القصة في الأدب الانجليزي

بقلم ـــــــ « بحث » د . طه محمود طه

٥ ـ عصر التجارب : القصة في القرن العشرين
٦ ـ الرمزية في القصة الحديثة

---

١ ـ تقديم ..

لاحظنا ونحن نستعرض أثر العلم الحديث وعلم النفس أن أدب القرن العشرين يتجه نحو « التفصيل » والتركيز على « الكلمة » أو « اللفظ » وكأنه عالم صغير . ويقول «اليوت» في هذا الشأن «في نقدنا للشعر لابد لنا من أن نبدأ بالشعر نفسه، فما الشعر الا كلمات رائعة في ترتيب رائع ووزن رائع » .

ويقول « ارثر بلوند » « ما الأدب العظيم الا لغة مشحونة بالمعاني الى اقصى درجة » . وهذا التركيز على اللفظ واللغة في القرن العشرين يعني أكثر من اهتمام الأديب بحرفته . فالشاعر الرومانتيكي مهما كان أمينا لرومانتيكيته لم يكن حريصا كل الحرص على ابراز معاني كلماته أو اتقانها بنفس الدقة التي يتقن بها الشاعر الحديث كلماته ، تلك العوالم الصغيرة المشحونة بالمعاني .

ونرى هذا الاهتمام بالمفردات في النقد في نظرية وليم امبسون كما نراه في قصص فرجينيا وولف وجيمس جويس . ولم يكن الشعر عند وردزورث سوى ذلك الفيض التلقائي للعواطف القوية والشعر ما هو الا سيوله هذا الشعور القوي الفياض . اما «اليوت» فيقول انه ليس للشاعر شخصية يريد التعبير عنها بل محال معين ، رمى هذا المحال تلتقي الانطباعات والاحاسيس والتجارب وتختلط بطريقه غريبه غير متوقعه . فالأديب الحديث يحاول ان يحتفظ بذاته في معزل عما يريد ان يتحدث عنه بطريقة موضوعية . ونقرأ جويس في « صورة الفنان » « **يظل الفنان كخالق الكون ، في ثنايا عمله أو خلفه أو بعيدا عنه أو فوقه ، لا نراه ، بعيدا عن الوجود فيا لا يبالي ، يقلم اظافره** » . ولهذا يقول صموئيل بيكيت عن جويس « **ان جويس لا يكتب عن شيء ما ، ان ما يكتبه هو الشيء ذاته** » . والسبب في هذا الاتجاه « هو ان دراسة الرمز وعلاقته بالمعنى ، كما تقول سوزان لانجر ، جعلت الفلسفة تسير في طريق جديد » . وعندما يغير الفيلسوف والعالم مشاكلهما يبدأ

الناقد الادبي في تغيير طريقته ويبدأ الاديب في النظر الى العالم من حوله والى تجاربه نظره مختلفة وتبدأ القصة أو القصيدة في اتخاذ شكل جديد ، ويبدأ الادب في معالجة المواضيع بشكل مختلف لا بشكل تقليدي . والتغير في التكنيك ، سواء في القصة أو القصيده أو الفن بوجه عام من رسم وتصوير وفنون تشكيلية ، لم يحدث اعتباطا بل كان نتيجة لتفاعل عدة عوامل بعضها ببعض . ويمكننا ربط هذا التغيير بعلم الفيزياء الحديث واهتمامه بالعالم الميكروكوزمي ، وربطه أيضا بعلم النفس التحليل واهتمامه بالماضي وبالتجارب الكثيرة في حياة الفرد بل وبالرجوع الى ما يطلق عليه كارل جوستاف يونج « اللاوعي الجمعي » Collective Unconscious وما يدخر به من « صور النماذج الأولية » Archytypal Images

وكل جديد بدوره له علاقته بالفوضى والقلق النفسي وبالحركة المستمرة في النفس البشرية كالحركة الدائمة في الذرة نفسها .

ولم يتأثر الأدب وحده بهذه النظريات بل تأثرت بها سائر الفنون الاخرى كالرسم والموسيقى والتصوير . واذا قارنا لوحة من لوحات تيشان Titian (Tiziano Vecellio ١٤٧٧ ـ ١٥٧٦ أو هولبي ١٤٩٧ ـ ١٥٤٣ بلوحة لبيكاسو او سورا لبدا لنا الفرق جليا ولظهر لنا أثر العلم الحديث واضحا . فالفن القديم كان يعتمد على المحاكاة والتقليد للواقع ويظهر هذه الرسام في اظهار التشابه بين الأصل والصوره ، وكان الفن انعكاسا للحياة بالوانها واشكالها حول الفنان ، أما عند سورا Seurat مثلا فتبدو الصورة غير واضحة المعالم لانه يستعمل تكنيك « التنقيط » في الرسم أو ما يسمى Pointilism والطريقه هي ان يستعمل الفنان نقطا من الالوان الصافية دون خلطهـــا على لوحة الالوان ولا تظهر الصورة بوضوح الا عن بعد وبعد تركيز شديد وتبدأ الالوان في الاختلاط بعضها ببعض وتسرح لتعطي احساسا بالتوافق والانسجام الذي نراه بالعين . وهنا يظهر التشابه بين احدى هـــذه اللوحات وصفحة من صفحات قصة « فيبجاتر ويك » لجيمس جويس او قصه من قصص فرجينيا وولف . فالنقط الصغيره الزاهية الألوان في اللوحة الزيتية تمثل الوصف الدقيق لما قد يبدو تافها في شطحات الفكر وتداعي المعاني الحرة ، ولكن المعنى أو المغزى يظهر واضحا عندما نتأمل العمل الادبي كله .

وفي لوحات بيكاسو يظهر الاختلاف واضحا بين مانشاهده باعيننا وبين مايراه الفنان ببصيرته . وقد توصل « سورا » الى هذا التكنيك بعد دراسة النظريات العلميه الحديثه في عصره عن الألوان والعدسات ، وكانت طريقته تنحصر في تحليل الألوان في الطبيعة الى الوانها الأساسية ونقل هذه الألوان الى لوحته على هيئة نقط صغيره ويترك بعد ذلك لعين المشاهد تكوينها من جديد وتجميعها لكي تعطي الألوان كما كانت في الطبيعه . ونجد في مقال لفرجينيا وولف شيئا من هذا القبيل حين تقول

تأمل ذاتك من الداخل وستجد لك ان الحياة بعيده كل البعد عن هذا . افحص لفترة قصيرة عقـــلا عاديا في يوم عادي . فالعقـــل يتقبل ما لا يعد أو يحصى من الانطباعات ، منها التافه والخيالي والزائل ومنها ما ينقش بصلب حاد . وتأتي هذه

الانطباعات من جميع الجهات ، سيل مستمر من الذرات التي لا تحصى ، وعندما تهبط هذه الذرات ، وعندما تتجمع لتعطي معنى لليوم الاثنين او الثلاثاء ، نبدأ في الاهتمام باشياء لم نكن نعيرها اهتماما في الماضي ، ونترك ان اللحظة الهامة ليست هنا بل هناك ... الا ينحصر عمل الأديب في نقل هذه الروح المتغيرة التي لا نعرفها ولا نستطيع تحديدها ؟ .

وهكذا يحاول الأديب ان يعطي ابعادا رمزية او ميتافيزيقية او صوفية لما يصوره . ويحاول أن يراوح بين العلم الحديث وعلم النفس والفن . ولهذا يتحلل الشيء ويتعدد ويتبعث تحت أثر الضوء في لوحات « مونيه » ١٨٤ ـ ١٩٢٦ الذي كان يعبر ليرسم نفس الشيء في اوقات مختلفة من النهار ويقابل هذا التكنيك في القصة وصف الشخوص في فترات مختلفة من النهار (قارن جولييس لميس جويس) وتسجيل افكارهم وخلجات نفوسهم وتجاربهم الذاتية وردود الافعال السيكولوجيه لكل تجربه . وربما نرى التزاوج بين العلم والفن في تطبيق النظريات العلميه عند الانطباعيين وهو الفن الذي تطور حتى وصل الى الغايه بالتشكل عند سيزان واهتمامه بابراز التجسيد في شكله ومنه الى التكعيبين وبيكاسو حتى نصل الى الفن التجريدي والسيريالي وفيه تظهر رؤى الفنان وعلاقتها بالمتغير في علم الفيزياء الحديث وتداعي المعاني الحر عند فرويد وبالاحلام والهلوسه . ويقابل هذا النوع في الموسيقى موسيقى الجاز وفي القصة ما كتبه جيمس جويس في قصته الأخيره « فينيجانز ويك » Finnigans Wake . ونرى عند د . ه . لورنس نفس الغوص الى العالم الميكروكوزمي الغريزي ، فالنسامي عنده ليس تسامياً الى اعلى بعيداً عن المستوى الانساني الى الأول أو الله أو النور بل هو نوع من انتسامي الى أسفل بعيداً عن المستوى الانساني الى عالم الذره والالكترون ، عالم الغرائز والظلام والدوافع الجنسية الغريزية العميقه ، نوع من الغوص في طريق الجسد وتحليل دقيق للرغبة الجنسية حتى يصل الى تسبيح الوجود والحياة .

٢ ـ الرمزية في القصة الحديثة .

تعتبر الواقعيه والطبيعية وكأنهما توأمان أنجبتهما مادية القرن التاسع عشر . والطبيعية كما طبقها أميل زولا ١٨٤٠ ـ ١٩٠٢ في قصصه تعتبر أكثر قربا الى الناحيه العلمية المادية في سردها وتحديدها وتحليلها للدوافع والتفاصيل البيئية . وقد تأثر به معاصرو القرن العشرين ومنهم الدرس هكسلي ١٨٩٤ ـ ١٩٦٤ والذي يقول في احدى مقالاته الأولى :

« انا طبعي في قصصي ، أراقب الحقائق وأسجلها . » أما الواقعية فتمثل الحياة بوجه عام وهي أقل اصرارا على الملاحظة الدقيقة العلمية عن الطبيعية بتفاصيلها الخارجية الدقيقة للشخوص والمواقف والبيئة . والادب الواقعي لا يخلو من الذاتية الرومانتيكية مهما كان الاديب مخلصا لواقعيته ، ونرى في القصة الحديثة محاولة الأدباء نقل هذه الواقعية الأمينة الى داخل النفس البشريه ذاتها . فمن قصص

فرجينيا وولف مثلا تلاحظ عدم اهتمامها بالتفاصيل الخارجية وانما ينحصر عملها في تسجيل الأمين لخلجات النفس وشطحات الفكر في شحوصها وأصبح تكنيك تيار الوعي يكون العمود الفقري لمعظم القصص الحديثة . ويستعمل جيمس جويس تكنيك تيار الوعي الى أبعد الحدود حتى ان بعض النقاد هاجموا طريقته لأنها تنقل شطحات الفكر لشحوصه دون انتقاء فني .

والطبيعية كما قلنا تعتمد اعتمادا كليا على النظريات العلمية المادية وتؤكد ان كل الظواهر طبيعية ويمكن تفسيرها تفسيرا علميا منطقيا .

وشجع أدولف تين Taine ١٨٢٨ ـ ١٨٩٣ على انتشار المذهب الطبيعي في الادب بنشره « تاريخ الادب الانجليزي » ١٨٦٣ و « فلسفة الفن » ١٨٥٩ وفيهما يشرح ويحلل الاعمال الادبية على انها نتاج العصر والبيئة ، حتى ما كان منها يعالج الحالات النفسية ، ويفسر كل شيء تفسيرا ماديا .

ولكي يفرق بين واقعيته الجديدة وواقعية بالزاك وفلوبير ، أطلق رولا على طريقته في الكتابة اسم « الطبيعية » ونشر مذهبه في مقاله عام ١٨٨٠ بعنوان « القصة التجريبية » . وقد يظهر الفرق بين الواقعية والطبيعية اذا ما اعطينا المثال التالي . لا يجد الواقعي غضاضة في قطع حوار بين شخصين في قصة ليقول لنا ان احدهما قد ذهب الى المرحاض أما الطبيعي، وهو أحرص على تسجيل الحياة بتفاصيلها الدقيقة فلا يقف عند هذا الحد بل يلاحق شخصيته الى داخل المرحاض كما فعل الايطاليون في افلامهم السينمائية وكما فعل جيمس جويس في قصة « عوليس » عندما لاحق مستر بلوم الى هذا المكان الذي قلما يجرؤ أديب على اقتحامه .

والواقعية والطبيعية ما هما الا رد فعل لرومانتيكية القرن التاسع عشر وحاولتا تحطيم مادة الرومانتيكيين الذاتية الغزيرة وتفسير غموضهم . ولكن سرعان ما بدأت الواقعية والطبيعية تصطدمان الطريق امام رمزية القرن العشرين لان مادية القرن التاسع عشر ونظرياته العلمية أصبحت لا يمكن الاعتماد عليها وأصبح التكنيك المنطقي المنظم في السرد والوصف غير مناسب لتصوير الحقيقة التي اثبت العلم الحديث بها في شطر كبير منها ذاتية وتتوقف لا على الشيء المراد ملاحظته بل على الفرد الذي يلاحظ وعقله .

وبعد حدوث الرمزية الى ازمة بعيدة ـ أما في فرنسا فكان الغرض من حركة الرمزيين هو تحرير الشعر من الشكل التقليدي واصطناع نوع من القيمة الرمزية أو الروحية على المفردات أو على صور خارجية معروفة لاثبت لموضوع القصيدة بصلة منطقية . واذا نظرنا الى الأمام قليلا فسنجد مثل هذه الرموز في القصة الحديثة في معجم الفصة في « توستروفو » وغرق السفينة باتنا في « لوردجيم » لكونراد وكهوف مارابار في « رحلة الى الهند » والسيمفونية الخامسة لتشيخوف في « هواردزاند » لفورستر والماء والطير والسحاب في « صورة الفنان » والمفتاح وقطعة البطاطس وغيرها في « عوليس » لجيمس جويس والمهرة والأرنب والمقعد القديم في

« نساء تحب » للورنس والصار والصوء والبحر والظلام في « الى الصار » ودقات ساعة بيج بن في « مسز دالواى » لفرجينيا وولف والمراجة في « أنتيك هاى » والمخروط في « صرير في عزة » والموسيقى في « تقاتل الالحان » والانسان المطرى السيل في « عالم جديد شجاع » لهكسلى

وقد استعاض الرمزيون عن استقامة العبارة بالاشارة في الشعر وعن وصف الطبيعيين الدقيق والشرح بالاثارة • والرمزية في القصة ، كما في الشعر ، طريقة في التعبير يدرس فيها الاديب الاحساس بما هو عن منظور ولايعتمد على حاسة البصر بل تعتمد على موسيقى الالفاظ • ويطبق هكسلى على هذا النوع من التكنيك « موسيقة القصة » — فالرمز يظهر ويكشف ولا يقدم ، يوحي ولا يشرح ، وعن طريقه يمكننا ان نصور اللا متنهي والأزلي ونجسده الى حد ما ، ويمكننا ان نشير الى المتناقضات كما يعمد اليوت الى استعمال الماء والنار والتراب كرموز للموت أو الدمار أو كرموز للحياة والاخصاب •

وربما كانت الرمزية مقصورة على الشعراء الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين ، ولكن يجب الا ننسى ان ويرلين عاش في انجلترا وكان يجيد الانجليزية وكان مالارميه يقوم بتدريس اللغة الانجليزية كما أن بودلير قام بترجمة مقالات ادجار الان بو الى الفرنسية • وكان اهم مايميز شعر الرمزيين هو الخلط بين الحواس المختلفة (وهو التكنيك الذى يطلق عليه كلمة (Synaesthesia) ومحاولة الاقتراب بالشعر من الموسيقى وخاصة موسيقى فاجنر وكذلك الخلط بين الخيال والحقيقة ، بين احساسات الشاعر وتخيلاته من جهة وبين ما يراه ويفعله من جهة أخرى • وبهذا بعدت الرمزية عن العالم المادى الميكانيكى وعن الانسان على أنه حيوان اجتماعى يعيش عبدا للبيئة من حوله نحو الاهتمام باحساسات الشاعر نفسه ورؤاه حتى أحد الشعر يبتعد عن الحياة العامة والواقع والمجتمع •

ومعنى الرمزية صعب في تحديده لأن الرمزية هنا لا تعنى الصليب مثلا كرمز للمسيحية او الهلال كرمز للاسلام أو غصن الزيتون كرمز للسلام أو العلم كرمز للدولة — فالحركة الرمزية الجديدة تستعمل الرموز على خلاف ما استعملها دانتى في «الكوميديا الالهية» ، فقد كانت رموزه معروفة وجرى العرف والتقليد على استعمالها أما في القرن العشرين فيقوم الشاعر أو القصصى باختيارها لكى ترمز الى افكار وأحاسيس معينة في ذهنه ، وتصبح الرموز اقنعة تخفى وراءها الفكرة المراد نضالها • ويقول مالارميه :

تعهد الشعراء القدامى الى الكناية عن الشيء كما هو ويصوغونه أمامنا — وبهذا يخلو شعرهم من الغموض ، فهم يخرجون عقل القارىء من الشعور اللذيذ بقدرته على الخلق • واذا ماسميا الأشياء فاننا نلغى ثلاثة ارباع المتعة التي تستمدها من تخمين معناها رويدا رويدا • ان مايسحر اللب هو الايحاء والاثارة •

ولنستمع الى الدوس هكسلى

هناك انواع عديدة من التجارب الذاتية العميقة التي لايمكن تحليلها . احساس عميق ، مثلا ، ولنقل انه شعور طاغ مفاجيء يعقبه استنارة داخلية أو ايمان .

والمشكلة اذن هي : كيف نعبر عن مثل هذه التجارب ؟

وهناك طريقتان : الأولى ، طريقة السرد المباشر والوصف ، والثانية ، هي طريقة الايحاء الرمزي ، وهنا لا نصف التجربة أو نذكرها بل نشير اليها ضمنيا . وهكذا يلجأ الأديب الى سلسلة من الأقوال التي تتمركز معانيها حول نقطة خارج الموضوع ذاته وتصبح هذه النقطة هي التجربة المراد وصفها .

وهكذا يمكننا الرمز من التعبير عن أشياء وتجارب لا يمكن التعبير عنها بطريقة موضوعية ، ويمكننا من مزج اللامتناهي والأزلي بالمحدود والزمني ، واللامكاني واللازماني بالمكاني والزماني . ويكثر استعمال الرمز في شعر المتصوفين ونجده في القصة عند فرجينيا وولف والدوس هكسلي وفورستر ولورنس وجويس وان كان التصوف عند كل منهم له دلالات خاصة ومعنى مختلف . فالتصوف أو الشعور بوحدة الكون او تحييد الزمان او تلاشي المكان عند فورستر مثلا يتم عن طريق العلاقات الفردية والصداقة ، وعند فرجينيا وولف عند الامساك باللحظة الآنية التي تشل حركة الزمن وتوقف سيولته ، وعند لورنس عن طريق الجنس وذوبان الشخصية في ظلام سحر ، وعند هكسلي في فناء الذات المفكرة وفي رؤى المتصوف واحساسه بالشمول ووحدة الوجود وعند جويس عن طريق التأمل في اشياء قد تبدو تافهة لأول وهلة ولكنها تفصح عن سرها عندما يحدث اندماج بينها وبين الذات التي تتأملها أو تتفجر معانيها وتصبح هي الكون نفسه لأنها نفسه وتحتويه . والرمز في هذه الحالة ما هو الا محاولة من جانب الاديب لكي يمسك بخيوط الحياة جميعها وهو جالس كالعنكبوت في مركز بيته ، لا يحدث شيء على أطراف الدائرة الا ويعيه ويدركه ويحس به .

والرمزية ثورة روحية على قصور « الكلمة » عن نقل الاحساس والافكار . وثورة على الرأي القائل بأن الاديب لا يمكنه ان يكتب عما لايراه و يسمعه أو يشمه وهي ثورة على نوع معين من اللغة الانشائية التي تعتمد على الخطابية والافصاح والقول اكثر من اعتمادها على التلميح والاثارة . ويستعمل الرمزيون المفردات وكأنها عوالم صغيرة يمكننا قدحها بعضها ببعض وبقوتها كما تفعل الذرة لتطلق قوتها الكامنة فيها من اسرارها الى ضوء وقوة وافصاح . ويلجأ الاديب الى الرمزية عندما تعييه الحيلة ويجد نفسه مضطرا الى التعبير عن اشياء واحساسات وتجارب ومواقف قد لا تبدو منطقية لاول وهلة .

وصاحب استعمال الرمز في الانتاج الادبي نوعه من الغموض زاد في تعقيد مشكلة التوصيل لان الاديب لم يحاول أن يحمي انتاجه . فلا مفهوم واحد يكشف عقله الباطن ويستثمر رؤاه وبعد المنطق ومراتب العقل وتحكم في تدخل عقله الواعي ومنطقه فيما يكتب عن طريق المقاقير والعمر والتعب والحرمان والاجهاد والانغماس في الرذيلة أحيانا والسهر . واحد يتوغل في نفسه وفي عقله الباطن الى ابعاد

ومسافات طويلة يصعب على الكثير منا ملاحقته فيها ، وهكذا يجد القارىء نفسه في متاهة من الغموض والرمزية ، وساعدهم على المضي في هذا السبيل نظريات فرويد ويونج في علم النفس وأصبح المنطق والعقل ، وقد كانوا فيما مضى الدعائم القوية التي بنى عليها من سبقهم ماكتبوا ، لا فائدة منها . وكان من نتيجة انحلال المجتمع الأوروبي ان بدأ الأدب ينظر الى داخل ذاته والى ما هو أعلى منه وأصبح منطويا على نفسه وأخذ تقدمه العنى يتكمش كمحيط الدائرة الى داخل مركزها الساكن . وحتى بعد الوصول الى المركز الساكن كان لابد للأدب من حركة أخرى وهي الصعود الى أعلى نحو الله أو الى أسفل نحو الشيطان كما فعل بودلير وفي هذا الصدد كتب هكسلي كتابه « الجنة والجحيم » وفيه يصف تجربته بعد أن تناول عقار « المسكالين » ويعتبر الكتاب تكملة لكتابه السابق « أبواب الحس الادراكي » . وكذلك شجعت النظريات الحديثة في الفيزياء على زعزعة الايمان بالنظريات القديمة في المادة وقوانين الاستمرار وأصبح من الممكن لحقائق متناقضة أن تسير جنبا الى جنب ، وعندما تشككت هذه النظريات في النسبية احتفى الأدب الواقعي والطبيعي الذي كان يعتمد على السبب والمسبب وكان هذه النظريات الحديثة قد دعت من جديد الى الرجوع الى الميتافيزيقا واللامنطق .

وفي شعر الرمزيين يظهر تآكل التركيب المنطقي بوضوح ، واختلال تداعي المعاني وشطحات العقل والرغبة الطبيعية في تحبير العبارة وارتباكهم والتركيز على الالفاظ في التعبير لا على ضرورة التوصيل . وكل هذه المحاولات ، وان كانت تطور الشعر الا انها جعلته بعيدا عن متناول العقل السليم والمنطق السليم ومما يؤسف له أن يحدث مثل هذا الفصل بين الشاعر وجمهوره ولكن الجمهور مسئول عن هذا الاتجاه كالشاعر تماما وأصبحت الرمزية ثورة روحية في الأدب ضد كل الحركات الادبية التي تصور وتصف الاشياء والمواقف التي تراها باعيننا فقط . ويقول آرثر سيمونز « في تسمية الأشياء فضاء عليها ، وفي الاشارة اليها خلق لها » . وعملت الرمزية على تخليص الادب من من الحطاة ومن عبوديته للاشياء الخارجية المنظورة المألوفة ، ومن التركيز على الشخوص الانسانية البرعة ، ومن الوزن في الشعر ومن تصنيف وترتيب الظواهر الطبيعية وحوادث الحياة ووضعها في اطار منظم وفي سرد زمني منطقي . وعملت الرمزية على تخليص معظم الفنون من عبوديتها للمادة التي حدثت من انطلاق الروح والخيال والتأمل ، وبهذا أمكن للأدب أن يتحرر ويصبح كما يقول آرثر سيمونز « نوعا من التدين بكل واجبات الطقوس المقدسة ومسئولياته » .

وقد تمكن الفنانون عن طريق الرمزيين في الشعر من استعارة التكنيك نفسه . ونحن لا نستطيع أن نتخيل الطريقة التي تكتب بها ديرجينيا وولف أو يكتب بها جيمس جويس أو بروست دون أن نأخذ في الاعتبار مالارميه وبودلير مثلا . فقد أراد مالارميه أن يخلص الشعر من الأغلال التي تقيده الى المضمون أو المعنى الدقيق للمفردات . فالكلمات لابد لها ، عن طريق احتكاكها بعضها ببعض ، وعن طريق الايحاء و ضغط والفرح ، من أن تفوح بعطرها كما تسحق الزهرة لكي ينتشر شذاها في الجو ، وبهذا تنطلق المعاني والدلالات منها . واذا لم يكن مالارميه قد نجح في

هذا ، فان الأديب الذى استطاع ان يصنع اللغط ليظهر ما بداخله وعلى نطاق واسع هو الصخب جيمس جويس فى قصته الاخيرة « فينيجانز ويك » . وسنحلل عبارة قصيرة فيها وهى Whorled without aimed ويمكن تحليلها على أنها تعبير عن فكرة جويس عن العالم او الكون كما ينظر اليه العلم الحديث ، فالكون لا نهاية له ، أى ان الكون World without end ويبقى لدينا « العمل » Whorl أى أن الكون يدور حول نفسه ، كالحلزون ، وفى كلمة aimed نرى كلمة aim أى هدف او غرض ومعنى العبارة كلها ان العالم او الكون يدور حول نفسه كالحلزون أو الدولب الى مالانهاية وبدون هدف .

وكان من نتيجة التحديد فى تكنيك القصة ظهور نوع جديد من الاحساس ونوع جديد من الابتكار يستطيع به الأديب أن يكتشف مستويات وجوانب عديدة للحقيقة ولقد كان الادب دائما فى الطليعة فى اكتشاف طبقات جديدة ، ولكن فى عصرنا هذا ، وكنتيجة للتغيرات السريعة فى المجتمع والعلم والفلسفة ، ظهرت طرق جديدة فى النظر الى العالم . والأدب ما هو الا انعكاس للحياة وتقليد لها ، ما هو الا عملية « قهر » جديدة أو فتح جديد فى عالم الوعى والحقيقة واظهار لنوع جديد من الوعى كان دائما ساكنا فى نفوسنا ، نوع من الحقيقة كان مدفونا تحت أشكال قديمة باليه من التفكير والتجربة . واذا تمكن الأديب من اظهار هذه الحقيقة الخافية الكامنة ومكنا من القبض عليها فلا يصبح العمل الادبى فى هذه الحالة انعكاسا لشىء ما ولكنه يعتبر خلقا جديدا . وليس هناك ادب حقيقى دون هذه الرغبة الملحة فى الكشف عن شىء جديد والتعبير عما كان يعتبر من الصعب التعبير عنه . فالادب اذن ماهو الا محاولة لازاحة الستار عما كان خافيا عن اعيننا وتوصيل نوع جديد من الحقيقة وبهذا يستطيع الأديب أن يغير وجهة نظرتنا للحياة والأشياء . فالتحديد والتجريب فى الادب ما هو الا انعكاس للتحديد والتغيير والتجريب فى نظرتنا للحقيقة والعالم من حولنا . وحينئذ لابد لنا من أن نهجر القول السائد بان الحقيقة شىء ثابت مستقر مطلق . وقبل مطلع القرن العشرين كانت الفكرة السائدة هى أن العالم او الكون ثابت لا يتغير واننا نعتمد على حواسنا فى ادراكنا له ، وكانت كلمة « وضوح » تعنى الوضوح للعين التى ترى . وهدم علم الفيزياء الحديث هذه النظريات وتداعى المذهب الواقعى والطبيعى لأن الواقع لم يعد « واقعا » بل اصبح متغيرا لا يستقر على حال ، حتى الصخرة التى تبدو صلدة لنا وساكنة فى حركة مستمرة واصبح الواقع نسبيا ، شيئا يعتمد على بنية قدرتنا على الاحساس به وعلى قوة الاحساس نفسها . واصبحت « الحقيقة » فى القرن السابع عشر تختلف عن « الحقيقة » فى القرن العشرين مثلا . والرمزية فى أبسط صورها ماهى الا محاولة من جانب الاديب لكى يجعلنا نفهم الحقيقة وندركها دون أن نراها . فالايحاء والاشارة اذن هما طريقتان فى الرمزية ولكن الرمزية تتضمن أكثر من تعريف هكسلى أو مالارميه لها . ويقول ادموند ولسون ان كل احساس أو شعور او لحظة من لحظات الوعى تختلف عن الأخرى ، ولهذا فمن المستحيل عليها أن نعبر عنها كما نحس بها عن طريق اللغة العادية المستعملة فى الاعمال الادبية . فلكل شاعر شخصية مميزة فريدة ، وكل

لحظة من لحظات تجاربه لها نغمتها الخاصة وتكوينها الخاص وعناصرها المختلفة . ويحصر عمل الشاعر في ايجاد وابتكار لغة خاصة يستطيع بها وحدها أن يعبر عن شخصيته وتجاربه . ولابد لهذه اللغة من استعمال الرموز لأنه لا يمكن التعبير عن كل ما هو مميز وفريد وغامض وسريع وعابر بعبارات مباشرة أو بوصف مباشر وانما يمكن التعبير عنه عن طريق تسلسل كلمات وصور قد توحي للقارىء بهذه التجربة .

وبدأ الرمزيون في محاولة حمل الكلمات والصـــور في القصيدة تقوم مقام النغمات في الموسيقى ، والحقيقة هنا هي أن الكلمات والصور والمفردات ليست لها صفة النغمات في الموسيقى وأصبح من العسير على القارىء متابعة الصور المتلاحقة . وعلى كل حال يمكن تلخيص الرمزية على أنها « **محاولة عن طريق وسائل مدروسة بغرض توصيل شعور ذاتي فريد عن طريق تداعي وترابط افكار يساعد على ابرازها خليط من الاستعارات والتشبيهات** » .

وكان استعمال الرموز وقفا على الشعر في بادىء الأمر ، ولكن سرعان ما امتدت آثار الرمزية حتى شملت أنواع الادب كلها . ونجد اديبا مثل جويس يستعمل في قصته « يوليسيس » كل امكانيات الرمزية والطبيعية ويعبر عن بروست في هذا الخلط العجيب لادواته . ففي قصة بروست يطغى التحليل النفسي وتيار الوعي على الوصف الطبيعي ، يعبر القصة كلها كالطرفان حتى في الاجزاء التي يجب أن يكون الوصف فيها طبيعيا . ولكن سيطرة جويس على عمله لا تكل ، فقصته ترتكز على الوصف الطبيعي بينما لا يحدثنا بروست عن نفس شخوصه أو عن أحوالهم أو حتى يعين لنا اذا كان « يتحدث عنه بحلم أو أحلام يقظة » أما « يوليسيس » فلها تركيب قوي وسليم متين ولم ينس فيها جويس اي شيء من التفصيلات الدقيقة . ولكن الغموض يبدأ عندما ندخل الى راس أحد شخوصه ونستعرض أفكاره معه ونجد العالم الذي أمامنا عالما غامضا مثل عالم الرمزيين تماما ، ولكننا بالرغم من كل هذا نحس براحة ونحن في احدى عقول احد شخصيات جويس أكثر مما نحس ونحن نقرأ لالبوت أو مالارميه أو بودلير ، لاننا نعرف الكثير عن شخوص جويس وعن أحوالهم . ولكننا نواجه مشكلة الفصل بين العواطف والاحاسيس والأفكار وخاصة عندما يحاول أحد الشخوص بعض الأفكار أو الكلمات عما ويدفع بها الى عقله الباطن وتبدأ محاولتنا في الكشف عنها . وتنحصر طريقة جويس في « يوليسيس » في النقلات السريعة من الوصف الطبيعي والواقعي الى الاتجاه الرمزي .

وفي القصص الرمزية لايكون الرمز دائما هو العامل الوحيد الذي يشدنا اليها ، فالرمز يساعد الى حد ما على تنظيم أفكار الكاتب واتجاهاته ويساعد على توسيع محيط التجربة لتزداد ايصالها . وربما يكون للرمز معنى في موقف واحد فقط ، أي أن الرمز يظهر مرة واحدة أو مرتين ثم يختفي من القصة بعد أن يخدم الغرض الذي من أجله استعمله الكاتب . وقد استعمل القصـــاص الفكتوري الرمز كما بينا في البحث السابق ولكن معناه كان محدودا في اطار القصة نفســـها ولا يمتد أن يكون أداة يستعملها القصصي ولا يوحي بأكثر مايوحي به الشخوص أو المواقف ويصبح الرمز

كشخصية من شخوص القصة . وربما يكون الرمز موحيا بالكثير ويصبح محورا تدور حوله حوادث القصة كلها ويكون أثره قويا سواء في شكل القصة أو مضمونها — كالماء والمطر والسحاب في « صورة الفنان » لجيمس جويس مثلا . وهكذا يختلف استعمال الرمز في القصة في القرن العشرين عن استعماله في القصة الفكتورية . في القصة الحديثة يعمل الرمز على مستويات مختلفة ويوحي أكثر ويعمل الى الخارج وان أنه يكون غامضا في بعض الأحيان . فالماء في « صورة الفنان » يوحي بأشياء كثيرة منها « الماء » الذي يبلل به لطفل الفراش ، والماء القذر في الحفر على جانبي الطريق ، والماء المتسخ في الحمام وفي الأحواض وماء الحياء وماء التعميد — وستيفن في القصة يكره الماء لانه لا يعتقد أن الطاقة من الايمان والماء يرمز الى ايرلنده نفسها ، والى الأسرة والى الكنيسة والى حياة الطبقة الوسطى — يرمز الى كل شيء يريد البطل أن يهجره لكي يحافظ على قوة الخلق الفنية في نفسه . فالماء في هذه الحالة يرمز الى الموت . ولكن الماء هو ماء التعميد وماء الحياة ولابد « لستيفن » من أن يلقي بنفسه في الماء لكي يجددها ولكي يتطهر . وهكذا تختفي الرمزية في الماء الحياة كلها ولهذا فالفرق بين جويس وديكنز مثلا فرق كبير ، فجويس لا يتحدث عن الماء بمثل حديث ديكنز عن الصابون مثلا (قارن البحث الثالث في مجلة القصة عن الرمزية عند ديكنز) وانما يشير جويس الى الموقف التي ترى فيها الماء ويدع خيال القارىء يربط بين الموقف والرمز ويكتشف أبعاده واهميته . أما ديكنز فيصر على وضع الرمز امام أعيننا خشية أن يفوتنا المغزى وبهذا لا يصبح رمزا يوحي بالغموض والاثارة وشتى الاحتمالات . والفرق بين الطريقتين يرجع الى عنصر التركيز . وتصبح القصة الحديثة أصعب بكثير من القصص القديمة ، فالقصة المكتوبة بحرص تتطلب من القارىء الحرص في القراءة والوقوف وقفات مستأنية عند كل معنى . ومما يزيد في تعقيد القصة الحديثة في شكلها ومضمونها هو عدم وضوح الرمز ومعانيه . فربما يعني الرمز الواحد أشياء كثيرة — حوادث عابرة ، صورا عرضية ، محادثات مقتضبة ، شخوصا ثانوية ، مناظر خارجية . وعندما يتضح الأديب وتزداد قوة تخيله يستطيع أن يصقل رموزه ويجعلها أكثر ايحاء — لأنه عندما يشعر أنه كلما زادت آفاق معارفه واحساساته وتجاربه كلما تحتم عليه أن يكتشف رموزا جديدة تساعده على التعبير . ولهذا يجب على القارىء أن يكون حريصا ، والا ضاع المغزى الرئيسي منه — وفي قصص معينة مثل « بوسترومو » لكونراد أو « مسز دالوى » لفرجينيا وولف أو « عوليس » لجيمس جويس أو « رحلة الى الهند » لفورستر أو « تفاعل الألحان » لهكسلي ، والتي تعتمد على تكرار ظهور صور ورموز معينة ، ربما يغيب عن القارىء تسلسلات بأكملها اذا لم يكن متيقظا لمثل هذه الرموز .

وقد استجابت القصة الحديثة للآراء الجديدة أكثر من استجابة أي نوع آخر . والأثر الأكبر كان عن طريق علم النفس من فرويد ويرجسون ويونج ووليم جيمس . وفي الوقت نفسه كان القصصي يستعمل الرموز لكي يحاول الوصول الى العالم الخارجي من حوله والالمام بأشياء كثيرة . وكان العالم النفسي قد توصل الى طرق جديدة في الكشف عن الدوافع النفسية واصبح قادرا على تفسيرها بدقة الى حد ما .

ويمكننا اعتبار الرمزية وكأنها مكملة لعلم النفس لأنها توحي بنظام سطحي خارجي بينما توحي في الوقت نفسه بتعقيد أكبر . فالرمز يجمع ويعقد في آن واحد ، يعطي ولا يعطي . يشرح ولا يشرح . وقد وضعت الرمزية وعلم النفس الأدبي في مركز هام . فالرمزيون ينظرون الى الفنان على أنه مهبط الالهام وعلى صلة مباشرة بالعقل الخلاق عندما يتعمق من « أبواب الحس الادراكي » ويعتبره علماء النفس بؤرة ومصدرا نورانيا تنبع منه الأحلام والرؤى والتخيلات التي تفد اليه من « اللاوعي الجمعي ».

وفيما مضى كان الكاتب يحرص على تحليل الدوافع ويعتمد على المذهب السلوكي والارادة والحسية ، ولكن هذه الاتجاهات اختفت من القصة المعاصرة بشكل ملحوظ . وعندما حرم الأديب من هذه الافكار كان من الطبيعي أن يجتهد في قهر آفاق أخرى وطرق أبواب جديدة . وبدلا من تحليل البيئة وتصرفات الفرد الخارجية وما حوله اتجه الى الانسان نفسه وتحليل دوافعه . وبالرغم من وجود شخوص عدة في قصص الأدب الفكتوري الا أن معظمهم من الصنف الاسباطي البرعة ومعرفتنا بهم تنحصر في معرفة السطح ولا تتجاوز ابعادا نفسية أخرى . وبالرغم من نجاح القصصي الفكتوري في رسم الشخوص الا أن فيرجينيا وولف أطلقت عليهم في مقال لها عن « القصة الحديثة » لقب « الماديون » وقالت عن جويس أنه « روحي » لأن القصصي الفكتوري كان مقيد بالتقاليد وكان يهتم بما « يراه » بعينه . ويستعمل هكسلي طريقة تقابل الألحان لكي يعبر عن التقابل الذي يحدث بين الشخوص والمواقف ، ويعمد فورستر عن طريق الموسيقى الى الكشف عما هو تحت العقل الواعي ويرى الستار عن أماكن يعجز القصاص الفكتوري عن الكشف عنها .

وبالاضافة الى هذا عدى فرويد واتباعه القصاص الحديث بافكار جديدة فتحت أمامه آفاقا رحبة في التخيل والتعبير . وقد نفى فرويد الفكرة القائلة بأن الانسان يولد وله شخصية خيرة أو شريرة وهي فكرة كثيرا ما قادت الى الميلودراما أو العاطفة . وبعد فرويد أصبح للشخصية أبعاد عديدة يستعملها القصاص لكي يبين ويوضح العوامل التي يمكن السيطرة عليها في العقل البشري . واصبح الأديب لكي يوحي بتضارب الأفكار وسيولتها وعدم جريانها على نسق واحد في العقل الواعي الى أن يستعمل نفس التضارب والتناقض وعدم التناسق في القصة شكلا وموضوعا . وهكذا يسرد لنا سلسلة من الأفكار يظهر فيها تداعي المعاني الحر بدون نظام منطقي . والمنطق او النظام الوحيد الذي يستعمله الأديب هو المنطق الذي يسهل له عملية السرد اللامعقولة هذه . فقصة « عوليس » لجويس مثلا ، هي قصة مكتوبة بطريقة منطقية وعقلية علمية موضوعية ولكنها قصة توحي باللامنطق . ولهذا يختفي «البطل» من القصة الحديثة رويدا رويدا ويصبح في بعض الأحيان انسانا تافها مضحكا يزرح تحت عبء الرذيلة ويقاسي من الضعف والهزال ولكنه مع هذا انسان ناضج يفهم مايدور حوله ، انسان طيب بسيط يكاد أن يكون « عبيطا » .

وقد ساعد فرويد ويونج على ابراز حقيقة الرمز وكيف أن الرمز لا يعبر عن شيء واحد فقط بل يعمل على مستويات عديدة . ويكفي أن نقول ان الرمز يعمل عادة عكس مايتضمنه اما في العقل الباطن أو في الأحلام . وهكذا تتضافر جهود الرمزيين

وعلماء النفس التحليل على خلق افكار جديدة عن الشخصية والدوافع النفسية ، واصبح البحث عن الجنس ورموزه ومشاكل الزواج والعائلة والاحباط والكبت من الأمور التي تعالجها قصص هكسلي ولورنس وجويس ، وحتى في قصص فرجينيا وولف وكونراد وفورستر التي يبدو أن الجنس لا يلعب فيها دورا هاما نجد اشارات خفية تشير الى الاهتمام بالجنس والدور الذي يلعبه في حياة الشخوص .

ويعد يونج من ابرز المشتغلين بعلم النفس بعد فرويد ، وقد انكر تفسير فرويد للجنس على أنه الدافع القوي في الحضارة الغربية ، ووضع يونج نظريته في « اللاوعي الجمعي » للجنس البشري على انه مستودع لكل مايعتبر محرما ، وفي هذا المستودع الذي يرثه كل فرد يولد في حضارة معينة ، يمكننا أن نكتشف أصول القصاص والأسطورة ، وهكذا يصبح الانسان المتحضر الراقي على صلة وثيقة بالانسان البدائي من الناحية الحضارية ، واصبح من الممكن للأديب أن يشير الى هذه العلاقات ويتعرض للأساطير القديمة ويفسرها في ضوء التجارب المعاصرة ، وقد اضاف « يونج » الى العقل الباطن وما يحتويه من ذكريات وتجارب عند فرويد مستودعا آخر تحفظ فيه البشرية « صور النماذج الأولية » لرموزها ، ويقسم يونج هذا المستودع الى جزء علوي يطلق عليه « اللاوعي «Personal Unconscious» وهو السطح لوعاء آخر لا دخل للتجارب الشخصية الماضية فيه ولكنه يولد مع الفرد ولكنه ليس فرديا أو شخصيا ، ولكنه « جمعي » بمعنى اننا نشارك جميعا فيه ونحس به ، ويقول يونج ان كلمة « النموذج الأولي «Archetype تعني صورا ورموزا في العقل الباطني من قديم الزمان ولا بعد أن تكون اشكالا رمزية بدائية للعالم أو الأسطورة او الخرافة ، وتتوارث محتويات اللاوعي الجمعي من ازمان سحيقة في القدم ، ولا يمكننا تفسير هذه النماذج والرموز تفسيرا موضوعيا لأن عقل الانسان البدائي لا يهتم بالتفسير الموضوع للأشياء لانه من النوع الانطوائي Introvert فالانسان البدائي كالطفل لا يميز بين الشيء والذات Object and Subject فاذا أثار الشيء في نفسه عاطفة نجده يميل نحو رد هذه العاطفة التي يحس بها الى الشيء نفسه الذي اثارها وما يدركه في هذه الحالة هو رد الفعل وليس الشيء نفسه الذي خلف هذا الاحساس العاطفي أو التخيلي أو العقلي وهذه الطريقة لا تميز الانسان البدائي فحسب بل نراها في بعض المجتمعات المتحضرة نسبيا كالعصور الوسطى مثلا ، فاذا أثار شيء ما في نفسنا الرعب أو الخوف فرد الفعل السيكولوجي هو اننا نعتبر هذا الشيء مخيفا .

ولهذا لا نجد الانسان البدائي يهتم بشروق الشمس وغروبها كظاهرة طبيعية أو يحاول تفسيرها عمليا منطقيا ، ولكنه يحاول ان يصبغها بعدا نفسيا عاطفيا آخر ، فهي اذن تمثل طريق سير بطل أو انه وقس على هذا المنوال باقي الظواهر الطبيعية كالرعد ـ الذي يظهر واضحا جليا في قصة « فيتجنشتاين ويك » على هيئة كلمة طويلة من مائة حرف اربع مرات في القصة كلها ليوحي بعده دورة جديدة في تاريخ البشرية ـ وكالصيف والشتاء واوجه القمر المختلفة ، والفصول المطرة والمطر نفسه والعيضان والجفاف والرعد والبرق ، وكل من هذه الظواهر الطبيعية تحكي له قصة

رمزية تتعدى الظاهرة الطبيعية . وهذه القصص الرمزية لا تشرح شروق الشمس أو غروبها أو حلول الصيف أو الشتاء أو باقي الظواهر بل ما هي الا تعبيرات رمزية عن الدراما النفسية التي لا يمكن أن يقمص يسيطر عليها العقل الواعي الا عن طريق ابرازها وانعكاسها في ظواهر طبيعيـــة . ويســـتطرد يونج في كتابة « تكامل الشخصية » . (The Integration of the Personality, pp 52-95)

ويتحدث عن أنواع أخرى من الرموز كالحية والطائر والحصان والدب والثور والأسد والدودة والتمساح ويقول ان « الحيـــة » وحدها يرمز فصل بذاته . أما الضفدعة فلها مكانة خاصة لأنها حيوان برمائي تذكر الانسان بنظرية داروين في التطور . ويضـــيف الى قائمة رموزه العديدة الأقنية والكهوف والممرات المائية والبحر والنار والماء . فالكهف والبحر يشيران الى حالة اللاوعي بظلامها وأسرارها . والنار توحي بالاثارة العاطفية ويرمز وضع وعاء على النار الى بدء التحول والتغير في الشخصية . و « المطبخ » يرمز الى المكان الذي تتم فيه عملية التغيير الخلاقة . وفي بداية الشيء تكمن نهايته والأسلحة والآلات ترمز الى الارادة . أما الشجرة فترمز الى الحضور والاستقرار او الراحة والهدوء أو النمو أو التعلق في السماء أو السامي أو المطف عندما تستظل باغصـــانها أو ترمز لاقتراب السماء من الارض . ويضيف يونج الى هذه الرموز رموزا هندسية أخرى كالصليب والدائرة والمربع والمثلث والمخروط والعجلة والنجم الخماسي والسداسي والبيضة والشمس . ومن الرموز السلبية المتكون والشبكة والسجن .

ويذكر القصص الحديثة بهذا النوع من الرمزية المعقدة ويكفي ان نشير الى الجزيرة والبحيرة في قصة لورنس Women in Love والمحراط والخطرون والدائرة في « صرير في غرة » لالدوس هكسلي والسمكة وبيت الصكبون في « لابد للرمن من وقفة » لهكسلي ايضا ، والبحر والأمواج والطيور والماء في «صورة الفنان» لجويس والكهوف والرسوم والدودة في « رحلة الى الهنـــد » لفورستر . وقد أمكن للأديب عن طريق الاشارة الى هذه الرموز والأساطير من أن يشير الى أثرها في حياتنا المعاصرة ويعيد تصويرها لكي يقارن أو يبرز العـــلاقة بينها وبين مايحدث الآن . والاستفادة من الاسطورة مهمة للغاية وخاصة عندما يجد الأديب نفســـه في عالم يخلو من القيم ، وتهمنا الأسطورة عندما تقارن بين شخوص أو مواقف من الماضي وشخوص ومواقف حديثة ومن هذا التقـــابل بين الماضي والحاضر ــ كما يظهر في « الارض الخراب » لاليوت تنطلق المعاني وتتضح المغزى . وأعظم صانع للأساطير هو جويس ، فقد اتخذ لقصته « عوليس » أودسه هومر كنموذج وتجد اشارات عديدة في « عوليس » الى الاوديسة كما يظهر وجه التشابه في التركيب واضحا وقد اشرنا الى ذلك بالتفصيل في البحث السابق .

ولم يكن جويس هو الوحيد الذي استعمل الأساطير القديمة لأن معظمها كان يدور في عقول الأدباء ومعاصريه . وقد جعلت الاكتشافات الأثرية والأنثروبولوجية في افريقيا وآسيا وكريت مضافا اليها كتب سيرجيمس فريزر الانســـان يتجه الى

الحضارات القديمة ليكتشف جذور حضارته ويتعلم شيئا عن نفسه وعن طفولته ، ويظهر الاهتمام بالأساطير في أعمال د . هـ . لورنس وخاصة في حين يهتم « بركن » بتمثال لامرأة افريقية ويجد فيه ما يسميه وكذلك في قصته او في قصته القصيرة « الرجل الذي توفي » وفيها يعيده The Plumed Serpent (المسيح) الى الحياة ويزوجه من ايزيس . وفي قصة الدوس هكسلي « عالم جديد شجاع » يحاول هكسلي أن يبتكر أسطورة جديدة للرجل الحديث يبدو فيها كالآلة ويقارن بينه وبين الانسان الفطري النبيل . وهكذا أصبحت كلمة « طبيعي » في أدب القرن العشرين تعني الرجل الفطري النبيل ، الانسان الذي كان يؤمن بالأساطير ولا تعني أدب السيب والمسيب . وقد عبر لورنس وفورستر وكونراد وهكسلي عن السأم الذي يعاني منه الانسان الحديث نتيجة لنهاية القرن العشرين واتجهوا الى تمجيد خصال الرجل الفطري وتكامل شخصيته . وهكذا انقلبت القصة بشخوصها رأسا على عقب وأدرك الأديب أن الخلاص لا يأتي الا عن طريق الفرد نفسه لأنه يكمن في النفس البشرية ذاتها . ويكفي أن نختتم هذه المقالة عن الرمزية في القصة الحديثة بعبارة من امرسون يقول فيها .

We are symbols, and we inhabit symbols. نحن رموز . ونسكن رموز

وفي المقال التالي نرجو أن نناقش أثر التكنيك السينمائي والموسيقى في القصة الحديثة .