنة ١٩٣٥ بجائزة أدب القصة تخليداً لذكرى « أو — هنرى » وهى قصة ضد النازية .

وتعد « كاثرين آن بورتر » من خيرة كتاب الجنوب . وقد ولدت فى تكساس سنة ١٨٩٤ وقضت عدة سنوات فى المكسيك وفى أوربا قبل أن تبدأ فى نشر قصصها فى أوائل العقد الثالث من القرن الحالى . وأول مجموعة نشرت من هذه القصص هى « جوداس المزدهر » سنة ١٩٣٠ ، وهى تضم أروع قصصها ، ومنها « السحر » و « الحبل » و « تلك الشجرة » و « المرآة المصدوعة ». ولها أيضاً مجموعة نشرت فى سنة ١٩٣٦ بعنوان « الفارس الباهت للجواد الأدهم » وتحوى عدا هذه القصة قصتين أخريين هما « نبيذ الظهر » و « ابن الفناء » ومجموعة باسم « البرج المائل » نشرت سنة ١٩٤٤ وتحوى قصصاً رائعة منها « السرك » و « النظام القديم » و « القبر » و « الطريق السفلى إلى الحكمة » . وكلها تستمد مادتها من حياة المؤلفة فى الجنوب وفى المكسيك وأوربا وطريقتها فى الكتابة هى استجماع بعض الذكريات وصوغها فى قالب قصصى .

وهناك كاتبان آخران من الجنوب يرتفعان فى أحسن إنتاجهما إلى مستوى البراعة التى امتازت بها « مس بورتر » ، وهما كارولين جوردون ، وروبرت بن وارن . وكلاهما يعد من أبرع الروائيين فى العصر الحاضر ، وهما من مواليد ولاية كنتكى ، ولايكاد أحدهما يختار مادة قصصه إلا من الجنوب . وأشهر الشخصيات التى أبدعتها قريحة « مس جوردون » هى شخصية « اليك موري — الرياضى » وهى شخصية أستاذ يعشق الدرس والبحث ولكنه فى الوقت نفسه ينزع إلى ممارسة الألعاب الرياضية . ومن قصصها المشهورة « الأحمر القديم » و « شرفها العجيب» و « الأسير » و «الشلال» . والمعروف أن أستاذيها فى القصة القصيرة هما تشيكوف ، وهنرى جيمس .

أما روبرت بن وارن فله — عدا مجموعة قصصه — أربع روايات رائعة وديوان شعر ، وعدة مؤلفات فى النقد الأدبى . وقد قضى عدة سنوات فى جامعة لويزيانا حيث كان يشرف على تحرير أرقى مجلة أدبية فى أمريكا خلال العقد

الرابع من هذا القرن ، وهى مجلة « سوذرن ريفيو » . وهو يعد فى زمرة أحدث طبقة من الكتاب الأمريكيين ، وإن يكن معظم قصصه قد نشر خلال مدة إشرافه على تحرير المجلة المذكورة . ولم تطبع أول مجموعة لقصصه حتى سنة ١٩٤٨ رغم أنه قد نشر رواياته الثلاث الأولى قبل ذلك .

ومن الكتاب الذين يستحقون الذكر فى هذه الفترة وليم سارويان ، وهو أمريكى أرمنى الأصل عاش فى كاليفورنيا وطارت شهرته فى سنة ١٩٣٠ وما بعدها من سنوات العقد الرابع . وقد كتب أولى قصصه القصيرة « الفتى الجرىء اللاعب على العقلة المتحركة » سنة ١٩٣٣ ونشرتها مجلة «ستورى» وهى قصة فنان شاب يكاد يموت جوعاً فى وسط الثراء الذى يغمر أمريكا . وقيل إنه غزا بهذه القصة قلعة الفن التقليدى . ولم يلبث سارويان أن تدفق فى إنتاجه فنشرت له عشر مجموعات قصصية بين سنة ١٩٣٤ و سنة ١٩٤١ ؛ فضلا عن كثير من الروايات والمقالات والمحاضرات ، وبينها رواية سجلت أعلى رقم قياسى فى الانتشار سنة ١٩٤٣ . وما زالت قصصه بوجه عام تمثل خير إنتاجه ، وهى تمتاز بتجديد فى الأسلوب وانطلاق فى التعبير كانا يبشران بمستقبل زاهر للمؤلف لولا إسرافه فى الغرور وطغيان شخصه على موضوعاته وعباراته ، مما دعا إلى إهدار قيمته الأدبية والفنية عند نقاد القصة فى الأدب الأمريكى .

وأجدر منه بالذكر فى ختام هذا الفصل « كونراد ايكين » و « وليم كارلوس وليمز » وكلاهما شاعر قبل كل شىء ، وكلاهما يمتاز بنثره الفنى الجيد السبك على خلاف وليم سارويان . وقد تأثرا بالعلم الحديث أشد التأثر : الأول بعلم التحليل النفسى ، والثانى بالطب الذى يمارسه ، ويكاد يكتب قصصه بمبضعه .. حتى لقد سمى أشهر مجموعة قصصية له نشرت سنة ١٩٣٢ « مبضع الزمان . . . وقصص أخرى » .

همنجواى وفوكنر

على أن الحقيقة التى لا تقبل الشك هى أن أعظم قصصيين أمريكيين فى النصف الأول من القرن العشرين هما أرنست همنجواى ، ووليم فوكنر . وليس من المهم أن تكون شهرتهما قد قامت أولا على رواياتهما أو على قصصهما القصيرة

فلئن كان من المؤكد أن شهرتهما قامت على الأولى فان النقاد قد حرصوا فى الوقت ذاته على الإشادة بروعة قصصهما القصيرة واعتبارها خليقة أن تثبت فى مجال المقارنة إلى جانب أروع القصص فى تاريخ الأدب العالمى ، ومنها قصص تشيكوف ، وموباسان ، وبلزاك ، وفلوبير ، وجويس ، فى أوربا . وهوثورن ، وملفيل ، وبو ، وجيمس ، فى أمريكا .

وكلا الأديبين ولد وعاش وألّف فى القرن العشرين ؛ إذ ولد أرنست همنجواى فى ولاية الينوى سنة ١٨٩٨ ، ونشر أولى مجموعاته القصصية سنة ١٩٢٤ ، وولد وليم فوكنر فى مسيسبى سنة ١٨٩٧ ، وظهرت أولى قصصه فى المجلات سنة ١٩٣٠ ، وفى مجموعات سنة ١٩٣١ . وقد أصبحت مؤلفات كليهما فى متناول الجمهور فى مجلد واحد منذ نشر فى صيف سنة ١٩٥٠ كتاب « مجموعة قصص وليم فوكنر » . أما همنجواى فان مجموعة قصصه نشرت بعنوان « الطابور الخامس والقصص التسع والأربعون الأولى » سنة ١٩٣٨ ، وظل يعاد طبعها من ذلك الحين فى طبعات شعبية بعنوان « قصص أرنست همنجواى القصيرة » . ومن أروع قصص همنجواى « عاصمة الدنيا » و « ثلوج كليمانجارو » و « حياة فرانسز ماكومبر القصيرة السعيدة » ، وقد تضمنت أول مجموعة من قصص فوكنر أمثال هذه القصص : — « النصر » و « الأوراق الحمراء » و « عدالة » و « شمس ذلك المساء » وتضمنت المجموعة الثانية قصص « الدخان » و « الشرف » و « جبل النصر » وغيرها .

وما من مناقشة عامة دارت حول فن أرنست همنجواى إلا تضمنت الإشارة إلى أن رواياته تحمل فى طياتها دليلا على تطور تدريجى فى نفسيته تحول به من فلسفة ملؤها التشاؤم واليأس كما يبدو فى رواية « الشمس أيضاً تشرق » و « وداع الأسلحة » إلى حالة من الرضا والارتياح الاجتماعى والمعنوى تبدأ برواية « الذين تدق لهم الأجراس » وتنتهى إلى « عبر النهر ومنه إلى الشجر » . والواقع أن قصصه التى تضمنتها مجموعة « فى وقتنا هذا » تقدم لنا سلسلة من الصور مرسومة بالروح القائمة نفسها التى تبدو فى رواياته الأولى ؛ وهى تصور عالماً حافلا بالقيم الضائعة والآمال الخائبة . ومع ذلك فهى تبين لنا أن همنجواى كان

يرى وراء هذه الدنيا عالماً آخر منظماً ، إن يكن محدوداً إلا أنه يحتوى قيما أخرى مقبولة واضحة .

وقد قيل إن الفن الحديث بوجه خاص إنما نشأ من سخط الفنان على المعتقدات السائدة ، وقيل إن أرنست همنجواى متمرد ثائر على المقاييس الخلقية التى كانت الأجيال التى عاشت قبل الحرب العالمية الأولى ترتاح إليها وترتضيها . وهذا فى الواقع ينطبق على الفن بوجه عام ، فكل فنان يدرك استحالة وصول عصره — أياً كان هذا العصر — عن بلوغ المرحلة التى يدرك فيها الحقيقة المطلقة الكاملة . ومن هنا يتساءل الفنانون : « ما هى قيم الماضى الزائفة . . . ؟ وأيها له قيمته فى دنيا اليوم . . . ؟ وعلى أى اعتبار تقدر قيمتها . . . ؟ وهل توجد قيم جديدة أنسب للحاضر وأجدر . . . ؟ وهل هى أيضاً زائفة أم هى مرتبطة بحاجاتنا أشد الارتباط . . . ؟ »

هذه وأمثالها هى الأسئلة التى تتردد خلف فن كل من همنجواى ، وفوكنر . وإن فوكنر على وجه خاص ليختار الأحوال الاجتماعية التى تغيرت فى الجنوب عقب الحرب الأهلية ليجرى على مسرحها فنًّا قصصياً لايعدو قط أن يكون مجهوداً مضنياً لتفسير معنى التغير الذى طرأ على ضوء الكيان الاجتماعى القديم .

ويمكن تقسيم إنتاج كل من هذين المؤلفين إلى نوعين مختلفين من القصص القصيرة : أحدهما النوع الذى يقوم على أساس تحليل فكرة قديمة على ضوء حادثة جديدة ، والكشف عن سرها ، وأحياناً حلها . ومن هذا القبيل قصة « عاصمة الدنيا » و « ثلوج كليمانجارو » لهمنجواى و « الرجال الطوال » و « الدوران » لفوكنر . والنوع الثانى ويسمى فى بعض الأحيان قصص «الإدراك» أو « الاعتراف » ، هو النوع الذى تقدم فيه المشكلة ، من طريق حساسية شخصية معينة تجد نفسها غارقة فى التأمل ومظاهر الحيرة والارتباك . وهذا النوع من القصص يصور تطور شخصية ما وانتقالها من دور السذاجة إلى دور المعرفة وإدراك عناصر الشر إلى جانب الخير . ومن هذا القبيل قصص « رجلى العجوز » و « القتلة » و « مكان نظيف مضىء » لهمنجواى ، وقصة « شمس ذلك المساء » لفوكنر .

وهناك عدا هذين النوعين نوع ثالث ، لعله أرقى وأنضج ، وهو الذى يجمع بين عناصرهما فى آن واحد . وفى هذه القصة تجىء المعرفة أو الإدراك كمقدمة تمهيدية لسلسلة من التصرفات تنم عن أثر هذه المعرفة فى النفس البشرية .

على أن القيمة النهائية لفن همنجواى وفوكنر إذا كانت تتجلى من غير شك فى روعة قصصهما ... إلا أنها تتجلى أيضاً فى وفرة إنتاجهما الممتاز . وهى وفرة لم تتيسر بين كتاب القصة إلا لهنرى جيمس منذ عهد هوثورن . وتتجلى قيمة عملهما كذلك فى مكانة هذين الرجلين كمجددين ، لا يختلفان فقط بل يتفوقان على الجيل الذى سبقهما ، وإن كان من العسير اعتبارهما طليعة العهد الجديد فذلك لأن مكانتهما قد استقرت وأصبحت جزءاً من تراث الأدب الأمريكى ، وقد استحقا أن يوصفا عن جدارة بأنهما سيدا القصة القصيرة الحديثة.

بقيت كلمة وجيزة لا بد منها عن مؤلفى القصة القصيرة فى العقد الخامس من القرن الحالى . والحق أنه ليس فى استطاعتنا أن نقرر على وجه الجزم : أكان هؤلاء الكتاب سيبلغون من التوفيق ما بلغه أسلافهم فى العقدين الثالث والرابع ؟ فان تاريخ حياتهم لم يكتمل بعد . . . وإن كان من المؤكد أن صفوتهم تسير على النهج الذى بدأ بهوثورن وملفيل ، ومرّ بهنرى جيمس ، ووصل إلى أرنست همنجواى ووليم فوكنر ، فهم يدركون أن الحقيقة ليست هى « الحقائق الطبيعية » بقدر ما هى ذلك المزيج من المعتقدات والآمال والمخاوف والآلام التى يبدو أنها توجه المخلوقات البشرية ، أو هى ما عبر عنه وليم فوكنر فى الخطاب الذى ألقاه وهو يتسلم جائزة نوبل فى الأدب بقوله :

« إن مشاكل القلب البشرى فى صراعه مع نفسه ، هى وحدها التى تستطيع أن تلهمنا الإتقان فى الكتابة والتأليف : لأنها هى وحدها التى تستحق أن يكتب عنها ، وتستحق ما يبذل فى سبيلها من عرق وعناء » .