

الفصل الأول

مقدمة لدراسة القصة

في الأدب الإنجليزي الحديث

مقدمة لدراسة القصة

في الأدب الإنجليزي الحديث

يذكرنا النقاد ومؤرخو الأدب ، في معظم مقالاتهم وأبحاثهم وكتبهم التي تعالج الأدب الإنجليزي بوجه عام والقصة بوجه خاص ، بأن القصة قد طغت على سائر الأنواع الأدبية الأخرى منذ القرن الثامن عشر . وعندما يعالجون القصة في القرن العشرين يمتد حديثهم إلى الإشارة إلى السيطرة على اللفظ والتعقيد والتعسير في قصص جويس ، وإلى المغزى الخلقى الفلسفى في قصص كونراد ، وإلى الحيوية الدافقة وسيطرة العواطف والاحساس على الشخص في قصص لورنس ، وإلى شاعرية فيرجينيا وولف ، وإلى الخياط العجيب من العلم والتصوف والتهكم في أعمال الدوس هكسلى ، وإلى العمق والمحبة في أعمال فورستر . ويذكرنا النقاد أيضاً بأن القصة الحديثة في ثوبها الجديد ، قد تناست ، أو تعمدت التغاضى عن ، قواعد كتابة القصة القديمة التقليدية وطريقتها في العرض — سواء في عرضها للشخص أو في عرضها للحوادث في تسلسل زمنى منطقى ، أو في تصويرها للأفكار والعادات والتقاليد . ولا يسعنا إلا أن نقول أن القصة الإنجليزية في النصف الأول من القرن العشرين تختلف اختلافاً واضحاً عن القصة في العصر الفسكتورى أو عن القصص القديم منذ أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر . ويعتبر النصف الأول من القرن العشرين فترة حرجية في تاريخ الحضارة الغربية بما ترتب عليها من تغيير جذرى في المناخ الفكرى والفلسفى والعلمى ، فقد شاهدت هذه الفترة إنهيار القيم الإنسانية وكشف عقل الإنسان عن أشياء كثيرة لأمثيل لها من قبل .

ولا يطلق المؤرخون أو النقاد كلمة « فسكتورى » ، على كل ما كتب أثناء

حكم المأسكة فكتوريا في إنجلترا (١٨١٩ - ١٩٠١)، بل على فترة معينة كان المناخ الفكري فيها والعادات والتقاليد تنقسم بطابع فكتوري متزمت وجماطيقي. وعند مطلع القرن العشرين أخذ بعض الأدباء ينظرون إلى عصر فكتوريا نظرة شك وتهكم وسخرية واعتبروه عصرأ منافقأ له جو خانق لايساعد على الابتكار والحرية وتذوق الجمال، عصرأ مادياً بخلو من الإحساس والعاطفة. وجاهر هذا الفريق بأرائه واتهموا العصر بالسطحية والسذاجة وأخذوا يهزأون من « تنيسون »، و« ثابون » كلما قرأوا جورج اليوت؛ أما ديكينز وثاكري، فقد كانت قصصهم تقرأ بسرعة وفي قفزات طويلة من فصل إلى آخر تبلغ أحياناً المائة صفحة.

والتغيير الشامل الذي بزغ مع مطلع القرن العشرين كان نتيجة للرغبة الملحة في محاولة للإلمام بكل شىء مهما كان مرأ والوصول إلى الحقيقة سواء عن الفرد أو السكون. وتزعّم هذه الحركة برناردشو وكان في طليعة المشككين وهاجم ما أسماه « خرافات الدين القديمة »، و« خرافات العلم الجديدة ». ولم يكن هذا بسبب عدائه للدين أو العلم بل لأنه كان يؤمن بأن كل عقيدة أو نظرية لا يمكن الأخذ بها إلا إذا درسها الفرد وتقبلها عقله. وأهم النصائح في فلسفته تعكس حيرة القرن العشرين منذ مطلعها وتتلخص في الكلمات « إسال،،، « إختبر،،، « إخص،،، « جرب،،.

ولا بد في معرض حديثنا عن القصة الحديثة أن نذكر الأثر الذي خلفته مدرسة الفن للفن، تلك المدرسة التي ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر وشجعت على اغتراب الفنان وعزلته. فقد أكد أصحابها ضرورة فصل الفن عن احتياجات الطبقة الوسطى، وتضمنت نظرياتهم إستقلال العمل الأدبي والأديب وتأكيده ذاتيته وبالتالي خلو العمل الأدبي من الدرس الخلقى أو الناحية التعليمية أو الهدف الدعائى. وبالإضافة إلى ذلك أصر أصحابها على عدم إخضاع العمل الفنى لأى حكم خلقى أو اجتماعى. فالعمل الأدبى، كما

يقول أصحاب هذه المدرسة ، لابد أن تطبق عليه الأحكام الجمالية فقط ورد عليهم تيفسون ، أمير الشعراء في العصر الفكتوري ، بقوله « إن هذه النظرية هي الطريق إلى الجحيم » .

وهذا الفن الذى يعزل نفسه عن الحياة العامة والذى يستهدف مثلاً تختلف عن مثل المجتمع يعد أدياً يحاول التخلص من المسؤولية . وإذا كان لابد لنا من الحكم عليه من الناحية الجمالية فقط فلا شك أنه لا يرقى إلى مكانة ممتازة .

ونستطيع العثور على جذور هذه المدرسة — التى ازدهرت فى أعمال والتر باتر وجورج مور وأوسكار وايلد وفيما بعد فى أعمال جيمس جويس — فى الفلسفة الألمانية الرومانتيكية وعند « كانت » وفى أعمال الشاعر الرومانتيكى كيتس وإدجار آلين بو . ويعتبر جون رسكين (١٨١٩ — ١٩٠٠) من المروجين لهذا الاتجاه ، وفى كتبه « الفنانون المحدثون » ، (١٨٤٣ — ١٨٦٠) و « المصاييح السبعة فى فن المعمار » ، (١٨٤٩) و « أحجار البندقية » ، (١٨٥٣) يشرح مبادئ فن المعمار ثم يتدرج من الحديث عنه إلى الحديث عن العمال المهرة ثم يهاجم النزعة التجارية الرخيصة فى عصره ، تلك النزعة التى كانت تضخى بالجمال فى سبيل المنفعة المادية . واحتج فى كتبه كذلك على بلاهة شعور جمهوره تجاه الفن والجمال كما اتخذ من عبادة الجمال لنفسه ديناً . وفى هذه الفترة تأثرت القصة إلى حد ما بحركة الفن للفن فى إهتمام الأديب بالشكل والإطار وجمال الأسلوب كما فى كتب هنرى جيمس (١٨٤٣ — ١٩١٦) وصمويل بتلر (١٨٣٥ — ١٩٠٢) .

والأدب الانجليزى عامة والقصة خاصة ميل شديد إلى عدم الخضوع لمدارس معينة كما يشتهى المؤرخ أو الناقد ، ولانجد مطلقاً ما يطلق عليه « تدهور نهاية القرن » . والوحدة التى نراها فى أدب هذه الفترة والتجانس الظاهر فى الأعمال الأدبية همارد فعل سيكولوجى بدأه رسكين ضد جهود الإحساس

في العصر الفكتوري ومن بعده أصبح والتر باتر (١٨٣٩ - ١٨٩٤) الأستاذ بجامعة أكسفورد رائدا لهذه المجموعة التي تعبد الجمال وتكرس الفن للفن، وتعتبر قصته «ماريوس الأبيقوري» (١٨٨٥) تعبيراً عن الفلسفة الجمالية العصر يحتضر. وتبعه أوسكار وايلد (١٨٥٤ - ١٩٠٠) بقصته «صورة دوريان جراي» (١٨٩١) ولكنها لا تضارع قصة «ماريوس الأبيقوري» لباتر في جمال الأسلوب. ونحس أن أوسكار وايلد كان مدركا للقيح وهو يكتسب عن الجمال وكان يشعر أن هناك دودة تنخر في هذه الوردة الجميلة. فدوريان جراي رجل فاقد الاحساس بالرغم من لباقة وحسن مظهره. ويلخص الكتاب حياة أوسكار وايلد إلى حد ما، وحياة أولئك الذين يتمتعون بالحياة وبجمالها دون الخضوع لأي سلطان أخلاقي أو اجتماعي أو ديني.

وينتهي روبرت لويس ستيفنسون (١٨٥٠ - ١٧٩٤)، وكان صديقا لهنري جيمس، إلى هذه المجموعة وله أسلوب رقيق ولم يخط بقلبه كتابة واحدة دون أن يراعى فيها النواحي الجمالية في الأسلوب. ونذكره جيدا من قصصه «المخطوف» (١٨٨٦) ودكتور جيكل ومستر هايد (١٨٨٦) و «جزيرة الكنز». وأخرج لنا جورج مور الأيرلندي (١٨٥٢ - ١٩٣٣) «مياه إستر» (١٨٩٤) وهي قصة فتاة تشبه «تس» إلى حد ما في قصة توماس هاردي. ونحكي قصته «هلواز وأبيلا» (١٩٢١) قصة حب راهب وفيلسوف العصور الوسطى بيتر أبيلا هلواز، وفيها إحياء للعصور الوسطى بألوانها الزاهية ومغامراتها الرومانسية وفلسفة الواقعيين والمثاليين بين المدرسين. ويعرف جورج مور فن كتابة القصة على أنه «تتابع إيقاعي منظم للحوادث في أسلوب إيقاعي منظم للعبارات».

« A rhythmical sequence of events described with rhythmical sequence of phrase ».

والقصة عنده هي الشكل ويجب على الشخص أن تتبع نظاماً إيقاعياً في طورها . ولا بد من انتقاء التجارب والعواطف وتصنيفها طبقاً لقواعد سيكولوجية معينة بقصد إبرازها في إطار فني معين مع العناية بإبراز الأضواء والظلال كما في اللوحات الزيتية . وبهذا يصبح القصص هو الصانع الماهر الذي يصفل مادته الإنسانية الخام . والقيم الخلقية النفسية عن العواطف والخطأ ، والخير والشر ، لا تدخل في نطاق اختصاصاته ؛ فالمادة الخام أهم من كل شيء ، وينظر الفنان إياها من وجهة صلاحيتها . ولقد تشبع جورج مور بأراء المدرسة الفرنسية في ذلك الوقت والتي كانت تعتقد أن الحياة واقع في أدنى مراتبها فقط حيث يصبح الألم فيها حقيقة لا يستطيع الفرد أن يتغاضى عنها . وبهذا ضاق معنى الطبيعة في سلسلة من قصصه حتى أنه أصبح يشير إلى كل ما هو حقير ومفزع وأصبح الفن للفن في قصصه نظرية فاسدة كما لو أن الفرح والجمال كانا أقل واقعية وحقيقة من الألم أو القبح . وتطور به الأمر إلى أن أصبح لادبه الذي انفصل عن المجتمع أسلوب منفصل عن الموضوع ، وأخذ يجرب في الأسلوب عندما قل اهتمامه بما يريد أن يقول ، وطغت طريقة العرض على المحتوى .

وأثناء إقامته في فرنسا تأثر إلى حد كبير بالمدرسة الفرنسية حتى أنه أخذ ينظر إلى اللغة الإنجليزية على أنها لغة خشنة لا تضارع الفرنسية في جمالها وإيقاعها ، وأشاد بفلووير (١٨٢١ - ١٨٨٠) وجونكور (١٨٣٠ - ١٨٧٠) وقرأ بعد ذلك لوالتر باتر واعترف بأن « ماريوس الأبيقوري » كانت « الصخرة التي خطوات عليها عبر المانش إلى عبقرية لغتي الأصلية » .

وما أن وصل إلى « آرنولد بينيت » (١٨٧٦ - ١٩٣١) حتى نرى بوضوح ذبول آثار مدرسة الفن للفن فقد كان بينيت من أنصار مدرسة القصة المدعمة بالوثائق . وولد آرنولد بينيت في هانلي عام ١٨٦٧ وهي أحد مدن سترادفوردشر

الخمسة لصناعة الخزف والتي خلدها في قصصه فيما بعد ؛ وتعلم في مدرسة محلية وعاش في جو متواضع ثم أكمل تعليمه في جامعة لندن . وكانت عائلته تنتمي إلى طبقة المزارعين من ناحية ومن ناحية أخرى إلى طبقة العمال . وكان لأهله من المتدينين نظرة تشبه نظرة المتطهرين الذين يؤمنون بقيمة العمل والكدح . وعمل بينيت في مكتب للمحاماة وبعد ذلك كمساعد لمحرر مجلة « المرأة » ثم محرراً للمجلة ، وبعد عام ١٩٠٠ إتجه للكتابة . وقد احتقر بينيت منذ البداية مدرسة الفن للفن واتخذ حرفة الأدب كما لو كانت حرفة عادية أو أى عمل تجارى . وصمم على أن يحذق الفن وفن الكتابة بأنواعه المختلفة - النثر القصصى الرفيع - قصص الميلودراما الشعبى - القصص القصيره - المقالات النقدية والمسرحيات . وحق ما كان يصبو إليه وكتب في كل نوع من هذه الأنواع كتباً تعد رائعة في نوعها . وقد ترك الشعر فقط من حملته التجارية هذه ونستطيع أن ندرك السبب في ذلك بسهولة !

كان بينيت يكتب دائماً من أجل الربح وقال صراحة : « إني لأستطيع أن أنخيل أديباً يكتب للأجيال القادمة ، ونتيجة لهذا الاتجاه والرأى نرى أن معظم كتاباته تنحون نحو الصحافة أو السطحية التي تجد رواجاً . وترتكز شهرته كقصص على «حكاية الزوجات العجائز» (١٩٠٨) وسلسلة أخرى من القصص تعالج حياة عمال الخزف في المدن الخمس الرئيسية وهي تستول وبارسليم وهانلى وستوك ولونجتون في سترادفوردشر . ويصور لنا بينيت في جو كثيب خناق شخصه ، ومعظمهم من الطبقة الوسطى ، ولكنهم يصورها بنوع من الحيوية وباهتمام بالغ بالتفاصيل الدقيقة التي تجعلها نماذجاً في الوصف الواقعى الموضوعى .

وفي عام ١٩٠٣ إستقر في باريس وصدرت له رائعته «حكاية الزوجات العجائز» ، وبالرغم من أنها رأت النور في فرنسا إلا أن جوها إنجليزياً

صرفاً . وتصور لنا القصة لنا حياة عائلة إنجليزية يعمل أفرادها في صناعة الخزف في بارسلیم وتعطى لنا جواً واقعياً صادقاً لما يتذوقه أو يشمه أفراد عائلة تعيش في مدينة لصنع الخزف . ولا تعتبر القصة تأريخاً لحياة شخص معينة عاشت في مكان معين وفي زمن معين ، ولكنها تعتبر دراسة واقعية لما للزمان من أثر في حياة الناس . ويقال أن فكرة القصة الرئيسية واثته عند ما كان يجلس في مطعم في باريس ذات يوم . فقد سخرت خادمة المائدة من سيدة بدنية عجوز تدخل المطعم . وفي لمح البصر تكشف له مغزى هذا اللقاء بين الشباب والكهولة ، بين الجمال والقبح ، فيما يشبه تجربة استعادة الزمن المفقود في قصة بروسست . فكل سيده عجوز كانت فيما مضى فتاة رائعة الجمال لها سحرها وشبابها وحيويتها التي تظهر في مشيتها وفي تفكيرها . والحقيقة هي أن التحول من الشباب إلى الكهولة يتم عن طريق تغييرات لانهاية لها ، وبالنسبة للفرد ذاته ، من الصعب تتبعها وإدراكها . وفي هذا ، كما يقول بينيب ، ما يثير العاطفة . فالزمان هو الفكرة المحورية في القصة ويشير رصده ومراقبته عبارات تصويرية رائعة وخاصة عند ما يموت جيرالد سكيلز وعند ما تتقابل الشقيقتان اللتان كانتا على طرفي نقيض عند ما بلغتا منتصف العمر . ومن الواضح أن بينيب قد تأثر بقصة موباسان *Une Vie* .

واستطاع بينيب أن يعمق أبعاد المأساة عن طريق بطلتين بدلا من بطلّة واحدة فلدينا كونستانس ، ويوحى اسمها بالثبات ، وصوفيا وهي فتاة متقلبة . وقد أراد بينيب في بادئ الأمر أن تمر صوفيا بمرحلة تتحطم فيها قواها المعنوية بعد أن تقرر مع جيرالد سكيلز وبعد أن يهجرها في باريس فقد كان مقدراً لها أن تغتصب ثم تترك لمصيرها ، فتنتصر لفترة قصيرة في عملها كغانية ثم تسقط بعد ذلك في الوحل . ولكنها عدل عن رأيه ، فربما شعر بوخز الضمير إذا ما مضى في تصميمه وجعل هذا القدر القاسي يطارد بطلته ، فقد كان يعلم أن جمهوره ان يغفر له هذه الغلطة ؛ وربما أدرك

أن أخلاق صوفيا ونشأتها الدينية سيكون لها أثرها في حفظها وحمايتها من هذا الإغراء. وتعود إلى وطنها الأصلي ، إنجلترا ، وتواصل حياتها الأولى كما لو أن شيئاً لم يحدث .

وتصوير بينيت للأيام التي تقضيها الاختان . في برسلي تصوير رائع يقدم لنا فيه دراسة للوهم الكاذب الذي لا يمكننا الهرب منه أحياناً . فقد كان هذا الوهم الكاذب هو سبب هرب صوفيا في بادئ الأمر مع الرجل الذي كانت تحبه ، ولكنها اكتشفت خداعه ونذالته أما كونستانس التي تقبلت مصيرها في صمت فقد أدركت أن أبنها الذي تحبه والذي من أجله ضحّت بكل شيء لا يبالي بسعادتها ولا يعمل على تحقيق رغباتها . وما تقوله كل واحدة منهما في النهاية يلخص لنا حياتهما : «إني لا أريد الموت، ولكنني أتمنى أن أموت» ،

لقد عاش بينيت وهو صبي فعلاً في حانوت تاجر أفشة ملحق به منزل تسكنه عائلة بينز وكان يعرف كل ركن فيه ولهذا تساعد الملاحظة الدقيقة في القصة على فاعلية الإحساس بالمكان وبمرور الزمان . ففي ثمانين صفحة مقسمة إلى أحد عشر فصلاً في أول القصة يسجل بينيت حوادث ثلاثة أيام فقط بينما يبسط الجزء المتبقى من القصة والذي يغطي أربعة وأربعين عاماً في سبعةائة صفحة . فالزمان يسير ببطء عن عمد في أيام الشباب الرحبة . ويأخذ بينيت في تركيز أسلوبه ويسرع به كلما مرت السنوات . وهكذا يصبح القارئ جزءاً من فكرة سيولة الزمان ويسجل مروره ويستجيب لجريانه دون وعي منه .

لقد كان بينيت يعلم مكانته الأدبية ولم يحاول أن يخدع نفسه ، فقد كان يقول عن نفسه أنه أديب من الدرجة الثالثة إذا ما طبقت على إنتاجه مقاييس نقدية صارمة . وكان بينيت يحب الراحة والشهرة وكان فرحاً بمقدرته على جمع المال وعلى العيش عيشة رغدة في الفنادق حتى أنه كان ينوي أن يدير فندقاً بنفسه لحسابه . وكان يكره الخوض في الدين والميتافيزيقا ولا نجد لها (٢٢ م - أعلام القصة)

مكاناً في قصصه . وأعلن صراحة أنه « مادي » ، ولهذا لم ينج من هجوم فيرجينيا وولف ود . ه . لورنس فيما بعد . وفي مذكراته يطلق على نفسه لقب « فنان صاحب اهتمامات تجارية » ، وعند ما أصبح ثرياً إشتري لنفسه يختاً وكان يصرف ببذخ على عشيقته . ولكي يرضى نفسه كفنّان أصيل كان من آن لآخر يكتب كتاباً « جاداً » ، لا يتوقع منه ربها .

لقد كان بينيت يرى الجمال والدراما الإنسانية في الحياة العادية من حوله ، تلك الحياة التي أحبها . وتفرد في العالم من حوله بعين مجهرية نافذة وبواقعية نزيهة ، وكان أميناً في تصويره لشخصه العادية أو المعقدة وعلاقتها بالبيئة والزمان .

وقد بدأ القرن العشرون بداية طيبة كلها ثقة وأمل في مستقبل زاهر تنعم فيه البشرية بثمرات كفاحها الطويل وجهودها في ميادين العلم والمعرفة . فكانت الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨) فترة رفاهية ورخاء مادي ، فترة إتسعت فيها آفاق جديدة ، وبالفسيه لكثير من المفكرين والادباء ، فترة إيمان متزايد وثقة في إمكانيات الإنسان ناحية الإبداع والكمال والتقدم . ويجب أن نعترف أن الآراء لم تخل من النقد لهذا الرضى بالحاضر والإيمان بمستقبل زاهر . ولكن طابع التفكير العام كان ينحونحو الإصلاح عن طريق عملية تدريجية بطيئة لا عن طريق العنف أو الثورة . فقد كانت الصورة التي في أذهان كثير من الناس صورة باسمه ولو أنها لم تكن الصورة الحقيقية ، فقد كان هناك فقر وبؤس واضطهاد .

ويقابلنا في مطلع القرن العشرين أدب النقد الاجتماعي ويتزعم هذا الفريق من الكتاب برنارد شو و . ه . ج . ويلز و جون جالزورثي . وكانت غايتهم تغيير الصورة ولكنهم لم يشكوا إطلاقاً في إمكانية الإصلاح أو في أن الإنسان كما هو بحالته صالحاً كوسيلة لتحقيق الحياة الفاضلة . ولم يكن يخطر ببالهم كذلك أن الحضارة الغربية آيلة للسقوط وأن البناء الفسكتوري

العتيق قد أخذ يتداعى . فلم يشك برنارد شو أو ويلز فى حتمية التطور والتقدم فى السنوات العشر الأولى من القرن العشرين ولم يسبرا غور العقل البشرى فلم تكن شخصيات برنارد شو سوى آلات استأجرها لىكى تلقى بوجهة نظره على المسرح ثم يسرحها فيما بعد أو يلقي بها بعيداً عنه . ولقد خلق ويلز شخصيات حية مثل مستر كيبس ومستر بولى ولاكنه لم يسمح لهما بأن ينعموا بالحياة الرغدة فى جمهورياته العلمية الفاضلة التى كان يدينها ويصممها بنصف عقله الآخر ولم يعرف أن مستر كيبس ومستر بولى وأمثالهما يكونان المادة الخام التى يجب عليه أن يخلق منها عوالمه المثالية . أما جالزورثى فقد كانت تنقصه تلك النظرة العالمية الواسعة التى تمتع بها شو وويلز ، واكتفى بانتقاء مادته الخام من الطرز التى كان يراها حوله وكانت نظره عاطفية أعمته عن التدقيق فى إختيار مادته وتخليصها من الشوائب .

وبعد عام ١٩١٨ يتغير إتجاه القصة ، كما يبدو من النقد المرير الذى يوجهه د. ه. لورنس إلى جالزورثى أو فيرجينيا وولف إلى آرنولد بينيت ، لأن القصصى الحديث كان قد بدأ فى توجيه عنايته إلى الفرد ذاته بدلاً من الاهتمام بنقد المجتمع . ولا شك أن الاهتمام بالفرد وإكتشاف أغوار النفس البشرية وأبعادها وما تعانیه من ألم وفرح وسعادة وشقاء هو العنصر الأساسى والمحور الرئيسى الذى تدور حوله معظم قصص القرن العشرين والذى يوفيه حقه كتاب القصة الحديثة حتى ولو اختلفت شخصياتهم وطرق تعبيرهم أمثال لورنس وفورستر وفيرجينيا وولف وكوكراد والدوس هكسلى . وفى هذا الإتجاه إلى الفرد والاهتمام به ساعدت الاكتشافات الحديثة فى علم النفس عند فرويد ويونج وغيرهم الأديب على إضفاء ثوب الإقناع على مغزى ما يقومون بتصويره فى عقل الفرد الباطنى . وأصبحت هذه الزاوية من الإنسان هى بؤرة الحقيقة عنه وأصبحت هذه القوة اللاواعية هى التى تحدد شخصية الفرد وتدفعه إلى العمل ، فما هى إلا جوهره ككل وعن طريقها ننفذ

إلى أعماقه . أضف إلى هذه الكشوف الجديدة أثر الحرب العالمية الأولى ؛ فقد أوضحت لهم رؤية جديدة وكشفت لهم عن صورة الإنسان لم يمكنهم التخلص منها ؛ صورة عن القسوة والشر الكامن في النفس البشرية دفعتهم إلى محاولة تحليلها بطرق جديدة جريئة .

ويعكس أدب فترة ما بين الحربين العالميتين هذا القلق ، قلق الإنسان الذى يقف على مشارف حقبة جديدة من تاريخه الطويل ، يرى أمامه عن بعد مستقبلا معتما تلوح في أفقه حرب أخرى . وعقد ما خبت أو كادت أن تنطفئ شعلة التفاؤل هذه التى كانت تنير سنوات مطلع القرن ، وقف الإنسان وجلا خائفا يرتعد من مصيره .

ولقد عانى الإنسان فيما مضى من هذه الحزن في تاريخ البشرية ، فقابلها الشاعر تينسون في العصر الفكتوري ووجد الخلاص من الصراع بين نظرية التطور والدين في إحياء الإيمان بالمسيحية . وبدأ ميريديث بنفس المشكلة والحيرة وانتهى به الأمر إلى تركيب فلسفى يربط الإنسان بالأرض التى يعيش عليها . أما توماس هاردى فكان من الصعب عليه الاقتناع بهذه السهولة . فقد أحس هاردى بوجود قوة لا عقلية خلف هذه الآلة الضخمة وكان يعتقد مع شوبنهاور أن العالم لامعقول فى أساسه ومناف لكل منطق . ويطلب لتوماس هاردى أن يلتقى لهذه القوة العاشمة أبطالا وبطلات لهم حساسية فائقة لىكي تدوسهم عجالات الآلة التى لا ترحم ، ولم يكن توماس هاردى هو المتشائم الوحيد بل كان الجو الأوروبى موatia لهذا التشاؤم فى القرن التاسع عشر .

وقد يجد المؤرخ فى المستقبل فى فرويد وماركس وأينشتاين ثلاثة من المفكرين لهم أعظم الأثر فى الحضارة والعلم الحديث كما كان لكوپر نيكوس وماكياڤيللى ومونتاني فى القرن السادس عشر ويبدو فى كلا القرنين - السادس عشر والعشرين - أن نظاما

مستقراً يأخذ في التدهور من جراء فلسفات وعلوم نظام آخر. ففي القرن السادس عشر أفسحت نظريات بطليموس عن الكون المجال لنظرية كوبرنيكوس الجديدة عن الكون وعلاقة الإنسان به ، كما أفسحت سيطرة المسيحية في العصور الوسطى على أمور الدين والدنيا المجال لنظرية جديدة في علاقة الفرد بالكنيسة والدولة . ولم يعد الإنسان ذلك المخلوق الكامل ولا الأرض مركز الكون ، بل أصبحت الأرض بمن عليها ذرة معزولة في فضاء لا نهاية له ولا تربطها بباقي أجزاء الكون أية رابطة . وأخذ العلماء تدريجياً يبنون نظاماً جديداً بدأ يأخذ شكله في القرن الثامن عشر على أثر نظريات نيوتن في التجاذب . وكان أساس هذا النظام الإيمان بالتقدم وكمال الإنسان أو على الأقل إمكانية تحقيق هذا الكمال . وظهر الاعتماد المطلق على العقل في حل المشاكل الدينية والاجتماعية والفلسفية . وبالرغم من ضعف الإيمان بمقدرة العقل على هذه المشاكل في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كما نرى في الثور على العقل في الحركة الرومانتيكية ، إلا أنه سرعان ما استرد العقل مكانته في الصدارة . وفي نهاية القرن التاسع عشر كان يبدو أن هذا الحال أزل ، وكان القرن التاسع عشر يتميز بالاستقرار ويوحى بالاستمرار . وفي السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى كان الرأي العام متفائلاً يؤمن بالتقدم والازدهار بالرغم من وجود بعض الأفكار التي كانت تعمل على تقويض هذا التفاؤل ومنها نظرية داروين في التطور وما كان لها من أثر في الصدام بين العلم والدين ، كما تنبأ كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) بسيطرة الشعب والعمال وتدهور الأرستقراطية البرجوازية وتحقيق ما تنبأ به في الثورة الروسية عام ١٩١٨ . حدث هذا بينما كان فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) يزيج الستار عن الدوافع الغريزية ويشير إلى تحكمها في تصرفاتنا . ونشر آينشتاين في عام ١٩٠٥ أولى نظرياته في النسبية وتبعها في عام ١٩١٥ بنظرية أخرى مكملتها .

وقد بين أحد النقاد أن هذا التغير يمكن إرجاعه إلى أن كلا من ماركس وفرويد وآينشتاين يشيد بأهمية ما هو في مرتبة أدنى - الجماهير عند ماركس والغرائز عند فرويد والذرات عند آينشتاين . وهكذا تصبح رموز ومقومات كل ما هو في مرتبة أعلى - الأرستقراطية ورأس المال : العقل : المادة - تظاهراً وأفئدة وسراباً . وكان لا بد لهذه الظواهر أن تفسح الطريق حتى تستطيع الجماهير على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، والغرائز والدوافع الخفية على الصعيد النفسي والذرات على الصعيد المادي أن تجد نفسها مكاناً وتعبير عن إرادتها .

وقد صورت القصة الحديثة هذه المذاهب العريضة أصدق تصوير وشجعت هذه الفلسفة الأدباء على معارضة كل ما هو متفق عليه ، وأعطت الأديب والجماهير حرية خالية من كل قيد أو كبت أو زيف . ونلاحظ تيارين مختلفين في أدب هذه الفترة ، أحدهما سلبي والآخر إيجابي ، فاتجه الأدباء السلبيون إلى النهم والسخرية ، ونقدوا وسخروا من التقاليد والعرف ، واستغلوا النظريات الحديثة في التشكيك وزعزعة الإيمان بالتقاليد والأخلاق والدين . واستغل الفريق الآخر الحرية التي حصل عليها الأديب في خلق طرق جديدة في التعبير وأصبح يحمل على عاتقه واجب خلق مبادئ جديدة لملأ الفراغ الذي خلفته المبادئ القديمة . واشتركت المجموعتان على السواء في التمتع الوثنى بالحياة الذي كان يتفق والفردية الجديدة .

ولم يبق هناك شيء مقدس ، وهوت المثل العليا التي آمن بها أسلافهم الواحد تلو الآخر ، واكتسحتها الدماء التي أريقَت في ميادين القتال في الحرب العالمية الأولى . وأصبح العقل أو المنطق جبلاً رفيعاً يسير عليه الإنسان فوق هوة سحيقة تغلّى بالغرائز والفوضى والمتناقضات . وبدأ الأدباء في العشرينات يهاجون كل ما كان يبنى بمجتمع مستقر ، ولم تسلم الكنيسة من هجومهم ، أو التعليم ، أو السياسة ، أو التجارة ، أو العلاقات

الجنسية ؛ أو المثل العليا وقود المتطهرين . وأتهمت البرجوازية بأنها هي المسؤولة عن الحرب وعن الدماء التي سالت فيها ، واستقبلت قصص الدوس هكسلي وإفلين واو وميكل آرلن بحماس لأنها تهاجم التقاليد وتسخر من الحرية الجنسية وكان تأثيرهم بنظريات فرويد عظيما . وظهر النهك والسخرية من الحرب في القصص التي تعالجها ومنها « موت البطل » ، و« وداعا للسلاح » ، و« جزاء الجندي » ، وترجم لا مارك « كل شيء هادئ في الميدان الغربي » ، ومعظمها يعبر عن فتور الحماس بالحياة أو الفردية الفوضوية .

وانتهت هذه الفترة الثائرة في أوائل الثلاثينات ، وانقلب هذا الإحساس رأساً على عقب نتيجة للتغيرات السياسية والفوضى الاقتصادية بعد الحرب . وبدأ كتاب القصة في الثلاثينات يفقدون المرح الوثني وابتعدوا عن فلسفة اللذة الأبيقورية والقيم الفردية والغريزة ، وبدأوا يهتمون بالقيم وبالدين والتصوف والفن والتجديد في طرق التعبير وارتداد آفاق جديدة . وحاول بعضهم أن يجد في الماركسية علاجاً لأمراض المجتمع ، وأخذ نفوذ فرويد - الذي كان قوياً في العشرينات - يضعف إلى حد ما .

وكان من الطبيعي أن ينضم الشباب منهم إلى الركب السياسي ووجد كبار السن منهم - وكانوا قد تذوقوا الحرية المطلقة من قبل - الطريق وعراً وتجنبوا العناء والمشقة لأنهم وجدوا أن الثلاثينات تفتقر إلى روح الحرية والمثل العليا ، فالعلوم الإنسانية لم تفلح ، وكانت الفوضى الخلقية تهدد بتحطيم الحضارة ، كما كانت الفردية المطلقة عاجزة عن صد تيار المجموع . وبدأت نقتهم بالفلسفة المادية تنزعز وأخذوا ينظرون في وجل حولهم في محاولة يائسة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه ، ولدنيا في دراسة أعمال الدوس هكسلي مجتمعة أصدق تمثيل لهذا التيار . فمن عام ١٩١٦ إلى عام ١٩٢٨ يظهر قصته « تقابل الألحان » ، كان التهكم والاحباط واضحا في قصصه . وفي « تقابل الألحان » ، ١٩٢٨ نحد الصراع بين العقل والغريزة وبين الفاشية والماركسية ، وبين فلسفة لورنس الصوفية الجنسية وبين فلسفة هكسلي العقلية العلمية . ويظهر

« عالم جديد شجاع ، ١٩٣٢ نذكر أن هكسلى قد بدأ يفقد الأمل فى فردوس أرضى لا يخلو من القيم الروحية والمثل العليا . وتظهر قصته « ضرير فى غزة ، فى عام ١٩٣٦ وفيها يظهر حبه للسلام وسياسة عدم العنف والمقاومة السلبية كما يظهر فيها بوضوح ميله إلى التصوف الذى أفصح عنه صراحة فى كتابه « الغايات والوسائل ، ١٩٣٧ و « دائرة معارف المصطلحات السلبية ، فى عام ١٩٣٧ و كتابه « العلم والحرية والسلام » ١٩٤٧ .

وقد حاول الكتاب أن يصلوا ، كل بطريقته الخاصة ، إلى تركيب فلسفى أو دينى أو فنى ليسد الفراغ الذى يشعر به . ونلاحظ ازدياد الاهتمام بالدين والقيم الروحية والفلسفة الهندية السلبية بعيداً عن الحروب والعنف . ولا يقتصر الاهتمام بهذه النظريات والتراكيب الفلسفية على القصة وحدها بل يتعداه إلى الشعر ولدينا فى أعمال إليوت وأودن ما يكفى . ويربط العشرينات بالثلاثينات فمة من الكتاب لم يهتموا بالحرب ولم تؤثر فيهم أحداث الفترة وهم الذين أدخلوا تعديلات وتجارب على فن القصة ومنهم جيمس جويس وفيرجينيا وولف .

وقد وجدت حوادث تلك الفترة خير صدى لها فى القصة التى أثبتت مرونتها ، فقد استطاعت القصة أن تمتص مادتها من مصادر مختلفة ، وفى العشرين سنة الأخيرة أظهرت تقدماً ملحوظاً وميلاً شديداً نحو التعقيد والغموض وطغت الصنعة الفنية على الابتكار ، والتحليل على التوفيق والتفتيت على الربط العضوى ، والفرد على المجموع والعقل الباطنى والهديان على العقل الواعى والمنطق . وأصبحت القصة خليطاً عجيباً من الحدوتة ، وإن وجدت ، والتحليل النفسى والعلم والتركيب الموسيقى والسينمائى والرمز ، وأصبح هذا الخليط العجيب فى بعض الأحيان أكسيرا متمعاً ، وفى كثير من الأحيان عائماً يقف بين القصصى والفارى . وهذه ظاهرة خطيرة تهدد النثر القصصى بفقد جمهوره ، فالنثر القصصى يعتبر قبل كل شيء فناً لسرد الحدوتة .

وامتدت ظاهرة الغموض والتعقيد هذه إلى الشعر والمسرحية وخرج لنا ما يعرف اليوم بأدب اللامعة قول أو أدب العبث . ولهذا قل عدد القصص التي تشدد القارئ إليها مثل قصص ديكنز وثاكرى وسكوت وجورج إليوت .

وأعتقد أن أحسن معالجة للفترة التي بين عام ١٩٠٠ ، ١٩٥٠ هي التي تتركز على معنى «التفتيت» لأنها ستقودنا حتما إلى دراسة التفتيت والتحليل في علم الفيزياء الحديث وفي التحليل النفسي وما لهما من أثر بالغ في تفتيت القصة شكلا وموضوعا وتفتيت الشخص والحبكة القصصية حتى اللغة ومفرداتها . كما يظهر التفتيت في النظريات النقدية الحديثة وفي الشعر .

وقد مضى خمسة عشر عاما على منتصف القرن العشرين تبلورت فيها إلى حد ما مدارس الشعر والقصة واتضحت معالمها مما يجعل من الممكن الآن الحكم عليها بشيء من الدقة وتقييم ما أنجزه كتاب القصة . فقد انتهت إحدى مراحلها واتضحت الخطوط الرئيسية لمرحلة جديدة أخرى وهي القصة « المعاصرة » .

وما من شك في أن دراسة القصة في الأدب الانجليزي في النصف الأول القرن العشرين لا بد أن تكون عامة ، وقد تكون هذه المحاولة قيمة لا على أنها موضوع بحث تاريخي أدبي فحسب ، بل على أنها دراسة قد تلقى ضوءاً أو بعض الضوء على الحاضر وعلى معالم القصة في المستقبل القريب . وقد نكون ما زلنا أقرب إلى النصف الأول من القرن العشرين ومن التطورات الحديثة بحيث يصعب علينا النظر إليها نظرة محايدة تستوعبها ولكن معظم الإنتاج الأدبي لأعلام القصة في هذا الكتاب قد ظهر من مدة طويلة ويعالج ماضيا بعيداً بالنسبة لنا عما يسمح لنا بالحكم عليه حكما مستقلا .

وأدب أية فترة لا يعد أدبا من نوع واحد متجانس كما يحلو للنقاد

أن يصورونه فهناك الدعوى في كل عصر ونقيضها ويتطور الأدب في حركة جدلية ما أن نصل فيها إلى تركيب من الدعوى ونقيضها حتى تبدأ الحركة من جديد بدعوى جديدة تنتظر نقيضها . أضف إلى هذا أن هناك تشابها وتداخلا في الأسلوب والأشكال الفنية وطرق التعبير يزيد من صعوبة عملية التنسيق التي نريدها . ففي الفترة التي كان فيها جويس وفيرجينيا وواف مثلاً يقومان بالتجريب في مضمار القصة كان هناك مئات من القصص الأخرى التي كانت تجد طريقها إلى القارئ في شكل تقليدي وفي أسلوب مباشر سهل ، وبالمثل ، عندما كان الدوس هكسلي وإيفلين واو يطرحون تقاليد عصرهم جانباً كان معظم القصاصين يواصلون الكتابة عن تقاليد العصر الفكتوري ويعضدونها وكانت قصصهم تملأ أرفف المكتاب الشعبية المتنقلة . ويقول جراهام هيو في كتابه « الشمس المظلمة » ، عن د . ه . لورنس في معرض حديثه عن هذه الظاهرة :

« لقد نشر لورنس أول كتاب له قبل الحرب العالمية الأولى بثلاث سنوات ، ونشر آخر كتاب له عام ١٩٣٠ . وفي هذه العشرين عاماً تصدع عالم قديم بطريقة عنيفة وبطريقة أكثر إيلاماً من أي شيء عرفته البشرية من قبل . وما يدعو للدهشة أن الأدب التخيلي لهذا العصر لا يعكس إلا جزءاً قليلاً من هذه الصورة . فالمفروض أن تمسك القصة بالمرآة للعصر ، ومع ذلك قد يبدو من الصعب على قارئ من كركب آخر أن يعرف شيئاً يذكر عن الإضطرابات في أوروبا من أعمال معاصري لورنس العظام أمثال أندريه جيد وتوماس مان وبروست وجيمس جويس . وربما يكون الصف الثاني من الأدباء هو الأقدر على أن يعكس التاريخ بطريقة مباشرة ظاهرة . فعواصف الخيال ليست تلك التي تعصف ببحر التاريخ السياسي وتثيره ، وإنما تتولد عواصف الخيال في منطقة أخرى وتدفع بضحاياها إلى شواطئ أخرى ... فالحقيقة هي أنه بالنسبة للورنس ، كما هو الحال بالنسبة للكاتب العظام

في عصره ، لم تكن الكارثة التاريخية سوى جزءاً من ثورة عظيمة في الإحساس ، ثورة بدأت قبل الثورة السياسية ، وربما لم تنتهى بعد حتى ولو بدت وكأنها قد وصلت على الأقل إلى نقطة سكون ، (١)

وبالرغم من هذا الاختلاف والتباين الواضح في معالجة المشاكل وطرق التعبير إلا أن القصة الحديثة تبين بوضوح وجود توافق وانسجام في تطورها بين عام ١٩١٨ وعام ١٩٣٠ . وقد قام أعلام القصة التي يعالجهم هذا الكتاب بإدخال فنون جديدة ساعدت على تطور القصة شكلاً وموضوعاً وبعدت بها كل البعد عن قصص العصر الفكتوري ، كما أثرت فنونهم وتجاربهم واتساع دائرة معارفهم في المناخ الفكري وفي الأدب الشعبي عامة .

ماهى إذن ملامح القصة الحديثة ؟ وماهى إذن تلك الثورة العظيمة في الإحساس ، التي يشير إليها جراهام هيو ؟

إن الفنون اليوم يميزها نوع من الخلط تميزت به العصور الوسطى ومنطق الطفل والرجل البدائي ، نوع من الفوضى أو البعثرة المنهجية ، كما يسميها الدوس هكسلي في سبيل عرض المادة بطريقة حية . وربما امتدت جذور هذا الميل إلى الاضطرابات النفسية التي يعاني منها الإنسان في العصر الحديث . ويمكن إرجاع هذه الثورة في الإحساس إلى تصدع الحضارة الغربية بوجه عام وإلى أثر النظريات الحديثة في العلم وعلم النفس . وهذا الاتجاه في معظم الفنون مرده إلى قصور العقل والمنطق . وتعطى النظريات الجديدة للقصة طابعاً معيناً ، والمصاعب التي تقابلها القصة هي المصاعب التي يقاسيها إنسان العصر الحديث ، من قلق وأمراض نفسية وتشاؤم . ولكي نقدر القصة الحديثة وتندوقها لا بد لنا من أن نلم بموضوعات شتى قد لا تبدو مرتبطة

Hough, Graham : The Dark Sun : A Study of D. H. (١)
Lawrence, Pelican, p. 13,

بعضها ببعض ارتباطاً تاماً ، وفي الوقت نفسه لابد أن يكون لدينا استعداداً لتقبل التجديد والإبتكار .

ولعل أكبر الصعوبات التي ستعترض القارئ الحديث الذي تعود على قراءة قصص أوستن وديكنز وناكري هي التي ستقابلة عندما يبدأ في قراءة القصة الحديثة ويجد نفسه مضطراً إلى تغيير وجهة نظره كلية بعد أن ينتهي من قراءة الصفحة الأولى ويقابل القصص الحديث ويتعرف عليه في عالمه الخاص به . وسيجد أن ما وصل إليه في قراءاته لديكنز مثلاً لن يجديه في تفهم مرامى جويس وفرجينيا وواف . وبدلاً من القصة الطويلة بحجمها الكبير وتقديمها للشخص بشكل منطقي وسرد منظم والتي قال عنها هنري جيمس فيما بعد أنها « محشوة بالتوافه » ، سيقابل تركيزاً شديداً وقفزات سريعة من فكرة إلى فكرة . فالكاتب القصص الحديث يستعين بالفنون الموسيقية ويحاول أن يقلد الموسيقى في فاعليتها في التأثير على شعورنا بسهولة وبسرعة ويحاول أن يطوع الكلمات والجل لتقوم بهذه العملية المعقدة التي تقوم بها الأنغام والأصوات في الموسيقى . ويحاول أن يقلد التصوير Painting حين يوقف الزمان أو يجمده ويعطينا صوراً تظهر فيها الألوان والظلال بطريقة انطباعية كما في قصص فيرجينيا وواف وكونراد . ويجب أن نعترف أن معظم الإنتاج الأدبي في النصف الأول من القرن العشرين لم يكن من هذا الصنف الممتاز ، ولم تؤثر التجارب الجديدة في القصة في جمهور القراء وأعرضوا عن قراءة الصعب منها والغامض . ولكن هذه الفنون أثرت بوجه عام في القصة وحررتها من القيود الزمكانية ، وقد ساعد العلم الحديث بنظرياته على ذلك وأصبح الأديب حراً في تشكيل مادته وصباها في إطار يناسب السرد ، اللازمكاني .

ومن أهم الأسباب التي أدت إلى هذه الثورة الجديدة في الإحساس هو العلم بما يندرج تحته من فروع مختلفة . فلقد كان القصاصون الواقعيون

فما مضى يعيشون على أرض صلبة في عالم كانت الحقيقة فيه والواقع تحت سيطرة العلم المادى والفلسفة الميكانيكية وكان الواقع خاضعا للبيئة والإحصاءات التنبؤية . ولم يكن هناك شيء غامض - فوق أو تحت العقل والإدراك أو في الميكانيكية المادية - يمكنه أن يتدخل ليفسد هذا الجو المنظم المنطقي للمناخ الفكري والفلسفى والذى تسوده نظريات نيوتن وداروين . وفى القرن العشرين بدأت القصة التى كانت تتغنى فيما مضى بنظرية السببية تفقد قدرتها على تصوير العالم ، وأخذت علوم الرياضيات البحتة والتغيرات السريعة مكان المادية الميكانيكية والبيولوجية . كذلك ذبلت الحتمية فى الفلسفة العلمية وحل محلها الإحتمال الإحصائى وحرية الإرادة ، فى الإلكترون^(١) . وكف العالم عن إتخاذ صورة الآلة أو الساعة الدقيقة وأصبح الكون فكراً^(٢) وأصبحت المادة موجهة والموجة نوعاً من الخيال . ويقول سير آرثر إدينجتون : لقد طاردنا المادة الصلبة من حالة السيولة المستمرة إلى الذرة ، ومن الذرة إلى الإلكترون ، وهناك فقدنا أثرها .^(٣) وبدأ الزمان يعقد المكان وأصبح الفضاء يدور على نفسه^(٤) . وباختصار تنازل عالم الفيزياء عن مكانه ، إلى عالم الرياضيات الذى يستطيع أن ينظر إلى الكون بطريقة رياضية بحتة ويقوم بضرب المتصل الزمكاني فى الجذر التربيعى لناقص واحد وهى كمية تخيلية . ويقول سير جيمس جينز فى كتابه « الكون الغامض » :

Tute, R. C. : After Materialism — What ?, Landon, 1933 (١)
p. 30 et seq.

(٢) الكون الغامض لسير جيمس جينز الترجمة العربية ص ١٧٠ — ١٧١ .

Eddington, A. : The Nature of the Physical World, London (٣)
1928, p. 259.

Coleman. J, A. : Relativity for the Layman. London, 1961 (٤)
pp. 113. 115.

قد يرى كثيرون ، من الناحية الفلسفية العامة ، أن أهم ما أنتجه علم الطبيعية في القرن العشرين ليس هو نظرية النسبية وما أدت إليه من إدماج الفضاء والزمن معاً ، ولا هو نظرية الكم وما يبدو منها في الوقت الحاضر من إنكار لقوانين السببية ، ولا هو تمزيق الذرة وما كشف هذا التمزيق من أن الأشياء ليست كما تبدو في ظاهرها ، بل أهم من هذا كله إقرارنا العام بأننا لم نلس بعد الحقيقة النهائية ، فكأننا ، كما قال أفلاطون في تشبيهه الشهير ، لانزال محبوسين في كهفنا مستدبرين الضوء ، ولا نستطيع أن نشاهد غير الظلال على الجدار : . . . وكل ما نحن واجدوه في سبل المعرفة الجديدة المدهشة أن الطريقة التي تفسر هذه الظلال تفسيراً أوضح وأتم وأكثر من غيره إنطباقاً على الطبيعة هي الطريقة الرياضية ، أى تفسيرها في صور رياضية بحتة^(١) .

ويحدثنا اليوم سير جوليان هكسلي عالم البيولوجيا المعاصر عن تطور الإنسان في المستقبل وكيف أنه سيكون تطوراً ذهنياً عقلياً^(٢) . ويأتى ماكس بلانك (١٧٥٨ — ١٩٤٧) بعد داروين ونيوتن ويشكك في نظرية السببية التي يركز عليها أى تفسير منطقي مادي ، ويؤكد روح عدم الثبات أو الاستمرار واللامعقول . وعندما وضع نظرية الكم عام ١٩٠٠ ترك العالم التفسير الميكانيكي وأخذ ينحون نحو التجريد الرياضى . وقد ساعدت نظرية الكم لبلانك على «تفتيت» المادة وأصبحت الكوانتوم وهي أساس مادة الكون وحدة من الطاقة .

ولقد أدرك أينشتاين أهمية نظرية بلانك وقال بأن جميع أشكال

(١) الكون الغامض لسير جيمس جينز ترجمة دكتور على مصطفى مشرفة ، القاهرة ،

١٩٤٢ ، ص ١٤٠ .

Huxley. J. : The Humanist Frame, London, 1961, (٢)

pp. 13-48.

الطاقة المشعة بما فيها الضوء والحرارة وأشعة إكس تسير في الفضاء في كميات متقطعة . وأخذ يتحدث عن ذرات الضوء وجسيماته ، وساعدت نظرياته على إضعاف ثقة الإنسان بثورة العلم بتقويضها إيمانه بالحتمية والسببية . ولا غرو في أن أدب القرن العشرين يزخر بكل ما هو ميتافيزيقي وصوفي ونقرأ مرة أخرى لسير جيمس جينز :

لقد كان العلم القديم يقرر تقرير الواصل أن الطبيعة لا تستطيع أن تسلك إلا طريقاً واحداً ، وهو الطريق الذي رسم من قبل للتفسير فيه من بداية الزمن إلى نهايته ، في تسلسل مستمر بين علو ومعلول ، وإلا مناص من أن الحالة (أ) تتبعها الحالة (ب) ؛ أما العلم الحديث فـ كل ما يستطيع أن يقوله حتى الآن هو أن الحالة (أ) يحتمل أن تتبعها الحالة (ب) أو (ج) أو (د) أو غيرها ، .. نعم ، إن في استطاعته أن يقول إن حدث الحالة (ب) أكثر احتمالاً من الحالة (د) ... ولكنه لا يستطيع أن يتنبأ عن يقين أى الحالات تتبع الأخرى ، لأنه إنما يتحدث دائماً عما يحتمل ، أما ما يجب أن يحدث فأمره موكل إلى الأقدار ، مهما تكن حقيقة هذه الأقدار (١) .

ويظهر أثر هذه النظريات العلمية الحديثة في القصة فقد أصبحت فتات المادة وقطعها اللامرئية أو ما أسماه بلانك بالكوانتا هي فتات الشخص التي نجدها مبعثرة في القصة من أولها إلى آخرها ، وحالاتهم النفسية المتتابعة وشطحات أفكارهم وجريان الحوادث وتواكب المناظر أو تتابعها وكلها تسبح في متصل زمكاني يتكون من أربعة أبعاد ، ثلاثة منها مكانية أو فضائية وواحد زمني . فلا استقرار في الشخص ولا تجانس ولا ترابط منطقي ولا حتى شكل معين . فالحقيقة كما يراها العلم مفتتة إلى قطع صغيرة من الذرات ، والذرات إلى عوالم أصغر من الالكترونات والبروتونات وكلها

تسبح في الفضاء . وأصبح من العسير على بطل في قصة حديثة أن يتحكم في نفسه أو في عالمه ويطوعه لإرادته لأن الإنسان أدرك فجأة أنه — حتى بوسائله العلمية وعقله الواعي — لا زال يسير ويتحرك ويتصرف ويعيش في عالم مظلم ساكن وبوسائل لا عقلية وغرزية في بعض الأحيان . وكيف يتحكم الإنسان في تصرفاته وهو تحت رحمة تكوينه الجسدى الذى ولد به وجهازه العصبى وإفرازات غدده ورموز أحلامه وعقله الباطن . وكيف نطلب من القصصى أن يصور لنا شخصيات ثابتة مستقرة لا تتغير ولا تتأثر بتجاربها العديدة كما جرى العرف في القصص القديم؟ وإذا كان من المستحيل على العالم أن يراقب إلكترونات بمفرده ويرصد حركاته ، وإذا كان لا يمكنه التنبؤ بتصرفه من تجربة لأخرى فلماذا يضطر إلى الالتجاء لوسائل تمكنه من دراسة مجموعة كبيرة منها . والطريقة التى يصل بها العالم إلى نتائجه هى طريقة الاحتمال الإحصائى Statistical Probability أو قانون المتوسطات الرياضى ، وهى طريقة تشبه الرسوم البيانية الإحصائية التى تستعملها شركات التأمين على الحياة . ومن نظرية عدم الثبات فى المادة هذه أخذ الأديب يعبر عن هذا القلق فى المادة وفى الشخص وفى النظر إليها من زوايا مختلفة فأحياناً ينظر إليها بعين الفيلسوف وأحياناً ينظر إليها بعين الكيميائى أو بعين عالم الفيزياء أو بعين العالم النفسانى كما فعل الدوس هكسلى فى قصته تلك الأوراق الذابلة ، و « تقابل الألحان » . وتقول لنا فيرجينيا وولف :

لخص لفترة عقلاً عادياً فى يوم عادى . فالعقل يتقبل ما لا يعد أو يحصى من الانطباعات ، ومنها التافه والخيالى والزائل ، ومنها ما ينقش بصلب حاد . وتأتى هذه الانطباعات من جميع الجهات ، سيل مستمر من الذرات التى لا حصر لها ، وعند ما نهبط هذه الذرات ، وعند ما تتجمع لتعطى معنى ليوم الاثنين أو الثلاثاء ، نبدأ فى الاهتمام بأشياء لم نكن لنغيرها اهتماماً فى الماضى ، وندرك أن اللحظة الهامة ليست هنا بل هناك . . . ألا ينحصر

عمل الأديب في نقل هذه الروح المتغيرة التي لا نعرفها ولا نستطيع تحديدها؟ (١).

وعن طريق تفتيت الجمل والشخوص والمواقف والتسلسل المنطقي في خط مستقيم ، وعن طريق الانتقال المفاجيء من حالة لأخرى ومن منظر لآخر ، استطاع القصاص أن يعبر عن إحساسه بالحياة وكأنها تتابع متقطع عفوياً للإضطرابات والإحساسات وسيل مستمر منها في غير نظام ؛ ولا نعرف إتجاه هذا السيل الجارف الذي يدفع الشخص ويحركها إلا بعد ملاحظتنا لعدد كبير منها مع استحالة معرفة اتجاهها أو هدفها من دراسة الحالات المتفرقة أو الذرات التي تتكون منها. فمن خلال هذه المتاهات يتضح لنا طريقنا إلى المعرفة . ونحن لا نتغير في حياتنا النفسية والروحية فحسب بل تتغير جسدياً كذلك ، بخلايا الجسم تجدد نفسها باستمرار وتقدم في السن مع كل زفرة ، أى أننا في حالة تغير مستمرة . ويقول إليوت :

Fare forward, travellers ! not escaping the past
Into different lives, or into any future ;
You are not the same people who left that station
Or who will arrive at any Terminus,
While the narrowing rails slide together behind you (٢)

وفي مسرحيته « حفلة الكوكتيل » [الفصل الأول ، المنظر الثالث] يقول :

What we know of other people
Is only our memory of the moments
During which we knew them. And they have changed since
then.
To pretend that they and we are the same
Is a useful and convenient social convention
Which must sometimes be broken. We must also remember
That at every meeting we are meeting a stranger.

Woolf. V. : The Common Reader. London 1929. p. 189. (١)

Eliot, T. S. : "The Dry Salvages" in Four Quartets. (٢)

والسطر الأخير يلخص لنا أثر العلم الحديث في القصة وفي الشعر ، فكما يقول البيوت فيه ، يجب علينا أن نتذكر أيضاً أننا عند كل لقاء نقابل شخصاً غريباً ، أى أننا نتغير باستمرار .

وقد خلق عدم الاستقرار والتذبذب في المادة شيئاً مماثلاً في العلاقات الإنسانية وفي الفرد وفي المجتمع ، فنهاية القصة الحديثة تتميز بالغموض والإبهام . فبينما نرى أن معظم القصص في الماضي تنتهى بالزواج أو بنهاية سعيدة تحل فيها الأزمات ؛ نجد أن القصة الحديثة تنتهى إما بالطلاق أو الانفصال أو الإحباط أو الانتحار أو الموت أو بانفصال الفرد عن مجتمعه أو تنتهى بمشاكل تبقى معلقة في انتظار حل لها . وتتميز القصة الحديثة كذلك بخلوها من وجود شخصية « البطل » ، التقليدية وقد يختفى « البطل » منها كلية وقد يصبح في بعض الأحيان إنساناً تافهاً معذباً يقاسى من الاحباط والهزيمة ، إنساناً يتعذب لأنه يدرك الحقيقة من حوله ، إنساناً طيباً بسيطاً يكاد أن يكون « عيباً » أو كما يطلق عليه كولن ويلسون « الرجل الهزأة »^(١) الذي تدخل تصرفاته في حدود اللامعقول أحياناً .

ولم ينكر العلم الحديث أهمية الدين^(٢) لأنه إذا كانت الالكترونات حرة الإرادة ، والمادة ماهى إلا فكرياً ؛ فلا أقل من أن يكون هناك مكان للملائكة والدين والتصوف والميتافيزيقا . وشجعت النظريات العلمية الحديثة الأديب على أن يكون ذاتي النزعة ، فمن أهم نتائج العلم الحديث القول بأن الإنسان لم يعد في استطاعته أن « يرى » الحقيقة الموضوعية بوضوح تام ، لأنه في محاولته مراقبة المادة ورصدها بأجهزة خاصة تعوضة عن

(١) Wilson. C. : The Age of Defeat. London. 1959, p. 137

(٢) أنظر Whitehead. A.N. : Science and the Modern World

Chs. XI. XII.

2,— Eddington. A. : The Nature of the Physical World. ch XV,

ضعف حواسه ، يشوهها ويشوه الحقيقة التي يحاول الكشف عنها . وأخذ الانسان ينظر إلى الأشياء التي كان يعتبرها ثابتة مستقرة بنظرة مختلفة تحكمها علاقاتها بأشياء أخرى . وأصبحت الكلمة الهامة هي « العلاقة » في الفيزياء والأدب . ومع مولد « العلاقة » ، كف العالم والأديب عن البحث عن المطلق ، فليس هناك شيء ردىء أو حسن ، خير أو شر ، وأصبحت كل الأشياء نسبية ، وأصبحت الإرادة ذاتها معرضة للهجوم والنقد ، لأنه إذا كانت حواس الإنسان غير قادرة على إكسابه المقدرة على ملاحظة الأشياء والظواهر الطبيعية ، فكيف إذن سيتمكن من السيطرة على نفسه ؟ ولهذا نجد معظم شخوص القصة الحديثة غير متكاملة مثل نوسترومو في « نوسترومو » ، لكونراد وسبتييموس وارين سميث في « مسز دالواي » ، فيرجينيا وولف وفيليب كوارلز في « تقابل الألحان » ، لالدوس هكسلي وستيفن في « عوليس » ، لجيمس جويس .

وتلقف الأدباء النتائج التي تؤكد الذاتية للدفاع عن الشعور والإحساس الفردى بالحقيقة . واغتنموا فرصة قصور العقل ووقوعه في الخطأ ليشككوا في قدرته . وبدأ الإنسان يتساءل . أنتبع عقلنا العاجز المغامر أم الهامنا العميق الغامض أم الحكم الغشيم لأعيننا وأذتنا وأيدينا التي تتحسس ؟ وأخذت أعين الأدباء تبصر في الظلام الحالك المحيط بهم وأخذوا يقتربون من بؤرة النور لكي يجلسوا في كهف الفراغ ويصبحوا من أصحاب المعارف ومنهم إليوت وإزرا باوند وييتس في الشعر وهكسلي وفيرجينيا وولف ولورنس وجويس في القصة .

ومن أثر النظريات الحديثة في العلم ظهور إحساس جديد بماهية الزمان والمكان . ويقول سير جيمس جينز في كتابه « الكون الغامض » :

« إن قوانين الطبيعة الأساسية ، بقدر ما نعرفها في الوقت الحاضر ، لا تقول لنا لم يمر الزمن . بلا انقطاع ؟ بل هي مستعدة لأن تجهز احتمال

رجوعه القهقري ، ذلك أن تقدم الزمن إلى الأمام بلا انقطاع ، وهو جوهر الصلة بين العلة والمعلول ، إنما هو شيء أضيفناه من تجاربنا الخاصة إلى قوانين الطبيعة المحققة ، ولسنا ندرى هل هو متأصل في طبيعة الزمن وإن كانت نظرية النسبية ... تسم هذا الرأي بميسم الوهم والخداع . وهي تعد الزمن مجرد بعد رابع يضاف إلى أبعاد الفضاء الثلاثة ،^(١) وأثرت نظرية النسبية في طبيعة الزمن الحقيقية وخرج لنا ما يعرف بنسبية الزمان . فالיום الذي يزخر بالتجارب يبدو لنا أطول من عام خال من الذكرى ، ويتضاعف الزمان تحت مبضع الجراح وعلى مقعد طبيب الأسنان ، ويمر بسرعة مذهلة في لحظات السرور واللذة وعند الغرق وقد يتلاشى في التجارب الصوفية ولحظات الكشف والرؤية . ونجد هذا الإحساس المبهم بالزمن في عبارة كتبها جويس وانقلها دون تعليق :

« But tomorrow is a new day will be. Past was is today.
What now is will then tomorrow as now be past yester ».

وفي قصص فيرجينيا وولف تتضاءل أهمية الإحساس بالزمن الميكانيكي الذي تحكمه دقائق ساعة بيج بن ويحل محله زمان ذاتي لا يتقيد بحركة الأرض حول الشمس : وفي قصة « عوليس » ، لجيمس جويس نقرأ عن أطول يوم في تاريخ الأدب ، فيوم مستر بلوم يغطي ١٨ ساعة في القصة واسكنه يوم مليء بالأحداث والتجارب الذاتية وكأنه ١٨ عاماً . وفي « ضيرير في غزة » ، لا نجد التتابع الزمني المسلسل الذي ألفناه في القصص القديمة ويحاول هكسلي أن يجرّب نوعاً آخر من التسلسل تحكمه تجارب البطل النفسية . وحكى نيسكولاس فلا ماريون ، الفيلسوف الفرنسي (١٨٤٢ - ١٩٢٥) قصة الرجل الذي رأى حوادث الثورة الفرنسية تتابع مقلوبة على عكس نظامها في الزمان

(١) الكون الغامض لسير جيمس جينز ، ص ٣٣ .

لأنه كان يبتعد عن الأرض بسرعة تفوق سرعة الضوء . ويصف لنا ه . ج . ويلز مغامرات الإنسان في المستقبل لركوبه « آلة الزمن » ، كما تخيل ألدوس هكسلي في قصته « لا بد للزمن من وقفة Time Must Have a Stop ما يمكن أن يحدث لو فقد الإنسان إحساسه بالزمان .

ويرتبط الزمان ارتباطاً عضوياً بالمكان . فالزمان في جوهره بالنسبة لنا ما هو إلا بعد رابع للمكان ؛ والمكان يغير الزمان كما في رحلة في طائرة وكما يحدث في قصة جول فيرن « حول العالم في ثمانين يوماً » لباسبارتو ورواد الفضاء في عصرنا . والزمان يغير المكان ، فالنجم الذي نرصده في السماء ليس هناك لأنه تحرك من مكانه منذ أرسل لنا الضوء الذي نراه « الآن » . فالزمان والمكان إذن من الأمور المعقدة ، فالزمان إحساس بالقبل والبعد وشعور بالتدفق « الآن » ، وهو ذاتي والمكان باعتباره الإحساس بالمسافة أو بقياسها هو في شطر منه ذاتي ما دام الوضع والمسافة نسييين بالنسبة لنا . ومن الكتب الطريفة التي تعالج الزمان كتاب ج . و . دون J. W. Dunne وعنوانه . An Experiment with Time

علم النفس والقصة

بينما كانت نظرية النسيية والكم تشكك في الفلسفات القديمة ، أخذ فرويد ويونج يغوصان في أغوار النفس البشرية ويشيران إلى العلاقة بين الإنسان الناضج البالغ والطفل ، وبين الإنسان المتحضر والإنسان البدائي ، وأصبح لعلم الأنثروبولوجيا فائدة كبيرة وخاصة بعد ظهور كتاب « الغصن الذهبي » The Golden Bough لسير جيمس فريزر عام ١٩٢٢ . وقد كان فرويد أقرب للأدب والآداب من أينشتاين لأن نظرياته عن الجنس والسيكوباتولوجي أعطت الأديب وسيلة لاكتشاف تجارب جديدة . ويقول فرويد أن تحت غطاء العقل الواعي مستنقع تنمو فيه الدوافع اللاعقلية

وجذورها في الجنس والغريزة وسلطة الوالدين والتوقف والإحباط والتسلط وكانت بعض مؤلفات فرويد قد ترجمت إلى الإنجليزية قبل الحرب العالمية الأولى وكان في استطاعة قصاصي هذه الفترة ، كما يقول أحد النقاد ، أن يجتازوا امتحاناً في مادة فرويد في علم النفس بتفوق . وأثرت مادة فرويد ويونج في تكنيك القصة وموضوعها ، واكتشف الأدباء أن حياة الإنسان الواعية ما هي إلا جزء ضئيل من حياة الفرد ، وأن العقل ليس بالمكان المنظم الذي نظنه . ويصور هكسلي هذا الإحساس في كتابه « أدونيس والأجدية » بقوله أن للإنسان خمس أوست « أنفس » تظهر منها واحدة فقط كجزء من جبل الثلج العائم الذي يطفو على سطح الماء ويظل الجزء الأكبر الباقي مغموراً^(١) . ولم يعد العقل مكاناً منظماً لتصنيف الأفكار وابتداعها ، بل مكان مظلم يتكون من عدة طوابق بعضها فوق بعض وله « بدروم » معتم وأقية مظلمة تزرخ بالمتناقضات ويحتفظ فيها الإنسان بأشلاء من التجارب الماضية تماماً كما نضع الأثاث القديم في « البدروم » . وعلى باب هذا البدروم حارس قد يغفو من حين لآخر فتتسلل مخلوقات البدروم الغريبة زاحفة إلى الأدوار العليا وتقلق راحة سكانها . ولا يسكن هذه الدار شخص واحد بل أسرة تتكون من عدة أفراد وأقارب عدداً من كانت تتكون من « دكتور جيكل ومستر هايد » ويحاول العقل وهو رب هذه الأسرة أن يسيطر على أفراد الأسرة ويوفق بينهم ولكنه يفشل أحياناً ويحدث صدام وتنداعى الطوابق فوق البدروم ويؤدي هذا إلى الجنون .

وأخطر من هذا فقد أصبح الجنس يلعب دوراً هاماً في حياة الإنسان وأخذ الأدباء يكتبون عن الجنس ويناقشون مشاكله دون حرج ، وأدى هذا إلى ظهور أدب الاعترافات ونشر المذكرات . وما كتب لورنس وقصصه

(١) Huxley. Aldous : Adonis and the Alphabet. London, 1956
p. 11. et seq.

إلا نوع من الاعترافات ، ولهذا يقول ، إن نشر عمل أدبي يعتبر تعرية للجسد والإلقاء بشيء رقيق حساس إلى البغال والقرود والكلاب ، (١) .

وقد مهدت نظريات چون لوك في العقل والذاكرة في نهاية القرن السابع عشر لنظريات هافيلوك إيليس وفرويد ونرى «لورنس ستيرن» ، الآن وكأنه قصاص حديث . وفي القرن العشرين أصبح الفكر لا يسيل من العقل بطريقة ميكانيكية كما يفرز الكبد المرارة ، ولكنه يسيل بطريقة غير منظمة وله سيولة وجريان يخلوان من التسلسل المنطقي ، كما لا يصدر الفكر من العقل في جمل مستقيمة وعبارات منظمة . وما نراه في القصة الحديثة هو المونولوج الداخلي الصامت ، وهو تسجيل - ولا نقول سرداً - للأفكار التي لا تنطق بها الشخصيات تسجيلاً عفويًا حيثما اتفق بطريقة تداعى المعاني الحر في العقل .

وقد أكمل برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) عمل علماء النفس في محاولته لهدم الفكرة المادية للعالم ، ونظرته للزمان لها أهميتها في القصة الحديثة ويظهر أثرها في «نوسترومو» ، «كوزاد» ، «الأمواج» ، و«مسز دالواي» ، و«إلى الفئار» ، «فيرجينيا وواف» و«عوايس» ، و«صورة للفنان في شبابه» ، «جيمس جويس» و«تقابل الألمان» ، و«لابد للزمان من وقفة» ، و«ضرب في غزة» ، «للدوس هكسلي» . ويبدو لنا أن سيولة الزمان لم تكن من اكتشاف أصحاب المذهب السيريالي وحدهم إذ نرى إثر نظرية برجسون - وقد تحدثنا عنها في دراستنا لفيرجينيا وواف بشيء من التفصيل - وفي عجزنا عن قياس التجربة الذاتية وتفسير لحظات من الوعي عن طريق ذكريات يصعب تفسيرها واستحالة التحليل إلا عن طريق التشويه والتغيير في جوهر التجربة ذاتها تماماً كما في علم الفيزياء الحديث . وتتضمن نظرية برجسون هذه

الآراء وساعدت على ظهور نظرية جديدة في الفن القصصى ، وأضافت
عنصراً جديداً ساعد على التجريب في التسكين القصصى . ويعالج اليكسيس
كاريل في كتابه « الإنسان ذلك المجهول » الفرق بين الإيقاع البيولوجى والزمن
الذاتى الداخلى فى الفصل الخامس معالجة رائعة (١) .

والزمن فى عالم برجسون خليط من الحركة الدائمة والسيولة ، يتغير ويراوح
دائماً وتسبح فيه الذكريات والأشياء فى غير وضوح . والزمن فوق كل هذا
لا يمكن تحديده بلحظات منفصلة ، والسيطرة عليه — كما حاول البعض وكما
نحاول يومياً — أمر صعب لأنها محاولة لقياس ما لا يمكن قياسه .

وقد أنكر يونج تفسير فرويد للجنس على أنه الدافع السيولوجى
الرئيسى فى الحضارة والسلوك ، ووضع نظريته فى اللاوعى الجمعى ،
Collective Unconscious للجنس البشرى وبين أن هذا اللاوعى الجمعى
ما هو إلا مستودع يمكن اعتباره إراثاً يرثه كل من يولد فى هذه الحضارة .
ويمكننا أن نصل إلى جذور الأمراض العصبية والنفسية والأساطير والرموز
عن طريق هذا اللاوعى الجمعى . وهكذا أصبح الإنسان المتحضر على صلة
بالإنسان البدائى وأصبح من الممكن عن طريق الأسطورة أن يربط الأديب
المواقف والشخوص بعضها ببعض فى شكل جديد ويعاق عايشها . وأحسن
مثال لهذا النوع من الإستفادة من الأسطورة ما نجده فى « عوليس » و
« فينيغانز ويك » ، لجيمس جويس وفى قصص لورنس عامة وفى شعر بيتس
والبوت . واستطاع عدد كبير من الأدباء أن يتناولوا بالبحث جذور
الإنسان الحديث بعد دراسة يونج وسير جيمس فريزر وأخذ المذهب الطبيعى
لنفسه اتجاههاً جديداً ولم يعد يمت بصلة إلى أدب العلة والمعلول بل تعداه
إلى الإهتمام بالإنسان البدائى والرموز والأساطير .

مدارس القصة الحديثة

تعتبر الواقعة والطبيعة وكأنهما توأمان أنجبتهما مادية القرن التاسع عشر وفلسفاته . وتعتبر الطبيعة كما طبقها إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) في قصصه أكثر قرباً إلى الناحية العلمية المادية في حشدها وتعيدها وتحليلها للدوافع والتفاصيل البيئية . أما الواقعية فتتمثل الحياة بوجه عام وهي أقل إصراراً على الملاحظة الدقيقة العلمية من الطبيعية بتفاصيلها الخارجية الدقيقة . والأدب الواقعي أو الطبيعي لا يخلو من الذاتية مهما كان الأديب مخلصاً لواقعيته .

وما الواقعية أو الطبيعية إلا رد فعل لرومانتيكية القرن التاسع عشر ومحاولة لتنظيم مادة الرومانتيكيين الذاتية الغزيرة والسيطرة عليها وتفسير غموضها . ولكن سرعان ما بدأت الواقعية والطبيعة تفسحان الطريق أمام رمزية القرن العشرين وأصبح الأسلوب المنطقي المنظم في السرد والوصف عاجزاً عن تصوير الحقيقة التي أثبت العلم الحديث أنها في شطر كبير منها ذاتية وتتوقف لا على الشيء المراد ملاحظته بل على الفرد الذي يلاحظ وعقله .

وتظهر الواقعية في الأدب والفن في منتصف القرن التاسع عشر ويمهد داروين لها السبيل عام ١٨٥٩ عندما نشر « أصل الأنواع » ، وكان قد سبقه الفنان كوربيه Courbet في عام ١٨٥٥ وفلووير بنشره « مدام بوفاري » ، ١٨٥٦ . وسرعان ما أفسحت الواقعية الطريق للطبيعة التي تعتمد اعتماداً كبيراً على النظريات العلمية المادية . وقد شجع أدولف تين (Taine ١٨٢٨ - ١٨٩٣) على انتشار المذهب الطبيعي في الأدب بنشره « تاريخ الأدب الانجليزي » ، عام ١٨٦٣ و « فلسفة الفن » ، عام ١٨٥٩ وفيها يشرح ويحلل الأعمال الأدبية والفنية على أنها نتاج العصر والبيئة ، حتى ما كان منها يعالج الحالات النفسية ، ويفسر كل شيء تفسيراً مادياً .

ولكى يفرق بين واقعياته الجديدة وواقعية بالزاك وفلووير ، أطلق إميل زولا على طريقته في الكتابة اسم « الطبيعية » ، ونشر مذهبه في مقال عام ١٨٨٠ بعنوان « القصة التجريبية » ، وفيها يصف الاستعداد لإختيار موقف معين ثم إطلاق العنان للحدث لى ببسط نفسه ثم متابعتها بعد ذلك عن طريق الملاحظة الدقيقة بصبر وأناة بواسطة « القصصى - العالم » ، حتى يصل إلى معرفة واعية بالموقف وتضمنياته العملية التى سيكون فيها فائدة ودرساً للمجتمع . وقد استفاد إميل زولا من كتاب كلود برنارد Introduction à l'étude de la médecine expérimentale عام ١٨٦٥ وحاول تطبيق القوانين العلمية المادية على تصرفات الإنسان ، فهذه الحتمية ، كما يقول ، ستتحكم فى أحجار الطريق كما تتحكم فى عقل الإنسان .

« إدرس الناس كما تدرس الفلزات ، سجل تفاعلاتها . إن مايمنى غاية الأهمية هو أن أكون طبيعياً صرفاً ، فسيولوجياً صرفاً . وبدلاً من أن أعتنق المذاهب (الملكية أو الكاثوليكية) ساعتنق القوانين (قوانين الوراثة) وكفىنى أن أكون عالماً ، أتحدث عما هو كائن بينما أحاول البحث عن الأسباب الخفية . . . عرض مبسط لواقع عائلة ما عن طريق إبراز الدوافع الميكانيكية الداخلية التى تحرك أفرادها . »

ولكنه تناسى ، كما يقول ولیم يورك تندول ، « أن الكلب الذى يولد فى إصطبل لن يصبح بالضرورة حصاناً » . (١) وسرعان ما بدأت الواقعية والطبيعة تفسحان الطريق أمام رمزية القرن العشرين وحاول الأدباء نقل هذه الواقعية إلى داخل النفس البشرية ذاتها ، واختفت الحتمية والمذاهب

Tindall, W. Y. : Forces in Modern British Literature (١)
1885/1925 New York. 1959. p. 123.

السلوكية بشكل ملحوظ . وبدلاً من تحليل البيئة وتصرفات الفرد الخارجية وتسجيل ما حوله إتجه الأدب إلى داخل نفسه .

وربما كانت الرمزية قاصرة على الشعراء الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر ، ولكن يجب ألا ننسى أن فيرلين عاش في إنجلترا وكان يجيد الإنجليزية . وكان ملامية يقوم بتدريس اللغة الإنجليزية ، كما أن بودلير قام بترجمة مقالات إدجار الن بو إلى الفرنسية . وأهم ما كان يميز شعر الرمزيين هي فكرة التآلف بين مختلف الحواس والخلط ما بين الأصوات والألوان والعمق وتوحيدها في إيقاع منغم . ويطلق على هذه الفكرة Synaesthesia ، وأروع مثال لها في السونيت التي كتبها بودلير بعنوان « العلاقات » Correspondances وفيها يصف عطوراً معينة وكأنها « رقيقة كإنعام المزمز ، خضراء كالمرج ، والمشال الآخر في سونيت لريمبو عنوانها « الحروف المتحركة » Voyelles وفيها يعطى لونا معينا لكل حرف من الحروف الخمسة المتحركة . وقد حاول الرمزيون كذلك الإقتراب بالشعر من الميسيقى وخاصة موسيقى فاجنر لما في فنه من قسوة وعنف ، ومن براءة وطهر ، فقد أثرت الأوبرا الفاجنارية في التنظيم الموسيقي في الشعر لما فيها من تتابع في الأنغام وتواز في الأفكار يعمل على إثرائها وتنعيمها تنغيماً فلسفياً تتداخل فيه الألفاظ والموسيقى وتتكاثر إيجاءاتها . فقد ساعدت كل هذه العوامل على الخلط بين الخيال والحقيقة ، بين إحساسات الشاعر وتخيلاته من جهة وبين ما يراه ويفعله من جهة أخرى . وقد حاول الرمزيون ترويض اللغة وإجبارها على أداء مالا يمكن التعبير عنه حتى أصبح الأدب الرمزي أحياناً أدباً غامضاً من العبث تفسيره .

والرمزية في القصة اصطلاح مبهم يصعب تفسيره لأن الرمزية لا تعني الصليب مثلاً كرمز للمسيحية أو الهلال كرمز للإسلام ، أو غصن الزيتون للإسلام أو العلم للدولة . فالحركة الرمزية الجديدة تستعمل الرموز على

خلاف إستعمال ذاتي مثلاً لها . فقد كانت رموزه معروفة ويسهل التعرف عليها وفهم مغزاها . أما الرمز في القصة الحديثة فما هو إلا قناع يخفي وراءه الفكرة المراد إيصالها ويبرزها في وقت واحد

والرمزية ثورة روحية على قصور الكلمة ، في نقل الإحساسات والأفكار والصور ، وثورة على الرأي القائل بأن الأديب لا يمكنه أن يكتب عما لا يراه أو يسمعه أو يشمه ، وهي ثورة على نوع معين من اللغة الإنشائية التي تعتمد على الخطابية والإيضاح والقول أكثر من اعتمادها على التلميح والإثارة والإشارة . ويستعمل الرمز يون المفردات على أنها عوالم صغيرة يمكن قدحها بعضها ببعض وتفتيتها كما نفتت الذرة لتنتلق قوتها الكامنة فيها من إسارها وتصبح ضوءاً وقوة . وقد أصبحت الرمزية ، سواء في الشعر أو المسرحية أو القصة ، طريقة تعبيرية عامه لا يمكن الاستغناء عنها فكما يقول إمرسون : « نحن رموز ، ونسكن رموزاً » (١) .

ويختلط الأمر في بعض الأحيان ونعتقد أن الرمز إشارة ، وهناك فرق بين الرمز Symbol والإشارة Sign . فالإشارة مقيدة بمعنى واحد وقد تتضمن رمزاً أو توحى في طياتها بمعنى رمزي . أما الرمز فهو إشارة إلى شيء غير محدد ويحتوى في تضميناته على معنى الإشارة ، وبالإضافة إلى هذا يخفي الرمز ويحجب جانباً كبيراً من معانيه ويتحدى محاولاتنا لتفسيره تفسيراً كاملاً . فالرمز يعتمد على القياس ؛ وفي القياس أو التشبيه ، كما يقول الفلاسفة ، نجد جانباً من جوانب البدائية واللامعقول . وإذا كان الرمز قياساً ، فهو إذن يرتبط بالتشبيه والاستعارة ، واسكنه إستعارة نصفها واضح ونصفها الآخر غير محدد المعالم ، وكما في التشبيه ، نجد أن طرفي المعادلة تربطهما أوجه تشابه جزئية تتعلق بالصفات وأحياناً أخرى بالتركيب ،

وقلباً تتعلق بالمحاكاة . وكثيراً ما يكون الرمز هو الشكل أو الجسر أو التركيب السكلي الذي يحتوى على الفكرة الرئيسية في أى عمل أدبى أو فنى ، ويصبح الروح أو المجال الذى يشع من داخل العمل الأدبى . والرمز يتركب من عناصر كلامية ويتضمن ويقدم مركباً من الإحساس والفكر ، وقد لا يكون هذا التضمن القياسى صورة معينة ، بل قد يكون إيقاعاً معيناً مثلاً أو تجاوز صور معينة وتواكبها ، أو حركة معينة أو تركيباً أو قصيدة بأكملها أو قصة .

وللرمز أوجه عديدة لأنه لا يخضع للمعنى الذى يفرضه المنطق ولهذا يظل فى حركة ديناميكية دائمة . فهمة الرمز هى تنظيم التجربة وتوسيعها وهذا لا يتطلب إدراكاً واعياً منطقياً لمغزى الرمز . فأحياناً نستجيب للرمز وإيجاءاته دون وعى منا ، ونجد أنفسنا فى حيرة لهذه الاستجابة التى لا نستطيع تعليلها . والرمز يُؤَلِّدُ مجالاً مغناطيسياً تنجذب نحوه عناصر وصور وحوادث وإيقاعات وكميات مختلفة ويشد إلى نفسه وحوله عديداً من الإيجاءات المتبادلة التأثير التى يعتمد بعضها على بعض . وهكذا توحى الصورة بصور أخرى ، والموقف بمواقف أخرى والإيقاع يذكرنا بإيقاع آخر . وفى المنطق تتطور العلاقات بين شئ وآخر فى خط طولى مستقيم ، أما فى الرمز فتفسير العلاقات فى خط دائرى ، فهو يوحى بحركة ذهاب وإياب فى جميع الإتجاهات .

ولا تحل الرموز محل الأشياء التى ترمز إليها ، فالرموز وسائل لنقل الإحساسات التى تخلفها هذه الأشياء فى نفوسنا ، فعند ما نتحدث عن الشئ لا يكون لدينا الشئ ذاته ، وإنما عند ما نلجأ للرموز نستطيع ممارسة الإحساس بالشئ دون وجوده .

ويمكن القول بأن الرموز كثيراً ما تكون مشحونة بالمعاني والمدلولات والوظائف الإشارية وقد اندمجت هذه المعاني وتكاملت ، كما تقول سوزان

لا نجر^(١)، في تركيب معقد حتى أنها أصبحت قادرة على أن توحى إلينا بمعانيها إذا ما اخترنا جانباً منها . والصليب ، كما تقول ، من هذا النوع من الرموز المشحونة فهو يمثل الأداة التي كانت سبباً في موت المسيح ، ولهذا يرمز إلى الألم والعذاب : وقد وضع أولاً على ظهره ، فهو لهذا يرمز إلى العبء الملقى على كتف الإنسان أو إلى ما يمكن أن يقوم الإنسان بصنعه بيديه ، وفي كلا الحالتين يرمز إلى المسؤولية الخلقية وتحمل الأعباء ونتائج الأعمال : ويرمز إلى الجهات الأربعة الأصلية ، ولهذا يضم أطراف الأرض ويصبح رمزاً كونياً : والصليب رمز لمفترق الطرق ولا زلنا نستعمله في إشارات المرور عند تقاطع الطرق كتحذير ولهذا يرمز إلى اتخاذ القرار وإلى الأزمات في حياة الإنسان وإلى الاختيار . وتستعمل الكلمة في اللغة الإنجليزية كفعل بمعنى « يغضب » أو يتلقى ضربات القدر أو « تصيبه الحزن » : وأخيراً ، بالنسبة للرسم ، فهو يمثل شكل الإنسان في أبسط خطوطه . فلمذا الشكل المبسط القدرة على أن توحى إلينا بكل هذه المعاني من خطيئة إلى ألم إلى خلاص . وقد توحى إلينا السفينة كرمز بأفكار عديدة : صورة لعدم الإطمئنان في عالم غريب مضطرب يحيط بنا : وتوحى بالتقدم نحو هدف أو بالمغامرة بين مرفأين أو بالطمئينة في قاعها كما في الرحم .

وصاحب استعمال الرمز في القصة نوع من الغموض زاد في تعقيد مشكلة التوصيل لأن الأديب لم يحاول أن يجعل إنشاجه سهلاً مفهوماً وأخذ يستكشف عقله الباطن ويستثمر رؤاه ونبذ المنطق ومراتب العقل وتحكم في تدخل عقله الواعي ومنطقه فيما يكتب عن طريق العقاقير والخمر والإجهاذ والحرمان والسهر وأحياناً عن طريق الانغماس في الرذيلة . وأخذ يتوغل في نفسه وفي عقله الباطن إلى أبعاد عميقة ومسافات طويلة يصعب على الكثير

منا ملاحقته فيها . ومن هنا نشأ التعسير المتعمد في العمل الأدبي وهي ظاهرة خطيرة في أدب النصف الأول من القرن العشرين . فبجمال الرمز قائم ولا ريب على عمقه وعلى عظمة الفكرة فيه ، ولكن وضوح الرمز شيء أساسي بل وشرط مهم . ولو سلمنا جدلاً بأن لا عمق بلا رمز فلنسلم أيضاً بأن الرمز يفشل في البوح بسرّه إذا فقد ميزة الوضوح . فالوضوح مرتبط ارتباطاً عضوياً بجمال العمل الأدبي ، وإذا اختفى الوضوح فقد العمل الأدبي ركنا من أركانه الرئيسية .

وفي القصص الرمزية لا يكون الرمز عادة هو العامل الوحيد الذي يشدنا إليها ، فالرمز كما قلنا يساعد على خلق مجال يساعد إلى حد ما على تنظيم أفكار الكاتب ويساعده على توسيع وتعميق التجربة المراد إيصالها . وربما يكون للرمز معنى في موقف واحد فقط ، أى أن الرمز يظهر مرة واحدة أو مرتين ثم يختفى من القصة بعد أن يخدم الغرض الذي من أجله استعمله الكاتب . وقد لجأ القصاص الفكتوري إلى الرمز من قبل ولكن معناه ظل محدوداً في إطار القصة نفسها ولم يكن أكثر من أداة يستعملها القصصى ولا توحى بأكثر مما توحى به الشخص أو الموقف ، ويصبح الرمز في هذه الحالة كشخصية من شخصيات القصة . أما في القصة الحديثة فقد حذق القصاص فن استعمال الرمز . وجعله يعمل على مستويات عديدة . فالماء مثلاً في « صورة للفنان » لجويس رمز مشحون بالدلالات ، فهو يوحى بالماء الذى يبلل به الطفل الفراش ، والماء القذر فى الحفر على جانبي الطريق والماء القذر فى البالوعات فى الأحواض وماء الحياة والأخصاب وماء التعميد . ويرمز الماء إلى أيرلنده نفسها وإلى الأسرة وإلى الكنيسة وإلى حياة الطبقة الوسطى — يرمز إلى كل شيء يريد البطل أن يهجره لىكى يحافظ على قوة الخلق الفنية فى نفسه . فالماء فى هذه الحالة يرمز إلى الموت والإحباط . ولكن الماء هو ماء التعميد وماء الحياة

والحيـط ولا بد لستيفن البطل من أن يلقى بنفسه في الماء لكي يـجدها ويتطهر .

وعندما ينضج الأديب وتزداد قوة تخيله يستطيع أن يصقل رموزه ويجعلها أكثر إيجاءً لأنه يشعر أنه كلما زادت آفاق تجارية كلما نحتم عليه أن يكتشف رموزاً جديدة تساعد على التعبير . وفي قصص معينة مثل «نوسترومو» لكونراد أو «مسز دالواي» لفيرجينيا وولف أو «قوس قزح» و«نساء عاشقات» للورنس أو «رحلة إلى الهند» لفورستر والتي تعتمد على تكرار ظهور رموز معينة ، ربما يغيب عن القارئ تسلسلات بأكلها إذا لم يكن متيقظاً لمثل هذه الرموز .

وقد ساعد فرويد ويونج على إبراز أهمية الرمز وكيف أنه أداة طيعة تظهر وتخفي في آن واحد . فالرمز يحمل عادة في طياته عكس ما يتضمنه . وبالإضافة إلى رموز فرويد الجنسية^(١) وضع يونج نظريته في اللاوعي الجمعي للجنس البشري واعتبره مستودعاً يرثه كل فرد يولد في حضارة معينة ، وأضاف يونج إلى العقل الباطن وما يحتويه من ذكريات وتجارب عند فرويد مستودعاً آخر تحتفظ فيه البشرية بصور النماذج الأولية لرموزها . ويقسم يونج هذا المستودع إلى جزء علوي يطلق عليه اللاوعي الشخصي وهو السطح لوعاء آخر لا دخل للتجارب الشخصية فيه ، ويولد مع الفرد ، وهو جمعي بمعنى أننا نشارك جميعاً فيه ونحس به ، ويقول يونج أن كلمة «النموذج الأول» Archetype تعني صوراً ورموزاً في العقل الباطن من قديم الزمان ولا تعدو أن تكون أشكالاً رمزية بدائية للعالم أو للأسطورة أو الخرافة . ونتوارث محتويات اللاوعي الجمعي من أزمان سحيقة في القدم . ولا يمكننا تفسير هذه النماذج الأولية تفسيراً موضوعياً منطقياً لأن عقل الإنسان

(١) أنظر Brown . J. A. C. : Freud and Post-Freudians. Pelican.

البدائي لا يهتم بالتفسير الموضوعي للأشياء لأنه من النوع الانطوائى . فالإنسان البدائي ، كالطفل ، لا يميز بين الذات والشئ فإذا أثار الشئ فى نفسه عاطفة أو إحساساً معيناً نجده يميل إلى رد هذه العاطفة التى يحس بها إلى الشئ ذاته . وما يدركه فى هذه الحالة هو رد الفعل وليس الشئ نفسه الذى جلب هذا الإحساس العاطفى أو التخيلى أو العقلى . ولا تميز هذه الطريقة فى الإحساس الإنسان البدائي فحسب بل نراها فى بعض المجتمعات المتحضرة نسبياً كالعصور الوسطى مثلاً . فإذا أثار شئ ما فى نفسه الرعب أو الخوف فرد الفعل السيكولوجى هو أنه يعتبر هذا الشئ مخيفاً .

ولهذا لا يهتم الإنسان البدائي بشروق الشمس وغروبها كظاهرة طبيعية أو يحاول تفسيرها تفسيراً منطقياً ، ولكنه يحارل أن يضمها بعداً نفسياً عاطفياً آخر ، فهى تمثل طريق سير بطل أو إله . وقس على هذا المذوال مع باقى الظواهر الطبيعية كالرعد مثلاً والبرق والأمطار ، وكالصيف والشتاء وأوجة القمر المختلفة والجفاف . وكل من هذه الظواهر تحكى له قصة رمزية تتعدى الظاهرة الطبيعية . وهذه الملاحم والأساطير والقصص الرمزية لا تشرح شروق الشمس أو غروبها أو حلول الصيف أو الشتاء بل ما هى إلا تعبيرات رمزية عن الدراما النفسية التى لا يمكن للعقل الواعى أن يقبض عليها إلا عن طريق إبرازها وانعكاسها فى ظواهر طبيعية . ويستطرد يونج فى كتابه " تكامل الشخصية " (١) ، ويتحدث عن أنواع أخرى من الرموز كالحية والظائر والعنقاء والحصان والذئب والثور والدودة . وللصفحة مكانة خاصة لأنها حيوان برمائى تذكر الإنسان بنظرية داروين فى التطور . ويضيف إلى قائمة رموزه العديدة الأقبية والكهوف والممرات والبحر والنار والماء . فالكهف والبحر يشيران إلى حالة اللاوعى الجمعى بظلامها

Jung. C. G. : The Integration of the Personality, London. (١)
1948, pp. 90 - 95.

وأسرارها . والنار توحى بالإثارة العاطفية ، ويرمز وضع وعاء على النار إلى بدء عملية التحول والتغير في الشخصية ، والمطبخ تتم فيه عملية التغير الخلافة . وفي بداية الشيء تسكن نهايته ، والأسلحة والآلات الحادة ترمز إلى الإرادة^(١) أما الشجرة فترمز إلى الجذور والاستقرار أو الراحة والهدوء أو النمو والتخليق في الفضاء . أو التسامى أو العطف عندما نستظل بأغصانها . ويضيف يونج إلى هذه القائمة رموزاً هندسية أخرى منها الصليب والدائرة والمثلث والمخروط والعجلة والنجم الخماسي والسداسي والبيضة والشمس . ومن الرموز السلبية العنكبوت والشبكة والسجن .

(١) يقول فرويد أن الآلات الحادة لها دلالات جنسية .

Brown, J. A. C. Freud and Post-Freudians, Pelican. أنظر
pp. 112 et seq.

مقدمة لدراسة القصة الحديثة

المراجع

- 1—Aldridge, John W., ed. Critiques and Essays on Modern 1920—1951, New York : Ronald Press, 1952.
- 2—Beach, Joseph Warren : The Twentieth-Century Novel : Studies in Technique, New York : Appleton-Century-Crofts, 1932.
- 3—Brown, E. K. : Rhythm in the Novel, Toronto : University of Toronto Press, 1950.
- 4—Daiches. David : The Novel and the Modern World, Chicago. University of Chicago Press, 1939.
- 5—Forster. E. M. : Aspects of the Novel. London, Pelican, 1962
- 6—Hoffman. Frederick J. : Freudianism and the Literary Mind, Louisiana State University Press, 1957.
- 7—Lubbock. Percy. : The Craft of Fiction, New York : Peter Smith, 1947.
- 8—Mendilow. A. A. : Time and the Novel, London, 1952.
- 9—O'Connor. William Van. ed. Forms of Modern Fiction. Minneapolis : University of Minnesota Press. 1948.
- 10—Priestley. J. B. : Literature and Western Man, London. Mercury Books. 1962.
- 11—Pritchett. V. S. : The Living Novel, London, Catto & Windus. 1946.
- 12—Trilling. Lionel. "Freud and Literature" and "The Meaning of a Literary Idea". The Liberal Imagination, New York. 1950.
- 13—Wellek. Rene and Austin Warren : Theory of Literature, London. 1963.
- 14—Wilson. Edmund : Axel's Castle. London, Collins, 1992.
: The Wound and the Bow, London, Methuen. 1962.