

# موسوعة المصطلح الناطق

١٩

## الطب الأوروبية

تأليف:

ليلين ر. فرست و بيترن. سكريان

نقلها إلى العربية:

أ. د. عبد الواحد لؤلؤة

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21

- ١
- ٢
- ٣
- ٤
- ٥
- ٦
- ٧
- ٨
- ٩
- ١٠
- ١١
- ١٢
- ١٣
- ١٤
- ١٥
- ١٦
- ١٧
- ١٨
- ١٩
- ٢٠
- ٢١
- ١ - مصطلح «الطبيعة»**
- استعماله وتاريخه**
- الطبيعة ، أو المذهب الطبيعي ، وصفاته التوأمة في الإنكليزية اللتان تعنيان الطبيعي أو الشخص المؤمن بالمذهب الطبيعي ، هي مصطلحات خدّاعة . فهي تستثير على الفور ترابطات مع «الطبيعة» أو «الحالة الطبيعية» بحيث تميل إلى الافتراض بزيادة من السرعة والغموض بأننا نعرف ، إن لم يكن معناها الدقيق ، ففي الأقل مجالها الذي ترجع إليه . ولكن كلما ازداد ما نعثر عليه من أمثلة إزداد إدراكتنا باتساع مجالها وظلال معانيها المعقّدة . وهي ليست محضر مصطلح في النقد المتّبع النفيسي وحسب . ففي أقل من شهر في بواكير عام ١٩٧٠ بُرِزَ هذا المصطلح أربع مرات في قراءتي العابرة للجرائد : فقد وصف كتاب <آيرس مردوκ> بعنوان «إندحار مشرف» نسبياً بأنه «كتاب أفكار وصور وليس عملاً ذاتفة طبيعية» ؛ كما وصف حرونلاند فيربانك بأنه «جمالي لا طبيعي» (وهي صفة قد تؤدي إلى تصوّره جامع لوحات فنية لا جامع نباتات) ؛ بينما كتب <جون آبديايك> بعنوان «ثني» رفضته

- ١ جريدة ألمانية بوصفه قطعةً من «الطبعية المُسطحة» ، بينما نجد  
٢ محرر مجلة «حديقة الأزياء» الفرنسية «شديد الإعجاب  
٣ بالتوجه الطبيعي لدى فتيات الإنگليز ، ولكنه لا يستطيع فهم  
٤ سرّ نجاح التنورة القصيرة الفاضحة» .
- ٥ هذه الأمثلة الحديثة المترفرفة قد توحّي بشيءين : أن  
٦ «الطبعية» توجد في النقد الأدبي بشكل رئيس وأنها إلى ذلك  
٧ مصطلح شائع في زماننا . وليس من هذين الاستنتاجين ما هو  
٨ صحيح . فثمة تاريخ طويل وراء «الطبعية» التي قد دخلت إلى  
٩ الميدان الأدبي في وقت متأخر نسبياً . ومن هذه الناحية فهي  
١٠ تشبه مصطلح «الرومانسي» الذي كان يشير إلى موقف قبلما  
١١ صارت تصف توجّهاً فنياً . ومثلاً كانت الأساليب والأفكار  
١٢ الرومانسية موجودةً من قبل الفترة الرومانسية في بواكير القرن  
١٣ التاسع عشر وبقيت بعدها ، كذلك «الطبعية» يمكن أن توجد  
١٤ قبل وبعد أواخر القرن التاسع عشر ، وبواكير القرن العشرين  
١٥ حركةً بهذا الإسم . «ثمة الكثير من أصحاب الطبيعية بين  
١٦ نهاية العصر الوسيط ونهاية القرن الشامن عشر» مثل  
١٧ *«فيلاسكويز ، كارأاجيو ، رافائيل وشكسبير»* حسب هذا  
١٨ الناقد(أ) . ديفيد- سوڤاجو ، : «الواقعية الطبيعية» باريس  
١٩ ١٨٨٩ ، ص ٩٥) ؛ وثمة مؤرخ آخر يرى أن أصحاب الطبيعية  
٢٠ السابقين كانوا : سقراط ، يورپيديس ، ثيرجيبل ، روتبيرف ،  
٢١ قييون ، مارو ، رابليه ، موتنين ، راسين ، موليير ، ديكارت ،

- ١ بوسویه ، لاوشفوكو ، لاپروییر ، لافونتین ، شارل سوریل ،  
 ٢ فونتانیل ، بایل ، ماریفو ، لوساج ، بريفوست ، لاکلو ، روسو ،  
 ٣ دیدیرو ، ریتیف دولا بربیتون .. الخ
- ٤ (سي . بوشا : «تاريخ الطبيعة الفرنسية» ، پاريس ،  
 ٥ ١٩٤٩ ، ١ ، صص ٢١ - ٣٢) . في مكان آخر نقرأ أن <رابليه>  
 ٦ كان واقعياً يدعوا إلى الأخلاق الطبيعية (هاري ليفين :  
 ٧ «البوابات الصّلدة» ، أكسفورد ، ١٩٦٦ ، ص ٦٦ ، أوأن)  
 ٨ دیدیرو قد دفع الطبيعية بوصفها خديعةً أدبية إلى أبعاد مذهلة)  
 ٩ (رنیه ویلیک : «مفاهیم فی النقد» ، نیوهیفن ، ١٩٦٣ ، ص  
 ١٠ ٢٢٤) . وكتاب <براندز> بعنوان «الطبيعة في إنگلترا» يدور  
 ١١ حول وردزورث ، شلي ، بايرن وسكوت ، بينما في ألمانيا وصفت  
 ١٢ قصائد <گوته> الغنائية بأنها «طبيعة» . وليس ثمة ما يدعونا  
 ١٣ إلى مضاعفة هذه الأمثلة لنبيان أولًا أن مصطلح «الطبيعة» لا  
 ١٤ يمكن أن يُفهم فوراً ؛ وثانياً ، بوصفها ظاهرة ، فهي لا تقتصر  
 ١٥ على نهايات القرن التاسع عشر .
- ١٦ وفي الأصل ، كانت «الطبيعة» تستعمل في الفلسفة  
 ١٧ القدية للإشارة إلى المادة ، والأبیقرورية/مبدأ التلذذ بالحواس ،  
 ١٨ أو أي مبدأ دنيوي . وقد بقى هذا المعنى هو الأول ، ملدة  
 ١٩ طويلة . كما كانت «طبيعة» القرن الثامن عشر ، كما فسرّها  
 ٢٠ المفكر <هولباخ> نظاماً فلسفياً يرى أن الإنسان يعيش في عالم  
 ٢١ من الظواهر المفهومة وحسب ، نوعاً من ماكينة كونية قررت

- ١ حياته كما قررت الطبيعة ، وباختصار ، عالم يخلو من القوى  
٢ الإرقاء والماورائية والإلهية . وكون هذا هو المعنى الرئيس  
٣ لمصطلح «الطبيعة» خلال القرن التاسع عشر يمثله عدد كبير  
٤ من البيانات إضافةً إلى التعريفات المعجمية في ذلك العصر .  
٥ فهذا **«أمبرواز بارييه»** وهو طبيب - جراح مشهور في القرن  
٦ السادس عشر يُعدّ «الطبيعة» مبدأ المحدثين الأبيقوريين  
٧ المشغولين باللذات الحسية . وقد كتب **«ديديرو»** عن أصحاب  
٨ المذهب الطبيعي أنهم أولئك الذين لا يعترفون بالله ، بل  
٩ يؤمنون عوضاً عنه بالأشياء المادية . وفي عام ١٨٣٩ أرفق  
١٠ **«سانت-بيف»** «الطبيعة» مع المادية أو وحدة الوجود ، كما لو  
١١ كانتا تتبادلان الأدوار ، وحتى بعد حوالي نصف قرن ، في عام  
١٢ ١٨٨٢ ، نجد الفيلسوف **«كارو»** يرى «الطبيعة» مناقضةً  
١٣ للروحانية . وهذا المعنى الفلسفى السائد للمصطلح يتضح من  
١٤ التعريف الذى يقدمه **«ليتريه»** في «قاموس اللغة الفرنسية»  
١٥ (١٨٧٥) : «نظام أولئك الذين يجدون في الطبيعة جميع  
١٦ الأسباب الأولى». وهنا يكون الإلغاء كافياً قدر التعريف  
١٧ نفسه ؛ فإذا كان **«ليتريه»** يصنّف قاموسه عام ١٨٧٥ فإنه لا  
١٨ يتطرق أبداً إلى ملخص أدبي .. والمعاجم الإنگليزية المعاصرة ما  
١٩ تزال تقدم المعنى الفلسفى واللاهوتي على المعنى الفنى .  
٢٠ وهكذا مع أن المعادلات المبكرة بين الطبيعية والمادية قد أثقلت  
٢١ بالتفسيرات المختلفة في المئة سنة الأخيرة تقريباً فإن هذا المعنى

- ١ الأول للمصطلح لم يغب عن الوجود ، كما أنه ليس غريباً عن  
٢ حركةٍ فنيةٍ تعلق أهميةً كبرى على الأشياء الملمسة في العالم  
٣ المنظور .
- ٤ وفي جميع الاستعمالات القديمة التي أورّدتها يصور المؤمن  
٥ بالطبيعة على أنه شخص ذو اهتمام جامح بالجواهر المادي في  
٦ هذا العالم ، في تجلّياته الطبيعية وقوانينه المُجسّدة . ومن هنا لم  
٧ يبقَ سوى خطوةٍ صغيرةٍ واضحةٍ للربط بين الطبيعية والطبيعي ،  
٨ أي «ذلك الذي يدرس الطبيعة الظاهرة» . وفي بواكير القرن  
٩ التاسع عشر كان هوس الرومانسيين بما هو طبيعي وتلقائي ،  
١٠ وابتهاج الشعراء الهائل بالطبيعة قد أدى إلى ظهور دافع قوي  
١١ جديد نحو دراسة الطبيعة . وكان النظر إلى العالم على أنه  
١٢ كيانٌ موحدٌ من المخلوقات والنباتات والنجوم ، وجميعها تساهم  
١٣ في حياة الكون . وعلى ما يبدو على هذه الفكرة بحد ذاتها من  
١٤ غرابة فإنها قد تبنّت بصورة غير مباشرة العلوم الطبيعية  
١٥ الناشئة ، وذلك بتشجيع الناس بالفعل على مراقبة وتحليل  
١٦ الطواهر الطبيعية ، في محاولة لسبر أغوار فعالياتها . ومع  
١٧ التطورات المذهلة في العلوم الطبيعية في بواكير القرن التاسع  
١٨ عشر ، وبخاصة في أعمال <لامارك> (١٧٤٤-١٨٢٩) وفي  
١٩ أعمال <كورقيير> (١٧٦٩-١٨٣٢) نجد أن المصطلحين  
٢٠ «طبيعة» و«طبيعي» قد فقدا شيئاً من صيغة الاستخفاف  
٢١ السابقة التي تلّحق بالإلحادية الأبيقرورية واكتسبتا احتراماً

- ١ جديداً من ارتباطهما بالبحوث الحادة .
- ٢ إلى جانب الاستعمال الفلسفى والعلمى ، ومرتبطاً بهما .
- ٣ ظهر استعمال آخر لكلمة «الطبيعى» وذلك في الفنون
- ٤ الجميلة . فمنذ القرن السابع عشر فصاعداً صار تعريف الرسّام
- ٥ الطبيعى هو ذلك الذى يصور لا الموضوعات التاريخية -
- ٦ الأسطورية أو الترميزية بل صار يسعى قدر المستطاع أن يضع
- ٧ على القماشة محاكاة للأشكال الفعلية في الطبيعة . وبهذا
- ٨ المعنى يكثر ورود الكلمة في النقد الفنى في القرن التاسع
- ٩ عشر ، وبخاصة في فرنسا في كتابات <بودلير> و<كاستا ناري>
- ١٠ الذي يقول في مجلس ١٨٦٣ بأن «المدرسة الطبيعية تؤكد بأن
- ١١ الفن هو التعبير عن الحياة في جميع أشكالها ودرجاتها ، وبأن
- ١٢ هدفها الوحيد هو إعادة تقديم الطبيعة بإيصالها إلى ذروة قوتها
- ١٣ وتركيزها» . وهذا الهدف يقوم بشكل واضح على واقعية المحاكاة
- ١٤ (إعادة تقديم الطبيعة) ولكن ثمة مكون إضافي في العبارة
- ١٥ الأخيرة ( بإيصالها إلى ذروة قوتها وتركيزها ) وهذا ما يعطي
- ١٦ بعض المجال لمساهمة الفنان ، إن كان في اختيار اللحظة للتصوير
- ١٧ أول الطريق . وربما كانت عبارة <كاستا ناري> غير دقيقة عن
- ١٨ عمد ، ولكن المؤكد أن الاحتمال بقى مفتوحا . ففي لا
- ١٩ مبالغة تعريف <كاستاناري> نفسها تبقى لها أهميتها في
- ٢٠ تعريف «الطبيعية» في الفنون .
- ٢١ وقد جاء هذا المصطلح أخيراً إلى النقد الأدبى عن طريق

- ١ الفنون الجميلة ، وبشكل مؤكّد تقريباً على يد **«زوّلا»** في  
 ٢ مقدمته إلى الطبعة الثانية من «تيريز رakan» (١٨٦٧) . وفي  
 ٣ ستينات القرن ، وعن طريق زميله في المدرسة **«سيزان»** تعرّف  
 ٤ **«زوّلا»** على كثيّر من الرسامين الانطباعيين وتلقّى عنهم  
 ٥ ضربات النقد بما عرف عنه من طاقةٍ وحماسة . وفي ذلك  
 ٦ الوقت كان الانطباعيون يُعدّون من الغرباء ، المنشغّلين بصراعٍ  
 ٧ مرير مع المؤسسة الفنية المتمثّلة في «أكاديمية الفنون الجميلة»  
 ٨ التي كانت تفضّل الصور المُعتمّدة الكثيبة من الموضوعات  
 ٩ التاريخية - الأسطورية ، وكانت ترفض بشكل دائم دراسات  
 ١٠ الانطباعيين الرهيبة بهيجة الألوان عن مناظر المدينة والريف  
 ١١ من حولهم . وكان الرسامون الشباب قد اختاروا الموضوعات  
 ١٢ اليومية من الواقع المعاصر لأنّهم كانوا معنيين قبل كل شيءٍ  
 ١٣ بلاحظة تغيّرات اللون والضوء . كما كانت هذه الطموحات  
 ١٤ الجديدة وما وراءها من شجاعة ألهمتها قد أثارت حماسة  
 ١٥ **«زوّلا»** كثيراً . ومع أنه ربما لم يفهم تماماً أهداف الانطباعيين  
 ١٦ فإنه قد نشر سلسلةً من المراجعات المندفعـة الالاهـة عن  
 ١٧ معارضـهم . وفي تلك المقالـات يستعمل **«زوّلا»** كلمـات  
 ١٨ انطبـاعـي ، واقـعي ، فـعلـي ، وطـبـيعـي بشـكل طـليـق وـمـترـادـف .  
 ١٩ وليس ما يبعث على الشـك أنـ ذلك كان مصدر انتشارـها  
 ٢٠ الأـدبـي .

٢١

## علاقتها مع «الواقعية»

- ١ لا يجد فرقاً بين «الواقعي» و«الطبيعي» يبدو واضحاً في مدحه  
 ٢ رواية «مدام بوفاري» التي يصفها في مكان (ص ٣٠) على أنها  
 ٣ ربما تكون العمل الأكبر في الرواية الواقعية ، وفي مكان آخر من  
 ٤ الكتاب نفسه (ص ٣٠٢) يوصف <فلاوبير> بأنه «المبشر الحقيقي  
 ٥ «بالطبيعة» كما أنه من المحتمل أن تبقى رواية «مدام بوفاري»  
 ٦ مثالها الأكبر . وليس مهمّاً في هذه المرحلة إن كانت رواية  
 ٧ «مدام بوفاري» تعود إلى «الواقعية» أو «الطبيعة» بل من المهم  
 ٨ أن ناقداً بارزاً كان يرى المصطلحين متراودين .
- ٩ ولكن سيكون من الخطأ في هذه الحالة أن نعزّو الاضطراب  
 ١٠ إلى النقاد . فأصحاب المذهب الطبيعي أنفسهم كانوا مسؤولين  
 ١١ عن قدر كبير من التفكير المضطرب الذي ينعكس في  
 ١٢ استعمالهم المفردات . والحقيقة أن كون زعيم المذهب الطبيعي  
 ١٣ <زولاً> لم يبيّن تفريقاً واضحاً قد يكون سبباً في ذلك . ومن  
 ١٤ بين أتباعه المبasherin كان <هويزمانز> دائم الحديث عن  
 ١٥ «الواقعية أو الطبيعة» في كتابه الحماسي عن <زولاً> . وربما  
 ١٦ كان ذلك مقصوداً في محاولة لجعل «الطبيعة» مقبولةً تحت  
 ١٧ غطاء «الواقعية» كما كانت دون شك في حالة رواية <زولاً>  
 ١٨ بعنوان «الأرض» التي قدّمت في عام ١٨٨٩ بنسخة إنكليزية  
 ١٩ بعنوان «الأرض ، رواية واقعية» . وعند <هويزمانز> وكثير من  
 ٢٠ معاصريه قد يكون الاضطراب في الغالب ناشئاً من عدم قدرةٍ  
 ٢١ في الأساس على التفريق بين المصطلحين . وقد تكون إحدى

- ١ الصعوبات بالطبع من العوز إلى تعريف لمصطلح «الواقعية» في منتصف القرن التاسع عشر ، بل إلى نظرية فنية واضحة . وكان الكثير من الكتابات عن الموضوع ذا طبيعة اعتباطية تتركز على عمل محدد ، دون معالجة المشكلة برمّتها . ولا عجب أن «أرثر موريسن» في مقالة بعنوان «ما هو الواقعي» نشرت في «المجلة الجديدة» في عدد آذار / مارس ١٨٩٧ يشكو بأن الصفة «واقعي» كانت تستعمل «من دون اتفاق عام في المقصود» و«بقدر غير متماسك من التطبيق» بحيث لم يعد من السهل «تبين معناها الصحيح» . وفي أمريكا ، في نهايات القرن التاسع عشر ، استُعمل مصطلحا «الواقعية» و«الطبيعية» بدرجةٍ مُربكةٍ من الاضطراب زاد منها المصطلح الذي قدمه <كارلاند> باسم «الحقيقة» (ربما بالإشارة إلى الكلمة الإيطالية التي تعني الحقيقة أو الواقع) وقد زاد ذلك في الطين بلّه . أما في ألمانيا فقد عرض ليوبيرگ في كتابه بعنوان «الطبيعية» (١٨٩٢) أكثر من عشرين صفةً مشتقةً من الاسم «طبيعة» . وفي هذه الصفات بالألمانية من الرهافة والرتابة ما يستعصي على الترجمة ولكنها تدعم الاقتراح الذي قدمه منذ عام ١٨٨٤ <ديسبريز> بعنوان «التطور الطبيعي» أن بالإمكان بمصطلح «الطبيعية» منافسة «موسييه» في سخريته العجيبة من معاني الرومانسية وتفسيراتها ، وذلك في كتابه بعنوان «رسائل دوپوي وكوتونيه» . وبصورة أفضل يتلخص الوضع الحالي في مقدمة

- ١ كتاب <بيكر> بعنوان «وثائق الواقعية الأدبية الحديثة» حيث  
٢ يقول : «مع أن الكلمتين «واقعية» و«طبيعية» تستعملان بحرّية  
٣ بل بتهوّر ، لا يوجد اتفاق عام على ما تعنيه الكلمتان .  
٤ فبالنسبة للكثيرين الكلستان توحيان بشيء من الاستخفاف ،  
٥ وخصوصاً عند وصفهما بكلمات مثل : صارخة ، فجّة ، غير  
٦ خيالية ، سطحية ، إلحادية ، ومؤخراً : إشتراكية (ص ٣) .  
٧ أهو إذن محض إلحاحنا الحديث ، للوصول إلى دقّة لغوية  
٨ أكبر ، هو ما يدفعنا للتفرّق بين المصطلحين اللذين عاشا معاً  
٩ لمدة طويلة ، ولو بصورة غير سعيدة تماماً؟ أم أن «الطبيعية»  
١٠ منفصلة جذرياً عن «الواقعية»؟ ومن العجيب أن الجواب عن  
١١ هذين السؤالين يبدو أنه : كلاً . فالطبيعية تختلف بالفعل عن  
١٢ الواقعية ولكنها ليست مستقلة عنها . وأنسب صورة لتصوير  
١٣ العلاقة قد تكون في وصف التوأم السيامي ، الذي يكون عند  
١٤ كلٍ من الإثنين فيه أطرافٌ مختلفة ، بينما هما مشتركان  
١٥ بأعضاء معينة . والذي يشترك فيه الواقعيون مع الطبيعين هو  
١٦ اعتقادهما الأساس أن الفن في جوهره هو تمثيل محاكاة  
١٧ موضوعي للواقع الخارجي (على النقيض من التمثيل الذاتي  
١٨ الخيالي الذي يمارسه الرومانسيون) . وهذا ما أدى بهم إلى  
١٩ اختيار موضوعاتهم من المعتاد ، وما هو في المتناول ، وكذلك في  
٢٠ تمجيد مثال اللا شخصي في الأسلوب . وبهذا المعنى ، كما  
٢١ أشار <هاري ليفين> في كتابه بعنوان «البوابات الصّلدة» تكون

- ١ «الواقعية» في «توجه عام» في كل عمل فني «واقعيةً في  
٢ بعض الوجوه وغير واقعية في وجوه أخرى» (صص ٦٤-٥).  
٣ ومن هذا التوجه العام في واقعية المحاكاة نَمَت الطبيعية . وفي  
٤ أشكال عديدة كانت تركيزاً للواقعية ؛ كما يرى <ل. ديفو> في  
٥ كتابه بعنوان «الطبيعية» (باريس ، ١٩٢٩ ، ص ٩) فهو يرى أن  
٦ الواقعية تشبه ثورة ١٧٨٩ في الأدب ، بينما الطبيعية توازي  
٧ عهد الرعب عام ١٧٩٣ . ولكنها لم تكن محسنة اختيار  
٨ موضوعات أكثر فضاعة ومفرداتٍ أقرب إلى المُتداول وشعاراتٍ  
٩ أكثر إدهاشاً وتفصيلاتٍ أكثر فوتografie . فالفرق الحقيقي  
١٠ يكمن في ما هو أعمق من ذلك : ففي اللبّ منها يوجد إدخال  
١١ نوع محدد من رؤيه إنسان في موقفٍ واقعي ذي حياديةٍ  
١٢ منفصلة . وهكذا فإن الطبيعيين لم يقتصرُوا على توسيع وتركيز  
١٣ التوجهات الأساس للواقعية بل إنهم قد أضافوا عناصر جديدةٍ  
١٤ مهمة جعلت من الطبيعية مذهبًا مرموقًا لم تعهد مثله الواقعية  
١٥ من قبل . لذا فالطبيعية غدت أكثر صلابةً وفي الوقت نفسه  
١٦ أكثر تحديدًا من الواقعية ؛ فهي حركةٌ دينية ذات نظريات محددةٌ  
١٧ وجماعاتٍ ومارسات . فبوصفها مدرسةً وطريقةً تكون الطبيعية  
١٨ في الأساس غير الواقعية ؛ ومن ناحية أخرى فإن هذا التفريق  
١٩ نفسه يجعل الطبيعية شيئاً أقل أهميةً من الواقعية التي هي  
٢٠ إحدى التوجهات الأساس في أغلب الفنون .  
٢١ ما هي إذن العناصر الجديدة التي أضيفت إلى واقعية

- ١ المحاكاة لإنتاج الطبيعية؟ لقد كانت ، مثلما سترى ، مُشتقّةً  
 ٢ بشكل كبير من العلوم الطبيعية ، بل في واحدٍ من أكثر  
 ٣ تعريفات الطبيعية اختصاراً ، ولو أنها بالضرورة غير كاملة ، هو  
 ٤ أنها محاولة تطبيق مكتشفات وطرائق علوم القرن التاسع عشر  
 ٥ على الأدب . وهذا الاقتراب من العلوم قد جرى التوكيد عليه  
 ٦ بوضوح من جانب الطبيعيين ، وذلك من الواضح في التعريف  
 ٧ الذي طرحته <بول أليكسيس> أقرب حلفاء <زولا> وقد لخص  
 ٨ الطبيعية كالتالي :
- ٩ «طريقةٌ في التفكير ، والنظر ، والتأمّل ، والدراسة ، والقيام  
 ١٠ بالتجارب ، وال الحاجة إلى التحليل من أجل أن نعلم ، أكثر منها  
 ١١ أسلوباً مُحدّداً في الكتابة» (ج . هوريه «دراسةٌ في تطور  
 ١٢ الأدب» ، باريس ١٨٩١ ، ص ١٨٩) .
- ١٣ فمن العلوم إذن ، عن طريق فلسفة هي نفسها عميقـة  
 ١٤ الإنغمس في الفكر العلمي ، إتّخذت الطبيعـية مفهومـاً مُحدّداً  
 ١٥ عن الإنسان أرادوا التعبير عنه في كتاباتهم . فتوجّـهـاتـهم  
 ١٦ الـباـيـولـوـجـيـةـ والـفـلـسـفـيـةـ تعـزـلـهـمـ عنـ الـوـاقـعـيـينـ بـذـاتـيـتـهـمـ ،ـغـيـرـ  
 ١٧ـ المـنـحـازـةـ فـيـ تـأـمـلـ الـحـيـاةـ ،ـيـتـوـقـعـ الـطـبـيـعـيـوـنـ نـمـطاـ مـعـيـناـ .ـوـلـكـيـ  
 ١٨ـ نـفـهـمـ آـرـاءـهـمـ وـطـرـقـهـمـ عـلـيـنـاـ فـيـ هـذـهـ الـمـرـحـلـةـ النـظـرـيـ التـوـجـهـاتـ  
 ١٩ـ الـعـلـمـيـةـ وـالـفـلـسـفـيـةـ فـيـ مـنـتـصـفـ الـقـرـنـ التـاسـعـ عـشـرـ ،ـتـيـ كـانـتـ  
 ٢٠ـ حـاسـمـةـ فـيـ تـكـوـينـ هـذـهـ الـحـرـكـةـ .ـ

٢١

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21

١  
٢  
٣  
٤

## ٢- عوامل التكوين

كان القرن التاسع عشر فترة تحول سريع وجذري . فالصورة الشاملة لأوروبا الغربية وشمال أمريكا تغيرت تحت ضغط الثورة الصناعية . فالاكتشافات العلمية في ذلك العصر أرغمت الإنسان على أن يعيد تقييم نظرته عن نفسه كائناً جسدياً وكائناً خلقياً . ولم يسبق لحيط الإنسان وصورته عن نفسه و موقفه من نفسه أن تغير بهذا العمق وبهذه الفترة من الزمان القصيرة نسبياً . وقد صاحب هذا الانقلاب سلسلة كاملة من الإرتجاجات السياسية التي وسمت القرن التاسع عشر : ثورة ١٨٣٠ و ١٨٤٨ ، إنقلاب لويس نابليون عام ١٨٥١ ، توحيد ألمانيا وإيطاليا ، الحرب الفرنسية البروسية ، الحرب الأهلية الأمريكية .. إلخ . ومن الواضح أنه من المستحيل في مجال هذه الدراسة أن نقدم أكثر من تخطيط مختصر عن هذه التغييرات . ولكن مهما كانت التفصيات محدودة يجب أن لا يتبدّل الشك إلى أهمية هذه التطورات بالنسبة للطبيعة ؛ فهي عناصر التكوين التي أعطت الحركة محتواها وطريقتها وتوجهها وحتى مزاجها .

٢١

## ١ آثار التصنيع

- ٢ مع بداية الربع الثاني من القرن التاسع عشر غدت آثار  
٣ الثورة الصناعية باديةً للعيان . وحقائق التجديفات في هذه  
٤ الفترة يمكن ملاحظتها من أي كتاب عن التاريخ الاقتصادي :  
٥ نمو المدن ، إقامة المصانع ، توفر مصادر جديدة للطاقة في الغاز  
٦ والكهرباء ، استخدام البخار في مطرقة <ناسميث>  
٧ البخارية ١٨٤٢ ، إفتتاح أول قاطرة بخارية على خطوط بين  
٨ «ستوكتن» و«دارلينگتون» عام ١٨٢٥ . كان هذا زمان  
٩ التوسع والخمسة إلى جانب زمان البيوت الكثيبة والاستغلال  
١٠ المرريع للمصادر البشرية والمعدنية . والثورة الصناعية مليئة بهذه  
١١ المتناقضات الحادة . فمن ناحية بدأ الإنسان يسيطر على عالمه  
١٢ ويحصد خيراته (إكتشاف الذهب في كاليفورنيا عام ١٨٤٨ ،  
١٣ وفي أستراليا عام ١٨٥١ ، والنفط في الولايات المتحدة عام  
١٤ ١٨٥٩) ، تأسيس أول أشكال الاتصالات (تقديم تلغراف  
١٥ <مورس> عام ١٨٣٧ ، وخدمات البواخر البحرية المنتظمة إلى  
١٦ أمريكا عام ١٨٣٨ ، بريد «الفلس الواحد» عام ١٨٤٠ ، مَدَّ  
١٧ سلك بحري بين «دوفر» و«كاليه» عام ١٨٥١ ، والسنة اللاحقة  
١٨ شهدت طiran «سفينه الهواء» على يد <جيفارد> . بمثل هذا  
١٩ التقدم المذهل لا عجب أن الازدهار والسعادة بدت في متناول  
٢٠ الإنسان - أو في الأقل في متناول بعض الناس . وكان لهذا  
٢١ النمو السريع جانبه المعاكس في تعاسة الجماهير ، وهي الغذاء

- ١ البشري للماكنة الصناعية . إن القائمة الكبيرة بصور أنواع
- ٢ التقدم تقابلها صورة كئيبة عن الاضطرابات الاجتماعية :
- ٣ تحطيم مكائن في إنكلترا بين ١٨١١ - ١٨١٥ ، ترددات حاكمة
- ٤ الحرير في «ليون» سنة ١٨٣١ و ١٨٣٤ ، ثورات الحاكمة في
- ٥ «سيليسيا» و «بوهيميا» سنة ١٨٤٤ . والتحسينات التي أجريت
- ٦ بالتدرج تبيّن ما كانت عليه الأوضاع من سوء : قوانين ضد
- ٧ الإدماج الغيرية في إنكلترا سنة ١٨٢٤ وتأسست «الحركة
- ٨ الوثائقية» في سنة ١٨٣٦ ؛ وجابت سنة ١٨٤١ معها أول قانون
- ٩ لحماية العمال في فرنسا ؛ وفي عام ١٨٤٢ نص «قانون آشلي»
- ١٠ للعمل على منع استخدام الأطفال والآناث تحت سطح
- ١١ الأرض ، وتبعه في ذلك «قانون مصنع گريم» عام ١٨٤٤
- ١٢ لتنظيم ساعات العمل للنساء والأطفال التي أُنزلت إلى عشر
- ١٣ ساعات في سنة ١٨٤٨ في مصانع النسيج في إنكلترا . وبدأ
- ١٤ العمال في الاتحاد في الجمعية التعاونية في إنكلترا سنة
- ١٥ ١٨٤٣ ، وفي نقابة العمال في ألمانيا في سنة ١٨٤٤ وفي شكل
- ١٦ رابطة العمال في برلين سنة ١٨٤٨ وهي سنة «البيان
- ١٧ الشيوعي» ، وسنة «الحق في العمل» الذي أصدره لويس
- ١٨ بلانك .
- ١٩ ويظهر هذان الوجهان من الثورة الصناعية في أعمال
- ٢٠ الطبيعيين . فالتدافع نحو المال والسلطة من خلال التوسيع
- ٢١ التجاري هو الموضوع البارز في رواية «زو لا» بعنوان «المال» وفي

- ١ رواية <درايسن> بعنوان «المُتمَّلُ» وفي روايتي <نوريس> بعنوان «الخطبوط» و«الهُوَّة» ، وهذه بعض العناوين . ومصير العمال المدفوعين للإضراب والتمرد في صورته الأوضح نجده في كتاب <زو لا> بعنوان «جيـرـمـيـنـالـ» وعند <ها ويـتـمـنـ> في كتاب «الحاـكـةـ» . وأحياناً كما نجد مثلاً عند <زو لا> في كتاب «سعادة السيدات» أو عند <بيـنـيـتـ> في رواية «كـلـيـهـانـكـرـ» (عائلة الخـزـافـينـ) نجد صورة الازدهار المتزايد عند أصحاب الغنى إلى جانب صورة الصراع المرير عند المـدـقـعينـ . مثل هذه الموضوعات في حد ذاتها ، بما فيها من وعي طبقي واضح ، كانت جديدةً نسبياً في الأدب . فهي تبيّن كيف أن الطبيعيين توسعوا في مدى الموضوعات ، وخاصة في المدى الاجتماعي للفنون ، بتعاملهم مع أنواع أوسع من الناس والمشكلات ، وكثير منها مأخوذ من الطبقات العاملة التي ظهرت حديثاً في المدن . وفي هذه الناحية يرتبط الطبيعيون مباشرةً مع الثورة الصناعية وما تخلّف عنها .
- ٦ إلى جانب هذه التغييرات السطحية الواضحة كان ثمة نتائج رباً أعمق وأكثر رهافةً لعملية التصنيع . وبسبب من هذه الرهافة والعمق يكون من الصعب تحديدها بدقة . وأنما أشير إلى تغييرات في الموقف والمثل العليا التي يكون من الخطير دائمًا التعامل مع شأنها . ففي عام ١٨٦٧ علق <والتر بيـجـهـوتـ> في «الدستور الإنكليزي» على نوع «نوع من المسلمين به» يعزّوه

١ بالدرجة الأولى إلى توسيع التجارة مع التركيز على الشمار المادية  
٢ والربح وعادة «جَرِدُ الْمُحْتَوِيَاتِ» . ويدعو **«بِيجهُوت**» إلى عبادة  
٣ القيمة المنظورة هذه للنتيجة الملمسة المحسوسة :  
٤ «حَرْفِيَّةً» . ومهما تكن التسمية لا يوجد شك حول وجود  
٥ هذا التوجّه وأهميته في نهايات القرن التاسع عشر . وفي  
٦ أساسه قد يكون هذا أقرب إلى ردّ فعل ضد المثالية المفرطة  
٧ عند الرومانسيين قدر ما هو استجابة إلى الثورة الصناعية . أما  
٨ عن آثاره فليس ثمة ما يدعو إلى التساؤل : فقد جلب معه تغييرًا  
٩ في ميزان القوى السائد . فمع نمو الوعي بالعالم المحسوس صار  
١٠ الناس يقدّرون أكثر فأكثر النسيج المادي للعالم ، ويركّزون على  
١١ الظاهر مثل البضائع والأشياء . ولم يكن من قبيل الصدفة أن  
١٢ **«جون ستيفوارت ميل**» قد أُلف **«النفعية»** في هذا الوقت  
١٣ بالذات .  
١٤ كان لابد لهذه التغييرات أن تطال الحياة الروحية . ومن  
١٥ المفيد أن نتذكّر في هذه المرحلة أن كلمة «واقعية» مُشتقة من  
١٦ الكلمة اللاتينية «رس» التي تعني «شيء» ، وأن «الطبيعية»  
١٧ كانت تُعد معاذلةً لكلمة «المادية» . ومن الواضح أن «الطبيعية»  
١٨ تتساوق مع مزاج العصر الذي تمثله في توكيدها الطاغي على  
١٩ الحقائق . فقد كان «الطبعيون» يعتقدون أن الصدقية التي  
٢٠ يطلبون لا يمكن بلوغها إلاّ باللحظة الدقيقة للواقع ، والمراقبة  
٢١ الدقيقة للحقيقة . ثمة الكثير من القصص ، وبعضها مُضحك ،

- ١ عن رحلاتهم خلال العالم حاملين دفتر ملاحظات - *«زولا»*
- ٢ ركب حافلة قطار (وهو يرتعش) ، ليكتب «الوحش البشري»
- ٣ ونزل إلى منجم لكي يكتب «جيремينال» ، ويعتبر أبعاد غرفة
- ٤ بغيّ ليكتب رواية «نانا» . وسعى *«مور»* للبحث عن أرضية
- ٥ مناسبة لكتابه «زوجة مُهرّج» وذلك بالسفر إلى «هانلي» لأنه
- ٦ قد قيل له إنها أقبح مدينة في بريطانيا . وإلى حدّ ما - وهذا
- ٧ الحَدّ موضع جدل - كان «الطبعيون» قد استوحاوا فن التصوير
- ٨ الفوتوغرافي الجديد ، الذي اخترعه *«سانت فيكتور»* عام
- ٩ ١٨٢٤ وطور فيه *«داگير»* عام ١٨٣٩ .
- ١٠ وعلى هؤلاء جميعاً ينطبق كلام *«گونكور»* في «شارل
- ١١ دوميي» : «انا إنسان بالنسبة إليه العالم المنظور موجود» ويُكمله
- ١٢ كلام *«فيليبل بيوسله»* في إعلانه : «الماء طبيعي يجب أن
- ١٣ يُستَبعَد» (كما أورده *«هي . روبيخت»* في «البيان الأدبي
- ١٤ للطبيعة» ص ٩٦) . وهكذا فإن الطبيعيين قد تمسّكوا بالموضوع
- ١٥ الذي قصدوا أن يصفوه بدقة التفصيات المحددة بدلاً من
- ١٦ الطريقة التي تميّز بها الرومانسيون عن طريق استدعاء
- ١٧ الأحساس خلال استدارات ضبابية من تعبير موسيقي . وكان
- ١٨ *«هي . گونكور»* على قناعة كما ذكر في مقدمة
- ١٩ «الأخوان زيمغانو» إذ كتب : «لنقلها بصراحة مسموعة إن
- ٢٠ الوثائق البشرية هي التي تصنع الكتب الجيدة» فقد اخضع
- ٢١ الطبيعيون للتحليل المجهري كل الحقائق التي جمعوها . وبهذا

- ١ المُعتقد ، وهذه الطريقة ، غدا الفن عندهم متطابقاً مع التوجهات الكبرى في عصرهم . فإذا كانت المادية التي أعقبت التصنيع قد أعطت الأفضلية للواقعية ، فإن ذلك قد تقوّى مئات المرّات
- ٢ بتأثير العلوم .
- ٣
- ٤
- ٥

## ٦ تأثير العلوم

- ٧ من الصعب علينا أن نستوعب بشكل كامل تأثير العلوم في القرن التاسع عشر ، وليس هذا هو المكان للبحث فيه . فإذا
- ٨ هذا العدد الهائل من المكتشفات في المئة سنة الأخيرة ، بل في
- ٩ حدود أعمارنا ، صار بنا ميلً إلى الضجر . وربما كان ذلك أيضاً
- ١٠ بسبب التعقيد التقني في المنجزات الحديثة التي فيها من
- ١١ التعقيدات الرياضية ومعالجات الكمبيوتر ما يفوق متوسط
- ١٢ الإدراك . فنحن نشاهد غرائب أعمال أول إنسان على سطح
- ١٣ القمر من على شاشات التلفزيون في بيتنا ، ولكننا لا نجد فيها
- ١٤ الكثير من ماله علاقة فورية أو مباشرة مع حياتنا اليومية . ونحن
- ١٥ نسوق النكات حول إعلان عن جولة سياحية إلى القمر لمدة
- ١٦ أسبوعين لأننا لا نستطيع تصور إمكان ذلك بشكل جاد . وكان
- ١٧ الوضع شديد الاختلاف في أواسط القرن التاسع عشر . فأولاً
- ١٨ كانت الاكتشافات العلمية أقل تعقيداً من ناحية تقنية ؛ فقد
- ١٩ كان فهم بعض ملامح تلك المكتشفات أكثر احتمالاً للشخص
- ٢٠ متوسط التعليم ، وبخاصة قبل أن يظهر ذلك التفريق بين
- ٢١

- ١ ثقافتين ما يشوش أيامنا الحاضرة . وهكذا كان ثمة مزيدٌ من  
 ٢ الاهتمام العام المنفتح على العلوم ، ومزيدٌ من الجهد لتابعة  
 ٣ اكتشافاتها مما يوجد في الوقت الحاضر . والأكثر من ذلك أن  
 ٤ كثيراً من تلك المكتشفات كان لها تطبيق عملي مباشر ، مثل  
 ٥ استعمال قوة البخار أو الغاز ؛ فقد غيرت وجه الأرض في  
 ٦ تطويراتها الصناعية وربما جعلت الناس واعين في مشاركتهم في  
 ٧ التقدمات العلمية . وقد كانت تلك التقدمات تستهوي الناس  
 ٨ بجذبها في تلك الأيام أكثر مما تفعل في الوقت الحاضر . وأخيراً  
 ٩ لم يكن موقف الناس من فكرة تغيير العالم فيه من المرونة  
 ١٠ وسهولة القبول السلبي مثلما نحن مستعدون لتقبّله في الوقت  
 ١١ الحاضر ، والتكييف مع حقائق غير مستساغة . كان الإنسان في  
 ١٢ أواسط القرن التاسع عشر أكثر شعوراً بالثقة بنفسه ؛ لذا كان  
 ١٣ أكثر تعرضاً منا للصدمة ، وأكثر استعداداً للمقاومة عند  
 ١٤ الحاجة .
- ١٥ كان التقدم في مجال العلوم في القرن التاسع عشر بدرجةٍ  
 ١٦ من التنوّع بحيث يستعصي وصفه بشكل دقيق هنا ، ويجب أن  
 ١٧ يترك ذلك لمؤرخي العلوم ، ويكتفي أن نقول إن في كلّ الميادين  
 ١٨ من العلوم ، مثل الفيزياء والكيمياء وعلوم الحياة والطب ، كان  
 ١٩ التقدم جوهرياً في طبيعته ومضامينه من البُعد بحيث لا يمكن  
 ٢٠ تقديره ؛ وإذا كان لابد من اختيار ميدان واحد فيجب أن يكون  
 ٢١ ذلك ميدان علوم الحياة ، بسبب من طبيعته المدهشة

- ١ واكتشافاته ، وبسبب اتصالها المباشر بالفکر والأدب . ففي  
 ٢ وقت مبكر من القرن التاسع عشر كان <لامارك> قد بلغ شأواً  
 ٣ بعيداً في طريقه إلى نظرية التطور التي ترى أن النباتات  
 ٤ والحيوانات تتطور بتكييف تدريجي من أشكالها السابقة في  
 ٥ الحياة . وعندما نُشر عام ١٨٥٩ كتاب <داروين> «أصل الأنواع  
 ٦ بطريقة الاختيار الطبيعي» غدت نظرية التطور الموضوع الأكثر  
 ٧ خلافية في العصر . كان <داروين> يرى أن الإنسان قد تحدّر من  
 ٨ الحيوانات الأدنى ، وأن في حياة الحيوان صراع دائم من أجل  
 ٩ البقاء ، مما يؤدي إلى بقاء الأصلح ، بطريقة الاختيار الطبيعي .  
 ١٠ وقد ذهب هذا الرأي نحو تطور أكبر في كتاب «تحدر الإنسان»  
 ١١ (١٨٧١) وأن الإنسان شديد الصلة بالقرود ؛ وهو رأي كان  
 ١٢ صادماً بشدة بحد ذاته ، بل إنه كان مهيناً لاحترام الذات عند  
 ١٣ الفكتوريين . أمّا فكرة الاختيار الطبيعي والاعتقاد بأن الأقوى  
 ١٤ يعيش بينما الضعيف يختفي فقد كان هذا مما ينافق جميع  
 ١٥ المفاهيم الدينية ، ولعنة لا مفر منها على القيم الخلائقية السامية .  
 ١٦ لذا لم يكن من المستغرب ذلك الهياج الذي أثاره كتاب «أصل  
 ١٧ الأنواع» فقد كان مركز جدلٍ عنيف ليس ما يدعو إلى إعادة  
 ١٨ الحديث فيه هنا .
- ١٩ ولكن كما يحدث في الغالب ، وعوضاً عن إخماد موضوع  
 ٢٠ الهجوم ، ما كان من المعارضة سوى أن وفرت مزيداً من  
 ٢١ الانتشار . ففي عام ١٨٦٠ تُرجم «أصل الأنواع» إلى الألمانية ،

- ١ وفي عام ١٨٦٢ ترجم إلى الفرنسيّة وانتشر تأثيره بسرعة في  
 ٢ حلقات دائمة الاتساع . وبالعودة إلى الماضي ، ليس من المبالغة  
 ٣ القول إنه كان العلامة البارزة في علوم وأفكار القرن التاسع  
 ٤ عشر . وسواء أراد الناس أم لم يُريدوا ، فإنهم قد اضطروا إلى  
 ٥ إعادة تقييم الذات بشكل من العمق لم يسبق له مثيل في  
 ٦ التاريخ البشري . فبدلاً من أن يكونوا مخلوقات بالإرادة الإلهية  
 ٧ كان عليهم أن يقبلوا أنهم أعلى قليلاً من مستوى الحيوان ، وأن  
 ٨ الحياة نفسها ليست سوى صراع مستمر- وهي لقمة كبيرة مُرّة ،  
 ٩ تستعصي على البلع قبل الهضم .
- ١٠ في تطور «الطبيعة» تكون نظرية *(داروين)* من دون شك  
 ١١ العامل المكوّن الوحيد الأكثـر أهمـيـة . فرأـيـ الطـبـيعـيـنـ فيـ  
 ١٢ الإـنـسانـ يـعـتمـدـ مـبـاـشـرـةـ عـلـىـ الصـورـةـ الدـارـوـينـيـةـ فيـ تـحدـرـهـ منـ  
 ١٣ الحـيـوانـ الـأـدـنـىـ . فـعـلـىـ النـقـيـضـ مـنـ مـثالـيـةـ الإـنـسانـ عـنـدـ  
 ١٤ الرـوـمـانـيـنـ يـقـلـصـهـ الطـبـيعـيـونـ عـمـدـاـ إـلـىـ مـسـتـوـيـ الحـيـوانـ ،ـ  
 ١٥ نـازـعـيـنـ عـنـهـ تـطـلـعـاتـهـ الـأـعـلـىـ . فـصـارـ «الـإـنـسانـ الطـبـيعـيـ»ـ قدـ حلـ  
 ١٦ محلـ «الـإـنـسانـ الـمـاـوـرـاـطـبـيـعـيـ»ـ كـمـاـ يـرـىـ *(زـوـلـاـ)*ـ («ـرـيفـ»ـ)ـ  
 ١٧ ١٨٨٠ـ ١ـ ١٩١٣ـ ،ـ شـارـپـونـتـيرـ ،ـ پـارـیـسـ ،ـ صـ ١٢٩ـ)ـ .ـ وـعـنـوـانـ  
 ١٨ وـاحـدـةـ مـنـ روـاـيـاتـهـ ،ـ «ـالـوـحـشـ الـبـشـرـيـ»ـ يـمـكـنـ أنـ يـكـونـ وـصـفـاـ  
 ١٩ لـكـثـيرـ مـنـ الشـخـصـيـاتـ الطـبـيعـيـةـ .ـ وـبـيـدـوـ أنـ الطـبـيعـيـنـ قدـ قـلـبـواـ  
 ٢٠ عـمـلـيـةـ التـطـرـرـ فـصـوـرـواـ انـحـدـارـ الـإـنـسانـ إـلـىـ حـالـةـ دـوـنـ الـبـشـرـيـةـ  
 ٢١ كـمـاـ نـرـىـ فـيـ كـتـابـ *(نـورـسـ)*ـ بـعـنـوـانـ «ـفـانـدـوـفـرـ وـالـوـحـشـ»ـ أـوـ

١ كتاب **«زولا»** بعنوان «المُذهل» أو في كتاب **«هاوپتمان»** بعنوان  
٢ «قبل شروق الشمس». وفي حالة من الأزمة بخاصة ، وتحت  
٣ ضغط من الدافع الجنسي أو الكحول(كما سوف يبيّن **«فرويد»**  
٤ لاحقاً) ينقلب الإنسان إلى الوحشية الأولى الكامنة في  
٥ نفسه . وتواتر الصور في الكتابات الطبيعية تأتي من عالم  
٦ الحيوان ومفرداته ، كما بيّن **«م . كولي»** في كتابه بعنوان  
٧ «التاريخ الطبيعي للطبيعة الأمريكية» الذي يزخر بعبارات  
٨ مثل : قانون المخلب والناب ، بدئي ، الصراع على البقاء ،  
٩ وحشي ، إندفاعي ، قاهر ، عملاقي ، سَحِيق ، دَأْجَدَادَه  
١٠ الـثـايـكـينـگـ ، إلخ . ولا حاجة بنا للقول بأن هذا المفهوم عن  
١١ الإنسان قد أثار كثيراً من الاستنكار ، وجعل «الطبيعين»  
١٢ عرضةً للهجوم من جهات شتى .

١٣ تدعّم مفهوم «الطبيعين» الدارويني عن الإنسان بعوامل  
١٤ من مصادر مختلفة هي بحد ذاتها مدينةٌ إلى **«داروين»** . وأحد  
١٥ الأمثلة على ذلك نظرية الوراثة ، والتي هي بإحدى جوانبها  
١٦ صورةٌ ثانية عن التطور في المجال البشري . ويسود بين جميع  
١٧ «الطبيعين» تقريراً إيمان راسخ بالدور الرئيس للوراثة . فقد كان  
١٨ **«زولا»** شديد التأثر بقراءته عام ١٨٦٨-٩ ما كتبه **«دكتور**  
١٩ **پروسير لوکاس»** في «رسالة فلسفية وفيزيولوجية عن الوراثة  
٢٠ الطبيعية في حالي الصحة والمرض للجهاز العصبي مع  
٢١ التطبيق المستمر على قوانين التكاثر مع دراسة الحالات الناجمة

- عنها» . ومفهوم <زولا> لسلسلة «روكون-ماكار» على أنها  
 ١ «التاريخ الطبيعي والاجتماعي لأسرة» مدين بشكل واضح إلى  
 ٢ مبدأ الوراثة الذي تظهر آثاراً واضحةً منه على امتداد الكتابات  
 ٣ الطبيعية . والوراثة في شكل دوافع وغرائز داخلية كانت كذلك  
 ٤ إحدى المبادئ الرئيسية الثلاثة عند <إبولييت تين> (١٨٢٨-  
 ٥ ٩٣) الذي كانت وظيفته الحقيقة التوسط بين العلم والأدب .  
 ٦ ففي مقدمة للطبعة الثانية من كتابه بعنوان «مقالات في النقد  
 ٧ والتاريخ» (١٨٦٦) توسيع في نشر أفكار <داروين> : «الوحش  
 ٨ البشري هو استمرار للحيوان البدائي» ؛ فعند الإثنين تكون  
 ٩ النُّطفة الأولى الأصلية موروثةً ، وشكلها المكتسب ينتقل جزئياً  
 ١٠ وتدرجياً بالوراثة ؛ وفي الحالين «لا تتطور النُّطفة المتشكّلة إلا  
 ١١ تحت تأثير المحيط» (إ. تين : «مقالات في النقد والتاريخ» باريس  
 ١٢ ١٩٢٠ ، ص ٢٨) . إلى هذه العناصر البايولوجية الصرف يضيف  
 ١٣ <تين> «لحظة» أي الظروف المباشرة ليُكمِل تفسير السلوك  
 ١٤ البشري .  
 ١٥ وهكذا يكون الإنسان عند الطبيعيين حيواناً تقرر الوراثة  
 ١٦ مسیرته بتأثير من محیطه ومن ضغوط اللحظة . وهذا المفهوم  
 ١٧ المُحزن بشكل فظيع يسلب الإنسان إرادته الحرة وجميع  
 ١٨ مسؤولياته عن عمله التي هي نتيجةً محتومةً من قوى  
 ١٩ فيزيولوجية وأوضاع خارجة عن سيطرته تماماً . وكما قال  
 ٢٠ <ر. چيس> : «يرى المذهب الطبيعي أن القدر يفرض أحياناً  
 ٢١

- ١ على الفرد من الخارج ، والشخصية الرئيسة في الرواية
  - ٢ الطبيعية ، لذلك ، تقع تحت رحمة الظروف وليس الأمر بيده ،
  - ٣ بل إنه في الغالب يبدو من دون ذات» (ر . چيس : «الرواية
  - ٤ الأمريكية وتراثها» ، لندن ١٩٥٧ ، ص ١٩٩) . ونتيجةً لذلك
  - ٥ تميل «الطبيعية» إلى «تقديم تواريَخَ حالات لا مأسىَ بالمعنى
  - ٦ الكلاسي» (م . كولي «تاريخ طبيعي للطبيعة الأمريكية» كما
  - ٧ ورد في (ب . بيكر : واقعية الأدبية الحديثة» ، ص ٤٤٩) . وهذا
  - ٨ انتقاد خطير يشير إلى الضعف الرئيس في «الطبيعية» بوصفها
  - ٩ حركة أدبية . فمفهومها للإنسان شديد الضيق والتخيّز بحيث
  - ١٠ غدت قياداً ، والكاتب في الواقع ليس لديه من الحرية أكثر مما
  - ١١ لدى شخصياته . فوفرة التفصيات الخارجية الملموسة لا
  - ١٢ تُشكّل بدليلاً عن التبسيط النفسي .
- ١٣

#### **١٤ الطريقة العلمية**

- ١٥ جرى تبني طرق العلوم بنفس النشاط الذي في موادها .
- ١٦ فبتأكيدتها على التحليل العقلي للحقائق الملاحظة كان على
- ١٧ الطريقة العلمية أن تتجه إلى الواقعية العقلية للعصر ، وقد
- ١٨ جرى تطبيقها فوراً على الفلسفة واللاهوت وعلم النفس
- ١٩ والأدب ، التي جرى ربطها مع بعضها بأسلوب الفكر والتوجه
- ٢٠ المعروف في منتصف القرن التاسع عشر .
- ٢١ وفي الفلسفه أدى الطريقة العلمية إلى «الوضعية»

- ١ كما عرضها <أوگست كونت> في سلسلة من أعماله نشرت
- ٢ بين عام ١٨٣٠ إلى تاريخ وفاته في عام ١٨٥٧ وبنطبيق فكرة
- ٣ التطور(التي غدت مألوفة في فرنسا من خلال أعمال <لامارك>
- ٤ على الفيكر البشري) ، صار <كونت> ينظر إلى تقدّمه نحو
- ٥ النضوج في ثلات مراحل : اللاهوتية التي أنتجت التفكير
- ٦ الأسطوري ، الذي تبعه التجريد في الفترة المأواها طبيعية التي
- ٧ تُوجّت بالفكر» الوضعية » في الفترة العلمية .
- ٨ وهكذا تكون الوضعية الفلسفية نظاماً نابعاً من قبول
- ٩ الطريقة العلمية وسيلةً وحيدةً لبلوغ معرفة موثوقة . ومثل
- ١٠ العالم ، نحن لا نستطيع معرفة إلا ما نلاحظه أو نستخلصه من
- ١١ ملاحظاتنا منطقياً ، هو ما كان <كونت> يقول به ؛ وبما أن جميع
- ١٢ الظواهر متصلة ببعضها في سلسلة من السبب والنتيجة ، فإن
- ١٣ بوسعنا استخلاص بعض النتائج في هذا العالم المختوم .
- ١٤ والتوازي مع العلوم شديد الوضوح هنا ؛ «فالوضعية» في الحقيقة
- ١٥ هي محاولة لإخضاع الفلسفة للطريقة العلمية ، ولفهم العالم
- ١٦ بصطلاحات علمية . وقد عرفها <كونت> في «درس في الفلسفة
- ١٧ الوضعية» (الطبعة الثانية ، باريس ، ١٨٦٤ ، ١ ، ص ١٦) بقوله
- ١٨ إن «الأساس في الفلسفة الوضعية هو رؤية جميع الظواهر
- ١٩ كموضوع لقوانين طبيعية دائمة ، وهدفها هو اكتشاف وتصنيف
- ٢٠ هذه القوانين» .
- ٢١ وكما يظهر من هذا التعريف فإن الوضعية قد قدّمت توجّهاً

- ١ يُحتذى لأمبدأً جديداً . فمعزّاها الحقيقى بالنسبة للقرن التاسع
- ٢ عشر وما بعده هو طريقتها في تحويل العلمي إلى ما كان حتى
- ٣ ذلك الحين مياديناً تأمّلية ، وهذا ما يفسّر دورها في دراسة
- ٤ الدين ، ومن بعد ذلك في تطوير علم الاجتماع .
- ٥ ويجب أن يذكر في هذا السياق <هربرت سبنسر>
- ٦ (١٨٢٠-١٩٠٣) فأفكاره التي عرضها في خمسة أعمال كبرى
- ٧ أثارت الكثير من الاهتمام في القرن التاسع عشر ، وبخاصة في
- ٨ إنكلترا والولايات المتحدة الأمريكية . ومثل <كونت> أقام
- ٩ <سبنس> فلسفته على التطوريّة . فكان يرى أن جميع التطوريّ
- ١٠ هو عملية تغيير من التجانس إلى التحالف . وقد تبني هذا المبدأ
- ١١ في دراسة علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأخلاق وكذلك
- ١٢ في علوم الحياة . وهنا كذلك نرى انتشار التفكير العلمي إلى
- ١٣ ميادين أبعد كثيراً عن أي تخصص دقيق .
- ١٤ إن تقديم الطريقة العلمية قد وضع الدين التقليدي تحت
- ١٥ ضغط أشدّ مما فعلت الداروينية . ففي ما يدعى «النقد الأعلى»
- ١٦ جرى تطبيق الطرق التحليلية في البحث الحديث على الكتاب
- ١٧ المقدس ؛ فبدل أن يكون قدس الأقدس وكتابات مقدّسة لا
- ١٨ تقبل الخطأ جرى تحليل دقيق لما فيه من تفاصيل . ففي عام
- ١٩ ١٨٤٩ قال <رينان> في كتابه «مستقبل العلم» بأن العالم
- ٢٠ الحقيقي أكثر سمواً بكثير من تخيلات الخلقة . وقد ذهب إلى
- ٢١ حد إنكار المعجزات والأسرار من أي نوع ، وذلك في سيرته

- ١ العقلانية ليسوع التي نشرها عام ١٨٦٣ .
- ٢ وعند تطبيق الطريقة العلمية في دراسة الإنسان فإنها تبدو
- ٣ مثيرةً كذلك . فيغدو الإنسان موضوعاً للملاحظة ، ويوصف
- ٤ ويحلل بحيادٍ تامة ؛ ويمكن أن يدرس سلوكه مثل حركات
- ٥ الماكِنة ، فلا يخضع للحكم الأخلاقي قدر ما تخضع الماكِنة ،
- ٦ لأن ذلك السلوك محكوم بشكلٍ مشابه (بالوراثة والمحيط
- ٧ و«اللحظة») . والحقيقة أن <تين> قد وصف الإنسان بأنه «
- ٨ ماكِنة بحرَكية عجلات متداخلة» وذلك في كتابه بعنوان
- ٩ «تاريخ الأدب الإنكليزي» الذي يرد فيه كذلك قوله الخلافي
- ١٠ الشهير «إن الرذيلة والفضيلة مُنتَجان مثل الزاج والسكر» ومثل
- ١١ ما تكون الماكِنة التي تُنتج الزاج ليست في جوهرها أفضل أو
- ١٢ أسوأ من تلك التي تُنتج السكر كذلك يكون الإنسان الخبيث
- ١٣ على نفس المستوى من الإنسان الطيب : فلا أحد منهما
- ١٤ بمسؤول عما هو عليه ، فكلاهما قد تشَكّل بفعل قوى خارجةٌ
- ١٥ عن سيطرته . وفي اللبٌ من هذا الكلام تقع اللاأخلاقية التي
- ١٦ سرعان ما صارت وصمة «الطبعيين» . ومصدر ذلك من امتداد
- ١٧ إلى المحيط الأخلاقي في الطريقة العلمية لذلك العصر : ومن
- ١٨ الإعتقاد الذي أورَدَه <تين> في مقدمة الطبعة الثانية من
- ١٩ «مقالات في النقد والتاريخ» بأن مؤرخ الحياة البشرية والمراقب
- ٢٠ العلمي للظواهر الطبيعية أمامهما وظيفتان متوازيتان ، لذا فهما
- ٢١ يستعملان طريقتين متوازيتين .

- والأكثر من ذلك أن الكاتب المبدع كان عليه عمل الشيء نفسه تماماً : أن يراقب ويسجل بشكل غير شخصي وغير متحمس كما يفعل العالم . والتشبيه الأكثر شيوعاً هو التماثل بين الكاتب والطبيب في تشريح العقل البشري والجسد . وقد جاء الدافع ثانيةً من <تين> الذي أشار إلى <ستندال> و<بلزاك> أنهما مُشرّح وطبيب . وكان كتاب <كلود برنار> بعنوان «مقدمة الى دراسة الطب التجربى» هو الذي غدا حازما في هذا السياق . وكما يفهم من العنوان كان الكتاب يرمي إلى تحويل الطب من الفن الحدسي ، كما كان يرى ، إلى دراسة علمية تقوم على الملاحظة والاستنتاج . ومبشرةً بعد نشر الكتاب عام ١٨٦٥ قرأه <زولا> فأثر فيه إلى درجة أنه أقام عليه كتابه «الرواية التجريبية» . وسارع <زولا> إلى الاعتراف بدينه إلى <برنار> قائلاً إن الطريقة التي احتطها للطب كانت مثالية للأدب كذلك ، وأنه كان بحاجة لتعويض كلمة «روائي» بكلمة «طبيب» . ولا يوجد تصريح أكثر وضوحاً من التشبيه بين الكاتب والعالم . فمثل الكيميائي أو المتخصص بعلوم الحياة أو الطبيب ، على الفنان أن يجرّب في مادته ، ومن هنا جاءت عبارة الرواية التجريبية ، وهو اسم مالبث أن صار مُصللاً وبعض السبب في ذلك أن الكلمة تجربة بالفرنسية تفيد الخبرة كذلك ، ولكن هذه بالطبع ليست الصعوبة الوحيدة الكامنة في محاولة الطبيعيين للمعادلة بين العلم والأدب . وثمة غير قليل

- ١ من النقاد من يتفق مع إدانة «ماكداول» الشديدة لما سماه  
 ٢ «خطأ أصحاب الطبيعية» ، أي الخلط بين الفن والعلم . فهو  
 ٣ يعرف «الطبيعية» بأنها «المدرسة الأدبية التي تقول بأن الفن  
 ٤ يجب أن يُحكم بالطريقة العلمية لأن موضوعها البشري يُمكن  
 ٥ أن يُقياس ويُحلل تماماً بنفس الطريقة في تحليل العلوم الطبيعية»  
 ٦ (أ. ماكداول ، «الواقعية» ، لندن ، ١٩١٨ ، صص ١٥٢-٣) .  
 ٧ وهذا التعريف شديد التبسيط وأحادي الجانب ؛ ولكن  
 ٨ تقوياً أكثر اتزاناً نجده في المنطوى من كلام «مارتينو»  
 ٩ («الطبيعية الفرنسية» ص ٢١٧) : «فترة قصيرة من الحماسة  
 ١٠ المفرطة ، الغريبة أحياناً عند الأدباء تجاه العلم» . ولكن مهما  
 ١١ اختلفت الآراء النقدية في تقييم دور العلم في المذهب الطبيعي  
 ١٢ بوصفه فكرة خاطئة أو بحثاً عن أرضية جديدة ، فهناك اتفاق  
 ١٣ على نقطة واحدة هي أن الاكتشافات العلمية في القرن التاسع  
 ١٤ عشر وإدخال الطريقة العلمية إلى الفنون كانت من العوامل  
 ١٥ الأساس في تشكيل «الطبيعية» .  
 ١٦ وهكذا ظهرت «الطبعية» استجابةً إلى د الواقع العصر ، وهو  
 ١٧ ما يظهر في مادتها وفي طريقتها . ولكونها علميةً في جوهرها  
 ١٨ وعقلانيةً في طبيعتها فقد كانت ضد الجمالية وضد  
 ١٩ الرومانسية . والواقع أن أهدافها وتوجهاتها العامة عرّضها - ليس  
 ٢٠ من غير حق - إلى مهاجمتها في الغالب ، بوصفها غير جماليةً  
 ٢١ بالمرة ، وحتى غير ودية تجاه الفنون . والواقع أن الطبيعية لم تكن

- ١ قط بالعقلانية أو المنطقية الدائمة كما قد يبدو من أول نظرة .
- ٢ وقد كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر زمن تناقضات
- ٣ مُحِيّة ، وكان للطبيعة فيه نصيبٌ غير قليل . فقد كانت ، كما
- ٤ سنرى ، مُمَرْقةً بين نظريتها وتطبيقها ، بين المادية والمثالية ،
- ٥ وبين التشاؤم والتفاؤل . فمن ناحية واجهت الطبيعة المظالم
- ٦ الناتجة عن العالم الملوث سريع التصنيع ، ومن ناحية أخرى
- ٧ وضعت ثقةً لا حدود لها في مستقبل التقدّم للعالم ، بمساعدة
- ٨ التقدّم العلمي . فالطبيعين لم يذهبوا بعيداً مثل الماركسيين في
- ٩ إدانة الحاضر وتبني الآمال الطوباوية بالمستقبل ، بل حاولوا فعلاً
- ١٠ ربط المثالية الواقعية مع رصانة المراقبين المتجردة . وعند النظر إلى
- ١١ العالم وإلى الإنسان كانوا خائبين ومتآملين في الوقت نفسه .
- ١٢ وهذه الثنائية في المنطوى تساعده في تفسير بعض التناقضات
- ١٣ الظاهرة في الطبيعة كما تحمل الحركة شيئاً من التوتر الجدلية .
- ١٤ وفي هذه الناحية كذلك تكون الطبيعة تعبيراً عن عصرها ،
- ١٥ مثل النظام الاجتماعي - السياسي عند ماركس ، وفي فلسفة
- ١٦ <نيتشه> . فكلٌّ منهما يمثل محاولةً في تركِ أثرٍ في عالمٍ متغيّرٍ
- ١٧ جوهرياً .
- ١٨
- ١٩
- ٢٠
- ٢١

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21

١  
٢  
٣  
٤

### ٣- جماعات ونظريّات

كان أصحاب المذهب الطبيعي يميلون إلى تكوين جماعات  
لنشر البيانات والإعلان عن نظرياتهم الفنية . وكانت الشعارات  
تمثل نقطة انطلاق وتعطي «الطبيعية» شعوراً قوياً بوجودها  
حركة . ولكنها لم تكن حركةً موحدةً واحدةً واضحة المعالم  
والحدود ، كما كان يُظنَّ أحياناً . وتقف ثلاثة حقائق ضد هذه  
النظرة : الأولى أن الجماعات في كل بلد تجمعت ثم تفرقت من  
جديد بسرعة كبيرة ، أدت إلى ظهور عملية حركية من التطور  
في هيئة أفراد قدّموا ولاءً لهم للمذهب الطبيعي ، ولم يلبثوا أن  
تخلوا عنه . ويقفز إلى الذهن في الحال في هذا السياق أسماء  
**هوبيزمانز** و**موپاسان** و**هاوتنان** و**جورج مور** ؛ بالنسبة  
إليهم وإلى كثير من كتاب آخرين أقلَّ شأنًاً كانت الطبيعية  
مرحلةً في تطورهم - بحيث غداً من الصعب إيجاد شخصية  
كبيرة بقيت مخلصةً للمذهب الطبيعي . (والأسباب لذلك  
سوف ننظر فيها لاحقاً عند تحليل الأعمال بعينها) . وثانياً أن  
الطبيعية ، حتى في معناها الأدبي المحدد ، مع تجاوز الظلال  
الفلسفية السابقة لا تقتصر على زمنٍ واضح الحدود . ففي فرنسا  
كانت في ذروتها في سبعينيات القرن التاسع عشر وبداية

- ١ الشهانينات من ذلك القرن ؛ وفي ألمانيا وإيطاليا وصلت بعد أكثر  
٢ من حقبة من الزمان ؛ وفي إنجلترا كانت في صراع في  
٣ تسعينيات القرن التاسع عشر ، وحتى بدايات القرن العشرين ،  
٤ بينما في أمريكا حيث كان مداها الزمني أوسع ظهرت الطبيعية  
٥ بصورة قوية بين الحربين العالميتين . وهكذا تكون الطبيعية في  
٦ حدود بدايتها مع كتاب *«زولا»* : «تيريز رakan» عام ١٨٦٧  
٧ ونهايتها مع رواية *«شتاينبك»* : «عناقيد الغضب» عام ١٩١٩  
٨ ولو أن هذه التواريХخ موضع جدل . ومهمما نختار من تواريخ دقيقة  
٩ تبقى حقيقة أن الطبيعية (و ثانيةً مثل الرومانسية) تتجلى في  
١٠ بلاد مختلفة في أزمنة مختلفة . والأكثر من ذلك - وهذه مسألة  
١١ حول وحدتها الشاملة - أنها كانت تتّخذ صورةً مختلفةً في كل  
١٢ بلد ، وتأكّد أهدافاً مختلفة ، وغالباً ما تكون استجابةً إلى  
١٣ ظروف وطنية ، وفي إطار من التقاليد المحلية . وثمة بالطبع  
١٤ عناصر أساسية مشتركة في التصوير الموضوعي للواقع المنظور  
١٥ عن كثب ، وتبني الطريقة العلمية والإيمان بالاحتمالية . ولكن في  
١٦ حدود هذا الإطار تكون التنوعات من الإتساع بما يستدعي  
١٧ استعراضاً مختصراً للجماعات والنظريات السائدة في كل بلد ،  
١٨ كمقدمة للنظر في الأعمال التي أنتجها أصحاب المذهب  
١٩ الطبيعي .  
٢٠  
٢١

## ١ فرنسا

- ٢ كانت فرنسا منبع «الطبيعية» . وليس هذا بغرير لأن  
٣ فرنسا (ومعها انكلترا) كانت موطن الواقعية على امتداد القرن  
٤ التاسع عشر ، لذا كان استمرار التراث مسألة منطقية . كان  
٥ الطبيعيون الفرنسيون يحسبون أنفسهم الجيل الثاني من  
٦ الواقعيين ، وهي صورة كانت من ذلك التاريخ تتكرّر من جانب  
٧ كثير من النقاد .
- ٨ ففي أعمال <بلزاك> و<فلوبير> و<ستندال> إلى حدٍ ما  
٩ كان الطبيعيون هم المبشرون بمدرستهم الخاصة ، ولم يتوقفوا عن  
١٠ الادّعاء بأن هؤلاء الكتاب الكبار للرواية الواقعية هم أجدادهم  
١١ وأمثالهم التي يتّبعونها . وكانت مقالة <تين> عن <بلزاك> في  
١٢ كتاب «مقالات جديدة في النقد والتاريخ» باللغة التأثير ، ومثلها  
١٣ كان تقويه لأعمال <ستندال> بوصفه «طبيعيّاً» و«طبيباً» (هاء .  
١٤ تَين : تاريخ الأدب الإنگليزي ، باريس ، ١٨٧٧ ، ١ ، ص ٤٦) .  
١٥ وقد أثنى <هويزمانز> على <بلزاك> بوصفه «الزعيم الفعلي  
١٦ لمدرستنا» وكان يرى <فلوبير> و<زو لا> «رفيقان في  
١٧ الطبيعية» (ج - ك . هويزمانز ، «إيميل زولا والمذهل» ٢ ،  
١٨ صص ١٥٩ و ١٧٨) . وقد كتب زولا نفسه في «الروائيون  
١٩ الطبيعيون» (١٨٨١) مقالات عميقة عن <بلزاك> و<ستندال>  
٢٠ و<فلوبير> يؤكّد فيها على تلك الجوانب في كتاباتهم التي يمكن  
٢١ أن تضعهم في ميدان النمط الطبيعي . و<الأخوان گونكور>

- ١ غالباً ما يُشار إليهما بين المُمهدّين المباشرين للمذهب الطبيعي .
- ٢ فقد كانوا قريبين من الطبيعيين في بعض الوجوه وبخاصة في
- ٣ اختيار الموضوعات الدارجة وتوكيدهما على الوراثة والمحيط
- ٤ كعنصرين من عناصر التكيف ، وفكريتهما في وجوب دراسة
- ٥ الناس «كما يفعل الطبيب أو الباحث أو المؤرخ» (ي. د.
- ٦ گونكور ، «الفتاه إليزا» باريس ، ١٩٠٦ ، ص ٦) لكنهما كانا
- ٧ يتناولان الدارج كما لو كان شيئاً غريباً(كما كان عندهما
- ٨ بالفعل) وقد كانوا يجدان لذة حسية في اقتناص حالات عابرة
- ٩ ومشاهد في كلمات عذبة بحيث غداً تعلقهما بالطبيعة ربما
- ١٠ أقل مما يفترض عموماً . ومهمماً يكن من أمر فإن الواقعية قد
- ١١ ترسّخت في فرنسا في القرن التاسع عشر ، وكان على أكتاف
- ١٢ هذا التراث - بعبارة <أورييه> المناسبة - أن وقف الطبيعيون
- ١٣ (ي. أورييه ، «المحاكاة» ، نيويورك ، ١٩٥٧ ، ص ٤٤٧) .
- ١٤ مثلما كانت فرنسا أول مصدر للمذهب الطبيعي ، كذلك
- ١٥ كان - في حدود الطبيعة الفرنسية - ومن ثم أبعد من ذلك
- ١٦ بكثير - ذهن <إميل زولا> (١٨٤٠-١٩٠٢) المتوقّد . فسلطاته
- ١٧ على الطبيعة قد لا يكون له مثيل في زعامة أية حركة فنية .
- ١٨ وكما أشار <هيمنغواز> في مقاله في «دراسات فرنسية» (العدد
- ١٩ ٨ ، ١٩٥٤ ، ص ١٠٩) ، وفي تاريخ مبكر مثل ١٨٩١ يوم أشار
- ٢٠ <أورييه> في «دراسة حول التطور الأدبي» كان كثير من كبار
- ٢١ الأدباء عند مقابلتهم يُماهون بين <زولا> والطبيعة . وقد كان

- ١ بعض السبب في ذلك قوة شخصية **«زوولا»** وحدها ؛ ففي  
٢ شبابه كان قد عمل في الصحافة ، وفي قسم الإشهار في  
٣ مؤسسة نشر كبرى ، فأدخل إلى حملاته الفنية معرفة في هذه  
٤ الميادين ، إلى جانب فورة داخلية حقيقة في التعبير الجذاب .  
٥ والأهم من ذلك أنه كان يمتلك الشجاعة للتعبير عن رأيه مهما  
٦ تكن آراؤه غير مقبولة أو غير تقليدية ، كما يظهر في أول دعمه  
٧ للرسامين الإنطباعيين ، وبعد ذلك ، عندما تقدم في العمر ، في  
٨ دعمه لقضية **«دريفوس»** . وكان يدعو للمذهب الطبيعي  
٩ بحماسة مبشر ، وبالإندفاع الزائد لنقلب إلى دين جديد ، لأن  
١٠ **قصصه المبكرة** ، مثل **«قصص إلى نينون»** (١٨٦٤) و**«اعتراف  
كلود»** (١٨٦٥) قد ظهرت في عقابيل رومانسية واهنة .  
١٢ وتأثير **«زوولا»** في الطبيعيين الفرنسيين يظهر حتى بشكل  
١٣ ملموس في الإسم الذي أطلقه على المدرسة الطبيعية :  
١٤ **«جماعة ميدان»** و**«ميدان»** هي مدينة صغيرة ليست بعيدة عن  
١٥ باريس حيث اشتري **«زوولا»** داراً فيها . والحقيقة أن الجماعة لم  
١٦ تكن تجتمع في **«ميدان»** بل في دار **«زوولا»** في باريس حيث  
١٧ كان يقيم استقبلاً بشكل منتظم كل يوم خميس . وفي  
١٨ النصف الثاني من سبعينات القرن التاسع عشر تبلورت  
١٩ الجماعة لتضم **«بول أليكسيس»** (١٨٤٧-١٩٠١) و**«هنري  
سيارد»** (١٨٥١-١٩٢٤) و**«لليون هينيك»** (١٩٣٥-١٨٥١)  
٢٠ و**«جورييس-كارل هويزمانز»** (١٨٤٨-١٩٠٧) و**«هنري گي دُ**

- ١ موپاسان > (١٨٥٠ - ١٨٩٣) . ولکی يظہروا تا سکھم نشروا عام  
٢ ١٨٨٠ «أمسیات میدان» حيث قدم كلً من الستة قصةً  
٣ قصیرة ، وكانت القصص تدور حول موضوع عام هو الحرب  
٤ الفرنسية-البروسية عام ١٨٧٠ - وفي المقدمة قالوا : «إنها تنبع  
٥ من فكرة فريدة ومن الفلسفة نفسها» ولو أن هذه الفلسفة لا  
٦ تتحدد إلا في تفسير <موپاسان> في مجلة «الغالی» عدد ١٧ ،  
٧ نیسان ، ١٨٨٠ ، بأن «أمسیات میدان» كانت «ضد المیووحة  
٨ العاطفیة المتباکیة عند الرومانسین» . وثمة في الواقع شيء من  
٩ الواقعیة الخشنۃ في جميع القصص ، ولكن يکاد يكون لا  
١٠ أهمیة لها في مسار الطبیعیة . وباستثناء قصة <موپاسان>  
١١ بعنوان «کُرة الشحم» ليس بين القصص ما ينطوي على قيمة .  
١٢ وفي هذا ما يشير إلى الضعف الرئیس في «جماعۃ میدان» ،  
١٣ فباستثناء <موپاسان> و<هويزمانز> لم يكن بينهم صاحب  
١٤ موهبة أدبیة عالیة ، وحتى <موپاسان> و<هويزمانز> لم يبلغوا  
١٥ طاقة <زوّلا> الإبداعیة . وقد استحقت «جماعۃ میدان»  
١٦ التسمیة الساخرة التي أطلقتها عليها الصحافة : «ذَبَ زولاً» .  
١٧ أما أعمال <أیکسیس> و<سیارد> و<هینیک> فقد طواها  
١٨ النسيان في الغلب ؛ وحتى أفضل روایات <سیارد> : «صباح  
١٩ جميل» ١٨٨١ ، و<هینیک> : «حادثة میسوایبیر» (١٨٨٣)  
٢٠ فهي نادرة الوجود في أیة مکتبة . كما لم تقدم «جماعۃ میدان»  
٢١ أیة مساهمة في نظریة الطبیعیة . فمقالة <موپاسان> «الروایة»

- ١ التي نشرت عام ١٨٨٧ كمقدمة لكتاب «بيير وجون» تعبر عن  
٢ مفهوم واقعي أكثر منه طبيعي عن الرواية ، بينما كتاب  
٣ <هويزمانز> بعنوان «إيميل زولا والمذهل» الذي نشر عام ١٨٧٦  
٤ في فصلية «الحاضر» ليس أكثر من صدى لأفكار <زولا> .  
٥ لذلك يكاد يكون جميع ما وصلنا عن النظرية الطبيعية في  
٦ الأدب في فرنسا مصدره <زولا> . فعلى امتداد ثلاثين سنة  
٧ تجلّى ذلك في مقدمة ١٨٦٧ إلى الطبعة الثانية من «تيريز  
٨ رakan ، الرواية التجريبية» (١٨٧٩) ، «الطبيعية في المسرح»  
٩ و«الروائيون الطبيعيون» ، وقد صدر كلاهما عام ١٨٨١ ، وأخيراً  
١٠ صدر في عام ١٨٩٧ «رسالة إلى الشباب» . ولم يكن سوى  
١١ القليل من التطور في آراء <زولا> عبر تلك السنين ، بحيث أنه  
١٢ في «رسالة إلى الشباب» لم يَزد على تكرار المبادئ نفسها التي  
١٣ سبق أن وضعها . وفي كثير من الوجوه تكون المقدمة للطبعة  
١٤ الثانية من «تيريز رakan» أفضل عرض لنظريات <زولا> لا  
١٥ لخض كونها قصيرةً ومُركّزة وحسب . ومثل أقواله الكبيرة  
١٦ الأخرى عن المبدأ كانت «الرواية التجريبية» والمقدمة إلى «تيريز  
١٧ رakan» قد كُتبت تعبيراً لا للدفاع عن النفس ، ولمواجهة النقد  
١٨ المعادي وحسب ، بل لمواجهة الإخفاق العام لفهم غایاته  
١٩ وأساليبه .  
٢٠ كان ما يضايق <زولا> بشكل خاص تهمة اللاأخلاقية  
٢١ التي أجاب عنها بقوله «إن روايته دراسة علمية وإن ملامته

- اللاأخلاقية لا معنى لها في المجال العلمي» . وقد غدت هذه عبارةً سائرةً عند الطبيعين ، لقولهم إنهم بممارسة العلم فقد كانوا بمنأى عن مقاييس الأخلاقية في المادة أو الأسلوب . فقد كانوا محللين مُحَايدِين لما يراقبون من حقائق . وقد تطور الجدل إلى رفض تهمة اللاأخلاقية التي تكشف عن المسار الرئيس في مقدمة «تيريز راكان» وهي إعلان <زولا> عن مقتربه العلمي : وعلى امتداد مقدمته «كان هدفي علمياً قبل كل شيء». ويستمر <زولا> في التوكيد على هذه المسألة . «وباستعمال ما يدعوه الطريقة الحديثة ، مشتغلاً مثل طبيب باهتمام علمي خالص ، فقد قام بتحليل علمي لحالة فيزيولوجية غريبة ليصل إلى عينات حية تشريحية خالصة ». وهذا الموقف التشريحي - وهي عبارة <زولا> نفسه - تتماشى مع نظرة خاصة في شخصياته : فبما أن إنسانيتهم قد غابت «والروح غائبة تماماً» فهم حيوانات إنسانية تحكمهم أعصابهم ودماءهم ، محروميين من الإرادة الحرة ، وهم أمزجة لا شخصيات ، بل محض اضطراب عضوي . وتنماسک أقوال <زولا> بشكل مقبول ويتبين هدفها . أما إن كانت تعني الشيء الكثير فتلك مسألة أخرى : فعبارات مثل «أمزجة لا شخصيات» أو «الروح غائبة تماماً» قد تشكل شعارات ممتازة ، لكنها قد لا تصمد أمام الفحص . أما عن الإمكانيات الفنية لهذه النظرية في التطبيق فهي مسألة جدلية سوف ننظر فيها

- ١ بـشكل أوسـع عندـما نـتناول أـعمال أـصحاب المـذهب الطـبـيعـي .
- ٢ كـتـبـتـ «ـالـرواـيـةـ التـجـرـيـبـيـةـ»ـ أـثنـاءـ ماـ كـانـتـ سـلـسلـةـ «ـروـگـونـ»ـ
- ٣ مـكـارـ»ـ قـدـ قـطـعـتـ شـوـطاـًـ فـيـ مـسـيرـهـاـ ،ـ وـهـيـ تـكـرـرـ أـغلـبـ الـأـفـكـارـ
- ٤ الـتـيـ تـشـكـلـتـ فـيـ مـقـدـمـةـ «ـتـيـرـيزـ رـاكـانـ»ـ .ـ إـذـ كـانـ «ـزـوـلـاـ»ـ فـيـ
- ٥ السـابـقـ قـدـ بـرـرـ مـاـ سـعـىـ إـلـيـهـ فـيـ رـوـاـيـةـ وـاحـدـةـ مـُحـدـّـدـةـ تـجـدـهـ الـآنـ
- ٦ يـضـعـ قـانـونـاـ جـمـيعـ الـكـتـابـ .ـ وـيـكـنـ تـسـوـيـغـ نـقـدـ «ـبـروـنـتـيـرـ»ـ لـهـذـهـ
- ٧ الـأـطـرـوـحةـ (ـالـرواـيـةـ الطـبـيـعـيـةـ ،ـ صـ٥ـ٨ـ)ـ بـأـنـهـ «ـتـقـولـ الـقـلـيلـ مـنـ
- ٨ الـأـشـيـاءـ بـالـكـثـيرـ مـنـ الـكـلـمـاتـ»ـ .ـ
- ٩ وـبـالـاسـتـنـادـ إـلـىـ مـاـ يـقـتـطـفـهـ مـنـ «ـكـلـودـ بـرـنـارـدـ»ـ فـيـ كـتـابـهـ
- ١٠ بـعـنـوانـ «ـمـقـدـمـةـ إـلـىـ دـرـاسـةـ الـطـبـ التـجـرـيـبـيـ»ـ يـعـودـ إـلـىـ «ـفـكـرـةـ
- ١١ الـأـدـبـ الـمـتـشـكـلـ بـالـعـلـمـ»ـ .ـ هـنـاـ فـيـ الـوـاقـعـ تـوـجـدـ الصـيـغـ الـمـعـتـمـدةـ
- ١٢ فـيـ نـظـرـيـةـ الـأـدـبـ الطـبـيـعـيـةـ :ـ «ـالـرواـيـةـ التـجـرـيـبـيـةـ»ـ هـيـ مـنـ نـتـائـجـ
- ١٣ الـتـطـوـرـ الـعـلـمـيـ فـيـ عـصـرـنـاـ الـحـاضـرـ ؛ـ فـهـيـ تـوـاـصـلـ وـتـكـمـلـ عـمـلـ
- ١٤ الـفـسـلـجـةـ (ـوـظـائـفـ الـأـعـضـاءـ)ـ .ـ .ـ فـدـرـاسـةـ الـإـنـسـانـ الـمـجـرـدـ
- ١٥ الـمـاـوـرـاـطـبـيـعـيـ تـحـلـ مـحـلـهـاـ دـرـاسـةـ الـإـنـسـانـ الطـبـيـعـيـ مـوـضـوعـاـًـ
- ١٦ لـلـقـوـانـينـ الـفـيـزـيـوـ كـيـمـاوـيـةـ مـحـكـومـةـ بـتـاثـيرـاتـ مـحـيـطـهـ»ـ .ـ
- ١٧ وـالـتـشـابـهـ الـعـلـمـيـ هـيـ الـفـكـرـةـ الـمـفـتـاحـ .ـ فـمـنـهـ تـسـرـيـ الـحـاجـةـ
- ١٨ إـلـىـ الـمـوـضـوعـيـةـ الـمـطـلـقـةـ مـنـ جـانـبـ الـكـاتـبـ ،ـ وـمـنـهـ الـأـهـمـيـةـ
- ١٩ الـشـامـلـةـ بـطـرـيقـتـهـ الـتـيـ يـعـجبـ أـنـ تـكـوـنـ أـقـرـبـ مـاـ يـمـكـنـ إـلـىـ تـحـلـيلـ
- ٢٠ الـعـالـمـ لـمـادـتـهـ .ـ فـيـ كـلـًـ مـنـ «ـالـرواـيـةـ التـجـرـيـبـيـةـ»ـ وـ«ـالـطـبـيـعـيـةـ»ـ فـيـ
- ٢١ الـمـسـرـحـ»ـ حـيـثـ يـجـريـ بـحـثـ الـمـبـدـأـ نـفـسـهـ ،ـ يـتـنـازـلـ «ـزـوـلـاـ»ـ عـنـ

- ١ الاهتمام بالشكل الذي يبدو قليل الأهمية بالنسبة إليه .
- ٢ وكان لهذا الإهمال للشكل على حساب أفضلية المادة
- ٣ والطريقة نتائج مهمة للكتابات الطبيعية . وهذا بالطبع أحد
- ٤ جوانب الضعف في مبدأ تعرّض ، عن حق ، إلى هجوم من
- ٥ جميع الجوانب . وقد كان النقاد مُجتمعين في إدانتهم من
- ٦ <هنري جيمس> في تعليقه الرفيف ، «مسيو <زولا> يفكّر بقوةٍ
- ٧ أقل مما يُمثل» (فن الرواية ، مجلة «لونگمانز» سبتمبر ، ١٨٨٤
- ٨ ص ٥٠٢) إلى <جورج مور> في وصفه الفكي : «مثال صارخ
- ٩ لجنون المعقول» (زيارة إلى «ميدان» - اعترافات شاب ، لندن
- ١٠ ١٩٢٦ ص ٢٦٧) إلى <إدموند گوس> في صفاتـه : غريب ،
- ١١ عنيف ، وضيق («حدود الواقعية في الرواية» مجلة «فوروم»
- ١٢ حزيران ١٨٩٠) إلى وصف <هيمنگز> أخيراً : أن مبدأ <زولا>
- ١٣ طفولي ، غرير ، بشكل لا يُصدق (<إيميل زولا> أوكسفورد
- ١٤ ١٩٥٣ ص ١٠٩) . إزاء هذا الانتقاد الشامل ، ليس من حاجةٌ
- ١٥ للبحث عن ثقوب أخرى في النسيج المأهمل الذي بلغته
- ١٦ النظرية الطبيعية . مساواة الفنون بالعلوم وإقحام الطريقة العلمية
- ١٧ على الفنان المبدع كانت العَبْث بعينه ، وقد أدى هذا العيب
- ١٨ الأساس إلى تهافت المبدأ .
- ١٩ في استحالة معتقداتها ، تنطوي الطبيعية على بذور
- ٢٠ تفكّكها . ولكن كان ثمة صدوعٌ في الدرع المنطقـي . فعبارة
- ٢١ <زولا> الأثيرـة : «العمل الفني هو زاوية من الطبيعة تُرى عبر

- ١ مزاج معين<sup>(١)</sup> تسمح بدرجة أكبر من الذاتية مما تسمح به نظريته . فإساح المجال لعين المراقب هو في الحقيقة ابعاد عن المبدأ الطبيعي ، و كما سوف نرى ، قد أثبتت أنه الجانب الأكثري إيداءً .
- ٥ وبسبب من ضيق النظرية الطبيعية وضالة مستويات الكثير من أتباعها في فرنسا ، لا يكون من المستغرب أن الحركة بدأت بالتللاشي بعد وقت قصير . وكان <هويزمانز> أول من انحرف إلى «الطبيعية الروحية» ثم إلى تشكييل نوع من الصوفية ، ثم تبعه <موياسان> الذي طالما كان من أتباع <فلوبير> وليس <زولا> . ثم حلّت ضربة أخرى عام ١٨٨٧ بصدور «بيان الخمسة» وهو بيان لخمسة كتاب مغموريين عبروا عن غضبهم العام تجاه مبالغات <زولا> في رواية «الأرض» . وفي عام ١٨٩١ عندما قام <أوريه> بعمل نوع من الاستبيان الأدبي كانت النتيجة شبه إجماع على أن المذهب الطبيعي قد انتهى «فقد كان طريقاً غير نافذ ، نفقاً مسدوداً» هو الحكم الذي أصدره <هويزمانز> (ج . أوريه : «بحث في التطور الأدبي» باريس ، ١٨٩١ ، ص . ١٧٨) . ولم يبقَ سوى صديق <زولا> المخلص <اليكسس> الذي أجاب ببرقية : «الطبيعية لم تُمْتَ . الرسالة تتبع» . ولكن حتى <زولا> في ذلك الوقت كان قد انحرف عملياً ، إذا كان لابد من قول الحقيقة .

٢١

- ١ (١) تتكرر هذه الصيغة عدة مرات في كتابات <زولا> النقدية  
 ٢ («أحقادى» ١٨٦٦) في كتاب «مجلس ١٨٦٦» وفي كتاب  
 ٣ «الطبيعية في المسرح» وفي مقالة في «الرواية التجريبية»  
 ٤ باريس ، ١٩٢٣ ، ص ١١١ . وفي الصيغة السابقة من النقد  
 ٥ الفني عند <زولا> (١٨٦٦) وردت كلمة «الخلق» مكان كلمة  
 ٦ «الطبيعة» .
- ٧

## إنكلترا ٨

- ٩ تشكل صورة الطبيعية في إنكلترا نقىضاً كاملاً لصورتها  
 ١٠ في فرنسا . ففي إنكلترا لم يكن قط من حركة طبيعية بعنانها  
 ١١ المُحدّد ، أي لم يكن ثمة من جماعات أو بيانات ، بل بعضُ  
 ١٢ من الأعمال المتناثرة في تسعينيات القرن التاسع عشر ، مثل  
 ١٣ أعمال <گنسِنگ> و<جورج مور> و<موريسُن> و<وايتينگ> .  
 ١٤ فكثيرٌ مما دعي بالأعمال الطبيعية كان ، بصراحة ، من الدرجة  
 ١٥ الثانية ، وقد طواها النسيان من زمان (فمن ذا الذي قد عرف ،  
 ١٦ بلقرأ ، كتاب <ويمور> بعنوان «تأخّلات» أو كتاب  
 ١٧ <كراكاشورپ> بعنوان «حطام» أو كتاب <هارلاند> بعنوان  
 ١٨ «الأنسة آنسة» أو كتاب <إيكْرتن> بعنوان «الأفكار  
 ١٩ الأساس»؟) . فقد كان الأمر بهذه الصورة بحيث كان مصطلح  
 ٢٠ «طبيعي» يعني القليل بالنسبة للأدب الإنكليزي كما لكثيرون  
 ٢١ غيره .

- ١ ما السبب في ذلك؟ فقد كان من الواقعية في إنكلترا في القرن  
٢ التاسع عشر قدر ما كان في فرنسا ، إن لم يكن أكثر . ولسوء  
٣ الحظ فإن الميدان الأدبي لا تحكمه قوانين السبب والنتيجة ولا  
٤ هو في متناول المنطق الخالص . وهكذا فإن تيار الواقعية القوي  
٥ الذي شجّع نشوء الطبيعية في فرنسا يبدو ، على العكس من  
٦ ذلك ، أنه قد عمل بالضد في إنكلترا . وكما بين <أورياخ> في  
٧ كتابه بعنوان «المحاكاة» فإن الواقعية كانت في الأساس من الفن  
٨ الإنكليزي لمدة طويلة ، ومن المؤكد أنها واضحة في أعمال  
٩ شكسبير و<ديفو> و<فييلدينك> و<هوگارت> وكذلك في أعمال  
١٠ عدد من شعراء الرومانسية الانكليز مثل <بايرن> و<وردرزورث>  
١١ و<سكوت> . وهكذا كانت الواقعية في اللب من التراث  
١٢ الإنكليزي وكانت الجزء المقبول في الكتابات الجادة في فترة لم  
١٣ تكن مقبولةً في فرنسا ، إلا في الأنماط «الأدنى» . وهذا الميل  
١٤ المحلي القوي نحو الواقعية كان يعني بدوره أن كبار الواقعيين في  
١٥ القرن التاسع عشر مثل <جين اوستن> و<دكتنز> و<ثاركري>  
١٦ و<الأخوات برونتي> و<ترولوب> و<مسز گاسكل> و<جورج  
١٧ إليوت> كانوا أقل إدهاشاً في جذّتهم في إنكلترا مما كانوا عليه  
١٨ في القارة الأوروبية حيث أحدثوا ثراً كبيراً . والمدى الذي وصل  
١٩ إليه قبول الواقعية في إنكلترا يشير إليه <ج. هاء. ليويس> في  
٢٠ التضاد المعروف بين «الواقعية» و«الزيفية» الذي نجم عن  
٢١ افتراض أن الواقعية «هي الأساس في الفن جمِيعاً» («الواقعية

- ١ في الفن» مجلة ويستمنستر ، العدد ٧٠ (اكتوبر ١٨٥٨) ص .
- ٢ في هذا الجوّ الفكري لم تتسبّب الأعمال الواقعية
- ٣ بالهيجان الذي سبّبه في فرنسا في ملاحقة <فلوبير> بسبب
- ٤ روايته «مدام بوقاري» أو بما أصاب <كوربير> والانطباعيين من
- ٥ نبذ . وبسبب من هذا الهدوء الأكبر في إنكلترا لم يحدث من
- ٦ الاندفاع الهجومي على الواقعية ولا رغبة في دفعها إلى التطرف
- ٧ كما حدث في فرنسا .
- ٨ وكراهية الإنكليز الكامنة للتطرفات قد تفسّر أيضاً ذلك
- ٩ الاستقبال البارد لأعمال <زو لا> الذي تُرجمت أغلب رواياته
- ١٠ الكبرى بين عامي ١٨٨٤ و ١٩٠٠ . وهنا ليس المكان لمناقشة
- ١١ هذا الموضوع الذي درسَه >و.سي. فريرسن< في مقالته بعنوان
- ١٢ «الخلاف الإنكليزي حول الواقعية في الرواية ١٨٨٥ - ٩٥ في
- ١٣ فصلية ب.م.ل.أ. عدد ٤٣ (١٩٢٨) صص ٥٣٣ - ٥٠
- ١٤ ويكتفي أن نقول إن رأي <زو لا> المُحزن في الإنسان وطريقته
- ١٥ «القدرة» قد اثارت كثيراً من الحنق ، بل إنها أدّت إلى إصدار
- ١٦ قرار من مجلس العموم يدين استيراد الأدب المُثبط للمعنىيات
- ١٧ قدّمه أحد الأعضاء باسم <سميث> من «رابطة اليقظة» . وقد
- ١٨ ارتفعت بعض الأصوات في دعم <زو لا> ولكن المكتبات
- ١٩ الجوّالة الكبرى المطبقة على خناق سوق الرواية لم تُخفّف من
- ٢٠ عداوتها ، وهي حقيقة اقتصادية صغيرة كان يمكن أن تُعيق
- ٢١ الطبيعيين الإنكليز الطامحين كما أعادت <جورج مور> . إن

١ الحتمية العلمية لم يُقدّر لها النجاح في إنكلترا على الرغم من  
٢ <سبنس> وبعض الاهتمام بفلسفة <أوگست كونت>  
٣ الوضعية . ولكن في المطاف الأخير بقي الكتاب الإنكليز  
٤ مخلصين لتراثهم الخاص من الواقعية المطعّمة بالفكاهة والوعي  
٥ الشديد بغرابة الأطوار البشرية ،مع ما لا يزيد عن نظرة عابرة  
٦ إلى المذهب الطبيعي .  
٧

## ٨ الولايات المتحدة الأمريكية

٩ في الولايات المتحدة الأمريكية يكون ارتباط المذهب  
١٠ الطبيعي بالتغيّرات الاجتماعية والاقتصادية أكثر مما هو عليه  
١١ في أوروبا ، ربّما لأن هذه التغيّرات كانت أسرع وأشدّ جذرية  
١٢ في هذه الأمة الجديدة . فانتصار الشمال على الجنوب الذي  
١٣ أنهى الحرب الأهلية عام ١٨٦٥ كان يعني أكثر من إلغاء  
١٤ العبودية . وفي آخر المطاف صار ذلك يعني انتصار الرأسمالية  
١٥ الصناعية على الاقتصاد الزراعي التقليدي . ومثلما هو الحال  
١٦ في أوروبا ، فإن التصنيع قد جلبَ كثيراً من التقدّم الآلي  
١٧ والمادي ولكنه جلبَ كذلك مصاعبَ بالغة القسوة في شكل  
١٨ خلافات العمل والكساد الاقتصادي والإضرابات التي  
١٩ انفجرت بعنف ، وهذه جميعها تتمثل بشكل بارز في أدب  
٢٠ تلك الفترة . وقد اشتد الفساد السياسي في كثير من المدن ،  
٢١ حيث سيطر «بارونات اللصوصية» على التجارة لكي يزيدوا من

- ١ ثروة الأغنياء باستبعاد الضعفاء واستغلال العمال .
- ٢ وفي العَقدين الأخيرين من القرن انتشر التذمُّر كما جرى
- ٣ في فرنسا بعد عام ١٨٧٠ ، وفي ألمانيا عند اقتراب نهاية القرن .
- ٤ وفي الولايات المتحدة الأمريكية اتَّخذ هذا التذمُّر شكلاً
- ٥ خاصاً : الخيبة بحمل النجاح ، والازدهار ، والسعادة ، الذي
- ٦ استهوي كثيراً من المهاجرين إلى الولايات المتحدة الأمريكية .
- ٧ وكان انهيار هذه الأسطورة الزراعية السائدة مما وضع الأمريكيين
- ٨ أمام حقائق قاسية وصادمة بالغة الشدَّة .
- ٩ وقد تناست الطبيعية استجابةً مباشِرةً لهذه المشكلات
- ١٠ الاجتماعية والاقتصادية المحلية . وغالباً ما كانت الصراعات
- ١١ العنيفة عند الفقراء و/ أو قوى المُكْننة عند الرأسماليين هي
- ١٢ الموضوعات في الكتابات الطبيعية ، مثل ما نجد في روايات
- ١٣ <درایسر> أو القصص القصيرة عند <ستيفن كرين> أو عند
- ١٤ <شتاينبيك> في «عنقيـد الغضـب» التي تبيـن كـيف أن
- ١٥ تـكافـفات الأقوـيـاء الكـبـيرـة
- ١٦ استحوذت على صغار الملاك وتركت أصحاب الأرض في
- ١٧ فقر مُدقع ودون مأوى . وبهذه الطريقة تكون الطبيعية الأمريكية
- ١٨ مـديـنةً إـلـى العـناـصـر الـخـلـيـة أـكـثـر مـنـهـا إـلـى المؤـثـرات الـخـارـجـية .
- ١٩ ومن المفيد أن نستذكر ما يُدعى باسم اتجاهات «اللون الخلّي»
- ٢٠ من سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر التي وصلت إلى
- ٢١ الطبيعية ، ولو ببعض التحوّلات في التركيز . ولا شك أن

- ١ <دارون> و<ماركس> و<كونت> و<سبنسر> كذلك قد تركوا  
٢ أثراً ، ولكن ليس بالشكل المباشر كما فعلوا عبر المحيط  
٣ الأطلنطي . وليس من السهل تحديد تأثير <زولا> بسبب من  
٤ الأقوال المتناقضة التي أدلى بها بعض الطبيعيين الأمريكيان  
٥ مثل <درايسر> و<كرين> وكذلك بسبب التناقضات في  
٦ الطريقة التي استُقبلَ بها وقد قوبلَ أول الأمر بعداوة ، وفي  
٧ الغالب بذوافع أخلاقية ، ولاحقاً بعدما قام بالدفاع عن  
٨ <دريفوس> حيث جرى الترحيب به بوصفه شخصيةً أخلاقيةً  
٩ كبرى وناقداً اجتماعياً . وكذلك قد تُرجمت أعماله مراراً من  
١٠ عام ١٨٧٨ فصاعداً ؛ ولكن بسبب من غياب حقوق الملكية  
١١ الفكرية في الولايات المتحدة في ذلك الوقت كان الكثير من ما  
١٢ سُمي بالترجمات لا يزيد على كونها نسخاً مُكيفة . وبشكل  
١٣ عام يبدو أن <زولا> قد أثار شيئاً من الاهتمام ، ولكن باستثناء  
١٤ <فرانك موريس> كان <زولا> وسيلة تحرّر أكثر منه نطاً . وهذه  
١٥ هي النتيجة التي وصل إليها أ. ج . سالفان</p>

١٦ «زولا في الولايات المتحدة» (بروفيدنس رود آيلاند ، ١٩٤٣ ،  
١٧ ص ١٨٥) .

١٨ بما أن الطبيعية الأمريكية قد نشأت عن مشكلات  
١٩ اجتماعية واقتصادية ، وبما أنه لم يكن ثمة من عامل سائد  
٢٠ واحد ، فإنها تقدّم جانباً مختلفاً عن حركة الطبيعية الأوروبية .  
٢١ وعلى النقيض من كلٍّ من فرنسا وألمانيا فإن الطبيعية في

١ الولايات المتحدة الأمريكية كانت أقل من كونها حركة . ولم  
٢ يكن ثمة من جماعات واضحة المعالم ، مُتَّحدةً بأهداف  
٣ مشتركة وبيانات . وفي الولايات المتحدة الأمريكية كانت  
٤ الطبيعية أشبه بوجات متلاحقة من الكتاب ، بل من أجيال ،  
٥ إن شئنا الدقة ، بسبب وجود أنواع مختلفة من التوجهات في  
٦ كل موجة . وهكذا تكون الموجة الأولى متدةً من أواسط  
٧ ثمانينات القرن التاسع عشر إلى سنوات ختام ذلك القرن ،  
٨ وتشمل من الكتاب <هاملن گارلند> (١٨٦٠ - ١٩٤٠)  
٩ و<ستيفن كرين> (١٨٧١ - ١٩٠٠) و<فرانك نوريس>  
١٠ (١٨٧٠ - ١٩٠٢) وهم كتاب من طبيعة مختلفة ومستويات  
١١ مختلفة . والجيل الثاني ، بعد ١٩٠٠ يشكل مجموعةً أكثر  
١٢ تنوعاً : <ثيودور درايسر> (١٨٧١ - ١٩٤٥) و<جاك لندن>  
١٣ (١٨٧٦ - ١٩١٦) و<جون ستاينبيك> (١٩٦٨ - ١٩٠٢)  
١٤ و<سنكلير لويس> (١٨٨٥ - ١٩٥٠) و<أپتن سنكلير> (١٨٧٨ -  
١٥ ١٩٦٨) و<شيرروود آندرسن> (١٨٧٦ - ١٩٤١) و<چيمس ت .  
١٦ فارل> (١٩٠٤ - ١٩٧٩) . الواقع أن محاولة تبيّن تجمّعات في  
١٧ الطبيعية الأمريكية لا تعين كثيراً لأنهم لم يكن لهم وجود  
١٨ فعلي . وعندما كان هؤلاء الكتاب يقولون شيئاً عن فنهم فقد  
١٩ كان ذلك يأتي على شكل رسائل أو سير ذاتية أو هوامش عابرة  
٢٠ أكثر منها بيانات نظامية . مثل هذه الكتابات المنهجية العابرة  
٢١ لم يكن لها تأثير كبير في الطبيعية الأمريكية . فشلة <گارلند>

- ١ في «الأصنام المتهاوية» (١٨٩٤) تجمع بين إدانته القديم مع  
٢ المطالبه بالأصالة والصيغة الأمريكية في الأدب . ونجد كتاب  
٣ <نوريس> بعنوان «مسؤوليات الروائي» (١٩٠٣) على الرغم من  
٤ عنوانه الكبير لا يزيد عن كونه سلسلة مقالات كُتِبَتْ على  
٥ عجل بطلب من الناشر .
- ٦ ولا شك أن هذا التحرّر النسبي من النظرية مقارنةً مع ما  
٧ جرى في أوروبا جعل المذهب الطبيعي في أمريكا حركةً أقلً  
٨ تحديداً وانتظاماً مما كانت عليه في فرنسا وألمانيا . وقد تبيّن أن  
٩ ذلك كان من مصلحتها بشكل كبير . وهكذا فإن الطبيعية  
١٠ الأمريكية التي امتدّت من أواسط ثمانينات القرن التاسع عشر  
١١ وأوغلت في القرن العشرين صار لها من العمر أطول مما لم يلاتها  
١٢ في أوروبا التي خنقـت نفسها في نظرياتها الخاصة . والاتّساع  
١٣ لم يكن زمنياً وحسب ، فالطبيعية الأمريكية تتميز بدرجةٍ من  
١٤ المرونة ، تفتقر إليها أوروبا بشكل مؤسف ، وب مصدر من القوة عبر  
١٥ الأطلنطي . فالاحتمـية مثلاً لم تظهر في الولايات المتحدة إلاّ  
١٦ بشكل جزئي وبطيء ، وبذلك تجنبـت أسوأ التطرّفات . وقد  
١٧ بدأ التوثيق للظهور بشكل طبيعي من إلفة الكاتب مع محـيطه  
١٨ الخاـص لـامـنـ الـكـدـحـ في تسـجـيلـ الـمـلاـحظـاتـ . ومن نـاحـيةـ ثـانـيةـ  
١٩ فإنـ هـذـهـ السـيـولةـ تـخلـقـ صـعـوبـاتـ شـدـيدـةـ لـلـمـؤـرـخـ الأـدـبـيـ  
٢٠ وبـخـاصـيـةـ فيـ التـميـيزـ بـيـنـ الطـبـيـعـيـةـ وـالـواقـعـيـةـ . وـلـيـسـ مـنـ دـوـنـ  
٢١ سـبـبـ أـنـ الطـبـيـعـيـةـ الـأـمـرـيـكـيـةـ فـيـ بـوـاـكـيرـ الـقـرـنـ الـعـشـرـينـ كـانـتـ

١ في الغالب تدعى «واقعية جديدة». لقد كان ثمة استمرار في  
٢ التطور وصل إلى حد التمازج . ونجد <باورن> في مقالته  
٣ الكاشفة بعنوان «الواقعية في أمريكا» يستعمل الصورة الجذابة  
٤ «الواقعية تتغشّر عبر عتبة الطبيعية». ومع ما يبذلو من عدم  
٥ الحسم في القول ، فليس ثمة من بدليل عن قبول حقيقة أن  
٦ الطبيعية في الولايات المتحدة كانت بالدرجة الأولى مفهوماً  
٧ أدبياً وبشاشة رأي في الإنسان في المجتمع وأسلوباً في الكتابة  
٨ متماثلاً مع العصر ، ولذلك فإنها تبدو عند كثير من الكتاب  
٩ المتنوعين على مدى مثل هذه الفترة الطويلة . فقد كانت أقل  
١٠ وأكثر معاً من الطبيعية في أوروبا .

١١

## ١٢ ألمانيا

١٣ شهدت ألمانيا الحركة الطبيعية الأكثر تعقيداً وانتشاراً . فقد  
١٤ كانت أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر ، وبخاصة تسعيناته ،  
١٥ زمن نشاط مكثّف في النظرية والكتابة الإبداعية . والنشاط  
١٦ الكبير للطبيعة الألمانية ، خاصةً في بداياتها ، قد يكون موازيًا  
١٧ لانطلاقها الصاعد بعد توحّدها عام ١٨٧١ . فقد تدعمت  
١٨ عمليات ونتائج التصنيع بفعل التغييرات السياسية والنفسية  
١٩ التي أعقبت التوحيد ؛ فقد كان التطور سريعاً بشكل فائق في  
٢٠ نمو السكان وازدهار الصناعة والتجارة الأجنبية ، وفي تأسيس  
٢١ أوائل المستعمرات الألمانية ، وفي القطاع الاجتماعي في

- ١ استحداث تأمين العمال وزيادة التعليم الإلزامي والدعم المادي
- ٢ للأپرا والدراما . وبما يخص المذهب الطبيعي فإن هذا النشاط
- ٣ قد تدفق في وفَرَةِ المجالات والدوريات مثل «برليتر موناتشيفته»
- ٤ و«دي كونستثارت» و«كريتيشه ثافنگينگه» و«دي كيزيلاشافت»
- ٥ و«فغايه بونه فوغ موديغينيس ليبن» ولجمعيات مثل «دوغخ»
- ٦ و«فيغاين فغايه بونه» . وإضافةً إلى وفَرَةِ الأفكار التي ناقشتها
- ٧ هذه المجالات (وغيرها) وفي اجتماعات الجمعيات المختلفة ، فقد
- ٨ صدر العديد من الكتب المهمة في النظرية الأدبية مثل كتاب
- ٩ < بلايتيرو > بعنوان «ثورة الأدب» (١٨٨٦) ، وكتاب < بيلشه >
- ١٠ بعنوان «الأسس العلمية للشعر» (١٨٨٧) ، وكتاب < آرنو
- ١١ هولتز > بعنوان «الفن : طبيعته وقوانينه» (١٨٩٠) وهذه هي
- ١٢ الأسماء الرئيسية . وبما أن أول عمل كبير في الطبيعية كان
- ١٣ مسرحية < هاپتمان > بعنوان «قبل شروق الشمس» الذي لم
- ١٤ يظهر حتى عام ١٨٨٩ ، فمن الواضح أن الطبيعية الألمانية
- ١٥ كانت في أوج امتلائها بالتنظيرات . فعشرات البيانات
- ١٦ والإعلانات ، حتى عندما تكون معروضةً بشكل جميل ، كما
- ١٧ عند < ي. روبيخت > في «البيانات الأدبية للطبيعية الألمانية»
- ١٨ التي لا يمكن الاستغناء عنها ، فانها مُربِكَةٌ وخاصةً بسبب
- ١٩ أنواع الأهداف التي تعرضها . الواقع أنه لم يكن ثمة الكثير
- ٢٠ من التجانس في الطبيعية الألمانية . فمن بين المجموعتين
- ٢١ الأساس كانت المجموعة الأصغر تدور حول < ميكائيل گيورگ

- ١ كونراد (١٨٤٦-١٩٢٧) في ميونخ ، وكتب الروايات على غرار *«زولا»* بينما كان أهل برلين ومنهم *«آرنو هولتز»* (١٨٦٣-١٩٢٩) ، و*«گيرهارت هاويتمان»* (١٨٦٢-١٩٤٦) و*«هيغمان سوديغمان»* (١٨٥٧-١٩٢٨) تؤكد على الدراما . ولكن الصعوبة الحقيقة ليست حول مدى التباعد بين هاتين الجماعتين بقدر التطور المستمر في النظرية الطبيعية في النقاشات المستمرة خلال الفترة . وبما أنه ليس من الممكن ، ولا بالفييد حقيقة في كتاب مثل هذا الحجم أن ندخل في تفصيلات دقيقة ، فأقترح تقديم تلخيص للاحتجاهات والأفكار الرئيسية في الطبيعية الألمانية .
- ١١ وقد جاء من الخارج دافع قوي لتوضيح الطبيعية الألمانية .
- ١٢ فقد كان الطبيعيون الألمان يكثرون من الإشارة إلى *«إبسن»*
- ١٣ و*«تولستوي»* ، ولم تكن الإشارات قليلة إلى *«دستويفسكي»*
- ١٤ و*«سترندبرگ»* . أما عن *«زولا»* فقد كانت الآراء شديدة الاختلاف ، بل أكثر ما كانت عليه حتى في الولايات المتحدة .
- ١٦ وفي بعض الوجوه كان النمط متشابهاً : العداوة المبدئية بسبب اللأخلاقية الشيطانية عند *«زولا»* ، فالتأثير البطيء عند ارتفاع الأصوات الخماسية ، والترجمات المتزايدة في العدد من عام ١٨٨٠ فصاعداً - وكل ذلك يروى بشكل كامل في كتاب *«و. هاء . روت»* بعنوان «النقد الألماني حول *«زولا»*» ١٨٧٥-٩٣
- ٢١ (نيويورك ، ١٩٣١) . ولكن في ناحيتين ذهب الألمان إلى أبعد



١ فقد كانوا يعدون أنفسهم ثوريين (الألمان الأكثر شبابا)  
٢ المصمّمين على تجديد الأدب الألماني ، مثلاً بـ لغتهُ حركة  
٣ «العاصرة والاندفاع». ولذلك نجد عنصراً من الحماسة الوطنية  
٤ في الطبيعية الألمانية لا يظهر في أي مكان آخر ، وهو ما  
٥ يصدر ، بدون شك ، من التوحيد الوطني الذي جرى مؤخراً.  
٦ والأكثر من ذلك أن هذا التيار الوطني غالباً ما يعبر عنه في  
٧ حماسيات متوجّحة تختلف بشكل غريب عن الرصانة العلمية  
٨ في الطبيعية .  
٩ وأبرز مساهمة في نظرية الطبيعية الألمانية نجد لها عند <أرنو  
١٠ هولتز> في صيغة هذا القانون : «في الفن ميلٌ إلى العودة إلى  
١١ الطبيعة . فهو يغدو طبيعةً على قدر ظروف المحاكاة وطريقة  
١٢ معالجتها» ٦١ (بيانات أدبية عن الطبيعية الألمانية ، ص ٢١٠ - ٢١١) . ومن الواضح أن هذا الحكم يقوم على «قوانين» علمية ولو  
١٤ أن الطبيعيين الألمان بشكل عام كانوا أقل إصراراً من الفرنسيين  
١٥ على التوازي الكامل مع العلوم . لكن <هولتز> قد قلل قانونه  
١٦ إلى المعادلة : «الفن = الطبيعة -- س» و هذه السين تمثل أي  
١٧ تقصير عند الفنان في مهارة المحاكاة . ويُخبرنا <هولتز> أنه قد  
١٨ شكّل هذه المعادلة من محاولات طفل أن يرسم صورة جندي ؟  
١٩ وحقيقة أن الصورة لم تكن واضحةً أنها صورة جندي تعزى  
٢٠ بشكل كامل إلى فشل الطفل في قدراته على المحاكاة . لكن  
٢١ <هولتز> في نظريته في الأقل لا يعطي دوراً للخيال على

- ١ الإطلاق ؛ بل إنه يعترض على تشكيلة «زوولا» على أساس أن  
٢ الكلمة «مزاج» تسمح بدخول النظرة الشخصية للفنان . وصيغه  
٣ <هولتز> من الطبيعية تحاول واعيةً إلغاء هذه النظرة تماماً .  
٤ فالمطلوب من الفن أن يكون تمثيلاً دقيقاً قدر الإمكان لصورة  
٥ الإنسان في محيطه . وهذه الصورة الفوتوغرافية هي ما يدعوه  
٦ <هولتز> باسم «الطبيعية الناتجة» أي «الطبعية المنطقية» . فقد  
٧ تكون منطقية وكاملة ولكنها يصعب أن تكون فناً عملياً . ففي  
٨ هذا الكلام الفائق-الطبيعية كان من الضروري التوقف عند كل  
٩ تفصيل دقيق من التردد والتكرار لإضافة ملاحظة أو نفح دخان  
١٠ سيكارة أو سعال أو نحنحة بأسلوب لحظةً بلحظة لتسجيلها  
١١ جمياً بدقة . وهذا بصرامة محاكاة حد العَبَث ، طرافتُها  
١٢ بوصفها فناً أقل منها تصويراً لما تنطوي عليه الطبيعية من  
١٣ مخاطر .
- ١٤ ومع أن قليلاً من الكتاب قد حاولوا بالفعل وضع هذه  
١٥ النظرية في موضع التطبيق ، حسب منطق هذا القانون ، فقد  
١٦ كان للنظرية تأثيرٌ واسع على الطبيعية الألمانية بفعل توكيدها  
١٧ على الشكل واللغة . وقد كانت هاتان النقطتان مُهمَلتين في  
١٨ الغالب في أعمال الطبيعيين الفرنسيين والأمريكان وذلك  
١٩ لتوكيدهم على المحتوى في صورة الإنسان ، التي تقرّرها قوى  
٢٠ خارجية ، وتعرضها بالدرجة الأولى في شكل الرواية غير  
٢١ المُتَبَلُور . وعلى النقيض من ذلك تكون الطبيعية الألمانية على

- ١ أقوالها في الدراما ، وبعض السبب في ذلك تأثير *«إبسن»*  
 ٢ و*«ستريندرغ»* إلى جانب أهمية اللغة والشكل . ومن هنا  
 ٣ كانت ألمانيا كذلك هي البلد الوحيد الذي جرب الشعر الغنائي  
 ٤ تحت راية الطبيعية . وكان أبرز مثاليه *«هولتز»* نفسه في شعره  
 ٥ الخشن الإيقاع الذي يتعمد الابتعاد عن التراث القديم في  
 ٦ موسيقى الكلمات الناعمة الأنيقة . وهذه الأشعار يمكن أن  
 ٧ تُدخل إلى ميدان الطبيعية على قدر ما يبدو أنها تأخذ بطرف  
 ٨ من التوجّه اللا شخصي المحكوم بالعلم ، مفضلاً «الحقيقة» على  
 ٩ «الجمال» . ولكن ، بحكم طبيعتهما ذاتها ، لا تُشكّل الطبيعية  
 ١٠ والشعر الغنائي أسعد قريين ؛ ولكن قد يمكن القول بأنهما  
 ١١ يَستبعِدان بعضهما ، لأن هذه الأشعار الألمانية يجب أن تعطى  
 ١٢ مكانها في بدايات الحركة التعبيرية .  
 ١٣ كانت الطبيعية الألمانية حادةً عنيفةً ومتطرفة ، وربما من  
 ١٤ أجل ذلك لم تعمّر طويلا . ففي تاريخ مُبكر من عام ١٨٩١  
 ١٥ كتب *«هيرمان باهر»* عن «تغلّب الطبيعية» مُرحبًا «بقدوم ربيع  
 ١٦ رومانسيّة جديدة» . ومثل سبقتها الفرنسية ، وربما أكثر ،  
 ١٧ كانت الطبيعية الألمانية تحمل في دخيلتها بذور تفككها وليس  
 ١٨ في تطرف نظريات *«هولتز»* وحدها . فإلى جانب هذا النزول  
 ١٩ الشديد كان ثمة شيء من المثالية تصوّر الحماسة القومية جانباً  
 ٢٠ منه . فالآمال بمستقبل المجتمع والأدب ولو أنها كانت مُغلّفة  
 ٢١ بغاللة علمية فإنها كانت تذكر بشكل غريب بالرومانسيين



1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21

١

٢

٣

٤

#### الرواية

٥

٦ وجَدت الطبيعية منفذًا الرئيس في الرواية (باستثناء  
٧ ألمانيا التي كانت مساحتها في هذا الجنس الأدبي صغيرة  
٨ لكنها مُهمة ، كما سوف نرى) . ففي توكيدها على الروي كانت  
٩ الطبيعية تواصل تراثها من روایات الواقعية الكبرى في القرن  
١٠ التاسع عشر . <تولستوي> ، <دوستويفسكي> ، <بلزاك> ،  
١١ <ستندال> ، <فلوبير> ، <ديكنز> ، <جورج إلیت> ،  
١٢ <مسزگاسکل> ... هؤلاء هم الكتاب الذين كان روائيون  
١٣ الطبيعيون يدينون لهم قدر ما يدينون إلى <دارون> و<تين> .  
١٤ فمن هذا المزاج بين التراث الواقعي وبين التجديدات العلمية  
١٥ نَبَعَت الرواية الطبيعية .

١٦ إن واجب التعريف يغدو صعباً إزاء العدد الكبير من  
١٧ الروایات التي يمكن وصفها طبيعية ، على امتداد المئة سنة  
١٨ الأخيرة . فهي تتراوح كثيراً في نوعيتها من أعمال ذات قيمة  
١٩ أدبية دائمة إلى تشكييلات رخيصة من استغلال المشاعر  
٢٠ المتوجهة . وعلى قدر ما يمكن التعميم إزاء الحجم الكبير من  
٢١ الأعمال فإن الرواية الطبيعية هي تلك التي تحاول بأكبر قدر من

- ١ الموضوعية العلمية النظرة الجديدة إلى الإنسان بوصفه مخلوقاً
- ٢ تتحكم به الوراثة والمحيط وضغوط اللحظة الحاضرة . ومهما تكن
- ٣ نوافض هذا التعريف فإنه يشير إلى التداخل بين المادة
- ٤ والطريقة ، وكلاهما يؤخذ من العلوم . وفي الغالب تُلْحِق
- ٥ تسمية «طبيعي» بالعمل - وهذا يصح على العمل الدرامي
- ٦ كذلك - لhusن أن موضوعه من النوع الذي يتصل بالطبيعة ،
- ٧ مثل الحياة في الأكواخ المتهالكة ، أو الإدمان على الكحول ، أو
- ٨ الحرمان الجنسي . ومن الضروري أن ندرك أن الطبيعية الأدبية
- ٩ الحق هي مسألة طريقة بقدر ما هي مسألة موضوع ؛ وعندما
- ١٠ يتناول الكاتب موضوعه بتجرد المُحلل العلمي يمكننا الحديث
- ١١ عن الطبيعية . وهذا المعيار بالطبع يثير مصاعب كبيرة ، كما
- ١٢ سوف نرى قريباً ، ولكن يجب أن نقبل به لأنه المعيار الذي
- ١٣ قدّمه الطبيعيون أنفسهم .
- ١٤ والمثال الأول للرواية الطبيعية هو رواية *(زولا)* بعنوان
- ١٥ «تيريز رakan» التي يصعب وصفها بالتفرد بسبب حُبكتها التي
- ١٦ تضارع في القدم فن السرد القصصي نفسه ؛ فهي باختصار
- ١٧ علاقة زنا بين *(تيريز)* و*(لوران)* واغتيالهما زوجها *(كاميل)*
- ١٨ وهو ما يختصران القول فيه أنه كان حادثة غرق ، وما يتبع ذلك
- ١٩ من نَدَم يقودهما إلى الانتحار معاً ، وهو ما تنتهي به الرواية .
- ٢٠ والأصالحة في رواية «تيريز رakan» توجد في تناول هذه المادة غير
- ٢١ المُتميزة . فـيُقدَّم كلُّ من *(تيريز)* و*(لوران)* على أنهما بشرٌ من

- ١ دون أفكار ومشاعر وضمانات ، بل مخلوقات من لحم ودم  
٢ وأعصاب . وهذا ما يفسّر قول <زولا> في المقدمة أن هذين من  
٣ الحيوانات عديمة الروح . ويُعرض كلٌّ من <تيريز> و<لوران>  
٤ تحت رحمة غرائزهما التي تدفعهما دون كلل أوّل الأمر إلى  
٥ بعضهما ، وبعد الاغتيال تفرقهما عن بعضهما . وسلوكهما  
٦ يقرّره الموروث من تكوينهما الفيزيولوجي : <لوران> دموي  
٧ المزاج ، و<تيريز> عصبية . فترتباً بينهما المبكرة ، وبخاصة في حالة  
٨ <تيريز> التي كانت مشاعرها مكبوتة باستمرار ، هي ما يُعين  
٩ في تفسير أفعالهما . وثمة عنصرٌ يعادل ذلك في الأهمية وهو  
١٠ المحيط الخافق في الحانوت المظلم العَفْن الذي أُقيمت فيه  
١١ <تيريز> مع حماتها المُسلطة . وفي هذه الظروف يكون الجذاب  
١٢ <تيريز> إلى <لوران> القوي الخشن يشبه ردة فعل كيماوية .  
١٣ وبهذا يكون الدافع العلمي مُقنعاً تماماً . لكن الأقل نجاحاً ، في  
١٤رأيي ، هي محاولة تصوير ندم <تيريز> و<لوران> على أنه  
١٥ اضطراب جسدي . فلهواتسات <لوران> وارتعاشات <تيريز>  
١٦ جميعها تُعزى إلى تحركات دمائهما وأعصابهما وتأثيراتهما  
١٧ على بعضهما : «مزاج <تيريز> الناشف العصبي قد أثر بطريقة  
١٨ غريبة على طبيعة <لوران> الخشنة الدموية . ففي الماضي ، أيام  
١٩ التولّه ، كان الاختلاف بين المزاجين قد قلب هذا الرجل وهذه  
٢٠ المرأة إلى شخصين شديدي الترابط ببعضهما ، بإقامة نوع من  
٢١ التوازن بين كيانيهما ، يُكمل فيه الواحد الآخر . فقدم العاشقُ

- ١ من دمه ما قدمته العشيقهُ من أعصابها ، وعاشا في بعضهما  
 ٢ تاركين لقبلاً لهمما تسويةً حركيّةً كيانهما . ولكن هبوطاً قد  
 ٣ حدث الآن ؛ فأعصاب <تيريز> شديدة التوتر قد أصبحت  
 ٤ سائدة . وفجأةً وجد <لوران> نفسه ملقي في حالة من التهيج  
 ٥ العصبي ؛ فتحت التأثير اللاهب لشابةٍ أصبح مزاجُه بالتدريج  
 ٦ مزاجٌ فتاةٌ تعاني من عصاب شديد . ويكون من المهم دراسة  
 ٧ التغييرات التي تحدث أحياناً في بعض الكائنات كنتيجةٌ  
 ٨ لظروف معينة . وهذه التغييرات التي تبدأ من الجسد سرعان ما  
 ٩ تمت إلى العقل وإلى كيان الفرد بُعْجمله .  
 ١٠ (طبعة كتاب الجَبَب ، باريس ، ١٩٦٨ ، صص ٩٠-١٥٨) .
- ١١ هذا المقطع - ويوجد الكثير مثله في «تيريز رakan» - يبيّن  
 ١٢ كيف أن <زولا> حاول تقديم تفسير فيزيولوجي صرف لما يمكن  
 ١٣ أن نسميه معاناة الضمير . فتركيباته اللغوية طبّية ومُقتربُه هو  
 ١٤ مُقترب العالم الذي يراقب استجابةً كيماويةً في أنبوبة اختبار  
 ١٥ من دون حُكم أخلاقي أو حساسية عاطفية . وهذا ما يقترب  
 ١٦ قدر الإمكان من إنجاز المفترض الطبيعي . وحتى «تيريز رakan» لا  
 ١٧ يمكن أن تبقى داخل حدودها التي فرضتها على نفسها : فالراوي  
 ١٨ لا يبقى موضوعياً تماماً (ألا يسمع صوته في نهاية المقطع المذكور  
 ١٩ أعلاه؟) ؛ <تيريز> و<راكان> يقاسيان من الندم وليس من  
 ٢٠ الاضطرابات الجسدية وحسب ؛ ولاشك أنهما ، ربما لا  
 ٢١ شعورياً ، قد اتّحذا خطوةً لاغتيال <كميل> وهمما ليس مجرد

- ١ لعبتين تحت رحمة قوى خارجية قاهرة . ولا عجب أن المثال
- ٢ الأول للرواية الطبيعية لا يلبث أن يصطدم ببعض جوانب
- ٣ النظرية الطبيعية التي برهنت على أنه لا يمكن التمسك بها بل
- ٤ إنها غير مرغوبة في العمل الفني .
- ٥ مع سلسلة «روگون مارکار» كان *«زولا»* يريد الاستمرار
- ٦ على طريقة «تيريز رakan». وسلسلة «روگون ماکار» هو العنوان
- ٧ الجامع الذي أطلق على سلسلة من اثنين عشرة رواية كُتِبَتْ
- ٨ بين عامي ١٨٧١ - ١٨٩٣ : «نصيب آل روگون» (١٨٧١)،
- ٩ «الخورية» (١٨٧١)، «جَوف پاريس» (١٨٧٣) «انتصار»
- ١٠ (١٨٧٤)، «زلة الأب موريه» (١٨٧٥)، «صاحب السمو يوجين
- ١١ روگون» (١٨٧٦)، «المُذهَل» (١٨٧٧)، «صفحة ح» (١٨٧٨)،
- ١٢ «نانا» (١٨٨٠)، «قدِر السَّلْق» (١٨٨٢)، «السعادة السيدات»
- ١٣ (١٨٨٣)، «بهجة الحياة» (١٨٨٤)، «جييرمينال» (١٨٨٥)،
- ١٤ العمل الأدبي» (١٨٨)، «الأرض» (١٨٨٧)، «الحلم» (
- ١٥ (١٨٨٨)، «الوحش البشري» (١٨٩٠)، «المال» (١٨٩١)،
- ١٦ «الاندحار» (١٨٩١)، «دكتور پاسکال» (١٨٩٣)- وقد
- ١٧ تُرجمَت جميع هذه الروايات إلى الإنگليزية لكن عناوينها
- ١٨ تختلف بين مترجم وآخر . وكل واحدة من هذه الروايات
- ١٩ مكتملةً بحد ذاتها وفي الوقت نفسه مرتبطَة بالروايات
- ٢٠ الأخرى . ويوجد الرابط في العنوان الفرعي للسلسلة : التاريخ
- ٢١ الطبيعي والإجتماعي لأسرة من عهد الإمبراطورية الثانية) . آل

- ١ <روگون> وأل <ماكار> فرعان من أسرة كبيرة تتبع مسيرتها
- ٢ خلال خمسة أجيال (حتى أن <زولا> رسم شجرة نسب).
- ٣ وتاريخهم الطبيعي يأتي عن طريق الوراثة التي تتصدر سلسلة
- ٤ «روگون ماكار» في تتبع مذهب من الأمراض العقلية
- ٥ والجسدية . ويُظهر «التاريخ الاجتماعي» من المهن والوظائف
- ٦ الكثيرة التي يمارسها أفراد الأسرة : الزراعة ، القانون ، التعدين ،
- ٧ الطب ، الدعارة ، أعمال البنوك ، السكك الحديد ، المصاربات
- ٨ في العقارات ، خدمات غسيل الملابس ، الجيش ، التجارة
- ٩ بالمرّق ، الوظائف الحكومية ، الأسواق ، الفنون ، إلى آخره .
- ١٠ وكل واحد من هذه المجالات يوثق ببراعة مدهشة ، وبذلك
- ١١ ندرك في سلسلة «روگون ماكار» تأثير المحيط على الفرد ،
- ١٢ ونتعرّف على الجو الاجتماعي في فرنسا في تلك الفترة . وهذه
- ١٣ الروايات تستجيب حقاً إلى مطلب الطبيعية في أن يكون
- ١٤ العمل الفني «وثيقة إنسانية» . في هذه كما في النظرة
- ١٥ الفيزيولوجية أساساً وفي الموضوعية المقصودة تشكّل سلسلة
- ١٦ «روگون ماكار» الإنجاز الأكبر للمذهب الطبيعي في الرواية .
- ١٧ وهذا لا يعني أن جميع الروايات في السلسلة متساوية في
- ١٨ نجاحها فنياً أو أنها جمیعاً تمثل المذهب الطبيعي باستمرار .
- ١٩ فبعض تلك الروايات مثل «صفحة حب» و«بهجة الحياة»
- ٢٠ و«الحلم» تُستَبعد من المذهب الطبيعي بسبب من غنائيتها ،
- ٢١ وحتى الأقرب منها تمثيلاً للمذهب الطبيعي : «المذهب»

- ١ و «جيرمنال» و «الأرض» و «نانا» تناول الاحترام في هذه الأيام  
 ٢ بسبب من قوة رؤيتها الشاعرية لما هو مالوف ، أكثر من كونها  
 ٣ توبيقاً دقيقاً للوراثة والمحيط ، على ما في ذلك من أهمية . فقد  
 ٤ بدأ تغيير بالحدوث في تقويم *«زوولا»* أدبياً ، بينما كانت نظرياته  
 ٥ موضع سخرية متزايدة كانت روایاته موضع تقدير متزايد-  
 ٦ ولكن بوصفها أعمال شاعر لا أعمال مُنظرٌ طبيعي متشدد .  
 ٧ ففي سلسلة «روگون ماکار» كما في «تیریز روکان» يضع *«زوولا»*  
 ٨ نظرياته موضع التطبيق بشكل جزئي وحسب . وهذا أبعد ما  
 ٩ يكون عن النقد ، إذ هو مدح لكتاباته ، فتميّز *«زوولا»* يوجد في  
 ١٠ ارتقائه بحدود نظريته عن طريق خياله الشعري وقد عبرّ هي . م .  
 ١١ گرانت» بتلخيص عجيب في كتابه بعنوان «ایمیل زولا» ص  
 ١٢ ١٦٤ إذ قال «سلسلة «روگون ماکار» عمل كاتب واقعي أو  
 ١٣ رومانسي أو كاتب نثر وشاعر ، مؤرخ موضوعي ورؤوى» .  
 ١٤ لقد أطلت قليلاً في الحديث عن «تیریز راکان» وعن  
 ١٥ سلسلة روایات «روگون ماکار» لأنها تكشف عن بعض الوجوه  
 ١٦ المشتركة في الروایة الطبيعية بما يتعلق بالشكل والموضوع  
 ١٧ والطريقة . وتحت هذه العناوين الثلاثة بوسعينا الآن النظر في  
 ١٨ روایات أخرى من تلك الفترة في محاولة لتحديد معالم الروایة  
 ١٩ الطبيعية .  
 ٢٠ منذ البداية ، سرعان ما يتبيّن للقارئ أن مصطلح «الروایة  
 ٢١ التجريبية» عبارة مُضليلة للغاية . فهذه ليست روایات «تجريبية»

١ بالمعنى الذي نطلقه بالإنكليزية اليوم على روايات <جويس>  
٢ و<فرجينيا وولف> و<كافكا> أو <فوكنر>. فالرواية الطبيعية  
٣ بشكل عام مباشرة ، بل فاتحة في أسلوب الروي ، لا تكاد تبتعد  
٤ عن تقاليد القرن التاسع عشر . مما فيها من «تجربة» يتوجه  
٥ نحو الإنسان الذي يتم تناوله تناولًا تجربة في مختبر علمي .  
٦ ويؤدي ذلك إلى التوكيد على المحتوى وما يصاحبه من إهمال  
٧ للشكل والأسلوب . فمنذ <برونتيير> فصاعداً كان النقاد  
٨ يهاجمون الطبيعيين لإهمالهم في البناء واللغة دون إدراكيهم أن  
٩ هذه كانت تبدو غير ذات أهمية بالنسبة إليهم . لقد كانوا  
١٠ يتغرون الحقيقة لا الفنية ؛ فالرواية أو الدراما يجب أن تقدم  
١١ «شريحة من الحياة» ، لا تحفة بنائية . ولهذا السبب كان  
١٢ الطبيعيون يفضلون الشكل غير المُتَبَلَّور في الرواية ، وهي أكثر  
١٣ الأجناس الأدبية مرنةً وطوعية ، ولهذا السبب كذلك نجد  
١٤ روایاتهم قليل إلى اللاشكل ، والتي لا يمكن تمييزها أسلوبياً ، على  
١٥ الرغم من وجود استثناءات كما في كل تعليم كهذا . ويغلب  
١٦ أن يكون الشكل المرسوم للرواية الطبيعية صادراً عن الرغبة في  
١٧ متابعة تطور الكائن البشري من أصوله وخلال مؤثرات المحيط  
١٨ والظروف . وبما أن الحياة لا تقدم عروضاً مريحة ، فإننا لانحصل  
١٩ على مثل تلك العروض في الرواية الطبيعية التي ليس من  
٢٠ النادر أنها تُبقي أبطالها مُعلقين في انتظار أن يكملا صراعهم  
٢١ الأبدى .

- ١ في ألمانيا وحدها كان ثمة نوعٌ من التجريب في الشكل  
 ٢ كما نفهمه . فالطبعيون الألمان كانوا ، كما مرّ بنا ، أكثر اهتماماً  
 ٣ بمشكلات الشكل من أية جماعة أخرى ؛ ونتيجه لذلك كانوا  
 ٤ أكثر تأكيداً على الدراما منهم على الرواية . وبعض الأعمال  
 ٥ السردية في ألمانيا ، التي تستحق الاهتمام مما أنتجوا ، تبيّن  
 ٦ ميلاً واضحاً نحو الدرامي . كان هذا شديد الوضوح عند  
 ٧ <ثيودور فونتان> (١٨١٩ - ١٨٩٨) في رواياته الأخيرة مثل  
 ٨ «إيفي بريست» (١٨٩٥) و«السرقة» (١٨٩٧) وذلك باعتمادها  
 ٩ على الحوار الرهيف ، لكن <فونتان> ربما كان يقترب من  
 ١٠ الطبيعية المذهبية في وجوه أخرى . وتحتل الكلمة المنطقية  
 ١١ موضع الصدارة في عمل <يوهانس شلاف> بالاشتراك مع  
 ١٢ <آرنو هولتز> في رواية «پاپا هاملت» (١٨٨٩) حيث تكون  
 ١٣ الرابطة السردية شديدة الشبه بالإرشادات المسرحية بحيث أن  
 ١٤ «المُخطّط» كما يدعوه المؤلّfan يمكن أن يُنسَب كذلك إلى  
 ١٥ الجنس الدرامي . يرى <هولتز> و<شلاف> أن السرد الطبيعي  
 ١٦ يجب أن يكون بالحوار أساساً لكي يبلغ درجةً عالية من  
 ١٧ الموضوعية . فالكلام الذي يتضمن العلامات الصوتية ذات  
 ١٨ الخصوصية الشخصية يُستخدم وسيلةً لرسم الشخصية ؛  
 ١٩ والكلمة المكتوبة في «پاپا هاملت» تبدو كأنها استنساخ من  
 ٢٠ شريط تسجيل :  
 ٢١ (كان <فورتنبراس> الصغير يثغُ!)

- ١      وكان رأسه الصغير مُرتدًا إلى الوراء بتشنج ، ويرجّه يائسًا
- ٢      من جهة إلى جهة .
- ٣      «طيب؟ تريد أم لا؟—يا وحش!»
- ٤      «ولكن — — <نيلز> بحق السماء! عنده- نوبة ثانية!»
- ٥      «هراء! نوبة!— هاك! كُلُّ!»
- ٦      «بحق السماوات ، يا <نيلز> . . .
- ٧      «كُلُّ!!!»
- ٨      «<نيلز>»
- ٩      «طيب؟ هل أنت - هادئ الآن؟ طيب؟ هل أنت- هادئ
- ١٠     «الآن ؟ طيب؟! طيب؟!»
- ١١     «يا إلهي ! يا إلهي ، <نيلز> ما الذي تفعله الآن؟ ما الذي
- ١٢     تفعل؟ هو ، هو لم يعد يصرخ أبدا! هو ، يا <نيلز>!»
- ١٣     إرتدت غريزيا إلى الوراء . جسده كله كان منحنياً إلى
- ١٤     الأمام وأصابعه المتحفزة انطوت على حافة السلة . كان يحدق
- ١٥     بها ووجهه بلون الرماد ..
- ١٦     «ال .. مص .. باح! ال .. مص .. باح!»
- ١٧     «<نيلز> !!!
- ١٨     تراجعت قبله إلى الجدار .
- ١٩     «هدوء! هدوء! هل هناك من يطرق على الباب؟»
- ٢٠     إنفرجت كفّاها بوجه الجدار وكانت ركبتاها ترتجفان .
- ٢١     «أليس هناك من يطرق على الباب؟»

- ١ إنحنى أكثر إلى الأسفل . وكان ظلُّه فوقه يرتعش ، وفجأةً  
 ٢ ابيضَت عيناه .
- ٣ تصلع لوحٌ من خشب الأرضية ، تفرقع الزيت ، وفي  
 ٤ الخارج كان الثلج الذائب يقطر في المزاريب . تب-----  
 ٥ تب----- تب----- تب----- (و. لِندين ،  
 ٦ الطبيعية ، صص ٦١-٢) .
- ٧ بوصفها تجربةً فنيةً ورائدةً في المغامرات اللغوية في القرن  
 ٨ العشرين ، تُعد «پاپا هاملت» واحدةً من أكثر الإنتاجات إدهاشاً  
 ٩ في الحركة الطبيعية . وتقترب بشكل واضح ، بل ربما أكثر قرباً  
 ١٠ من «تيريز راكان» لتلبية المطالب النظرية للمذهب الطبيعي .  
 ١١ ولكن في افتقارها إلى الشكل والتطور ورتابة نبرتها وعدم  
 ١٢ وضوحها فهي تكشف عن المطبات الخطرة التي تنتظر الرواية  
 ١٣ الطبيعية الحقة .
- ١٤ فمن حيث الموضوع تكون الطبيعية في الرواية والدراما  
 ١٥ مُتصلة عموماً بتصوير الطبقات العاملة في ما يدعى «أرمي  
 ١٦ لوبيته پويزي» أي «شعر الفقراء» . ومن المؤكد أن الطبيعيين كانوا  
 ١٧ يرغبون بشمول شتى مناحي الحياة البشرية ، إذ كانوا شديدي  
 ١٨ الإدراك بالتعاسة المحيطة بالمساكن المتهالكة حول المصانع .  
 ١٩ وغالباً ما كانوا يستوحون ملماحاً اشتراكيًا أو غضباً أخلاقياً في  
 ٢٠ كتاباتهم ، ولو أن ذلك كان يجب أن يُحاط بواجهة من  
 ٢١ الموضوعية . ومهما تكن دوافعهم فإن الطبيعيين كانوا يختارون

- الفقر والحرمان والفساد لموضوعاتهم أكثر من ما فعل سابقوهم ؛  
وبهذا المخصوص تحضر إلى الذهن روايات طبيعية شهيرة مثل  
روايات **«زوولا»** بعنوان **«المُذهل»** و**«جييرمينال»** و**«الأرض»** ،  
وروايات **«ستيفن كرين»** بعنوان **«ماگي ، فتاه الشوارع»**  
ورواية **«مور»** بعنوان **«مياه إستر»** (١٨٩٣) ، ورواية  
**«گسينگ»** بعنوان **«العالَم الأَدْنِي»** (١٨٨٩) ، ورواية  
**«سَمَرِسْتِ موم»** بعنوان **«ليزا من لامبيث»** (١٨٩٧) ، وروايتا  
**«شتاينبيك»** بعنوان **«عناقيد الغضب»** و**«شقة الكعكة»**  
**«هاملت»** وعمل **«هولتز»** و**«شلاف»** المشتركة بعنوان **«پاپا**  
**«هاملت»** ورواية **«موريسن»** بعنوان **«طفل من حي القذارة»**  
ورواية **«ثيركا»** بعنوان **«حياة الريف»** (١٨٨١) . وفي  
ضوء هذه القائمة التي من الممكن أن يضاف إليها المزيد لا يعود  
من المستغرب أن كتابات الطبيعيين كانت محظوظة هجوم وتجنب  
بسبب صفاتها **«المموجة»** . كون العمل الفني يحتوي على  
موضوع **«كريه»** لا يشكل بالطبع مقاييسا في الحكم الأدبي ؛  
ولكن ما يحتمل الجدل إن كان الطبيعيون في سعيهم لمواجهة  
الحقيقة وبوعيهم الاجتماعي لم يكونوا يبالغون في قباحت  
الحياة ، وبذلك انقلبوا إلى النقيض الأقصى من تعظيم الجمال  
عند الرومانسيين ، الذي هو تطرف مع ذلك . ومن ناحية أخرى  
لم يكتب الطبيعيون طوال مسيرتهم عن الطبقات العاملة  
وحدها ، كما قد يُظن أحياناً . ففي روايات **«زوولا»** بعنوان

- ١ «المال» و«صاحبة السمو يوجين روگون» و«صفحة حُب»  
٢ و«الخورية» وفي رواية <درايسر> بعنوان «المتموّل» (١٩١٢)  
٣ والمسألة الأمريكية» (١٩٢٥) ، وفي رواية <نوريس> بعنوان «فان  
٤ دوفر والوحش» (١٩٠٥) المنشورة عام (١٩١٤) ، وفي رواية  
٥ <توماس مان> بعنوان «آل بدون بروك» (١٩٠١) نجد الطبقات  
٦ الوسطى الغنية تخضع لتمحيص الطبيعين المُميز الذي يكشف  
٧ الغطاء عن الذين في الأعلى أوفي الأسفل .
- ٨ هذه في الواقع هي النقطة المهمة في موضوعات أصحاب  
٩ المذهب الطبيعي ، وهي أنهم على جميع مستويات المجتمع تسود  
١٠ عندهم المبادئ الموجّهة ، ويعرض جميع الناس على أنهم  
١١ متشابهون من حيث الأساس . النظرة العلمية والفيزيولوجية  
١٢ والأالية عن الحياة البشرية لا تهتم بالطبقة ، بل هي تختصر  
١٣ جميع البشر بالصيغة نفسها- مخلوقات محكومة بالوراثة  
١٤ والمحيط وضعوط اللحظة . والطبعيون ، كما أرى ، أكثر تعرضاً  
١٥ للهجوم بسبب رأيهم في الإنسان من اختيار موضوعاتهم  
١٦ الموجّحة ، التي ، بمعنى من المعاني ، تصدر عن مفهوم الإنسان  
١٧ عندهم . وفلسفتهم بِعْجملها قادتهم إلى تصوير الإنسان العادي  
١٨ أكثر من الفرد المتميّز الذي استهوى الرومانسيين . فالفرد يميل  
١٩ إلى كونه دخيلاً ، بينما يركّز الطبيعيون على الإنسان في  
٢٠ محيطه . ولهذا السبب يكون لوصف المحيط نصيبٌ كبيرٌ في  
٢١ أعمال الطبيعيين . ولهذا السبب ، كذلك ، يغلب عدم وجود

- ١ بطل حقيقي ، فالبطولي غريب على النظرة العلمية للإنسان .
- ٢ فحرّية الإختيار والمسؤولية عن أعماله لا وجود لها في المنطوى
- ٣ عند مخلوق «محكوم» بقوى خارجة عن إرادته . إن هذه الصورة
- ٤ المتشائمة عن الإنسان أكثر من أية قباحة ، في المنطوى من
- ٥ الموضوع ، هي التي تجعل الطبيعية قراءةً تبعث على الكآبة .
- ٦ وثمة ، كما أرى ، تناقضٌ بين هذا المفهوم السلبي عن الإنسان
- ٧ من ناحية ، ومن ناحية أخرى بالتقدم الاجتماعي الذي جعل
- ٨ الطبيعيين يفضّلُون آثام «فلاحة الأطفال» وأحوال عمال المناجم
- ٩ والخدم إلخ . وهي كذلك عرضة للسؤال إذا كانت الرواية
- ١٠ بوصفها شكلاً تستطيع الاستمرار على شخصية غير بطولية ،
- ١١ سلبية ومحكومة ، مثل <كلايد كريفيتز> في رواية «المأساة
- ١٢ الأمريكية» . فتسطُّحُها سيكون مثل الرتابة في أسلوب «لحظة
- ١٣ بلحظة» في رواية «پاپا هاملت» . وتبرهن نظرية الطبيعيين في
- ١٤ الإنسان على أنها من السماحة في الممارسة الفنية قدر ما في
- ١٥ منهاجها الرسمي .
- ١٦ وتظهر المشكلات كذلك عند تطبيق الطريقة العلمية في
- ١٧ الأدب . فمقارنة الكاتب بالمحلى أو الجراح ينطوي على مثل
- ١٨ أعلى من الموضوعية المطلقة . وقد بلغ الطبيعيون حداً غير بعيد
- ١٩ من هذا الهدف . فقد اختاروا موضوعات من المشهد المعاصر
- ٢٠ كان بوسعهم مراقبتها (إذا لا يوجد شيء اسمه رواية تاريخية
- ٢١ طبيعية) ؛ فهم كانوا يجمعون «وثيقاً» بعنایة ويصوّرون محيطاً

- ١ بتفصيلاتٍ غايةً في الدقة ، وأحياناً يشقولون روایاتهم بماده  
 ٢ تقنية - وبوسع المرء أن يحصل على بعض المعلومات ، ولو أنه قد  
 ٣ مضى عليها الزمن الآن ، عن التعدين ، وغسيل الملابس ،  
 ٤ والزراعة ، وتجارة الأسهم ، والطباعة ، وصناعة الخزف ، وإرضاع  
 ٥ أطفال الآخرين ، والنشر ، وجني القطن ، وغير ذلك من  
 ٦ الإنجازات المفيدة ، وذلك من قراءة مُتمعنة في روایات طبيعية .  
 ٧ والنبرة السائدة هي نبرة تقرير عن حقائق حيث تكون الأشياء  
 ٨ أكثر أهميةً من الأفكار ، وهو ينظر إلى الشخصيات والأحداث  
 ٩ من الخارج ، كما يمكن أن يقال . ولكن مهما حاولوا فإن  
 ١٠ الطبيعيين لم يستطعوا في الواقع الحفاظ على هذه الدرجة من  
 ١١ الموضوعية العلمية . ولنقلها بوضوح ، إن الرواية لم يكن  
 ١٢ استبعاده من الرواية . فهو نادراً ما يُعلق على قصته بوضوح  
 ١٣ على طريقة <ثاكري> مثلاً ؛ ولكن ثمة لحظات يمكن أن يُسمع  
 ١٤ فيها صوته ، وهو بالطبع حاضر في اختيار كلماته ذاتها . وفي  
 ١٥ الواقع يغلب أن تكون الصفات هي التي تزيح غشاوة الموضوعية  
 ١٦ للتعبير عن شيء من التعاطف أو الحكم . وهذا التقصير في  
 ١٧ بلوغ الموضوعية التامة كان من حسن الحظ ، فكيف لتقارير تخلو  
 ١٨ من العواطف أن تصبح أدبا؟ فنظرية الطبيعيين في هذه النقطة  
 ١٩ قد صدرت عن فكرة خاطئة ؛ ففي الواقع أن الخيال الفردي  
 ٢٠ الذي يجعل الإنسان فناناً كان لا بد أن يؤكّد نفسه ، كما قد  
 ٢١ فعل .

- ١ من هذا الوصف يصعب أن تبدو الرواية الطبيعية جذابة .
- ٢ فقد أصاب الرواية الطبيعية كثير من النقد ربما كان ابزه كلام
- ٣ <ادموند گوس> في مقاله المهم بعنوان «حدود الواقعية في
- ٤ الرواية» حيث يرى كثيراً من الواقعيين يخرون العباب الصعب
- ٥ بين الوحشية والتفاهة . (كما أورده <ج. بِكَر> في «وثائق
- ٦ الواقعية الأدبية الحديثة» ، صص ٣٨٣ - ٩٣) . ومن السهل
- ٧ مهاجمة الرواية الطبيعية على أساس أن رؤيتها المحدودة للإنسان
- ٨ قد أدت إلى تشويش وتكرار ، فعدت رديئة الشكل ، تتراوح بين
- ٩ السوقية والإثارة الدرامية . وجميع هذه الانتقادات مُسْوَغة - في
- ١٠ الأعمال المبكرة من <هويزمانز> و<نوريس> إن لم نقل روايات
- ١١ <كريتز> و<آلبيرتي> و<سيارد> و<اليكس> و<رج> و<ويدمور>
- ١٢ وهي لرحمتنا ، غير موجودة في المكتبات المتخصصة .
- ١٣ ولكي لا تكون هذه التحفظات عائقاً أمام القارئ المحتمل ،
- ١٤ لنقلها مباشرة إن كثيراً من الروايات الطبيعية توفر قراءة ممتعة
- ١٥ تقدم رؤية غير معتادة في أنواع مختلفة من المحيط . وما تقدمه
- ١٦ من سرد حكاائي مباشر لا يتطلب الكثير من إعمال الفكر كما
- ١٧ يتطلب الأسلوب الأكثر تعقيداً . وكثير من تلك الأعمال
- ١٨ يتتجنب المخاطر التي تميل إليها الرواية الطبيعية . وإذا يكون ثمة
- ١٩ بعض الأعمال الممتازة ، يوجد الكثير من الأعمال التي لا تعلو
- ٢٠ فوق المتوسط في القيمة الفنية ، وغالباً ما يعزى نجاحها إلى
- ٢١ ابعادها عن القوانين الصارمة للنظرية الطبيعية . ويظهر هذا

- ١ الميل من «تيريز راكان» و«آل روگون- ماكار» فصاعدا ، كما  
٢ سبق أن رأينا . فبعض وجوه النظرية الطبيعية ، وخاصةً مطلب  
٣ الموضوعية الكاملة والنظرية «المقررة» في الإنسان ، سرعان ما  
٤ أثبتت أنها لا يمكن الحفاظ عليها عند التطبيق . فقد كانت عينُ  
٥ المراقب عينَ فنان ومادّته التجريبية هي الوجود البشري في  
٦ جميع ما فيه من لا عقلانية . فقد عرّف <زولا> العمل الفني  
٧ على أنه «زاوية من الطبيعة ثُرى عَبْر مزاج» ، ولدى التطبيق  
٨ كان ذلك المزاج يقوم بدور أكثر تأثيراً ما توقع أيّ واحدٍ من  
٩ مُنظّري الطبيعية . وبذلك يحدث فرقٌ بين النظرية والتطبيق في  
١٠ الرواية الطبيعية الذي لا يستثنى الخيال في اللغة أو الرمزية أو  
١١ الجانب الأفضل في الطبيعة البشرية ، حتى العناصر المتميزة  
١٢ في أدب الخيال . وكل رواية تقريباً من روايات <زولا> أو  
١٣ <شتاينبك> في «عناقيد الغضب» أو <ستيفن كرين> في  
١٤ «ماكّي فتاة الشوارع» أو <جورج مور> في «مياه إستر» أو  
١٥ <بنيت> في «الخزاف» . . . فيها من الصفات التي تتعدى  
١٦ حدود المذهب الطبيعي . فالرواية الطبيعية الجيّدة ليست نقل  
١٧ العلم إلى الفن بل هي اقترانٌ بين الإثنين ، متواترٌ أحياناً ، لكنه  
١٨ في الغالب مفيد المردود .
- ١٩
- ٢٠
- ٢١

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21

## ٤- الدراما

- ٥ من النظرة الأولى يبدو أن الدراما ميدانٌ مناسبٌ بشكل  
٦ خاص لبلوغ أهداف المذهب الطبيعي ، لأن المسرح بحكم  
٧ طبيعته نفسها يُساعد على العرض الموضوعي لشريحة من  
٨ الحياة بكل ما فيها من مُباشرة . ولكن إذا كان للواقعية أن  
٩ تتحقق ، أو حتى أن يُرتقى بها إلى الطبيعية ، فكيف يمكن أن  
١٠ يتم هذا على أفضله في عبارات درامية؟ وإذا كان الكائن  
١١ البشري في أفعاله وردود أفعاله لا يمكن فهمها ، إلاّ في ضوء  
١٢ محیطه وموروثه وحالته العقلية والجسدية في أية لحظة وهو  
١٣ تحت تأثير الضغوط الاجتماعية ، فيتوجب على الدرامي أن  
١٤ يستحدث وسائل لتصوير هذه العناصر المكيفة ، و<زولا> نفسه  
١٥ لا يرى ما يمنع وسائل الطبيعي من أن تُكِيف نفسها لمطالب  
١٦ الدراما :
- ١٧ «يمتد تحليل الرواية بتفاصيلات دقيقة لا يغيب عنها شيء .  
١٨ والمسرح يُحلل بما يشاء من اختصار بوساطة الأفعال والكلمات  
١٩ («زولا : الطبيعية والمسرح» ص ١٤٩ ترجمة <بيكر> «وثائق  
٢٠ الواقعية الأدبية الحديثة» صص ٥-٢٢٤) . ولكنهم في  
٢١ افتقارهم إلى مجال الروائي في الوصف والتحليل ، اكتشف

- ١ الدراميون الطبيعيون أن ما بدا لهم الشكل الأكثر مناسبةً  
 ٢ لتحقيق مثال المباشرة الكاملة الدقيقة قد جابَهُم في الواقع  
 ٣ مشكلات كبيرة جداً . ففي المسرحية لا يوجد مجالٌ للتعليق  
 ٤ والتفسير ، ومع ذلك على المسرحية أن تُقدم للجمهور جميع  
 ٥ الحقائق ذات العلاقة ، مع أحوال الشخصية التي يجب أن تترك  
 ٦ للتتحدث عن نفسها من دون استعمال الأعراف غير المُحتملة  
 ٧ من الحديث الفرد والملاحظات الجانبية . وبهذا المعنى كانت  
 ٨ المرحلة الطبيعية مرحلة تجريب في الدراما ، لأنها في هذا المجال  
 ٩ كانت الأساليب الموروثة من الواقعية غير كافية ، بينما في  
 ١٠ الرواية كانت أساليب القرن التاسع عشر المقبولة عموماً في  
 ١١ أساليب السرد ، كما سبق أن رأينا ، يمكن قبولها ، بشيء من  
 ١٢ الصعوبة ، مع الأفكار الجديدة والمحتوى . وقد حاول كثيرٌ من  
 ١٣ المسرحيين الطموحين تجربة ذلك ، ولكن ربما كان <هاوپتمن>  
 ١٤ الوحيد الذي نجح بالفعل في المواءمة بين الانشغالات الواسعة  
 ١٥ للطبيعة وبين ما تحتاجه المسرحية الطبيعية من فعلٍ يحدّده  
 ١٦ الزمان والمكان .  
 ١٧ وحتى قبل أن ينشر <زولا> روايته بعنوان «تيريز رakan»  
 ١٨ ظهرت في روسيا مسرحيتان مهمتان هما : «نصيبٌ مُرّ»  
 ١٩ (١٨٥٩) من عمل <پيزِمسكي> (١٨٢١ - ٨١) (مترجمة في  
 ٢٠ «روائع الدراما الروسية» بتحرير <جورج راپال نويس> (المجلد ١)  
 ٢١ نيويورك (١٩٦٠) إلى جانب «العاصرة» (١٨٦٠) من عمل

١ مُحايله الأكثـر شهرةً <أوستروفسكي> (١٨٢٣-١٨٦). وكان  
٢ يمكن أن يوصف كلاهما بالواقعية لولا أنهما ظهرا توكيـداً لما  
٣ صار يُعرف بالتيـار العام في الدراماـه الروسـية ، الذي شـاع من  
٤ فصـاعـداً ، تميـزاً عن «المسـحـيات حـسـنة السـبـك» التي  
٥ غـمـرـ بها مـسـارـحـ أـورـوـياـ منـ حـوـالـيـ ١٨٣٠ إـلـىـ ١٩١٤ مؤـلفـونـ  
٦ فـرنـسيـونـ مـعـرـوفـونـ مـثـلـ <سـكـريـبـ> و<دـوـمـاـ الإـبـنـ> و<سـارـدـوـ> .  
٧ وـعـلـىـ النـقـيـضـ مـنـ هـؤـلـاءـ كانـ المـؤـفـونـ روـسـ يـفـضـلـونـ الوـصـفـ  
٨ الـواقـعـيـ لـلـمـجـتمـعـ ، عـلـىـ جـمـيعـ الـمـسـتـوـيـاتـ ، مـرـكـزـينـ عـلـىـ  
٩ الصـفـاتـ الأـكـثـرـ سـخـصـيـةـ ، وـلـذـلـكـ الصـفـاتـ الـأـقـلـ عـالـمـيـةـ فـيـ  
١٠ مـحـيطـ اـجـتـمـاعـيـ . وـفـيـ أـحـسـنـ أحـوـالـهـ ، كـمـاـعـنـدـ  
١١ <أـوـسـتـرـوـفـسـكـيـ> كانـ هـذـاـ التـرـكـيزـ عـلـىـ طـرـائقـ مـعـيـنـةـ فـيـ الـحـيـاةـ  
١٢ فـيـ الـوـجـوهـ زـمـانـيـةـ وـالـخـلـلـيـةـ (ـبـعـبـارـةـ دـ.ـسـ.ـمـيرـسـكـيـ) : الـوـاقـعـيـةـ  
١٣ الـمـكـتـوـبـةـ عـرـقـيـاـ) ، يـتوـقـعـ حـضـورـ خـصـائـصـ مـعـيـنـةـ فـيـ كـثـيرـ مـنـ  
١٤ الدـرـامـهـ طـبـيـعـيـهـ . وـهـكـذـاـ نـرـىـ فـيـ «ـالـعـاصـفـةـ» عـبـثـيـةـ الـصـرـاعـ  
١٥ ضـدـ ضـغـوطـ التـقـالـيدـ ، يـجـريـ التـرـكـيزـ عـلـيـهاـ فـيـ الـمـحـيطـ الضـيقـ فـيـ  
١٦ مـدـيـنـةـ رـيفـيـةـ ، حـيـثـ تـكـوـنـ الـخـرـافـاتـ الـدـيـنـيـةـ وـالـجـهـلـ وـالـتـفـاخـرـ  
١٧ العـائـلـيـ دـافـعـاـ لـلـانـتـحـارـ عـنـدـ <ـكـاتـرـينـاـ كـابـانـوفـاـ> عـنـدـمـاـ تـقـومـ  
١٨ حـمـاتـهـ ، المـتـعـصـّبـةـ الـمـتـسـلـطـةـ الـتـيـ تـجـسـدـ التـقـالـيدـ ذاتـيـةـ التـقـوـيمـ ،  
١٩ بـمـنـعـهاـ مـنـ نـسـيـانـ خـيـانـةـ عـابـرـةـ لـزـوـجـهـاـ الـخـانـعـ الـبـلـيـدـ . وـهـذـاـنـ  
٢٠ الـعـمـلـانـ ، بالـطـبـعـ ، مـنـ الـمـسـحـياتـ السـابـقـةـ عـلـىـ الـمـذـهـبـ  
٢١ الـطـبـيـعـيـ ، وـلـكـنـ لـاـ يـكـنـ أـنـ يـغـيـبـ عـنـ الـمـرـءـ مـاـ فـيـهـماـ مـنـ توـكـيدـ

- ١ على مختلف العناصر التي تكيف العقلية والسلوك عند  
 ٢ الكائنات البشرية ، والإشارات إلى التغيرات التي تهدّد القائم  
 ٣ من طرق الحياة كنتيجة للتقدم التقاني . وإضافة إلى ذلك فإن  
 ٤ ما فيهما من أصالة وصف الحياة في البلدان الصغيرة وتناولهما  
 ٥ الحسّاس للغة الدارجة هي شديدة البُعد عن العاطفية والتصنّع  
 ٦ في المسرح الواقعي في غرب أوروبا في تلك الفترة .  
 ٧ لكن تأثير روسيا في الدراما الطبيعية لم يظهر حتى عام  
 ٨ ١٨٨٦ بظهور مسرحية <تولستوي> بعنوان «قُوّة الظلام» التي  
 ٩ مُنعت في روسيا ، ولكنها مُثُلت في باريس بدعم من <زوولا>  
 ١٠ وبنجاح غامر . ففي الاستقامة الفنّية في وصف <تولستوي>  
 ١١ الصارخ لما عند القرؤي من شبّق وعُهر وقتل الأطفال ،  
 ١٢ والاعتراف الأخير العام ، قد ضَمِنَ لهذه المسرحية موقع المركز  
 ١٣ لأكثـر مثالـ من القراءـة والتـمثيلـ في واحدـ من اتجـاهـينـ رئيسـينـ  
 ١٤ للدراماـ الطـبـيعـيةـ : الوـصـفـ الأـصـيلـ غـيرـ الملـتبـسـ «الـلـأـوضـاعـ  
 ١٥ الـراـهـنـةـ» السـائـدةـ في قـطـاعـ منـ الـجـمـعـ، يـكـونـ القـارـئـ أوـ مـرـتـادـ  
 ١٦ الـمسـرـحـ فيـهـ غـيرـوـاعـ بـهـ أوـ يـفـضـلـ أنـ يـكـونـ كـذـلـكـ . تـعرـيرـةـ  
 ١٧ <گورکي> للحرمان أوًّ الفساد في الطبقات الأدنى من المجتمع  
 ١٨ في عمـلهـ بـعنـوانـ «الأـعـماـقـ الأـدـنـىـ» (١٩٠٢) يـشـكـلـ مـثـالـاـًـ  
 ١٩ روـسيـاـ آـخـرـ .  
 ٢٠ إنـ تـعرـيرـةـ الإـسـاءـاتـ الـخـفـيـةـ أوـ إـطـلاقـ «وضـعـ نـاـ ضـبـجـ»  
 ٢١ وكـلاـهـماـ فيـ الـغالـبـ يـسـتـثـارـ منـ عـامـلـ خـارـجيـ («رسـولـ منـ عـالـمـ

- ١ خارجي») كانا كذلك صفةً مميزة للتوجه الرئيس الآخر في  
 ٢ الدراما الطبيعية ، وهو تطور- دراما المشكلة- التي كان فيها  
 ٣ <إيسن> (١٨٢٨-١٩٠٦) الممثل الرئيس من» أساطين  
 ٤ المجتمع» (١٨٧٧) إلى «روزمرشولم» (١٨٨٦) . وليس من  
 ٥ المستغرب أن دراما المشكلة تدور في الأساس حول الطبقة  
 ٦ الوسطى . ففي الدراما الطبيعية عن القرويين أو الطبقة الوسطى  
 ٧ يكون الهدف الرئيس إظهار الحقائق أو الأوضاع الراهنة أمام  
 ٨ الملاحظة العاجلة لحقيقة المجتمع(أي رواد المسرح) وهم بالطبع  
 ٩ الطبقة الوسطى في الأساس . ولكن في دراما المشكلة يكون  
 ١٠ التركيز على الأوضاع القانونية أو غير القانونية(مثل الزواج أو  
 ١١ الدعارة) بما يُمثل مشكلات خطيرة لجميع المعنيين- الحكومات  
 ١٢ والمشرعين والمجتمع عموماً . وهنا على الدرامي أن يأخذ بالحسبان  
 ١٣ الحساسيات والانحيازات عند الجمهور لأنهم بدون شك واعون  
 ١٤ بمشكلات مشابهة . فالغضب المبرّر والحماسة للإصلاح لا شك  
 ١٥ يكونان من الدوافع للتنوع من الدراما، ولكن في النوع الثاني  
 ١٦ تكون ردود الفعل المستشاره مقرراً لها أن تكون أكثر تعقيداً ، وفي  
 ١٧ الغالب أكثر عنفاً .  
 ١٨      ثمة مسرحية واحدة قد تسبيت من العنف وردود الأفعال  
 ١٩ المعقدة حيثما عُرضت ، ربما أكثر من أية مسرحية أخرى ، ويُشار  
 ٢٠ إليها اليوم ، عدلاً أو ظلماً ، بأنها أهم دراما طبيعية . تلك هي  
 ٢١ مسرحية <إيسن> بعنوان «الأشباح» التي نشرت عام ١٨٨١ ،

وحيثما ذهبت كانت تحاط بالجدل . وفي ألمانيا استُقبلت على  
أنها اختراق في الدراما الحديثة ، ودَفَعَتْ أَفْضَلَ النُّقَادَ فِي  
الفترة الطبيعية <أوتو براهم> إِلَى الاعتراف بِعُنْقَدَاتِهِ الْجَمَالِيَّةِ :  
«كُلُّ شَيْءٍ الْآنُ مُتَاحٌ ، كُلُّ مَا يَرَادُ مِنْ الْكَاتِبِ أَنْ يَفْعَلَ هُوَ أَنْ  
يَبْدُأَ الْكِتَابَةَ» ، ولتحديد الجديد في ذلك هو «الْحَقِيقَةُ الْصَّرِيقَةُ  
الْوَاضِحَةُ فِي وَصْفِهَا الْطَّبَائِعُ الْبَشَرِيَّةُ» ، بِينَمَا فِي انْكَلَتْرَا نَجَد  
<برنارد شو> نقِيس <براهم> فِي كَثِيرٍ مِنْ الْوَجْهِ ، بِوَصْفِهِ  
الْعَقْلُ الْأَكْثَرُ إِثَارَةً وَالْمُلْتَزِمُ بِقَضِيَّةِ الْطَّبَيعِيِّ ، يَطْلُقُ لِنَفْسِهِ الْعَنَانَ  
فِي مَقَالَاتِهِ الْمُشِيرَةِ وَالشَّامِلَةِ فِي «جَوَهْرِ الإِبْسِنِيَّةِ» (1891) .  
وَلَيْسَ بِمُسْتَغْرِبٍ أَنْ إِثَارَةً <إِبْسِن> الْدَّرَامِيَّةُ لِلْأَشْبَاحِ الْكَامِنَةِ فِي  
مَجَتمِعِ الْطَّبَقَةِ الْوَسْطَى وَتَعْرِيَتِهِ الْقَاسِيَّةِ لِلْحَقِيقَةِ مِنْ تَحْتِ  
«الْكَذَبَةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ» وَتَحْلِيلِهِ الْمُشِيرِ لِتَأْثِيرَاتِ الْوَرَاثَةِ فِي شَكْلِهَا  
الْتَّطْبِيقِيِّ الْكَرِيَّهِ - الْأَمْرَاضِ الْزُّهْرِيَّةِ الْفَطَرِيَّةِ - وَكُلُّ هَذَا قَدْ أَدَّى  
بِمَسْرِحِيَّةِ <الْأَشْبَاحِ> أَنْ تَقْوُمَ بِدُورِهِ فِي الدَّرَاماَتِ الْطَّبَيعِيَّةِ يَعَادِلُ  
الْدُورِ الَّذِي قَامَتْ بِهِ رَوَايَةُ <زوْلَا> بِعِنْوَانِ «تِيرِيزِ رَاكَانَ» فِي  
الرواية الطبيعية .

فِي هَذَا الْمَحَالِ كَانَ مَسَارُ مَسْرِحِ <الْأَشْبَاحِ> شَدِيدُ الْاِرْتِبَاطِ  
بِعَصَائِرِ «الْمَسَارِحِ الْمُسْتَقْلَةِ» الْثَّلَاثَةِ التِّي ، مَعَ «مَسْرِحِ مُوسَكُو  
الْفَنِيِّ» الْلَّاحِقِ (الَّذِي أَسَّسَهُ <دَانِجِنْكُو>) مَعَ الْمُخْرِجِ الْكَبِيرِ  
<سَتِرَاقيِنِسْكِي> عَامَ 1898 ، قَدْ قَامَ بِدُورِ حَيَويِّ فِي دُعْمِ  
قَضِيَّةِ المَسَرِحِ الْطَّبَيعِيِّ بِتَحْوِيلِ مُثُلِّهِ الْعَلِيَا إِلَى عَبَارَاتِ عَمَلِيَّةِ :

- ١ إلى طرائق جديدة في الإخراج والتمثيل وإلى الإفادة من  
٢ إمكانات الإضاءة الاصطناعية . كان أول هذه المسارح المستقلة  
٣ في التاريخ والشهرة المعاصرة «المسرح الحر» في باريس ، الذي  
٤ تأسس عام ١٨٨٧ على يد **أندريله آنطوان** (١٨٥٨ - ١٩٤٣) .  
٥ صحيح أن هذه المغامرة قد فشلت مادياً ، ولكن ليس قبل أن  
٦ تُخرج مسرحية «الأشباح» في عام ١٨٩٠ وخلّصت أوروبا من  
٧ طغيان المسرحية «حسنة السبّك» من تراث واقعية القرن التاسع  
٨ عشر . وبفعل تأثير جزئي مستوحى من «المسرح الحر» قامت  
٩ جماعة طموحة من الألمان بتأسيس رابطة خاصة في برلين  
١٠ لإخراج مسرحيات معاصرة من دون تدخل الرقابة وسمّتها  
١١ «المسرح الحر» . وقد افتتحت نشاطها في سبتمبر ١٨٨٩ بإعلانٌ  
١٢ مُتحدّاً عن أهدافها التطبيقية والجمالية : إخراج مسرحية  
١٣ «الأشباح» . وقد أطلقت المسرحية الثالثة من هذه المغامرات  
١٤ المسرحية الطبيعية المهمة : «مسرح لندن المستقل» الذي أسسه  
١٥ **جاك گراین** عام ١٨٩١ «لتقديم عروض خاصة من  
١٦ المسرحيات ذات قيمة أدبية وفنية أكثر منها قيمة تجارية» .  
١٧ كانت ردود الفعل على مسرحية «الأشباح» الأشدّ عُنفاً  
١٨ في لندن ، ربما لأن انكلترا مثل أمريكا كان لديها الأقل من  
١٩ التراث المسرحي الواقعي عمّا هو الحال في روسيا وفرنسا  
٢٠ وألمانيا . كان **إبسن** يريد لمسرحيته إخراجاً «من دون تحجب  
٢١ بأي شكلٍ من الأشكال ضرورة الواقعية الكاملة الصارخة»

- ١ (من رسالة بتاريخ آب / أغسطس ١٨٨٣) وقد وصفت جريدة «ديلي تلغراف» النتيجة بأنها «مجاري مياه عادمة مفتوحة ؛
- ٢ قُرِحَ كريه مكشوف الضماد ؛ فعلٌ قذرٌ جرى في العلن ! إزاء
- ٣ ردود الأفعال الجنونية هذه يمكن تقويم الحماسة المفعمة للدراما
- ٤ الطبيعية بين الجماهير المعاصرة . وبهذا الشكل كذلك أطلقت
- ٥ مسرحية الأشباح سابقةً ، وأصبحت الفضيحة والهياج مُسَوِّعٌ
- ٦ ارتباطها بجميع المسرحيات الطبيعية . ومن الأمثلة الشهيرة
- ٧ الأخرى مسرحية <هاوپتمان> بعنوان «قبل شروق الشمس»
- ٨ (برلين ١٨٨٩) ومسرحية <برنارد شو> بعنوان «مهنة مسز وارن»
- ٩ (نيويورك ١٩٠٥) ومسرحية <بريو> بعنوان «الفاسدون» باريس
- ١٠ وبليجيكا (١٩٠١) .
- ١١ يبدو لنا أن <إبسن> قد تناول واستكملاً الطريقة غير
- ١٢ المألوفة منطقياً في المسرحية حَسَنَة السَّبَكِ . ولكن يحسُّن بنا
- ١٣ أن نتذكر أنه بالنسبة لغالبية مُجايليه كان يبدوا على مسرحياته
- ١٤ أنها تمثل الطبيعية في جميع وجوهها . وكان من الصعب
- ١٥ عليهم أن يصدقوا ما يرون ، لأن ما كان يجري على المسرح بدا
- ١٦ لهم تمثيلاً كامل الأصالة للحياة الحقيقية . ومن الجدير بالذكر
- ١٧ أن هذا ما يزال الانطباع عن الإخراج الجيد للأعمال الدرامية
- ١٨ عن الطبقة العاملة - وهو المسار الرئيس الآخر للمذهب
- ١٩ عن الطبقة العاملة - وهو المسار الرئيس الآخر للمذهب
- ٢٠ الطبيعي . ولكن الأخلاقيات والسلوك والقيم في مجتمع
- ٢١ الطبقات العاملة قد تغيرت ، وكان من الضروري أن يظهر شعور

- ١ بـأصالة المرحلة ليحل محل الواقع المعاصر في تقويمنا وإخراجنا  
 ٢ الغالبية من المسرحيات الطبيعية ؛ والواقع أن هذا يستحضر  
 ٣ حقيقة أنه لم يكن ثمة من حركة أدبية بهذا التوجّه إلى يومها  
 ٤ الحاضر- وقد يكون هذا أصح تعريف للمذهب الطبيعي  
 ٥ وبخاصة عندما يتطلع المرء إلى الأعمال الدرامية في ذلك  
 ٦ العصر . وبذلك ظهر التطور المنطقي ، والخطو المُنْتَظَم للحوار في  
 ٧ مسرحية «الأشباح» ، في الرأي المعاصر ، دقيقاً لحادثة الطبقة  
 ٨ الوسطى في نهاية القرن التاسع عشر . ولم يتدخل في تلك  
 ٩ الأعمال شيء من التفاهات الخلية ؛ والحياة في الطبقات  
 ١٠ الأدنى كانت لها قيمتها كذلك ، ولكن تناولها كان يجري في  
 ١١ أعمال أخرى مثل مسرحية *(ستريندبرگ)* بعنوان «الأنسة
- ١٢ جولي» (١٨٨٨) ومسرحية *(هاوپتمان)* بعنوان «الدليل
- ١٣ هينشل» (١٨٩٨) . فالمحيط نفسه غير مهم ؛ لأن الذي جعل
- ١٤ من مسرحية «الأشباح» حدثاً مركزاً في الدراما الطبيعية
- ١٥ أمران . الأول أنها كانت تتناول الإنسان المعاصر في محيطه
- ١٦ الثقافي والاجتماعي . فهذا ما تقوله *(مسرزالفنك)* إلى القيسис
- ١٧ *(مانديرس)* في محاورتهما في الفصل الثاني :
- ١٨ «إنها ليست مجرد ما نَسْتَرُّه من أمّهاتنا وأبائنا هو الذي يغشانا . إنها شتى أنواع النظريات القديمة البالية وشتى أنواع
- ١٩ المعتقدات البالية وأشياء مثل ذلك . وهذا لا يعني أنها تعيش
- ٢٠ فينا فعلا ، بل هي موجودة هناك ، ونحن لا نستطيع التخلص
- ٢١

- ١ منها». (ترجمة ج. و. ماكفاري: نسخة أوكسفورد من  
 ٢ إبسن ، المجلد الخامس ، ص ٣٨٤) .
- ٣ وثانياً كان <إبسن> شديد الوعي بقضية الموضوعية الكاملة  
 ٤ المركزية : «كان غرضي محاولة إعطاء القارئ انطباعاً عن  
 ٥ معالجة قطعة من الواقع . ولكن لا يوجد شيء يقف ضدّ هذا  
 ٦ الغرض أكثر من إقحام أفكار المؤلف على الحوار . . . إذ ليس في  
 ٧ أية مسرحية من أعمالي إلاّ ويكون المؤلف فيها خارج السياق  
 ٨ وغائباً تماماً .
- ٩ (رسالة بتاريخ ٦ كانون الثاني / يناير ١٨٨٢ ، المصدر  
 ١٠ نفسه ، ص ٤٧٦) .
- ١١ في ضوء المقتطفات السابقة قد يعجب القارئ إن كان  
 ١٢ <إبسن> قد حلّ المشكلة أفضل مما فعل <زولا> . لكن ذلك هو  
 ١٣ شَطَط أصحاب المذهب الطبيعي : ملاحة «وْهُم الواقع» .
- ١٤ اتّخذت مسرحية المشكلة صورتها المكتملة في فرنسا ،  
 ١٥ حيث أنها ، على الرغم من الانشغالات الجمالية في الرواية  
 ١٦ الطبيعية ، قد سيطرت على المسرح الطبيعي على امتداد الفترة .  
 ١٧ وهكذا سيطر الشكل التقليدي على أكثر المسرحيين مغامرةً ،  
 ١٨ مستمدًا جُرعةً منعشة من مثال <إبسن> نفسه . ولكن على  
 ١٩ الرغم من أن عدداً من المسرحيين قد تحفّزوا بمثال المسرح  
 ٢٠ الحر، هل استطاع أحدهم بالفعل إدخال النظرة الطبيعية  
 ٢١ للإنسان في أعمال مسرحية مُرضية؟ فمثلاً <فرانسوا ده

- ١ كوريل > (١٨٥٤-١٩٢٨) ولو أنه كان يُنادي به على أنه «إبسن فرنسا» كان لديه خصائص ، منسية الآن في الغالب ، تمثل في أساسها خلافاً مع الموضوعية الواقعية المزعوم أنه كان يُمثلها .
- ٢ وهكذا فإن مسرحيته المتميزة بعنوان «الوجه الثاني لقديسة» (١٨٩٢) تكشف كيف تبدو امرأة وراء عيون أسرتها ؛ إذ يجري الكشف عن الفرق بين المظاهر والحقيقة ، ولكن ثمة ما هو أكثر من النظريات المادية عن المحيط والوراثة إذ تتقدم مفارقة المؤلف على الواقعية حسنة التوثيق .
- ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١
- والمؤثر الأكبر في الدراما الطبيعية الفرنسية هو «يوجين برييو» (١٨٥٨-١٩٣٢) دون شك . وخلافاً لنظرائه في بلاد أخرى ، يشكّل هذا الكاتب مشكلة مُحيّرة في التقويم . وبعد وفاة «إبسن» قال عنه «برنارد شو» إنه «أهم مسرحي إلى الغرب من روسيا» وكان يُعدّ بشكل عام بمستوى «إبسن» و«ستريندبيرغ» و«گوركي» و«چيخوف» و«هاوپتمان» لذا هو نظير «زولا» في الدراما الطبيعية الفرنسية . ولكن خلافاً لهؤلاء فإنه قد فقد سمعته لاحقاً بشكل كامل . وليس ثمة من مسرحي تجرّد وحده لخدمة القضية الطبيعية ، فلما أخرج عام ١٨٩٧ أفضل مسرحياته بعنوان «ميسيو دوبيون وبناته الثلاثة» كان من المؤكد القول بأنها عرضت خصائص وقصور الطبيعية الفرنسية على المسرح . والفعل الرئيس في المسرحية هو زواج «جولي دوبيون» وهي في الرابعة والعشرين من >أَنْتوان

- ١ مَيْرُو > وهو ابن مَصْرَفِي ، لِبَلُوغِ ما أَرَادَهُ كُلُّ مِنْ وَالَّذِي العَرُوسُ  
 ٢ وَالْعَرِيسُ أَنَّهُمَا قَدْ خَدَعَا الْأَخَرَيْنَ . وَالْمَالِ يَرْبِطُ هَذِهِ الْحَبَّةُ مَعَ  
 ٣ الْمَسَارِ الْمَنَاقِضِ لِلَاخْتِينِ الْأَخِيرَتِينِ الْأَكْبَرِ مِنْ <جُولِي> وَهُمَا :  
 ٤ <كارولين> الْعَانِسُ الَّتِي خَبَرَتْ «الْحَزَنُ وَالْوَحْدَةُ» وَانْقَلَبَتْ إِلَى  
 ٥ الدِّينِ ، و<آنْجِيل> الْمَنْبُودَةُ بِسَبِّبِ تَرْكَهَا دَارُ الْأَسْرَةِ فَعُرِفَتْ مِنْ  
 ٦ يَوْمَهَا «الْأَشْمَئِزَازُ الْمَفْرَطُ وَالْاحْتِقَارُ وَالْتَّعَاسَةُ» . وَفِي حَدُودِ هَذَا  
 ٧ الإِطَّارِ تَبَرُّزُ مَوْضِوعَاتُ <بَرِيُو> الرَّئِيسَةُ فِي مَشَهَدَيْنِ بَيْنَ زَوْجِ  
 ٨ وَزَوْجَةِ ، الْأَوْلِ بِصَفَاتِهِ الْمَمِيزَةِ هُوَ الطَّبِيعَةُ الَّتِي لَا تَطَاقُ  
 ٩ لِلَاوْضَاعِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ السَّائِدَةِ . تَقُولُ <جُولِي> : «كَلَا أَنَا لَا  
 ١٠ أَشْكُو مِنَ الْقَوَانِينِ ، أَنَا أَشْكُو مِنَ الْعَادَاتِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ .  
 ١١ مَشَكَلَتْنَا ، كَمَا تَرَى ، لَيْسَتْ أَنَّ النَّظَامَ الْقَضَائِيَّ يَقْرَرُ هَذَا  
 ١٢ أَوْذَاكُ ؛ مَشَكَلَتْنَا أَنَّهُمْ زُوْجُونَا بِالطَّرِيقَةِ الَّتِي أَرَادُوا» .
- ١٣ وَفِي الْفَصْلِ الثَّانِي يُسْتَشَارُ <أَنْتَوَان> بِتَأْثِيرِ مِنْ زَوْجَتِهِ إِلَى  
 ١٤ قَوْلِ الْحَقِيقَةِ ، إِلَى تَعْرِيَةِ النَّفَاقِ وَالْفَسَادِ الْأَخْلَاقِيِّ فِي زَوْجِ  
 ١٥ الطَّبَقَةِ الْوَسْطَى قَائِلًا باعْتِذَارٍ عَنْ نَفْسِهِ : «أَنَا لَسْتُ بَطَلًا ، بَلْ  
 ١٦ أَنَا مِنْ صَنْعِ أَيَّامِي الَّتِي لَمْ يَكُنْ لِي يَدٌ فِي صَنْعِهَا» . وَلَكِنْ فِي  
 ١٧ جَمِيعِ الْكُومِيَدِيَّاتِ ، وَكَمَا يُوحِي <بَرِيُو> ، وَكَمَا فِي الْكُومِيَدِيَا  
 ١٨ الْاجْتِمَاعِيَّةِ فِي الْحَيَاةِ الْعَادِيَّةِ تَكُونُ الْوَهَدَةُ مُغَطَّاةً مِنْ جَدِيدٍ  
 ١٩ تَارِكَةً <جُولِي> تَتَأْمِلُ : «لَقَدْ كُنْتُ أَحْلَمُ بِالْأَفْضَلِ ، وَلَكِنْ يَبْدُو  
 ٢٠ أَنَّ ذَلِكَ كَانَ مُسْتَحِيلًا» . لَا بَابٌ يَصْطَفِقُ فِي مُسْرِحِيَّةِ  
 ٢١ <إِبْسِن> بِعِنْوَانِ «بَيْتِ الدُّمِيَّةِ» (١٨٧٩) ؛ وَالْحَيَاةُ تَسْتَمِرُ رَتِيبَةً .

١ وقد لا تكون هذه مسرحيةً عظيمةً . ولكن حقيقة أنها  
٢ تفتقر إلى الكثير مما تعلّمنا أن نُرِفِّقَه بالدراما العظيمة هو  
٣ بالضبط ما جعلها مثالاً بارزاً من الطبيعية الفرنسية . وطريقة  
٤ <بريو> قد تكون ناشئةً من التقليد الواقعي ، ولكنها أقلّ صقلًا  
٥ وأقلّ تشبيكًا ؛ وتقديمه مادّته نثري ، يخلو من أية أبعادٍ شعرية  
٦ إن لم نقلْ رمزية . وفي هذه الدراما عن زيف الأوهام وقصوة  
٧ الحقيقة لا يوجد بَطْ وحشى ولا نوارس بحرية ، ولا طلقة  
٨ مسدس ولا مَمَّر قرمزي . والمحيط هو كل شيء ، وحتى  
٩ <جولي> و<انتوان> هما من «صغر» الناس العاديين ؛ لا يرتفع  
١٠ واحدٌ منهمما إلى مستويات «مأساوية» ، فالمأساة تكمن في  
١١ الوضع الاجتماعي الذي يشكلون فيه العينة من الناتج . لكن  
١٢ توجّه <بريو> ليس تشاوئيًّا ؛ فنظرته الناضجة إلى الدراما أنها  
١٣ تستطيع استحضار عالم أفضل عن طريق تعرية العيوب في  
١٤ المجتمع المعاصر . فمسرحية «القضية» تصبح المسرحية المفيدة .  
١٥ باختيار موضوع مُحدّد لكل واحدة من مسرحياته ، استطاع  
١٦ <بريو> أن يُقدّم استعراضًا دراميًّا للمجتمع المعاصر ، مع البقاء  
١٧ على وعي بأنه بالمقارنة مع الرواية تكون المسرحية محدودةً في  
١٨ مجالها . وقد جرت معالجة الكثير من الموضوعات الطبيعية  
١٩ المُميزة مثل الزواج والطلاق والأطفال والنظام القضائي  
٢٠ والعلاقات العمالية . ثم جاءت مسرحياته الأسوأ سمعةً :  
٢١ «الفاسدون» (والمعروفة في إنجلترا وأمريكا بعنوان «البضائع

- ١ الفاسدة») عام ١٩٠١ وبعدها «أمومة» عام ١٩٠٣ . وهاتان
- ٢ المسرحيتان تمثلان التيار الأشد تطرّقاً في الدراما الطبيعية :
- ٣ الكشف الموضوّعي القاسي ، بل الجمّوح ،
- ٤ للمساوی الاجتماعية ، بغرض أخلاقي وتعليمي ، لاستعادته
- ٥ من النبرة الإباحية ، وترجم المرأة على تذكّر التشابه بين صورته
- ٦ للدراما الطبيعية وبين التوثيق النفاذ في التلفزيون المعاصر .
- ٧ ومسرحية «أمومة» هي تشكيلاً من المنوّعات(أو البيانات
- ٨ الشخصية) حول قضية السياسة السكانية(والتي طالما كانت
- ٩ مشكلة في فرنسا) وما يناظرها من قضية تحديد النسل ، وعندما
- ١٠ يتحقق الشكل الدرامي التقليدي هنا تكون المظاهر التوثيقية
- ١١ التجريبية أكثر وضوحاً في مسرحية «الفاسدون» وهي «دراسة
- ١٢ فيزيولوجية» لانتشار الأمراض التناسلية . الفصل الأول هو
- ١٣ مجرد استشارة بين طبيب ومريض بالزهري ، من دون ذكر
- ١٤ الأسماء . وهكذا نجد هنا أن التناظرات السريرية عند <زولا>
- ١٥ قد وجدت تعبيرها الدرامي ولو أن ما نشهده من طقس لا
- ١٦ شخصي هو في كثير من الوجوه أقرب إلى التعبيرية منه إلى
- ١٧ الطبيعية كما هي مفهومهُ بشكل عام .
- ١٨ لكن <بريو> قد صار منسياً تقرباً ، وهذه إحدى خسارات
- ١٩ الأدب الطبيعي . والمسرحي الفرنسي الوحيد الذي ما يزال
- ٢٠ يُذكر هو الرائد <هنري بيك> (١٨٣٧ - ١٩٩٩) الذي له مسرحية
- ٢١ واحدة بعنوان «الغربان» التي نشرت عام ١٨٨٢، وبحسب

- ١ المستويات الفرنسية فإن هذا الوصف الكئيب لا تستحوذ أسرة
- ٢ رجل أعمال بعد وفاته على أملاكه ، بالاشتراك مع محامييه
- ٣ ودائنيه وزملائه يشكل «شريحة من الحياة» فيها من الحشونة
- ٤ القاسية ما أدى إلى وصف مؤلفها بأنه كاتب «كوميديات
- ٥ ضارية» .
- ٦ مما يشير الاهتمام أن مسرحية «الغربان» قد فشلت عندما
- ٧ قُدِّمت على «المنصة الحمراء» (المسرح الحمر) عام ١٨٩١ . ففي
- ٨ المقام الأول كان الطبيعيون الألمان قد نجحوا في إنجاز صورة
- ٩ صوتية حقيقة من المعاورة بحيث تركت المحاولات الفرنسية
- ١٠ مُتخلفة عنها كثيراً . وكان الدافع في ذلك عوز ألمانيا النسبي
- ١١ للوحدة اللغوية وال الحاجة الملحة لإدخال اللهجات في أي إخراج
- ١٢ طبيعي لواقعية واضحة المعالم . وثانياً يُراد لنا أن نتذكر بأن
- ١٣ الترجمة ليست دليلاً نحو قيمة المسرحية الطبيعية بوصفها
- ١٤ هكذا . وبالضبط لأن الإنجاز الألماني في مجال اللغة الدرامية
- ١٥ وأنماط الكلام الخاصة وتلاؤين اللهجات والإشارات الشفوية
- ١٦ والسكنات . . . كانت مشكلة الترجمة تطبق على الطبيعية
- ١٧ الألمانية أكثر من غيرها ، وغالباً بسبب إهمالها غير المبرر خارج
- ١٨ ألمانيا . ومع ذلك ، فإن هذه بدون شك أكبر مساهمة لألمانيا في
- ١٩ الكتابة الطبيعية التي ظهرت مباشرةً في أول مسرحية طبيعية
- ٢٠ ألمانية كبيرة (التي أخرجت مباشرةً بعد مسرحية «الأشباح»
- ٢١ على المنصة الحمراء / المسرح الحمر في موسمها الأول) : «قبل

١ شروق الشمس» ١٩٨٩ - من عمل <گيرهارت هاوپتمان> وكان  
٢ المزاج ، وخاصه في برلين ، ناضجاً . ففي عام ١٨٨٦ تنبأ ناقدُ  
٣ بعيد النظر هو <يوليوس هيلىبراند> بقوله : «حتى <إبسن>  
٤ بقوته النرويجية وصرامتها ، لم يكن سوى <مارلو> قُدرْ له أن  
٥ يُمهّد الطريق لظهور شكسبير المستقبل» . والألمان هم الوحيدون  
٦ الذين رأوا وجوب التخلّي عن <إبسن> إذا أريد للطبيعة أن  
٧ تتحقّق تمام إمكاناتها الدرامية . مثل هذه التنبؤات قدّمت أمام  
٨ <هاوپتمان> فرصةً نادرة لدخول المسرح الألماني ، واتّضح للفور  
٩ أن شكسبير الجديد قد وصل ، ولم يحدث بعد ذلك ما يُثبت  
١٠ أن هذا الاعتقاد كان خطأً .

١١ كانت الدراما الألمانية في تراجع لبعض الوقت ، ولكنها  
١٢ كانت قد شهدت تجارب مهمّة ، سبقت الإشارة إليها ؛ فبعض  
١٣ مسرحيات تلك الفترة كانت بالفعل تحمل مياسم الحركة  
١٤ الطبيعية (مثل مسرحية <لينتز> بعنوان «الجنود» ومسرحية  
١٥ <فاغنر> بعنوان «قاتلة الأطفال» وكلتاها نشرتا عام ١٧٧٦) .  
١٦ وقد استمر التجريب في الشكل مع <گرابه> (٣٦ - ١٨٠١)  
١٧ الذي اتّخذ مقطعاً عرضياً من الجمّهور الباريسي الذي يمثل  
١٨ «البطل» في صورته عن ناپوليون (١٨٣١) ، بينما <بوخنر>  
١٩ (١٨١٣ - ٣٦) صور معانة جندي مُتلعثِم في متواليات متفرقة  
٢٠ من المشاهد(ثويتيزك) التي عندما نشرت عام ١٨٧٩ سرعان ما  
٢١ بدأت تحرّك الأساليب التي كانت تتوقعها . وكان الأكثـر أهمية

- ١ بالنسبة لبروز المذهب الطبيعي في ألمانيا مسرحية من عمل
- ٢ النمساوي **لدفيك أنتسنكروبر** (١٨٣٩-١٨٩) بعنوان
- ٣ «الوصية الرابعة» (بالحساب الجermanي!) التي كانت في عام
- ٤ ١٨٧٧ تمثل الآثار المؤذية لأمثلة الوالدين على الشباب الغض
- ٥ في المحيط المديني لمدينة كبيرة (فيينا) . والعداء الشديد الذي
- ٦ واجهته المسرحية من جانب الرقابة ، والكنيسة ، والنقاد
- ٧ المحافظين قد غطّيت عليها العاصفة التي ثارت حول مسرحية
- ٨ **هاوپتمان** بعنوان «قبل شروق الشمس» حيث يصل عالم
- ٩ اجتماع ، من المناهضين لتعاطي الكحول اسمه **ألفريد لوثر** ،
- ١٠ إلى منطقة في «سيليسيا» الريفية حديثة العهد بالغنى ، بسبب
- ١١ اكتشاف ترسّبات من الفحم فيها ، لكي يُجري بحثاً علمياً
- ١٢ حول أوضاع التعدين ، فينتهي بنتائج كارثية لفتاة وقع في حُبّها
- ١٣ وهجرها عندما اكتشف أنّ أسرتها من المدمنين على الكحول .
- ١٤ وتنتهي الفتاة **هيلين** بالانتحار أثناء ما تكون أختها المدمنة
- ١٥ تعاني من آلام الولادة ، خارج المسرح ، لطفل ميّت . وهنا نجد
- ١٦ طبيباً معروفاً لم يتحمل المشهد - في التمثيل كما في الواقع
- ١٧ الحياة - ويقال إنه قد قذف ببعض الملاقط الجراحية على المسرح
- ١٨ وهو يغادر صائحاً «هذه قد تكون مفيدة» . وهذه تحية إلى
- ١٩ الدرجة التي وصلت إليها الطبيعية في برلين . الواقع أن الحِدة
- ٢٠ والرُّعب في واقعية **هاوپتمان** والإنسانية العميقـة في وصفه
- ٢١ المعاناة وبراعته الفائقة في تمثيل الشعور في موقف بعينه ،

- ١ وتنويع نبرة الصوت والغرائز الكامنة في الكائن البشري كشفت  
٢ في الأخير عن الروائع التي كانت في طوق المذهب الطبيعي .  
٣ ولابد لأي تقويم موضوعي للدراما الطبيعية أن يخلص إلى  
٤ القول إنها في ألمانيا وحدها استطاعت تحقيق كامل إمكاناتها ،  
٥ وأنها هنالك فقط استطاعت أن تنتج مسرحيات ذات قيمة  
٦ أدبية مُقنعة . وقد أتبَع <هاوپتمان> مسرحيته البارعة الأولى  
٧ بدراستين لموضوعين مهمّين وهما عدم الإدراك ، والوحدة ،  
٨ وعدم القدرة على التعبير . ويوجد الأول في محيط أسرة :  
٩ (مسرحية «إحتفال السلام» ، «المصالحة» ، ١٨٩٠) وهو من  
١٠ نواحي عديدة عملٌ يتوقع أعمال <پنتر> الما-بعد الطبيعية .  
١١ وتدور الثانية حول زواج بين عالِمٌ مُثقف وفتاة بسيطة  
١٢ الشخصية ، يتحطم بفعل طالبة متخرّجة (مسرحية  
١٣ «المستوحدون» ١٨٩١) . ويمكن القول إن هذه كانت تعديلات  
١٤ على مسرحية قضية الطبقة الوسطى ، ولكن في عام ١٨٩٢  
١٥ جاءت الذروة في توجّه الكادحين في مسرح المذهب الطبيعي  
١٦ مع مسرحية «النسّاجون» وهي الدراما التقليدية عن الجوع  
١٧ والإضراب والتمرد المجهَّض . وقد نجح <هاوپتمان> حيث  
١٨ أخفق جميع الطبيعيين الآخرون . وأفضل دراما طبيعية هي  
١٩ تلك التي تستغني تماماً عن الحُبكة والبطل حيث يبدو أن  
٢٠ الكلام يخرج تلقائياً عن الشخصيات نفسها (وخاصية في  
٢١ نسخة المسرحية بلهجـة «سيليزيـا» الأصلـية) . ولكونها نتيجة

- ١ لتوثيق دقيق وبحث ، كان من الطبيعي أن تستثير عداء المؤسسة الحاكمة ، وهذا بدوره ضمن لها نجاحاً دائماً بوصفها
- ٢ المبشر بالواقعية الإشتراكية بشكل خاص ، من خلال الترجمة
- ٣ الروسية التي أشرف عليها *لين* نفسه . وكانت مسرحية
- ٤ «النساجون» في الواقع تحقيقاً فريداً لهذا الهدف الطبيعي
- ٥ لإحياء حركة إشتراكية بكل كثافتها ومبادرتها وجميع دوافعها
- ٦ ومضامينها العقدة . و*چيخوف* وحده استطاع أن يبلغ شيئاً
- ٧ مشابهاً ، ولو أن موضوعاته وتوجهه يُبعدان عن معالجة حالته
- ٨ هنا .
- ٩
- ١٠ وثمة سمة مُهمة في نصوص جميع هذه المسرحيات ،
- ١١ وهي الأوصاف الدقيقة لأوضاع المسرح (وصف المحيط) وهي
- ١٢ وسيلة مسرحية فائقة مصممة لمصلحة القارئ ، واضحة العلاقة
- ١٣ بأساليب الحكي . لذا فهي الحلّ لواحدة من المشكلات
- ١٤ الأساس في الدراما الطبيعية (مثل صفحة كاملة من
- ١٥ الإرشادات المسرحية للمعالجة الفاقعة لمشهد الحانة في مسرحية
- ١٦ «النساجون» أو حتى لوصف الريف في *سيليزيا* في الفصل
- ١٧ الأول من مسرحية «برنارد الوردي» ، وهي مثل الكثير من
- ١٨ صفات الطبيعية تتوقع ظهور السينما الحديثة) . ولكن
- ١٩ <هاوپتمان> كان مسرحياً في الأساس ، وراح يكشف الوجوه
- ٢٠ الجديدة من براعته وقدرته على حل المشكلات التقنية والتي
- ٢١ قصر عنها كثيراً من معاصريه . وهكذا نجد في *هينشنل سائق*

- ١ العربة» ١٨٩٨ و«برنارد الوردي» ١٩٠٣ يبحث في وظيفة الجنس عاملاً مقرراً في الدافع البشري ، وفي الوقت نفسه يدفع بشدة ما يُعرف بالفعل الدرامي إلى الوقفات بين الفصول حسب مبدئه القائل : «التقدّم يعني الاستمرار على التقاط ما هو «غير درامي» بعبارات درامية». وكانت آخر مسرحياته الكبرى في شكلها الطبيعي الكامل هي مسرحية «الجرذان» ١٩١١ وقد تكون الآن ربعاً أكثر مسرحياته شهرةً ، وهي تعرض لنا مقطعاً من الأحداث المأساوية الكوميدية في مجمع شقق في برلين تتضمن شبهاً للمجتمع الألماني قبل عام ١٩١٤ بشكل عام- كما لو كانت ترکيزاً لسلسلة «روگون ماكار» في مسرحية ، كتبه أخيراً للدراما الطبيعية . وثمة شيء أقل تأثيراً مسرحياً لكنه لا يقلّ تطلعاً فنياً قد تمّ بلوغه من جانب المنظر الطبيعي <أرنوهولتز> بالتعاون مع <يوهانس شلاف> .
- ١٤ كانت مسرحية «پاپا هاملت» قد شارت حدود الدراما؛ لكنهما الآن عاداً للاهتمام بها كلّياً مستفيدين من أسلوب «لحظة بلحظة» في مسرحية «عائلة سيليكه» ١٨٩٠ وهي استعراض كئيب للحياة في شقة سكنية في برلين الشرقية .
- ١٨ ثم بدأ <شلاف> وحده في «مايستر أوبلتزه» ١٨٩٢ للبحث في عقابيل جريمة في محيط من الطبقة الدنيا فيما يعدد النقاد الالمان عموماً أنه أفضل أمثلة الدراما من «الطبيعية اللاحقة»
- ٢١ وعلى الطرف المقابل كانت المسرحيات الناجحة عالمياً والمؤثرة ،
- ١ العرفة» ١٨٩٨ و«برنارد الوردي» ١٩٠٣ يبحث في وظيفة الجنس عاملاً مقرراً في الدافع البشري ، وفي الوقت نفسه يدفع بشدة ما يُعرف بالفعل الدرامي إلى الوقفات بين الفصول حسب مبدئه القائل : «التقدّم يعني الاستمرار على التقاط ما هو «غير درامي» بعبارات درامية». وكانت آخر مسرحياته الكبرى في شكلها الطبيعي الكامل هي مسرحية «الجرذان» ١٩١١ وقد تكون الآن ربعاً أكثر مسرحياته شهرةً ، وهي تعرض لنا مقطعاً من الأحداث المأساوية الكوميدية في مجمع شقق في برلين تتضمن شبهاً للمجتمع الألماني قبل عام ١٩١٤ بشكل عام- كما لو كانت ترکيزاً لسلسلة «روگون ماكار» في مسرحية ، كتبه أخيراً للدراما الطبيعية . وثمة شيء أقل تأثيراً مسرحياً لكنه لا يقلّ تطلعاً فنياً قد تمّ بلوغه من جانب المنظر الطبيعي <أرنوهولتز> بالتعاون مع <يوهانس شلاف> .
- ١٤ كانت مسرحية «پاپا هاملت» قد شارت حدود الدراما؛ لكنهما الآن عاداً للاهتمام بها كلّياً مستفيدين من أسلوب «لحظة بلحظة» في مسرحية «عائلة سيليكه» ١٨٩٠ وهي استعراض كئيب للحياة في شقة سكنية في برلين الشرقية .
- ١٨ ثم بدأ <شلاف> وحده في «مايستر أوبلتزه» ١٨٩٢ للبحث في عقابيل جريمة في محيط من الطبقة الدنيا فيما يعدد النقاد الالمان عموماً أنه أفضل أمثلة الدراما من «الطبعية اللاحقة»
- ٢١ وعلى الطرف المقابل كانت المسرحيات الناجحة عالمياً والمؤثرة ،

- ١ بدون شك ، من عمل «هرمان سوديرمان» وبخاصة مسرحية «الدار» المشهورة باسم «ماگدا» ١٨٩٣ ، حيث نجد المذهب الطبيعي يساعد الواقعية التقليدية (ومشاهير المثلات !)
- ٢ لاستحضار عودة ناجحه لغنـية سوپرانو من دار من الطبقة الوسطى العليا الذي كاد أن يخنق شبابها .
- ٣ حققت مسرحية «ماگدا» نجاحاً كبيراً في إنجلترا ، وهو أمر مفهوم ، لأنـه حسب المقاييس الإنـكليزية بـدأـت المسرحـية ، دون مجـادـلة ، مـطـابـقـة لـلـحـيـاـة . صـحـيـحـاً أنـ<برـنـارـدـ شـوـ> (١٨٥٦-١٩٥٠) قدـ كـافـعـ بشـلـة لـكـيـ يـغـيـرـ الذـوقـ الشـائـعـ ، علىـ أـمـلـ أنـ «يـقـنـعـ لـنـدـنـ نـفـسـهاـ أـنـ تـصـطـحـبـ ضـمـيرـهاـ وـعـقـلـهاـ مـعـهـاـ عـنـدـماـ تـذـهـبـ إـلـىـ المـسـرـحـ ، بـدـلـ تـرـكـهـماـ فـيـ الدـارـ معـ كـتـابـ الـصـلـوـاتـ»
- ٤ مـعـرـيـياـ بـذـلـكـ الـوـجـاهـةـ الزـائـفـةـ عـنـدـ مـالـكـيـ الـمـاسـكـنـ التـعـيـسـةـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ «بيـتـ الثـكـالـىـ» (١٨٩٢) وـمـسـتـشـيرـاـ الشـجـاعـةـ
- ٥ مـسـرـحـيـةـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ «مهـنـةـ مـسـزـ وـارـنـ» (١٨٩٤) ولوـ أـنـ
- ٦ تـذـهـبـ إـلـىـ المـسـرـحـ ، بـدـلـ تـرـكـهـماـ فـيـ الدـارـ معـ كـتـابـ الـصـلـوـاتـ»
- ٧ مـفـهـومـ ، لأنـهـ حـسـبـ المـقـايـيسـ الإنـكـلـيـزـيـةـ بـدـأـتـ المـسـرـحـيـةـ ، دونـ
- ٨ مـجـادـلةـ ، مـطـابـقـةـ لـلـحـيـاـةـ . صـحـيـحـاً أنـ<برـنـارـدـ شـوـ> (١٨٥٦-١٩٥٠) قدـ كـافـعـ بشـلـة لـكـيـ يـغـيـرـ الذـوقـ الشـائـعـ ، علىـ أـمـلـ أنـ «يـقـنـعـ لـنـدـنـ نـفـسـهاـ أـنـ تـصـطـحـبـ ضـمـيرـهاـ وـعـقـلـهاـ مـعـهـاـ عـنـدـماـ تـذـهـبـ إـلـىـ المـسـرـحـ ، بـدـلـ تـرـكـهـماـ فـيـ الدـارـ معـ كـتـابـ الـصـلـوـاتـ»
- ٩ مـعـرـيـياـ بـذـلـكـ الـوـجـاهـةـ الزـائـفـةـ عـنـدـ مـالـكـيـ الـمـاسـكـنـ التـعـيـسـةـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ «بيـتـ الثـكـالـىـ» (١٨٩٢) وـمـسـتـشـيرـاـ الشـجـاعـةـ
- ١٠ مـسـرـحـيـةـ فـيـ مـسـرـحـيـةـ «مهـنـةـ مـسـزـ وـارـنـ» (١٨٩٤) ولوـ أـنـ
- ١١ المـسـرـحـيـةـ لـمـ تـمـثـلـ حـتـىـ رـفـعـ المـنـعـ الـذـيـ فـرـضـهـ لـلـورـدـ چـمـبـرـلـينـ>
- ١٢ عـامـ (١٩٠٢) إـذـاـ تـنـاـولـ «مـوـضـوـعـاـ اـجـتمـاعـيـاـ ذـاـ قـوـةـ كـبـرـىـ» قـائـلاـ
- ١٣ «إـنـ الدـرـامـهـ لـيـسـ مـجـرـدـ نـصـبـ كـامـيرـاـ لـتـصـوـيرـ الطـبـيـعـةـ بلـ إـنـهـاـ
- ١٤ العـرـضـ بـالـأـمـثالـ لـلـصـرـاعـ بـيـنـ إـرـادـةـ الـإـنـسـانـ وـمـحـيـطـهـ : بـكـلـمـةـ
- ١٥ مشـكـلـةـ» (اعتـذـارـ إـلـىـ «مهـنـةـ مـسـزـ وـارـنـ» ، ١٩٠٢) . ولـكـنـ كـمـاـ
- ١٦ يـشـيرـ هـذـاـ التـصـرـيـحـ نـجـدـ أـنـ<شـوـ> قدـ سـارـعـ فـيـ التـخلـيـ حـتـىـ عنـ
- ١٧ شـبـيهـ الدـرـامـهـ الطـبـيـعـيـةـ ، كـمـاـ فعلـ مـعاـصـرـهـ الأـكـثـرـ إـثـارـةـ
- ١٨ عـرضـ بـالـأـمـثالـ لـلـصـرـاعـ بـيـنـ إـرـادـةـ الـإـنـسـانـ وـمـحـيـطـهـ : بـكـلـمـةـ
- ١٩ مشـكـلـةـ» (اعتـذـارـ إـلـىـ «مهـنـةـ مـسـزـ وـارـنـ» ، ١٩٠٢) . ولـكـنـ كـمـاـ
- ٢٠ يـشـيرـ هـذـاـ التـصـرـيـحـ نـجـدـ أـنـ<شـوـ> قدـ سـارـعـ فـيـ التـخلـيـ حـتـىـ عنـ
- ٢١ شـبـيهـ الدـرـامـهـ الطـبـيـعـيـةـ ، كـمـاـ فعلـ مـعاـصـرـهـ الأـكـثـرـ إـثـارـةـ

- ١ <سترينديبرگ> (١٨٤٩-١٩١٢) الذي كشف عن إدراكه للتناقضات في المذهب الطبيعي مُبَكّراً في مقدمته إلى
- ٢ مسرحيته الطبيعية بعنوان «مس جولي» (١٨٨٨). (أعيد طبعها
- ٣ في كتاب <بيكر> بعنوان «وثائق الواقعية الأدبية الحديثة»
- ٤ صص ٣٩٤-٤٠٦) وباستثناء مسرحية <كولزورذ> (عنوان
- ٥ «كافح»، ١٩٠٩) فإن الأقطار الناطقة بالإنجليزية لم تُنْتِج
- ٦ سوى القليل مما يمكن وصفه بالطبيعية، ولوأن الواقعية ذات
- ٧ المذاق الوطني عند المسرحيين الإيرلنديين مدينةً إلى المذهب
- ٨ الطبيعي (مسرحية <سينج> بعنوان «لعوب العالم الغربي»،
- ٩ ومسرحيات <شون أو كيسى> المبكرة). ولكن المفاجئ أن
- ١٠ إنجلترا كانت لها الكلمة الأخيرة. فالطبيعية المكتملة مع
- ١١ «التركيز على طرق الكلام بلاحظتها وإظهارها بدقة كحقيقة
- ١٢ اجتماعية في بُعدٍ مُحدَّدٍ من الحياة» (ريوند ولیامز: مقدمة إلى
- ١٣ د. هاء. لورنس: «ثلاث مسرحيات» هارموندزورث، ١٩٩٦،
- ١٤ ص ١١) أظهرت ازدهاراً أخيراً مما يمكن القول بأنه ما يزال يعود
- ١٥ إلى الحركة وليس إلى تلك الطبيعية المحدثة التي طَبَعَت
- ١٦ السينما والمسرح في منتصف القرن العشرين، والتي في
- ١٧ الأخير جعلت لندن في عام ١٩٥٦ تلتقط شيئاً من النشاط في
- ١٨ برلين عام ١٨٨٩. وكان ذلك في مجموعة المسرحيات التي
- ١٩ كتبها د. هاء. لورنس بين ١٩٠٩ إلى ١٩١٣ في محاولة
- ٢٠ لرسم المحيط الذي نشأ فيه والذي استعاد في الأخير موقعه في
- ٢١

- ١   السنوات اللاحقة ، بوصفها الدراما الطبيعية الإنگليزية  
٢   الوحيدة المُرضية حقاً . وقد اختفت أية محاولة واعية لتبرئة  
٣   النظريات الجمالية للطبيعة . ومع ذلك فإن قراءة هذه  
٤   المسرحيات (وبخاصة»ليلة جمعة فحّام« ، حوالي ١٩٠٩ ،  
٥   و»زوجه الإنب« ١٩١٢ ،) إلى جانب ترجمة <هاوپتمان> قد  
٦   تكون أفضل طريقة للاقتراب من فهم الذي تعنيه الدراما  
    الطبيعية الحقيقية .  
٧  
٨  
٩  
١٠  
١١  
١٢  
١٣  
١٤  
١٥  
١٦  
١٧  
١٨  
١٩  
٢٠  
٢١

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21

## ٥- خاتمة

١  
٢  
٣  
٤

إن الإنجازات والإخفاقات في حركة أدبية لا يمكن قياسها  
كما يقاس مشروع تجاري ، حسب صفحة ميزانية حسنة  
الترتيب . كما لا يمكن أبدا إغفال الحسابات لأن النقد الأدبي  
عملية إعادة تقويم دائمة . ويُتضح هذا بشكل كبير في تقلب  
أحوال الحركة الطبيعية التي هوجمت أول الأمر لافتقارها إلى  
الصفة الأخلاقية ، ثم اكتسبت قيمةً لما فيها من توثيق  
اجتماعي . وبعد ذلك صار يُشاد بها لخصائصها الأدبية . لذا  
كان ما يُدعى هنا «مقدمة» لابد أن تكون فاصلةً وشخصياً إلى  
حدٍ ما : والغرض منها ليس استبعاد الطبيعية وتجميدها إلى  
الأبد ، بل لتحفيز التفكير والمناقشة .

الطبيعية حركة متطرفة . فهي تمثل محاولةً لتوسيع واقعية  
المحاكاة إلى أقصى حدود المنطقية لذا فهي تُلقي بالفنان إلى دور  
المُسجّل الفوتوغرافي للواقع . وغرابة هذا الموقف من الوضوح  
بحيث لا يتطلب التعليق : الفن ليس «الطبيعة - س» كما قال  
<هولتز> ، كما أن الفنان لا يعمل كما يعمل العالم ، كما يعتقد  
<زولا> . فنظريات الطبيعية من وجهة نظر أدبية تشكل في  
الواقع الصد الكبير من الجمالية في استبعادها المقصود للقوة

- ١ الإبداعية للخيال الخاصة عند الكاتب . فنظرية الإنسان كانت  
٢ من المحدودية ، ومفهوم العملية الفنية من شدة الخطأ بحيث لا  
٣ تؤدي إلى دوام الأعمال الفنية .
- ٤ ولحسن الحظ ، وباستثناءات نادرة ، ما كان أتباع المذهب  
٥ الطبيعي يمارسون ما كانوا يدعون إليه ، وفي الغالب ، كما قد  
٦ يحسب المرء ، لأن الطبيعية برهنت على أنها غير قابلة للتطبيق  
٧ بالمرة . فكلمة «مزاج» الواردة في تعريف <زولا> الشهير (العمل  
٨ الفني زاويةٌ من الطبيعة يُنظر إليها من خلال مزاج) كانت  
٩ الخروج عن خط الموضوعية العلمية . ولأن عين الناظر ليست  
١٠ عدسة فوتografية لا حياة فيها تكون صورة الواقع في كل عمل  
١١ طبيعي شخصية بشكل واضح . فصورة الواقع التي زعم  
١٢ الطبيعيون تقديمها سرعان ما يتبيّن عند الفحص أنها خيال  
١٣ الواقع . ففي اختيار الكلمات بالذات ، أي في الانتقال من  
١٤ الواقع إلى الفن يتدخل إبداع الفنان الشخصي . وهكذا يكون  
١٥ أصحاب الطبيعية قد خرجوها عن نظرتهم الخاصة . والقول إن  
١٦ كتاباتهم شخصية لا يعني أنها إعترافات عن سيرة حياة ،  
١٧ مثلما أنتج الرومانسيون ؛ بل يعني أن كل رواية أو دراما تحمل  
١٨ بوضوح طابع المؤلف في أسلوبها كما في اشغالاتها . الصور  
١٩ والرموز وصفات الشعرية المشيرة تضمّنت تحولاً إلى أوصاف  
٢٠ حقيقة باردة ، وكذلك آمالُ الانسان وأوهامُه قد دخلت إلى  
٢١ جانب تُراثه ومحيطه وضغط اللحظة . وليس من المستغرب أن

- ١ كبار الكتاب المُتّصّلين بالمذهب الطبيعي قد تحولوا عنه عاجلاً أو  
 ٢ آجلاً . فمسرحية <إيسن> بعنوان «عندما ننهضُ موتى»  
 ٣ (١٨٩٩) ومسرحية <سترِندرگ> بعنوان «المسرحية الحُلم»  
 ٤ (١٩٠١) ومسرحية <زولا> بعنوان «صفحة غرام» تحضر للذهن  
 ٥ مباشرةً . ولكن الأكثُر أهميَّةً هي تلك الأعمال مثل مسرحية  
 ٦ <هاو پتمان> بعنوان «صعود هانيله» (١٨٩٤) ومسرحية  
 ٧ <كرين> بعنوان «ماكي فتاه الشوارع» ورواية <شتاينبك> بعنوان  
 ٨ «عقائد الغضب» ورواية <زولا> بعنوان «جييرمينال» حيث  
 ٩ تُقدِّم الواقعية في إطار من الشعر . وفي كل حالة يكون المزاج  
 ١٠ عند المبدع قد أضاء الواقع العلمي للموروث والمحيط واللحظة  
 ١١ وارتفع بها إلى عمل فني مؤثر ودائم .
- ١٢ وهكذا تبرز النتيجة المتناقضة بأن الطبيعة قد بلغت أقصى  
 ١٣ نجاحاتها حيث بدا أنها قد فشلت ، أي حيث انفصلت عن ، أو  
 ١٤ تجاوزت ، أهدافها الخاصة ، أي في محاولتها الجادة جلب الفنون  
 ١٥ إلى مسار العلوم فإنها قد فشلت لأنها كان من المحتوم أن تفشل  
 ١٦ في مثل هذا العمل المُضلل . وقد فشلت كذلك في وضع  
 ١٧ الكثير من نظريتها موضع التطبيق بسبب ما تنطوي عليه تلك  
 ١٨ النظرية من نواقص وحدود . ومن ناحية المكاسب لاشك أنها  
 ١٩ فتحت مجالات واسعة لموضوع صراعات الطبقات العاملة مع  
 ٢٠ تقديم أنماط جديدة وبخاصة في الحوار ما غدا ذا أهمية كبرى  
 ٢١ في أدب القرن العشرين . وحتى في مجال الشعر الغنائي كان

- ١ الطبيعيون ماهِدين بشكل غير مباشر في بعض الأمثلة المبكرة  
٢ من الشعر في الحياة المدنية من ما يوجد في روایاتهم . ويمكن  
٣ القول كذلك أنهم في تعرية المواقف الأخلاقية الزائفه والفساد  
٤ الاجتماعي كان الطبيعيون سبّاقين في أدب الالتزام في القرن  
٥ العشرين . وفي مقابل ذلك ، وعلى النقيض من الحركة  
٦ الجمالية في نهايات القرن التاسع عشر قامت الطبيعية بمحاولة  
٧ لردم الهوّة بين الحياة والفن . ولكن أخيراً وليس آخرأً ، في  
٨ صفحة الحساب التجريبية هذه ، يجب أن لا ننسى أن الطبيعية  
٩ قد أنتجت الكثير من الكتابات الجزلة القوية مع عدد كبير من  
١٠ الروايات الشهيرة والمسرحيات المؤثرة وبعض منها تبلغ بحق  
١١ مستوى الأعمال الفنية العالمية الكبرى .  
١٢  
١٣  
١٤  
١٥  
١٦  
١٧  
١٨  
١٩  
٢٠  
٢١

## BIBLIOGRAPHY 77

MARTINO, P., <i>Le Naturalisme français</i> , Paris, 1969; Collection U2.	1
A new version of an established work.	2
MÜNCHOW, U., <i>Deutscher Naturalismus</i> , Berlin, 1968; Sammlung Akademie Verlag, 1. Literatur.	3
To be read with discretion because of its political commitment.	4
RAIMOND, M., <i>Le Roman depuis la Révolution</i> , Paris, 1967; Collection U2.	5
Contains excellent chronological tables.	6
ROOT, W. H., <i>German Criticism of Zola, 1875-1893</i> , New York, 1931.	7
Does for Germany what Decker's article does for England.	8
SALVAN, A. J., <i>Zola aux États-Unis</i> , Providence, R.I., 1943.	9
Documents the reception of Zola in the U.S.A.	10
SLONIM, M., <i>Russian Literature from the Empire to the Soviets</i> , London, 1963.	11
STROMBERG, R. N. (editor), <i>Realism, Naturalism and Symbolism</i> , London, 1968; in the series 'Documentary History of Western Civilization'.	12
A collection of excerpts including some pieces otherwise hard to find.	13
WILLIAMS, R., <i>Drama from Ibsen to Eliot</i> , London, 1952.	14
	15
	16
	17
	18
	19
	20
	21

## 76 NATURALISM

- |  |    |
|--|----|
| BRUNETIÈRE, F., <i>Le Roman naturaliste</i> , Paris, 1902.   | 1  |
| The 'classical' work on the subject; now a curiosity of moralistic literary criticism.   | 2  |
| CHARLTON, D. G., <i>Positivist Thought in France 1852-1870</i> , Oxford, 1959.   | 3  |
| Assesses importance of Comte.  | 4  |
| COGNY, P., <i>Le Naturalisme</i> , Paris 1968; in the series 'Que sais-je?'. A sound introduction to French Naturalism.  | 5  |
| CRUICKSHANK, J., (editor), <i>French Literature and its Background</i> , no. 5, <i>The Late Nineteenth Century</i> , Oxford, 1969.   | 6  |
| DECKER, C. R., 'Zola's literary reputation in England', <i>PMLA</i> , xl ix (1934), pp. 1140-53.   | 7  |
| Interesting data on the reception of Zola's works in England.  | 8  |
| FRIERSON, W. C., 'The English controversy over Realism in fiction 1885-1895', <i>PMLA</i> , xl iii (1928), pp. 533-50.   | 9  |
| A complement to Decker's article.  | 10 |
| GOSSE, E., 'The Limits of Realism in Fiction', <i>Forum</i> , ix (June 1890) pp. 391-400. Reprinted in <i>Questions at Issue</i> , London, 1893, and in Becker, <i>Documents of Modern Literary Realism</i> , Princeton, 1963, pp. 383-93. | 11 |
| An indispensable essay that raises fundamental questions.  | 12 |
| GRANT, E. M., <i>Emile Zola</i> , New York, 1966; in the series Twayne's World Authors.  | 13 |
| HAMANN, R., and HERMAND, J., <i>Naturalismus</i> , Berlin 1968.  | 14 |
| An invaluable survey especially of German Naturalism, inter-relating literature, art, and sociology, with interesting illustrations.   | 15 |
| HEMMINGS, F. W. J., <i>Emile Zola</i> , Oxford, 1966.  | 16 |
| Together with Grant's book the best introduction to Zola in English; both are informative, judicious and perceptive.   | 17 |
| HOEFERT, S., <i>Das Drama des Naturalismus</i> , Stuttgart, 1968; Sammlung Metzler no. 75.   | 18 |
| A fully documented survey of Naturalist drama in Germany.  | 19 |

BIBLIOGRAPHY 75

- BRIEUX, E., *Les trois filles de M. Dupont*, 1897; *Les Avariés*, 1901; *Maternité*, 1903.
- GALSWORTHY, J., *Strife*, 1909.
- GORKY, M., *The Lower Depths*, 1902.
- HAUPTMANN, G., *Vor Sonnenauftgang*, 1889; *Das Friedensfest*, 1890; *Einsame Menschen*, 1891; *Die Weber*, 1892; *Fuhrmann Henschel*, 1898; *Rose Bernd*, 1903; *Die Ratten*, 1911.
- HOLZ, A., and SCHLAF, J., *Die Familie Selicke*, 1890.
- IBSEN, H., *Pillars of Society*, 1877; *A Doll's House*, 1879; *Ghosts*, 1881; *An Enemy of the People*, 1882; *The Wild Duck*, 1884; *Rosmersholm*, 1886.
- LAWRENCE, D. H., *A Collier's Friday Night*, c. 1909; *The Daughter-in-Law*, 1912; *The Widowing of Mrs Holroyd*, 1914.
- OSTROVSKY, A. N., *The Storm*, 1860.
- SCHLAF, J., *Meister Oelze*, 1892.
- SHAW, G. B., *Plays Unpleasant*, 1898.
- SUDERMANN, H., *Heimat*, 1893.
- TOLSTOY, L. N., *The Power of Darkness*, 1886.

SECONDARY SOURCES

- BLOCK, H. M., *Naturalistic Triptych. The Fictive and the Real in Zola, Mann and Dreiser*, New York, 1970.
- A stimulating discussion of the Naturalist novel opening out of analyses of *L'Assommoir*, *Buddenbrooks* and *An American Tragedy*.
- BOWRON, B. R., jun., 'Realism in America', *Comparative Literature* III, no. 3, summer 1951, pp. 268-82.
- Covers Naturalism as well as Realism.
- BORNECQUE, J. H., and COGNY, P., *Réalisme et Naturalisme*, Hachette, Paris, 1958; in the series 'Documents de France'.
- Gives a good deal of factual information.

## 74 NATURALISM

TAINÉ, H., 'Balzac' in *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, 1880.

ZOLA, E., Preface to second edition of *Thérèse Raquin*, 1867.

ZOLA, E., *Le Roman expérimental*, 1880.

ZOLA, E., *Le Naturalisme au théâtre*, 1881.

ZOLA, E., *Les Romanciers naturalistes*, 1881.

Sometimes these latter two works are reprinted in a volume under the general title *Le Roman expérimental*.

(b) *The Novel*

BENNETT, A., *Clayhanger*, 1910.

CRANE, S., *Maggie, Girl of the Streets*, 1893.

DREISER, T., *The Financier*, 1912.

DREISER, T., *An American Tragedy*, 1925.

FONTANE, T., *Effi Briest*, 1895.

HOLZ, A., and SCHLAF, J., *Papa Hamlet*, 1889.

Reprinted in Linden's *Naturalismus*.

MANN, T., *Buddenbrooks*, 1901.

MOORE, G., *A Mummer's Wife*, 1884.

MOORE, G., *Esther Waters*, 1893.

MORRISON, A., *A Child of the Jago*, 1896.

NORRIS, F., *McTeague*, 1899.

NORRIS, F., *Vandover and the Brute*, 1914, written 1905.

STEINBECK, J., *Tortilla Flat*, 1935.

STEINBECK, J., *The Grapes of Wrath*, 1939.

STEINBECK, J., *Cannery Row*, 1944.

ZOLA, E., *Thérèse Raquin*, 1867.

ZOLA, E., *Les Rougon-Macquart*, 1871-93.

For detailed list of *Rougon-Macquart* series see p. 45.

(c) *Drama*

BECQUE, H., *Les Corbeaux*, 1882 (written 1873).

## Bibliography

### PRIMARY SOURCES

#### (a) Theoretical writings

- BECKER, G. J., *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, 1963.  
A useful anthology of primary and secondary material about Realism and Naturalism. Extensive but occasionally inaccurate bibliography.
- BAHR, H., *Die Überwindung des Naturalismus*, 1891.  
Reprinted Stuttgart, 1968.
- HOLZ, A., *Die Kunst: ihr Wesen und ihre Gesetze*, 1890.
- HUYSMANS, J.-K., 'Emile Zola et 'L'Assommoir.' Originally appeared in the journal *L'Actualité*, Brussels, 1876; reprinted in *Oeuvres Complètes*, Crès et Cie., Paris, n.d., pp. 149-92.
- LINDEN, W. (editor), *Naturalismus*, Leipzig, 1936. In the series *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*.  
Useful excerpts from the theoretical and creative works of the German Naturalists, but the introduction is highly tendentious.
- MORRISON, A., 'What is a Realist?', *New Review*, March 1897.  
Preface to *A Child of the Jago*, London, 1896.
- RUPRECHT, E. (editor), *Literarische Manifeste des deutschen Naturalismus 1880-1892*, Stuttgart, 1962.  
An excellent anthology.
- TAINE, H., Introduction to *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1877.
- TAINE, H., Prefaces to the first and second editions of *Essais de critique et d'histoire*, 1865 and 1866.

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21

۱  
۲  
۳  
۴  
۵  
۶  
۷  
۸  
۹  
۱۰  
۱۱  
۱۲  
۱۳  
۱۴  
۱۵  
۱۶  
۱۷  
۱۸  
۱۹  
۲۰  
۲۱

## **الفهرس**

- ١
- ٢
- ٣
- ٤
- ٥
- ٦
- ٧
- ٨
- ٩
- ١٠
- ١١
- ١٢
- ١٣
- ١٤
- ١٥
- ١٦
- ١٧
- ١٨
- ١٩
- ٢٠
- ٢١