الفصل الأول

مقدمة لدراسة القصة

في الأدب الإنجليزي الحديث

مقدمة لدراسة القصة

فى الأدب الإنجليزى الحديث

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

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

حكم الملكة فكتوريا فى إنجلترا (١٨١٩ — ١٩٠١) ، بل على فترة معينة كان المناخ الفكرى فيها والعادات والتقاليد تتسم بطابع فكتورى متزمت دوجماطيقى . وعند مطلع القرن العشرين أخذ بعض الأدباء ينظرون إلى عصر فكتوريا نظرة شك وتهكم وسخرية واعتبروه عصراً منافقاً له جو خانق لايساعد على الإبتكار والحرية وتذوق الجمال ، عصراً مادياً يخلو من الإحساس والعاطفة . وجاهر هذا الفريق بآرائه واتهموا العصر بالسطحية والسذاجة وأخذوا يهزأون من « تنيسون » ويتثاءبون كلما قرأوا جورج اليوت ، أما ديكنز وثاكرى ، فقد كانت قصصهم تقرأ بسرعة وفى قفزات طويلة من فصل إلى آخر تبلغ أحياناً المائة صفحة .

والتغيير الشامل الذى بزغ مع مطلع القرن العشرين كان نتيجة للرغبة الملحة فى محاولة للإلمام بكل شىء مهما كان مراً والوصول إلى الحقيقة سواء عن الفرد أو الكون . وتزعم هذه الحركة برنارد شو وكان فى 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 نظريه لايمكن الأخذ بها إلا إذا درسها الفرد وتقبلها عقله . وأهم النصائح فى فلسفته تعكس حيرة القرن العشرين منذ مطلعه وتتلخص فى الكلمات « إسأل » ، « إختبر » ، « إفحص » ، « جرب » .

ولابد فى معرض حديثنا عن القصة الحديثة أن نذكر الأثر الذى خلفته مدرسة الفن للفن ، تلك المدرسة التى ظهرت فى منتصف القرن التاسع عشر وشجعت على اغتراب الفنان وعزلته . فقد أكد أصحابها ضرورة فصل الفن عن احتياجات الطبقة الوسطى ، وتضمنت نظرياتهم إستقلال العمل الأدبى والأديب وتأكيد ذاتيته وبالتالى خلو العمل الأدبى من الدرس الخلقى أو الناحية التعليمية أو الهدف الدعائى . وبالإضافة إلى ذلك أصر أصحابها على عدم إخضاع العمل الفني لأى حكم خلقي أو اجتماعي . فالعمل الأدبى ، كما

يقول أصحاب هذه المدرسة ، لابد أن تطبق عليه الأحكام الجمالية فقط ورد عليهم تنيسون ، أمير الشعراء فى العصر الفكتورى ، بقوله « إن هذه النظرية هى الطريق إلى الجحيم » .

وهذا الفن الذى يعزل نفسه عن الحياة العامة والذى يستهدف مثلا تختلف عن مثل المجتمع يعد أدباً يحاول التخلص من المسئولية . 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 ، فى كتبه « الفنانون المحدثون » (١٨٤٣ — ١٨٦٠) و « المصابيح السبعة فى فن المعمار » (١٨٤٩) و « أحجار البندقية » (١٨٥٣) يشرح مبادىء فن المعمار ثم يتدرج من الحديث عنه إلى الحديث عن العمال المهرة ثم يهاجم النزعة التجارية الرخيصه فى عصره ، تلك النزعة التى كانت تضحى بالجمال فى سبيل المنفعة المادية . واحتج فى كتبه كذلك على بلادة 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) .

وللأدب 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 هما رد فعل سيكولوجي بدأه رسكين ضد جمود الإحساس

فى العصر الفكتورى ومن بعده أصبح والتر باتر (١٨٣٩ — ١٨٩٤) الأستاذ بجامعة أكسفورد رائدا لهذه المجموعة التى تعبد الجمال وتكرس الفن للفن . وتعتبر قصته « ماريوس الأبيقورى » (١٨٨٥) تعبيراً عن الفلسفة الجمالية لعصر يحتضر . وتبعه أوسكار وايلد (١٨٥٤ — ١٩٠٠) بقصته « صورة دوريان جراى » (١٨٩١) ولكنها لاتضارع قصة « ماريوس الأبيقورى » لباتر فى جمال الأسلوب . ونحس أن أوسكار وايلد كان مدركا للقبح وهو يكتب عن الجمال وكان يشعر أن هناك دودة تنخر فى هذه الوردة الجميلة . فدوريان جراى رجل فاقد الاحساس بالرغم من لباقته وحسن مظهره . ويلخص الكتاب حياة أوسكار وايلد إلى حد ما ، وحياة أولئك الذين يتمتعون بالحياة وبجمالها دون الخضوع لأى سلطان أخلاقى أو اجتماعى أو دينى .

وينتمى روبرب لويس ستيفنسون (١٨٥٠ — ١٧٩٤) ، وكان صديقاً لهنرى جيمس، إلى هذه المجموعة وله أسلوب رقيق ولم يخط بقلمه كلمة واحدة دون أن يراعى فيها النواحى الجمالية فى الأسلوب . ونذكره جيداً من قصصه « المخطوف » (١٨٨٦) ودكتور جيكل ومستر هايد (١٨٨٦) و « جزيرة الكنز » . وأخرج لنا جورج مور الأيرلندى (١٨٥٢ — ١٩٣٣) « مياه إستر » (١٨٩٤) وهى قصة فتاة تشبه « تس » إلى حد ما فى قصة توماس هاردى. وتحكى قصته «هلواز وأبيلار» (١٩٢١) قصة حب راهب وفيلسوف العصور الوسطى بيتر أبيلار لهلواز ، وفيها إحياء للعصور الوسطى بألوانها الزاهية ومغامراتها الرومانسية وفلسفة الواقعيين والمثاليين بين المدرسيين .

ويعرف جورج مور فن كتابة القصة على أنه « تتابع إيقاعى منظم للحوادث فى أسلوب إيقاعى منظم للعبارات » .

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

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

وأثناء إقامته فى فرنسا تأثر إلى حد كبير بالمدرسة الفرنسية حتى أنه أخذ ينظر إلى اللغة الإنجليزية على أنها لغة خشنة لا تضـــارع الفرنسية فى جمالها وإيقاعها ، وأشاد بفلوبير (١٨٢١ — ١٨٨٠) وجونكور (١٨٣٠ — ١٨٧٠) وقرأ بعد ذلك لوالتر باتر واعترف بأن « ماريوس الأبيقورى » كانت « الصخرة التى خطوت عليها عبر المانش إلى عبقرية لغتى الأصلية » .

وما أن نصل 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 فى هانلى عام ١٨٦٧ وهى أحد مدن ستر ادفوردشر

الخمســـة لصناعة الخزف والتى خلدها فى قصصه فيما بعد ؛ وتعلم فى مدرسة محلية وعاش فى جو متواضع ثم أكمل تعليمه فى جامعة لندن . وكانت عائلته تنتمى إلى طبقة المزارعين من ناحية ومن ناحية أخرى إلى طبقة العمال . وكان لأهله من المتدينين نظرة تشبه نظرة المتطهرين الذين يؤمنون بقيمة العمل والكدح . وعمـــل بينيت فى مكتب للمحاماه وبعد ذلك كمساعد لمحرر مجلة « المرأه » 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 ــ النثر القصصى الرفيع ــ قصص الميلودراما الشعبى ــ القصص القصيره ــ المقـالات النقـدية والمسرحيات . وحقق ما كان يصبو إليه وكتب فى كل نوع من هذه الأنواع كتباً تعد رائعة فى نوعها . وقد ترك الشعر فقط من حملته التجارية هذه ونستطيع أن ندرك السبب فى ذلك بسهولة !

كان بينيت يكتب دائماً من أجل الربح وقال صراحة : « إنى لا أستطيع أن أتخيل أديباً يكتب للأجيال القادمة » ونتيجة لهذا الاتجاه والرأى نرى أن معظم كتاباته تنحو نحو الصحافة أو السطحية التى تجد رواجاً . وترتكز شهرته كقصص على «حكاية الزوجات العجائز» (١٩٠٨) وسلسلة أخرى من القصص تعالج حياة عمال الخزف فى المدن الخمس الرئيسية وهى تنستول وبارسليم وهانلى وستوك ولونجتون فى ستراد فوردشر . ويصور لنا بينيت فى جو كئيب خانق شخوصه ، ومعظمهم من الطبقة الوسطى ، ولكنه يصورها بنوع من الحيوية وباهتمام بالغ بالتفاصيل الدقيقة التى تجعلها نماذجاً فى الوصف الواقعى الموضوعى .

وفى عام ١٩٠٣ إستقر فى باريس وصدرت له رائعته « حكاية الزوجات العجائز » . وبالرغم من أنها رأت النور فى فرنسا إلا أن جوها إنجليزياً

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

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

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

وتصوير بينيت للأيام التى تقضيها الأختان . فى برسلى تصوير رائع يقدم لنا فيه دراسة للوهم الكاذب الذى لا يمكننا الهرب منه أحيانا . فقد كان هذا الوهم الكاذب هو سبب هرب صوفيا فى بادىء الأمر مع الرجل الذى كانت تحبه ، ولكنها اكتشفت خداعه ونذالته أما كونستانس التى تقبلت مصيرها فى صمت فقد أدركت أن أبنها الذى تحبه والذى من أجله ضحت بكل شىء لا يبالى بسعادتها ولا يعمل على تحقيق رغباتها . وما تقوله كل واحدة منهما فى النهاية يلخص لنا حياتهما : «إنى لا أريد الموت، ولكننى أتمنى أن أموت»

لقد عاش بينيت وهو صبى فعلا فى حانوت تاجر أقمشة ملحق به منزل تسكنه عائلة بينز وكان يعرف كل ركن فيه ولهذا تساعد الملاحظة الدقيقة فى القصة على فاعلية الإحساس بالمكان وبمرور الزمان . ففى ثمانين صفحة مقسمة إلى أحد عشر فصلا فى أول القصة يسجل بينيت حوادث ثلاثة أيام فقط بينما يبسط الجزء المتبقى من القصة والذى يغطى أربعة وأربعين عاما فى سبعمائة صفحة . فالزمان يسير ببطء عن عمد فى أيام الشباب الرحبه . ويأخذ بينيت فى تركيز أسلوبه ويسرع به كلما مرت السنوات . وهكذا يصبح القارىء جزءاً من فكرة سيولة الزمان ويسجل مروره ويستجيب لجريانه دون وعى منه .

لقد كان بينيت يعلم مكانته الأدبية ولم يحاول أن يخدع نفسه ، فقد كان يقول عن نفسه أنه أديب من الدرجة الثالثة إذا ماطبقت على إنتاجه مقاييس نقدية صارمة . وكان بينيت يحب الراحة والشهرة وكان فرحا بمقدرته على جمع المال وعلى العيش عيشة رغدة فى الفنادق حتى أنه كان ينوى أن يدير فندقا بنفسه لحسابه . وكان يكره الخوض فى الدين والميتافيزيقا ولا نجد لهما

مكاناً فى قصصه . وأعلن صراحة أنه « مادى » ولهذا لم ينج من هجوم فيرجينيا وولف ود . ه . لورنس فيما بعد . وفى مذكراته يطلق على نفسه لقب « فنان صاحب اهتمامات تجارية » ، وعند ما أصبح ثريا إشترى لنفسه يختاً وكان يصرف ببذخ على عشيقته . ولكى يرضى نفسه كفنان أصيل كان من آن لآخر يكتب كتابا « جاداً » لا يتوقع منه ربحا .

لقد كان بينيت يرى الجمال والدراما الإنسانية فى الحياة العادية من حوله ، تلك الحياة التى أحبها . وتفرس فى العالم من حوله بعين مجهرية ناقدة وبواقعية نزيهة ، وكان أمينا فى تصويره لشخوصه العادية أو المعقدة وعلاقاتها بالبيئة والزمان .

وقد بدأ القرن العشرون بداية طيبة كلها ثقة وأمل فى مستقبل زاهر تنعم فيه البشرية بثمرات كفاحها الطويل وجهودها فى ميادين العلم والمعرفة . فكانت الفترة التى سبقت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨) فترة رفاهية ورخاء مادى ، فترة إتسعت فيها آفاق جديدة ، وبالنسبه لكثير من المفكرين والأدباء ، فترة إيمان متزايد وثقة فى 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 ينحو نحو الإصلاح عن طريق عملية تدريجية بطيئة لا عن طريق العنف أو الثورة . فقد كانت الصورة التى فى أذهان كثير من الناس صورة باسمة ولو أنها لم تكن الصورة الحقيقية ، فقد كان هناك فقر وبؤس واضطهاد .

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

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 برناردشو سوى آلات استأجرها لكى تلقى بوجهة نظره على المسرح ثم يسرحها فيما بعد أو يلقى بها بعيداً عنه . ولقد خلق ويلز شخصيات حية مثل مستر كيبس ومستر بولى ولكنه لم يسمح لهما بأن ينعما بالحيـــاة الرغدة فى جمهورياته العلمية الفاضلة التى كان يبنيها ويصممها بنصف عقله الآخر ولم يعرف أن مستر كيبس ومستر بولى وأمثالهما يكونان المـادة 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 نظرته 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 القصص الحديث كان قد بدأ فى توجيه عنايته إلى الفرد ذاته بدلا من الاهتمام بنقد المجتمع . ولا شك أن الاهتمام بالفرد وإكتشاف أغوار النفس البشرية وأبعادها وما تعانيه 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 وكونراد وألدوس هكسلى . وفى هذا الإتجاه إلى الفرد والإهتمام 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 جوهرة ككل وعن طريقها ننفذ

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

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

ولقد عانى الإنسان فيما مضى من هذه المحن فى تاريخ البشرية ، فقابلها الشاعر تنيسون فى العصر الفكتورى ووجد الخلاص من الصراع بين نظرية التطور والدين فى 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 شوبنهور أن العالم لامعقول فى أساسه ومناف لكل منطق . ويطيب لتوماس هاردى أن ينتقى لهذه القوة الغاشمة أبطالا وبطلات لهم حساسية فائقة لكى تدوسهم عجلات الآلة التى لا ترحم ، ولم يكن توماس هاردى هو المتشائم الوحيد بل كان الجو الأوروبى مواتيا لهذا التشاؤم فى القرن التاسع عشر .

وقد يجد المؤرخ فى المستقبل فى فرويد وماركس وأينشتين ثلاثة من المفكرين لهم أعظم الأثر فى الحضارة والعلم الحديث كما كان لكوبير نيكوس وماكيافيللى ومونتان فى القرن السادس عشر ويبدو فى كلا القرنين — السادس عشر والعشرين — أن نظاماً

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

وقد بين أحد النقاد أن هذا التغير يمكن إرجاعه إلى أن كلا من ماركس وفرويد وآينشتين يشيد بأهمية ما هو فى مرتبة أدنى — الجماهير عند ماركس والغرائز عند فرويد والذرات عند اينشتين . وهكذا تصبح رموز ومقومات كل ما هو فى مرتبة أعلى — الأرستقراطية ورأس المال : العقل : المادة — تظاهراً وأقنعة وسرابا . وكان لا بد لهذه الظواهر أن تفسح الطريق حتى تستطيع الجماهير على الصعيد الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، والغرائز والدوافع الخفية على الصعيد النفسى والذرات على الصعيد المادى أن تجد لنفسها مكاناً وتعبر عن إرادتها .

وقد صورت القصة الحـــديثة هذه المذاهب العريضة أصدق تصوير وشجعت هذه الفلسفة الأدباء على معارضة كل ما هو متفق عليه ، وأعطت الأديب والجمهور حرية خالية من كل قيد أو كبت أو زيف . ونلاحظ تيارين مختلفين فى أدب هذه الفترة ، أحـدهما سلبى والآخر إيجابى ، فاتجه الأدباء السلبيون إلى التهكم والسخرية ، ونقدوا وسخروا من التقاليد والعرف ، واستغلوا النظريات الحديثة فى التشكيك وزعزعة الإيمان بالتقاليد والأخلاق والدين . واستغل الفريق الآخر الحرية التى حصل عليها الأديب فى خلق طرق جديدة فى التعبير وأصبح يحمل على عاتقه واجب خلق مبادىء جديدة لتملأ الفراغ الذى خلفته المبادىء القديمة . واشتركت المجموعتان على السواء فى التمتع الوثنى بالحياة الذى كان يتفق والفردية الجديدة .

ولم يبق هناك شىء مقدس ، وهوت المثل العليـا التى آمن بها أسلافهم الواحد تلو الآخر ، واكتسحتها الدماء التى أريقت فى ميادين القتـــال فى الحرب العالمية الأولى . وأصبح العقل أو المنطق حبلا رفيعاً يسير عليه الإنسان فوق هوة سحيقة تغلى بالغرائز والفوضى والمتناقضات . وبدأ الأدباء فى العشرينات يهاجمون كل ما كان يبنى بمجتمع مستقر ، ولم تسلم الكنيسة من هجومهم ، أو التعليم ، أو السياسة ، أو التجارة ، أو العلاقات

الجنسية ، أو المثل العليا وقيود المتطهرين . وأتهمت البرجوازية بأنها هى المسؤولة عن الحرب وعن الدماء التى سالت فيها ، واستقبلت قصص ألدوس هكسلى وإفلين واو وميكل آرلن بحماس لأنها تهاجم التقاليد وتسخر من الحرية الجنسية وكان تأثرهم بنظريات فرويد عظيما . وظهر التهكم والسخرية من الحرب فى القصص التى تعالجها ومنها « موت البطل » و« وداعا للسلاح » و « جزاء الجندى » ، وترجم لا مارك « كل شىء هادىء فى الميدان الغربى » ومعظمها يعبر عن فتور الحماس بالحياة أو الفردية الفوضوية .

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

وكان من الطبيعى أن ينضم الشبان منهم إلى الركب السياسى 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 ثقتهم بالفلسفة المادية تتزعزع وأخذوا ينظرون فى وجل حولهم فى محاولة يائسة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه ، ولدينا فى دراسة أعمال ألدوس هكسلى مجتمعة أصدق تمثيل لهذا التيار . فمن عام ١٩١٦ إلى عام ١٩٢٨ بظهور قصته « تقابل الألحان » كان التهكم والاحباط واضحان فى قصصه . وفى « تقابل الألحان » ١٩٢٨ نجد الصراع بين العقل والغريزة وبين الفاشية والماركسية ، وبين فلسفة لورنس الصوفية الجنسية وبين فلسفة هكسلى العقلية العلمية . وبظهور

« عالم جديد شجاع » ١٩٣٢ ندرك 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 السلمية » فى عام ١٩٣٧ وكتابه « 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 السلمية 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 فئة 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 وميلا شديداً نحو التعقيد والغموض وطغت الصنعة الفنية على الابتكار ، والتحليل على التوفيق والتفتيت على الربط العضوى ، والفرد على المجموع والعقل الباطنى والهذيان على العقل الواعى والمنطق . وأصبحت القصة خليطاً عجيباً من « الحدوتة » ، إن وجدت ، والتحليل النفسى والعلم والتركيب الموسيقى والسينمائى والرمز ، وأصبح هذا الخليط العجيب فى بعض الأحيان اكسيرا ممتعاً ، وفى كثير من الأحيان عائقاً يقف بين القصصى والقارىء . وهذه ظاهرة خطيرة تهدد النثر القصصى بفقد جمهوره ، فالنثر القصصي يعتبر قبل كل شيء فناً لسرد « الحدوتة » .

وامتدت ظاهرة الغموض والتعقيد هذه إلى الشعر والمسرحية وخرج لنا ما يعرف اليوم بأدب اللامعقول أو أدب العبث . ولهذا قل عدد القصص التى تشد القارىء إليها مثل قصص ديكنز وثاكرى وسكوت وجورج إليوت .

وأعتقد أن أحسن معالجة للفترة التى بين عام ١٩٠٠ ، ١٩٥٠ هى التى ترتكز على معنى «التفتيت» لأنها ستقودنا حتما إلى دراسة التفتيت والتحليل فى علم الفيزياء الحديث وفى التحليل النفسى وما لهما من أثر بالغ فى تفتيت القصة شكلا وموضوعا وتفتيت الشخوص والحبكة القصصية حتى اللغة ومفرداتها . كما يظهر التفتيت فى النظريات النقدية الحديثة وفى 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 بشىء من الدقة وتقييم ما أنجزه كتاب القصة . فقد انتهت إحدى مراحلها واتضحت الخطوط الرئيسية لمرحلة جديدة أخرى وهى القصة « المعاصرة » .

وما من شك فى أن دراسة القصة فى الأدب الانجليزى فى النصف الأول القرن العشرين لابد أن تكون عامة ، وقد تكون هذه المحاولة قيمة لا على أنها موضوع بحث تاريخى أدبى فحسب ، بل على أنها دراسة قد تلقى ضوءاً أو بعض الضوء على الحاضر وعلى معالم القصة فى 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 الأدبى لأعلام القصة فى هذا الكتاب قد ظهر من مدة طويلة ويعالج ماضيا بعيداً بالنسبة لنا مما يسمح لنا بالحكم عليه حكما مستقلا .

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

أن يصورونه فهناك الدعوى فى كل عصر ونقيضها ويتطور الأدب فى حركة جدلية ما أن نصل فيها إلى تركيب من الدعوى ونقضيها حتى تبدأ الحركة من جديد بدعوى جديدة تنتظر نقيضها . أضف إلى هذا أن هناك تشابها وتداخلا فى الأسلوب والأشكال الفنية وطرق التعبير يزيد من صعوبة عملية التنسيق التى نريدها .ففى الفترةالتى كان فيها جويس وفيرجينيا وولف مثلا يقومان بالتجريب فى مضمار القصة كان هناك مئات من القصص الأخرى التى كانت تجد طريقها إلى القارىء فى شكل تقليدى وفى أسلوب مباشر سهل ، وبالمثل ، عندما كان الدوس هكسلى وإيفلين واو يطرحون تقاليد عصرهم جانبا كان معظم القصاصين يواصلون الكتابة عن تقاليد العصر الفكتورى ويعضدونها وكانت قصصهم تملأ أرفف المكاتب الشعبية المتنقلة . ويقول جراهام هيو فى كتابه « الشمس المظلمة » عن د . ه . لورنس فى معرض حديثه عن هذه الظاهرة :

« لقد نشر لورنس أول كتاب له قبل الحرب العالمية الأولى بثلاث سنوات ، ونشر آخر كتاب له عام ١٩٣٠ . وفى هذه العشرين عاماً تصدع عالم قديم بطريقة عنيفة وبطريقة أكثر إيلاماً من أى شىء عرفته البشرية من قبل . ومما يدعو للدهشة أن الأدب التخيلى لهذا العصر لا يعكس إلا جزءاً قليلا من هذة الصورة . فالمفروض أن تمسك القصة بالمرآة للعصر ، ومع ذلك قد يبدو من الصعب على قارىء من كوكب آخر أن يعرف شيئاً يذكر عن الإضطرابات فى أوروبا من أعمال معاصرى لورنس العظام أمثال أندريه جيد وتوماس مان وبروست وجيمس جويس . وربما يكون الصف الثانى من الأدباء هو الأقدر على أن يعكس التاريخ بطريقة مباشرة ظاهرة . فعواصف الخيال ليست تلك التى تعصف ببحر التاريخ السياسى وتثيره ، وإنما تتولد عواصف الخيال فى منطقة أخرى وتدفع بضحاياها إلى شواطىء أخرى ... فالحقيقة هى أنه بالنسبة للورنس ، كما هو الحال بالنسبة للكتاب العظام

فى عصره ، لم تكن الكارثة التاريخية سوى جزءاً من ثورة عظيمة فى 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 فى معالجة المشاكل وطرق التعبير إلا أن القصة الحديثة تبين بوضوح وجود توافق وانسجام فى تطورها بين عام ١٩١٨ وعام ١٩٣٠ . وقد قام أعلام القصة التى يعالجهم هذا الكتاب بإدخال فنون جديدة ساعدت على تطور القصة شكلا وموضوعا وبعدت بها كل البعد عن قصص العصر الفكتورى ، كما أثرت فنونهم وتجاربهم واتساع دائرة معارفهم فى المناخ الفكرى وفى الأدب الشعبى عامة .

ماهى إذن ملامح القصة الحديثة ؟ وماهى إذن تلك « الثورة العظيمة فى الإحساس » التى يشير إليها جراهام هيو ؟

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

---

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

بعضها ببعض ارتباطاً تاماً ، وفى الوقت نفسه لابد أن يكون لدينا إستعداداً لتقبل التجديد والإبتكار .

ولعل أكبر الصعوباب التى ستعترض القارىء الحديث الذى تعود على قراءة قصص أوستن وديكنز وثاكرى هى التى ستقابله عندما يبدأ فى قراءة القصة الحديثة ويجد نفسه مضطراً إلى تغيير وجهة نظره كلية بعد أن ينتهى من قراءة الصفحة الأولى ويقابل القصاص الحديث ويتعرف عليه فى عالمه الخاص به . وسيجد أن ماوصل إليه فى قراءاته لديكنز مثلا لن يجديه فى تفهم مرامى جويس وفرجينيا وولف . وبدلا من القصة الطويلة بحجمها الكبير وتقديمها للشخوص بشكل منطقى وسرد منظم والتى قال عنها هنرى جيمس فيما بعد أنها « محشوة بالتوافه » ، سيقابل تركيزاً شديداً وقفزات سريعة من فكرة إلى فكرة . فالكاتب القصصى الحديث يستعين بالفنون الموسيقية ويحاول أن يقلد الموسيقى فى فاعليتها فى التأثير على شعورنا بسهولة وبسرعة ويحاول أن يطوع الكلمات والجمل لتقوم بهذه العملية المعقدة التى تقوم بها الأنغام والأصوات فى الموسيقى. ويحاول أن يقلد التصوير Painting حين يوقف الزمان أو يجمده ويعطينا صوراً تظهر فيها الألوان والظلال بطريقة انطباعية كما فى قصص فيرجينيا وولف وكونراد . ويجب أن نعترف أن معظم الإنتاج الأدبى فى النصف الأول من القرن العشرين لم يكن من هذا الصنف الممتاز ، ولم تؤثر التجارب الجديدة فى القصة فى جمهور القراء وأعرضوا عن قراءة الصعب منها والغامض . ولكن هذه الفنون أثرت بوجه عام فى القصة وحررتها من القيود « الزمكانية » ، وقد ساعد العلم الحديث بنظرياته على ذلك وأصبح الأديب حراً فى تشكيل مادته وصبها فى إطار يناسب السرد « اللازمكانى » .

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

فيما مضى يعيشون على أرض صلبه فى 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 فى الميكانيكية المادية — يمكنه أن يتدخل ليفسد هذا الجو المنظم المنطق للمناخ الفكرى 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 والبيوولوجية . كذلك ذبلت الحتمية فى الفلسفة العلمية وحل محلها الإحتمال الإحصائى و « حرية الإرادة » فى الإلكترون (١) . وكف العالم عن إتخاذ صورة الآلة أو الساعة الدقيقة وأصبح الكون فكراً (٢) وأصبحت المادة موجهة والموجة نوعا من الخيال . ويقول سير آرثر إدنجتون « 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 الزمكانى فى الجذر التربيعى لناقص واحد وهى كمية تخيلية . ويقول سير جيمس جينز فى كتابه « الكون الغامض » :

---

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

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

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

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

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

ويحدثنا اليوم سير جوليان هكسلى عالم البيولوجيا المعاصر عن تطور الإنسان فى المستقبل وكيف أنه سيكون تطوراً ذهنياً عقلياً(٢) . ويأتى ماكس بلانك (١٧٥٨ — ١٩٤٧) بعد داروين ونيوتن ويشكك فى نظرية السببية التى يرتكز عليها أى تفسير منطقى مادى ، ويؤكد روح عدم الثبات أو الاستمرار واللامعقول . وعندما وضع نظرية الكم عام ١٩٠٠ ترك العالم التفسير الميكانيكى وأخذ ينحو نحو التجريد الرياضى . وقد ساعدت نظرية الكم لبلانك على «تفتيت» المادة وأصبحت الكوانتوم وهى أساس مادة الكون وحدة من الطاقة .

ولقد أدرك أينشتين أهمية نظرية بلانك وقال بأن جميع أشكال

---

(١) الكون الغامض لسير جيمس جينز ترجمة دكتور على مصطفى مشرفة ، القاهره ، ١٩٤٢ ، ص ١٤٠ .

(٢) Huxley. J. : The Humanist Frame, London, 1961, pp. 13–48.

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

لقد كان العلم القديم يقرر تقرير الواثق أن الطبيعة لاتستطيع أن تسلك إلا طريقا واحداً ، وهو الطريق الذى رسم من قبل لتسير فيه من بداية الزمن إلى نهايته ، فى تسلسل مستمر بين علة ومعلول ، وإلا مناص من أن الحالة (ا) تتبعها الحالة (ب) ؛ أما العلم الحديث فكل ما يستطيع أن يقوله حتى الآن هو أن الحالة (ا) يحتمل أن تتبعها الحالة (ب) أو (ج) أو (د) أو غيرها ، . . نعم ، إن فى استطاعته أن يقول إن حدوث الحالة (ب) أكثر احتمالا من الحالة (د) ... ولكنه لايستطيع أن يتنبأ عن يقين أى الحالات تتبع الأخرى ، لأنه إنما يتحدث دائما عما يحتمل ، أما ما يجب أن يحدث فأمره موكول إلى الأقدار ، مهما تكن حقيقة هذه الأقدار[1] » .

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

---

(١) الكون الغامض ، ص ٢٠ — ٢١ .

تسبح فى الفضاء . وأصبح من العسير على بطل فى قصة حديثة أن يتحكم فى نفسه أو فى عالمه ويطوعه لإرادته لأن الإنسان أدرك فجأة أنه — حتى بوسائله العلمية وعقله الواعى — لا زال يسير ويتحرك ويتصرف ويعيش فى عالم مظلم ساكن وبوسائل لا عقلية وغرزية فى بعض الأحيان . وكيف يتحكم الإنسان فى تصرفاته وهو تحت رحمة تكوينه الجسدى الذى ولد به وجهازه العصبي وإفرازات غدده ورموز أحلامة وعقله الباطن . وكيف نطلب من القصصى أن يصور لنا شخصيات ثابتة مستقرة لا تتغير ولا تتأثر بتجاربها العديدة كما جرى العرف فى القصص القديم؟ وإذا كان من المستحيل على العالم أن يراقب إلكترونا بمفرده ويرصد حركاته ، وإذا كان لا يمكنه التنبوء بتصرفه من تجربة لأخرى فلهذا يضطر إلى الالتجاء لوسائل تمكنه من دراسة مجموعة كبيرة منها . والطريقة التى يصل بها العالم إلى نتائجه هى طريقة الاحتمال الاحصائى Statistical Probability أوقانون 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 الشخوص بالنظر إليها من زوايا مختلفة فأحياناً ينظر إليها بعين الفيلسوف وأحيانا ينظر إليها بعين الكيميائى أو بعين عالم الفيزياء أو بعين العالم النفسانى كما فعل الدوس هكسلى فى قصتيه « تلك الأوراق الذابلة » و « تقابل الألحان » . وتقول لنا فيرجينيا وولف :

إفحص لفترة عقلا 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 تهبط هذه الذرات ، وعند ما تتجمع لتعطى معنى ليوم الاثنين أو الثلاثاء ، نبدأ فى الاهتمام بأشياء لم نكن لنعيرها اهتماما فى الماضى ، وندرك أن اللحظة الهامة ليست هنا بل هناك . . . ألا ينحصر

عمل الأديب فى نقل هذه الروح المتغـــيرة التى لا نعرفها ولا نستطيع تحديدها ؟ (١) .

وعن طريق تفتيت الجمل والشخوص والمواقف والتسلسل المنطقى فى خط مستقيم ، وعن طريق الإنتقال المفاجىء من حالة لأخرى ومن منظر لآخر ، استطاع القصاص أن يعبر عن إحساسه بالحياة وكأنها تتابع متقطع عفوى للإنطباعات والإحساسات وسيـل مستمر منها فى غير نظام ؛ ولا نعرف إتجاه هذا السيل الجارف الذى يدفع الشخوص ويحركها إلا بعد ملاحظتنا لعدد كبير منها مع استحالة معرفة اتجاهها أو هدفها من دراسة الحالات المتفرقة أو الذرات التى تتكون منها. فمن خلال هذه المتاهات يتضح لنا طريقنا إلى المعرفة . ونحن لا نتغير فى حياتنا النفسية والروحية فحسب بل نتغير جسدياً كذلك، فخلايا الجسم تجدد نفسها باستمرار ونتقدم فى السن مع كل زفرة ، أى أننا فى 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 togther behind you (٢)

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

What we know of other people
Is only our memory of the moments
During wich 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.

---

(١) Woolf. V. : The Common Reader. London 1929. p. 189.
(٢) Eliot, T. S. : "The Dry Salvages" in Four Quartets.

والسطر الأخير يلخص لنا أثر العلم الحديث فى القصة وفى الشعر ، فكما يقول اليوت فيه « يجب علينا أن نتذكر أيضاً أننا عند كل لقاء نقابل شخصاً غريباً » أى أننا نتغير باستمرار .

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

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

---

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

(٢) أنظر 1.—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 التى يحاول الكشف عنها . وأخذ الانسان ينظر إلى الأشياء التى كان يعتبرها ثابتة مستقرة بنظرة مختلفة تحكمها علاقاتها بأشياء أخرى . وأصبحت الكلمة الهامة هى « العلاقة » فى الفيزياء والأدب . ومع مولد « العلاقة » كف العالم والأديب عن البحث عن المطلق ، فليس هناك شىء 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 فى « نوسترومو » لكونراد وسبتيموس وارين سميث فى « مسز دالواى » لفيرجينيا وولف وفيليب كوارلز فى « تقابل الألحان » لألدوس هكسلى وستيفن فى « عوليس » لجيمس جويس .

وتلقف الأدباء النتائج التى تؤكد الذاتية للدفاع عن الشعور والإحساس الفردى بالحقيقة . واغتنموا فرصة قصور العقل ووقوعه فى الخطأ ليشككوا فى مقدرته . وبدأ الإنسان يتساءل . أتتبع عقلنا العاجز المغامر أم الهامنا العميق الغامض أم الحكم الغشيم لأعيننا وآذاننا وأيدينا التى تتحسس ؟ وأخذت أعين الأدباء تبصر فى الظلام الحالك المحيط بهم وأخذوا يقتربون من بؤرة النور لكى يجلسوا فى كهف الفراغ ويصبحوا من أصحاب المعارف ومنهم إليوت وإزرا باوند وبيتس فى الشعر وهكسلى وفيرجينيا وولف ولورنس وجويس فى القصة .

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

« إن قوانين الطبيعة الأساسية ، بقدر ما نعرفها فى الوقت الحاضر ، لا تقول لنا لِمَ يمر الزمن بلا انقطاع ؟ بل هى مستعدة لأن تجيز احتمال

رجوعه القهقرى ، ذلك أن تقدم الزمن إلى الأمام بلا انقطاع ، وهو جوهر الصلة بين العلة والمعلول ، إنما هو شيء أضفناه من تجاربنا الخاصة إلى قوانين الطبيعة المحققة ، ولسنا ندرى هل هو متأصل فى طبيعة الزمن وإن كانت نظرية النسبية . . . تسم هذا الرأى بميسم الوهم والخداع . وهى تعد الزمن مجرد بعد رابع يضاف إلى أبعاد الفضاء الثلاثة »[1] وأثرت نظرية النسبية فى طبيعة الزمن الحقيقية وخرج لنا ما يعرف بنسبية الزمان . فاليوم الذى يزخر بالتجارب يبدو لنا أطول من عام خال من الذكرى ، ويتضاعف الزمان تحت مبضع الجراح وعلى مقعد طبيب الأسنان ، ويمر بسرعة مذهلة فى لحظات السرور واللذه وعند الغرق وقد يتلاشى فى التجارب الصوفية ولحظات الكشف والرؤية . ونجد هذا الإحساس المبهم بالزمن فى 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 ».

وفى قصص فيرجينياوولف تتضاءل أهمية الإحساس بالزمن الميكانيكى الذى تحكمه دقات ساعة بيج بن ويحل محله زمان ذاتى لا يتقيد بحركة الأرض حول الشمس : وفى قصة « عوليس » لجيمس جويس نقرأ عن أطول يوم فى تاريخ الأدب ، فيوم مستر بلوم يغطى ١٨ ساعة فى القصة ولكنه يوم ملىء بالأحداث والتجارب الذاتية وكأنه ١٨ عاماً . وفى « ضرير فى غزة » لا نجد التتابع الزمنى المسلسل الذى ألفناه فى القصص القديمة ويحاول هكسلى أن يجرب نوعاً آخر من التسلسل تحكمه تجارب البطل النفسية . وحكى نيكولاس فلاماريون ، الفلكى الفرنسى (١٨٤٢ — ١٩٢٥) قصة الرجل الذى رأى حوادث الثورة الفرنسية تتابع مقلوبة على عكس نظامها فى الزمان

---

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

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

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

علم النفس والقصة

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

وجذورها فى الجنس والغريزة وسلطة الوالدين والتوقف والإحباط والتسلط وكانت بعض مؤلفات فرويد قد ترجمت إلى الإنجليزية قبل الحرب العالمية الأولى وكان فى استطاعة قصاصى هذه الفترة ، كما يقول أحد النقاد ، أن يجتازوا امتحاناً فى مادة فرويد فى علم النفس بتفوق . وأثرت مادة فرويد ويونج فى تكنيك القصة وموضوعها ، واكتشف الأدباء أن حياة الإنسان الواعية ما هى إلا جزء ضئيل من حياة الفرد ، وأن العقل ليس بالمكان المنظم الذى نظنه . ويصور هكسلى هذا الإحساس فى كتابه « أدونيس والأبجدية » بقوله أن للانسان خمس أو ست « أنفس » تظهر منها واحدة فقط كجزء من جبل الثلج العائم الذى يطفو على سطح الماء ويظل الجزء الأكبر الباقى مغموراً[١] . ولم يعد العقل مكاناً منظما لتصنيف الأفكار وابتداعها ، بل مكان مظلم يتكون من عدة طوابق بعضها فوق بعض وله « بدروم » معتم وأقبية مظلمة تزخر بالمتناقضات ويحتفظ فيها الإنسان بأشلاء من التجارب الماضية تماما كما نضع الأثاث القديم فى « 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 وأقلها عدداً من كانت تتكون من « دكتور جيكل ومستر هايد » ويحاول العقل وهو رب هذه الأسرة أن يسيطر على أفراد الأسرة ويوفق بينهم ولكنه يفشل أحيانا ويحدث صدام وتتداعى الطوابق فوق البدروم ويؤدى هذا إلى الجنون .

وأخطر من هذا فقد أصبح الجنس يلعب دوراً هاما فى 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 أدبى يعتبر تعرية للجسد والإلقاء بشيء رقيق حساس إلى البغال والقرود والكلاب »(١) .

وقد مهدت نظريات چون لوك فى العقل والذاكرة فى نهاية القرن السابع عشر لنظريات هافيلوك إيليس وفرويد ونرى « لورنس ستيرن » الآن وكأنه قصاص حديث . وفى 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 المنطقى ، كما لا يصدر الفكر من العقل فى جمل مستقيمة وعبارات منظمة . وما نراه فى القصة الحديثة هو المونولوج الداخلى الصامت ، وهو تسجيل — ولا نقول سرداً — للأفكار التى لا تنطق بها الشخوص تسجيلا عفوياً حيثما اتفق بطريقة تداعى المعانى الحر فى العقل .

وقد أكمل برجسون (١٨٥٩ — ١٩٤١) عمل علماء النفس فى محاولته لهدم الفكرة المادية للعالم ، ونظرته للزمان لها أهميتها فى القصة الحديثة ويظهر أثرها فى « نوسترومو » لكونراد ، و « الأمواج » و « مسز دالواى » و « إلى الفنار » لفيرجينيا وولف و «عوليس» و « صورة للفنان فى شبابه » لجيمس جويس « وتقابل الألحان » و « لابد للزمن من وقفة » و « ضرير فى غزة » لألدوس هكسلى . ويبدو لنا أن سيولة الزمان لم تكن من اكتشاف أصحاب المذهب السيريالى وحدهم إذ نرى إثر نظرية برجسون — وقد تحدثنا عنها فى دراستنا لفيرجينيا وولف بشيء من التفصيل — وفى عجزنا عن قياس التجربة الذاتية وتفسير لحظات من الوعى عن طريق ذكريات يصعب تفسيرها واستحالة التحليل إلا عن طريق التشويه والتغيير فى جوهر التجربة ذاتها تماماكما فى علم الفيزياء الحديث . وتتضمن نظرية برجسون هذه

---

(١) Huxley, Aldous : Introduction to D.H. Lawrenc's Letters.

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

والزمان فى عالم برجسون خليط من الحركة الدائمة والسيولة ، يتغير ويراوغ دائماً وتسبح فيه الذكريات والأشياء فى غير وضوح . والزمان فوق كل هذا لا يمكن تحديده بلحظات منفصلة ، والسيطرة عليه — كما حاول البعض وكما نحاول يومياً — أمر صعب لأنها محاولة لقياس مالا 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 ماهو إلا مستودع يمكن اعتباره إرثاً يرثه كل من يولد فى هذه الحضاره . 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 ويعلق عليها . وأحسن مثال لهذا النوع من الإستفادة من الأسطورة مانجده فى « عوليس » و « فينيجانز ويك » لجيمس جويس وفى قصص لورنس عامة وفى شعر ييتس واليوت . واستطاع عدد كبير من الأدباء أن يتناولوا بالبحث جذور الإنسان الحديث بعد دراسة يونج وسير جيمس فريزر وأخذ المذهب الطبيعى لنفسه اتجاهاً جديداً ولم يعد يمت بصلة إلى أدب العلة والمعلول بل تعداه إلى الإهتمام بالإنسان البدائى والرموز والأساطير .

---

(١) Darrel, Alexis : Man, The Unknown. Pelican, Ch.V.

تعتبر الواقعة والطبيعة وكأنهما توأمان أنجبتهما مادية القرن التاسع عشر وفلسفاته . وتعتبر الطبيعة كما طبقها إميل زولا (١٨٤٠ — ١٩٠٢) فى قصصه أكثر قرباً إلى الناحية العلمية المادية فى حشدها وتعديدها وتحليلها للدوافع والتفاصيل البيئية . أما الواقعية فتمثل الحياة بوجه عام وهى أقل إصراراً على الملاحظة الدقيقة العلمية من الطبيعية بتفاصيلها الخارجية الدقيقة. والأدب الواقعى أو الطبيعى 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 مابدأت الواقعية والطبيعية تفسحان الطريق أمام رمزية القرن العشرين وأصبح الأسلوب المنطق المنظم فى السرد والوصف عاجزاً عن تصوير الحقيقة التى أثبت العلم الحديث أنها فى شطر كبير منها ذاتية وتتوقف لا على الشىء المراد ملاحظته بل على الفرد الذى يلاحظ وعقله .

وتظهر الواقعية فى الأدب والفن فى منتصف القرن التاسع عشر ويمهد داروين لها السبيل عام ١٨٥٩ عندما نشر « أصل الأنواع » وكان قد سبقه الفنان كوربيه Courbet فى عام ١٨٥٥ وفلوبير بنشره « مدام بوفارى » ١٨٥٦ . وسرعان ما أفسحت الواقعية الطريق للطبيعة التى تعتمد اعتماداً كبيراً على النظريات العلمية المادية . وقد شجع أدولف تين Taine (١٨٢٨ — ١٨٩٣) على انتشار المذهب الطبيعى فى الأدب بنشره « تاريخ الأدب الانجليزى » 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 شىء تفسيراً مادياً .

ولكى يفرق بين واقعيته الجديدة وواقعية بالزاك وفلوبير ، أطلق إميل زولا على طريقته فى الكتابة اسم « الطبيعية » ونشر مذهبه فى مقال عام ١٨٨٠ بعنوان « القصة التجريبية » وفيها يصف الاستعداد لإختيار موقف معين ثم إطلاق العنان للحدث لكى يبسط نفسه ثم متابعته بعد ذلك عن طريق الملاحظه الدقيقة بصبر وأناة بواسطة « القصصى — العالم » حتى يصل إلى معرفة واعية بالموقف وتضميناته العملية التى سيكون فيها فائدة ودرساً للمجتمع . وقد إستفاد إميل زولا من كتاب كاود برنارد Introduction à l'etude de la médecine experimentale 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 الفلذات ، سجل تفاعلاتها . إن مايهمنى غاية الأهمية هو أن أكون طبيعيا صرفا ، فسيولوجيا صرفا . وبدلا من أن أعتنق المذاهب (الملكية أو الكائوليكية) ساعتنق القوانين (قوانين الوراثه) ويكفينى 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 وليم يورك تندول ، « أن الكلب الذى يولد فى إصطبل لن يصبح بالضرورة حصانا » . (١) وسرعان ما بدأت الواقعية والطبيعة تفسحان الطريق أمام رمزية القرن العشرين وحاول الأدباء نقل هذه الواقعية إلى داخل النفس البشرية ذاتها ، وإختفت الحتمية والمذاهب

---

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

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

وربما كانت الرمزية قاصرة على الشعراء الفرنسيين فى أواخر القرن التاسع عشر ، ولكن يجب ألا ننسى أن فيرلين عاش فى إنجلترا وكان يجيد الإنجليزية . وكان مالارمية يقوم بتدريس اللغة الإنجليزيه ، كما أن بودلير قام بترجمة مقالات إدجار الن بو إلى الفرنسية . وأهم ماكان يميز شعر الرمزيين هى فكرة التآلف بين مختلف الحواس والخلط مابين الأصوات والألوان والعطور وتوحيدها فى إيقاع منغم . ويطلق على هذه الفكرة Synaesthesia ، وأروع مثال لها فى السونيت التى كتبها بودلير بعنوان « العلاقات » Correspondances وفيها يصف عطوراً معينة وكأنها « رقيقة كأنغام المزمار ، خضراء كالمروج » . والمثال الآخر فى سونيت لريمبو عنوانها « الحروف المتحركة » Voyelles وفيها يعطى لونا معينا لكل حرف من الحروف الخمسة المتحركة . وقد حاول الرمزيون كذلك الإقتراب بالشعر من الموسيقى وخاصة موسيقى فاجنر لما فى فنه من قسوة وعنف ، ومن براءة وطهر ، فقد أثرت الأوبرا الفاجناريه فى التنظيم الموسيقى فى الشعر لما فيها من تتابع فى الأنغام وتواز فى الأفكار يعمل على إثرائها وتنغيمها تنغيما فلسفيا تتداخل فيه الألفاظ والموسيقى وتتكاثر إيحاءاتها . فقد ساعدت كل هذه العوامل على الخلط بين الخيال والحقيقة ، بين إحساسات الشاعر وتخيلاته من جهة وبين مايراه ويفعله من جهة أخرى . وقد حاول الرمزيون ترويض اللغة وإجبارها على أداء مالا يمكن التعبير عنه حتى أصبح الأدب الرمزى أحيانا أدبا غامضا من العبث تفسيره .

والرمزية فى القصه إصطلاح مبهم يصعب تفسيره لأن الرمزية لا تعنى الصليب مثلا كرمز للمسيحية أو الهلال كرمز للاسلام ، أو غصن الزيتون للسلام أو العلم للدولة . فالحركة الرمزية الجديدة تستعمل الرموز على

خلاف إستعمال دانتى مثلا لها . فقد كانت رموزه معروفة ويسهل التعرف عليها وفهم مغزاها . أما الرمز فى القصة الحديثة فما هو إلا قناع يخفى وراءه الفكرة المراد ايصالها ويبرزها فى وقت واحد

والرمزية ثورة روحيـة على قصور « الكلمة » فى نقل الإحسـاسات والأفكار والصور ، وثورة على الرأى القائل بأن الأديب لايمكنه أن يكتب عما لايراه أو يسمعه أو يشمه ، وهى ثورة على نوع معين من اللغة الإنشائية التى تعتمد على الخطابية والإيضاح والقول أكثر من اعتمادها على التلميح والإثارة والإشارة . ويستعمل الرمزيون المفردات على أنها عوالم صغيرة يمكن قدحها بعضها ببعض وتفتيتها كما نفتت الذرة لتنطلق قوتها الكامنة فيها من إسارها وتصبح ضوءاً وقوة . وقد أصبحت الرمزية ، سواء فى الشعر أو المسرحية أو القصة ، طريقة تعبيرية عامه لايمكن الاستغناء عنها فكما يقول إمرسون : « نحن رموز ، ونسكن رموزاً » (١) .

ويختلط الأمر فى بعض الأحيـان ونعتقد أن الرمز إشارة ، وهناك فرق بين الرمز Symbol والإشارة Sign . فالإشارة مقيدة بمعنى واحد وقد تتضمن رمزاً أو توحى فى طياتها بمعنى رمزى . أما الرمز فهو إشارة إلى شىء غير محدد ويحتوى فى تضميناته على معنى الإشارة ، وبالإضافة إلى هذا يخفى الرمز ويحجب جانباً كبيراً من معانيه ويتحدى محاولاتنا لتفسيره تفسيراً كاملا . فالرمز يعتمد على القياس ؛ وفى القياس أو التشبيه ، كما يقول الفلاسـفة ، نجد جانباً من جوانب البدائية واللامعقول . وإذا كان الرمز قياساً ، فهو إذن يرتبط بالتشبيه والاستعارة ، ولـكنه إسـتعارة نصفها واضح ونصفها الآخر غير محدد المعـالم ، وكما فى التشبيه ، نجد أن طرفى المعادلة تربطهما أوجه تشابه جزئية تتعلق بالصفات وأحياناً أخرى بالتركيب ،

(١) Emeron. R. W. : Essays : The Poet

وقلما تتعلق بالمحاكاة . وكثيراً ما يكون الرمز هو الشكل أو الجسر أو التركيب الكلى الذى يحتوى على الفكرة الرئيسية فى أى عمل أدبى أو فنى ، ويصبح الروح أو المجال الذى يشع من داخل العمل الأدبى . والرمز يتركب من عناصر كلامية ويتضمن ويقدم مركبا من الإحساس والفكر ، وقد لا يكون هذا التضمين القياسى صورة معينة ، بل قد يكون إيقاعاً معيناً مثلا أو تجاور صور معينة وتواكبها ، أو حركة معينة أو تركيبا أو قصيدة بأكملها أو قصة .

وللرمز أوجه عديدة لأنه لا يخضع للمعنى الذى يفرضه المنطق ولهذا يظل فى حركة ديناميكيه دائمة . فمهمة الرمز هى تنظيم التجربة وتوسيعها وهذا لا يتطلب إدراكا واعياً منطقياً لمغزى الرمز . فأحياناً نستجيب للرمز وإيحاءاته دون وعى منا ، ونجد أنفسنا فى حيرة لهذه الاستجابة التى لا نستطيع تعليلها . والرمز يُوَلِّدُ مجالا مغناطيسيا تنجذب نحوه عناصر وصور وحوادث وإيقاعات وكلمات مختلفة ويشد إلى نفسه وحوله عديداً من الإيحاءات المتبادلة التأثير والتى يعتمد بعضها على بعض . وهكذا توحى الصورة بصور أخرى ، والموقف بمواقف أخرى والإيقاع يذكرنا بإيقاع آخر . وفى المنطق تتطور العلاقات بين شىء وآخر فى خط طولى مستقيم ، أما فى الرمز فتسير 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 الشىء لا يكون لدينا الشىء ذاته ، ولكن عند ما نلجأ للرموز نستطيع ممارسة الإحساس بالشىء دون وجوده .

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

لانجر[١] ، فى 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 التى كانت سبباً فى موت المسيح ، ولهذا يرمز إلى الألم والعذاب : وقد وضع أولا على ظهره ، فهو لهذا يرمز إلى العبء الملقى على كتف الإنسان أو إلى ما يمكن أن يقوم الإنسان بصنعه بيديه ، وفى كلا الحالتين يرمز إلى المسؤلية الخلقية وتحمل الأعباء ونتائج الأعمال : ويرمز إلى الجهات الأربعة الأصلية ، ولهذا يضم أطراف الأرض ويصبح رمزاً كونياً : والصليب رمز لمفترق الطرق ولا زلنا نستعمله فى إشارات المرور عند تقاطع الطرق كتحذير ولهذا يرمز إلى اتخاذ القرار وإلى الأزمات فى حياة الإنسان وإلى الاختيار . وتستعمل الكلمة فى اللغة الإنجليزية كفعل بمعنى « يغضب » أو يتلقى ضربات القدر أو « تصيبه المحن » : وأخيراً ، بالنسبة للرسام ، فهو يمثل شكل الإنسان فى أبسط خطوطه . فلهذا الشكل المبسط القدرة على أن يوحى إلينا بكل هذه المعانى من خطيئة إلى ألم إلى خلاص . وقد توحى إلينا السفينة كرمز بأفكار عديدة : صورة لعدم الإطمئنان فى عالم غريب مضطرب يحيط بنا : وتوحى بالتقدم نحو هدف أو بالمغامرة بين مرفأين أو بالطمئنينة فى قاعها كما فى الرحم .

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

---

(١) Langer. S. : Philosophy in a New Key Mentor Book. pp. 231—233.

منا ملاحقته فيها . ومن هنا نشأ التعسير المتعمد فى العمل الأدبى وهى ظاهرة خطيرة فى أدب النصف الأول من القرن العشرين . فجمال الرمز قائم ولا ريب على عمقه وعلى عظمة الفكرة فيه ، ولكن وضوح الرمز شىء أساسى بل وشرط مهم . ولو سلمنا جدلا بأن لا عمق بلا رمز فلنسلم أيضاً بأن الرمز يفشل فى البوح بسره إذا فقد ميزة الوضوح . فالوضوح مرتبط ارتباطاً عضوياً بجمال العمل الأدبى، وإذا اختفى الوضوح فقد العمل الأدبى ركنا من أركانه الرئيسية .

وفى القصص الرمزية لا يكون الرمز عادة هو العامل الوحيد الذى 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 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 لجأ القصاص الفكتورى إلى الرمز من قبل ولكن معناه ظل محدوداً فى إطار القصة نفسها ولم يكن أكثر من أداة يستعملها القصصى ولا توحى بأكثر مما توحى به الشخوص أو المواقف ، ويصبح الرمز فى هذه الحالة كشخصية من شخصيات القصة . أما فى القصة الحديثة فقد حذق القصاص فن استعمال الرمز . وجعله يعمل على مستويات عديدة . فالماء مثلا فى « صورة للفنان » لجويس رمز مشحون بالدلالات ، فهو يوحى بالماء الذى يبلل به الطفل الفراش ، والماء القذر فى الحفر على جانبى 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 شىء يريد البطل أن يهجره لكى يحافظ على قوة الخلق الفنية فى نفسه . فالماء فى هذه الحالة يرمز إلى الموت والإحباط . ولكن الماء هو ماء التعميد وماء الحياة

والحيـــط ولا بد لستيفن البطل من أن يلقى بنفسه فى المـاء لـكى يجدها ويتطهر .

وعند ما ينضج الأديب وتزداد قوة تخيله يستطيع أن يصقل رموزه ويجعلها أكثر إيحاءاً لأنه يشعر أنه كلما زادت آفاق تجارية كلما تحتم علية أن يكتشف رموزاً جديدة تساعده على التعبير . وفى قصص معينة مثل « نوسترومو » لكونراد أو « مسز دالواى » لفيرجينيا وولف أو «قوس قزح » و « نساء عاشقات » للورنس أو « رحلة إلى الهند » لفورستر والتى تعتمد على تكرار ظهور رموز معينة ، ربما يغيب عن القارىء تسلسلات بأكملها إذا لم يكن متيقظاً لمثل هذه الرموز .

وقد ساعد فرويد ويونج على إبراز أهمية الرمز وكيف أنه أداة طبيعة تظهر وتخفى فى آن واحد . فالرمز يحمل عادة فى طياته عكس ما يتضمنه . وبالإضافة إلى رموز فرويد الجنسية[1] وضع يونج نظريته فى اللاوعى الجمعى للجنس البشرى واعتبره مستودعاً يرثه كل فرد يولد فى 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 علوى يطلق عليه اللاوعى الشخصى وهو السطح لوعاء آخر لا دخل للتجارب الشخصية فيه ، ويولد مع الفرد ، وهو جمعى بمعنى أننا نشارك جميعا فيه ونحس به ، ويقول يونج أن كلمة « النموذج الأول » Archetype تعنى صوراً ورموزاً فى العقل الباطن من قديم الزمان ولا تعدو أن تكون أشكالا رمزية بدائية للعالم أو للأسطورة أو الخرافة . وتتوارث محتويات اللاوعى الجمعى من أزمان سحيقة فى القدم . ولا يمكننا تفسير هذه النماذج الأولية تفسيراً موضوعياً منطقياً لأن عقل الإنسان

---

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

البدائى لا يهتم بالتفسير الموضوعى للأشياء لأنه من النوع الانطوائى . فالإنسان البدائى ، كالطفل ، لا يميز بين الذات والشىء فإذا أثار الشىء فى نفسه عاطفة أو إحساسا معيناً نجده يميل إلى رد هذه العاطفة التى يحس بها إلى الشىء ذاته . وما يدركه فى هذه الحاله هو رد الفعل وليس الشىء نفسه الذى جلب هذا الإحساس العاطفى أو التخيلى أو العقلى . ولا تميز هذه الطريقة فى الإحساس الإنسان البدائى فحسب بل نراها فى بعض المجتمعات المتحضرة نسبيا كالعصور الوسطى مثلا . فإذا أثار شىء ما فى نفسه الرعب أو الخوف فرد الفعل السيكولوجى هو أنه يعتبر هذا الشىء مخيفاً .

ولهذا لا يهتم الإنسان البدائى بشروق الشمس وغروبها كظاهرة طبيعية أو يحاول تفسيرها تفسيراً منطقياً ، ولكنه يحاول أن يضمنها بعداً نفسياً عاطفيا آخر ، فهى تمثل طريق سير بطل أو إله . وقس على هذا المنوال مع باقى الظواهر الطبيعية كالرعد مثلا 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 »[1] ، ويتحدث عن أنواع أخرى من الرموز كالحية والطائر والعنقاء والحصان والذئب والثور والدودة . وللضفدعة 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

---

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

وأسرارها . والنار توحى بالإثارة العاطفية ، ويرمز وضع وعاء على النار إلى بدء عملية التحول والتغير فى الشخصية ، والمطبخ تتم فيه عملية التغيير الخلاقة . وفى بداية الشىء تكمن نهايته ، والأسلحة والآلات الحادة ترمز إلى الإرادة[١] أما الشجرة فترمز إلى الجذور والاستقرار أو الراحة والهدوء أو النمو والتحليق فى الفضا. أو التسامى أو العطف عندما نستظل بأغصانها. ويضيف يونج إلى هذه القائمة رموزاً هندسية أخرى منها الصليب والدائرة والمثلث والمخروط والعجلة والنجم الخماسى والسداسى والبيضة والشمس . ومن الرموز السلبية العنكبوت والشبكة والسجن .

---

(١) يقول فرويد أن الآلات الحادة لها دلالات جنسية .
أنظر Brown, J. A. C. Freud and Post-Freudians, Pelican. pp. 112 et seq.

مقدمة لدراسة القصة الحديثة

المراجـــع

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 Yorw : 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.