القصة فى الأدب الانجليزى

بقلم ـــــــــ « بحث » د. طه محمود طه

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

---

١ ـ تقديم ..

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

ويقول « ازرا باوند » : « ما الادب العظيم الا لغة مشحونة بالمعانى الى أقصى درجة » . وهذا التركيز على اللفظ واللغه فى القرن العشرين يعنى أكثر من اهتمام الأديب بحرفته ، فالشاعر الرومانتيكى مهما كان أمينا لرومانتيكيته لم يكن حريصا كل الحرص على ابراز معانى كلماته أو انتقائها بنفس الدقة التى ينتقى بها الشاعر الحديث كلماته ، تلك العوالم الصغيرة المشحونة بالمعانى .

ونرى هذا الاهتمام بالمفردات فى النقد فى نظرية وليم امبسون كما نراه فى قصص فيرجينيا وولف وجيمس جويس . ولم يكن الشعر عند وردزورث سوى ذلك الفيضان التلقائى للعواطف القويه والشعر ما هو الا سيوله هذا الشعور القوى الفياض ، أما «اليوت» فيقول انه ليس للشاعر شخصية يريد التعبير عنها بل مجال معين ، وفى هذا المجال تلتقى الانطباعات والاحاسيس والتجارب وتختلط بطريقه غريبه غير متوقعه . فالأديب الحديث يحاول ان يحتفظ بذاته فى معزل عما يريد ان يتحدث عنه بطريقة موضوعية . ونقرأ لجويس فى « صورة الفنان » : « **يظل الفنان كخالق الكون ، فى ثنايا عمله أو خلفه أو بعيدا عنه أو فوقه ، لا نراه ، بعيدا عن الوجود نقيا لا يبالى ، يقلم اظافره** » . ولهذا يقول صمويل بيكيت عن جويس . « **ان جويس لا يكتب عن شىء ما ، ان ما يكتبه هو الشىء ذاته** » . والسبب فى هذا الاتجاه « هو أن دراسة الرمز وعلاقته بالمعنى » كما تقول سوزان لانجر « جعلت الفلسفه تسير فى طريق جديد » . وعندما يغير الفليسوف والعالم مشاكلهما يبدأ

الناقد الادبى فى تغيير طريقته ويبدأ الاديب فى النظر الى العالم من حوله والى تجاربه نظرة مختلفة وتبدأ القصة أو القصيدة فى اتخاذ شكل جديد ، ويبدأ الادب فى معالجة المواضيع بشكل مختلف لا بشكل تقليدى • والتغير فى التكنيك ، سواء فى 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 الميكروكوزمى ، وربطه أيضا بعلم النفس التحليلى واهتمامه بالماضى وبالتجارب الكثيرة فى حياة الفرد بل وبالرجوع الى ما يطلق عليه كارل جوستاف يونج « اللاوعى الجمعى » Collective Unconscious وما يذخر به من « صـــور النماذج الأوليه » Archytypal Images

وكل هـــذا بدوره له علاقته بالفوضى والقلق النفسى وبالحركة المستمرة فى النفس البشرية كالحركة الدائمة فى 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 ــ ١٥٧٦ أو هولبين ١٤٩٧ ــ ١٥٤٣ بلوحه لبيكاسو او سورا لبدا لنا الفرق جليا ولظهر لنا أثر العلم الحديث واضحا • فالفن القديم كان يعتمد على المحاكاة والتقليد للواقع ويظهر منه الرسام فى اظهار التشابه بين الأصل والصوره ، وكان الفن انعكاسا للحياة بألوانها واشكالها حول الفنان ، أما عند سورا Seurat مثلا فتبدو الصورة غير واضحة المعالم لانه يستعمل تكنيك « التنقيط » فى الرسم أو ما يسمى Pointillism والطريقه هى ان يستعمل الفنان نقطا من الالوان الصافية دون خلطهـــا على لوحة الالوان ولا تظهر الصورة بوضوح الا عن بعد وبعد تركيز شديد وتبدأ الالوان فى الاختلاط بعضها ببعض وتمتزج لتعطى احساسا بالتوافق والانسجام الذى نراه بالعين • وهنا يظهر التشابه بين احدى هـــذه اللوحات وصفحة من صفحات قصة « فينيجانز ويك » لجيمس جويس أو قصه من قصص فيرجينيا وولف • فالنقط الصغيره الزاهية الألوان فى اللوحة الزيتية تمثل الوصف الدقيق لما قد يبدو تافها فى شطحات الفكر وتداعى المعانى الحرة ، ولكن المعنى أو المغزى يظهر واضحا عندما نتأمل العمل الادبى كله •

وفى لوحات بيكاسو يظهر الاختلاف واضحا بين مانشاهده بأعيننا وبين مايراه الفنان ببصيرته • وقد توصل « سورا » الى هذا التكنيك بعد دراسه النظريات العلميه الحديثه فى عصره عن الألوان والعدسات ، وكانت طريقته تنحصر فى تحليل الألوان فى الطبيعة الى الوانها الأساسية ونقل هذه الألوان الى لوحته على هيئة نقط صغيره ويترك بعد ذلك لعين المشاهد تكوينها من جديد وتجميعها لكى تعطى الألوان كما كانت فى الطبيعه • ونجد فى مقال لفريجينيا وولف شيئا من هذا القبيل حين تقول :

تأمل ذاتك من الداخل وسيبدو لك ان الحياة بعيده كل البعد عن هذا • افحص لفترة قصيرة عقـــلا عاديا فى يوم عادى • فالعقـــل يتقبل ما لا يعد أو يحصى من الانطباعات ، منها التافه والخيالى والزائل ومنها ما ينقش بصلب حاد • وتأتى هذه

الانطباعات من جميع الجهات ، سيل مستمر من الذرات التى لا تحصى ، وعندما تهبط هذه الذرات ، وعندما تتجمع لتعطى معنى ليوم الاثنين أو الثلاثاء ، نبدأ فى الاهتمام بأشياء لم نكن لنعيرها اهتماما فى الماضى ، وندرك ان اللحظة الهامة ليست هنا بل هنـاك ... الا ينحصر عمل الأديب فى نقل هذه الروح المتغيرة التى لا نعرفهـا ولا نستطيع تحديدها ؟ .

وهكذا يحاول الأديب ان يعطى ابعـادا رمزية أو ميتـافيزيقية أو صـــوفية لما يصوره . ويحاول أن يزاوج بين العلم الحديث وعلم النفس والفن . ولهذا يتحلل الشيء الجامد ويتفتت تحت أثر الضوء فى لوحات « مونيه » ١٨٤٠ ـ ١٩٢٦ الذى كان مغرما برسم نفس الشيء فى اوقات مختلفه من النهـار ويقابل هذا التكنيك فى القصة وصف الشخوص فى فترات مختلفه من النهـار (قارن فرجينيا لجيمس جويس) وتسـجيل افكارهم وخلجات نفوسهم وتجـاربهم الذاتية وردود الأفعال السيكولوجيه لكل تجربه . وربما نرى التزواج بين العلم والفن فى تطبيق النظريات العلميه عند الانطباعيين وهو الفن الذى تطور حتى وصل الى العنايه بالشكل عند سيزان واهتمامه بابراز التجسيد فى فنه ومنه الى التكعيبين وبيكاسوا حتى نصل الى الفن التجريدى والسيريالى وفيه تظهر رؤى الفنان وعلاقتها بالمتغير فى علم الفيزياء الحديث وتداعى المعانى الحر عند فرويد وبالاحلام والهلوسه . ويقابل هذا النوع فى الموسيقى موسيقى الجاز وفى القصة ما كتبه جيمس جويس فى قصته الأخيره « فينيجـانز ويك » Finnigans Wake . ونرى عند د . هـ . لورنس نفس الغوص الى العالم الميكروكوزمى الغريزى ، فالتسامى عنده ليس تساميا الى اعلى بعيدا عن المستوى الانسانى الى الأزل أو الله أو النور بل هو نوع من التسامى الى أسفل بعيدا عن المستوى الانسانى الى عالم الذره والالكترون ، عالم الغرائز والظلام والدوافع الجنسية الغريزية الخفية ، نوع من المضى فى طريق الجسد وتحليل دقيق للرغبة الجنسية حتى يصل الى نسيج الوجود والحياة .

٢ ـ الرمزية فى القصة الحديثة :

تعتبر الواقعية والطبيعية وكأنهما توأمان أنجبتهما مادية القرن التاسع عشر . والطبيعية كما طبقها أميل زولا ١٨٤٠ ـ ١٩٠٢ فى قصصه تعتبر أكثر قربا الى الناحيه العلمية المادية فى سردها وتعديدها وتحليلها للدوافع والتفاصيل البيئية . وقد تأثر به قصاصو القرن العشرين ومنهم الدوس هكسلى ١٨٩٤ ـ ١٩٦٤ والذى يقول فى احدى مقالاته الأولى :

« أنا طبيعى فى قصصى ، أراقب الحقائق وأسجلها . » أما الواقعية فتمثل الحياة بوجه عام وهى أقل اصرارا على الملاحظة الدقيقة العلمية من الطبيعية بتفاصـــيلها الخارجية الدقيقة للشخوص والمواقف والبيئة . والادب الواقعى لا يخلو من الذاتية الرومانتيكية مهما كان الاديب مخلصا لواقعيته ، ونرى فى القصة الحديثة محاولة الأدباء نقل هذه الواقعية الأمينة الى داخل النفس البشريه ذاتها . ففى قصص

فيرجينيا وولف مثلا تلاحظ عدم اهتمامها بالتفاصيل الخارجيه وانما ينحصر عملها فى التسجيل الأمين لخلجات النفس وشطحات الفكر فى شخوصها وأصبح تكنيك تيار الوعى يكون العمود الفقرى لمعظم القصص الحديثه • ويستغل جيمس جويس تكنيك تيار الوعى الى أبعد الحدود حتى ان بعض النقاد هاجموا طريقته لأنها تنقل شطحات الفكر لشخوصه دون انتقاء فنى •

والطبيعه 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 الذهب الطبيعى فى الادب بنشره « تاريخ الادب الانجليزى » ١٨٦٣ و « فلسفة الفن » ١٨٥٩ وفيهما يشرح ويحلل الاعمال الادبيه على انها نتاج العصر والبيئة ، حتى ما كان منها يعالج الحالات النفسية ، ويفسر كل شىء تفسيرا ماديا •

ولكى يفرق بين واقعيتـه الجديده وواقعيـة بالزاك وفلوبير ، أطلق زولا على طريقته فى الكتابة اسم « الطبيعية » ونشر مذهبه فى مقـاله عام ١٨٨٠ بعنوان « القصة التجريبية » • وقد يظهر الفرق بين الواقعية والطبيعية اذا ما اعطينا المثال التالى : لا يجد الواقعى غضاضه فى قطع حوار بين شخصين فى قصه ليقول لنا ان أحدهما قد ذهب الى المرحاض أما الطبيعى، وهو أحرص على تسجيل الحياة بتفاصيلها الدقيقة فلا يقف عند هذا الحد بل يلاحق شخصيته الى داخل المرحاض كمـا فعل الايطاليون فى افلامهم السينيمائيه وكما فعل جيمس جويس فى قصه « عوليس » عندما لاحق مستر بلوم الى هذا المكان الذى قلما يجرؤ أديب على اقتحامه •

والواقعية والطبيعية ما هما الا رد فعل لرومانتيكية القرن التاسع عشر وحاولتا تنظيم ماده الرومانتيكيين الذاتيه الغزيره وتفسير غموضهم • ولكن سرعان ما بدأت الواقعيـة والطبيعية تفسحان الطريق أمام رمزيه القرن العشرين لان مادية القرن التـاسع عشر ونظرياته العلميه أصبحت لا يمكن الاعتماد عليهـا وأصبح التكنيك المنطقى المنظم فى السرد والوصف غير منـاسب لتصـوير الحقيقة التى اثبت العلم الحديث انها فى شطر كبير منها ذاتية وتتوقف لا على الشىء المراد ملاحظته بل على الفرد الذى يلاحظ وعقله •

وتمتد جذور الرمزيه الى أزمنة بعيدة • أما فى فرنسا فكان الغرض من حركة الرمزيين هو تحرير الشعر من الشكل التقليدى واضفاء نوع من القيمة الرمزية أو الروحية على المفردات أو على صور خارجية معروفة لاتمت لموضوع القصيدة بصلة منطقية • واذا نظرنا الى الأمام قليلا فسنجد مثل هذه الرموز فى القصة الحديثة : فى منجم الفضه فى « نوسترومو » وغرق السفينة باتنا فى « لوردجيم » لكونراد وكهـوف مارابار فى « رحله الى الهنـد » والسـيمفونيه الخامسه لبتهـوفين فى « هواردزاند » لفورستر والماء والطير والسحاب فى « صورة الفنان » والمفتاح وقطعة البطاطس وغيرها فى « عوليس » لجيمس جويس والمهرة والأرنب والمقعد القديم فى

« نساء تحب » للورنس والفنار والضوء والبحر والظلام فى « الى الفنار » ودقات ساعة بيج بن فى « مسز دالواى » لفرجينيا وولف والدراجة فى « آنتيك هاى » والمخروط فى « ضرير فى غزة » والموسيقى فى « تقابل الألحان » والانسان الفطرى النبيل فى « عالم جديد شجاع » لهكسلى ·

وقد استعاض الرمزيون عن استقامة العبارة بالاشارة فى الشعر وعن وصف الطبيعيين الدقيق والشرح بالاثارة · والرمزية فى القصة ، كما فى الشعر ، طريقة فى التعبير يدرس فيها الاديب الاحساس بما هو غير منظور ولاتعتمد على حاسة البصر بل تعتمد على موسيقى الألفاظ · ويطلق هكسلى على هذا النوع من التكنيك « موسقة القصة » · فالرمز يظهر ويكشف ولا يقدم ، يوحى ولا يشرح ، وعن طريقه يمكننا ن نصور اللا منتهى والأزلى ونجسده الى حد ما ، ويمكننا أن نشير الى المتناقضات كما يعمد اليوت الى استغلال الماء والنار والتراب كرموز للموت أو الدمار أو كرموز للحياة والاخصاب ·

وربما كانت الرمزية مقصورة على الشعراء الفرنسيين فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ولكن يجب ألا ننسى أن فيرلين عاش فى انجلترا وكان يجيد الانجليزية وكان مالارميه يقوم بتدريس اللغة الانجليزية كما أن بودلير قام بترجمة مقالات ادجار الان بو الى الفرنسية · وكان أهم 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 أخذ الشعر يبتعد عن الحياة العامة والواقع والمجتمع ·

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

يعمد الشعراء القدامى الى الكتابة عن الشىء كما هو ويضعونه أمامنا ـ وبهذا يخلو شعرهم من الغموض ، فهم يحرمون عقل القارىء من الشعور اللذيذ بقدرته على الخلق · واذا ماسمينا الأشياء فاننا نلقى بثلاثة أرباع المتعة التى نستمدها من تخمين معناها رويدا رويدا : ان مايسحر اللب هو الايحاء والاثارة ·

ولنستمع الى الدوس هكسلى :

هناك أنواع عديدة من التجارب الذاتية العميقة التى لايمكن تحليلها • احساس عميق ، مثلا ، ولنقل أنه شعور طاغ مفاجىء يعقبه استنارة داخلية أو ايمان •

والمشكلة اذن هى : كيف نعبر عن مثل هذه التجارب ؟

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

وهكذا يمكننا الرمز من التعبير عن أشياء وتجارب لا يمكن التعبير عنها بطريقة موضوعية ، ويمكننا من مزج اللامنتهى والأزلى بالمحدود والزمنى ، واللامكانى واللازمانى بالمكانى والزمانى • ويكثر استعمال الرمز فى شعر المتصوفين ونجده فى القصة عند فرجينا وولف والدوس هكسلى وفورستر ولورنس وجويس وان كان التصوف عند كل منهم له دلالات خاصة ومعنى مختلف فالتصوف أو الشعور بوحدة الكون أو تجميد الزمان أو تلاشى المكان عند فورستر مثلا يتم عن طريق العلاقات الفردية والصداقة ، وعند فرجينيا وولف عند الامساك باللحظة الآنية التى تشل حركة الزمن وتوقف سيولته ، وعند لورنس عن طريق الجنس وذوبان الشخصية فى ظلام منير ، وعند هكسلى فى فناء الذات المفكرة وفى رؤى المتصوف واحساسه بالشمول ووحدة الوجود وعند جويس عن طريق التأمل فى أشياء قد تبدو تافهة لأول وهلة ولكنها تفصح عن سرها عندما يحدث اندماج بينها وبين الذات التى تتأملها أو تتفجر معانيها وتصبح هى الكون نفسه لأنها تضمه وتحتويه • والرمز فى هذه الحالة ما هو الا محاولة من جانب الاديب لكى يمسك بخيوط الحياة جميعها وهو جالس كالعنكبوت فى مركز بيته ، لا يحدث شىء على أطراف الدائرة الا ويعيه ويدركه ويحس به •

والرمزية ثورة روحية على قصور « الكلمة » فى نقل الاحساسات والافكار ، وثورة على الرأى القائل بأن الاديب لا يمكنه أن يكتب عما لايراه أو يسمعه أو يشمه وهى ثورة على نوع معين من اللغة الانشائية التى تعتمد على الخطابية والافصاح والقول أكثر من اعتمادها على التلميح والاثارة • ويستعمل الرمزيون المفردات وكأنها عوالم صغيرة يمكننا قدحها بعضها ببعض وتفتيتها كما نفتت الذرة لتنطلق قوتها الكامنة فيها من اسارها الى ضوء وقوة وافصاح • ويلجأ الاديب الى الرمزية عندما تعييه الحيلة ويجد نفسه مضطرا الى التعبير عن أشياء واحساسات وتجارب ومواقف قد لا تبدو منطقية لاول وهلة •

وصاحب استعمال الرمز فى الانتاج الادبى نوعا من الغموض زاد فى تعقيد مشكلة التوصيل لان الاديب لم يحاول أن يجعل انتاجه سهلا مفهوما وأخذ يتكشف عقله الباطنى ويستثمر رؤاه ونبذ المنطق ومراتب العقل وتحكم فى تدخل عقله الواعى ومنطقه فيما يكتب عن طريق العقاقير والخمر والتعب والحرمان والاجهاد والانغماس فى الرذيلة أحيانا والسهر • وأخذ يتوغل فى نفسه وفى عقله الباطن الى ابعاد

ومسافات طويلة يصعب على الكثير منا ملاحقته فيها • وهكذا يجد القارىء نفسه فى متاهة من الغموض والرمزية • وساعدهم على المضى فى هذا السبيل نظريات فرويد ويونج فى علم النفس وأصبح المنطق والعقل ، وقد كانوا فيما مضى الدعائم القوية التى بنى عليها من سبقهم ماكتبوا ، لا فائدة منها • وكان من نتيجة اختلال المجتمع الأوروبى أن بدأ الأديب ينظر الى داخل ذاته والى ما هو أعلى منه وأصبح منطويا على نفسه وأخذ تقدمه الفنى ينكمش كمحيط الدائرة الى داخل مركزها الساكن • وحتى بعد الوصول الى المركز الساكن كان لابد للأديب من حركة أخرى وهى الصعود الى أعلى نحو الله أو الى أسفل نحو الشيطان كما فعل بودلير وفى هذا الصدد كتب هكسلى كتابه « الجنة والجحيم » وفيه يصف تجربته بعد أن تناول عقار « المسكالين » ويعتبر الكتاب تكملة لكتابه السابق « أبواب الحس الادراكى » • وكذلك شجعت النظريات الحديثة فى الفيزياء على زعزعة الايمان بالنظريات القديمة فى المادة وقوانين الاستمرار وأصبح من الممكن لحقائق متنافرة أن تسير جنبا الى جنب ، وعندما شككت هذه النظريات فى السببية اختفى الأدب الواقعى والطبيعى الذى كان يعتمد على السبب والمسبب وكان هذه النظريات الجديدة قد دعت من جديد الى الرجوع الى الميتافيزيقا واللامنطق •

وفى شعر الرمزيين يظهر تآكل التركيب المنطقى بوضوح ، واحلال تداعى المعانى وشطحات العقل والرغبة الطبيعية فى تحبير العامة وارباكهم والتركيز على الالفاظ فى التعبير لا على ضرورة التوصيل • وكل هذه المحاولات ، وان كانت تطور الشعر الا أنها 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 فى الأدب ضد كل الحركات الادبية التى تصور وتصف الاشياء والمواقف التى نراها بأعيننا فقط • ويقول آرثر سيمونز « فى تسمية الأشياء قضاء عليها ، وفى الاشارة اليها خلق لها » • وعملت الرمزية على تخليص الادب من فن الخطابة ومن عبوديته للأشياء الخارجية المنظورة المألوفة ، ومن التركيز على الشخوص الانبساطية النزعة ، ومن الوزن فى الشعر ومن تصنيف وترتيب الظواهر الطبيعية وحوادث الحياة ووصفها فى اطار منظم وفى سرد زمنى منطقى • وعملت الرمزية على تخليص معظم الفنون من عبوديتها للمادة التى حدثت من انطلاق الروح والخيال والتأمل ، وبهذا أمكن للأدب أن يتحرر ويصبح كما يقول آرثر سيمونز «نوعا من التدين بكل واجبات الطقوس المقدسة ومسئولياتها» •

وقد تمكن القصاصون عن طريق الرمزيين فى الشعر من استعارة التكنيك نفسه • ونحن لا نستطيع أن نتخيل الطريقة التى تكتب بها فيرجينيا وولف أو يكتب بها جيمس جويس أو بروست دون أن نأخذ فى الاعتبار مالارميه وبودلير مثلا • فقد أراد مالارميه أن يخلص الشعر من الأغلال التى تقيده الى المضمون أو المعنى الدقيق للمفردات • فالكلمات لابد لها ، عن طريق احتكاكها بعضها ببعض ، وعن طريق الايحاء والضغط والمزج ، من أن تفوح بعطرها كما تسحق الزهرة لكى ينتشر شذاها فى الجو ، وبهذا تنطلق المعانى والدلالات منها • واذا لم يكن مالارميه قد نجح فى

هذه ، فان الأديب الذى استطاع أن يفتت اللفظ ليظهر ما بداخله وعلى نطاق واسع هو القصصى 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 أو الكون كما ينظر اليه العلم الحديث « فالكون لا نهاية له » أى أن الكون World without end ويبقى لدينا « الفعل » Whorl أى أن الكون يدور حول نفسه « كالحلزون » وفى كلمة aimed نرى كلمة aim أى هدف أو غرض ومعنى العبارة كلها أن العالم أو الكون يدور حول نفسه كالحلزون أو اللولب الى مالانهاية وبدون هدف •

وكان من نتيجة التجديد 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 الوحى والحقيقة واظهار لنوع جديد من الوعى كان نائما ساكنا فى نفوسنا ، نوع من الحقيقة كان مدفونا تحت أشكال قديمة بالية من التفكير والتجربة • واذا تمكن الأديب من اظهـــار هذه الحقيقة الخافية الكامنة ومكننا من القبض عليها فلا يصبح العمل الأدبى فى هذه الحالة انعكاسا لشىء ما ولكنه يعتبر خلقا جديدا • وليس هنـــاك أدب حقيقى دون هذه الرغبة الملحة فى الكشف عن شىء جديد والتعبير عمـا كان يعتبر من الصعب التعبير عنه فالادب اذن ماهو الا محاولة لازاحة الستار عما كان خافيا عن أعيننا وتوصيل نوع جديد من الحقيقة وبهذا يستطيع الأديب أن يغير وجهة نظرتنا للحياة والأشياء • فالتجديد والتجريب فى الادب ما هو الا انعكاس للتجديد والتغيـــير والتجريب فى نظرتنا للحقيقة والعالم من حولنا • وحينئذ لابد لنا من أن نهجر القول السائد بأن الحقيقة شىء ثابت مستقر مطلق • وقبل مطلع القرن العشرين كانت الفكرة السائدة هى أن العالم أو 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 يعـــد « واقعـا » بل أصبح متغيرا لا يستقر على حال ، حتى الصخرة التى تبدو صلدة لنا وساكنة فى حركة مستمرة وأصبح الواقع نسبيا ، شيئا يعتمد على نسبية قدرتنا على الاحساس به وعلى قوة الاحساس نفسها • وأصبحت « 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 أو لحظة من لحظات الوعى تختلف عن الأخرى ، ولهذا فمن المستحيل علينا 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 . وينحصر عمل الشاعر فى 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 توحى للقارىء بهذه التجربة .

وبدأ الرمزيون فى محاولة جعل الكلمات والصـــور فى القصيدة تقوم مقام النغمات فى الموسيقى ، والعقبة هنا هى أن الكلمات والصور والمفردات ليست لها صبغة النغمات فى الموسيقى وأصبح من العسير على القارىء متابعة الصور المتلاحقة . وعلى كل حال يمكن تلخيص الرمزية على أنها « **محاولة عن طريق وسائل مدروسة بحرص لتوصيل شعور ذاتى فريد عن طريق تداعى وترابط افكار يساعد على ابرازها خليط من الاستعارات والتشبيهات** » .

وكان استعمال الرموز وقفا على الشعر فى بادىء الأمر ، ولكن سرعان ما امتدت آثار الرمزية حتى شملت أنواع الادب كلها . ونجد اديبافيل جويس يستغل فى قصته « عوليس » كل امكانيات الرمزيه والطبيعية ويتميز عن بروست فى هذا الخلط العجيب لمادته . ففى قصة بروست يطغى التحليل النفسى وتيار الوعى على الوصف الطبيعى ويغمر القصة كلها كالطرفان حتى فى الاجزاء التى يجب أن يكون الوصف فيها طبيعيا . ولكن سيطرة جويس على عالمه لا تكل ، فقصته ترتكز على الوصف الطبيعى بينما لا يحدثنا بروست عن سن شخوصه أو عن أحوالهم أو حتى يبين لنا اذا كان ما يتحدث عنه يختص بأحلام أو أحلام يقظة . أما « عوليس » فلها تركيب قوى ونسيج متين ولم ينس فيها جويس أى شىء من التفصيلات الدقيقة . ولكن الغموض يبدأ عندما ندخل الى رأس أحد شخوصه ونستعرض أفكاره معه ونجد العالم الذى أمامنا عالما غامضا مثل عالم الرمزيين تماما ، ولكننا بالرغم من كل هذا نحس براحة ونحن فى احدى عقول أحد شخصيات جويس أكثر ممانحس ونحن نقرأ لاليوت أو مالارميه أو بودلير ، لأننا نعرف الكثير عن شخوص جويس وعن أحوالهم ، ولكننا نواجه مشكلة الفصل بين العواطف والاحاسيس والأفكار وخاصة عندما يخفى أحد الشخوص بعض الأفكار أو الكلمات عنا ويدفع بها الى عقله الباطن وتبدأ محاولتنا فى الكشف عنها . وتنحصر طريقة جويس فى « عوليس » فى التنقلات السريعة من الوصف الطبيعى والواقعى الى الايحاء الرمزى .

وفى القصص الرمزية لايكون الرمز دائما هو العامل الوحيد الذى يشدنا اليها ، فالرمز يساعد الى حد ما على تنظيم أفكار الكاتب وايحاءاته ويساعد على توسيع محيط التجربة المراد ايصالها . وربما يكون للرمز معنى فى موقف واحد فقط ، أى أن الرمز يظهر مرة واحدة أو مرتين ثم يختفى من القصة بعد أن يخدم الغرض الذى من أجله استعمله الكاتب . وقد استعمل القصـــاص الفكتورى الرمز كما بينا فى البحث السابق ولكن معناه كان محدودا فى اطار القصة نفســـها ولا يعدو أن يكون أداة يستعملها القصصى ولا يوحى بأكثر ماتوحى 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 فى شكل القصة أو مضمونها • كالماء والطير والسحاب فى « صورة الفنان » لجيمس جويس مثلا • وهكذا يختلف استعمال الرمز فى القصة فى القرن العشرين عن استعماله فى القصة الفكتورية • ففى القصة الحديثة يعمل الرمز على مستويات مختلفـــة ويوحى أكثر ويعمل الى الخارج ولو أنه يكون غامضا فى بعض الأحيان • فالماء فى « صورة الفنان » يوحى بأشياء كثيرة منها « الماء » الذى يبلل به الطفل الفراش ، والماء القذر فى الحفر على جانبى الطريق ، والماء المتسخ فى الحمام وفى الأحواض وماء الحياه وماء التعميد • وستيفن فى القصة يكره الماء لانه لا يعتقد أن النظافة من الايمان والمـاء يرمز الى ايرلنده نفسها ، والى الأسرة والى الكنيسة والى حياة الطبقة الوسطى ــ يرمز الى كل شىء يريد البطل أن يهجره لكى يحافظ على قوة الخلق الفنية فى نفسه • فالماء فى هذه الحالة يرمز الى الموت • ولكن الماء هو ماء التعميد وماء الحياة ولابد « لستيفن » من أن يلقى بنفسه فى الماء لكى يجدها ولكى يتطهر • وهكذا تحتضن الرمزية فى الماء الحياة كلها ولهذا فالفرق بين جويس وديكنز مثلا فرق كبير ، فجويس لا يتحدث عن الماء بمثل حديث ديكنز عن الضباب مثلا (قارن البحث الثالث فى مجلة القصة عن الرمزية عند ديكنز) وانما يشير جويس الى المواقف التى نرى فيها الماء ويدع خيال القارىء يربط بين الموقف والرمز ويكتشف أبعاده وأهميته • أما ديكنز فيصر عـلى وضع الرمز أمام أعيننا خشية أن يفوتنا المغزى وبهذا لا يصبح رمزا يوحى بالغموض والاثارة وشتى الانفعالات • والفرق بين الطريقتين يرجع الى عنصر التوكيد • وتصبح القصة الحديثة أصعب بكثير من القصص القديمة ، فالقصة المكتوبة بحرص تتطلب من القارىء الحرص فى القراءة والوقوف وقفات مستأنية عند كل معنى • ومما يزيد فى تعقيد القصة الحديثة فى شكلها ومضمونها هو عدم وضوح الرمز ومعانيه ، فربما يعنى الرمز الواحد أشياء كثيرة : حوادث عابرة ، صورا عرضية ، محادثات مقتضبة ، شخوصا ثانوية ، مناظر خارجية • وعندما ينضج 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 الرئيسى منه • وفى قصص معينة مثل « نوسترومو » لكونراد أو « مسز دالوى » لفيرجينيا وولف أو « عوليس » لجيمس جويس أو « رحلة الى الهند » لفورســـتر أ « تقابل الألحان » لهكسلى ، والتى 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 أى نوع آخر • والأثر الأكبر كان عن طريق علم النفس من فرويد وبرجسون ويونج ووليم جيمس • وفى الوقت نفسه كان القصصى يستعمل الرموز لـكى يحاول الوصول الى العالم الخارجى من حوله والالمام بأشياء كثيرة • وكان العالم النفسى قد توصل الى طرق جديدة فى الكشف عن الدوافع النفسية وأصبح قادرا على تفسيرها بدقة الى حد ما •

ويمكننا اعتبار الرمزية وكأنها مكملة لعلم النفس لأنها توحى بنظام سطحى خارجى بينما توحى فى الوقت نفسه بتعقيد أكثر · فالرمز يجمع ويعقد فى آن واحد ، يعطى ولا يعطى ، يشرح ولا يشرح · وقد وضعت الرمزية وعلم النفس الأديب فى مركز هام ، فالرمزيون ينظرون الى الفنان على أنه مهبط الالهام وعلى صلة مباشرة بالعقل الخلاق عندما ينفذ من « أبواب الحس الادراكى » ويعتبره علماء النفس بؤرة ومصدرا نورانيا تشع منه الأحلام والرؤى والتخيلات التى تنفذ اليه من « اللاوعى الجمعى »·

وفيما مضى كان الكاتب يحرص على تحليل الدوافع ويعتمد على المذهب السلوكى والارادة والحتمية ، ولكن هذه الاتجاهات اختفت من القصة المعاصرة بشكل ملحوظ · وعندما حرم الأديب من هذه الافكار كان من الطبيعى أن يجتهد فى 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 فذة فى قصص الأدب الفكتورى الا أن معظمهم من الصنف الانبساطى النزعة ومعرفتنا بهم تنحصر فى معرفة السطح ولا تتجاوز أبعادا نفسية أخرى · وبالرغم من نجاح القصصى الفكتورى فى رسم الشخوص الا أن فيرجينيا وولف أطلقت عليهم فى مقال لها عن « القصة الحديثة » لقب « الماديون » وقالت عن جويس أنه « روحى » لأن القصصى الفكتورى كان مقيد بالتقاليد وكان يهتم بما « يراه » بعينه · ويستعمل هكسلى طريقة تقابل الألحان لكى يعبر عن التقابل الذى يحدث بين الشخوص والمواقف ، ويعمد فورستر عن طريق الموسيقى الى الكشف عما هو تحت العقل الواعى ويزيح الستار عن أماكن يعجز القصاص الفكتورى عن الكشف عنها ·

وبالاضافة الى هذا غذى فرويد وأتباعه القصاص الحديث بأفكار جديدة فتحت أمامه آفاقا رحيبة فى التخيل والتعبير · وقد نفى فرويد الفكرة القائلة بأن الانسان يولد وله شخصية خيرة أو شريرة وهى فكرة كثيرا ما قادت الى الميلودراما أو العاطفة · وبعد فرويد أصبح للشخصية أوجه عديدة يستعملها القصاص لكى يبين ويوضح الفوضى التى يمكن السيطرة عليها فى العقل البشرى · واضطر الأديب لكى يوحى بتضارب الأفكار وسيولتها وعدم جريانها على نسق واحد فى العقل الواعى الى أن يستعمل نفس التضارب والتناقض وعدم التناسق فى القصة شكلا وموضوعا· وهكذا يسرد لنا سلسلة من الأفكار يظهر فيها تداعى المعانى الحر بدون نظام منطقى· والمنطق أو النظام الوحيد الذى يستعمله الأديب هو المنطق الذى يسهل له عملية السرد اللامعقولة هذه · فقصة « عوليس » لجويس مثلا ، هى قصة مكتوبة بطريقة منطقية وعقلية علمية موضوعية ولكنها قصة توحى باللامنطق · ولهذا يختفى «البطل» من القصة الحديثة رويدا رويدا ويصبح فى بعض الأحيان انسانا تافها مضحكا يرزح تحت عبء الرذيلة ويقاسى 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 شىء واحد فقط بل يعمل على مستويات عديدة · ويكفى أن نقول ان الرمز يحمل عادة عكس مايتضمنه اما فى العقل الباطن أو فى الأحلام · وهكذا تتضافر جهود الرمزيين

وعلماء النفس التحليلى على خلق أفكار جديدة عن الشخصية والدوافع النفسية · وأصبح التحدث عن الجنس ورموزه ومشاكل الزواج والعائلة والاحباط والكبت من الأمور التى تعالجها قصص هكسلى ولورنس وجويس · وحتى فى قصص فيرجينيا وملف وكونزاد وفورستر التى يبدو أن الجنس لا يلعب فيها دورا هاما نجد تيارات خفية تشير الى الاهتمام بالجنس والدور الذى يلعبه فى حياة الشخوص ·

ويعد يونج من أبرز المشتغلين بعلم النفس بعد فرويد ، وقد أنكر تفسير فرويد للجنس على أنه الدافع القوى فى الحضـــارة الغربية · ووضع يونج نظريته فى « اللاوعى الجمعى » للجنس البشرى على أنه مستودع لكل مايعتبر محرما · وفى هذا المستودع الذى يرثه كل فرد يولد فى حضارة معينة ، يمكننا أن نكتشف أصول العصـاب والأسطورة · وهكذا يصبح الانســان المتحضر الراقى على صلة وثيقة بالانسان البدائى من الناحية الحضارية · وأصبح من الممكن للأديب أن يشير الى هذه العلاقات ويتعرض للأساطير القديمة ويفسرها فى ضوء التجارب المعاصرة · وقد أضاف « يونج » الى العقل البـــاطن وما يحتويه من ذكريات وتجارب عند فرويد مستودعا آخر تحتفظ فيه البشرية « بصور النماذج الأولية » لرموزها · ويقسم يونج هذا المستودع الى جزء علوى يطلق عليه « اللاوعى «Personal Unconscious» وهو السطح لوعاء آخر لا دخل للتجارب الشخصية الماضية فيه ولكنه يولد مع الفرد ولكنه ليس فرديا أو شخصيا ، ولكنه « جمعى » بمعنى أننا نشارك جميعا فيه ونحس به · ويقول يونج ان كلمة « النموذج الأولى «Archetype تعنى صورا ورموزا فى العقل الباطنى من قديم الزمان ولا تعدو أن تكون أشكالا رمزية بدائية للعالم أو الأسطورة أو الخرافة · ونتوارث محتويات اللاوعى الجمعى من أزمان ســحيقة فى القدم · ولا يمكننا تفسير هذه النماذج والرموز تفسيرا موضوعيا لأن عقل الانسان البدائى لا يهتم بالتفسير الموضوع للأشياء لأنه من النوع الانطوائى Introvert. فالانسان البدائى كالطفل لا يميز بين الشىء والذات Object and Subject فاذا أثار الشىء فى نفسه عاطفة نجده يميل نحو رد هذه العاطفة التى يحس بهـــا الى الشىء نفسه الذى أثارها وما يدركه فى هذه الحالة هو رد الفعل وليس الشىء نفسه الذى جلب هذا الاحساس العاطفى أو التخيلى أو العقلى وهذه الطريقة لا تميز الانســـان البدائى فحسب بل نراها فى بعض المجتمعات المتحضرة نسبيا كالعصور الوسطى مثلا · فاذا أثار شىء ما فى نفسنا الرعب أو الخوف فرد الفعل السيكولوجى هو أننا نعتبر هذا الشىء مخيفا ·

ولهذا لا نجد الانسان البدائى يهتم بشروق الشمس وغروبها كظاهرة طبيعية أو يحاول تفسيرها عمليا منطقيا ، ولكنه يحاول أن يضمنها بعدا نفسيا عاطفيا آخر، فهى اذن تمثل طريق سير بطل أو أنه وقس على هذا المنوال باقى الظواهر الطبيعية كالرعد ــ الذى يظهر واضحا جليا فى قصة « فينيجانز ويك » على هيئة كلمة طويلة من مائة حرف أربع مرات فى القصـــــة كلها ليوحى ببدء دورة جديدة فى تاريخ البشرية ــ وكالصيف والشتاء وأوجه القمر المختلفة ، والفصول الممطرة والمطر نفسه والفيضان والجفاف والرعد والبرق · وكل من هذه الظواهر الطبيعية تحكى له قصة

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

ويتحدث عن أنواع أخرى من الرموز كالحية والطائر والحصان والذئب والثور والأسد والدودة والتمساح ويقول ان « الحيـــة » وحدها يلزمها فصل بذاته · أما الضفدعة فلها مكانة خاصة لأنها حيوان برمائى تذكر الانسان بنظرية داروين فى التطور · ويضـــيف الى قائمة رموزه العديدة الأقبية والكهوف والممرات المائية والبحر والنار والماء · فالكهف والبحر يشيران الى حالة اللاوعى بظلامها وأسرارها · والنار توحى بالاثارة العاطفية ويرمز وضع وعاء على النار الى بدء التحول والتغير فى الشخصية · و « المطبخ » يرمز الى المكان الذى تتم فيه عملية التغيير الخلاقة · وفى بداية الشىء تكمن نهايته والأسلحة والآلات ترمز الى الارادة · أما الشجرة فترمز الى الجذور والاستقرار أو الراحة والهدوء أو النمو أو التحليق فى الفضاء أو التسامى أو العطف عندما نستظل باغصـــانها أو ترمز لاقتراب السماء من الارض · ويضيف يونج الى هذه الرموز رموزا هندسية أخرى كالصليب والدائرة والمربع والمثلث والمخروط والعجلة والنجم الخماسى والسداسى والبيضة والشمس · ومن الرموز السلبية العنكبوت والشبكة والسجن ·

وتذخر القصص الحديثة بهذا النوع من الرمزية المعقدة ويكفى أن نشير الى المهرة والبحيرة فى قصة لورنس Women in Love والمخراط والحلزون والدائرة فى « ضرير فى غزة » لألدوس هكسلى والسمكة وبيت العنكبوت فى « لابد للزمن من وقفة » لهكسلى ايضا ، والبحر والأمواج والطيور والماء فى «صورة الفنان» لجويس والكهوف والزنبور والدودة فى « رحلة الى الهنـــد » لفورستر · وقد أمكن للأديب عن طريق الاشارة الى هذه الرموز والأساطير من أن يشير الى أثرها فى حياتنا المعاصرة ويعيد تفسيرها لكى يقارن أو يبرز العـــلاقة بينها وبين مايحدث الآن · والاستفادة من الاسطورة مهمة للغاية وخاصة عندما يجد الأديب نفســـه فى عالم يخلو من القيم ، وتهمنا الأسطورة عندما نقارن بين شخوص أو مواقف من الماضى وشخوص ومواقف حديثه ومن هذا التقـــابل بين الماضى والحاضر ــ كما يظهر فى « الارض الخراب » لاليوت تنطلق المعانى ويتضح المغزى · وأعظم صانع للأساطير هو جويس ، فقد اتخذ لقصته « عوليس » أودسه هومر كنموذج ونجد اشارات عديدة فى « عوليس » الى الاوديسة كما يظهر وجه التشابه فى التركيب واضحا وقد أشرنا الى ذلك بالتفصيل فى البحث السابق ·

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

الحضارات القديمة ليكتشف جذور حضارته ويتعلم شيئا عن نفسه وعن طفولته • ويظهـــر الاهتمـــام بالأســـاطير فى أعمال د • هـ • لورنس وخاصة فى حين يهتم « بيركين » بتمثال لامرأة افريقية ويجد فيه ما يبغيه وكذلك فى قصته أو فى قصته القصيرة « الرجل الذى توفى » وفيها يعيده The Plumed Serpent (المسيح) الى الحياة ويزوجه من ايزيس • وفى قصة الدوس هكسلى « عالم جديد شجاع ، يحاول هكسلى أن يبتكر أسطورة جديدة للرجل الحديث يبدو فيها كالآلة ويقارن بينه وبين الانسان الفطرى النبيل • وهكذا أصبحت كلمة « طبيعى » فى أدب القرن العشرين تعنى الرجل الفطرى النبيل ، الانسان الذى كان يؤمن بالأساطير ولا تعنى أدب السبب والمسبب • وقد عبر لورنس وفورستر وكونراد وهكســلى عن السأم الذى يعانى منه الانسان الحديث نتيجة لمادية القرن العشرين واتجهوا الى تمجيد خصال الرجل الفطرى وتكامل شخصيته • وهكذا انقلبت القصة بشخوصها رأسا على عقب وأدرك الأديب أن الخلاص لا يأتى الا عن طريق الفرد نفسه لأنه يكمن فى النفس البشرية ذاتها • ويكفى أن نختتم هذه المقالة عن الرمزية فى القصةالحديثة بعبارة من امرسون يقول فيها :

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

وفى المقال التالى نرجو أن نناقش أثر التكنيك الســـينمائى والموسيقى فى القصة الحديثة •