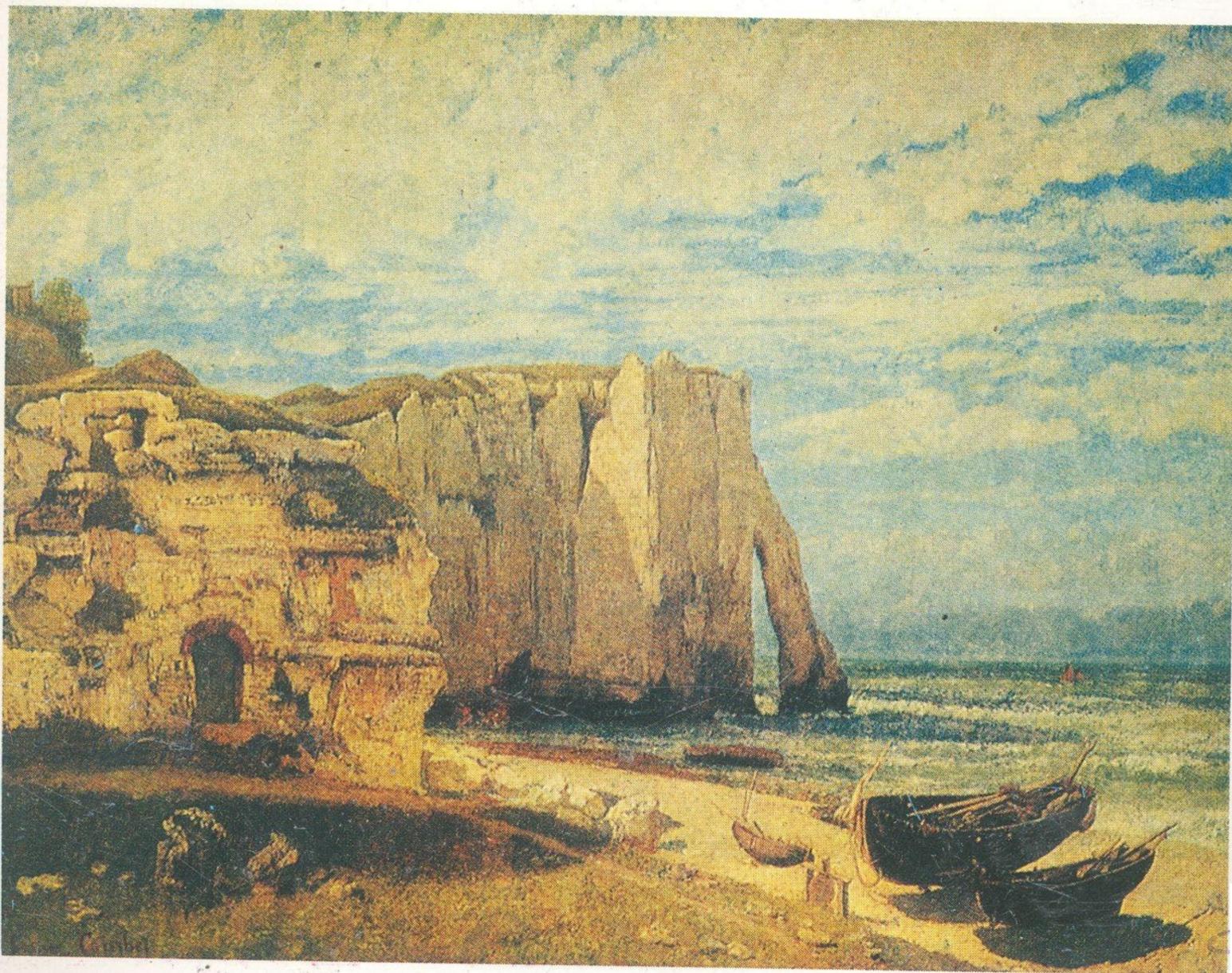


رينيه ويليك
تاريخ النقد الأدبي الحديث
١٩٥٠ - ١٧٥٠



الجزء الثالث: عصر التحول
ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد



المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

تأليف

رينيه ويليك

المجلد الثالث

عصر التحول

ترجمة

مجاهد عبد المنعم مجاهد

المجلس
الألماني
للثقافة
١٩٩٩

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

المجلد الثالث

عصر التحول

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

A History of Modern Criticism : 1750 - 1950

By

René Wellek

Vol. III

Age of Transition

Yale University Press

New Haven And London

1965

تصدير للمجلدين الثالث والرابع

جاء المجلدان الثالث والرابع من هذا التاريخ للنقد الحديث على نحو أطول ، واستغرقا زمنا أكثر مما كنت قد ظننته أصلا على نحو احتمالي . إن الحجم الهائل للكتابة النقدية فى القرن التاسع عشر وأنموذج التوثيق اللذين أسسهما المجلدان الأولان فرضاها والمدى الزمنى الطويل لهذين المجلدين التاليين والحاجة إلى التوسع إلى قطرين جديدين هما الولايات المتحدة الأمريكية وروسيا لهى تفسيرات كافية على نحو ما أعتقد لتبرير التأخير فى تنفيذ وحجم المجلدين .

ولقد أجلت النذر فى إسبانيا ، نظراً لأن النقد الإسباني قبل ما يُسمى بجيل ١٨٩٨ يبدو إلى حد كبير انعكاسا للتطورات الفرنسية والألمانية . وإن لمحة خلفية وراثية فى القرن التاسع عشر فى المجلد الخامس أمل أن تكون كافية .

زيادة على ذلك فإن هناك ما يجب أن نقوله عن تعريف الهدف والأطروحة والمنهج لهذا العمل وما نقوله فإن جانباً منه يعيد تأكيد تصدير المجلد الأول ، وفى جانب آخر يطرح بعضاً من الاعتراضات التى ثارت ضده . إننى معنى أساساً بتتبع تاريخ النظرية الأدبية ، أى فن الشاعرية لكل الكتابة التخيلية سواء كان هذا نظماً أو نثراً . وإننى أحاول أن أحافظ على مسار وسطى بين علم الجمال العام من جهة والتاريخ الأدبى ومجرد الرأى الأدبى من جهة أخرى . وأنا مقتنع بأن النظرية الأدبية لا يمكن أن تنفصل عن علم الجمال وعن النقد التطبيقى بمعنى الحُكم والتحليل للأعمال الفنية المفردة . والمحاولات التى بذلها مثلاً الناقد المعاصر نرثروب فراى فى « المقدمة الإشكالية » لكتابه «تشریح النقد» (١٩٥٧) لفصل النظرية (التي يسميها النقد) عن تاريخ الذوق وأن يقول إن «دراسة الأدب لا يمكن أن تتأسس أبداً على أحكام القيمة» (ص ٢٠) مآلها كلها الفشل . إن النظريات الأدبية والمبادئ والمعايير لا يمكن التوصل إليها فى فراغ : إن كل ناقد فى التاريخ قد طورَ نظريته فى اتصال بالأعمال الفنية العينية التى عليه أن ينتقياها ويفسرها ويحللها ، وبعد كل شئ أن يحكم عليها . إن الآراء الأدبية ورسم المكانة والأحكام من جانب الناقد تتدعم وتتأكد وتتطور بنظرياته ، والنظريات مستمدة من فحص الأعمال الفنية وفيها يجرى تصورها وتصبح عينية ومقبولة . والموضوع يشكل كلية ولا يمكن لنا أن نجرّد خيوطاً مفردة دون أن نسبب دماراً لفهمها ومعناها .

وربما يكون هناك بعض الشك فيما إذا كنت قد احتفظت دائماً بالنسب الحقة لعلم الجمال والنظرية والتاريخ الأدبي والنقد التطبيقي ، وعلى ما أعتقد فإن هذا ليس سؤالاً نظرياً يمكن حله قبلياً ، بل هو قرار تجريبي علينا أن نتخذه في كل حالة على حدة . وطالما أحافظ باضطراد على موضوعي العام في العقل فإنني يجب أن أحكم القدر من علم الجمال العام والتاريخ الأدبي وتاريخ الذوق الذي يدخل في الحكم . إنني مقتنع بأن هذه الموضوعات سوف تدخل بشكل مختلف في العصور والأقطار والسياقات المختلفة . وهكذا فإنه في القرن التاسع عشر نجد أن المزيد من الانتباه يجب أن يتوجه للسيرة الأدبية أكثر مما كان في الأزمنة السابقة ، وفي أواخر القرن التاسع عشر يمكن أن يكون هناك انتباه أقل يُكرّس لعلم الجمال التجريدي عما كان ضرورياً ونحن نناقش الحقبة المبكرة من القرن .

إن من حق المؤلف أن يحدد لنفسه طبيعة كتابه ومداه . وأنا لأستطيع أن أرى أن الفصل بين النظرية والنقد التطبيقي ممكن ، كما أنني لا أريد أن أكتب كتاباً من نوع كتاب سنتسبري^(١) ، نظراً لأنه تعمد أن يستبعد الاهتمام بالنظرية وعلم الجمال . كما أنني لا أستطيع أن أعتقد بالاعتراض الذي يذهب إلى أن «النقد» لا يشكل موضوعاً موحداً على الإطلاق . ولقد ذهب أرتيشاو في مجلة « رومانتيش نورشنجن » العدد ٦٢ (١٩٥٦) ص ٣٨٧ - ٣٩٧ إلى أن النقد الأدبي ليس موضوعاً موحداً بسبب عدد المشكلات الممكنة وتشابك المشكلات والتنوع الشديد في فروضه وأهدافه ونبراته . غير أن هذا التنوع (وهو هدف لا يزال قائماً بالنسبة لموضوع مفرد - هو الأدب) هو بالضبط موضوع الكتاب . إن أحد الموضوعات الأساسية هو فرز التأكيدات وأشكال تناول المناهج والهموم والاهتمامات المختلفة . لكن هذه التمايزات والأحكام والتراتبات لا تقتفي نزعة انتقائية على غرار النزعة الانتقائية في مدرسة الإسكندرية قديماً والنزعة النسبية الفوضوية ؛ لكنها من جهة أخرى لا تتضمن إنكاراً لروح التسامح والتقمص الوجداني التاريخي والدقة المتناهية . والنزعة النسبية الكاملة - كما دعا إليها بعض الدارسين - تفضي إلى النزعة الشكية ، وتفضي - أخيراً - إلى شلل الحكم .. تفضي إلى التسليم بالدواعي الخالصة لوجود النقد . وإنني أحافظ وأريد أن

(١) جورج سنتسبري (١٨٤٥ - ١٩٣٣) : ناقد إنجليزي وبجانب هذا هو مؤرخ . وقد اشتهر بكتابه «تاريخ النقد الأدبي» الذي يقع في ثلاثة مجلدات صدرت في ١٩٠٠ - ١٩٠٤ (المترجم) .

أجافظ على وجهة نظر وأنا مقتنع بحقائق العقائد المتعددة وأخطاء الآخرين رغم أنني أعرف أن بعض العقائد يمكن قبولها بتحفظات شديدة في سياقات خاصة . لكن هذا اللب من الموضوعات (المشروحة في موضع آخر في كتابي مع وارن « نظرية الأدب » وفي عديد من الكتابات المتناثرة والمجموعة الآن في كتابي « مفاهيم النقد ») هي على ما أمل لاتبرز إطلاقاً أو تفرض كأنموذج متصور تصوراً قليباً ومثبتاً . إنه يجب أن يبرز من التاريخ تماماً كما يبرز التاريخ نفسه بدوره وهو ما لايمكن فهمه إلا بشبكة من الأسئلة والأجوبة في العقل . والنزعة النسبية وكذلك النزعة المطلقة لاتشكلان معيارى الهادى ، بل ما يشكله هو « المنظورية » التى تحاول أن ترى الموضوع من كل الجوانب الممكنة والتي تكون مقتنعة بأن هناك بالفعل موضوعاً : وجود الفيل برغم كل الآراء المختلفة لدى العميان . وكيف يمكن تبرير القول الذاهب إلى أنني أو أى مؤرخ آخر ليس شخصاً آخر من ضمن العميان يمكن أن يجيب وهو يتحسس زلومة الفيل أو جسمه أو ذيله أو قدمه وحده ؟ والإجابة الوحيدة هي بالضبط ذلك الذى يبرز من التاريخ نفسه : كيان من العقائد والبصائر والأحكام والنظريات هي تراكم حكمة البشرية . وهكذا فإننى أمل ألا يُترك القارئ - بكل بساطة - ضائعاً وسط حشد من الآراء ، كما أنه لا ينظر إلى التاريخ على أنه سلسلة من أشكال الفشل وأنه محاولات محكوم عليها أن تشق طريقها إلى ذرى أشكال عظمتنا اليوم . بل بالعكس ، هذا الكتاب مكتوب بقناعة أن التاريخ والنظرية يشرح كل منهما الآخر ، وأن هناك وحدة عميقة من الحقيقة والفكرة ، الماضى والحاضر .

ومثل هذا الكتاب ما كان يمكن أن يكتب بدون تشجيع ومساعدة المؤسسات والأصدقاء . وأنا أدين بشدة بالشكر لمؤسسة جوجنهايم التى مكنتنى من القيام برحلة تثقيفية إلى أوروبا عام ١٩٥٧ وللمجلس الأمريكى للجمعيات التعليمية وبعثة فولبرايت التى سمحت لى بأن أمضى عاماً (١٩٥٩ - ١٩٦٠) أساساً فى إيطاليا وإنجلترا . ومؤسسستا روكفلر وبولنجن قد أتاحتا لى أن أتغيب عن الواجبات الأكاديمية فى ١٩٦٣ - ١٩٦٤ ولقد قرأ الأصدقاء أجزاء من المخطوطة وأدلوها باقتراحات قيمة . وأنا أنوه بعرفانى بالجميل بصفة خاصة لإديث كرن ولورى نلسون وستيفن ج . نيقولا الابن ويلانس ا . برنس الابن والسيد والسيدة ر . و . ريدل ونوما د . شو والكسندر وولش ووليم ك . ويمسات . ولقد ساعدنى نيلز ساهلين فى مراجعة البروفات ، ولقد كان ديفيد هورن محرراً حريصاً . ويبدو أنه لم تعد العادة اليوم الاعتراف بالحقيقة البسيطة وهي

أن مثل هذا الكتاب كان سيصبح أمراً مستحيلاً بدون الرجوع الحر إلى الكتابات الكبرى ، وتأتي في مقدمتها مكتبة جامعة ييل في قائمة المكتبات التي ترددت عليها ، ولكن في أوروبا استخدمت الببليوجرافيا القومية في فلورنسا وألساندرينا في روما والمتحف البريطاني في لندن ومكتبة البودليان ومكتبة معهد التايلويان في أكسفورد ، وكلها تستحق توجيه الشكر إليها على كرمها .

نيوهافن ، كونيكوت

يونيو ١٩٦٤

ر . و

مدخل إلى المجلدين الثالث والرابع

منذ ثلاثين أو أربعين سنة مضت كانت أواخر القرن التاسع عشر تبدو بشكا مُحتم على أنها العصر الذهبي للنقد. وكان هذا حقا وخاصة في فرنسا؛ فشهرة سانت - بوف وهيبوليت تين كانت شهرة كبيرة ، أكبر من أي من النقاد الآخرين في التاريخ الكلي للأدب ، وجاءت شهرتهما متركزة في كليتها تقريبا على النقد . ولكن في بلدان أخرى أصبح النقد انشغالا مسبقاً رئيسياً وجنسا أدبياً مفضلا ، وكان الناقد شخصية عامة وقومية كبيرة : بلنسكى في روسيا ، دي سنجتيس في إيطاليا ، براندر في الدينمارك ، فيننيزي باليو في إسبانيا ، ماتيو أرنولد في إنجلترا . ومما له دلالتا أن ألمانيا والولايات المتحدة وحدهما بدتا أنهما تنقصهما مثل هذه الشخصيات وإن كان إذا ما استرَجعنا الأمر بيدو هنرى چيمز ناقدا كبيرا في الحقيقة ولا يمكن إغفال هيني ونيتشة ودلتاي كنقاد وإن كانت شهرتهم تأسست على أمور مختلفة .

وإن الدور العام الهائل للنقد في القرن التاسع عشر قد عززه وتوازي مع تطور لم يكن له مثيل من قبل من دراسة الأدب بصفة عامة ومناقشته . وعدد النقاد يعكس عدد المجلات والبيانات الأدبية ونمو الاهتمام الأكاديمي بالأدب . ودور مجلات « مجلة ادنبره » و « كوارترلى ريفيو » و « مجلة بلاكوود » في العقود الأولى من القرن التاسع عشر تضاهيها مجلات « فوتنتيل ريفيو » أو « سترداى ريفيو » في السنوات المتأخرة . ولا يكاد يوجد في فرنسا أى شئ يمكن مقارنته بدور مجلة « ريفيو دي دوموند » ، وفي إيطاليا مجلة « نونا اتنالوجيا » ، وفي أمريكا مجلة « نورث أمريكان ريفيو » ، وفي ألمانيا مجلة « جونزبون » و « بروستيش جاربوتشر » ، وفي روسيا مجلة « سوفر منك » و « أوتشفينى زابوسكى » . لقد كُتبت رسائل علمية ويمكن كتابة المزيد عن دور المجلات الكبرى في القرن التاسع عشر في تعبير الرأى العام ، وبصفة خاصة في تحديد الذوق الأدبي ومناقشة الأفكار الأدبية .

ودور الجامعات كان لا يقل أهمية . والفرنسيون يتحدثون عن « الجامعات النقدية » التي جاءت بداياتها في دروس البلاغة والفصاحة التي تُعطى لجماهير واسعة في السوربون عقب عودة الملكية ، وكان يلقيها أبل فرنسوا فيلمان . وكان برونتيير أستاذاً

فى الايكول نورمال لعدة سنوات ، وحتى سانت - بوف وتين ظهرا على منابر أكاديمية . وكان ماتيو أرنولد أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد ولمدة عشر سنوات . وأصبح دى سنجتيس أستاذاً للأدب المقارن فى جامعة نابولى فى ١٨٧٠ وكان كاردوتشى^(١) أستاذاً فى بولونيا لأكثر من أربعة عقود . وفى ألمانيا انتقل الكثير من الدراسة الأدبية الجادة إلى أيدي مدرسي الجامعات . وكان نيتشه فى شبابه أستاذ الكلاسيكيات بجامعة بازل ؛ وكان دلتاي أستاذ الفلسفة طوال حياته اليافعة الطويلة (من ١٨٦٦ إلى ١٩١١) وفى الولايات المتحدة الأمريكية لم يكن هناك سوى لويل ناقدا له ارتباطاته الأكاديمية ؛ بينما ظل النقد الروسى إلى حد كبير فى أيدي الصحفيين والكتاب الأحرار .

وبطبيعة الحال لم تكن الدراسة الأكاديمية بالضرورة دراسة نقدية . فبصفة عامة شجعت بالأحرى تطور التاريخ الأدبى ، والتوسع فى التاريخ الأدبى عملياً إلى كل العصور والأمم هو إلى حد كبير من عمل القرن التاسع عشر . والتاريخ الأدبى كان قد تأسس فى القرن الثامن عشر كموضوع ، لكنه توزع حينئذ بين التأملات الرائعة عند هردير وجمع التراث القديم بشكل رائع عند تيرابوتشى^(٢) أو توماس وورتن^(٣) . ولم يوجد التاريخ الأدبى القصصى قبل الحركة الرومانسية . وكان الأخوان شلجل من مؤرخى الأدب المحدثين ، وإثرهم جاء سيسموندى^(٤) وفوريل^(٥) وأمبير^(٦) وفيلمان قد

(١) جيوشيو كاردوتشى (١٨٢٥ - ١٩٠٧) : شاعر إيطالى أستاذ التاريخ الأدبى حصل على جائزة نوبل فى الأدب عام ١٩٠٦ أدخل الأوزان الكلاسيكية فى الشعر الإيطالى . يعد الشاعر القومى لإيطاليا الحديثة . له أعمال نقدية منها «القافية» (١٨٥٧) ، «الشیطان والمشكلة الشيطانية» (١٨٧٩) . (المترجم)

(٢) جيرولامو تيرا بوتشى (١٧٣١ - ١٧٩٤) : باحث إيطالى له «تاريخ الأدب الإيطالى» فى ١٢ مجلداً (١٧٧٢-١٧٨٢) . (المترجم) .

(٣) توماس وورتن (١٧٢٨ - ١٧٩٠) : مؤرخ وناقد وشاعر إنجليزى عُرف بالشعر المرسل اشتهر بدراسته «ملاحظات على قصيدة الملكة الجنية» لسبنسر (١٧٥٤) . (المترجم)

(٤) جان - شارل سيسموندى (١٧٧٣ - ١٨٤٢) : مؤرخ وعالم اقتصاد سويسرى رائد نظرى فى طبيعة الأزمات الاقتصادية . له «تاريخ الجمهوريات الإيطالية فى العصر الوسيط» (١٨٠٧ - ١٨١٨) . (المترجم)

(٥) كلودرفوريل (١٧٧٢ - ١٨٤٤) : باحث فرنسى أستاذ بالسوربون . له «تاريخ الشعر فى إقليم البروفنس» . (المترجم)

(٦) جان جاك - أنطوان أمبير (١٨٠٠ - ١٨٦٤) : مؤرخ وعالم لغوى فرنسى . له «تاريخ تكوين اللغة الفرنسية» (١٨٤١) . (المترجم)

أبدعوا التاريخ الأدبي الفرنسي . فى البداية تخلفت إيطاليا وانجلترا التى لم يكن عندها خليفة لوورتن وذلك على نحو غريب زيادة على ذلك فإن البذور التى تم غرسها فى العقود الأولى تبرعمت فى الأواخر فى الأعمال العظيمة عند جرفينوس وهوتر وتين وبرونتير ودى سنجتيس وبراندس وأتباعهم العديدين . ولقد زود التاريخ الأدبي النقد بكم هائل غير محدود من المواد والمشكلات - وهو تحدٍ يتضح مما أثاره من شلل هائل .

ولا يوجد إنسان يستطيع أن ينكر الكيان الكلى الذى لا يُصدّق للنقد فى العصر أو التوسع فى مطالبه وتكاثر مناهجه ومواده وتزايد مكانته . ولكن من وجهة النظر المعاصرة اليوم فإننا قد نصل إلى حكم أكثر اقتصاداً وأقل تفضيلاً عن إنجازات النقد خلال سبعين عاماً موضع النظر . بل إن الإنسان ليستطيع أن يتجادل من أن النصف الثانى من القرن التاسع عشر يشكل فى بعض المجالات تدهوراً أو حتى انحرافاً فى تاريخ النقد .

فإذا نحن اعتبرنا المهمة المحورية للنقد هى تحديد ووصف طبيعة الشعر والأدب - فن الشعر والنظرية الأدبية - فإننا قد نتوصل إلى نتيجة مقلقة وهى أن أواخر القرن التاسع عشر لم تتقدم بل بالأحرى كثيراً ما تتراجع عن الإنجازات النسقية للنقاد الرومانسيين العظام . ولو تجاهلنا الإنسان المبالغ والغريب الأطوار إ . إس . دلاس فإنه لم توجد أى نظرية شعرية فى انجلترا يمكن أن تزعم أنها جديدة وأنها متماسكة بشكل نسقى . وحتى فى ألمانيا مقرّ النظريات الرومانسية لم يكتب إلا القليل بعد كتاب فيشر « علم الجمال » الانتقائى ؛ وهذا القليل لا يتجاوز أن يكون إعادة ترديد مذهب جوته وشيلر ، همبولت وهيغل ، إذا استبعدنا نيتشه الشاب الأصيل للغاية وإن كان من الصعب ملاحظته . والمشروع الجديد الأساسى فى العصر تلاحق فيه بصفة خاصة فى فرنسا تين وإنكن وبرونتير وزولا ، ولكن فى ألمانيا أيضاً تعاقب فيه دلتاي وقلهلم شرر ؛ وفى روسيا تعاقب الكسندر فسيلوفسكى - وكانت هذه هى المحاولة لتأسيس علم فن الشعر على أساس التماثل مع العلوم الطبيعية . وأنا أعتقد أننا قد نتفق اليوم أن هذا المشروع قد فشل فشلاً ذريعاً . وعلم جمال الواقعية الطبيعية المرتبط بهذه المسألة - مهما يكن تبريره التاريخى باعتباره سلاحاً مضاداً للرومانسية وللمعضلات الموجودة - لابد أن يبدو اليوم غير سديد بالمرّة كعلم جمال ، على الأقل على هذا الجانب من الستار الحديدى . وقد أفضى هذا إلى تشوش الحياة والفن وإنكار التجليل وسوء فهم

طبيعة الفن كصناعة وكإبداع لعالم الرموز . والنزعة التاريخية - وهي الانجاز العظيم .
الآخر للقرن التاسع عشر - التي وسّعت توسيعاً شديداً الآفاق في الزمان والمكان
وزادت من الإحساس بتنوع الفن وأشكاله ، لها أيضاً تأثيراتها العكسية على النقد :
لقد أفضى إلى نسبية مخيفة وفوضى في القيم التي أصبحت أكثر اتضاحاً مع تقدم
القرن .

ولم تكن الذاتية الخالصة أو « الانطباعية » في النقد إلا الوجه العكسي للعملة
نفسها . « إن مغامرات النفس التي وسّعت الروائع » ليست إلا صيغة أخرى لفقدان
الإحساس بالقيم والنزعة النسبية والفوضى . والمكانة المحددة تماماً لحركة الفن للفن -
التي كانت قيمة كرد فعل ضد نزعة ضيق الأفق المادية الفجة والنزعة التعليمية الفجة -
أفضت أيضاً إلى نتائج متدهورة إنسانياً حيث تنازلت عن كل مطلب خاص بالدلالة
الاجتماعية والفلسفية للفن . كما أننا لانستطيع أن ننكر ضيق الأفق للكلاسيكية
الفرنسية الجديدة عند ديزيريه نيسار وپروتتيير أو المحدوديات الفيكتورية في « الثقافة »
التي دعا إليها أرنولد أو الإحكام الشديد للنزعة الخلقية عند الروائي الروسي
تولستوى .

. ولا يبدو أننا نندفع في التعميم عن النقد في القرن التاسع عشر إذا قلنا إنه فقد
إحكام قبضته على وحدة المحتوى والشكل : وإنه توجه إما إلى تطرفات النزعة التعليمية
أو إلى تطرفات النزعة الشكلية الخاصة بنظرية الفن للفن . أو - إذا نوعنا هذه الثنائية
- إلى تطرفات طلب البصيرة الصوفية فيما هو فائق للطبيعة في جانب الفن أو رده
إلى مجرد الأداء الفني ، إلى لعبة أو إلى حرفة . وإد جار آلان بو الناقد الأمريكي الذي
ربط كلا النظريتين صور المأزق في القرن في فترة مبكرة . والشاعر الفرنسي مالارمه
الذي حلم « بعلم جمال سلبي للصمت » وحلم بكتاب مفرد ينسخ كل الكتب الأخرى
واجه هذا على أعتاب القرن العشرين . بل إننا حتى نتجادل حول كاتب مثل الناقد
الفرنسي سانت - بوف الأنيق والمقتدر - المتسع الأفق والمتقف والحساس - قدقاد
النقد بعيداً إلى فن السيرة ، يل وحتى أحياناً إلى رواية النوادر والحكايات والمتاجرة
بالقيل والقيل .

ولكن إذا تتطلّعنا إلى هذا الاتهام علينا أن نندهش بشكل أقصى بما فيه من جور
أو على الأقل عدم صوابيته . إن القرن التاسع عشر بجهوده المتنوعة في كل الاتجاهات

هو بالضبط الذى يقدم لنا بالأحرى معملاً من النقد ، مع مناقشة هائلة لاتنقطع ، فيها كل وضع ممكن يتم دفعه إلى أقصاه . ويمكننا أن نلاحظ (وأحياناً الارتداد إلى العبث) شغل معظم كل النظريات التى لاتزال لدينا نزعة التعالم والنزعة التاريخية والواقعية والطبيعية والتعليمية والجمالية الخالصة والرمزية إلخ . ولكن الأكثر أهمية من مناقشة هذه المسائل بزوغ شخصيات نقدية لامجرد شخوص ولكن شخصيات لها تناقضاتها ولها نماذجها من التوترات ولها انتصاراتها ولها هزائمها . وهذا هو السبب الذى يجعل تاريخاً للنقد لايقدر أن يكون مجرد تاريخ للأفكار فى الفراغ ، مجرد تتبع للمفاهيم والحجج . ولحسن الحظ فإن المفاهيم والحجج والمذاهب تأتى حية فى عمل ناقد كبير فى تشخيص لايتكرر فى أى موضوع آخر وهو عمل فريد ومن ثم فإنه يُقِيم الشخصية والإنسان .

ومن بين هؤلاء النقاد قلة شيدت - كما هو الواقع بالفعل - جسراً بين أوائل القرن التاسع عشر وعصرنا والذين احتفظوا بماهية التراث العظيم ونقلوه لنا . ولقد كانوا - على نحو ما أمل أن أظهره - أعظم نقاد العصر : تين وبودليرقى فرنسا ؛ دى سنجتيس فى إيطاليا ؛ نيتشة ودلتاى فى ألمانيا ؛ هنرى جيمز فى الولايات المتحدة الأمريكية . وهؤلاء النقاد يمكن فهمهم على أحسن وجه فى إطار استمرارية لاتزال واضحة لدى شخصيات فى حقبة مبكرة مثل بلنسى أو هابى أو كارلايل أو إمرسون . وتين هو أساساً هيجلى النزعة ؛ وبودليرقى لخص الموضوعات ، الدالة المتكررة للرومانسيين الألمان التى تسربت إليه بعدة طرق عبر كارلايل وبويل وحتى كولردج (بطريق غير مباشر) ؛ ودى سنجتيس هو مثل دلتاى فى الخط المباشر المنحدر من الأخوين شلجل وهيبيل . وقد تغذى نيتشه من شوبنهاور وفقهاء اللغة الكلاسيكيين الرومانسيين . وتشبع هنرى جيمز بإحساس يكاد يحمل طابعاً كلياً من جوته بأصالة الفن . وهؤلاء النقاد مهدوا الطريق لتولد جاء فى القرن العشرين مع الفيلسوف الإيطالى كروتشه والشاعر والناقد الفرنسى فاليرى والشاعر والناقد ت . اس . اليوت وعديد من الآخرين . ولقد رجع كروتشه إلى دى سنجتيس ، بل وأبعد من ذلك إلى الألمان . وفاليرى يعرف الشاعر الفرنسى مالارمه والأديب الأمريكى إدجار آلان بو . وحث إليوت على المصادر الفرنسية وعلى كولردج . ولكن مهما تكن وسائل الاتصال الدقيقة والقنوات مع الماضى فإن هناك شيئاً أعيد بناؤه فى القرن العشرين مما تشتت فى القرن التاسع عشر : إحساس بوحدة المحتوى والشكل ، التقاط لطبيعة الفن .

وهناك ملمح من النقد فى القرن التاسع عشر علينا ألا نقلل من شأنه : القومية .
وواضح أن النقد ليس شغل أمة مفردة واحدة : فالأفكار تتجول وتهاجر وتهب وتحمّلها
رياح العقيدة . ويستحيل أن نفكر فى تاريخ النقد الفرنسى أو الإنجليزى أو الألمانى
معزولاً . زيادة على ذلك فإن أشكال التراث اللغوية والقوميات المحلية ساهمت إسهاماً
هاماً فى نمو النقد . والتنوع الهائل لأشكال التراث القومية وبزوغ النقد فى أمم لا تكاد
تكون قد ساهمت بنصيب من قبل فى الجدل النقدي - فى الولايات المتحدة الأمريكية
وروسيا والدول السلافية الأخرى وأسبانيا ودول اسكندينايفيا - هى الجانب المتألق فى
الموضوع . ولكن هناك أيضاً جانب مظلم فى القومية الأدبية ، وليس هذا قائماً فحسب
فى المبالغ الواضحة بالمطالب القومية والمجادلات المستفيضة والمتكررة عن نفس
مشكلات القومية فى الأدب ، بل أيضاً فى تجزئ النقد . وعلينا أن ندخل فى الحسابان
الإحساس المتناقض على نحو يدعو للدهشة بالجماعة (حتى بالمقارنة مع العصر
الرومانسى) بين الأمم الأوربية فى أواخر القرن التاسع عشر وتزايد الاختلافات بين
تطوراتها . ففرنسا وانجلترا لهما تبادلها الحى ، والولايات المتحدة الأمريكية حررت
نفسها على نحو طبيعى ببطء من الهيمنة البريطانية ، وجاء هذا - فى جانب منه -
بمساعدة من الفرنسيين . غير أن ألمانيا التى قادت التأمل الجمالى فى أوائل القرن
التاسع عشر انحرفت إلى عزلة غريبة ولم يحدث إلا مع روح منعزلة مثل نيتشة أنه
استطاع أن يتغلب على هذا بجهد فردى . إن مشكلات النزعة الجرمانية القومية
استقرت إيطاليا حتى فى النقد ، ووجهت روسيا بمسائل محلية خاصة جداً تسربت
كلية إلى كل المجادلات الأدبية ورغم أن المشكلات المحورية للنقد خالدة وأن أعظم النقاد
يرتفعون فوق أفقهم المحلى إلا أن النقد قد كُبت فى سياق تاريخى ، وفى الغالب مع
جمهور معين فأخذ فى الحسابان ، وبموقف اجتماعى مؤقت . وعلينا ألا نرده إلى مرآة
لذلك الموقف . فعلى أن نبين كيف أن النقد يتجاوز هذا فى كل مكان ويرتفع إلى
المسائل التى حدث حولها جدال منذ أرسطو ولا تزال تُناقش اليوم فى الظروف
الاجتماعية والسياسية المختلفة تماماً ومع هذا لانستطيع أن نتجاهل الوسط
والأشخاص والأمم إذا أريد لتاريخنا أن يكتسى لحمًا ودمًا وألا يظل مجرد تلاعب
أفكار على نحو براق . إن السيرورة المصطبغة بالقومية أمر لا يمكن تجنبه . وعلينا أن
نناقش فرنسا أولاً باعتبارها أهم بلد فى تطور النقد الغربى فى عصرنا .

(١)

النقد الفرنسى قبل عام ١٨٥٠

ماتت الكلاسيكية الجديدة المتحجرة ببطء في فرنسا ، والرومانسية الانفعالية التي حلت محلها لم يكن لديها إلا القليل لتقدمه للنقد فيما عدا معيار الوجدان والتحرر من القواعد . ولكن حتى قبل عصر عودة الملكية (١٨١٢) كانت هناك أفكار جديدة تتحرك في كل مكان . لقد كان هناك توالد فجائي لأضرب مختلفة من النقد : لا قفزاً للأمام في اتجاه واحد ، بل في الأغلب تحليق إلى كل أنحاء العالم الثقافي . والرجل الذي حدث أن ارتفع من السديم الفوضوي وهو سانت - بوف يتقلد آثار صراعات شبابه . وسوف نفهمه على نحو أفضل إذا عرفنا أسلافه ومعاصريه المباشرين . لكنهم يستحقون الانتباه أيضاً لذواتهم : لقد وضعوا أسس التاريخ الأدبي الفرنسي وصاغوا نظرية رمزية للشعر ، وطالبوا بأدب يكون في خدمة الإنسانية وبدأوا حركة الفن للفن .

لقد ورثت فرنسا تراثاً عظيماً من التدوين التاريخي الثقافي من القرن الثامن عشر . فإذا انتقلنا إلى الأدب وجدنا أن التراث تلخص في عبارة شهيرة قال بها دي بونالد^(١) : « الفن هو تعبير عن المجتمع »^(٢) . وفي فترة مبكرة في عام ١٨٠٠ رسمت السيدة دي ستال في كتابها « عن الأدب » خطة غامضة بالأحرى لتاريخ للأدب يتجدد بالمجتمع . وتأثير الآداب على المجتمع جرى فحصه آنذاك بطريقة عينية أكثر على يد بروسبر دي بارانت^(٣) (١٧٨٢ - ١٨٦٦) في كتابه « عن الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر » (١٨٠٩) وبارانت الذي يعرف السيدة دي ستال لكنه كان مسئولاً حكومياً نابوليونياً في فترة تأليف كتابه حاول أن يطرح الجدل حول أسباب الثورة من منظور جديد . وهو يأسى للتطرف المدمر لدى الفلاسفة وهو يتجادل من وجهة نظر كانتية غامضة ضد أسس الفلسفة الحية ؛ لكنه رأى أن الثورة لم يتسبب فيها فولتير

(١) لويس دي بونالد (١٧٥٤ - ١٨٤٠) : فيلسوف سياسي محافظ في عهد عودة الملكية وقد دافع عن التاج ضد الثورة . له « نظرية القوة السياسية والدينية في المجتمع المدني » (١٧٩٦) . (الترجم)

(٢) في « التشريع البدائي » (باريس ، ١٨٥٩) المجلد الثاني ص ٢٢٣ (كان قد نشر أصلاً في مجلة مركوردي فرانس ، ١٨٠٢) وفي مقال « عن الأسلوب والأدب » (١٨٠٦) في « أمشاج أدبية وسياسية وفلسفية » (الطبعة الثالثة باريس ، ١٨٥٢) ص ١٦٩ - ٢٠٦ طور دي بونالد الفكرة بشكل هام في التوازي مع ما قاله بوموند « الأسلوب هو الإنسان » فيقول : « الأسلوب هو تعبير عن الإنسان » ويترتب على هذا أن الأدب بالنسبة للمجتمع بمثابة الأسلوب بالنسبة للإنسان وأن الإنسان يستطيع أن يعرف الأدب بأنه « أسلوب المجتمع » . وكل مجتمع له أسلوبه كما أن لكل شعب لغته . ويحدد دي بونالد « المجتمع على شكل الدستور السياسي والديني » .

(٣) مؤرخ وناقد أدبي ودبلوماسي . له « تاريخ دوقات آل بوريون » (١٨٢٤ - ١٨٢٦) . (الترجم)

أوروسو ، وأن الكتابات الفرنسية فى القرن الثامن عشر كانت بالأحرى « أعراضاً على المرض العام » . وأصبح رجال الأدب المتحدثين الرسميين باسم الاستياء والقلق اللذين سببهما الطغيان ونزعة الغموض فى « النظام القديم » . وكانت فلسفة القرن الثامن عشر « روحاً عامة للأمة والتي نلقاها مرة أخرى عند الكتاب » . وإذا جاز لنا القول فإن كتبهم لم تكن « فحسب متأثرة بالجمهور ؛ بل كانت قد كتبت كما لو كان الجمهور هو الذى أملاها »^(٤) . وفى تصدير أضيف عام ١٨٢٤ وجد بارانت صياغة رائعة وهى أن الأدب فى القرن الثامن عشر « قد أصبح لسان حال الرأى العام ، أصبح عنصراً فى الدستور السياسى . وفى غيبة المؤسسات النظامية طرح الأدب مؤسسة نظامية »^(٥) . لكن هذه البصيرة فى دور الأدب كمؤسسة اجتماعية لم يبق منها إلا مناقشة فى أطروحة ولم تولد تاريخاً حقيقياً حياً . وفى كيان الكتاب يقوم بارانت بعملية مسح للكتاب الأساسيين وهو يشخص كل واحد مهم فى أطر عامة فضفاضة ويتبين الإنسان تعاطفاته من المديح الشديد لمونتسكيو والتقدير الفاتر لفولتير وروسو والجفاء المقتضب لديدرو . وبارانت وهو يعلق على النقد أظهر معرفته الدقيقة بالمعتقد الجديد : لقد رفض نظرية المحاكاة ومفهوم اللغة على أنها نسق من العلامات الثابتة والتفرقة بين الفكر والأسلوب . وهو يوبخ الناقد الفرنسى لاهارب بسبب جهله « بظروف » المؤلفين^(٦) . ولكنه من ناحية النعمة والأسلوب لا يوجد شئ سبق كتاب بارانت التالى « تاريخ دوقات آل بوربون » وهو التجاء إلى العصور الوسطى المتأخرة التى أعادت إنتاج نصوص التواريخ التى كتبها فراوسارت^(٧) وكومينز^(٨) على نحو حرفى فى غالبته لإحداث تأثير قصصى وتصويرى بدون تحليل وبدون « أيديولوجيا » صريحة وهذا يشكل الاهتمام الرئيسى فى الكتاب عن القرن الثامن عشر .

(٤) الطبعة الرابعة ، ١٨٢٤ ، ص ٢٨ ؛ ص ٢١٤ ، ص ٢١٥

(٥) المصدر السابق ، ص ٥

(٦) المصدر السابق ، ص ١٨٢ ، ص ١٨٤ ، ص ٢٨٢

(٧) جان فراوسارت (١٢٢٢ - حوالى ١٤٠٤) : مؤرخ وشاعر فرنسى سكرتير الملكة فيليبيا ملكة إنجلترا ١٣٦١ - ١٣٦٩ (المترجم) .

(٨) فيليب دى كومينز (حوالى ١٤٤٧ - ١٥١١) : سياسى ومؤرخ فرنسى . له « نكريات » الذى صدر بعد وفاته عام ١٥٢٤ (المترجم) .

لقد طرح فرنسوا جيزو^(٩) (١٧٨٧ - ١٨٧٤) أيضا على نحو عيني تأثير المجتمع على الأدب . لقد بدأ جيزو بالدراسات الأدبية : تقارير عن الدراسات الألمانية ، حياة وأزمان كورنى (١٨١٣) مع التأكيد على الأزمنة^(١٠) ، وتصدير تنقيح ترجمة لوكور نير لشكسبير (١٨٢١) . وفى هذا التصدير يؤكد أن « الأدب لا يستطيع أن يهرب من ثورات العقل الإنسانى ؛ بل بالأحرى إنه مضطر إلى أن يتابعه فى تقدمه » . « والنسق الكلاسيكى قد تولد من حياة وعادات عصره وذلك العصر قد ولى » . وفى فرنسا انفصلت الأجناس الأدبية بحددة مع نشوء نظام الطبقات الصارم ؛ وفى انجلترا « ملجأ العادات والحريات الألمانية » بقى حياً تشوش الأجناس الأدبية من العصور الوسطى . والدراما الجديدة ستكون « متسقة وحررة ، ولكن ليس بدون مبادئ وقوانين »^(١١) . وواضح أنها ستتبع مثال الملكية الدستورية ، التوازن المناسب بين الطغيان والفوضى والذي دافع عنه جيزو طوال حياته كسياسى ومؤرخ للحضارة .

وبالنسبة للسيدة دى ستال وبارانت وجيزو وستندال وحتى هوجو فى تصديره لمسرحية « كرومويل » (١٨٢٧) فإن المفهوم العام للتاريخ هو خطاطية للتقدم والاصطباغ بصبغة الكمال داخل تناول علمى وصارم للحالات السيكولوجية . وهذه الفكرة أرهصت بالمفاهيم اللاحقة الجبرية والوضعية والاجتماعية للتطور التاريخى الذى يجب تمييزه بحددة عن النزعة التاريخية الجديدة المجلوبة من ألمانيا . إن النزعة التأريخية الألمانية تضم بصيرة بالفردية والتراث القومى والفكرة مع مثال التسامح الكلى ومفهوم للتطور كتدفق حر مستمر ونمو عضوى بطيء . لقد كانت التأريخية الألمانية تهتم بالمجتمع بشكل أقل عن العقل القومى وبشكل أقل عن التفسير العلى أو

(٩) فرانسوا - بيير - جيلوم جيزو مؤرخ وسياسى فرنسى . أستاذ بجامعة باريس ١٨٣٠ ووزير الداخلية ١٨٣٠ ووزير التربية ١٨٣٢ - ١٨٣٧ ووزير الخارجية ١٨٤٠ - ١٨٤٧ ورئيس الوزراء ١٨٤٧ - ١٨٤٨ له « تاريخ الحضارة فى أوربا » (١٨٢٨) . (المترجم) .

(١٠) كتب جيزو عدة مقالات لمجلة «بابليست» ولقد امتدح أوجست فلهلم شلجل بسبب معرفته بالقديم ومفهوم القدر (٢٩ أغسطس ١٨٠٨) وبالنسبة للتفاصيل انظر شارل هـ . لوتاس : « شباب جيزو » (باريس ، ١٩٢٦) ص ٢٣٢ ٢٣٣ ، « حياة الشعراء الفرنسيين فى قرن لويس الرابع عشر » (باريس ، ١٨١٣) وقد أعاد جيزو إصداره باسم « كورنى وعصره » ، باريس ، ١٨٥٢ .

(١١) « دراسات عن شكسبير » فى « الأعمال الكاملة لشكسبير ترجمة السيد جيزو » (طبعة جديدة ، ١٨٦٠) المجلد الأول ، ص ١ ؛ ص ١٢٧ ، ص ٥٩ ، ص ١٢٨

تهتم بالقوانين العامة بشكل أقل عن تتبع أشكال التراث الحية لأصولها في الماضي السحيق المعتم . وسيرورة جلب هذه الأفكار إلى فرنسا لا تزال غامضة في تفاصيلها . وكما رأينا فإن السيدة دي ستال نفسها لا يمكن وصفها على أنها قد تحولت إلى المذاهب الألمانية . زيادة على ذلك فإن دائرتها هي الدائرة المتوسطة الحاسمة . ولقد وُجِدَت ترجمات التواريخ الأدبية الألمانية - مجلّد بوتريفك عن الأدب الأسباني مع مقدمة بقلم فيليب البرت ستابفر في ١٨١٢ ، وترجمة « المحاضرات الدرامية » لأوجست فلهلم شلجل في ترجمة قامت بها ابنة عم السيدة دي ستال وهي السيدة نكر دي سوسور في ١٨١٤ ؛ وترجمة « تاريخ الأدب القديم والحديث » لفريدريك شلجل في عام ١٨٢٩ - وكلها كانت كتباً واسعة الشهرة^(١٢) . ولكن لقد كان التمثيل العام للأفكار المحورية للتاريخية الألمانية هو بالأحرى الذي شكل الاختلاف فهذه الأفكار جاءت أيضا من عدة مصادر ليست مهمة على نحو مباشر بالأدب من التدوين التاريخي السياسي والتأمل الجمالي والعلوم الجديدة الخاصة بفقهاء اللغة المقارن والدين . وعلى أي حال فإن هذه الدروب كانت متنوعة حتى أن الأمر يبدو بالنسبة لأغراضنا على أنه لم يلاحظ سوى النتائج من أجل التاريخ الأدبي والنقد .

وأول تاريخ أدبي فرنسي مشبع بالروح الجديدة هو « عن الأدب في العصر الوسيط في أوربا » (أربعة مجلدات ، ١٨٣١) من تأليف تشارل ليونار سيموند دي سيسموندى (١٧٧٣ - ١٨٤٢) وسيسموندى وهو من جنيف اكتسب اسما إيطاليا ، ولا يزال معروفاً تماماً على أنه عالم اقتصاد ومؤرخ للجمهوريات الإيطالية في العصر الوسيط . وله ميزة - لاشك فيها - أنه أول مؤرخ أدبي حديث في فرنسا . وسيسموندى قد عرف السيدة دي ستال ؛ ولقد سافر معها إلى إيطاليا (١٨٠٤ - ١٨٠٥) وفيينا (١٨٠٩) عندما سمع عن أوجست فلهلم شلجل يلقي « المحاضرات الدرامية » . ولم يعبأ بشلجل كشخص ، لكنه استمع لأفكاره بشيء من الشك . ولقد قرأ بترفك الذي أصبح « تاريخه » المؤلف من عدة مجلدات المصدر الأول - وخاصة في القطاعات

(١٢) فريدريك شلجل « تاريخ الأدب القديم والحديث » ظهرت عام ١٨٢٩ ترجمة وليم بوكيت (١٨٠٤ - ١٨٦٣) وكان المترجم تلميذ بلانش في كلية البربون وأخوه رئيس تحرير « كرونيك دي باريس » . انظر : م . ريجارد : « بلانش » المجلد الأول ، ص ٢٣ ، ص ٢٩ ، ص ١٧٦ ، ص ١٩٣ - ٢٣٠ عن مارسيل فرانسون « ملاحظة لها طابع بلزاق : وليم بوكيت » في « المائدة » المجلد ١٣ (١٩٥٩) ص ١٠٢

الأسبانية والبرتغالية - لكتابه هو^(١٣) . و«الأدب فى العصور الوسطى فى أوربا» هو أول محاولة لتناول أدب العصور الوسطى ككل شامل . والكتاب قد بدأ بالعرب ، وهو يقوم بعملية مسح لأدب مصطبغ بطابع الشعراء الجوالين الذى استخدموا لغة رومانسية سادت فى إقليم البروفنس فى جنوبى شرقى فرنسا . والكتاب تناول أيضا الأدب الفرنسى القديم والأدب الإيطالى - وقد تناول الكتاب الأدب الإيطالى من أصوله الأولى حتى الفييرى ؛ وتناول الأدب الأسبانى حتى القرن الثامن عشر ؛ وانتهى بالأدب البرتغالى . وهناك مجلدات أخرى عن آداب شمال أوربا - الأدب الانجليزى والأدب الألمانى مع ملاحظات عن الآداب الهولندية والدنماركية والسويدية حتى السلافية^(١٤) - كان كل هذا مشروعاً لكن ظلّ بلا كتابة لأسباب ليس من الصعب تخمينها : فسيسموندى تنقصه الكفاية اللغوية ، واهتماماته تحولت عن الأدب . والكتاب الذى عنوانه « أدب الجنوب » مستمد من السيدة دى ستال التى عقدت مقارنة رئيسية بين أدب الجنوب وأدب الشمال ؛ ولكن سيسموندى ليس على غرارها لا يستفيد من المناخ . وبدلاً من هذا دعا البرنامج إلى دراسة « التأثير المتبادل للتاريخ السياسى والدينى للناس على أدبهم وتأثير أدبهم على شخصيتهم »^(١٥) . والكتاب - من الناحية العملية - يعرض أساساً الأطروحة (الرومانسية) الألمانية . وآداب الجنوب هى آداب رومانسية ومن بينها يشكل الفرنسيون الاستثناء الوحيد : ففرنسا وحدها « أعادت إنتاج الأدب الكلاسيكى لليونانيين والرومان » والأدب الفرنسى بعد العصور الوسطى مستمد هكذا من (تاريخ) سيسموندى ، لأنه ينقطع عما يتصوره على أنه وحدة العالم الرومانسى للعصور الوسطى . لقد ظلّ « فى الوراها تماماً بالنسبة للحساسية والحماسة والدفء والعمق وحقيقة المشاعر » . إنه ينحرف عن التراث الرومانى « الأصيل » للحب والفروسية والدين^(١٦) .

(١٣) بالنسبة لسيسموندى عن اوجست فلهلم شلجل «رسائل بحث بها دى سيسموندى دى بونستن إلى الكونتيسة دالبانى» بإشراف اس . ر . تيلاند بير (باريس ، ١٨٦٣) ص ١٦٨ ، ص ٢٧٨ ؛ بنيامين تونستانت . «صحيفة حميمة» فى الأعمال الكاملة ، طبعة البلياد ص ٣١٠ وعن بوتريفك انظر : بلجربنى ، ص ٩٢ وما بعدها سيسموندى يعترف بحرية بما يدين به . انظر الأدب فى العصور الوسطى ، المجلد الأول ، ص ١٣ فى الهامش .

(١٤) « عن الأدب فى العصور الوسطى فى أوربا » ، أربعة مجلدات ، باريس ، ١٨١٣ ؛ المجلد الأول ، ص ٣ من المقدمة ص ١٠ ؛ المجلد الرابع ، ص ٢٦٠ - ٢٦١ ، ص ٥٦٢

(١٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢ من الغلظة .

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الرابع ص ٥٥٧ ؛ المجلد الأول ، ص ٣٤٣ ، المجلد الرابع ، ص ٥٥٧

ومعرفة سيسموندى غالباً ما كانت من الطبقة الثانية ليست أصيلة بل مجلوبة ودفاعية ، ومنهجه غالباً ما يكون وصفيًا وتجميعياً بشكل خاص ؛ وذوقه رومانسي للغاية . وهو كناقذ لا يكون فى أحسن حالاته أساساً إلا فى مناقشة الأدب الإيطالى لأنه يعرف ويحب الشعراء وهو يرجع إلى تراث التاريخ الأدبى الواسع (تيرابوسكى^(١٧) ، وأندريه وجنيجوينيه^(١٨)) ويجرى النظر إلى دانتي فى الإطار الرومانسى» : باعتباره مؤلف (الجحيم) ومصور فاريناتا وأوجولينو . و (الفردوس) يجرى التنديد بها باعتبارها لاهوتا مكتوباً وفيه قواف أو سجع . وينال أريوستو الثناء فى معظمه فى إطار الإعلاء من شأن نظرية الفن للفن : « الغرضية بدون غرض(١٩) تتفق مع ماهية الشعر والذي يجب ألا يكون وسيلة، بل هو علة غرضه» . وتاسو- فى عقل سيسموندى - هو أعظم كل الشعراء المحدثين ، لأنه يجمع بين الرومانسى والكلاسيكى : إنه يعرف كيف يكون كلاسيكياً فى الإجمال ، فى النظم ، وهو رومانسى فى تصوير العادات والمواقف ويجرى تصور قصيدته بروح القديم ولكن يجرى تنفيذها بروح العصور الوسطى . وليس هناك ما يدعو إلى الدهشة أن سيسموندى الذى يحب أريستو يستمتع أيضاً بمتاستاسيو^(٢٠) وأنه وهو الليبرالى الشديد يعجب بالفيرى الذى دافع عنه ضد القيود التى رسمها أوجست فلهلم شلجل^(٢١) . والفصول الأسبانية مقارنة بالفصول الإيطالية تظهر اعتمادها على بوترفك ومناقشة سرفانتس تقدم لأول مرة فى الفرنسية النظرة الرومانسية الألمانية لرواية سرفانتس «دون كيشوت» على أنها سوداوية وأنها كتاب تراجيدى . غير أن بوترفيك لا يستطيع أن يتفق مع مديح شلجل المبالغ فيه لكالدرون . ويقول سيسموندى إن الأدب الأسبانى قد تشوه من جراء التأثير

(١٧) جيرولامو تيرابوسكى (١٧٣١ - ١٧٩٤) : باحث إيطالى له « تاريخ الأدب الإيطالى» فى ثلاث مجلدات ١٧٧٢ - ١٧٨٢ (الترجم) .

(١٨) بيير - لويس جينجوينيه (١٧٤٨ - ١٨١٦) : ناقد من المدرسية القطعية . له «تاريخ الأدب الإيطالى» فى تسع مجلدات ١٨١١ - ١٨١٩ (الترجم) .

(١٩) الغرضية بدون غرض تعبير مستمد من الفيلسوف الألمانى إمانويل كانت فى كتابه «نقد ملكة الحكم» تفسيراً للجمال فمثلاً الزهرة تبدو أوراقها منتظمة وكأنها تحقق غرضاً فإذا بحثنا عن هذا الغرض لم نجد شيئاً ، إذن هناك غرضية بدون غرض (الترجم) .

(٢٠) بييترو متاستاسيو (١٦٩٨ - ١٧٨٢) : شاعر إيطالى وكاتب مسرحيات ميلو درامية (الترجم) .

(٢١) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٦٩ ؛ المجلد الأول ، ص ٣٦١ ، ص ٢٨٢ وما بعدها ؛ المجلد الثانى ، ص ٢٥٧ - ٢٥٨ ، ص ٤٢٤ وما بعدها .

السيئ لمحاكم التفتيش ، وانحرف كالدرون انحرافاً شديداً عن معيار الاحتمالية ليكون مستساغاً لذوق سيسموندى المحافظ أساساً (٢٢) . وعلى أى حال فإن سيسموندى - نظرياً - يردد دائماً الجدل التاريخى انقائل إن كل أمة لها نوعها الخاص من الأدب مع قواعده الخاصة وخاصة فى الدراما وأن الوحدات الثلاث المستمدة من « بحث غامض للغاية لأرسطو» لا يمكن ولم يكن على الإطلاق صالحاً للأنساق الدرامية الأخرى» (٢٣). ووجهة نظر سيسموندى لاتزال غامضة : إن الإنسان ليشعر أنه اعتنق نظرية لا يؤمن بها تماماً بل إنها تأتى مقابل أنواقه المحافظة الخاصة . ويمكن لستندال أن يسأل ما إذا كان سيسموندى محاصر بنسقين متضادين « هل يعجب براسين أم بشكسبير ؟ ووسط أشكال الحيرة هذه لايقول لنا أين يكمن قلبه ، ربما هو ليس منحازاً لأى حزب» (٢٤) . ومع هذا فى فرنسا ، فى عصر الكتاب ، فهم الكتاب وهوجم باعتباره بياناً رومانسياً ، باعتباره جزءاً من الغزو الألمانى والإحياء للعصور الوسطى (٢٥) .



إن الأساس البحثى الدراسى من أجل تاريخ للأدب فى العصور الوسطى قد أرساه رجلان : كلود فوريل (١٧٧٢ - ١٨٤٤) وتلميذه جان - چاك أمبير (١٨٠٠ - ١٨٦٤) . يعد فاريل شخصية أسطورية فى معظمها : وهو لا يكاد يكون قد نشر شيئاً إبان حياته من شأنه أن يبرر شهرته الهائلة . إن علاقاته بالسيدة دى ستال وماتسونى والإكثريُّ بعداً الأخوين شلجل قد وضعوه فى مفترق طرق التأثيرات الثقافية . وترجمته للأغانى الشعبية اليونانية الحديثة «أغنيات شعبية لليونان الحديثة» (مجلدان ، ١٨٢٠) لم تكن فحسب إسهاماً جميلاً فى قضية الاستقلال اليونانى ، لكنه بتصديره كان إعلاناً بعقيدة الشعر الشعبى الكلى . وكما هو الحال مع هردير فإن الشعر الشعبى والاصطناعى متعارضان تعارضاً حاداً . إن الشعر الشعبى هو « التعبير المباشر

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣٤٠ وما بعدها ؛ المجلد الرابع ، ص ١٠٥ وما بعدها .

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٩٩ ؛ ص ٤٧٠ - ٤٧١

(٢٤) ستندال : « روما ونابلى وفلورنسا» بإشراف دنيال مور (باريس ، ١٩١٩) المجلد التالى ، ص ٢٦

(٢٥) انظر اموندا جلى وبيير مارتينو « جدل رومانسى فى فرنسا : ١٨١٢ - ١٨٣٠ » المجلد الأول ، ١٨١٢ - ١٨٢١ (باريس ١٩٢٢) ص ٤٣ وما بعدها .

والحقيقى عن الطابع والعقل القوميين « والذى يوجد » فى الشعب نفسه وفى كل الحياة الكلية للشعب . والشعر اليونانى هو « فى الوقت نفسه التاريخ القومى الأصيل لليونان الحديثة وأصدق صورة لعادات سكانه » . ورغم أن فوريل يقرر بأن أى أغنية من الأغنيات التى طبعها وترجمها يمكن ردها إلى ما قبل عام ١٦٠٠ فإنه يفترض أن هذه الأغنيات هى « استمرار ، تغاير ، تنويع بطيء وتدرجى للشعر القديم وبخاصة الشعر الشعبى القديم لليونان » . هناك ما يمكن أن يوجد أى توقف وانقطاع فى التراث . بينما الفنون الأخرى تحتاج إلى غرس وعبقرية صلبة تحقق الكمال فى الشعر . « إن النقص الشديد والعجز الشديد فى استخدام الفن هما اللذان يطرحان التعارض أو عدم التناسب بين بساطة الوسيلة وامتلاء التأثير مما يشكل السحر الرئيسى لمثل هذا التأليف . وهكذا فإن الشعر الشعبى « يشارك فى طابع وروعة أعمال الطبيعة » (٢٦) . وفوريل يرى أن الأغنيات اليونانية يجب مقارنتها بالقصص الرومانسية الأسبانية والأغنيات الشعرية الاسكتلندية والدينامركية وبعد هذا كتب عن الملاحم الشعبية الروسية والمخطوطات التشيكية المزورة ؛ بل لقد خطط لتاريخ عام للملحمة فيه يرسم - حسب معرفته بالملاحم السنسكريتية وهوميروس والشعر البطولى الآخر - ثلاث مراحل كلية : الإلهام الشعبى التلقائى ، إنشاد المغنين ، التحرير التأملى المكتوب (٢٧) . وإن التاريخ الأدبى الكلى مُواجهٌ كمثال وتدعمه معرفة واسعة المدى . زيادة على ذلك فإن الفروض هى دائماً تلك التى لدى الرومانسيين الألمان فيما عدا أن فوريل يطرح نقطة مشعة مختلفة فى بواكير العصور الوسطى : الشعر الذى له الطابع الغنائى مع المنشدين الجوالين فى منطقة البروفنسال الفرنسية وليس « فيما قبل التاريخ الجرمانى » كما هو الحال عند الأخوين جريم .

وقد خُصص بحث فوريل الأساسى لبزوغ أدب عامى فى العصور الوسطى كما خصص للشعراء فى منطقة البروفنسال الفرنسية وبدايات الأدب الإيطالى . غير أن المحاضرات التى ألقاها كأستاذ للأدب الأجنبى فى السوربون فى الثلاثينات لم تُنشر إلا بعد وفاته وعلى نحو مُجزأً مثل « تاريخ شعر إقليم البروفنسال » (ثلاثة مجلدات ، ١٨٤٦) و « دانتى وأصول اللغة والأدب الإيطاليين » (مجلدان ، ١٨٥٤) . والدرس

(٢٦) الأغنيات ، المجلد الأول ، ص ٢٥ من التصدير .

(٢٧) انظر : فريدريك أوزانام : « السيد فوريل ونطاقه » فى الأعمال الكاملة (باريس ، ١٨٧٢) ، المجلد

الثامن ، ص ١٠٧ - ١٦٨ وخاصة ص ١٢٦

التدشينى فى الدورة الأولى للمحاضرات (١٨٣١) يؤكد أن « كل الآداب تشارك فى الحركة العامة التى بها ترفع الإنسانية نفسها على نحو متقدم من مرحلة إلى مرحلة أخرى ، من الطفولة إلى الشباب ، من الشباب إلى النضج » . وهذا النزوع العام تقطعه وترتبط به النوازع الأخرى الخاصة المتعلقة بالمناخ والتربة والوسط الاجتماعى والعقيدة الدينية والعلاقات التجارية ونتائج الحروب والغزوات « التى تعدل اللب المشترك وتعطى لكل أدب » قسما محلية وطابعاً من الفردانية « (٢٨) . وكتاب « تاريخ الشعر فى إقليم البروفنسال » يطرح موضوعاً مبالغاً فيه : إن إقليم البروفنسال كان مركز الحضارة والأدب الدنيويين المسيحيين الجديدين . والتأثير الجرمانى كان ضئيلاً أو معدوماً . ومصادر بريتون رويلز كانت قاصرة على استعارة أسماء قليلة وأشكال من التراث سطحية . والتأثير العربى كان حقيقياً ، لكنه كان هامشياً ، وهو يؤثر فى العادات أكثر مما يؤثر فى الكتابة . وكان شعراء إقليم البروفنسال مبتدعين لا بالنسبة لشعر المغنيين الجوالين فقط بل أيضاً بالنسبة للملحمة فى العصر الوسيط رغم أن الملحمة كانت هناك مُحَافَظَةً لها فحسب فى النسخ الفرنسية الشمالية من جانب الشعراء المتجولين أو فى الترجمات الألمانية (مثل « برزيفال » لفولفرام وقد ترجمت بموافقة الشاعر من الملحمة الضائعة للشاعر كيوت من إقليم البروفنسال). وشعر الحب فى إقليم البروفنسال نفسه يجب أن يكون « امتداداً ، تعديلاً ، تشذيباً نسقياً لأدب أكثر خشونة وأكثر طبيعية وأكثر شعبية » . وتأثير إقليم البروفنسال (بالمعنى العريض الذى لدى فوريل) كان حاسماً ولم يقتصر الأمر على الأدب الإيطالى بل أيضاً امتد إلى الأدب الأسبانى والألمانى والإنجليزى . والخطة الكلية واضح أنها قائمة على مماثلة مع فقه اللذة المقارن الذى يبحث عن سلف أوروبى - هندى - أصلى للشعر الفرنسى أو الإيطالى : شعر شعبى أصيل مفترض فيه أن يحتوى - على سبيل المثال - على الشعر الملحمى لأن غيبته « ستكون فرضاً مضاداً للعمل المعتاد للعقل الإنسانى » . وهكذا يتطلع فوريل فى كل مكان إلى آثار حقيقية للشعر الشعبى الأصيل حتى من النوع الذى له طابع فرجيل وطابع الكهنة من دير القديس «جال» يصبح جدلاً من أجل الأصل فى إقليم البروفنسال للشعر البطولى وترنيمه القرن التاسع « أغنية حراس المادونا » وهى ترنيمه كهنوتية لاتينية تشهد على صدق الأشعار الناجية من أشكال

(٢٨) « تاريخ الشعر فى إقليم البروفنسال » (باريس ، ١٨٤٦) المجلد الأول ، ص ٥ - ٦ من التصدير .

التراث الشعبي . وشعر الفجرية^(٢٩) والشعر المتنوع الوزن وشعر الفروسية الشبقي هي أشكال شعبية . وأشكال التراث اللاتيني الجرمانى تناقضت باضطراد^(٣٠) وقد كان هناك رد فعل من جانب البحث الحديث ضد فروض فوريل ، ولكن يبدو أنه لم يحل المسألة بشكل مُقنع . وهناك لب أساسى من الحقيقة فى النظريات الرومانسية عن الشعر الشبقي مما لا يمكن تنفيذها بمجرد تحدى عاطفة فوريل لجعل جميع التطورات الهامة فى جنوب فرنسا محلية .

والمحاضرات عن دانتي (التى ألقىت ١٨٢٣ - ١٨٣٥) تتابع موضوع انتشار شعر إقليم البروفنسال الفرنسى إلى الأدب الإيطالى . ويتشبت فوريل بحالة السياسة فى إيطاليا ودستور الجمهوريات الإيطالية وفلورنسا بصفة خاصة قبل أن يتحدث عن حياة دانتي وعن الشعر الذى له طابع إقليم البروفنسال فى إيطاليا والشعر العذرى الإيطالى فى فترة مبكرة . وتناوله للكوميديا الإلهية لم يُحفظ إلا على شكل شذرات . ويؤكد فوريل آمال دانتي الثقافية ، وأنه لم يشعر بالصراع الحديث بين العلم والشعر . ومن جهة أخرى يرفض فوريل بحدة محاولة رد الكوميديا الإلهية إلى مجاز ، « وهو أبرز أشكال الشعر جميعه وأكثرها اصطناعية وأكثرها زيفا » . والشخصية المحورية فى الكوميديا الإلهية هى بياتريس والموضوع الدال المتكرر الأساسى فى الكوميديا الإلهية هو « اعتراف نبيل بأخطائه مقابل ذكراها » . والفصول الأخرى تُعطى تفسيراً ممتازاً للطريقة التى يحول بها دانتي شخوص الأسطورة الكلاسيكية (شارون ، سربريوس ألخ) لتتلاءم مع خطته المسيحية . ويذهب فوريل أيضا إلى أن الأحداث الحاسمة فى مثل هذه القصص عن فرنشسكا داريميني وأوجولينو وسودللو هى الأعمال التى لا يمكن إثباتها للتخيل الحر عند دانتي^(٣١) . والوصف المطول للوسط التاريخى والظروف تعدلها معرفة فوريل بتجربة دانتي الشخصية وقوته الابتكارية .

(٢٩) الفجرية هى نوع من الشعر الغنائى فى إقليم البروفنسال الفرنسى فى العصور الوسطى . والفجرية تعبر عن حنين المحبين لبعضهما وتصف فى الوقت نفسه الطبيعة فى الفجر . وتقابل بين إشراق الطبيعة وكآبة المحبين . (الترجم) .

(٣٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦ - ١٧ ، ص ٢٦ - ٢٧ ، ص ٤٠ ، ص ٤٤ ، ص ٣٩٩ ؛ المجلد الثانى ، ص ٤٤٥ وما بعدها . وعن فولفرام ؛ المجلد الثانى ، ص ٣٧١ ؛ المجلد الثانى ، ص ٣٧٠

(٣١) « دانتي وأصول اللغة والأدب الإيطاليين » بإشراف ج مول (مجلدان ، باريس ، ١٨٥٤) المجلد الأول ، ص ٢٧٣ ، ص ٤٥ ، ص ٤٦٣ ، ص ٤٦١ ، ص ٤٣٠ ، ص ٤٣٧ ، ص ٤٨٩ ، ص ٥٠٥ ، ص ٥٣٤

ولسوء الحظ فإن المجلد الثاني من كتابه عن دانتى قديم بتاريخ عتيق عن اللغة الإيطالية . وكل المحاضرات واضح أنها تترك صورة غير سديدة عن الباحث باعتباره الدارس العظيم للدراسة الأدبية الفرنسية . ولقد قال الفيلسوف الفرنسى ارنست رينان إن فوريل « قد أبدع حقا أدبا مقارنا فى فرنسا وعلم الأصول الأدبية ووجهة النظر بتصوير الأدب كعلم تاريخى . ومما لا شك فيه أنه يتفوق على النقد الأدبى الضحل والتافه عند لاهارب وجيوفرى وبتيتوف^(٣٢) ، بل وحتى مارمونتيل وفولتير^(٣٣) .

أما أمبير فيرتبط برباط وثيق بوجهة نظر فوريل وانشغالاته . وكما هو الحال مع فوريل فإننا نشعر بنقص معين فى الإنجاز إذا أدخلنا فى الحسبان مواهبه وما تعد به سنواته الأولى . وقد ذهب أمبير إلى بسون عام ١٨٢٦ حيث سمع أوجست فلهلم شلجل وب . ج . نيبور وهما يحاضران . ولقد نشر مقالا عن جوته قبل إقامته فى ألمانيا . وهو يستفيد من الكثير من أصالة جوته وقوميته وتنوع أعماله ومصادرها فى تطور جوته الثقافى . « وكل هذه الأعمال تقابل مزاجا لنفسه أو لعقله ، وعلى الإنسان أن يتنظر هناك من أجل تاريخ المشاعر والأحداث التى تملأ وجوده » . ويلاحظ أمبير الاستمرارية بين رواية « آلام فرتر » و « تاسو » لجوته . وهناك رقعة مسيحية وتهذيب حديث فى مسرحيتى جوته (إفيجينيا) و (إيجمونت) . وهذه الأخيرة قريبة من قلب جوته . ويحدد أمبير منهجه على أنه « وجهة النظر التاريخية وعدم البحث عن شىء سوى جوته فى أعماله »^(٣٤) . ولا عجب أن جوته ترجم المقال ودعا الشاب الصغير للغداء معه فى فيمار ومدحه وهو يتحدث إلى إكرمان^(٣٥) . وخلال إقامة أمبير فى

(٣٢) جان بتيتوت (١٧٩١ - ١٨٢٠) مفكر وعالم فيزياء فرنسى . وهناك أيضا جان بتيتوت (١٦٠٧ - ١٦٩١) وهوفنان مصور سويسرى ببلاط شارل الأول فى انجلترا ثم انتقل إلى فرنسا . غير أن رينيه ويليكم لم يحدد أى تيتوت هو المقصود فى نص الفيلسوف الفرنسى خاصة وأن سياق جملة رينان يوحى بأنه ناقد لكن كلا الاسمين لا يدلان على الاشتغال بالنقد الأدبى . (المترجم)

(٣٣) رينان : « كراسات جديدة عن فترة الشباب » (باريس ، ١٩٠٧) ص ٢٩٢ - ٢٩٤

(٣٤) « الأدب والرحلات والأشعار » (باريس ، ١٨٥٨) ، المجلد الأول ، ص ١٧٣ (أصلا نشر فى مجلة « جلوب » ٢٩ أبريل ، ٢٠ مايو ١٨٢٦) ؛ ص ١٨٠ .

(٣٥) فى « الفن والحقيقة » ، المجلد الخامس والمجلد السادس . انظر الأعمال ، المجلد ٢٨ ، ص ٢٣ - ٢٨ وقد زار أمبير جوته يوم ٢٧ أبريل ١٨٢٧ وتناول معه الغداء ثلاث مرات أيام ٣ ، ٤ ، ٦ مايو وزار أكرمان يوم ٣ مايو ١٨٢٧

ألمانيا كتب مقالا عن تقدير تيك و . ت . ا . هوفمان وشاميسو^(٣٦) . غير أن أمبير لم يرد فحسب أن يتابع السيدة دي ستال في خطواتها ، فلقد أراد أيضا أن يصبح باحثاً ، عالم لغة مثل الأخوين جريم (الذين زارهما في كاسل) . والإقامة في ألمانيا بلغت ذروتها في رحلة إلى اسكندينايفيا ، مما نتج عنها مقالات عن هولبرج^(٣٧) وأولنشلجر^(٣٨) والجماعة الرومانسية السويدية ثم بعد هذا دراسات عن قصيدتي « إدا »^(٣٩) و « ساجا »^(٤٠) وكذلك عن الأغنيات الشعرية الدنماركية . وتولاه الإلهام من جرأء زيارة قصيرة إلى براغ حتى أنه ألقى نظرة على التاريخ والشعر التشيكيين القديمين^(٤١) .

إنه وقد تحصنَّ قد وضع برنامجاً طموحاً في « مقالات عن تاريخ الشعر » (١٨٣٠) ، إنه فلسفة الأدب والتاريخ الأدبي وهما جزءان من العلم الأدبي . إنه فلسفة للأدب والفنون يجب أن تنمو من تاريخ مقارن للفنون والأدب . وهكذا نجد أن التاريخ الأدبي هو التالي في البرنامج ، أما تاريخ الآداب الشمالية فكان هو المهمة الأكثر إلحاحاً . وسوف نتعلم المراحل المختلفة التي مرت بها النفس الإنسانية والتخيل . وهكذا سوف نحقق العمل الكبير لعصرنا: أن نفهم العصور ونعيد صياغتها . والهدف الأكبر هو تاريخ كامل للإنسانية . ويصف أمبير خطوات السيرورة النقدية ، النقد اللغوي يأتي أولاً ، إلا أن الفهم الأسمى للمعنى الصميمي للعمل هو الذي يعطينا الحق في إصدار حكم . والإنسان يحتاج حينئذ إلى أن يعرف المجتمع الذي يعيش فيه الفنان : العرق

(٣٦) البرت فولدشاميسو (١٧٨١ - ١٨٢٨) : هو كاتب وأديب وعالم طبيعي ألماني (المترجم) .

(٣٧) لودفيج هولبرج (١٦٨٤ - ١٧٥٤) : أديب نرويجي مؤسس الأدب النرويجي والدنماركي . طاف أوروبا على الأقدام عام ١٧١٤ - ١٧١٦ وهو أستاذ بجامعة كوبنهاجن من ١٧١٧ . وله كتاب عن تاريخ أوروبا . (المترجم) .

(٣٨) آدم جوتيب أولنشلجر (١٧٧٩ - ١٨٥٠) : شاعر وكاتب درامي دنماركي . رائد الحركة الرومانسية في الدنمارك وقد توج ملك المغنيين الاسكندينايفيين ١٨٢٩ (المترجم) .

(٣٩) اسم نرويجي قديم لكتابين من أيسلنده الأول النثر أو « إدا » الصغير تلخيص للأساطير من منطقة الأودين يعقبها بحثان عن التأليف الشعري وكان هذا حوالى عام ١٢٢٠ والثاني الشعر أو « إدا » الكبير وهو مجموعة من القصائد النرويجية القديمة في حوالى عام ١٢٠٠ (المترجم) .

(٤٠) كلمة نرويجية قديمة تعنى (القصة) منطبق على التأليفات القصصية النثرية التي كتبت في أيسلندا أو النرويج إبان العصور الوسطى . (المترجم) .

(٤١) « الأدب والرحلات » ص ٢٠٤ وما بعدها ، ص ٢٢٠ وما بعدها ، ص ٢٥٧ وما بعدها ، ص ٣١١

والقطر واللغة والعادات والفنون والفلسفة والدين والحكومة . ولكي نقدر الفنان على الإنسان أن يغترب كاملاً ويؤسس نفسه في التخيل في دائرة العادات التي يعيش فيها : إن الوشائج والعلل والمعلولات يجب تتبعها . وفي علم التشريح وعلم الحيوان لا يجب علينا أن نبحث عن الأقسام التعسفية بل عن السلاسل المتعاقبة تاريخياً والعائلات الطبيعية . وكما في الجيولوجيا فإن كل حقبة من الحقب الكبرى للتاريخ الشعري إنما تقابل مرحلة من المراحل الكبرى في الحضارة . والشعر أصلاً هو في كل مكان : إن الشاعر يعبر عن الفكر العام . «الفرد الحقيقي كان العرق ، القبيلة . والشاعر كان صوت هذا الفرد الجمعي لا شيء أكثر» ولكن الفرد في الأزمنة الحديثة يقف خارج الحشد : إن مزاجه وتربيته يصبحان حاسمين ، وعلينا أن نتعاطف مع الشاعر ، ولكن علينا أيضاً أن نحكم عليه ، ونستخدم «نقداً خصياً مسهباً يكن احتراماً للعبقرية ويبدى قسوة بالنسبة للخطأ وهو يعجب بحرية ويندد باستقلال» . وعلى الناقد أن يقدر الشعراء ، وهو يفعل هذا بانتقاء الشاعر الذي يجسد خير تجسيد العصر في جوهره الحق ويبدع نمطه ويقدم صورته . والنقد الحسن نادر . بل إن أمبير حتى ليؤمن بأن هناك فنانيين عظاماً أكثر في العالم عن النقاد العظام . وهم يواجهون بمهمة تجميع متحف رائع من الصروح والآثار^(٤٢) . ونحن نفهم من هذه المحاضرة وحدها السبب الذي دفع سانت - بوف وقد التقى بأمبير في ذلك العام نفسه (١٨٣٠) إلى أن يسميه في بعض المناسبات « تلميذه» . وقد استمع إلى محاضراته مواظباً واختبر أن أمبير قد حرره من النقد الخالص القائم على السيرة والقصص والنوادر^(٤٣) . وإن توازن التاريخ وعلم النفس ، توازن التعاطف الإنساني والنقد ، هو عندهما كليهما : أمبير وسانت - بوف . وعلى أي حال اكتسب أمبير لقب « فوريل الثاني» بعمله الأخير . لقد أقلع - عن خطئه المبكرة عن أدب الشمال والأدب الكلي . وعلى أساس البحث الأصيل حاول أن يكتب أول تاريخ متصل للأدب الفرنسي من بداياته الغامضة . وكتابه « تاريخ أدب فرنسا قبل القرن الثاني عشر» (مجلدان ، ١٨٣٩-١٨٤٠) قد بدأ - كما ذكر هو نفسه - بعصر ما قبل الطوفان : بدأ بسكان شبه جزيرة أيبيريا والسلت والفينيقيين واليونانيين المقيمين على التراب الفرنسي : « علينا أن نغوص في

(٤٢) « أمشاج تاريخ الأدب والتاريخ» (مجلدان ، باريس ، ١٨٦٧) المجلد الأول ، ص ١ - ٥٠ وخاصة ص ٣ ، ص ٤٢ .

(٤٣) أحاديث الاثنين الجديدة ، المجلد ١٣ ، ص ٢٢٤ .

هذه الحكمة الإبداعية ... في هذا الدين الفوضوي الذي سوف يعطى ميلاد العالم « وهو يقودنا ببطء إلى أن نصل إلى الأدب الروماني على أرض الغال الفرنسية (لاكتانتوس^(٤٤) ، أوسونيوس^(٤٥)) إلى أرض الغال المصطبغة بالصبغة المسيحية ، إلى النضال ضد الغزاة الجرمان القدامى ويزوغ حضارة جديدة تكشف دائماً « الطريق الروماني ، التربة الرومانية » في الأسفل . وإن شعورا باستمرارية التراث اللاتيني والإخلاص للوحدة المحلية لفرنسا قد حلّ محلّ التصور الأصلي عند أمبير للشعر الشعبي . ومن ثمّ فإنّ المجلدين يكادان بتمامهما يُكرّسان للأدب في بلاد اللاتين . وقد جرى عرض أطروحة عصور نهضة ثلاثية : عصر النهضة الكارولنجية في القرن التاسع ، وعصر النهضة الذي ازدهر في نهاية القرن الحادي عشر^(٤٦) ، وعصر النهضة الذي جاء من إيطاليا في القرن السادس عشر . وفي كل هذا التخبّط من الكتابات المجهولة عن التاريخ واللاهوت لم يُزغ أمبير النظر إطلاقاً عن الفردية. لقد تأمل في أوسونيوس وأبولينا ريوس^(٤٧) وأعرب عن دهشته أن يجد مثل هذا الرجل في مثل هذا القرن والمجتمع . وقد صحّح القول : «الأدب هو التعبير عن المجتمع» فقال إن الأدب بالأحرى « يعبر عما هو مخبوء : ويكون موضع الثقة من أن يكشف لنا ما قد جرى من فكر وما جرى الشعور به سراً ، وما كان خفياً ومكبوتاً . إنه أشبه بالصدى الذي يكرر من بعيد كلمات تمّ النطق بها همساً . إنه غالباً لا يظهر هيمنة الواقعية من الوقائع ، بل يظهر رد الفعل ضدها . إنه يعبر عن الرغبات والنذور ومثال معين كامن في أعماق النفس . زيادة على ذلك إنه ليس دائماً صوت اللحظة التي ينتج فيها ؛ إنه في الغالب صدى لما قد كان ، إنه التهيئة الأخيرة لما يحتضر؛ إنه الصيحة الأولى لما سوف يحيا »^(٤٨) .

(٤٤) حوالي ٢٤٠ - ٣٢٠ كاتب مسيحي ولد في شمال أفريقيا انتقل إلى الغرب حوالي ٣٠٥ له «الأنظمة الإلهية» وهو أول دراسة نسقية لاتينية من وجهة النظر المسيحية تجاه الحياة . وهو يُسمى شيشرون المسيحي بسبب فصاحة أسلوبه . (المترجم) .

(٤٥) أوسونيوس (حوالي ٣١٠ - حوالي ٣٩٥) : شاعر لاتيني ، خطيب بلاد الغال الفرنسية . (المترجم) .

(٤٦) «التاريخ الأدبي لفرنسا قبل شارلمان» الطبقة الثانية ، مجلدان ، باريس ، ١٨٦٧ . المجلد الأول ، ص ٤ ، ص ١٤ انظر أيضاً « عصور النهضة » في « أمشاج » ، المجلد الأول ، ص ٤٣٧ - ٤٧٦

(٤٧) (٤٣٠ - حوالي ٤٨٣) : شاعر لاتيني يكتب التراث بطابع أسطوري . (المترجم) .

(٤٨) التاريخ الأدبي ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٨

لقد تشبَّث أمبير طويلا بهذه الفترة الغامضة : وكتابه التالي « تاريخ الأدب الفرنسي في العصور الوسطى مقارناً بالأدب الأجنبية » (١٨٤١) لايحقق الوعد السامى الوارد فى العنوان . وهو يحتوى على « تاريخ تشكيل اللغة الفرنسية » والذى جرى تخطيطه على أنه المجلد الأول فى سلسلة جديدة . وكيان هذا المجلد وهو بحث عتيق مبتذل على نحو حتمى فى فقه اللغة ، له تصدير مطوّل يقوم بمسح الأدب الفرنسى فى العصر الوسيط . وهو يميّز القرون الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر فى إطار من الصعود والذروة والانهيـار . والتوازى مع التطورات فى الأفكار الأخرى ومراحل العمارة القوطية مسألة طرأت له ويقوم أمبير بعملية مسح للأجناس الأدبية للأدب الفرنسى وتأثيرها فى الخارج . لكنه يتقبل طائعا أطروحة فوريل عن هيمنة شعر إقليم البروفنس . وهو يبدو غير متيقن من مسائل مثل التأثير العربى أو الفرق بين نشيد المآثر ورواية الفروسية .

والاستمرار المرسومة خطته لعمل أمبير يجب أن نعيد تشييده من مقالاته عن « رواية الوردة »^(٤٩) وعن جونيفيل^(٥٠) وعن أميوت^(٥١) « والمشروع الطموح بكامله ظل قطعاً متناثرة لأن أمبير أحبط من جِراء الاستقبال الفاتر للمجلدات الخمسة الأولى (ولا غرابة فى ذلك فى ضوء طابعها العتيق واللغوى) وقد انتقل إلى موضوعات أخرى فيها التاريخ الرومانى بصفة خاصة .

ومن وسط الاهتمامات المتأخرة لأمبير ظهر كتاب جذاب « اليونان وروما ودانتى : دراسات أدبية عن الطبيعة » (١٨٤٨) وقد جرى بناؤه على أساس أنه « نقد لرحلة » . وشعاره هو « قارن الفن بالواقع الذى ألهمه وفسّر بالواقع » . وجرى دراسة الشعراء

(٤٩) قصيدة جزعها الأول فى حوالى ٤٠٠٠ بيت كتبت حوالى ١٢٣٠ - ١٢٤٠ وقد كتب هذا الجزء جيلوم دى لوريس . والجزء الثانى فى حوالى ١٨ ألف بيت وكتب حوالى ١٢٧٥ - ١٢٨٠ كتبه جان دى ميونج . (الترجم) .

(٥٠) (١٢٢٤ - ١٢١٧) اشترك فى الحرب الصليبية الأولى وأسُر مع لويس التاسع فى المنصورة وقد كتب مذكرات «تاريخ القديس لويس» . (الترجم) .

(٥١) انظر : امشاج ، المجلد الأول . وواضح أنه لاتزال توجد مذكرات مختزلة كاملة لمحاضرات أمبير مما يشكل تاريخا كاملا للأدب الفرنسى حتى القرن الثامن عشر (المؤلف) . أما جاك أميوت (١٥١٢ - ١٥٩٣) فهو صاحب نزعة إنسانية فى فرنسا . وقد ترجم إلى الفرنسية كتاب بلوتارك « حياة البشر مصورة » عام ١٥٥٩ ومن هذه الترجمة استمد شكسبير معلوماته التاريخية (الترجم) .

اليونانيين فى إطارهم ؛ وأعقب هذا دانتي فى «رحلة مرعبة» من فلورنسا إلى رافينا بأمل أنه « من الخير أن نرى ما رآه وأن نعيش حيث عاش » (٥٢) .

وكتاب أمبير « التاريخ » العظيم غرق فى العصور المظلة . ولم تنجح بصيرته المسرحية الجليلة ورؤيته التاريخية فى أن نستنشق الحياة فى المواد التى طرحها . وعباراته المبرمجة الجميلة والأمل المبكر كناقد قد ظهرت فى المقالات الألمانية لم تتحقق ، ولم يبق ويدوم ، لكنه من الناحية التاريخية كان ذا تأثير كمحرك لسانت - بوف والخط الطويل من دارسى الأدب الفرنسى القديم .



لقد كان فوريل وأمبير كلاهما فى عصرهما فى الظل من جراً نجاح أبل فرانسوا فيلمان (١٧٩٠ - ١٨٧٠) . لقد أعلنه بروننتير وشال وآخرون أنه مؤسس التاريخ الأدبى متناسين سيسموندى وكل الانجليز والألمان والإيطاليين السابقين (٥٣) . ومعظم عمله أكاديمى للغاية : المدائح الصارخة لمونتيني ومنتسكيو التى بدأ بها رسالته النقدية ؛ وكتابات الغيبة السيئة المعلومات عن حياة شكسبير وملتون وبوب وطوموس وبايرون ؛ والرسائل الأكاديمية عن الروايات اليونانية وعن الفصاحة المسيحية وعن الخطب التى تلقى فى الجنازات ؛ وما إلى ذلك (٥٤) ووقتما يكتب فيلمان بشكل رسمى فإنه يصبح جافاً وتقليدياً وغامضاً وطنطاناً ومفرطاً فى الحذر . ولا نجد إلا كتابه المبكر « لوحة الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر » (٤ مجلدات ١٨٢٨ - ١٨٢٩) - ينقح المخطوطات عن المحاضرات الشديدة النجاح فى جامعة السوربون وقد بزغت إلى الحياة . وهناك اندمج فى تطبيقات خطابية حرة وتلميحات سياسية واستطاع أن يسجل رد فعل الجمهور («التحيات التى هى من لحم ودم» ، «إن الإنسان ليضحك») . وهو فى مناقشة القرن الثامن عشر فى فرنسا يستمد المعرفة المباشرة من النصوص الأساسية . لكنه مثل كل فرنسى فى العصر تقريباً لديه وجهة نظر حذرة ضد الثورة

(٥٢) « روما ودانتي » ، باريس ، ١٨٤٨ ، ص ٣ من التصدير ؛ ص ٢١٣

(٥٣) بروننتير « التطور » ص ١٩٥ وما بعدها . شال فى « نكريات » (باريس ، ١٨٧٧) المجلد الثانى ، ص ١٧١ - ١٧٥

(٥٤) فى « مقالات وأمشاج أدبية » الطبعة الثالثة ١٨٢٥ ؛ «دراسات فى الأدب القديم والأجنى» ، طبعة جديدة ، باريس ١٨٧٧

تجاه المسائل الأيديولوجية . ومن ثم فإنه ليس لديه إلا القليل من الجديد ليقوله من الأفكار ، وغالباً ما يبدو أنه يشوه النسب ويصور الناس بصور كاريكاتورية . ولقد أهمل (الموسوعة) . واستبعد ديدرو بخشونة . وهو مهتم بالتقابل بين القرن السابع عشر الذى سادته الدين والاهتمام بالقديم والملكية وبين القرن الثامن عشر الذى سادته النزعة الشكية ومحاكاة الآداب الحديثة والدعوة للإصلاح السياسى^(٥٥) . وهو فى مقال متأخر طالب بضرورة أن يتم النقد الأدبى ومسائل الذوق «كملحق للتاريخ الاجتماعى» . وقال إن كل الأدب العظيم غارق فى الاهتمامات الخلقية العريضة للمجتمع^(٥٦) . ولكنه فى كتابه (لوحة) يظل الاعتماد الفعلى للأدب على المجتمع غامضاً : فإن النغمة النثرية فى رواية «جيل بلاس»^(٥٧) يمكن أن تعزى «لطابع العصر وروح السنوات الأخيرة من حكم لويس الرابع عشر» . وفيلمان فى معظم الوقت قانع بخلط السيرة ونقد الذوق الليبرالى - والذى يظل كلاسيكياً خالصاً - والتاريخ السياسى ، وما هو جديد وجدير بالذكر فى محاضراته هو محاولته أن يحمل على الآداب الأوربية الأخرى لكى يظهر «ضربة مضادة للعبقرية الفرنسية فى الخارج فى أعمال شهيرة عديدة فى انجلترا وإيطاليا» . وقد حاول فيلمان أن يرسم «صورة مقارنة لما تلقاه العقل الفرنسى من الآداب الأجنبية وما رده لها» . إنه يريد أن يصف «النيران المتقاطعة» بين فرنسا وانجلترا^(٥٨) . وعلى أى حال يظل الأداء أبعدما يكون عما وعد به ، فلدنا معلومات غير مترابطة عن الكتاب الانجليز ، ولا نسمع إلا القليل عن إيطاليا أو ألمانيا . لكن الجديد هو التأثير بقوة شديدة على زيارة فولتير لانجلترا ووصف بوب وأديسون وبولينجبروك^(٥٩) وسويفت وآخرين ، وأن يقدم جرّداً للخطبة المنبرية البريطانية لدى بيت^(٦٠)

(٥٥) «لوحة الأديب فى القرن الثامن عشر» ، طبعة جديدة ، ٤ مجلدات ، باريس ، ١٨٧٣ انظر المجلد الأول ص ٢

(٥٦) «عن الأدب فى فرنسا إبان خمس عشرة سنة من عودة الملكية» فى «مختارات من دراسات عن الأدب المعاصر» (باريس ، ١٨٥٧) ص ٣٣٦

(٥٧) رواية كتبها لساج فى ١٧١٥ - ١٧٣٥ وهى ذات طابع تصويرى . (المترجم) .

(٥٨) «لوحة» ، المجلد الأول ، ص ٢٥١ ؛ المجلد الأول ، ص ١٩

(٥٩) هنرى بولينجبروك (١٦٧٨ - ١٧٥١) مفكر وأديب ووزير بريطانى . له «رسالة عن روح الوطنية» (١٧٣٦) . (المترجم) .

(٦٠) هناك وليم بيت الأكبر (١٧٠٨ - ١٧٧٨) : السياسى والخطيب الإنجليزى وهناك وليم بيت الابن (١٧٥٩ - ١٨٠٦) والذى كان رئيس وزراء بريطانيا عام ١٧٩٧ ولم يبين رينيه ويليك من المقصود منهما وهل أى منهما مشتغل بالأدب كما يدل السياق حيث الاسم معطوف على بعض الأدباء الإنجليز . (المترجم) .

وشريدان وفوكس^(٦١) وبيرك فى نص فرنسى .

وبالمقارنة مع المحاضرات عن القرن الثامن عشر فإن كتاب «لوحة الأدب فى العصر الوسيط فى فرنسا وأسبانيا وانجلترا» (مجلدان ، ١٨٣٠) يعانى من أشكال قصور فى المعرفة والتعاطف . وعلى المرء أن يعرف أن المحاضرات سبقت الكتاب المنشور «فوريل وأمبير» . وهذه المحاضرات أكثر تفصيلا عن السلسلة المخصصة للقرن الثامن عشر فى دفاعها عن التأريخية الجديدة . ويسمى فيلمان نفسه «انتقائيا» بمعنى إننا « نحب كل شئ جميل وعبقرى وجديد مهما تكن المدرسة التى ينتمى إليها . إننا نؤمن حتى بأن الإنسان لا يريد أن يكون منتميا إلى أى مدرسة حتى ولو كانت مدرسة العبقرية» . والنقد الحديث يتميز ببحثه عن الأصول الأولى ، عن اكتشاف عما أخذه أدب ما من استعارات من أدب آخر وعن اهتمامه « بما هو أكثر تعبيراً » والنمط الأكبر الأكثر نجاحاً فى كل عصر . وهكذا نجد أن «الكوميديا الالهية» هى أكبر صرح كامل للتخيل وأشكال الإيمان لدى شعب بعينه . ويقلق فيلمان من الخطاطيات الصارمة للتطور وأى تاريخ سيكولوجى للعرق سواء كان هذا مستمداً من فيكو أو الألمان . وفكرة توازن مغلقة بين القديم والعصور الوسطى فى سقوطها وانهارها يبدو له زائفاً . وهو يؤكد - على عكس الرومانسيين - أن كتاب العصور الوسطى هم ورثة اليونانيين والرومان . وفى أشكاله النقدية يرفض أن تشتت به الحماسة بعيداً : «رغم أن الإنسان يستطيع أن يناقش - وقد توقرت له عدالة الباحث - ما يلائم العصر ، فإنه ليس مخدوعاً ، والإنسان لا يخدع الآخرين » . وعدم الخداع يعنى عند فيلمان التمسك بإحكام بذوقه الكلاسيكى الجديد . ومهما تكن عبقرية الكاتب من العصر القديم محظوظة فإنه يبقى دائماً فيه شئ قوطى وغريب . «الشعر الحق فى فرنسا على الأقل كان دائماً متعاصراً مع الذوق السليم» . ويأسى فيلمان لمحاولات الحط من شأن الشعراء الفرنسيين العظام لصالح شعراء ألمانيا وانجلترا . إن جوته مصطنع ، يكتب الشعر بالأسلوب الاسكندرى ، « وهو طبيعى وجرئ ومجتهد» ؛ وبايرون يبيث «الاشمئزاز المعقد» من الحياة^(٦٢) . وشكسبير عظيم لكنه ينتمى إلى الانجليز ويجب أن

(٦١) جون فوكس (١٥١٦ - ١٥٨٧) أديب عرف بـ «كتاب الشهداء» . (المترجم)

(٦٢) « لوحة الأدب فى العصر الوسيط » (طبعة جديدة ، مجلدان ١٨٧٥) المجلد الأول ، ص ٣٢ ؛ المجلد الأول ، ص ١٠٣ ، ص ٢١ ؛ المجلد الأول ، ص ٢١٦ - ٢١٨ ، ص ٢١٨ ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٩ ؛ المجلد الثانى ، ص ٢٤٥

يظل شاعرهم . ويروق شكسبير لفيلمان بأفضل ما يكون عندما يستطيع أن يظهر أنه «كلاسيكي عظيم» ، عندما يتفق مع يوريبديدس^(٦٣) . وفي تاريخ عام للنقد فإن مكانة فيلمان يمكن مقارنتها بمكانة توماس وورتن : ذوق كلاسيكي جديد أساساً يسمح في وضع ثانوى باهتمام واسع بالأنواق وأشكال التراث الأخرى . ويبدو من الحق فقط أن فيلمان أصبح «السكرتير الدائم» للأكاديمية الفرنسية ولمدة أحد عشر عاماً (١٨٤٦ - ١٨٥٦) يؤلف المقالات المحتشمة في الاحتفال السنوى بتوزيع الجوائز^(٦٤) .



أما الناقد الفرنسى العالمى على نحو واضح ويعد الأول فى هذا المجال فهو فيلاريت شال (١٨٧٣ - ١٧٩٨) . لقد أمضى شال عدة سنوات (١٨١٧ - ١٨٢٣) كمؤلف موسيقى فى لندن وكانت له رسالة طويلة كصحفى أدبى مع (المجلة البريطانية) التى كانت تلخص العروض التحليلية الإنجليزية و«جورنال دى ديبا» . وكان أستاذ اللغات الألمانية والآداب (بما فى ذلك الأدب الإنجليزى) فى الكوليج دى فرانس من ١٨٤١ والكتب التى جمعت مقالاته تصل إلى حوالى ثلاثين مجلداً من غير أن نحسب التصديرات أو المساهمات المشتركة أو المقالات التى لا تُحصى المدفونة فى الملفات والمجلات الفصلية . وعمله عن الأدب الفرنسى خاصة عن القرنين السادس عشر والسابع عشر يبدأ بكتاب «لوحة زحف وتقدم الأدب الفرنسى فى القرن السادس عشر» (١٨٢٨) والذى كسب جائزة الأكاديمية فى المنافسة التى كان سانت - بوف قد خطط أصلاً أن يفوز بها عن الموضوع نفسه . لكن مقالات شال تغطى كل الأدب وكل الموضوعات : الأدب الكلاسيكى ، الأدب الانجليزى منذ عصر النهضة ، الأدب والحياة الأمريكين ، الأدب الألمانى ، وجولات فى الموضوعات الأسبانية والإيطالية^(٦٥) .

(٦٣) «دراسات فى الأدبين القديم والأجنبى» ، ص ٢٧٤ ؛ «لوحة الأدب فى القرن الثامن عشر» ، المجلد الثالث ، ص ٣٠٨

(٦٤) «مختارات فى دراسات الأدب المعاصر» ، باريس ، ١٨٥٧

(٦٥) «دراسات فى القديم» ، باريس ، ١٨٤٧ ؛ «دراسات فى القرن الثامن عشر فى انجلترا» مجلدان ، ١٨٤٦ ؛ «دراسات فى الأدب والأخلاق فى انجلترا فى القرن التاسع عشر» ، ١٨٥٠ ؛ «دراسات عن شكسبير ومارى ستيوارت وأرتين» ، ١٨٥٢ ؛ «دراسات فى الأدب والأخلاق عند الانجلو - أمريكان ، فى القرن التاسع عشر» ، ١٨٥١ ؛ «دراسات فى ألمانيا قديماً وحديثاً» مجلدان ، ١٨٥٤ ؛ «دراسات فى أسبانيا وتأثيرات الأدب الأسباني على فرنسا وإيطاليا» ، ١٨٤٧

وقد انتشرت خريطة متسعة للأدب الغربي ؛ وكان التركيز على التأثيرات والوشائج الأدبية التي يمكنها أن تقيم جسراً على العصور؛ وقد أدرك شال هذا . «إن بايل البروتستنتي يمس مونتيني الكاثوليكي؛ وجيدلين دانتى يمس كتاب الشعر ذي الطابع البروفنسالي ؛ وموليير يصل عبر ترانس» . ولكي ندرس الأدب بعمق يجب أن ندرس السياسة والدين والمجتمع نفسه ؛ وإلا سيصبح النقد الأدبي «متاهة لاضوء فيها» . والهدف الثاني هو التاريخ الثقافي العام . إن الأدب كفن ينحل في التاريخ .

والإلهام عند شال هو التعاطف الوجداني وليس الاستبعاد : «تناغم التنويعات في أعمال العقل ؛ الأدب العالمي الذي تحدث عنه جوته أي تصالح وجهات النظر المتعارضة» . وكان لفرنسا دور « المتعاطف الكبير»^(٦٧) ، مهمة دمج الأفكار بجانب تلقي الأفكار وتحويلها . لكن شال يدرك الدور الرائد للنقد الألماني ويعرف النقاد الرومانسيين الإنجليز بالمثل . وألمانيا «هي البلد الوحيد الذي استقر فيه النقد على أسس عريضة ؛ إنه نقد يدخل في الحساب العبقري القومية ويقدر التنوع الهائل للطبيعة الإنسانية وتأثير هذا التنوع على الفنون ، وتقبل فكر كل شعب باعتباره مستقلاً عن التغييرات السياسية والاجتماعية ، والإعجاب الواحد تلو الآخر بالآلاف الأشكال التي قد يتجسد بها الجميل والمثالي في سيرورتيهما خلال التاريخ»^(٦٨) . وفي قائمة النقاد العظام يأتي كولردج (والذي قد زاره شال في هاربجيت) وهازلت وفيلمان وأوجست فلهلم شلجل وسانت - بوف ؛ وشال في موضع آخر يمدح لامب «باعتباره أول ناقد حديث نفذ بأقصى عمق في دراسة اللغة القديمة والمؤلفين الإنجليز في القرن السادس عشر» . ويبحث شال عن «الروح الأكثر اتساعاً التي تستطيع أن توفق كل شيء»^(٦٩) .

ومدى شال هائل ، ومعلوماته حافلة (وإن كانت غير دقيقة ، أو مبتذلة في الأغلب) وملاحظاته وإدراكاته الحسية كثيراً ما تكون دقيقة وجديدة في حينها . ولديه سهولة كبيرة في إقامة الروابط والمواجهات والمقارنات المكتسحة . ولكن يصعب أن نجد مقالا مقنعاً ؛ فمعظم أبحاثه شديدة الاسهاب مفرطة في ثقلها وتحميلها بالاقتراسات المطولة، مفرطة في وضعها الخالص أو في معلوماتها التي ترفع فوق الوظيفة العابرة للصحافة

(٦٧) دراسات عن ألمانيا ، المجلد التالي ، ص ١٢ - ١٥ من التصدير ؛ دراسات في القديم ، ص ١١

(٦٨) « عن الروح » في « أسطورة شال » ص ٢

(٦٩) «دراسات في القرن الثامن عشر في إنجلترا» ، مجلدان ، باريس ، ١٨٤١ ؛ المجلد الثاني ، ص ٢٧٩

الأدبية والتفسير الثقافي . وهناك استثناءات لكنها نادرة على ما أعتقد . والعرض التحليلي الرائع لمسرحية «هرنانى» لهوجو (١٨٣٠) يمكن تمييزه وحده . إنه يبين أن هوجو لم يحرر نفسه من النسق الدرامى الفرنسى : « كل ما هنالك أنه كُتف الأحيال التى يستخدمها ؛ إنه لم يغيرها بل بالأحرى ضاعفها»^(٧٠) وعلينا أن نضيف نعت بلزاق (الذى ارتبط به شال والذى ساعده فى معرفة لغة راييليه لدى النبلاء المضحكين). وهناك صكُ شال عبارة هى أن بلزاق كان صاحب رؤية (راءٍ) ، وهى عبارة التقطها سانت - بوف وطورها فى عقود السنين التالية^(٧١) . وهناك أيضا الدفاع البارع عن مسرحية «فيدر» لراسين ضد الانتقادات القاسية من جانب أوجست فلهلم شلجل . وهو يصحح مقارنة شلجل للتمثيلية مع تمثيلة «هيبوليتس»^(٧٢) ليوريبيديس ، وهناك قيمة لعصره بالمقارنة مع عصر شكسبير ومونتيني : فشكسبير يبدو فى نظر شال «شاعرا شكاكاً ، وملاحظاً هادئاً وغالباً قاسياً ، تحركه الشفقة الساخرة الحقيقية للناس»^(٧٣) . وشال كان واحداً من الأوائل فى فرنسا الذى مدح الأديب الألمانى جان بول والشاعر الألمانى هاينى . وما أدرجه عن أعمال الروائى الأمريكى ملفيل الأولى وما أبداه من لمحات عن الشاعر الألمانى هيلدرلين المجنون فى مدينة توينجن فى ١٨٤٠ هى من قبيل أشكال الفضول المهمة^(٧٤) .

ولكن رغم أن المختارات الدقيقة قد تساعد على إحياء سمعة شال فإنه لايمكن أن يعد على الاطلاق ناقداً كبيراً . لقد فشل فى بعض الاختبارات الهائلة : فهو تنقصه الحدة والشخصية ، وهو لا يستطيع بعمق العليم أو دقة النظرية أن يعوض هذا النقص . وإن نظريته الأدبية مفككة وغامضة : إنه يرفض التفرقة بين الأدب والتاريخ الاجتماعى ، ومن ثم فإنه لا يستطيع أن يركز على الموضوع الأدبى كما أنه ليس

(٧٠) «مجلة فرنسا» ، ١٨٣٠ ، أعيد طبع الدراسة فى «أسطورة شال» ص ٢٩ - ٢٨

(٧١) فى «جورنال دى دييا» ٢٤ أغسطس ١٨٥٠ فى «أسطورة شال» ص ١٥٦

(٧٢) «دراسات فى القديم» ، «يوريبيديس ورايين» ، ص ٢٤٥ - ٢١٨

(٧٣) «إنجلترا فى القرن السادس عشر» (باريس ، ١٨٧٩) ص ١٤٦ - ١٤٧

(٧٤) «دراسات عن جان بول» فى «شخوص ورحلات» (باريس ، ١٨٣٣) ص ٤٣ - ١٢٨ «دراسات عن

ألمانيا : قديماً وحديثاً» (باريس ، ١٨٥٤) وهو يحتوى على مختارات مطولة وتشخيصات وأسلوب سييتكاس

(ص ٣٠٢ - ٣٠٧) وعن هاينى انظر : «دراسات عن ألمانيا» (المجلد الثانى ، ١٨٦١) ص ٢٦٥ - ٢٨٠ وعن

ملفيل «دراسات عن الأدب والأخلاق الانجلو أميركية فى القرن التاسع عشر» (باريس ، ١٨٥١) ص ١٨٥ -

٢٣٥ : «هيلدرلين : مجنون الثورة» فى «دراسات عن ألمانيا» (المجلد الثانى ، ١٨٦١) ص ٣٥٥ - ٣٦٢

مستعداً لمواجهة مسائل علم اجتماع الأدب . وعلى سبيل المثال يتشكى من نزعة سانت - بوف الشكية ويؤكد «إيمانه الصارم بالعلية» ؛ ولكنه من جهة أخرى يتراجع أمام حتمية هيبوليت تين لأن «ماهية النفس هي الحرية ، والحرية هي الحياة»^(٧٥) . والحل الوسط يمكن الدفاع عنه ، بل حتى يمكن أن يكون صواباً ، لكنه لا يطوره أو يحله . وبالمثل فإن نوق شال يتأرجح بقلق بين حماس مطلق للكلاسيكيات الفرنسية العظيمة وتقدير شكسبير وليس هو وحده بل أيضاً كالدرون ورايبليه وحتى جان بول (وقد ترجم عمله «العملاق») وكارلوجوزي وشال في عمله أفضى به التعاطف التاريخي إلى نسبية شديدة وتخل عن المعايير ومن ثم أدى إلى تحلل النقد . وما ينقص شال هو اللب : الاقتناع . وهو يتشاحب باستمرار إزاء منافسه سانت - بوف الذي هو أكثر شخصية وأكثر حساسية وأكثر دقة . لقد كانا صديقين في البداية ، ولكن بعد هذا أصبح شال يكره سانت - بوف بسبب حركيته الشديدة ، «باعتباره خائناً للمبدأ» و«دون جوان المتألق ولكن في قصر الحريم الثقافي»^(٧٦) . وشعر شال أنه من جهة أخرى كان مخلصاً له ، لكنه يستطيع أن يشعر بهذا فقط لأنه ليست لديه قضية يخونها فيما عدا النزعة العالمية الثقافية ونسبية متسامحة أريحية يمكن الأخذ بها بشكل غير محدد في أي ظرف .



والتاريخية الجديدة بمنظورها العالمي المتسع ونظريتها المتسامحة إزاء الأشكال الفنية الأخرى كانت أبعد ما تكون عن الانتصار في زمانها . وعندما انقشع الجدل الفعلى بالنسبة للكلاسيكية والرومانسية كتب قبرية رثاء لهذا الجدل الكوميدي في رسائل ذكية فطنة ، وهورد فعل لصالح الكلاسيكية . وهو يرى أن راشيل في أدوار كلاسيكية وتراجيديا «لوكريس» الكلاسيكية لبونار (١٨٣٨) قد تركت انطباعاً قوياً ؛ غير أن « حماة القلاع » لهوجو (١٨٤٣) فشلت على المسرح . ورد الفعل هذا في النقد عرضه أساساً الصحفى المثير للاشكاليات جوستاف بلانش (١٨٠٨ - ١٨٥٧) وعلى نحو أكثر رعباً على يد المؤرخ الأدبي سان - مارك جيراردين وديزيريه نيسار . وبلانش

(٧٥) «نكريات» ، مجلدان ، باريس ، ١٨٧٦ - ١٨٧٧ ، المجلد الثاني ، ص ٢٥١ . وقد استعرض كتاب تين «تاريخ الأدب الانجليزي» في « جورنال دي دييا » ٢٨ أبريل ١٨٦٧ ، في «أسطورة شال» ص ٢٢٠ .
(٧٦) «نكريات» المجلد الثاني ، ص ٢٥٠ .

فى عصره ظهر كمنافس خطير لسانت - بوف وهو - بتحدُّ - نشر مجموعة من المقالات تحت عنوان « صور أدبية » (١٨٣٦) ؛ ولكن اليوم لايجرى تذكره إلا على أنه عدوٌ لدود للدراما الرومانسية . وبلانش هاجم تمثيلات هوجو لأنها تنتهك التاريخ والطبيعة الإنسانية . وأيضا روايته « أحذب نوتردام باريس » تحل مجرد « الدهشة » محل الانفعال . « الجمود والملابس هما المبدآن ، ويمكننى بالأحرى أن أقول إنهما الممثلان الوحيدان فى الكتاب » . و « روى بلاس » هى « خيط صبيانى من المناظر المستحيلة » ، « فعل جنون » (٧٧) . وبلانش بالمثل يعاقب شاتوبريان . فهناك برك موحلة فى « الشهداء » و « مقال عن الأدب الانجليزى » غير متناسق ومفكك تماماً ، وترجمة قصيدة « الفردوس المفقود » لملتون لعبة أطفال مليئة بالأخطاء الشنيعة . وإن شاتوبريان « يتخفى وراء شكسبير وملتون لكى يتنفّس - بمزيد من الراحة - البخور الذى أشعله لنفسه» (٧٨) . وهكذا يسير الحال بالنسبة للامرتين والفريد فينى والآخرين . ودائماً ما يسأل بلانش أسئلة سهلة . هل العمل يعكس الواقع ؟ هل هو محتمل ؟ هل هو أخلاقى ؟ هل هو متماسك ؟ إنه ليس كلاسيكيا بمعنى التقديس الذى كان فى القرن السابع عشر أو أنه مدافع عن القواعد . إنه بالأحرى متمسك مستقل ويعنف « بالحسّ الحسَنَ » والذى يتحول فى الممارسة ليكون انكارا للتخيل والشعر .

وبلانش فى نظريته عن النقد يكرر الحاجة إلى الشدة والنزاهة والاحتراس ؛ وهو يتشكى من الأنواع الأخرى للنقد - التجارى ، الواسع المعرفة ، مجرد التسلية ، الفطنة ، التناقض الظاهرى ، الاعجاب غير النقدي (٧٩) . والصراع مع سانت - بوف الذى كان يتسكع ببطء لفترة طويلة أصبح يغلى فى عرض بلانش التحليلي «أحاديث الاثنين» (١٨٥١) . والطريقة التى وجهها سانت - بوف ضد معجبيه الأوائل تبدو لبلانش تكفيراً عن المدايح المبالغة التى أسبغها على الشعراء الرومانسيين - « أقر بالاخلاص سواء فى اللوم أو فى المدح ، لكننى أرى فى حركية الحكم هذه مرضاً أخلاقياً بكل بساطة » (٨٠) .

- (٧٧) « صور أدبية » ، الطبعة الثالثة ، مجلدان . باريس ١٨٥٣ المجلد الأول ، ص ١٥٧ - ١٥٩ .
« صور جديدة أدبية » مجلدان باريس ، ١٨٥٤ المجلد الأول ، ص ٢٧٤ ، ص ٢٨٥
(٧٨) « صور أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ١٧٣
(٧٩) « فى النقد الفرنسى » فى « صور أدبية » المجلد الثانى ، ٣٠١ - ٤٢٤
(٨٠) « صور جديدة » ، المجلد الأول ، ص ٤٠١

ولكن صراحة بلانش أو شدته والتي يمكن أن تكون معلماً للشخصية يلقي الإعجاب لسوء الحظ لا يمكن مضاهاتها بالبصيرة النقدية الحقيقية . والمعيار السامية المعلنة يجرى إرجاؤها باستمرار لبالنسبة لجورج صاند وحدها والتي أعجب بها أيما إعجاب على أسس شخصية في جانب منها ، ولكن أيضاً بالنسبة لبيرانجيه وأصحاب القدرات المتوسطة من أمثال باربليه وجول ساندو . ولقد أمضى بلانش بعض الوقت في انجلترا (١٨٣٥) ولكن ماكتبه عن الأدب الانجليزي هو مجرد تقرير . وهناك مقال عن فيلدينج منقول - دون اعتراف بذلك - من ترجمة فرنسية لمقال والترسكوت . والمديح لـ « أيوجين أرام » لبولور^(٨١) على أساس المقارنة مع يوريبديس وشكسبير والانتباه لهنري ماكنزي^(٨٢) يبرهنان بالأحرى على نقص الحس النقدي أكثر مما يبرهنان على ضيق الأفق الكلاسيكي الجديد^(٨٣) . وقد أعجب بلانش بعدد من الأشياء الحسنة (على سبيل المثال « مانون ليسكو»^(٨٤) وشنبيه وأدولف^(٨٥)) لكن مقالاته لم تفعل شيئاً أكثر من التعليق على القصص في إطار الشخصية والحبكة أو يمجّد الأشعار حسب الجنس الأدبي ويفترض مسبقاً امتيازها . وبالرغم من كل مظهر المنطق عنده ليست لديه إلا مهارة تحليلية ضئيلة وقوة بسيطة للتشخيص ، ولاتكاد تكون عنده أى حساسية . وسوف يجرى تذكره على أنه نمط من النقاد المشاكسين - وهو نمط ينال السخرية دون وجه حق في الغالب وبلاشك . ولقد حقق وظيفة نفعية في هجومه على مبالغات الشعراء الرومانسيين .

ونجاح سان - مارك جيراردين (١٨٠١ - ١٨٧٣) كان أعظم من بلانش البوهيمي الوحيد . ولقد حاضر سان - مارك جيراردين لمدة ثلاثين عاماً أمام حشود من الطلاب (أحياناً يكونون أكثر من ألف) في السوربون ، وهو يطرق أطروحة وحيدة :

(٨١) هذا الاسم هو الاسم الأول وليس اسم الأسرة وصحة الاسم هو بولور ليتون (١٨٠٢ - ١٨٧٣) وهو روائي بريطاني وقد كتب رواية « أيوجين أرام » عام ١٨٣٢ (المترجم) .

(٨٢) هنري ماكنزي (١٧٤٥ - ١٨٣١) مؤلف بريطاني له رواية « رجل الوجدان » (١٧٧١) (المترجم) .

(٨٣) عن المقالات الانجليزية انظر : ميشيل ، المرجع المذكور ، المجلد الثاني ، ص ٢٤٨ وما بعدها وانظر المجلد الأول ، ص ٩٠ وما بعدها .

(٨٤) رواية من تأليف بريفو عام ١٧٣١ ودروعتها ترجع إلى الأوصاف البسيطة والواقعية لرجل يتحكم ويقهر عواطفه إزاء امرأة غير جديرة به (المترجم) .

(٨٥) رواية كتبها الروائي البريطاني كونستانت عام ١٨٠٧ ونشرت عام ١٨١٦ وهو يتحدث فيها عن علاقته بالأديبة الفرنسية السيدة دي ستال (المترجم) .

الأدب الحديث سييء أخلاقيا وخطر اجتماعياً ؛ إنه يشجع الاشمئزاز من الحياة ويفضى للغاية إلى الانتحار . والأدب الكلاسيكى والأدب الفرنسى أدبان جيدان وعظيمان من ناحية الأخلاق والمجتمع . وواضح أن سان - مارك جيراردين تعلم منهجه من كتاب « عفريت المسيحية » لشاتوبريان رغم أنه - على عكس شاتوبريان - يقارن - دائماً - القدماء بالمحدثين للتديد بالمحدثين . و « درس الأدب الدرامى » (خمسة مجلدات ١٨٤٣ ، ١٨٤٩ ، ١٨٥٥ ، ١٨٦٠ ، ١٨٦٨) الواسع الانتشار يبدأ بالفكرة الرائعة من أن « كل شعور له تاريخه ، والتاريخ مهم لأنه - إن جاز لنا القول - اختصار لتاريخ البشرية . ورغم أن مشاعر القلب الإنسانى لا تتغير إلا أنها مع هذا تظهر بالفعل أثر الثورات الدينية والسياسية »^(٨٦) . ولسوء الحظ لا يُعد سان - مارك جيراردين مؤرخاً على الإطلاق : إنه مجرد رجل أخلاق يضع انتحار ديدو^(٨٧) بجانب انتحار شاتوبريان^(٨٨) (فى تمثيلية فينى) أو يقارن الحب الأبوى لهوراس العجوز فى تراجيديا كورنى بتربوليه فى تمثيلية هوجو « الملك يتسلى » أو يقابل عقوق الأولاد فى « أوديب فى كولونوس » بعقوق ريجان وجوزيل^(٨٩) . ولم يدرك جيراردين إطلاقاً أن التجريدات مثل « الحب الأبدى » و « الغيرة » لا معنى لها نقدياً خارج سياق التمثيلية ، وأنه لا يوجد شئ يبرهن عليه فى النقد بتفضيل هوراس على تربوليه أو يونج ابنة بلانش بسبب حبها غير المعقول^(٩٠) . إن الأخلاق التى يعظ بها هى أخلاق الطبقة الوسطى الضيقة الأفق - إنها تزكية بالأسرية والفكاهة الحسنة والاعتدال والملاطفة الجميلة حتى إن جيراردين كان يعلى من شأن أنموذج البورجوازي فى « الوسط العادل » ويفيد كمثال تحذيرى لسانت - بوف ودى سنجتيس^(٩١) . ولكن على الإنسان أن يدرك أن سان - مارك بكتابه « التاريخ » وخاصة فى المجلدات الأخيرة قد نُشر فى ظل حكم نابليون الثالث عندما كانت المخاطر الاجتماعية للرومانسية قد وُتت ،

(٨٦) « درس الأدب الدرامى » (طبعة جديدة ، خمسة مجلدات ، باريس) المجلد الأول ، ص ١٧

(٨٧) تراجيديا من تأليف البريطانى مارلو بالاشتراك مع ناش عام ١٥٩٤ (المترجم)

(٨٨) دراما نثرية كتبها الفريد فينى عن الحياة التخيلية الأولى فى حياة شاعر انجليزى هو توماس شترتون (١٧٥٢-١٧٧٠) (المترجم) .

(٨٩) ريجان وجوزيل الابنتان الكبريان للملك لير فى مسرحية « لير » لشكسبير . (المترجم)

(٩٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٧٩ وما بعدها ص ١٢٠ وما بعدها ، ص ١٤٢ وما بعدها ، ص ١٨٧ وما بعدها وخاصة ١٦٤ - ١٦٥

(٩١) انظر : ويلي : « سان - مارك جيراردين » ؛ وسانت بوف فى المجلد الأول من مؤلفه عام ١٨٤٩

وهي تحتوى على كثير من الفطنة والتفضيل والتعليق المحبب من النوع السيكولوجى والأخلاقى . وقد جرى التنسيق وفق أطروحات أو موضوعات : « حب الأزواج عند شكسبير » ، « الغيرة عند موليير » ، « المراهقة النادمة » وهكذا .

ومثل بلانش وسان - مارك جيراردين نجد ديزيريه نيسار (١٨٠٦ - ١٨٨٨) قد بدأ باحتجاج ضد أدب عصره . وهناك كتب « ضد الأدب السهل » (١٨٣٣) وهو يوجه هجومه ضد الرواية العاطفية المفرطة ، وضد نزعة العصور الوسطى المزيفة فى الرواية التاريخية والدراما الرومانسية المثيرة والمبهجة^(٩٢) . ولكن هذا البحث الخفيف كان مجرد زيادة للكتاب المرعب « دراسات فى الأخلاق ونقد للشعراء اللاتين فى عصر التفسخ » (مجلدان ، ١٨٣٤) . فهناك نجد مناقشة نقدية شديدة لكتاب الأدب اللاتينى فى عصره الفضى - فايدروس ، سنكا ، برسيوس ، ستانيوس ، مارتيل ، جوفنال ، لاكان ، يقضى إلى اتهام صريح لأدب عصر نيسار^(٩٣) . لقد ميز نيسار ثلاث مراحل فى تاريخ الشعر : مرحلة الشعراء البدائيين هوميروس ودانتى وشكسبير ؛ ومرحلة الأدباء مع فرجيل كمثل لهم؛ ومرحلة النظامين الواسعى الاطلاع الموصوفين فى كتابه . والشعر الفرنسى الحديث يسير فى تواز مع مرحلة التفسخ ؛ إنه يظهر الأعراض المرضية نفسها مثل القديم المتأخر : الضعف الخلقى ، أسلوب الزخرفة الغربية ، الغموض ، الضبابية^(٩٤) . وللكتاب أهمية تاريخية كبيرة لأنه أدى إلى ظهور مناقشة شاملة للتفسخ فى الأدب الفرنسى (وسرعان ما استخدم كإطار مدح من جانب جوتيه ويودلير) .

وفى كتاب نيسار عن الأدب الرومانى نجد أن اتهامه للأدب الفرنسى الحديث هو اتهام عام تماما ؛ وهو لا يركز صراحة على الأسماء الكبرى فى الرومانسية الفرنسية إلا فى مقالين متأخرين عن هوجو ولامارتين (١٨٣٦ - ١٨٣٧) . وهو يشن هجوما على هوجو بسبب أنه « يحل الصور محل الواقع والألوان محل الفكر » ، وبسبب « لغته غير

(٩٢) أعيد طبعه فى « دراسات فى النقد الأدبى » ، باريس ، ١٨٥٨ ، وفى « مقال عن المدرسة الرومانسية » باريس ، ١٨٩١

(٩٣) الطبعة الأولى نادرة للغاية . والإصدارات المتأخرة (١٨٤٨ ، إلخ) تحذف الفقرات الإشكالية بشكل كبير .

(٩٤) « دراسات » ، الطبعة الرابعة ، باريس ، ١٨٧٩ وخاصة « الخاتمة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٨١ وما بعدها ، وعن ثلاثة أنماط من الشعراء ، المجلد الثانى ، ص ٣٦٦

المتجانسة والمحيرة والتي يراها الإنسان بعيون الجسد ؛ وأن لوحة ألوان الفنان ملقاة على قماش اللوحة وليست في صورة « . وكل ما عند هوجو هو وصف مادي يلمع ويتلألأ لكنه يعاني من عقم القلب وحساسية التخيل . ولا يوجد مكان للعقل ، ولا يوجد تصميم ولا يوجد ذوق ولا يوجد حس نقدي ، كل ما هنالك هو التخيل وحده وهو خيال جامع دون لجام يكبحه أو يلجمه . ولامارتين هو شاعر التعميمات الضبابية والعاجز عن النقد الذاتى وهو ذو نزعة مؤمنة بوحدة وجود غائمة وصاحب نزعة إنسانية مفرطة في العاطفية(٩٥) .

وهذه المقالات القوية تتضمن المفهوم الأساسى للشعر والتاريخ والذي يجسد عمل نيسار الضخم «تاريخ الأدب الفرنسى» (المجلدان الأول والثانى ١٨٤٤ ؛ المجلد الثالث ١٨٤٩ ؛ المجلد الرابع ١٨٦١) . لقد كان كتاب نيسار أول تاريخ كامل عن الأدب الفرنسى جرى تصويره بروح موحدة وجرى تفصيله بوضوح وتم تنفيذه بإحكام . وهو فى هذا « التاريخ » وفى العرض التحليلى الجميل لسان - مارك جيراردين (١٨٤٩) حدد نيسار تصويره الخاص للنقد والتاريخ الأدبى فى مقابل التيارين الآخرين فى العصر : الشكل الجديد للتاريخ العام الذى يصف تأثير المجتمع على المؤلفين وتأثير المؤلفين على المجتمع وقد تمثل هذا عند فيلمان ؛ والنقد المتمثل فى صور السير والذى استلهم شعوراً عاطفياً بتنوع الحياة الفردية (ولابد أن نيسار كان يفكر فى سانت - بوف) . ونمط النقد عند نيسار يستهدف تحرير الأعمال من طغيان شعار « كل حسب ذوقه » وجعل النقد « علماً دقيقاً »(٩٦) . واقترح مثالا للروح الإنسانية الكلية فى كتبه وهو مثال آخر للعبقرية الفردية لفرنسا ومثال آخر للغتها ، ولقد وضع كل مؤلف وكل كتاب فى علاقة مع هذا المثال الثلاثى الجوانب ، وما يرقى إلى هذا المثال ينال الثناء ، وما ينحرف عنه يجرى التنديد به . ولا يجد النمط التالى مُركَّبَه إلا فى فرنسا القرن السابع عشر . إن الأدب الفرنسى فى العصر العظيم قد حقق توازناً رائعاً بين الملكات الإنسانية والمشاعر والتخيل الذى يهيمن عليه العقل ، بينما أداب الشمال الأوربية أكثر فردية لكنها أكثر محلية وأقل عمومية . ومن ثم فإن مفهوماً لإنسان مثالى كلى متناغم ومعقول وقادر على تدجين انفعالاته وتخيله يتضمن كل نقد نيسار .

(٩٥) مقال عن المدرسة الرومانسية ، ص ٢٢٥ - ٢٢٦

(٩٦) « نقد السيد سان - مارك جيراردين » فى « دراسات عن نقد الأدب » ص ١٤٨ - ١٤٩ -

« تاريخ الأدب الفرنسى » الطبعة ١٧ ، ٤ مجلدات ، باريس ، المجلد الرابع ، ص ٤٥٠

إن الكلية كمثال يجرى فرضها حتى في الأسلوب واللغة . « إن التماثل الضروري للأساليب داخل اختلاف الموضوعات أو العبقرية الخاصة للكتاب العظام تشكل جمال أدبنا : إنه وحدة اللغة في تنوع الكلمات . إننى أتحدى الناقد الخبير أن يدرك مؤلف فكرة ما جرى التعبير عنها باكتمال « ما لم يعرف الفكرة عن ظهر قلب»^(٩٧). إن معاييرنا المعاصرة للخاصية المميزة وما هو فردى وما هو عيني لانكاد نجد أفكاراً لها أكثر صراحة مما جاء هنا .

وبمثل هذه الكليات في العقل فإن التاريخ لا يمكن تصوره إلا على أنه سلسلة من أشكال الاقتراب وأشكال الابتعاد عن هذا المثال . وتأثير كتاب نيسار أشبه بتأثير رواية بدون تشويق ، رواية كُتبت من وجهة نظر كلية الشمول بشكل صارخ . وكل شئ حتى العصر الكلاسيكى يبدو على أنه إعداد ؛ وكل شئ بعده هو تدهور . والمجلد الأخير من كتاب نيسار عن القرن الثامن عشر يظهر الخطاطية بكل ما فيها من تعرية . لقد جرى رسم قائمة توازن بالمكاسب والخسائر ، وهناك مقارنة دائماً بين القرن الثامن عشر وبين القرن السابع عشر ، والمقارنة ليست في صالح القرن الثامن عشر . وتاريخ « الخسائر » فى الشعر يجرى عرضه من نظم جان بابتيست روسو^(٩٨) وفولتير . والشعر لم يعاود اكتشافه إلا على يد شنييه . ويمكن تسجيل « المكاسب » فى نثر مونتسكيو وفولتير وبوفون ، لكن السخط ينصب فقط على روسو ونزعتة الطوبوية^(٩٩). والمائة والعشرون صفحة المخصصة لبوسويه مقابل ثلاثين صفحة مخصصة للافونتين وخمسين صفحة مخصصة لموليير فى المجلد الثالث إنما تدل على الهوى المنحرف : إن نيسار محافظ شديد يندد « بالتخيل » باعتباره ملكة منحطة ؛ باعتباره عنصراً فوضوياً . والتخيل يؤرجح الناس ويحول بينهم وبين إدراك الحقائق الخالدة . وتُحسب شعبية « رونسار لصالحه ؛ وحتى راسين يروق له من خلال هذه المعالم المتدنية فى عمله ؛ ونجاح الشاعر الرومانسى الحديث يرجع إلى استغلال

(٩٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢١٠

(٩٨) (١٦٧١ - ١٧٤١) من أكبر شعراء عصره فى فرنسا وعنده حس ظاهر . وقد نفى بسبب بعض أشعاره لمدة ثلاثين عاماً ثم أشفق عليه عدوه فولتير . صدرت له عام ١٧٢٢ مجموعة من أشعاره . (المترجم)

(٩٩) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٢٨ وما بعدها ، ص ١٦٠ وما بعدها ، ص ٢٢١ وما بعدها ، ص ٥١٤ وما بعدها .

التخيل الحسى (١٠٠) . ولا يدرك نيسار أنه - ضمناً - قد ندد بكل الشعر وكل الفن ؛ وأن معاييرها هي معايير دينية وأخلاقية وعقلية وسياسية بالمعنى الواسع ؛ وأن نقده الفقهى الذى يدافع عنه ضد نقد الجماليات قد تخلى تماماً فى التطبيق عن مجال الأدب . إن التخيل فوضوى وعديم الحيلة وابتداع ثورى ؛ والفن هو خطر اجتماعى . ولقد أعطى نيسار عصره صيغة لكلاسيكية إحيائية وتمجيد القرن السابع عشر وديمومة الروح والذوق الفرنسيين - صيغة تبقّت بشكل كبير عند برونتيير بل وحتى عند لاسر وارفينج بابيت .

ومع نيسار وبلانش وسان - مارك جيرالدين كانت للنزعة المحافظة والكلاسيكية دوافع سياسية وأخلاقية . ويستمد الكسندر فين (١٧٩٧-١٨٤٧) آراءه من مصادر دينية عميقة . إن نيسار كاثوليكي : وبوسويه هو بطله . وفيه هو راع كالفينى من لوسين أمضى عشرين عاماً فى بازل يدرس الفرنسية ومات وهو أستاذ باكاديمية لوسين، وأبطاله هم الفيلسوف باسكال وجماعة بور رويال، ومعاييرها هي معايير دينية بالقطع وبوضوح ، وكتاباتة وهي أساساً محاضرات نشرت مجهولة المؤلف تغطى كل الأدب الفرنسى منذ أوائل القرن السابع عشر . والمحاضرات غالباً ما تكون شارحة خالصة ؛ وهي مغلغلة بمقتضيات مطولة وهي مسهبة حافلة بالوعظ بل وحتى أحياناً تبدو زئبقية فى نغمتها ويمكن استبعادها بسهولة على أنها من الطراز العتيق وتربوية شديدة . وحتى الثناء الحار من جانب سانت - بوف الذى عرف فيه عندما حاضر عن جماعة بور رويال فى لوسين أو المحاولات الحديثة فى سويسرا لإحياء فين كأخلاقى ولاهوتى وهو « باسكال بروتستنتى » ولايكفى هذا لمنحه مكانة وسط نقاد الأدب . ولكن كتابه « دراسات حول الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر » (ثلاثة مجلدات ، ١٨٤٨) لا يواجه الرومانسيين الفرنسيين الأساسيين فحسب (السيدة دى ستال وشاتوبريان ولامارتين وهوجو وميشليه وكين وسانت - بوف) بمعايير مسيحية بروتستانتية صارمة وقوية ؛ بل إن الكتاب يجسد أيضاً رأياً فى الشعر على أنه رمز وكشف يكاد يكون فريداً فى العالم الناطق بالفرنسية فى ذىك الوقت .

(١٠٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦١ وما بعدها ، المجلد الثالث ، ص ٧٠ وما بعدها . انظر : «مقال عن المدرسة الرومانسية » ، ص ١٣٦ من أجل فقرة عن أوائل حياته (١٨٣١) عن دور الفنان .

إن فين لا بد أنه قد تعلم شيئاً من الفكر الألماني إبان إقامته في بازل ، وإن كان نادراً ما يقتبس من الكتاب الألمان (جان بول ، فريدريك شلجل) وينقد جوته بسبب موضوعيته وتباعده المفرطين^(١٠١) . وهو يفهم (مهما يكن مصدره الدقيق) العقائد المحورية لعلم الجمال المثالي الألماني . ما هو كلى عيني ، وتجسيد العام في الجزئي ، وإضفاء الطابع المادي على ما هو روحى ، والوحدة العضوية للعمل الفني الكامل . وفيه الذى يوصف عادة بأنه «صاحب نزعة روحية» يعرف أنه فى الأدب يعد مبدأ الفكرة لذات الفكرة زائفاً زيف مبدأ الفن للفن ، وأن احتقاراً للجزئى والعينى يسرى على نحو مضاد لطبيعة الأدب^(١٠٢) . وليست دعوة الشاعر هى المعرفة بل الرؤية . والحدس هو ملكته الخاصة . وهو يرى ويفهم بالنفس^(١٠٣) . ويأخذ فين بجديّة القلب العارف ، ومن ثمّ يدافع عن باسكال ضد اتهام فيكتور كوزان له بالنزعة الشكية المتطرفة^(١٠٤) . إن للقلب (دواعيه) . ومن ثمّ فإن الشعر هو «إعادة إنتاج جديدة ومدهشة متواصلة للسر الذى لا يتغير» ، إنه «الوحى الأكمل والأعمق الذى يمكن أن يُعطى للإنسان» بعد الوحي الدينى ذاته^(١٠٥) . إن الشعر هو (الكلمة) ، (الفعل) الخاص بالطبيعة الخاطئة . والشاعر هنا عليه أن يلاحظ الكون لكى يعيده إلى عظمتة البدئية^(١٠٦) . غير أن هذا الوحي من خلال القلب وهذه البصيرة الحدسية لا يتحققان فى الشعر إلا فى العالم العينى للرموز أو فى الصور والمجازات . « إن الشعر بصفة عامة لا يحدد الأشياء ؛ إنه يظهرها ، يعطيها شكلها ؛ وما نطلبه من الشاعر ليس فكرة

(١٠١) فى « المسيحية الفرنسية » ، لوزان ، ١٨٧٠ ، المجلد الثالث ، المقدمة : « مقال عن الأدب الفرنسى » يشير إلى الأخوين شلجل ؛ وخاصة فى ٢١ فى الحاشية وبوترفك ص ٢٢ فى الحاشية ويقتبس جان بول ص ٢٤ فى الحاشية ، ص ٩٥ فى الحاشية ؛ جوته ص ٢٧ فى الحاشية وص ٢٢ فى الحاشية وص ١٢ فى الحاشية ؛ وفريدريك شلجل عن بوسويه ورأسين وروسو ص ٢٧ فى الحاشية و ٥٠ فى الحاشية . وكل هذا بالألمانية . وعن جوته «دراسات عن الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر» ثلاث مجلدات ، لوزان ، ١٩١١ ، المجلد الأول ص ١٥٤

(١٠٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٥٣ ، ص ٣٧٩

(١٠٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٦

(١٠٤) بعض الأفكار عن باسكال (باريس ، ١٨٤٣) هى التقرير السريع عن مخطوطة « أفكار » لباسكال . والعرض التحليلى الذى كتبه فين وارد فى « دراسات عن بليز باسكال » (لوزان ، ١٩٣٦) ص ٦٨-١١٤

(١٠٥) « دراسات » ، المجلد الثانى ، ص ١١٩

(١٠٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢-٥

الشيء بل الشيء ذاته العيني والمركب والحي» (١٠٧) وهو يكرر بإصرار أن «الشعر لن يعيش إطلاقاً بالأفكار والتعميمات المجردة. والقارئ سوف يبحث دائماً عما هو فردي لكي يتوحد به» (١٠٨) ومن ثم فإن الاستعارة لم تُخترع على نحو تعسفي بل توجد «في أعماق النفس . وهي تلون القاموس الشعري لا من الخارج بل من الداخل . إنها ليست طلاءً بل هي تجسيد» (١٠٩). وفي مديح مفرط لملتون يلعب بتنويع على هذا التصور للاستعارة وبهذا يصبح اللامرئي مرئياً والمجرد محسوساً . «إن الشعر يجسد مادياً كل شيء» . إنه يجعل الأفكار فردية ويجسدها . وضرب المثل بتجسد عيسى المسيح مرسوم بوضوح (١١٠) . ومن ثم فإن الأسطورة تحظى بالدفاع عنها بل حتى الأسطورة الكلاسيكية : « إن قصص أورفيوس وأمفيون حقيقية ؛ إنها تحملنا إلى نقطة الاتصال بين الخير والجميل ؛ الواقعي والمثالي ؛ ويمكننا أن نقول : تحملنا إلى الأرض الحقيقية للشعر» (١١١) .

وتصور فين للكي العيني ونزعتة الخاصة بالتجسيد مرتبطان ارتباطاً شديداً بالتقاطه للعضوية . وكلما قويت الفردية قويت الوحدة الباطنية . « إن كل شيء يتجمع من الخارج ، كل شيء - بدل النمو أشبه بالنبات - يبنى أشبه بالبناء لا يمكن أن تكون له أي حقيقة شعرية» (١١٢) وفي - مع النقاد الفرنسيين في عصره - قد تقلب - على الأقل في نظريته - على الانفصال بين المحتوى والشكل ، بين النزعة التعليمية والنزعة الصورية ، وهي الثنائية التي أصابت النقد الفرنسي بلغتها (وليس النقد الفرنسي وحده) طوال القرن . والتقاط فين لوحة النظر الرمزية والجدلية لاتزال تسمح له بتعاطف مدهش مع معاصريه الرومانسيين ذوي النزعة العاطفية . لكنه يستطيع أن ينقدهم على أساس أن هناك معايير خلقية ودينية : لقد نقد لامارتين بسبب نزعة وحدة الوجود عنده ونقد السيدة دي ستال بسبب مثاليته الغامضة . وهو يستطيع أن يحكم عليهما جمالياً بسبب العينية الزائفة ، كما فعل مع هوجو أو التجريد المزيف كما فعل

(١٠٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٦ - ٢٥٧

(١٠٨) «دراسات» ، المجلد الثاني ، ص ٧٥

(١٠٩) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٤

(١١٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤٤٦

(١١١) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٦٣

(١١٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٢٢

مع لامارتين . وهو ينهى عرضه التحليلي بشكل بارع بقوله : « إن لامارتين لا يزال يتذكر رؤية أولى وسوف يتذكر يوماً ما أنه قد تذكر » (١١٢) .

وكما تحرك فين مرتداً إلى الماضي أصبح نقده أكثر كلاسيكية وأخلاقية بشكل تقليدي ومحاضراته عن القرن الثامن عشر هي إشكالية متصلة ضد «الفلسفات» . محاضراته عن القرن السابع عشر هي عروض تحليلية مدرسية مملة وخطابة أخلاقية . ولانجد إلا كتابه عن باسكال وهو «دراسات عن بليز باسكال» (١٨٤٨) هو الذى له قيمة . وفيه يؤكد سيكولوجية باسكال وفلسفته الأخلاقية أكثر مما يؤكد لاهوته وميتافيزيقاه . ولقد حاول أن يجعل باسكال أقل ثنائية حادة عما فعل فيكتور كوزان . إن باسكال يعرض معرفة بالحقيقة الإلهية ، معرفة قليلة هي معرفة حقة وليست رقصة موت يائسة من النزعة الشكية الكلية إلى الإيمان الذى وجده كوزان فى باسكال . وقد التهمت النزعة المسيحية العاطفية الحارة عند فين هذا التفسير (إن أشكال الصواب والخطأ ليس هنا موضعها كي نقدرها) كما ألهمت كل أعماله . وإن التقاطه لوجهة النظر الرمزية والعضوية قد حفظه من مجرد النزعة التعليمية .



ويُظهر شارل مانين (١٧٩٣ - ١٨٦٢) أحيانا التقاطا مشابها للطبيعة الرمزية للشعر . وإن لب كتاباته « أصول المسرح الحديث » (١٨٣٨) وترجمة تمثيلات روسوتيا (١٨٤٥) و«تاريخ مسرح العرائس فى أوروبا» (١٨٥٢) يشكل إسهاما هاماً فى التاريخ الأدبي . والكتاب الذى عن أصول المسرح والمهدى إلى فوريل يناقش - على نحو تعليمي- أطروحة الأصل الثلاثى للمسرح الحديث . إن للأوبرا والدراما الرسمية والمسرح الشعبى أصولها فى الدراما القائمة على الطقوس ومناظر البلاط المكلل والعروض الترفيحية فى الشوارع على التعاقب . والإصرار على أن الدراما نمت من أشكال أدنى وأن هناك استمرارية متواصلة للفن الدرامى منذ القديم وأن فهم هذه (العصور المظلمة) ضرورى لتقدير الكاتب المسرحى الأسباني لوب دى بيجا وكالدرون وشكسبير كان عرضاً قيماً (رغم أنه قد جرى نسخه وإبطاله اليوم) لمبادئ النزعة التاريخية : بحثها عن الأصول والاهتمام بالفن الشعبى وعقيدة الاستمرارية .

(١١٢) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٩٣

ويقول مانين إن المؤرخ يجب « أن يعيد إقامة رابطة من الروابط التي كسدت للكالمالية الإنسانية»^(١١٤) ولكن - كما هو الحال عند أمبير وفوريل - ظل المشروع الطموح على شكل جزئى : فالمجلد المنشور مكرس للقديم والطقوس والأسراريات وتمثيلات السيرك وهكذا ، وذلك على أساس أنها أشكال مسبقة للفن الدرامى ؛ أما الكتب المتأخرة والمقالات المتناثرة فهي ليست إلا عروضاً تحليلية جزئية لخلفية الفن الدرامى المتبقى خلال العصور الوسطى^(١١٥) .

ولقد كتب مانين تقارير عاطفية عن عروض أصحاب التمثيليات الانجليزى فى باريس^(١١٦) . ولقد تحدث عن تمثيلات وتمثيل كمبر وكيم وماكريدى والأنسة سيمثون وآخرين ونقد العروض المقتبسة عن أعمال شكسبير التي قدمت عن نص محرف . وكان كل هذا عروضاً تجريبية هامة عن تأثير ونجاح الشكل الإنجليزى للدراما وهى تفجر الجانب الرومانسى فى النقاش الدائر الكبير . ومانين هو أيضا صاحب نظرية ممتاز وإن كان لسوء الحظ لم يضع آراءه إلا على نحو موجز وعرضى ، ولم يحدث إطلاقاً أن طورها إلى حالة متماسكة . ولقد أعلن بحدّة نهاية كتب فن الشعر القديمة وأبرز الحاجة إلى «علم جمال» جديد يهتم « بالحالة الشعرية » . وهو يرفض بوضوح نظرية المحاكاة وأعلن «التخيل» على أنه الملكة الشعرية المحورية التي تربط الصورة والموسيقى فى مركب واحد . كما أنه يرفض النظريات المعتادة عن الأجناس الأدبية بما فى ذلك خطاطية فيكتور هوجو التطورية الصارمة ، مدركاً أن الأجناس الأدبية تختلط وتتداخل فى الأزمنة الأقدم^(١١٧) . وبينما يقر مانين بالفروق بين الحكى والأغنية والحوار فإنه يريد أجناساً أدبية تقوم على أساس «الفروق المصطنعة للشكل ، بل وفق طبائع الخيوط الداخلية التي يُرتمها كل منها فى عقل الشاعر ونفس المشاهدين^(١١٨) . إن هدف الشاعر

- (١١٤) « أصول المسرح الحديث » (باريس ، ١٨٢٨) ص ١١ - ١٢ ، ص ١٧ - ١٨ من التصدير .
(١١٥) بجانب طبعة روسويتا والكتاب عن مسرح العرائس توجد سلسلة طويلة من المقالات عن المسرح الفرنسى القديم فى «جورنال دى ساقا» (١٨٤٦ - ١٨٥٨) وتصل الذروة فى دراسة باتلان (١٨٥٥ - ١٨٥٦) .
(١١٦) فى ١٨٢٧ أعيد طبعتها من (الجلوب) فى مجلدين : « أحاديث وتأملات تاريخية وأدبية» مجلدان ، باريس ١٨٥٢
(١١٧) « أحاديث » ، المجلد الأول ، ص ٦١ - ٨٨ ثم بصفة خاصة ص ٨٩ - ١٥٨ أيضا عند ادجار كيني «الأعمال الكاملة» (١٨٥٨) المجلد السابع وبصفة خاصة ص ٩٤
(١١٨) « الأصول » ص ٣٢

هو أن « يفك شفرة الحروف الكبرى التي طبعتها أصابع (الخالد الأبدى) على كل الأشياء وأن ينقل إلى الاهتزازات الشعرية الموسيقى السرية التي يستمدّها العالم من الأعماق داخل كل عناصره وكل مخلوقاته » (١١٩). إن « الشعر الذي يمكن أن يسمى شبه علم » أو الأخرى شكلاً سابقاً على العلم ، يستدعى - من خلال تألق رموزه ورفض مجازاته - حشداً من الحقائق المتوقعة التي يجد العلم فيها فيما بعد عرضاً له . « والأمر على هذا النحو لأن « كل التعبير الشعري الحق هو كشف لعلاقة مكتشفة جديدة بين العالمين الفيزيائي والأخلاقي » (١٢٠) . إن الشاعر لا يستطيع أن يقنع باللغة الجارية نظراً لأنه يسعى إلى التعبير عما لا يوصف وما لا يتحدد في نفس الإنسان » ويجب أن يفتح في أي لحظة مجالاً إلى اللامتناهى . « ومن ثمّ فإنّ الشعراء هم مبدعو اللغة ، إنهم يصنعونها ويغيرونها باستمرار. (١٢١)

ومن الدهش أننا نجد مانين في زمنه ومكانه وهو يدافع حتى عن الغموض والمبالغة والشطح الخيال - والذي يعد « كريسلر » لهوفمان مثالا لها - وكذلك سحر المسافة . وهو مثل ديدرو وورد زورث يستبعد الاحساس العنيف من الشعر : يجب أن يكون الأمر ذكرى الإحساس وليس الاحساس نفسه . إن الفصاحة هي صوت الإحساس وليس صوت الشعر . إن الشعر « لا يقتصر على أن يعكس الصور والأحاسيس التي يتلقاها : إنه يبدع العلاقات التي يكتشفها بين صورتين أو بين فكرتين ، ومن هذا يستمد صورة ثالثة أو فكرة ثالثة ، وهو يستمد تعبيراً عن تلك العلاقة التي هي الإنجاز الفريد الخاص بها لنفسها . وبهذا المعنى فإن الشعر هو إبداعى » (١٢٢) . ويمثل هذه النظرة التي تمجد الشعر على أنه تخيل إبداعى وأنه مفسر للنسيج المتشابك للكون وأنه بصيرة ؛ فإن مانين مع هذا يتمسك بنزعة شكية قوية عن الدور الاجتماعى للشعر . إنه يعترض على تظاهرات هوجو المبالغ فيها . « هل يترتب على هذا أن المبادرة الاجتماعية والدينية فى عصرنا يجب أن تمت إلى الشعراء وأن عليهم أن يشنّوا هجوماً شديداً على المشكلات الميتافيزيقية والاجتماعية ؟ » إن مانين لا يستطيع أن يتبين كيف يستطيع شاعر ، أن يكتشف الحقيقة الاجتماعية . يوجد

(١١٩) « أحاديث » المجلد الأول ، ص ٩٣

(١٢٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣١٣

(١٢١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٩

(١٢٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٤١ - ١٤٢ ، ص ١٤٤ - ١٤٥ ، ص ١٥٣ - ١٥٦ ، ص ١٥٧

«مزيد من الابتكار ، الإبداع ، الأصالة الحقيقية» فى بعض قصائد هوجو عن المستقبل
والتي يشعر بها الشاعر كثيراً أنه مضطر إلى إخفاء خواء فكرة «(١٢٣) إن تواضع
مطالب مانين الشديد وكذلك الطريقة الاعتباطية التي عرض بها تجعل وضعه مشوشاً
مما يربط على نحو ناجح بصائر فن الشعر الرمزي بالتأريخية الجديدة .



لقد تحفظ مانين وآخرون كثيرون على تمجيد الشاعر على أنه نبي ملهم وزعيم
اجتماعي . وهذا التمجيد للشاعر كان - وفى هذا ما يدعو إلى الدهشة على نحو كاف
- يشكل الوضع الغريب الذي اضطر فيه الشعراء بالأشكال السابقة للاشتراكية أن
يقدموا أشد حركات العصر التعليمية والنفعية والعقلانية . وفى كتابات سان -
سيمون (١٧٦٠ - ١٨٢٢) كان الأدب لا يزال يلعب دوراً ثانوياً للغاية . غير أن سان -
سيمون أسس ملمحا من ملامح نظرية الأدب انحداراً من حركته : التفرقة الحادة بين
العقل والشاعر ، بين الفيلسوف والعالم من جهة والشعراء والفنانين المصورين الذين
وظيفتهم حسب كلمات أوجست كونت « تحريك الجماهير » (١٢٤) من جهة أخرى .
ونظرة سان - سيمون الخاصة هي نظرة عقلانية ، لكن تلامذته شعروا بعدوى الجو
الرومانسى وزعموا لأنفسهم أنهم مؤسسو ديانة جديدة . وقبل ثورة يوليو مباشرة
أهاب أميل بارول - وهومن صغار السان سيمونيين - بالفنانين أن ينضموا إلى
الحركة ووعدهم بدور بارز فى المجتمع الجديد . « إن الفنان وحده بفضل ذلك التعاطف
الوجدانى الذى به يعانق الرب والمجتمع ، جدير بتوجيه الإنسانية » (١٢٥) . إن العقيدة
القديمة تعود فى قناع جديد . لكن الزعماء الفعليين كحركة سان سيمون لم يفكروا
فى الشعراء إلا على أنهم خدم لعقيدهم . وقد أعلن أنفانتين باعتباره أب الكنيسة أن
الفنان هو «كلمة الكاهن» - إنه الكاهن نفسه (١٢٦) . ولا عجب أن الشعراء والكتاب الذين
تأثروا فى البداية بالحركة سرعان ما انزاح عنهم الوهم . ويمكن القول نفسه

(١٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٣

(١٢٤) انظر : هنت ، ص ١١ ومارجريت تبسيرت : « الدور الاجتماعى للفن بعد السان سيمونيين » ،

باريس ، ١٩٢٧

(١٢٥) هنت ، ص ٢٥

(١٢٦) هنت ، ص ٧١

فى معظمه عن الاشتراكية الطوبوية عند شارل فورييه (١٧٧٢ - ١٨٣٧) . وهو وأتباعه بالمثل اعتبروا الشاعر حليفاً قيماً بالامكانية . لكن أتباع فورييه - وهم أكثر وضوحاً عن أتباع سان سيمون - حددوا بدقة مطالبهم بالدعوة إلى فن ديمقراطى شعبى . وفى الأربعينات كانت لهم علاقات أوثق بالواقعية الناهضة بالرغم من الأحلام الغامضة والعاطفية عند فورييه نفسه .

والناقد الأدبى الحقيقى الوحيد بين الاشتراكيين الطوبويين البارزين بيير ليرو (١٧٩٧ - ١٨٧١) له علاقات وثيقة بالجماعة الرومانسية ، وصاغ نظرية تجمع ما بين الدعوة إلى فن اجتماعى ورمزية لاتبتعد عن الرمزية عند مانين أو فينت . لقد أعجب ليرو بجان بول وعرف شيئاً عن عمل كرويزر عن الرمزية . وفى مقال «عن الأسلوب الرمزى» (١٨٢٩) أدرك أن الشعر الحديث يحل باستمرار الصور محل التعبيرات التجريدية . «التعبيرات الغامضة وغير المحددة محل التعبيرات السليمة ، والاستعارات والمجازات محل مقارنات الأفكار» . ويبدو له أن «التحدث بالرموز والمجازات هو الابتداء الأكبر بالنسبة للأسلوب فى الخمسين سنة الأخيرة» (١٢٧) . والرمز - بطبيعة الحال لايعنى هنا أكثر من أى نوع من المجاز أو الصور المجازية أو الاستبدال بينها .

ولكن فى سلسلة من المقالات البارزة فى «المجلة الموسوعية» (١٨٣١) فإن المبدأ الرمزى تحدد بدقة أكبر بكثير . إن المبدأ المتفرد للفن هو الرمز بمعنى أن الفنان لايمك إلا أن يجسد حياته الباطنية فى شئ يوجد من قبل فى الطبيعة . فهناك من جهة لغة تجريدية لاتستبعد الفصاحة أو حتى الجلال؛ وهناك من جهة أخرى الشعر، لغة الرموز ، نسق من التواصل ، شبكة من الذبذبات :

« الشعر هو ذلك الجناح الغامض الذى يطلّق حسب الإرادة فى عالم النفس ، فى ذلك المجال اللامتناهى الذى جانب منه لون وجانب آخر صوت وجانب ثالث حركة وجانب رابع حُكم إلخ ؛ ومع هذا فإنها كلها تتذبذب معا وفق قوانين معينة حتى أن الذبذبة فى منطقة تنتقل إلى المنطقة الأخرى وميزة الفن هى الإدراك والتعبير عن هذه العلاقات الخفية بعمق فى الوحدة الخالصة للحياة فمن هذه الذبذبات المتناغمة للمناطق المختلفة للنفس ينتج (وتر) وهذا الوتر هو الحياة ، وعندما يتم التعبير عن هذا الوتر

(١٢٧) فى صحيفة (الجلوب) ٢٩ مارس و ٨ أبريل ١٨٢٩ . أعيد طبع المقال فى الأعمال الكاملة ، باريس ، ١٨٥١ ، المجلد الأول ، ص ٣٢٤ بعنوان « عن شاعرية الأسلوب » .

يتواجد الفن ؛ والآن فإن التعبير عن هذا الوتر هو الرمز ؛ وشكل التعبير الذى يتخذه هو الإيقاع الذى هو جزء من الرمز ؛ وهذا هو السبب الذى يجعل الفن تعبيراً عن الحياة ، تعبيراً عن ذبذبة الحياة ، وتعبيراً عن الحياة نفسها «(١٢٨) .

وفى موضع آخر يدرك ليرود أن «الاستعارة والرمز والأسطورة ليست سوى درجات من المجاز» (١٢٩). وهو يرى فى الرمز « شكلاً متوسطاً بين المقارنة والمجاز - إذا ما تحدثنا بدقة أكبر ، وهو أكثر نعومة من المقارنة وأقل غموضاً من المجاز . إنه حقا إشارة ، استعارة معبرة عن فكرة » (١٣٠) . ومصطلح (الرمز) ينحرف بالأحرى بغموض من مقولة بلاغية إلى عنصر له شكل صوفى إزاء الطبيعة . والنظرية بكاملها هى إذن مشبعة بحيوية باعتقاد حميم بأن الفن لا يجب فحسب أن يرمز إلى الحياة داخل الشاعر ، بل يجب أيضا أن يدعو إلى حياة جديدة ويتوقع مستقبلاً بمصير الإنسانية .

زيادة على ذلك فإن ليرود فى هذه المقالات وفى مقدمة لترجمة لرواية «آلام فتر» (١٨٤٥) يتقبل الرأى القائل إن الشاعر لا يستطيع سوى أن يعكس مجتمعه بصدق . وبينما يلوم الشاعر على جهله إلى أين تسير الإنسانية (أى لأنه ليس داعية لمعتقده) وهو فى الوقت نفسه يقدم دفاعاً عن التشاؤم الرومانسى وعن الشعر المصطبغ بصبغة الشاعر بايرون فى عصره . وهو يقول إن لامارتين وهوجو ليسا مسيحيين حقا : إنهما يتأرجحان - دون حسم - بين الماضى والمستقبل دون أن يكون لهما أى دين اجتماعى آخر غير عبادة الفن . ومع هذا فإنهما يعبران عن الحالة الحقيقية للإنسانية ، عن «الأعماق الحالكة والعميقة للقلب الإنسانى فى عصرنا» (١٣١) . والاعتراض على أن هناك كتاباً محافظين أو متفائلين مثل سكوت و ج . ف . كوبر و برنجر يجرى طرحه حسب المجتمع المتخلف الذى ينتمون إليه أو المزاج الخاص . وإن أدب عصرنا هو «رمز الفوضى التى نتخبط فيها والتى منها سوف ينبثق عالم» . ويجرى تفسير رواية

(١٢٨) «المجلة الموسوعية» ، المجلد ٥٢ ، أكتوبر ١٨٣١ ، ص ٤٠٧ - ٤٠٨ فى نص من ترجمة جيلمان ، ص ٢٢٣

(١٢٩) «المجاز» فى «الموسوعة الجديدة أو القاموس الفلسفى» ، باريس ، ١٨٣٥ - ١٨٤١ المجلد الأول ، ص ٥٢٧

(١٣٠) من (الجلوب) فى هامش صفحة ٩٥ الأعمال ، المجلد الأول ، ص ٣٢٠ - ٣٣١

(١٣١) «المجلة الموسوعية» ، ص ٦٤٧

«آلام فرتر» ولكن ليس في إطار ما بعده ليرو أطر السيرة المتزجة بكلام جوته في « الفن والحقيقة » ولكن كصراع بين النزعة البروتستانتية الساذجة عند جوته والاحاد الفرنسي الجديد . إن لدى فرتر الاحساس بالطبيعة والحب النقي والمساواة الإنسانية ؛ لكن ينقصه الاحساس الحى بمصائر البشرية . إن الطبيعة والإنسانية والأسرة يجرى الشعور بها بقوة في « آلام فرتر » ولكن يجرى الشعور بكل منها على نحو منعزل . ويريد ليرو من الشاعر أن يظهر لنا «خلاص المصير الفردى المرتبط بذلك المصير الكلى»^(١٢٢). ويسير التحليل الحاد «لمرض العصر» جنبا إلى جنب مع نظرية فى الشعر رمزية ومفهوم للشاعر على أنه نبي وداعية للمجتمع الجديد فى المستقبل وإن ناقداً للعصر يمكنه - هكذا - أن يعلن أن « الشعر الرمزي ليس له مستقبل فى فرنسا وأن الاشتراكية وهى تتملكه قد كالت له ضربة قاضية »^(١٢٣). وسانت - بوف الذى شارك بعض الوقت فى آراء ليرو تحول ضد التظاهرات النبوية واشتكى أن ليرو الذى أصبح « متكبراً وكاشفاً » قد أصبح بجانب هذا مشعوذاً^(١٢٤) .



لقد كانت فى هذا العصر النزعة التعليمية وهى نزعة ذات أسلوب عتيق وكانت تطلب من الأدب أن يعلم عن طريق الابهاج والمحاولات العديدة الرسمية وغير الرسمية للسيطرة الحكومية وتوجيه الأدب منذ الثورة^(١٢٥) والمطلب الليبرالى أو الاشتراكى الجديد لفن يكون فى حدة التقدم أو اليوتوبيا والتحمس الاشتراكى فى العصر مع المظاهر السالف ذكرها تسبب فى رد فعل يوصف عادة بأنه حركة الفن للفن .

(١٢٢) «نظرات عن فرتر وعامة عن شعر عصرنا» فى « فرتر بقلم جوته » باريس ، ١٨٤٥ ، ص ٢٤ ، ص ٢٨٩ ، ص ٤١ ، ص ٤٥

(١٢٣) بولين ليمبايرك : «الشعر الرمزي والاشتراكى» ، «مجلة العالمية» ، سلسلة جديدة . ١٤ (١٨٤٤) ص ٦٨٢

(١٢٤) سانت - بوف : « مراسلات عامة » المجلد السابع ، ص ١٤٢ - ١٤٤ رسالة إلى هوتس الار ، أكتوبر ١٨٤٧ انظر : « الكراسات » (باريس ، ١٨٧٦) ص ١٠٥

(١٢٥) عكس الآراء العادية ولم يكن الأمر قاصراً على الرقابة والسيطرة الحكومية بل أيضا الأدب الموجه بشكل قاطع هما هدف النظامين الثورى والتابوليونى معا وعودة آل بوريون . وقد دعم النظرية دى بونار . انظر على سبيل المثال ، سانت - بوف : «محاضرات الاثنين» ، المجلد الرابع ، ص ٤٢٨ وما بعدها وب . فونتتيونو «نظرية» عن الأدب الموجه للثورة والامبراطورية « فى « وقائع المؤتمر الدولى الرابع لتاريخ الأدب الحديث » (باريس ، ١٩٤٨) ص ١٩١-٢٠٢

وكان المتحدث باسمها هو تيوفيل جوتيه في سنوات (١٨٧٠ - ١٨٧٢) والنص المحورى لتصديره لرواية «الآنسة موبان» (١٨٣٤) وعلى أى حال لا يستطيع الإنسان أن يتحدث عن حركة الفن للفن بأى معنى دقيق : لم تكن هناك سوى بوهيميا التى شعرت شعوراً عميقاً بانفصالها عن المجتمع البورجوازي فى العصر . وبيان جوتيه يصعب أن نأخذه على محمل الجد . إنه خطبة لازعة ضد النقاد والصحفيين باعتبارهم أغبياء عقيمين وحسودين يخلطون بين المؤلف وعمله والذين يسمون الإنسان سكيراً لاشئ سوى أنه يصف العريضة أو يسمونه فاجراً لأنه يحكى عن المجنون . إن الأدب والفنون (لا) تؤثر فى المجتمع : إن الجميل هو من ناقله القول تماماً : «ما فائدة الجمال فى المرأة ؟» يسخر جوتيه من أصحاب نزعة المنفعة العامة . «بشرط أن تكون المرأة قادرة على استقبال الرجل وحمل الأطفال تكون طيبة دائماً بالنسبة للاقتصاديين . ما فائدة الموسيقى ؟ أو فن التصوير ؟» . «لا شئ جميل حقا يفيد فى أحد الأغراض : كل شئ مفيد قبيح» . وأكبر جانب مفيد فى المنزل هو الخصوصية . ويفضل جوتيه إناء صينيا لانفع فيه مرسوم عليه تنين ويوسفى على إنائه الذى يشرب منه فى غرفة النوم إنه وهو مبتهج «يندد بحقوقه كفرنسى ومواطن ، لكى يرى صورة صادقة لرفائيل أو امرأة جميلة عارية» . وهو يفضل بالأحرى أن يمزق حذاءه على أن ينظم شعراً سيئ القافية ، ويفضل أن ينطلق بدون حذاء على أن ينطق بدون قصائد . ويضحك جوتيه أيضاً ساخراً من أصحاب النزعة الطوبوية مثل فورييه والإيمان السخيف بالتقدم . إن التقدم لم يحقق أى شئ هام إنسانياً . «هل ابتكر أى إنسان خطيئة مميتة جديدة واحدة» (١٣٦).

وجوتيه فى تصديره يظهر لسانه ساخراً من أصحاب النزعة المادية السوقية المبتذلة ، لكنه لا يصيغ نظرية سوى تأكيد استقلال الجمال . وهذه الفكرة نفسها كانت بطبيعة الحال أبعد من أن تكون جديدة . وعادة ما يتم تتبعها للوراء إلى الألمان وإلى الفيلسوفين الألمانين كانت وشيلر اللذين حددا ودافعا عن ذاتية الفن .

(١٣٦) « تصدير الآنسة موبان » بإشراف ج . ماتورى (باريس ، ١٩٤٦) ص ١٦ - ١٧ ، ص ٢٥ ، ص ٢٦ ، ص ٣٠ ، ص ٣١

وعبارة « الفن للفن وبدون غرض » يمكن أن نجد لها في مذكرات بنيامين كونستانت في ١٨٠٤ عندما أدرج محادثة في فيمار مع هنري كراب روبنسون الذي كان يتحدث إليه عن علم جمال كانت^(١٣٧). لكن بطبيعة الحال لم يحلم الألمان مطلقاً بالتضحية بمطالب الفن الاجتماعية والميتافيزيقية ؛ إن ذاتية الفن عندهم لاتعنى (اللاجدوى) التي وصف بها جوتيه الفن . ومما لاشك فيه أن جوتيه قد سمع عن تلك النظريات الجمالية بصفة عامة ، فقد كان يجرى عرضها في فرنسا بصور مختلفة على أيدي فيكتور كوزان (١٧٩٢ - ١٨٦٧) وتيودور جوفروي (١٧٩٦ - ١٨٤٢) . وفي محاضرة في دورة دراسية أقيمت أولاً في ١٨١٨ (ولم تطبع إلا عام ١٨٣٦) تحدث كوزان بوضوح عن الحاجة إلى «دين لذات الدين ، وأخلاق لذات الأخلاق ، وفن لذات الفن»^(١٣٨). وجوفروي في الدورة الدراسية التي حاضر فيها عن علم الجمال - وقد أقيمت بشكل خاص على جماعة صغيرة ضمت سانت - بوف في ١٨٢٨ (ولكن لم تطبع إلا عام ١٨٤٢) - كرّس درساً كاملاً للتفرقة بين الجميل والمفيد^(١٣٩). وعلم الجمال عند كوزان هو احتفاء أفلاطوني بالجمال العقلي المثالي . وفي بحثه «عن الحقيقة وعن الجمال وعن الخير» (١٨٣٦) وهو تنقيح لمحاضراته في السوربون يدعو إلى الوحدة النهائية لثلاثيته القديمة . إن الجمال المثالي هو (الحقيقة) « في ظل الأشكال الحية » ؛ إنه الجمال وقد انصهر مع فكرة أو مع أعلى نوع من العقلانية^(١٤٠). وعلم جمال جوفروي هو تطور لعلم الجمال البريطاني في القرن التاسع عشر والذي يعد الجمال جهداً من أجل التعاطف الإنساني لسيرورة ترابط الأفكار التي تنقلها العلامات

(١٣٧) ب . كونستانت . « صحف حميمية » ١١ فبراير ١٨٠٤ الأعمال ، طبعة البلياد ص ٢٦٦ . وقد كتب روبنسون آنذاك في التوّمقالات عن كانت لدورية انجليزية غامضة « منتلى رجيستر » وقد اكتشفت ووضعت مخطوطة للمعاني الأخيرة غير المنشور عن علم جمال كانت في كتابي « كانت في إنجلترا » (برينستون ، ١٩٣١) ص ١٥٧ - ١٥٨

(١٣٨) «الدورة الدراسية عن الفلسفة أقيمت بكلية الآداب خلال عام ١٨٨ لفكتور كوزان» (باريس ، ١٨٣٦) ، ص ٢٢٤

(١٣٩) « الدورة الدراسية عن علم الجمال » بإشراف فيليب داميرون (١٨٤٣) ص ٢٤ وما بعدها
الدرس الرابع . الفرق بين النفع والجمال .
(١٤٠) « دورة دراسية » ، ص ٢٩٨

أو الرموز . ولا شئ يمكن أن يكون أبعد من المعنى عن جوتيه بالنسبة للجمال الحسى والمجسد بل وحتى الجمال الجنسى من المثال التجريدى عند كوزان الذى يرتد إلى أفلاطون وفنكلمان أو الشعور الإنسانى عند جوفروى والذى يأتى من مدرسة الحس المشترك الاسكتلندية .

بل أبعد من ذلك أننا نجد جوتيه يؤكد ذاتية الفن لأنه يحب السطح الجمالى واللون والشكل الخارجى للصور واللوحات ، حتى يصل إلى حد تشوش الجاذبية الجنسية أو مجرد ترف المتعة الجمالية . وهو نفسه يدرك أن « شهوة العينين هى خطيئتى »^(١٤١) . « إن الفن هو الحرية ، الترف ، المبالغة - إنه ازدهار النفس فى الكسل » ، هكذا قال جوتيه عام ١٨٣٢ وقصد بالنفس - بالأحرى - الحواس أو على الأفضل حساسية الفنان^(١٤٢) . وهو يدافع بإصرار على أولية الشكل ويشعر بقوة : بالحاجة إلى العمل ، إلى الحرفة . إن الفن هو «عناية فائقة بالتنفيذ ؛ كلمة (الشاعر) تعنى حرفيا الصانع ، وأي شئ ليس حسن الصنع لا يوجد » ، وجوتيه الذى أراد لنفسه أن يصبح فنانا مصوراً يتصور اللغة على أنها وسيط الفنان ويجب تطويعها : « إن النظم مادة صعبة وصلبة مثل المرمر »^(١٤٣) . وقد حاول فى عدد كبير من قصائده أن يبتعث الصور وأن يبيث فى الكلمات ألوان الفنان المصور . وهذا التبادل للفنون يجرى تزويده أيضا للتقنية المعروفة تماماً لنقده . والخصائص المجازية بالتشابه التصويرية تتناثر على كل نقد جوتيه التطبيقى . وهناك توقعات المنهج الذى عند لامب وهازلت ، ولكنه أصبح عند جوتيه النزعة الأسلوبية المتكلفة المتطورة ، أصبح انغماراً فى البحث . وهكذا د . د على سبيل المثال ملحمة شابلان « العذراء » توصف بأنها « صخرية » . « الهواء أيضا صخر ... والتيارات الصغيرة التى تتساقط من الصخور لها مظهر المياه الجامدة لا المياه الناعمة والنافذة وأوراق النبات فى الشجر تبدو وكأنها مصنوعة من

(١٤١) « الفنان » ١٤ ديسمبر ١٨٥٦ ص ٤

(١٤٢) تصدير لـ «البرتوس» (١٨٣٢) الأشعار الكاملة ، إشراف ر . جاسينكى ، باريس ، ١٩٣٢ ،

المجلد الأول ص ٨١ - ٨٢

(١٤٣) بقلم الكسندر سوميه فى «ريفودى دو موند» ، الحلقة الرابعة العدد ٢٦ (أبريل ١٨٤١) ص

١٢١ ، ص ١٢٦

الحديد الأبيض » . وهكذا طوال صفحة كاملة بتنويع دائم على الإدراك الأولى أن قصيدة « العذراء » غبية بلا حياة ومن ثم فهي مثل العالم الصخري^(١٤٤). وليس نقده بأي حال من الأحوال « نقداً انطباعياً » بمعنى أنه شخصي أو ذاتي . إنه شطح خيالي تصويري بمناسبة وجود عمل أدبي .

ولكن سيكون من الظلم الأنتيين أن جوتيه كان أيضاً ناقداً له ذوق محدد ساعد في إعادة تفسير تاريخ الشعر الفرنسي . وأهم كتبه « الزخرفات البشعة » (١٨٤٤) وهو سلسلة من المقالات متفاوتة عن الشعراء الفرنسيين بدءاً من فيلون عبر تيوفيل دي فيو وسانت - أمانت وسيرانو دي برجراك وچورچ سودرى إلى سكارون . والمقال الأول عن فيلون يبدو اليوم من سقط المتاع . لكن جوتيه خطط بالفعل لتاريخ غير كلاسيكي للشعر الفرنسي وأظهر تقديراً حقيقياً لما نحن سميناه فن الزخرفة الغربية (الباروك) . وكلمة «البشعة» مصدرها تصوير هوجو لمسرحيته «كرومويل» ، لكنها تعنى هنا شيئاً أكثر من مجرد الأطروحة غير المنتظمة ، الشاذة ، الضخمة - وهو نفس الأمر بالنسبة للأرابيسك أو الزخرفة العربية أو الشطح الخيالي . والكلمة لايجرى الاحتفاظ بها في العقل بوضوح ، كما أنها لا تُطرح على نحو متسق . لكن العداء للمعتقد المتقبل للكلاسيكية الفرنسية يظهر من خلال بحثه . وجوتيه هو واحد من أولئك الذين أسفوا لتأثير مالرب . فمالرب يبدو له أقل روح شعرية وُجدت على الإطلاق . لقد أسس «مدرسة النظامين - النحاة » التي واصلها بوالو « وهو ذو عقلية عادلة لكنها ضيقة الأفق ، وهو ناقد انفعالي وجاهل » وفي ذلك الوقت حصل الفرنسيون على ذوقهم المستهجن في الشعر « بالنسبة للوضوح الشفاف ، وبالنسبة للصفاء الذي يشبه الماء المقطر ، والدقة الهندسية » ، ومجرد الحكى والموضوع . ويطبيعة الحال فإن الاستعارات والأشكال والعاطفة هي عند جوتيه شعر . ولقد وجد هذه الأمور عند تيوفيل دي فيو ، « إنه شاعر عظيم حقاً به بدأت الحركة الرومانسية » وعند سانت أمان وهو عظيم وأصيل ولكن «تنقصه الرفعة والسوداوية » اللتان هما عند تيوفيل^(١٤٥). ويستطيع جوتيه إذن أن يتناول « المزخرفين » الآخرين على أنهم مبعث الفضول .

(١٤٤) « الزخرفات البشعة » ، طبعة جديدة ، باريس ، ١٩٠٤ ، ص ٢٦٧

(١٤٥) المصدر السابق ، ص ٢٣٦ ، ص ١٠٥ ، ص ١٥٤ ، ص ١٥٦ ، ص ٢٦١ ، ص ٩٨ ، ص ١٢٢

وسيرانو وسكارون وحشان كوميديان يتصارعان ضد عصرهما . وشابلان وسودرى
صرحان للغباء الشديد .

وكتابات جوتيه الأخرى تظهر كيف أن تاريخه عن الشعر الفرنسى هو السابق .
لقد كتب فى أخريات حياته « تاريخ الرومانسية » وهو تاريخ لم يكتمل (١٨٧٢) وهو
سلسلة من الذكريات تسجل من بين الأشياء الأخرى حتى الصدرية الحمراء التى
ارتداها فى الليلة الأولى التى شاهد فيها مسرحية «هرنانى» لهوجو . وهو يؤكد أن
الشعر الرومانسى بدأ جديداً مع شنييه ؛ وشاتوبريان كان أب هذا الشعر ، وهو جوهر
المعلم العظيم ، وبحنين شديد للماضى يتحدث جوتيه عن شخوص أصدقائه من بوهيميا
(بترس بورل وفيلوثى أوندى وجيرار دى نرفال)^(١٤٦) . وكلهم من خلال حياة الكتابة
شجعوا الشباب والبرناسيين^(١٤٧) . والفن التصويرى واحترام الصنعة عند بانفيل
والكونت دى ليسلى قد ابتعثا أوتار العاطفية عنده وإن كان لا يستطيع أن يشاركهما
موضوعيتهما ، وإن كان لم يشعر إطلاقاً باستحالة اجتياز هذا الدرب هو نفسه .

ومن بين المعجبين الشبان به قام جوتيه بانتقاء بودلير وقد خصص له
مقالا (١٨٦٢) وفقرة فى بحثه الذى يقوم فيه بمسح «أشكال تقدم الشعر الفرنسى
منذ ١٨٣٥» (١٨٦٨) كما خصص عنه بحثا فى «صور وذكريات» (١٨٧٥) . ويحتوى
المقال الأول على دفاع عن «التفسخ» والذى يعنى بالنسبة له «النضج الكامل والتحضر
الشديد وتتويج الأمور» . ولا حاجة إلى القول إن جوتيه يؤازر بودلير ضد الهرطقة
التعليمية . وعمل بودلير لا يجب أن يُستخدم ضد الرجل : إنه غير ضار تماما . وكل
قصيدة من قصائده تشكل ماهية ، فإنه - كما قال هوجو - معد «أبداع هزة
جديدة»^(١٤٨) . ومقال «أشكال التقدم» وهو مقال مفرط فى الكرم على نحو متكرر

(١٤٦) «تاريخ الرومانسية يعقبها ... دراسة عن الشعر الفرنسى ١٨٣٠ - ١٨٦٨» (باريس ، ١٩٢٩) ،
ص ٨٢ ، ص ٦١ ، وما بعدها ، ص ١١٥ وما بعدها .

(١٤٧) جماعة البرناس هي جماعة تشكلت حوالى عام ١٨٦٠ من مجموعة من الشعراء يمثلون الروح
العلمية والوضعية للعصر فى رد فعل ضد الرومانسية والواقعية والطبيعية فى الرواية والدراما . وأكبر دعواتها
جوتيه الذى نادى بالفن للفن . (المترجم)
(١٤٨) باريس ، ١٩٠٧ ، ص ٣٠٦

بالنسبة لشعراء صغار جدا ، يتناول جوتيه الشاعر بودلير على نحو ما تناوله سانت - بوف على أنه إنسان غريب «عند الحدود المتطرفة للرومانسية» وكشاعر تنقصه «العبقرية والاحلاص». وجوتيه شخصٌ بودلير بالاقتراب مطولا لوصف حديقة الزهور السامة من قصة هاوثورن (ابنه راباسيني) . لكنه أدرك أن بودلير والفسوق والبشاعات يتابعها وهو بارد جامد كفنجان مصور في متحف للتشريح . وهو يرفضها باعتبارها مخالفات للايقاع الكلى ؛ فبالرغم من هذه التطرفات فإنه يحب النظام والمعيار . وهو لا يخلو من الشفقة على الآخرين . لكنه يحكم عليه على نحو لا يقل قسوة (١٤٩) . وهذا أيضا هو موضوع التصوير المتأخر المفرط في التعاطف . إن بودلير عنده نزعة أسلوبية متكلفة ، لكن عنده تفسخ ملئٌ «بالنزعة الأسلوبية المتكلفة على نحو طبيعي» ، أو لديه طابع بيزنطي متحذلق . لقد آمن بتحويلات كل ما هو طبيعي إلى فن : إنه يحول حتى أقبح موضوع إلى صفاء يتحقق بقوة إرادة عزيزية . ورغم أن جوتيه يعرف نسق بودلير من التواصلات ويستشعر نزعته الروحية (١٥٠) ، إلا أنه يراه - أخيراً - على أنه تلميذ قد اشتط كثيراً - اشتط كثيراً نوعاً ما بالنسبة لذوق جوتيه في عبادة الجمال الغريب والقاسى .

ونحن نجد في رعاية جوتيه لبودلير وفي احتفاء بودلير بجوتيه بداية ونهاية القرن وقد ترابطا . لكن الهوة بين الاثنين تظل : إن جوتيه الحسى والمتسع التسامح والمرح لا يعرف شيئا عن العمق التراجيدي والشدة المليئة بالمأسى لدى الشاب الصغير . وجوتيه يمثل على نحو طيب - برغم عزلته المتبدية - النصف الأول من القرن . التوسع الشديد في التاريخ وعلم الجمال ، الثقة بعظمة الأدب والإنسانية بالرغم من السوداوية الرومانسية الشديدة في العصر . وسانت - بوف الذى استوعب وركب كل الموضوعات الدالة المتكررة الرئيسية للسابقين عليه والذى ينافس أوليرى عبر كل العصور ينتمى روحاً ومناخاً إلى العصر المتأخر الأكثر خشونة والذى زال عنه الوهم .

(١٤٩) «تاريخ الرومانسية» ، ص ٢٠٠ ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦ ؛ ص ٢٠١

(١٥٠) «صور ونكريات أدبية» ، باريس ، ١٨٩٢ ، ص ١٦٧

المصادر والمراجع

THERE IS NO satisfactory history of French criticism, but there are the chapters in the third volume of George Saintsbury's *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols. Edinburgh, 1900-04), the short sketches of Ferdinand Brunetière, *L'Évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours* (Paris, 1900), and of Philippe van Tieghem, *Petite Histoire des grandes doctrines littéraires en France* (Paris, 1946), as well as the old book by Alfred Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle et de leurs origines dans les siècles antérieures* (4th ed., 2 vols. Paris, 1863), and the collection of essays by Irving Babbitt, *The Masters of Modern French Criticism* (Boston, 1912). On aesthetics there is a mediocre book by T. M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française : 1700-1900* (Paris, 1920).

Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906; reprinted 1959.

H. A. Needham, *Le Développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siècle*, Paris, 1926; Mediocre.

H. J. Hunt, *Le Socialisme et le romantisme en France*, Oxford, 1935; excellent.

A. E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature, 1830-1900*, Toronto, Canada, 1958.

Margaret Gilman, *The Idea of Poetry in France, from Houdar de la Motte to Baudelaire*, Cambridge, Mass., 1958; excellent.

On German influences: André Monchoux, *L'Allemagne devant les lettres françaises de 1814 à 1835* (Paris, 1953), with bibliography.

On Barante: "Sainte-Beuve" in *Portraits contemporains* (1843), Vol. 4. Georg Brandes in *Main Currents*, Vol. 1, has a chapter on Barante.

On Sismondi: Carlo Pellegrini, *Il Sismondi e la storia delle letterature dell' Europa meridionale*, Geneva, 1926; Jean-R. de Salis, *Sismondi, 1773-1842: La Vie et l'œuvre d'un cosmopolite philosophe*, Paris, 1932, and *Sismondi, 1773-1842: Lettres et documents inédits suivis d'une liste des sources et d'une bibliographie*, Paris, 1932; Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, Vol. 6 (1863).

On Fauriel: J. B. Galley, *Claude Fauriel* (Paris, 1909), biographical; Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, Vol. 4 (1845).

On Ampère there is no adequate monograph. The best essays are : Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, 2 (1844), *Portraits contemporains*, 3 (1846), and *Nouveaux Lundis*, 13 (1868)' Heinz Haufe, *J. J. Ampère (1800-64), ein Kritiker der Frühromantik*, Dresden, 1935.

On Villemain: G. Vauthier, *Villemain 1790-1890* (Paris, 1913), biographical; Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, 2 (1836); *Causeries du lundi I* (1849); 6 (1852); J. Barbey d'Aurevilly, *Les Critiques*, Paris, 1888; Ernest George Atkin. "Villemain and French Classicism," in *Studies by Members of the Department of Romance*

Languages (of the University of Wisconsin), (Madison, Wis., 1924), pp. 126-51.

On Chasles: J. Barbey d'Aurevilly, *Les Critiques*, Paris, 1888; E. Margaret Phillips, *Philarète Chasles, Critique et historien de la littérature anglaise*, Paris, 1933; A. Levin, ed., *The Legacy of Philarète Chasles, Vol. 1, Selected Essays on Nineteenth Century French Literature* (Chapel Hill, N.C., 1957), introductory comment; two more volumes to appear.

On Planche: Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, 5, 67 ff.; *Causeries du lundi*, 11, 482; *Mes Poisons* (Paris, 1926), p. 31; Maurice Regard, *L'Adversaire des romantiques: Gustave Planche* (2 vols. Paris, 1955), is exhaustive; bibliography.

On Saint-Marc Girardin: Laurence W. Wylie, *Saint-Marc Girardin Bourgeois*, Syracuse, N.Y., 1947; bibliography. Also Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, 1 (1849); Nisard in *Études de critique littéraire* (1858); and De Sanctis in *Saggi critici*, I (1856).

On Nisard: E. Equey, *Désiré Nisard et son œuvre*, Berne, 1902; diss., thin. Also Sainte-Beuve in *Portraits contemporains*, 3 (1836), and *Causeries du lundi*, 15 (1867); Edmond Scherer in *Études*, I (1863); Barbey d'Aurevilly, *Les Critiques*, 1888; and Edward Dowden, in *New Studies in Literature*, London, 1895.

On Vinet: E. Scherer, *Alexandre Vinet: Notice sur sa vie et ses écrits* (Paris, 1853), little on criticism; Louis Molines, *Étude sur Alexandre Vinet, critique littéraire*, Paris, 1890; Ernest Seillière, *Christianisme et romantisme: Alexandre Vinet, historien de la pensée*

française, Paris, 1925; Edwin Borschberg, *Alexandre Vinet als Literaturhistoriker*, Zurich, 1940. François Jost, *Alexandre Vinet, interprète de Pascal*, Lausanne, 1950. See also Sainte-Beuve in *Portraits contemporains*, 3 (1837); *Portraits littéraires*, 3 (1847); Scherer in *Études*, I (1863); Jean Bonnerot, "État présent des études sur Vinet," in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 56 (1956), 385-91; François Jost, "Alexandre Vinet en face de Blaise Pascal," in *Essais de littérature comparée*, 2 vols. Fribourg, 1964, I, 169-200.

On Magnin: no modern study; Sainte-Beuve, in *Nouveaux Lundis*, 5 (1863), 440-78, and in *Portraits contemporains*, 3 (1843), 387-414.

On Leroux, besides Hunt: Félix P. Thomas, *Pierre Leroux, sa vie, son œuvre, sa doctrine*, Paris, 1904; David Owen Evans, *Le Socialisme romantique: Pierre Leroux et ses contemporains*, Paris, 1949.

On Cousin: Frederic Will, *Intelligible Beauty in Aesthetic Thought from Winckelmann to Victor Cousin*, Tübingen, 1958.

On Gautier, besides Cassagne: Sainte-Beuve's review of *Les Grotesques* in *Portraits contemporains*, 5 (1844), and remarks in *Nouveaux Lundis*, 6 (1863), esp. 295 ff.; Helen E. Patch, *The Dramatic Criticism of Théophile Gautier* (Bryn Mawr, Pa., 1922), with list of hundreds of articles. M. C. Spencer, "The Problem of Ghost-Writing in the Critical Work of Théophile Gautier," in *Symposium*, 17 (1963), 101-13, must be taken into account. Also René Jasinski, *Les Années romantiques de Th. Gautier*, Paris, 1929; Georges Matoré, ed., *La Préface de Mademoiselle de Maupin* (Paris, 1946), with a useful introduction.

(۲)

سسانت - بیسوف

لقد قام شارل أوجستين سانت - بوف (١٨٠٤ - ١٨٦٩) بالفعل بالكثير عن أى ناقد آخر لإعادة تأسيس تفوق النقد الفرنسى . لقد أصبح (الناقد) بألف لام التعريف ، أصبح الأستاذ لا فى فرنسا وحدها بل أيضا فى جميع أنحاء أوربا والأمريكيتين . والمدى الهائل لعمله يمتد إلى حوالى ستين مجلدا من النقد بالمعنى الواسع للمصطلح . وإن الافتنان بقراءته والسحر الرائع لكتاباتهِ والصوت المؤثر لأقواله والمعرفة الواسعة ذات التأثير والإلمام الهائل الذى ينقله والسلامة الأساسية والحس الرائع والذوق الرفيع والمركزية المعنية والشك فى التمركز والمبالغة - كل هذه الصفات قد جعلت سانت - بوف شخصية كبرى فى التاريخ الثقافى الأوروبى . وبسبب هذا الامتياز وحده لا نندهش أن نجد رد الفعل قد انطلق أساسا إبان الثلاثين عاما الأخيرة . وعلى نحو متزايد نجد أن محدوديات نوق سانت - بوف قد جرى التأكيد عليها : ففى عصر قد مجدّ سنتدال وبلزاك وبودلير على أنهم أعظم شخصيات فرنسا فى القرن التاسع عشر فإن وجهة نظر سانت - بوف تجاههم - وهو رأى حافل بالنقد والتمجيد والمناصرة معا - تبدو اختبارة كبيرا قد فشل فيه والجدال ضده جرى على أساس أنه لا يقدر معاصريه والتابعين لهم بحق ؛ وأنه يبالغ فى الثناء على أصحاب العقليات المتوسطة وأصحاب النجاحات الواهنة ، وأنه كان أعمى أو شبه أعمى برهن على العقم فى المستقبل . وحتى أحكامه عن الماضى الأكثر عراقا أظهرت عند سانت - بوف المحدوديات الضيقة الأفق لذوقه : تفضيله للعقلية المتوسطة والسلام وعدم الأذى واستذكاره لفن الزخرفة الغريبة (الباروك) والزخرفة البشعة (الركوكو) وخوفه مما هو عظيم وجليل .

والهجوم ضده له أيضا نغمات أخلاقية . ونحن نسمع أن الانطباع بالاتزان الوقور والكياسة خادع . وإن حسده أو حتى سوءه المتدنى ينكشف تماما فى المذكرات التى نشرت تحت عنوان «سمومى» (١٩٢٦) . وبينما كان سانت - بوف يغذى كراهياته المريرة وتحاملاته العنيفة كان يتحلق جمهور طبقته الوسطى ويغير آراءه عن الناس والكتب مثل الديك الرومى أمام رياح الموضة . لم يكن أساسا ناقدا أدبيا على الإطلاق ، بل كان مهتما أساسا بالسيرة ، مهتما بسلوكية المؤلف ، مهتما بالتاريخ الاجتماعى . وكان يخطط دائما الحياة بالفن ، يخطط الإنسان بالعمل . والروائى الفرنسى بروسى اتهم سانت - بوف فى ثلاثة مقالات حادة الكلمات لم تنشر حتى عام ١٩٥٤ بعدم فهم «العالم المغلق الفريد ، وأنه بدون تواصل مع الخارج ، والذى هو نفس الشاعر» . كما اتهمه بأنه لا يتبين «الهوة التى تفصل الكاتب عن إنسان العالم» ، كما

اتهمه بعدم معرفة أن «نفس الكاتب لا تظهر إلا في كتبه»^(١). زيادة على ذلك ، مع نمو الانشغالات النظرية والتحليلية المتنامية في القرن العشرين أصبح واضحاً أن سانت - بوف لم يكن مهتماً بشكل محوري بالنظرية الأدبية وتحليل النصوص وأن نظريته - بقدر ما يمكن اكتشافها زئبقية للغاية بل وفي الغالب متناقضة ، وأن تحليله للنصوص روتيني ومتعجل . وهناك معجب به هو لوجان بيرول سميث قد وصف سانت - بوف باستحسان على أنه «عدو لكل الأنساق» . و «حتى يمكن مواجهة شبحة الحانق والنزق والذي لا يخلو من اللاحق ؛ على أي شيء فج مثل المطالبة بالنظرية يبدو كما لو كنا نقدمها كاستعراض للعنف»^(٢) . لكن هذا العنف سبق أن قدم من قبل ووفق خطتنا وعلينا أن نقدمه مرة أخرى .

هل من الحق تماماً أن سانت - بوف ليست عنده نظرية وليس عنده نسخة من الأسئلة والفروض المسبقة ؟ في مقال متأخر عن شاتوبريان (١٨٦٢) يحتج سانت - بوف ضد اتهامه بأنه ليست لديه أي نظرية وأنه تاريخي محض ، وأنه فردي تماماً وأنه أكبر النقاد شكاً وزعزعة . وهو يصوغ هنا نظرية عن الأنماط السيكولوجية للناس الذين يسميهم «عائلات العقل» . إنه مقتنع بالعلاقة الوثيقة بين العمل والإنسان ، ومقتنع بالمثل «كما الشجرة تكون الثمرة» ، وعلى هذا يقول إن الدراسة الأدبية تفضي إلى رسم تضاريس الشخصية^(٣) . ورسم التضاريس هذا مفروض فيه أن يُعطى ببساطة : هناك تطاحنات فطرية بين الناس ، و «هناك كراهيات العرق» . «كيف يمكن أن ترغموا بوالو على أن يستمتع بكوينو أوفونتتل أن يكون لديه تقدير عال لبوالو ؟ أو جوزيف دي ميستر أو مونتالبر أن يحب فولتير ؟»^(٤) إن سانت - بوف يتصور هذه العائلات للعقل على أنها تجميعات لبعض الوشائج الروحية بل وحتى في الاستمرارية التاريخية . إن فرجيل محاط بمناندر وتيبولوس وترنس وفنلون ؛ ويتفوق هوراس على جماعة من شعراء الحياة المدنية و «أولئك الذين يعرفون كيف يتكلمون بالنظم» : بوب ، بوالو ، لافونتتين ، فولتير^(٥) . ويتوقع سانت - بوف بعض الأشكال العظيمة المستقبلية

(١) مارسل بروسست : «ضد سانت - بوف» ، باريس ، ١٩٥٤ ص ١٤٢ ، ص ١٤٣

(٢) «دراسات معادة ونكريات» (لندن ، ١٩٣٦) ص ٣٠

(٣) «أحاديث الاثنين الجديدة» ، المجلد الثالث ، ص ١٣ - ١٦

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٢

(٥) «أحاديث الاثنين» المجلد الثالث ، ص ٥١ - ٥٢

من التقدم فى هذا المجال . ومن ثم فإنّ النقاد قد كتبوا دراسات بسيطة وملاحظات تفصيلية مترجمة : لكنه «يستطيع أن يتبين روابط وعلاقات ؛ وإن روحا أكثر اتساعا وأكثر نورانية ومع هذا مهذبة يمكن فى يوم من الأيام أن تكتشف الانقسامات الطبيعية الكبيرة التى تقابل مع عائلات العقل»^(٦) . ويبدو أن سانت - بوف يواجه علم تشخيص السمات الذى تم غرسه منذ أيامه فى فرنسا على يد لوسون وآخرين أو أنماط وجهات النظر للعالم التى حددها دلتاي وياسيرز الفيلسوف الوجودى المعاصر . وسبرانجر وحتى عالم النفس كارل يونج كمثال ضبابى للمستقبل الذى تزوده الدراسة الأدبية بالبنية التجريبية .

غير أن سانت - بوف لا يكاد يفكر فى النقد الأدنى إلا على أنه مجرد توفير وثائق لدراسة الأنماط السيكلوجية . ورغم أنه تعلق بهذه الفكرة فى فترة مبكرة كمبدأ هاد لكتابه عن جماعة (بورريال) ولتنظيم معرض الصور للرهبان والراهبات^(٧) ، فإنه لم يعط مكانة سامية لدراسة التضاريس الخاصة بالشخصية إلا فى جوّ النزعة الطبيعية النسقية فى الستينيات . لقد كان سانت - بوف آنذاك على شفاجرى يحاول أن يبين أنه ليس عدوا للشباب رغم أنه لا يستطيع أن يعتنق مذاهبهم بون تحفظ . ولقد عرض بالتحليل لكتاب كله زهو لإميل ديشانل « مقال عن النقد الطبيعى » (١٨٦٤) ويتقبل سانت - بوف النقد « الطبيعى » أو « الذى يتحدث عن السمات » كحركة جديدة تعقب النقد السابق عن التنوق والنقد التاريخى . لكنه يطرح بقوة تحفظا : « سيكون هناك دائما جانب معين لايفسر ويند عن التفسير ، والذى تتألف منه الموهبة الفردية للعبقرى ... هناك مكان دائما للمحرك المجهول ، المركز والمحور للإلهام الأسمى أو الإرادة ، الذرة الروحية التى لا يمكن التعبير عنها»^(٨) . وهو فى عرضه التحليلى التمجيدى لكتاب هيبوليت تين « تاريخ الأدب الانجليزى » يثير سانت - بوف تساؤلا وهو أن « شرارة العبقرى ، « ماهو جوهرى فى الشاعر» لايمكن التوصل إليه بتحليل هيبوليت تين . لا توجد إلا نفس واحدة ، شكل خاص واحد للعقل لعمل هذه الرائعة أوتلك « و» ستظل هناك دائما نقطة نهائية وممتعة لايمكن اقتحامها وهى نقطة أخيرة .» إن الشاعر ليس شيئا بسيطا ، إنه ليس عدسات إيصار مشتتة أو مركزة بسيطة . إن

(٦) «أحدث الأثنين الجديدة» ، المجلد الثالث ، ص ١٧

(٧) « بور رويال » ، المجلد الأول ، ص ٥٥

(٨) « أحدث الاثنين الجديدة » المجلد التاسع ، ص ٧٠ - ٧١

لديه مرآة خاصة به ، لديه « ذرته الروحية الفريدة والفردية»^(٩) إن الدفاع عن الفردية باستخدام المصطلح من الفيلسوف الألماني ليبنتز الخاص بالذرة الروحية يسرى طوال هذه المقالات . ويرفض سانت - بوف أن يستسلم لجبرية وضعية رغم تأثره بها ويشعر بأنه هو نفسه قد تحرك في هذه الاتجاه وتوقع لها - بغموض - مستقبلا باهراً .

هذه الأقوال المتأخرة التي حدثت في جو ثقافى متغير ، لاتحدد نظريات سانت - بوف على نحو ماتدخل بالفعل في تطبيقه كناقذ . وليس سانت - بوف صاحب نزعة طبيعية من النوع الجديد ، بل هو بالأحرى يحب أن نصفه بأنه أعظم ممثل للروح التاريخية في فرنسا بالمعنى الذى تفهم به هذه الروح من قبل أصحاب النظريات الألمان المحدثين من أمثال منكه .

والنزعة التاريخية الحقبة ليست ببساطة اعترافا بالأحوال التاريخية ، بل اعترافا بالفردية مع التغير التاريخى بل ومنه أيضا ، ويدرك سانت - بوف كلا الأمرين ، وهو فى أفضل حالاته يحتفظ بالتوازن الدقيق المطلوب لإنقاذ نفسه من النزعة النسبية أو الإفراط فى التركيز على الأحوال الخارجية .

وأعظم قوة لسانت - بوف هى هذا الإحساس بالفردية ، سعيه الذى لاينقطع عن تحديد النغمة الخاصة ، اللب المراوغ للشخصية ، سواء بالنسبة للشخص فى الحياة الواقعية أو الشخصية المنبثقة من كتابات المؤلف . وواضح أنه ليس دائما ناقدا (أدبيا) . فكثيرا - كثيرا جدا من وجهة نظرنا - هو مؤرخ للعادات ، إنه عالم نفس ، أو فيلسوف أخلاق . لقد كتب الكثير عن الشخصيات الذين يصعب أن يكونوا أدباء على الإطلاق - رجال سياسة ، قادة ، كهنة ، راهبات ، نساء مجتمع - بل أكثر عن كتّاب ليسوا إلا على هامش الأدب التخيلى - كتاب مذكرات ، كتّاب أدب ، كتاب يوميات ، مؤرخون ، نقاد إلخ . ومعظم اهتمامه صراحة قائم على السيرة ومعظم تنظير سانت - بوف مهتم بتناول نسقى للسيرة فى إطار الوراثة والنواحي الفيزيائية والبيئية والتربية فى الصغر أو التجارب الهامة . وغالبا ما ينتهز سانت - بوف مناسبات ليبدى ملاحظات على ماضى موضوعه ، وهو يناقش والد سان سيمون وأخوات باسكال وشاتوبريان وإخوة بوالو . وهو ينصحننا بدراسة الطفولة والمكان والمجال الذى شب فيه المؤلف^(١٠) .

(٩) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثامن ، ص ٦٦ ومابعدها ، وخاصة ص ٧٠ ، ص ٨٦ ، ص ٨٨ ، ص ٩٣

(١٠) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ١٨ ومابعدها . أنظر « الكراسات » ، ص ٧٠

وهيبوليت تين - على سبيل المثال - يحمل على نحو غامض طابع أسرة أردن المكتتية^(١١) وعلينا أن ندرس الجماعة الأولى التي ارتبط بها الكاتب والكتاب الأول الذي جعله مشهورا ثم مرة أخرى ساعة تدهوره ونقطة التحول التي أفضت إلى سقوطه . ويريد سانت - بوف أن يتساءل : « ماذا يعتقد في الدين ؟ كيف تآثر بالطبيعة ؟ كيف تصرف تجاه النساء ؟ هل كان غنيا أم فقيرا ؟ ماهى طريقته فى الحياة ؟ ماهى رذيلته ؟ أضعفه ؟ »^(١٢) وعن المرأة التي يريد أن يستمع إليها « هل هى جميلة ؟ هل وقعت فى الحب ؟ ماهو العامل المحدد فى محادثاتها ؟^(١٣) . مثل هذه الأسئلة أسئلة لاتطرح فحسب بل كثيرا ماتتم الإجابة عنها من تفاصيل طفولة المؤلف أو حياته أو حبه أو دينه أو مايروى عنه من حكايات ، بل حتى القيل والقال فى روتين حياته . ومع هذا يصعب أن نقول إن سانت - بوف ينسق كل هذه المعلومات . كل ما هنالك أنه يفترض ، أنها سوف تساهم فى الصورة العينية النهائية ، رغم أنه كثيرا مايتصور نفسه فى نور المفكر البريطانى فرنسيس بيكون أو قائم بالتشريح ، أو « عالم طبيعة مختص بالعقول »^(١٤) وهو لا يأخذ إطلاقا بوجه نظر عليّة للإنتاج الأدبى .

وفى كثير من الحالات تفيد المعلومات فى توثيق أطروحة سانت - بوف الأخلاقية الملحة : التقابل بين الواقع والمظهر ، الإنسان وقناعه . والفحص الحر الذى لا يهمل حتى الآلهة والأديان لا يستطيع أن يهمل الشعراء^(١٥) ، هذا الاحتياج إلى « النظر أسفل وراء القلوب »^(١٦) . وأحيانا يتصور سانت - بوف المسألة على أنها سيرورة خطيرة لكشف الزيف : إن الناقد مثل الغبى الشكسبيرى عليه « أن يقول للملك إنه إنسان^(١٧) » وعليه « أن يقدم ملحقا صغيرا خاصا بتأييد لارشوفوكو^(١٨) وهكذا يندد (سانت - بوف بالتجميد الذاتى عند الفريد فينى « كمحاولة لفرض شئ منحوت أو مشكل بيديه »^(١٩) . والكتاب عن شاتوبريان قد جرى تفسيره على أنه سانت - بوف قام بفرع قناع

(١١) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثامن ، ص ٧١

(١٢) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ٢٨

(١٣) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الأول ، ص ٢١٣

(١٤) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ١٨

(١٥) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد السادس ، ص ٤٠٠

(١٦) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد السادس ، ص ٤١٩

(١٧) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الأول ، ص ٩٥

(١٨) « صور معاصرة » ، المجلد الأول ، ص ١٣٦

(١٩) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد السادس ، ص ٤٠٠

« بناء » غير مخلص بل وكذاب . وحج شاتوبريان المقدس أدى إلى لقاء مع امرأة فى غرناطة بعد مواعدها ؛ « هناك محبة وهيام حتى الموت » فى الاستحواذ الشديد الذى استولى على شاتوبريان^(٢٠) . ويريد سانت - بوف أن « يرسم لنا صورا حقيقية بقدر الإمكان ، حتى النتوءات والعلامات على الوجه ، وكل شئ يشخص السمات أو المزاج ويجعلنا نشعر بالجسم العارى تحت الأردية ، وتحت تنهى وزركشات القماش »^(٢١) . وأحيانا يحب أن « يدخل مشرطاً وأن يشير إلى خدش فى الحلة الحربية » كما هو مع فيلمان الذى يمقته على أنه « أشد النفوس خسة وأنه أكبر قرد حاقد قد وجد »^(٢٢) . وفى لحظات أخرى يأسى عندما يكتشف الاختلاف بين الحياة والعمل ، كما فى حالة برناردين دى سانت - بيير الذى كتب الأنشودة الرعوية الرقيقة العفيفة « بول وفرجينى » لكنه إنسان صعب ومشاكس^(٢٣) . وأحيانا يشعر سانت - بوف بأنه مأخوذ بالشخصية : فهو يدرج فى مذكراته الخاصة أنه لا يستطيع أن ينعت هوجو بأنه مشعوذ بدون أن يتهم نفسه بالسذاجة . « لقد قال لى موليه : هذا رجل يحسب كل شئ حتى عندما يقول (صباح الخير) . إنه على هذه الشاكلة منذ أن كان فى السادسة عشرة ؛ لكننى آمنت بكلماته لمدة طويلة . أنا لا أعتقد أن هناك مخلوقا عداه لا يكلفه الكذب إلا قليلا »^(٢٤) . ويبدو القرن التاسع عشر كله لسانت - بوف فى جانب كبير منه « قرن الشعوذة - حرفيا : قرنا خاليا من الإنسانية وقرنا انتقائيا وقرنا كاثوليكييا جديدا وأى شئى تريده »^(٢٥) . ووحدة الشخص الإنسانى ، أى « الاخلاص » ، هى الأمر الأخلاقى وكذلك المثال الأدبى عند سانت - بوف . وهو يعد من المديح الشديد أن نقول على شاعر منسى هو فايرات أن « قيثارته ونفسه وحياته وعمله شئ واحد وهو الشئ عينه »^(٢٦) . وتصبح السيرة مع هذا الافتراض هى عين النقد .

(٢٠) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الأول ، ص ٨٢ - ٨٤ ، ص ٢٠١ فى الهامش ؛ المجلد الثانى ، ص ٥٨

(٢١) « أحاديث الاثني الجديدة » ، المجلد الثانى ، ص ١٧

(٢٢) رسالة إلى ارنست برسوت فى ٩ مايو ١٨٦٣ فى « مراسلات » (مجلدان ، باريس ، ١٨٧٧ - ١٨٧٨) المجلد الأول ، ص ٣١٦

(٢٣) « صور أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ١١٦ ، ص ١١٥ ، ص ١١٨

(٢٤) « سمومى » ، ص ٤٩

(٢٥) « أحاديث الاثني الجديدة » ، المجلد الخامس ، ص ٢٥٣

(٢٦) « أحاديث الاثني الجديدة » ، المجلد العاشر ، ص ١٤٩

ويبدو مركز الثقل كامنا في السيرة . « السير - على نحو ما تخيلت - ولا أعرف السبب - في رأيي قائمة على أن تاريخ كاتب ما هو تماما كتاباته وأن نقدهما السطحي لاينفذ إطلاقا إلى الإنسان الكامن في أعماق الشاعر »^(٢٧) . وفي مثل هذه الأقوال وفي كثير من نقد سانت - بوف التطبيقى تصبح الدراسة الأدبية ملحقه بالسيرة ؛ يجب النفاذ في الشاعر ونزع قناعه وكشفه لكي نصل إلى الإنسان في أعماقه^(٢٨) . والمنهج نشعر به اليوم خاطئ تماما . وبالنسبة لناقدنا الأدبي لا يوجد قناع يحتاج إلى أن يمزقه ؛ لا توجد (أعماق) في الإنسان غير عمله ، ولا تساؤل عن (الإخلاص) مما يمكن أن يجاب عليه بالمقارنات مع الوثائق من السيرة . ويمكننا أن ندافع فحسب نيابة عن سانت - بوف بأنه شب في الجو الرومانسى الذى مجد فيه الشعراء وعرضوا نواتهم وحياتهم الخاصة دون تنكر واضح . ولقد كان سانت - بوف هو نفسه شاعرا رومانسيا : وإن روايته « الشهوة » هي سيرة ذاتية مقنعة بشكل مخفف ؛ ومؤلفه « كتاب الحب » هو نظم متصل لشئون حبه الكئيبة مع السيدة هوجو . لقد لاحظ سانت - بوف تحول التجربة إلى مادة للشعر والرواية في نفسه ولم يملك إلا أن يلاحظ هذا في كل ما حوله . لقد عرف عديدا من الكتاب البارزين معرفة صميمة ، أو عاش على الأقل في دائرة كانت فيها المعلومات المتعلقة بالسيرة والحدس والقييل والقال والافتراء من السهل أن تصل إليه . والكتاب الذين لاحوا أنهم أعظمهم على الأفق الأدبي في شبابه - شاتوبريان والسيدة دى ستال ولامارتين وهوجو ويعد هذا بقليل جورج صاند والفريد دى موسيه - كانوا ذاتيين لدرجة لاتكاد تكون معروفة من قبل في التاريخ الأدبي . والعلاقة بين حياتهم وعملهم طرحت نفسها كأمر واقع . وتخلى سانت - بوف البطئ عن الرومانسية يجب تفسيره على أنه سيرورة - على الأقل في جانب منها - لإزالة الوهم الأخلاقي مع روابطه المبكرة . وليس من العدل أن ندير سلاح سانت - بوف ونوجهه ضده هو نفسه ونقترح أن العلاقة بين كلماته العامة ومشاعره الخاصة أقلقته أخلاقيا وحيرته ثقافيا .

وسانت - بوف دائما ما يشكل قفزة متقدمة على نقاده . فبينما هو مشغول صراحة بالسيرة وعلم نفس الكاتب والمشكلة الخلقية المتعلقة بالإخلاص فإنه يعرف معرفة تامة الفرق بين الفن والحياة ، وانفصال عالم التخيل ، وغباشة العلاقات بين العمل والإنسان . وحوالى عام ١٨٣٠ بصفة خاصة أخذ سانت - بوف (في تضامن

(٢٧) « صور أدبية » ، المجلد الأول ، ص ٣٠

(٢٨) أحاديث الاثنين الأولى ، المجلد الثانى ، ص ٢٩١ - ٢٩٩

مع ليرود (بوجهة نظر رمزية فى الشعر : « إن الفنان - كما لوكان مزودا بحس زائد مشغول على نحو سلامى بأن وراء العالم الخارجى يكمن ذلك العالم الباطنى الذى يجهله معظم الناس .. إنه يلاحظ التلاعب الخفى للقوى الطبيعية والتعاطفات معها كما لو كانت نفوسا ؛ وعند مولده أعطى مفتاحا للرموز وفهم الصور »^(٢٩) . وفى سنة متأخرة^{١٨٦٣} أدرك سانت - بوف أن « الفن هو أيضا عالم » وأن هناك صراعا بين حياة الإنسان الخاصة بالمشاعر والملكة الابتكارية والإبداعية والتى تعانى إذا كان الشاعر قد وقع تحت رحمة المشاعر الطبيعية بشكل كبير . « إن الفيلسوف ورجل الأخلاق والحكيم والمسيحى قد يستفيد منهم لكن الشاعر الذى ينتصب بفضل تصوراته القومية - كمنافس للعالم والذى يكمن سره فى أن يعكسه فى مرآة سحرية هائلة يشعر باحباط وبقلق ؛ إنه يتوقف فى وسط الناس إذا ما وجد عذابه النفسى »^(٣٠) . ويعرف سانت - بوف أن الفن ليس هو الحياة وأن الحياة التخيلية ليست هى حياة الشعور وأن التهذيب الشخصى والرقعة الخلقية قد تعوقان إنجاز الأعمال العظيمة للتخيل .

والكتاب عن شاتوبريان والذى يعبر بشكل فج عن إزالة الوهم عند سانت - بوف مع الفعل والتكلف يعترف بأن « السبب الحقيقى الذى لم يجعل إنسانا واحدا يمزق قناع شاتوبريان هو بكل بساطة أن لديه إخلاصه الخاص وأنه لم يقنح كثيرا أبدا حقيقة أنه لم يكن أى شئ سوى قناع ، قناع نبيل^(٣١) . وحتى فى وقت المحادثة والتى تبدو موضع الشك بالنسبة لسانت - بوف فإن شاتوبريان « لديه إخلاصه ، وليس بالضرورة إخلاص إنسان مؤمن (وذلك النظام الفائق والصميمى يزوغ عنا) ؛ لكنه إخلاص الفنان والكاتب^(٣٢) . » وأحب سانت-بوف أيضا جوتيه لتفضيله رؤية « الطبيعة من خلال قناع شفاف» . وهو يوافق على شعار جوتيه: « إن القناع قد جعلنا حقيقين^(٣٣) . »

وحتى فى القضية المثيرة للجدل الكبير عن حكمه على ستندال فإن سانت - بوف كان على وعى بالقضية . وهو يقرر بأنه يستجيب أولا لانطباع شخصى للإنسان .

(٢٩) أفكار ٢٠ فى ظهر كتاب « الحياة والأشعار والأخطار الخاصة بجوزيف دلورم » ص ١٤١

(٣٠) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، الجزء الرابع ، ص ٣٦٣

(٣١) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الأول ، ص ١٣٥

(٣٢) المصدر السابق، ص ١٤٨

(٣٣) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد السادس ، ص ٢٣٨

ورغم أن ستندال كان « فطنا ومتحمسا ومُشذبا ومتدافعا ومثيرا »^(٢٤) فإن سانت - بوف لا يستطيع أن يقتنع بأنه يستحق المديح الذى بدأ هيبوليت تين وآخرون يكيلونه له . « لأننى لا أستطيع أن أتفق مع مثل هذا الحكم ، ولا أعتقد أن أى واحد يعرفه شخصا يمكن أن يؤيد هذا الرأى » . وينقب سانت - بوف عن مخزون فى ذكريات الناس الذين عرفوا ستندال فى بواكير حياته - ميريميه ، امبير ، جاكومنت ، وعلى أى حال لايعتمد سانت - بوف على الانطباعات الشخصية وحدها . وهو يطرح إمكانية « أن الإنسان قد يترك أعمالا منجزة وصروحا لا يمكن أن يفهمها إلا قليل من معاصريه » ، رغم أنه إبان حياته ربما كان مجرد إنسان أصيل مميز^(٢٥) - كما يرى هو نفسه ستندال بوضوح ويؤمن سانت - بوف بأن ستندال قد ترك كتبا غير متناسقة ، وفيها فقرات بارزة لكن بدون نظرة كلية ، وهى لاتشبه الصروح . ويرى سانت - بوف أن الاستجابة النهائية تكمن فى حكمه على الأعمال نفسها رغم أن حكمه الذى قد يبدو لنا بليدا فى تطبيقه على معيار ضيق للتأليف الكلاسيكى تلون بوضوح بانطباعه عن الشخصية .

وبالنسبة للاعتراض القائل إن العمل الفنى وحده هو الذى يتبقى ويدوم والذى يعرفه جيدا فإن سانت - بوف يرد بأنه يعنى أعمالا أخرى غير الأعمال الكبيرة : « الناس والأعمال الثانويون يهتمونى كثيرا فى عديد من الظروف . والأمر بالنسبة لى هو حقا مسألة عدالة »^(٢٦) . وهو يحتج غالبا ضد عبادة العظماء كما يحتج على النسيان الذى يسقط فيه الكتاب الثانويون . وهو يقترح أن عدم المساواة بين الأعمال لايرقى إلى عدم المساواة الحقيقية بين الناس . وهولا يدرك أنه يرفع مقام الناس والنساء أخلاقيا وثقافيا ، كشخصيات وكشخص ، إنما سوف يصل إلى معيار مختلف جدا عن ذلك الذى يمكن أن يصل إليه بالحكم عليهم فى إطار الإنجازات . إن نقص التواصل المباشر بين القيمة الإنسانية بالمعنى الاجتماعى والإنجاز الإبداعى هو حقيقة التاريخ الذى لايعترف به سانت - بوف . زيادة على ذلك فإنه غير راغب فى أن يرى أن عملية الغريلة والصراع من أجل البقاء فى التاريخ هما بالضرورة عمليتين قاسيتين لأن البشر لا يستطيعون أن يتذكروا الكثير على نحو ما يجب أن يتذكر الناس من أمثال سانت - بوف والمؤرخين الآخرين . وواضح أن سانت - بوف قد شعر بأن

(٢٤) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٣ ، ص ٢٧٧

(٢٥) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ١١٠ - ١١١

(٢٦) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٩ - ٣٠٠

شعره وروايته لا يستحقان الاستقبال السيئ الذي استقبلا به وهو يشعر - بحق - أنه من الناحية الثقافية هو فوق كثيرا من المعاصرين الذين نالوا انتباها عاما فائقا . ويمكن للإنسان أن يتحدث عن حسده لأنصاف الآلهة وأوثان عصره ، ولكن على الإنسان أن يدرك أيضا أن قلقه الأصيل هو أنه لا يعترف بالمزايا الخاصة بالتواضع والاعتدال والخجل ونوقنا الذي هو في الأغلب حلو ويلقى قبولا وما هو غريب ومتوسط .

وسيكون من الخطأ أن نرد مناقشة لسانت - بوف إلى مسألة السيرة وأن نضعه في تقابل مع المؤرخ هيبوليت تين . إن لسانت - بوف يُعنى بكلا الفردية والتاريخ . إنه لم يكتب بفيض عن تاريخ الفكر وتاريخ الشاعر والتاريخ الاجتماعي فحسب ، بل كتب أيضا عن التاريخ الأدبي بالمعنى الضيق . والانتباه إلى الكتاب الثانويين وأحيانا الصغار ينبع من مفهوم كلى عن التمثيل التاريخي . وتكاد تكون كل كتبه - باعتبارها متميزة عن مجموعات مقالاته - تواريخ أدبية . وأقدمها « لوحة الشعر الفرنسي في القرن السادس عشر » (١٨٢٨) هو الأقرب للتاريخ الأدبي الخالص . ويتناول لسانت - بوف أدب عصر النهضة إلى حد كبير في إطار التقنيات الشعرية والدرامية . إنه مهتم أساسا بمسائل تنسيق الكلمات والأسلوب والعروض والاختلافات بين جماعات ومدارس الشعراء . ورغم أن الكتاب قد فهم في زمنه على أنه بيان رومانسي ، فإن لسانت - بوف لم يكن « المكتشف » لرونسار^(٣٧) وجماعة الثريا^(٣٨) . وبصفة خاصة في الطبعة الأقدم من المقالات التي نشرت في مجلة « جلوب » ينتقد بشدة رونسار لأنه لم يقدم الا نسخا شاحبة عن القدماء بلغة ميتة ، وامتدح مالرب لأنه يحظر الشعر الدوار^(٣٩) . وكتاب « اللوحة » كتاب غير حماسي وبارد وفي الأغلب خال من الإحساس وهو جرد وصفى لجماعة الثريا مدعم باقتباسات مسهبة . وفي الشكل المنقح يقترح لسانت - بوف بالفعل شجرة انساب للرومانسية في القرن السادس عشر ،

(٢٧) بييردي رونسار (١٥٢٤ - ١٥٨٥) الشاعر الفرنسي الرئيسي في عصر النهضة وزعيم جماعة « الثريا » . (المترجم)

(٢٨) الثريا مجموعة من النجوم تتألف من سبعة نجوم وأطلق الاسم على سبعة من كبار الشعراء اليونانيين في عصر بطليموس الثاني ثم طبق في القرن السادس عشر على دائرة الشاعر رونسار وعدد أفرادها سبعة وهم : رونسار ، دي بلاي ، تيار ، دي بيف ، جودل ، بلو ، بليتييه . (المترجم)

(٢٩) « لوحة » ، باريس ، ١٨٧٦ ، الجزء الأول ، ص ١٤٩ ، ص ٢٥٦ وهناك دراسة شاملة للختلاف بين الطبعتين في ج . ميشو « دراسات عن لسانت - بوف » ، باريس ، ١٩٠٥

بل إنه يذهب إلى أن المسرح الفرنسي كان يمكنه أن يتطور على نحو أكثر حرية فيما لو كان الكسندر هاردى^(٤٠) عبقرياً مثل شكسبير^(٤١).

وأطول أعمال سانت - بوف هو كتاب « جماعة بور رويال » وقد نما من المحاضرات التي ألقاها في أكاديمية لوزان في ١٨٣٧ - ١٨٣٨ ويقع في خمسة مجلدات (١٨٤٠ - ١٨٥٩) وهو لا يدعى أنه تاريخ أدبي فهو أساساً تاريخ هذا الدير ، وتاريخ الرجال والنساء الذين يقطنونه ، تاريخ ما يسميه سانت - بوف روح جماعة بور رويال . وسانت - بوف ليس خبيراً في المجادلات اللاهوتية كما أنه ليس مهتماً باللاهوت وإن كان من الواضح أنه يؤازر جماعة الجانسين^(٤٢) ضد الجزويت^(٤٣) وهو مهتم أكثر بتاريخ المشاعر الدينية وبتاريخ تطوير الخط الروحي وبتاريخ طريقة الحياة وشكل المشاعر والتفكير . وواضح أن وجهة نظره الخاصة تجاه موضوعه قد تغير مع تعاقب السنين. وفي الثلاثينيات عندما أعد سانت - بوف المحاضرات كان لا يزال منخرطاً في جو الديانة الرومانسية وكان متأثراً بعمق بمواجهته مع لامنيه^(٤٤) . ولقد شعر وهو في لوزان بالحاجة إلى بعض الاهتمام بالجمهور الكالفيني وأصدقاء من أمثال الكسندر فينيه^(٤٥) وفيما بعد ارتد إلى النزعة الشككية التي كانت في فترة تدريبه المبكرة في ظل الأيديولوجيين^(٤٦) وشعربقوة أكبر بابتعاده عن مجال جماعة بوررويال . ولقد أدرك أنذاك ضعف موضوعه ومحدوديته ؛ ولقد صدمته « النقطة البغيضة »

(٤٠) الكسندر هاردى (حوالى ١٥٨٠ - حوالى ١٦٣٢) كاتب مسرحى فرنسى ألف حوالى ألف تمثيلية وأعد حوالى مائة تمثيلية (المترجم)

(٤١) « لوحة » ، الجلد الأول ، ص ١٠٦ ، ١٣٤ وعم هاردى ص ٤٠٢

(٤٢) عقيدة دينية مستمدة من أعمال القديس أو غسطين قام بها كور تيو جانس (١٥٨٥ - ١٦٢٨) أسقف في منطقة الفلاندر وهي ترفض فاعلية الإرادة الانسانية وتؤكد سبق التقدير الإلهى . (المترجم)

(٤٣) أعضاء جماعة المسيح وقد أسسها عام ١٥٢٤ القديس اجناتىوس لويولا ليواجه حركة الاصلاح . (المترجم)

(٤٤) فيلسيبيته روبرت دى لامنيه (١٧٨٢ - ١٨٥٤) كاتب دينى وديمقراطى مسيحي فرنسى . وقد أصبح فسيسا وهو فى الرابعة والثلاثين من عمره (المترجم) .

(٤٥) الكسندر فينيه (١٧٩٧ - ١٨٤٧) سويسرى من أصل فرنسى شغل منصب كرسى اللاهوت والأدب الفرنسى فى لوزان . وله دراسة نقدية بعنوان « دراسات عن باسكال » وقد صدر بعد وفاته عام ١٨٤٨ (المترجم) .

(٤٦) جماعة فرنسية من المفكرين والكتاب فى عصر الثورة الفرنسية وما بعدها وهم تلامذة كونديلاك . أعرب دى تراسي عن فكرهم فى كتابه « عناصر الأيديولوجية » (١٨٠١ - ١٨٠٥) . (المترجم) .

(لقدارتهم) الكهنوتية ، وسرعة تصديق أشكال إيمانهم بالمعجزات وتمجيدهم للمرض والمعاناة والفقر وانشغالهم بالموت على أنه الهدف الوحيد للحياة^(٤٧)، وأن يرى أضرب الأنواع وتنوع أشكال التنظيم الإنساني . وقد تعدلت على نحو غريب أخلاقيا فى المجتمع وفى المتاهة المصطنعة للعقائد . وإن فكرة تضاريس سمات الناس وعلم النفس الاجتماعى قد انتصرت على التعاطف الشخصى المبكر مع « سر هذه النفوس الورعة وأشكال وجودهم الداخلية والشعر الصمى والعميق الذى يطلقونه^(٤٨) » .

إن كتاب « بوررويال » يناقش فى داخله شخصيات أدبية عديدة وبعض النصوص الأدبية . ولقد نال الكتاب نقدا لانحرافه المصطنع فى الموضوعات الأدبية التى لا ترتبط بجماعة بوررويال إلا على نحو بعيد تماما وكذلك لإفراطه فى إبراز التأثير الأدبى للحركة فى فرنسا القرن السابع عشر^(٤٩) . لكن سانت - بوف على وعى تام بأنه يستخدم جماعة بوررويال كنوع من الخيط المرشد أو نقطة إشارة بل حتى تعلق للحديث عن التاريخ الأدبى^(٥٠) وعلى الإنسان بالأحرى أن يعجب بالمهارة التى نجح بها فى تعزيز الاستجابة لموضوع ييل متخصصا جدا وبعيدا عن الأدب التخيلى . وبين النصوص والكتاب الذين ناقشهم نجد مسرحية « بوليوكت » لكورنى و « سانت - جينييه » لروتر وهما الوحيدتين اللتين ترتبطان بشدة بجماعة بوررويال : وجويزدى بلزاك^(٥١) لا يكاد تكون له أى صلة بهذه الجماعة وهو يفيد بالأحرى كمثل عكسى ، كنمط عكسى للإنسان الأدبى الخاص ؛ ومسرحية « طرطوف » لموليير يمكن أن ترد فى البحث لاشئ سوى أن لها نعماتها المضادة للجزويت . ولكن من المؤكد أن مونتيني رغم أنه يسبق جماعة بوررويال - هناك حاجة إليه لمناقشة باسكال ، ويمكن أن يجرى تناول راسين على نحو مشروع فى علاقاته بأباء الكنيسة^(٥١) وسانت - بوف مهتم بالضرورة بأفكار الشخصيات الأدبية ومواقفهم تجاه الدين ومسائل العصر ، وهو لا

(٤٧) « بوررويال » ، المجلد الثالث ، ص ٩٤ ، ص ٣٢٣ ، ص ٣٢٦ - ٣٢٧ ، ص ٣٤٣

(٤٨) « بوررويال » ، المجلد السادس ، ص ٢٤٥ ،

(٤٩) انظر : أنطوان آدم « تاريخ الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر » ، المجلد الثانى ، عصر باسكال ، ص ١٧٨ - ١٧٩ لا أبى بريموند « تاريخ الأدب للمشاعر الدينية » وج لابورت : « عقيدة اللطف الالهى عن أنولد » (باريس ، ١٩٢٢) يعطى تفسيرات مختلفة .

(٥٠) « بوررويال » ، المجلد الأول ، ص ١٤٦ .

(٥١) هو غير أونوريه بلزاك الروائى المعروف . وجان لوى جويزدى بلزاك (١٥٩٤ - ١٦٥٤) كاتب مقالات قام بتحسين النشر الفرنسى (المترجم) .

يبدل أى محاولة لإعطاء معنى للتطور والتغير الأدبيين لكنه يسعى إلى نقل شئ من تاريخ النثر الأدبي الفرنسي - ترفه المجازى عند مونتيني ، ونضاله من أجل الوضوح والتأليف الكلاسيكيين ، وانتصار عند باسكال - ولتطوير وتجسيد كراهيته لما يمكن وصفه اليوم بأنه أسلوب « الزخرفة الغريبة » فى عصر لويس الثالث عشر . ويجب نقد روترو^(٥٢) لإفراطه فى التأكيد ولنزعتة المليئة بالفرقة والطنطنة والاستحالات الأخلاقية ، وفرانسوا دى سال^(٥٣) بسبب الأسلوبية المرصعة بالبديع وأسلوبية المحسنات البديعية الغامضة^(٥٤) .

وهناك صفحات ممتازة قليلة عن « رسائل من إقليم البروفنسال » للفيلسوف باسكال وبعضها عن كيف يفيد فن باسكال فى الحوار فى تحقيق أغراضه الساخرة ، وبعضها الآخر تكاد تكون صفحات غنائية عن الأسلوب الكامل لراسين الذى يشجب - فى جانب منه - وجهة نظر سانت - بوف الخاصة فى بواكيرها عن رفته الحزينة^(٥٥) .

وتفسير فكر مونتيني وباسكال يجب أن يجذب دارس الأدب . ومونتيني فى نظر سانت - بوف هو وثنى هو « الانسان الطبيعى » ، إنه المغوى لباسكال ، إنه شيطان رجيم « منهجه يمكن بحق أن يسمى منهجا غادراً »^(٥٦) . وباسكال - بالمقابل - يبدو لسانت - بوف على أنه إنسان الإيمان ، « أرشميدس وهو يبكى عند أعتاب الصليب »^(٥٧) . ويرفض سانت - بوف محاولة فيكتور كوزان أن يحول باسكال إلى شكاك ورجل العالم الذى لا ينقذ نفسه إلا بالقفز فى الإيمان^(٥٨) وينطلق سانت - بوف

(٥٢) جان دى روترو (١٦٠٩ - ١٦٥٠) كاتب درامى فرنسى وهو صديق كورنى ومناقسه الحقيقى الوحيد ، له « هرقل يموت » عام ١٦٣٤ . (المترجم) .

(٥٣) القديس فرانسوا دى سال (١٥٦٧ - ١٦٢٢) أسقف جنيف من ١٦٠٢ وهو زعيم الحركة الناهضة للإصلاح وأصبح محور الحياة الدينية فى فرنسا (المترجم) .

(٥٤) « بور رويال » ، المجلد الأول ، هى ١٤٧ وما بعدها .

(٥٥) « بور رويال » ، المجلد الثالث ، ص ١٢٠ : المجلد السادس ، ص ١١٨ وما بعدها .

(٥٦) « بور رويال » المجلد الثانى ، ص ٣٨٦ ، ص ٤٠٩ ، ص ٤٢٥ - ٤٢٦ ، ص ٣٩٧

(٥٧) « بور رويال » المجلد الثالث ، ص ٤٥١

(٥٨) « بور رويال » المجلد الثالث ، ص ٤١٤ وما بعدها .

بصرامة مفترضا أن « إيمان باسكال يسبقه شكه »^(٥٩) وأن باسكال مثل القديس جون أحب المسيح المخلص بإخلاص شديد . وهو يؤكد نورانية وقداسة عقل باسكال وأسلوبه .

وإن افتقاره الشديد للسحر مع العداوة الراسخة للفن ساعدا - زيادة على ذلك - فى تشكيل أسلوبه الخالى من المجاز المجرى دون إطناب^(٦٠) وأخيرا فإن سانت - بوف يقترح - بنوع ما من التردد بشأن اعتناق ديانة التقدم والعلم - أن باسكال يمكن استهجانه أخيراً لا بالحجج ، بل بالتاريخ . ويأمل سانت - بوف أن يصبح العالم معافاً وأقل رعباً وأن يكف عن أن يكون عالم نفى . وبالنسبة لعقلية سانت - بوف فإن بوفون والبيولوجيا والتطور تدحض - أو سوف تدحض - باسكال^(٦١) . غير أن هذه المحوديات لأفقه فى القرن التاسع عشر لا يجب أن تخفى حقيقة أن سانت - بوف كان ناجحاً بشكل غريب فى مهمته : مع التقمص الوجدانى التاريخى الكامل دخل فى عقل ومشاعر جماعة من الناس غريبة عن العصر الذى كتب فيه كتابه عن «جماعة بوررويال» . ومهما تكن الانتقادات ثانوية موجهة ضد عدم دقة التفاصيل أو حتى التفسيرات الخاطئة ، فإن كتاب « بوررويال » يظل انتصاراً للنزعة التاريخية الثقافية . وهو يجمع تاريخ المشاعر الدينية والحكى التاريخى والقائم على السيرة والتصوير السيكولوجى الفردى والغزوات فى التاريخ الأدبى وقد يبدو أنه يشكل جنساً أدبياً هجيناً . ولكن ما ينقص الكتاب فى صفاء المنهج والغرض يتم تعويضه للغاية بالحياة المحلية والروح الموحدة التى هى الروح التاريخية فى أفضل حالاتها . ويعكس كتاب « بوررويال » قناعات سانت - بوف الأساسية : رفضه أن يؤازر دور الصدفة ؛ إشارته

(٥٩) « صور معاصرة » ، المجلد الخامس ، ص ٢١٥

(٦٠) « بوررويال » ، المجلد الثالث ، ص ٥٨ ، ص ١٠٢ فى الهامش ، ص ١٠٢ ، ص ١٢١

(٦١) « بوررويال » المجلد الثالث ، ص ٤٠٠ - ٤٠١ ، ص ٤١٤ ، ص ١٠٥ فى الهامش .

إلى اللب الغامض للشخصية الإنسانية ؛ وعدم ثقته « بفلسفة التاريخ » والخطط المتضخمة - عدم الثقة التي أعرب عنها أيضا ضد جيزو^(٦٢) « فتاريخه مفرط في النزعة المنطقية بحيث لا يصلح أن يكون تاريخا حقيقيا^(٦٣) ». وهناك خط غير محدد ولا عقلاني وحرون عند سانت - بوف مما يجعله بمعزل عن العقلانيين الجدد من أمثال تين أو الوضعيين والطبيين المتشددين .

وكتاب سانت - بوف الثالث عن التاريخ الأدبي هو « شاتو بريان وجماعته الأدبية في إمبراطورية » وهو قائم على محاضرات ألقاها في ليج في ١٨٤٨ - ١٨٤٩ ولكن لم تُنشر إلا عام ١٨٦٠ وهذا الكتاب هو الأقرب إلى التاريخ الأدبي بمعناه الدقيق . و« المقال الافتتاحي » (١٨٤٨) يقرر بوضوح شديد حالة التاريخ الأدبي : « لا يكفي أن تعرف الناس إذا كان الأمر ، أمر أعمال » . وبينما يحاول « أن يشخص إنتاج العقل كتعبير عن العصر ونظام المجتمع فإن على الإنسان ألا يهمل التقاط ما لا يمت إلى الحياة العابرة وما يخص الشعلة الخالدة والمقدسة ، عبقرية الآداب نفسها^(٦٤) ». ويوافق سانت - بوف على مهمة « أن ننتج - فوق كل شيء - الحركة والوحدة وكلية الحقبة الأدبية وأن ننبد الافتتان بالقديم الخارجي والبالى الخاص بالتصنيفات والقوائم لصالح إحساس حي بالتراث ، وشعور بالعلاقات الحقيقية و« ما هو مؤثرٌ ، وما هو مهم »^(٦٥) .

(٦٢) فرانسوا جيزو (١٧٨٧ - ١٨٧٤) مؤرخ وسياسي فرنسي وكان أستاذ التاريخ الحديث في جامعة السوربون من ١٨١٢ إلى ١٨٣٠ من مؤلفاته « مقال عن تاريخ فرنسا » نشر عام ١٨٢٣ (المترجم) .

(٦٣) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الأول ، ص ٣١٧ - ٣١٨ انظر : البيرت سورل : « سانت - بوف والمؤرخون » في « دراسات في الأدب والتاريخ » (باريس ، ١٩٠١) ص ٥٩ - ٧٢

(٦٤) « شاتوبريان وجماعته الأدبية ش » ، المجلد الأول ، ص ١٩

(٦٥) « شاتو بريان وجماعته الأدبية » في المجلد الأول ص ٣٥ - ٣٦ في الهامش .

وفى موضع آخر يحتج سانت - بوف ضد التاريخ الأدبي التقليدى باعتباره « مقبرة كبرى » ويصف الحقيقى بأنه تأسس على « تتابع وتداخل الدارسين والجماعات ، الأسماء والسمات الخاصة بالزعماء الحقيقيين ، والاشخاص ودرجات الألعيات الرئيسية وجدارة الأعمال الهامة البارزة حقا^(٦٦) ». وهو فى مناسبات يرسم تخطيطات سريعة للتاريخ الأدبى . وهو يقوم بعملية مسح للفترات الرئيسية للشعر الفرنسى ويقترح أن رونسار وبوالو ولامارتين هم المبدعون الحقيقيون أكثرهما هو عند مالرب (وضمنا هوجو)^(٦٧). ولكن بصفة عامة فى التطبيق - وبقينا فى الكتاب عن شاتو بريان - نجد أن المبدأ المنظم هو مبدأ السيرة : « الجنود أهميتهم أقل والقادة هم فى الأغلب كل شئ فى التاريخ الأدبى^(٦٨) ».

وهناك مناقشات عن السيدة دى ستال وسط تمهيدات ، فإن الاهتمام مركز على أصدقاء شاتوبريان : فونتين^(٦٩) وجوبير وهناك ملحق عن شندوليه ؛ ولكن كل الأضواء مسلطة على البطل ، وتطوره الروحى ومراحل أسلوبه . وكان الكتاب فى وقت يلقى بالاستياء بسبب الشك الذى يبيده بالنسبة لإخلاق شاتوبريان وبسبب التعارض مع الإعجاب الشديد المبكر لى سانت - بوف بشاتو بريان إبان حياة هذا الأخير . ودفاع سانت - بوف الغريب قائم

(٦٦) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الرابع ، فى ٢٩٦

(٦٧) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثالث ، ص ١٤٢ وما بعدها . عرض تحليل لدراسة كريبية « الشعراء الفرنسيون » ١٨٦١

(٦٨) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » المجلد الأول ، ص ٣٦

(٦٩) شارل فونتين (١٥١٢ - ١٥٨٧) شاعر فرنسى وهو يهاجم بدع جماعة الثريا التى تضم سبعة شعراء (المترجم) .

على أنه فى السابق كان « مضطرا إلى أن يغنى وهو فى فم الأسد^(٧٠) » ، وأنه كان يتأمل بافتقار فى شجاعته الأخلاقية ، ولكن لم تكن هناك حاجة إلى اتهامه بالازدواجية . والنقد الموجه ضد شاتوبريان يؤخذ مأخذ الجنوهو دقيق وعادل بل وحتى معتدل من وجهة نظر محدثة . فلايزال سانت - بوف يعامل شاتوبريان على أنه الشخصية الكبيرة فى بداية القرن ، ولايزال يعجب بتناغم أسلوبه وإيقاعاته وقوة صورته المجازية وجدادتها وسحر مناظره وأثر أنماطه وأحواله المؤثرة . ولكنه حدده الآن على أنه أبيقورى النزعة مع تخيل كاثوليكي^(٧١) « وأنه يشك فيما إذا كان كتابه « عفريت المسحية » مقنع كحجة . ويبدو شاتوبريان كمغو كبير ، كساحر ، ككاتب كبير يعبر عن التفسخ ، « لقد حول شاتوبريان مركز النثر من روما إلى بيزنطة ، بل أحيانا أبعد من بيزنطة - من روما إلى أنطاكية أو لوديسيا ، وأسلوب الأمبراطورية السفلى فى النثر الفرنسى يرجع إليه^(٧٢) . ولقد توصل سانت - بوف إلى نتيجة مفادها أن أماله السابقة بعصر نهضة فرنسى جديد كانت خاطئة أو فندتها التطورات المتأخرة . ومثال سانت - بوف فى النقد ومعيار التنوق قد تغيرا .

ويستحيل علينا أن نقيم تسلسلا تاريخيا خالصا لمفاهيم سانت - بوف المختلفة فى النقد . وبصفة عامة يبدو أنه يتحرك فى إتجاهين فى وقت واحد . من مفهوم مبكر أكثر ذاتية للتعبير الشخصى إلى موضوعية أكبر ونزاهة وتسامح وفى الوقت نفسه من تقبل غير نقدى ومتعطف إلى تأكيد متزايد على نور الحكم ، إلى تعريف للنوق والتراث . وهاتان الحركتان لعقله هما فى مفترق طرق . وفى النظرية نجد أن التاريخية الرومانسية تسير بإزاء التسامح والنسبية ولكن عند سانت - بوف تتعدل بل وفى الغالب تتناقص مع الانحياز فى المعارك الأدبية للعصر بأناية شاعر يبحث عن تعبير شخصى حتى فى النقد . إن الموضوعية والنزاهة فى المرحلة الأخيرة تؤسسان نفسيهما على أساس نماذجها لاعلى أساس نموذج العلم . والتحول إلى النوق الكلاسيكى يحمل على أى حال تأكيدا جديدا للوظيفة الإحكامية ، ومن ثم نقمة السلطة وكثيرا من الحدة فى نقد سانت - بوف . ويبدو من الأفضل أن نبرز المفاهيم المختلفة

(٧٠) « شاتوبريان وجماعته » ، المجلد الأول ، ص ١٤

(٧١) « أحاديث الأثنين » ، المجلد الثانى ، ص ١٤٥

(٧٢) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الأول ، ص ٢٣ ؛ المجلد الثانى ، ص ٩١ ، المجلد الأول ،

للنقد دون أن نعبأ كثيراً بالتسلسل التاريخي . وبالنسبة لسانت - بوف فإن المرحلة الأولى من النقد هي « ابتهاج بفهم كل شيء قد وجد^(٧٣) » ، وفرح بتنوع الجنس البشري بصرف النظر عن الاتفاق الثقافي . وهو ينحى جانباً نقد ادموند شرر^(٧٤) لجوزيف دي ميستر^(٧٥) ، وهو يعترف بصدقه ولكنه يقول « سوف أنصت إليه » . وإننى أحب كل شيء عن الإنسان عندما يكون الإنسان مميزاً ومتفوقاً ، إننى أترك نفسى وسوف أتركها دائماً لى تسير بالفضول تجاه الحياة وذلك الرائع للحياة : العقل العظيم والقوى . وقبل الحكم لا أفكر إلا فى الفهم والاستمتاع بحضور شخصية عظيمة ورائعة^(٧٦) . وإذا أردنا أن نفهم كل تنوع البشرية فإن علينا - على نحو ما افتخر سانت - بوف بنفسه فى الإيمان - أن نصبح محايدين وحتى غير شخصيين وغير مكترئين « إننى أفضل نفسى من نفسى^(٧٧) » . « إننى أريد أن أتكلم عن الكاتب بروح كاملة من النزاهة . وهذه النزاهة ، بل هذه الحيادية قد أصبحت - كما أعترف - لذة من لذاتى العقلية الأخيرة . فلو كانت هذه هى الهوية فإننى أعرف بأننى تأثرت بها^(٧٨) » . بل إنه حتى ليشتط فيقول: « إننى أفخر بأن أصبح لاشيئاً فيما هو فردى ، وأنا أحب نفسى على نحو أفضل بوضوح فى ظل هذا الشكل المحطم والمتكثر والتصويرى عن أى شيء آخر^(٧٩) » . وهكذا يستطيع - على الأقل فى السنوات الأخيرة - أن يتنصل من انتمائه إلى أى فرقة أو يعتنق أى مذهب خاص^(٨٠) ويستطيع أن يتحدث

(٧٣) « صور نسائية » ، ص ٢٨١

(٧٤) ادموند شيرر (١٨١٥ - ١٨٨٩) ناقد فرنسى من أصل فرنسى . كتب فى الفلسفة واللاهوت قبل أن يتحول فى منتصف حياته إلى الأدب واللغات الأجنبية . له « دراسات نقدية فى الأدب المعاصر » فى عشر مجلدات صدرت بين ١٨٦٢ و ١٨٩٥ (المترجم) .

(٧٥) جوزيف دي ميستر (١٧٥٣ - ١٨٢١) فيلسوف أخلاق مسيحي فرنسى عاش فى سويسرا . له « مقال عن المبدأ التوليدى للذات السياسية » ١٨١٠ (المترجم) .

(٧٦) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٦٧ - ٦٨

(٧٧) « سمومى » ، ص ١٠

(٧٨) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثانى ، ص ١ - ٢

(٧٩) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الخامس ، ص ٣٩١

(٨٠) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الأول ، ص ١٩

عن « عدم الاكتراث الأريحي^(٨١) » كمثاله . ومع هذا فهناك مقال مبكر تماما عن بايل^(٨٢) (١٨٣٢) يحبذ التوازن ويرفض « أن يكون متعصبا أو حتى مفرطاً في القناعة أو مهووساً بأى عاطفة » وعلى المرء أن يقول إن « عدم الاكتراث هذا الأساسى ، هذا التسامح التلقينى والهين وقد ازداد حدة من جراء اللذة هو شرط من الشروط الجوهرية للروح النقدية . والعبقرية النقدية تلوح له « عكس العبقرية الإبداعية الشعرية والعبقرية الفلسفية التى بدون نسق ؛ إنها تدخل كل شئ فى الحساب ، وتأخذ كل شئ حسب قيمته هو . إن العبقرية النقدية لاشأن لها بالإفراط فى التبجيل ، لاشأن لها بالإفراط فى الاحتشام ، لاشأن لها بالإفراط فى مشغولية البال ... إن العبقرية لاتستقر فى مركزها ... ليس لديها خوف من عدم التوفيق » . ويشك سانت - بوف فى « أن الناقد يستطيع أن يكون رجل دين ويغرس - كما هو الحادث بالفعل - الملكة النقدية والاستطراذية ، المسترسلة و التراكمية » . إن رسالة الناقد هى « أشبه بنزهة دائمة مع جميع أنواع الناس وفى كل أنواع البلدان ويجرى استخراج هذه الرسالة النقدية من خلال الفضول^(٨٣) » . ويشعر سانت - بوف بشأن ملكة الاستسلام هذه بأنها تتضمن رفض أى معتقد خاص ، وحتى المسيحية . وهناك حجة إضافية لنزعة الشكية العميقة الجذور وهى شرح فائق للحياة الانسانية . « النقد الأدبى - وبصفة خاصة النوع الذى أمارسه - هو وبالأسى - يكاد يكون فى تنافر مع الممارسة المسيحية . إن إصدار الحكم هو دائماً إصدار حكم على الآخرين أو إعادة تقديم الآخرين على نحو حسن وتحويل الإنسان إلى الآخرين كما أفعل غالباً . هذه هى - أساساً - عملية وثنية كلية ، التحول حسب عنوان كتاب أوفيد^(٨٤) . لكن هذا هو استهلال فى مذكرات خاصة . إنه نادراً ما يستطرد هكذا جهرة . لقد اعتقد أن النقد فى معظمه هو مدرسة فى التسامح . « إن الشاعر لن يفهم إحالة وجوده الخاصة وفرديته الحققة ، وبهذا وحده سوف يخبرنا بأنه ليس ناقداً » . « كثيراً ما فكرت فى أنه بالنسبة للناقد خير له ألا تكون لديه أى ملكة فنية خشية أن ينقل إلى أحكامه المختلفة

(٨١) المصدر السابق ، ص ٢٦٤

(٨٢) بيير بايل (١٦٤٧ - ١٧٠٦) فيلسوف وناقد وهو برو تستنتى تحول إلى الكاثوليكية ثم ارتد ثانية إلى البروتستانتية . يرى أن العقل لايفضى إلى نتائج يقينية وأن الأخلاق مستقلة عن الايمان الدينى . (المترجم) .

(٨٣) « أحاديث الأثنين الجديدة » المجلد الأول ، ص ٣٦٧

(٨٤) « سمومى » ، ص ١٠

أشكال النزوع السرية عند مؤلف ذي أهمية^(٨٥) . ولقد شعر هو نفسه بأنه كان شاعرا ، لكن هذا أحبط طموحاته الشعرية ، بينما المؤلم – مثل أى فشل – أنه يعنى إيجاد حرية جديدة ، إيجاد اتساع جديد للعقل والأفق .

إن منهج فهم النقد سوف يتألف أولا من القراءة البسيطة . « إن فن النقد يتألف من معرفة كيف نقرأ مؤلفا قراءة مشروعة وتعليم الآخرين كيف يقرأونه بالطريقة عينها^(٨٦) . » « إن الناقد ليس سوى إنسان يعرف كيف يقرأ والذي يعلم الآخرين القراءة أيضا^(٨٧) » ومرة ثالثة : « إن معرفة قراءة كتاب وفى الوقت نفسه أن نعرف كيف نحكم عليه بون أن نكف عن الاستمتاع به يكاد يكون هو الفن الكلى للناقد . لكن الفن يتألف أيضا فى المقارنة وفى الملاحظة الجيدة لنقاط المقارنة : وهكذا بجانب « أتالا^(٨٨) » أقرأوا « بول وفرجينى^(٨٩) » و« مانون ليسكو^(٩٠) » ، و« رينيه^(٩١) » أقرأوا « أوبرمان^(٩٢) » و« الأبرص » ؛ بجانب « الشهداء^(٩٣) » أقرأوا « الأوديسا » و« تليماك^(٩٤) » و« مملتون . افعلوا هذا وبعدها انطلقوا . إن الحكم سينتج على نحو طبيعى تماما ؛ إنه سوف يكون نفسه من انطباعكم^(٩٥) » .

(٨٥) أحاديث الأثنين الجديدة ، المجلد الأول ، ص ٩

(٨٦) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الأول ، ص ٢٧٨

(٨٧) « صور أدبية » ، المجلد الثالث ، ص ٥٤٦

(٨٨) « أتالا أو أشكال حب البدائين فى الصحراء » قصة كتبها شاتوبريان عام ١٨٠١ ثم أدمجها فى كتابه « عفريت المسيحية » عام ١٨٠٢ (المترجم) .

(٨٩) رواية كتبها برناردين دى سانت – بير عام ١٧٨٧ وفيها فقرات ساخرة وخاصة الاوصاف (المترجم) .

(٩٠) رواية من تأليف الأب بريفو تصف محاولة رجل التغلب على عواطفه وحب لامرأة غير جديرة به (المترجم)

(٩١) قصة ذات جمال شاعرى واردة فى كتاب شاتوبريان « عفريت النهار » عام ١٨٠٢ (المترجم) .

(٩٢) رواية سابقة على الرومانسية على شكل رسائل وليس فيها حبكة حقيقية ألفها الأديب الفرنسى سنانكور عام ١٨٠٤ (المترجم) .

(٩٣) ملحمة نثرية كتبها الفرنسى شاتوبريان عام ١٨٠٩ وهى تعد ملحقا لكتابه « عفريت المسيحية » (١٨٠٢) . (المترجم) .

(٩٤) رواية من تأليف فنلون عام ١٦٩٩ وهى على غرار القصص السياسى والفلسفى عند فوليتير (المترجم) .

(٩٥) « شاتوبريان وجماعته » ، المجلد الأول ، ص ١٨٩

وسانت - بوف فى مرحلته المبكرة اعتقد أن النقد هو عمل الشارح ، بل هو داعية الشعراء . « بعد إبداع أعمال العبقريّة تتبقى على إنسان ما آخر المهمة القيمة لترويج المشاعر وإلّاعجاب بها . والحماسة وربّات إلهام الناقد تكمن فى هذا^(٩٦) » . ولقد حدث مرة أنه اعتقد حتى أن النقد بهذا المعنى هو الوظيفة الرئيسية والجديدة فى العصر . « إننا أبعدا نكون عن التفكير من أن واجب النقد ومهمته إنما يقومان فحسب فى التواجد بعد الفنانين العظام ، فى متابعة آثارهم العظيمة بجميع تراثهم وتمجيده وتسجيله ، فى تزيين آثارهم بكل شئ من شأنه أن يجعلنا نقيمها . وهذا النوع من النقد له - دون شك - مطالب علينا أن نقدرها : إن هذا النقد هام ومستنير ومحدد ؛ إنه يشرح وينفذ ويرتب ويبسط أشكال الإعجاب المشوشة والجماليات المتحجبة جزئيا والأفكار الصعبة وكذلك حروف النصوص التى يتناولها » . ولكنه الآن يؤمن بأن هناك حاجة لنقد « يلحق نفسه بالشعراء الجدد ، ويخجل أصحاب المقدرة المتوسطة ويصرخ . (أوجدوا مكانا) حول الشعراء بمثل ما يفعل القائد فى الجيش ؛ إزحفوا أمام عربتهم مثل حامل الدروع^(٩٧) » . ورغم أن هذا الاستسلام لجماعة من الشعراء المعاصرين لم يدم سوى فترة قصيرة إلا أن سانت - بوف فيما بعد اعتقد حتى فى الناقد على أنه « وزير للعامة » ، نوع من « أمناء المكتبات الخاصة ، الذى يقول بكل ثقة ما الذى يجب أن نحمله من الكتب فى الرحلة - ذلك أن حجم الحقائق محدود تماما^(٩٨) » .

ويستطيع الانسان أن يجد مزيداً من الفقرات من هذا المغزى العام الذى يقلل من الدور الإحكامى للنقد إما بأن يجعل الناقد تابعا للشعراء أو للجمهور أو يجعله نوعا من المرآة المحايدة أو موسوعيا شامل المعرفة وصاحب نزعة أبيقورية قائمة على اللذة . غير أن سانت - بوف يهرب دائما من التعميم . وهو لا يستسيغ على نحو متزايد أصحاب المذاهب القطعية من أمثال نيسار ولديه تحفظاته عن النظرية العقائدية الجديدة عند هيبوليت تين . إنه يعرف أن القواعد القديمة أصبحت عتيقة ، ولديه شعور قوى بتنوع الأدب وثروات الماضى اللامتناهية والخريطة الهائلة لعالم الأدب . لكنه لا يستطيع أن ينحط إلى الاستسلام التام والسلبية كما قد يبدو متضمنا فى الأقوال المقتبسة من قبل . فهذه الأقوال هى من قبيل التنصل من اليقين المطلق بانها تحفظات ، إنها مراوغات ممكنة .

(٩٦) « صور معاصرة » ، المجلد الخامس ، ص ٣٤٢

(٩٧) « صور معاصرة » ، المجلد الأول ، ص ٤١٦ ، ص ٤١٧

(٩٨) « أحاديث الاثني » ، المجلد الأول ، ص ٣٧٣ ، المجلد الرابع ، ص ٥١٥

لكن هناك شيء واحد عند سانت - بوف هو أنه آمن بأن الناقد هو فنان : « إن النقد كما أقصده وأريد أن أمارسه هو ابتكار وإبداع دائمان^(٩٩) ». وكان هذا حقا بالنسبة له شخصيا . وهو يستطيع في رسالة له على الأقل أن يتحدث عن « صورة » بأنها ربط جنس الرثاء بجنس الرواية ، وترتيبهما الحق هو الترتيب الذي يكتب به حسب الانفعال والهوى . إن موضوعهما الحقيقي هو سانت - بوف نفسه^(١٠٠) . إنه يستطيع أن يقول جهره إن نقده على نحو متكرر ليس إلا شكلا خاصا ، طريقة غير مباشرة للتحدث عن مشاعره الخاصة عن العالم والحياة ، « التهد بشعر خفى بطريقة غير مباشرة^(١٠١) » . « وتحت التظاهر بتصوير إنسان آخر (الناقد) غالباً ما يحاول أن يلتقط صورته هو^(١٠٢) » وفي مرحلة معينة بصفة خاصة يأسف سانت - بوف بسبب فشله كشاعر بشكل متحمس ، حتى أنه اقترح أن النقد ليس فحسب - كما يعترف - (افتراض الأسوأ) بل هو أيضا تقدم ، مرحلة ثانية ضرورية لأي عقل وهو ليس منفصلا حقا عن الشعر^(١٠٣) والشعر يمكن أيضا أن يتم إنتاجه بشكل غير مباشر ، يمكن « أن ينفذ في الحياة مثل الزمن الخفى . والروح الشعرية يمكنها أن توجد هناك بالإمكانية في شكل أكثر تقطيرا عن تجلياتها الأكثر نورانية وخصوصية^(١٠٤) » . ويبدو أنه يقترح أنه ظل شاعرا ، بل حتى أصبح شاعرا أكثر بفضل أنه أصبح ناقدا .

وعادة ما يتصور سانت - بوف دور النقد في داخل أطر أكثر موضوعية . ووظيفة النقد هي أساسا وأساسا وظيفة إصدار الأحكام . وبينما يقلص أحيانا داخل النظرية نور إصدار الأحكام للنقد ، فإنه لم يكف عن الحكم وتزايد تأكيده وإعادة تأكيده لنور الحكم . وهو يؤكد أن الناقد يجب أن يسرد - بيقين - بدون أي تهاون - ما هو حسنٌ وما سوف يبقى . عليه أن يحكى لنا « ما إذا كان في عمل جديد هل تكفى الأصالة الحقيقية في التعويض عن الأخطاء ؟ من أي نظام يكون العمل؟ من أي مجال وإلى أي انطلاق يكون المؤلف؟^(١٠٥) ويرى سانت - بوف أن هناك حاجة ضرورية للسلطة ؛ وهو

(٩٩) « صور أدبية » ، المجلد الثالث ، ص ٥٤٦

(١٠٠) رسالة إلى ج . ج شود - أيجبوس ٧-٨ يونيو ١٨٣٨ مراسلات عامة ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٤

(١٠١) « صور نسائية » ، ص ٤١١

(١٠٢) « صور معاصرة » المجلد الثالث ، ص ٣٩٩

(١٠٣) « صور معاصرة » ، المجلد الثاني ، ص ٤٨٦ - ٤٨٧

(١٠٤) « صور معاصرة » ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٢

(١٠٥) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الثاني ، ص ٩٣

يلمح محبذا مالرب وبوالو ودكتور جونسون . « إن الناقد الحقيقي يسبق الجمهور، ويوجهه، ويرشده^(١٠٦) » وهو فى مناقشته لحالة النقد فى عام ١٨٤٥ يدرك أن العصر الذى يحتاج فيه إلى النقد التبريرى والشارح قد ولى ؛ إنه عصر النقد للعودة إلى دوره القديم فى الحكم^(١٠٧) . بل إنه يبدو أنه يسمح بنقد مجرد الكتب ، والسياسة الحسنة كعلاج لمفاسد العصر الحالى وهو يمجّد احتفاء النقد بالحقيقة التى لا تتواءم فيها . وهو يمتدح بوالو لكراهيته « للكتاب الغبى » ويجد فى لاهارب وجونسون « حسا حقيقيا وحييا » بالحقيقة ، وموهبة من الطبيعة التى يمكن أن « تتطور وتتحسن إلى درجة معينة^(١٠٨) . وقد رجع سانت - بوف يوما إلى هذه المعايير ؛ ولقد أزر معاصريه « لأنهم غامروا بكل شئ فيما عدا الحكم . وهم لن يجرعوا على إلزام أنفسهم بالقول : هذا حسن وهذا سء^(١٠٩) » . ولدى الناقد وظيفة محافظة وتصحيحية : إنه « يتمسك بالتراث ويحتفظ بالنوق^(١١٠) » ، ويدافع عن « درجات الفن ، ومراتب الروح^(١١١) » . إن « النقد الحق قائم على دراسة كل كائن - أى كل مؤلف ، كل ألمعية ، وفق ظروف طبيعية بإعطاء وصف حى وأمين ، ولكن دائما بأنه يصنّفه ويضيفه فى مكانه فى ترتيب الفن^(١١٢) » . ويؤمن سانت - بوف بأن الناقد له تأثير مباشر على تيار الأدب . وبوالو ينال الآن الثناء على أن له تأثيرا صحياً : « دعونا نحى ونعترف اليوم بالتناغم النبيل والقوى للقرن العظيم ويدون بوالو، وبدون لويس الرابع عشر ، الذى أقر بوالو بأنه مرشده المحنك فى رحلته فى جبل البرناس أين كنا سنكون ؟ هل حتى أعظم الألعيات قد استسلموا كثيرا لما يشكل اليوم التراث المحتمل لعظمتهم ؟ . وأخشى أن يكون راسين قد كتب مزيدا من تمثيلات متكررة مثل (برنيس^(١١٣)) ؛ وكان لافونتين سيكتب

(١٠٦) المصدر السابق ، ص ٩٥

(١٠٧) « صور معاصرة » ، المجلد الخامس ، ص ٢٦٥

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ٢٦٨ - ٢٦٩

(١٠٩) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الأول ، ص ٢٨٢

(١١٠) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٢٥٦

(١١١) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٢٧٦

(١١٢) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٢ ، ص ١٩١ وأنظر : « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ،

ص ٣٠٠

(١١٣) فرنسوا - يواقيم برنيس (١٧١٥ - ١٧٩٤) شاعر فرنسى وعضو الأكاديمية الفرنسية عام

١٧٤٤ وشغل منصب وزير الخارجية عام ١٧٥٧ له مذكرات أظهرت كيف أن السيدة بومبادور لعبت دورا

سياسيا (المترجم) .

حكايات أقل وقصصا أكثر ، وموليير نفسه كان سيعطينا مزيدا من أمثال (سكابان^(١١٤)) وما كان سيحرز الآفاق العالمية لمسرحية موليير (عدو البشر) . بكلمة ، فإن كلا من هذه العبقريات الجميلة كانت ستتمرغ فى أخطائها . بوالو - أى الشاعر صاحب الحس الحسن - الناقد صاحب النفوذ والذى تضاعف بما لدى الملك العظيم - قد قيدها جميعا وأرغمها بحضوره المحترم على إنتاج أفضل الأعمال وأخطرها^(١١٥) .

ويأسى سانت - بوف من حقيقة أن عصره ينقصه شخص من نوع بوالو^(١١٦) . ويستشعر الإنسان أنه كان مستعدا ليلعب الدور نفسه عندما يقول إن بلزك كان سيستفيد من بوالو^(١١٧) ، وكان يأمل أن يتعلم قلوبير من النقد الذى كتبه هو نفسه لرواية قلوبير (سالامبو^(١١٨)) .

ولكن كيف يمكن تحديد التراث ؟ يرجع سانت - بوف إلى المفهوم المحورى فى التراث النقدى الفرنسى - مفهوم النوق . أحيانا فإن هذا (النوق) لايعنى سوى « التذوق القائم على اللذة ، وهو شكل من النزعة الأبيقورية الزخرفية الغربية . وهناك فقرة غريبة عندما يتحسر سانت - بوف لواقعه أن الإنسان لايعود يستطيع أن يقرأ مستلقيا على وسادة مثل هوراس إبان أيام الشعري^(١١٩) أو يتمدد على أريكة مثل الشاعر جراى أو يمشى خلال الريف وكتاب فى اليد وهو غارق فى التأمل . وكم اختلفت الأشياء اليوم » إن الأبيقورية قد ضاعت للأبد . وآخر ديانة لأولئك الذين ليس لديهم ديانة أخرى وآخر شرف وفضيلة لدى إنسان من أمثال هاملتون وبترو نيوس فكيف أفهم وآسى لكم فى الفعل عينه الذى يعارضكم ويتخلى عنكم!^(١٢٠) . إن النوق « يبدو دائما أنبل وأكمل وأكثر تشذيبا وسموا أصيلا فى طبيعة مميتة ووقورة . ولكن يبدو غالبا وقد تطور تطورا عاليا فى طبائع مختلفة للغاية . وهناك فساد مقبول معين

(١١٤) اسم خادم فى مسرحية شهيرة لموليير هو « مقال سكابان » (المترجم) .

(١١٥) « أحاديث الاثنين » ، المجلد السادس ، ص ٥١١ - ٥١٢ انظر فقرة مشابهة سابقة

(١٨٤٤) فى : « صور أدبية » ، المجلد الأول ، ص ١١٥ - ١١٦

(١١٦) « أحاديث الاثنين » ، المجلد السادس ، ص ٥١٢

(١١٧) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الثانى ، ص ٤٥٦ - ٤٥٧

(١١٨) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الرابع ، ص ٧٢

(١١٩) فترة ما بين أوائل يوليو وأوائل سبتمبر عندما يكون الجو شديد القىظ والرطوبة . المترجم) .

(١٢٠) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد التاسع ، ص ٨٦ - ٨٧

(هل يمكن أن يقرَّ الإنسان بهذا؟) لا ينقضى بل حتى يعطى تشذيباً متطرفاً لبعض الأحوال الأكثر ندرة^(١٢١) . غير أن سانت - بوف يتجنب هذا النوع الفاسد . إن طموحه هو للنوع الأنبل والأكثر رفعة والأكثر إنسانية ، نوع هو راغب فى تحديده على أنه « تواضع العقل^(١٢٢) » والذي يراه على أنه « الأكثر جمالا والأشد غريزية » لأعضائنا^(١٢٣) ، مثل « حب البسيط والمحسوس والسامى والعظيم^(١٢٤) » وعندما يمدح (أيوجينى العظيمة) لا يستطيع أن يفكر فى أى شىء أفضل من أن يقول : إنها التطرف ، إنها لاتصرت ، إنها لا تسعى ، إن لديها نوعاً^(١٢٥) .

وهكذا نجد أن النوع الحسن هو شعور بالاعتدال ، والمحسوس ، والمعقول ، وكل هذا مقترن بإدراك للعظمة . الأمر بكل بساطة هو أمر الجانب الذاتى لما حاوله سانت - بوف فى موضع آخر لتحديد ماهو التراث وماهو طبيعة الكلاسيكى . وفى مقالين شديدي الشهرة « ماهو الكلاسيكى ؟ » (١٨٥٠) و « عن التراث » (١٨٥٨) صاغ سانت - بوف آراءه بشكل لاينسى . والبحث الأول يطور وجهة نظر مزبوجة : فهو يصر من جهة على التراث اليونانى - اللاتينى وعلى تبجيل متدرج متسم بحسن التمييز للكلاسيكيات ؛ وهو يدرك من جهة أخرى وجود شىء يتجاوز هذا التراث : فأعمال هوميروس ودانتى وشكسبير هى كلاسيكيات وإن كانت لاتتطبق على مطالب الكلاسيكية التقليدية ويرى سانت - بوف - بطبيعة الحال - أن الكلاسيكية الفرنسية المعتادة بقواعدها المتزمتة هى من أمور الماضى وأن عصره يجب أن يتجاوزها ويبدع أدبا جديدا سوف يحقق مطالب العصر . وموقفه موقف مركب ويحتمل أن يكون متناقضا ، ولكن ليس مما لا يمكن استيعابه . وطوال حياته وهو يبجل القرن السابع عشر فى فرنسا على أنه العصر العظيم : لقد أدرك أنه ظاهرة جمعية ، وأنه حدث اجتماعى ، وأنه ليس مجرد تفوقية مجانية للألعيات أو العباقرة .

(١٢١) « بودويال » ، المجلد الثانى ، ص ٨٩

(١٢٢) « أحاديث الأثنين الجديدة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٧ ؛ « أحاديث الأثنين » ، المجلد الثالث ،

ص ٣٩١

(١٢٣) « أحاديث الأثنين الجديدة » المجلد الأول ، ص ١٢

(١٢٤) « أحاديث الأثنين » ، المجلد الأول ، ص ٢٨٣

(١٢٥) « أحاديث الأثنين الجديدة » ، المجلد ٩ ، ص ٢٧٧

« إن فكرة الكلاسيكي تتضمن في ذاتها شيئاً له تداعيه وصلابته والذي يشكل كلا ويصنع تراثاً ، إنه شيء له تركيبه وهو شيء يجري تسليمه للأجيال التالية ويدوم» لكنه لم يرغب على أن ينصب القرن السابع عشر على أنه أنموذج . إنه يحب لنا أن نفهم التراث على أنه شيء كله كرم . الكلاسيكي هو أى عمل مهما يكن نوعه قد ارتقى إلى مستوى معايير الجمال والصحة وهو ما يطالب به الآن الناقد . وسانت - بوف غير قانع بتعريف الصفة الكلاسيكية فى إطار الحكمة أو الاعتدال أو المعقولية ؛ فحينئذ سوف تشمل كتاباً عديدين من المرتبة الثانية - الكتاب السليمين والمعقوليين والجيديين . والشئ الهام يبدوله الآن هو المحافظة على فكرة وتقديس الكلاسيكيات وفى الوقت نفسه توسيعها ويقتبس سانت - بوف القول « فى منزل واحد توجد شقق عديدة^(١٢٦) » وهذا الاقتباس يوحى بتسامح كلئ شامل ؛ لكنه ينكر مافى مقال سابق فيه إلى حدما بوضوح أن قدر الناقد هو أن يكون « عجرباً أفاقاً بل يكاد يكون اليهودى التائة^(١٢٧) » . والآن إنه يستطيع أن يقول : « يجب أن يكون هناك اختيار ، والشرط الأول للنوق ... ليس أن نطوف بتسكع ، بل أن نستقر مرة واحدة وإلى الأبد على رأى ثابت . لاشئ يطمس العقل ويكون جارحاً للنوق أكثر من التطواف المتسكع^(١٢٨) » .

وفى البحث الآخر « عن التراث » فإن التركيز كان على التراث اللاتينى كما يفهم عادة على نحو أقوى ؛ ربما لأن سانت - بوف كان يخاطب جمهوراً من الطلبة وهو يلقى المحاضرة الافتتاحية فى (الإيكول نورمال) . وهو يقول بوضوح أن « الاستاذ ليس ناقداً » وليس محتاجاً إلى أن يكون على علم (كما يجب على الناقد) بكل ما هو جديد . إن الناقد هو « حارس متيقظ دائماً ، ودائماً هو رقيب » بينما الأستاذ لديه التزامات أجيال ومختلفة . « عليه ألا يذهب بعيداً عن الأماكن المقدسة التى عليه أن يظهرها ويكشفها » . ورغم أن سانت - بوف يعتقد أن الاستاذ يجب أن يعرف الحوادث الجديدة الرئيسية وعليه أن يكون رأياً ، فإنه هو نفسه يشعر فى تلك اللحظة بأنه يشبه كثيراً أستاذاً عارضاً بضرورة الحفاظ على التراث . إنه يفهم هذه المهمة الخاصة بدعم التراث على أنه إنسانى أكثر من كونه عتيقاً . وهو يتشكى من الإفراط فى التأكيد على البحث ، والذي كان قد بدأ فى فرنسا ، ويتشكى من الإفراط فى

(١٢٦) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٦

(١٢٧) هو يهودى حكم عليه بالتجوال فى العالم إلى أن يعود المسيح من جديد . (المترجم) .

(١٢٨) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الثالث ، ص ٥٣

التأكيد على الأهمية غير الملائمة التي تعطى لاكتشاف الوثائق غير المنشورة . « إن الناس فخورون بالاكتشافات التي هي مجرد أمر فضولى (عندما تكون هكذا) مما لا يكلف المرء فكرا أو جهدا عقليا ، بل مجرد مشقة التوجه إليها والتقاطها .. وقد يقول الانسان إن عصر الباحثين المدرسيين والمعلقين قد بدأ جديدا ؛ والإنسان لا ينال تكريما وتقديرا أقل على هذا ولا أكثر مما إذا كان قد حاول كتابة رواية جميلة أو قصيدة جميلة وقد حاول السير على طريق الابتكار الحقيقي ، والطرق الناعمة للفكر » ، وقد يحترم سانت-بوف درجات الفن ومستويات الذكاء . « دعونا نشجع البحث الجاد ، ولكن دعونا فى كل شئ نترك مكانة الأستاذ للألبية والفكر الحريص والممكن والعقل والنوق » . وهو يعتقد أنه بدل أن نطبع على صفحة العنوان « استنادا إلى الوثائق غير المنشورة » بالأحرى نقول: « استناداً إلى الأفكار والآراء المحكمة حتى لو كانت عتيقة » . وهو يشك فى أنه إذا وجد مخلوق مذكرات وملاحظات ثيوسيديس لكتابه « تاريخ الحرب البلوبونيزية » فإنه تكون المفضلة على الكتاب المنجز « إن الناس يفضلون المواد التي تم منها الإعداد عن العمل نفسه ، إنهم يفضلون السقالة على الصرح^(١٢٩) » . ورغم أن سانت - بوف كان واسع المعرفة للغاية هو نفسه، ويستطيع - على نحو ما يظهره كتابه (بوررويال) أن ينشغل بالبحث الممتد والكبير وسط الوثائق وخارج نطاق الكتب كان دائم الشك فى مجرد نزعة الافتتان بالقديم وخاصة التحمس للأدب الفرنسى فى العصر الوسيط .

والتطور الهائل للبحث فى ذلك الميدان تركه باردا « بالطبيعة وبالنوق لم أكن إطلاقا بين أولئك الذين أصلحوا مرض العصور الوسطى » . لقدكره « الحماس المفرط عند البعض والمجاملة الشديدة للآخرين^(١٣٠) » . وهو فى استعراضه التحليلى لبعض الأسرار الفرنسية فى العصر الوسيط يحتج ضد مقارنات محرريها بين راسين وسوفوكليس . ولقد أظهر أن المحررين الاثنيين بولين ولويس باريس جاهلان بالقديم والقرن السابع عشر فى فرنسا : « ليست لديهما مصطلحات المقارنة » . و« إن أى إنسان قد قرأ سوفوكليس فى الأصل كان سيتحفظ إزاء انحدارات النوق هذه وانحرافات^(١٣١) » .

(١٢٩) « أحاديث الاثنيين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٧٣ - ٣٧٨

(١٣٠) « أحاديث الاثنيين الجديدة » ، المجلد الخامس ، ص ٤٧١

(١٣١) « أحاديث الاثنيين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ٣٨٤

ويأخذ سانت - بوف بالتراث الذي ينحدر من القديم الكلاسيكي . وهو يستجيب للفرنسيين كورثة للرومان . « علينا أن نعانق ونفهم وألا نهجر إطلاقا الإرث الذي تلقيناه من أولئك الأساتذة والآباء المستتيرين ، وهو إرث من هوميروس منحدر إلى آخر عمل كلاسيكي بالأمس ، والذي يشكل أسطع قسم وأصلبه في رأسمالنا الثقافي . وهو يقول - بشكل ما - إن الملكة الشعرية عامة في البشرية . وهو يريد من التراث الفرنسي ألا ينطلق وألا يكون الأمر مقصورا عليه ، لكنه حث جمهوره على ألا يتخلوا عن نزعة الخاصية التعبيرية والكياسة ومبدأ النوق الحسن والعقل المرتبط باللطافة . « علينا ألا نزيغ البصر عن الشعور بمعيار معين للجمال الملائم لجنسنا وتربيتنا وحضارتنا » . وفي هذا التراث يرفض سانت - بوف أن يقيم تفرقة بين اليونانيين والرومان . « بالنسبة لنا فإن تراثهم وهباتهم قد انصهرت معا » . وهو لا يتعاطف مع الهلينية الجديدة التي ترفض التراث اللاتيني . كما أنه لا يتفق مع التأكيد اللاتيني الخالص السابق الذي يبعد اليونانيين إلى ماض بدائي موغل في القدم على نحو أكبر . وهو يحاول أن يتمثل شكسبير في التراث نفسه . ولقد أشار إلى أن شكسبير قد قرأ مونتيني وبلوتارك ومن ثم لم يكن خارج التراث . وهو يسلم بأخطاء عصر شكسبير ، لكنه يرى أنه في لب الطبيعة الإنسانية ، وليس مجنونا ، أو همجيا على نحو ما صوره فولتير « إن الناس العظام ليسوا على الإطلاق بشكل دائم مبالغين أو سخفاء أو متبجحين أو ساخرين أو غير لائقين ... إن التراث يتحدث إلينا ، والوعي بطبيعتنا المتحضرة الخاصة بنا لا تزال تتحدث إلينا على نحو أكثر وضوحا ، والعقل يجب أن تكون له دائما وقطعا له المكانة الأولى وسط هذه الأفضليات ، هذه النُصُب الخالصة بالقوة التخيلية^(١٢٢) » .

إن هذا العقل قد تحدّد على نحو أكثر دقة على أنه الصّحة والحس المشترك ، ولكن أيضا كنقص في القلق ، كتناغم مع المجتمع . ويستجيب سانت - بوف لقول شهير لجوته : الرومانسي هو المرض والكلاسيكي هو الصحة . (إن لديه تبجيلا كبيرا إن لم يكن نائيا إلى حدما لجوته والذي نسميه على نحو متكرر « أعظم النقاد على الإطلاق^(١٢٣) » رغم أنه لم يعرف سوى كتاب « محادثات » لإكرمان لتعزيز هذا الرأي .

(١٢٢) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٢٥٨

الكلاسيكي - إذن - يشمل كل الأدب في الظرف الصّحى والإزدهار السعيد ، إنه الآداب فى كامل تناغمها مع عصورها ومحيطها الاجتماعى ؛ إنها الآداب « الراضية عن انتمائها لأمتها وعصرها ولحكومتها التى فى ظلها ظهرت هذه الآداب إلى حيز الوجود وإزدهرت... إنها الآداب التى هى وتشعر بنفسها فى بيتها، فى طريقها الحق ، لاخارج طبقتها الملائمة ، وليست الدافعة للإثارة ، نون أن يكون لديها بسخط على مبدئها ، والذى لم يكن إطلاقاً مبدأ الجمال . » الأدب الكلاسيكى لايشتكى أبدا ، لاينئ أبدا ، لايشعر بالعبء أبدا . « إن الكلاسيكى يحب بلاده ، وعصره ، ولا يرى شيئاً أكثر مما هو مرغوب فيه وماهو جميل^(١٣٤) » ونحن نفتقد اليوم نغمات هذه العبارات . لقد أثارت الاستياء لأنها تتضمن مصادقة على الأمبراطورية النابوليونية . لقد أصبح سانن - بوف رمزاً لتقبل النظام والتوافق معه وفى مقال عنوانه « الحسرات»^(١٣٥) (١٨٥٢) استنكر أولئك الذين كانوا دائماً يتباكون على الماضى . وثورة ١٨٤٨ التى بعثت به - بشكل تطوعى على نحو أو آخر - إلى منفى مؤقت فى بلجيكا قد أعطته صدمة مرعبة .

وهو الآن يتطلع إلى الوراء إلى الرومانسية على أنها مرض العصر . « إن هاملت وفرتر والطفل هارولد للورد بايرون والشخوص الانقياء من أمثال رينيه هم رجال مرضى من النوع الذى يغنى ويعانى ، يتمتع ويمرض... إنه المرض لذات المرض^(١٣٦) . » وواضح أن النقد يستطيع أن يطهرنا ، بل وقد طهرنا من مثل هذا المرض . وقبل هذا فى مديح ندى حدين ملتويين قدرا مدح سانن - مارك جيراردان^(١٣٧) لأنه حارب المرض : والآن إن الناس يتزوجون وينجبون أطفالا ولايحتقرون العالم . « الشباب ، جماعة من الشباب ، قد أصبحوا ايجابيين ، إنهم لم يعودوا يحلمون^(١٣٨) » . والآن يبدو له هذا صوابا : إنه يريد من الناس أن يكونوا سعداء . بإخلاص ، وهو يأمل فى

(١٣٣) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٦٩ - ٣٧٠ ؛ « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٥

(١٣٤) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٦٩ - ٣٧٠

(١٣٥) « أحاديث الاثنين » ، المجلد السادس ، ص ٣٩٧ وما بعدها .

(١٣٦) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٧١

(١٣٧) سانن مارك جيراردان - ١٨٠١ - ١٨٨٣) ناقد فرنسى معاد للرومانسية . وهو أستاذ الشعر الفرنسى بجامعة السوربون من ١٨٣٣ إلى ١٨٦٣ له « درس الأدب الدرامى » فى خمس مجلدات (١٨٤٣ - ١٨٦٨) . (المترجم) .

(١٣٨) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الأول ، ص ١٨ - ١٩

مجتمع « يمكن أن نجد فيه أنفسنا من جديد فى وحدة منصهرة ؛ وسوف تنقطع المسغبة والمرض الخلقى ، وسوف يصبح الأدب مرة أخرى - من تلقاء نفسه - كلاسيكيا فى عظمة الخط وفيما هو جوهرى ، وفى أساسه الرئيسى معا ؛ ربما يجب أن نبدأ من جديد أعمالا تلوم^(١٣٩) » . ونقد سانت - بوف قد أصبح الآن على نحو قاطع نقدا اجتماعيا بل حتى أخلاقيا ، فى تضميناته وأصبح مطلقا فى استجابته لمعيار عريض نوعا ما وإن كان خالدا . واختلافات الآراء بين النقاد تبدو له أنها تنطلق ببساطة من اختلافات فى المنظور . « إنهم لا يبحثون عن اللحظة نفسها فى الموضوع نفسه ، وفى الأعمال نفسها للمؤلف موضع النظر ، فى الفقرات نفسها من أعماله . ليست لديهم كليته أمام أعينهم ، إنهم فى اللحظة لا يتناولونه بكليته . والانتباه الاوثق والمعرفة الأوسع سوف يوجدان معا أحكاما مختلفة ويستعيدانها على نحو متناغم^(١٤٠) »

لقد حظ نوق سانت - بوف على التراث اللاتينى ، ومن هنا فإن المعيار الخالد العريض يمكن أن يصبح أكثر صوابية باستعراض تحليلى موجز لأفضلياته وكراهياته فى تاريخ الشعر والأدب التخيلى . و « أحاديث الاثنين » وهى مقالات أسبوعية امتدت من أكتوبر ١٨٤٩ إلى أغسطس ١٨٦١ و « أحاديث الاثنين الجديدة » التى امتدت من سبتمبر ١٨٦١ إلى مايو ١٨٦٩ بشكل يكاد يكون متصلا تحتوى على ٦٤٠ مقالا . ومن بينها لانجد إلا ١٥٠ مقالا مفروض منها أن تكون أدبية ولانجد إلا ٥٥ مقالا نقديا بالمعنى الدقيق . وبصرف النظر عن الاحصائيات فإن نقد سانت - بوف ثرٌ بشكل محيرفى مداه وتنوعه وهو يمتد بحرية إلى كل الحقب والأجناس الأدبية فى الأدب الفرنسى . وفى الخلفية يكمن القدماء ، وهم يلقون تبجيلا وتجرى دراستهم بكثافة . « أعيديوا قراءة مقطع لهوميروس ، فقط لسوفوكليس ، جوقة ليوريبيديس ، أعيديوا قراءة كتاب لفرجيل ! عظمة الشعور أوشعلته ، تألق التعبير ، مع تناغم التأليف وكليته إن أمكن^(١٤١) . ويعجب سانت - بوف بهوميروس وكتّاب التراجميون اليونانيين إعجابا شديدا وهو يعرفهم تماما ؛ لكنه كتب بالاحرى عن ثيوقریطس ومليجر وأبو اللونيوس وكوينتوس سميرونوس من بين اليونانيين لأنه أحب الشعر الرعوى و(المختارات اليونانية) وبحث عن شئ يهتم جمهورا حديثا من بين الملاحم الهلينستية . وعلينا أن ندرك أن هذا

(١٣٩) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٧٢

(١٤٠) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٨١

(١٤١) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ٣٧٨

الإختيار كان أحيانا يتم وفق الصدفة . لقد كان سانت - بوف صحفيا معظم حياته . وهو يلتقط الموضوعات كما توحى بها المنشورات الجديدة التي تقع بين يديه . وربما فكر أيضا أن لديه شيئا أكثر جدة يقوله عندما يتحدث عن شخوص ثانوية أو عن أولئك الذين يلائمون نوقه على نحو أفضل . ورغم أنه اشتغل على ما هو يوناني حتى السنوات الأخيرة من حياته^(١٤٢) إلا أنه من الواضح كان لاتينيا على نحو أفضل .

ويعد فرجيل محور تقديسه لهذا التراث اللاتيني وهو في كتابه « دراسة عن فرجيل » (١٨٢٧) رغم أنه لا يكاد يتضح أنه كتاب لأنه يفضح بشدة وعلى نحو صارخ أصوله في المحاضرات التي كان سيلقيها في (الكوليج دي فرانس) وهي تكشف أن سانت - بوف هو « كاهن فرجيل » . وهو يعترف بأنه يدين بأشكال ولعه الخفية بـ « تلك الدراسة الفرنسية التي تعجب بالقديم على غرار فونتين وشاتوبريان ودليل » ، وأن يتبين « تأشيرة مباشرة لانتوقف من فرجيل وهوراس وأوفيد ولوكان إلى أيامنا هذه » ومن خلال القناة الرومانية العظيمة والمنتصرة وحدها وصلت إلى نافورات اليونانيين . لقد ألهم فرجيل حتى اليوم « ديانة الجمال الحكيمة المهمة وما هو طبيعي وما هو مشذب والرقعة في الشعر^(١٤٣) » . وفرجيل هو الأول في ترتيب شعراء الملاحم وأكثرهم كمالا وأكثرهم اكتمالا من بين الشعراء على غرار راسين . وتقواه ووطنيته التي ليست في صراع مع الإنسانية الكلية يعززان « وحدة التغم واللون ووحدة التناغم والاتفاق بين الأجزاء نفسها والتناسب والنوق الحسن الذي هو هنا يعد علامة من علامات العبقرية لأنه يتصل بالعمق وإزدهار النفس و الذي يمكن أن أسميه لطافة فائقة »^(١٤٤) ولا يمكن أن نحدد مثال الشعر عند سانت - بوف بأفضل من هذا . وإن الثناء على هوراس (١٨٥٥) على أنه « شجاعة النوق والشعرو الحكمة العملية والديوية » هو ثناء أكثر هدوءاً . إن هوراس هو مصدر التراث الغنائي الفرنسي ، إنه الأقرب إلى الطريقة الفرنسية في الشعور، إنه إنسان وليس « ملاكا أو نفسا^(١٤٥) » ؛ لكن سانت - بوف

(١٤٢) عن : « كراسات عن مذكرات يونانية » بإشراف روث مالوسير ، تشابل ميل ، ١٩٥٥) وهو إشراف سي . انظر العرض التحليلي بقلم ف.م . كومبلاك « الأدب المقارن » ، العدد ٨ (١٩٥٦) ص ٢٥١ - ٢٥٤

(١٤٣) « فرجيل » ، ص ٢٣

(١٤٤) المصدر السابق ، ص ٨٩ ، ص ٩٢ ، ص ٩٤ ، ص ٩٩ ، ص ١٠٢

(١٤٥) المصدر السابق ، ص ٤٣٣ ، ٤٣٤ ، ٤٤٠

يرى وجود محدوديات بالنسبة لمداه والذي لم يتبينه عند فرجيل . لقد كتب فرجيل الملحمة، أعظم الأجناس الأدبية وأسمائها ، ونغمته في النظم رثائية وسوداوية وهي الحالة التي تروق لسانت - بوف تماما .

وعبارة التراث الكلاسيكي - مهما قد تبد لنا رومانسية - تشوش تقدير سانت - بوف لأدب العصور الوسطى . لقد وجه انتباها كلة حب للمؤرخين الفرنسيين : فيلارديوان^(١٤٦) وجوافيل^(١٤٧) وفراوسارت^(١٤٨) وكومين^(١٤٩) ، لكنه لم يتأثر بالنكهة الشديدة لنزعة الايمان بالعصور الوسطى في القرن التاسع عشر . وهناك مقال عن أصول اللغة والأدب الفرنسيين (١٨٥٨) مستمد من أمبير^(١٥٠) والحديث عن دانتي لم يتجاوز التخطيط لشهرة دانتي في فرنسا . وواضح أن سانت - بوف يشارك في الرأي الذي يعزوه إلى فيكو : إن «الكوميديا الإلهية» هي «تعبير عن تاريخ العصر^(١٥١)» . وردا على الجوقة المتنامية من مديح فيلون فإن مقال سانت - بوف بارد جداً . ففيلون في نظر سانت - بوف هو نمط ، خرافة ، وهم ، فردجمعى . وهو لم يجد - على نحو ما وجد فولتير في شكسبير - إلا لأولتين أو ثلاث لآلى في روثه . « إن (قصيدة سيدات الزمن الماضي » هي القصيدة الوحيدة التي أثارت حماسه^(١٥٢) . وهي تلائم نوقه العام في إعجابه بالمرثية .

ووجهة نظره تجاه شعر عصر النهضة الفرنسي هو أيضا يتحدد بالمثل الكلاسيكي . وبينما نجد سانت - بوف - وهو يتراجع - يثنى على دفاعه السابق عن

(١٤٦) جيوفرى دى فيلارديوان (حوالى ١١٥٠ - حوالى ١٢١٢) نبيل فرنسى اشترك فى الحرب الصليبية الرابعة ١١٩٩ - ١٢٠٧ وهو من أقدم ممثلى النثر الفرنسى (المترجم) .

(١٤٧) جان دى سير جوافيل (حوالى ١٢٢٤ - ١٣١٧) مؤرخ فرنسى اصطحب لويس التاسع إلى مصر فى الحرب الصليبية السابعة ١٢٤٨ - ١٢٥٤ وأرخ لها (المترجم) .

(١٤٨) جان فراو سارت (١٢٣٣ - حوالى ١٤٠٥) مؤرخ وشاعر فرنسى عمل سكرتيراً الملكة انجلترا فيليبيا وأرخ لحرب المائة عام من ١٣٢٥ - ١٤٠٠ (المترجم)

(١٤٩) فيليب دى كومين . (حوالى ١٤٤٧ - ١٥١١) سياسى ومؤرخ فرنسى (المترجم) .

(١٥٠) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثالث ، ص ٧٢ - ١٣٣

(١٥١) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١١ ، ص ١٩٨ ومابعدها وخاصة ص ٢٠٨

(١٥٢) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٨٢ ، ٢٨٤ ، ٢٩٦ ، ٢٨٢

جماعة « الثريا » « باعتبارها فعل نوق » فإنه يعيد إدراج تحفظاته بالنسبة لرونسار ودي بلاي^(١٥٣) بقوة : فرونسار شاعر سطحي للغاية^(١٥٤) ؛ ودي بلاي وإن كان على الدرب الصحيح إلى القديم بدون خرافة يظل مجرد وعد رائع^(١٥٥) . ويرى سانت - بوف أن انتقاد الرومانسيين الأجانب (والأخوان شجل على رأسهم) كانوا على حق في اعتبار جماعة الثريا هي بداية الكلاسيكية الفرنسية وليس إرهابا بالرومانسية الفرنسية . وهكذا هو بين نارين : إن الكلاسيكيين الفرنسيين لا يريدون أن يعترفوا به على أنه سلفهم ؛ والأجانب يعتقدون أنه الرجل الذي بدأ الشعر الفرنسي على الطريق الخطأ^(١٥٦) . ويعتقد سانت - بوف أنه بدأه على الطريق المستقيم .

يؤازر سانت - بوف بشدة الخط الكلاسيكي الفرنسي . فالشعراء (النفيسون) وأصحاب الزخرفة الغربية دائما يوضعون في مرتبة دنيا : سانت - أمانت مثلا أدنى من راكان وما ينارد فالمجازات الظريفة والنوق الفاسد هي ردائل عند سانت أمانت وردائل العصر^(١٥٧) . ولا يؤمن سانت - بوف إيمانا تاما بأن « نهاية مالرب قد دنت » نظراً لأن مالرب كان المصلح الوحيد في أعقاب الثورة التي أنجزها رونسار^(١٥٨) . ويتحسر سانت - بوف على الجانب السلبي عند ما لرب ، رفضه للماضي ، وهو يرى ضيق أفقه ؛ هذا بالرغم من أن سانت - بوف في بحثين متأخرين يمدحه على أنه شاعر عظيم . حتى في هزال مادته وندرته يلقي دائما تبجيلا وعنده لحظات من الحضارة الرثائية الكاملة والبناءة^(١٥٩) . لقد دشّن عصر لويس الرابع عشر الذي يظل في نظر سانت - بوف أعظم عصور الأدب الفرنسي بل حتى الأدب جميعه - مع استثناء ممكن هو العصر الأوغسطيني لروما . (وشكسبير يظل بمنأى على أنه

- (١٥٣) يوافيم دي بلاي (حوالي ١٤٩٢ - ١٥٦٠) شاعر فرنسي صديق رونسار زعيم جماعة الثريا الشعرية . له « دفاع وتصوير للغة الفرنسية » (١٥٤٩) (المترجم) .
- (١٥٤) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٢ ، ص ٦٣ ، ص ٦٩
- (١٥٥) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد ١٣ ، ص ٣١٠
- (١٥٦) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد ١٣ ، ص ٦٥
- (١٥٧) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٢ ، ص ١٧٣ وما بعدها ؛ ص ١٧٦ ، ص ١٧٩
- (١٥٨) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثالث ، ص ١٤٣ .
- (١٥٩) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الثامن ، ص ٧٣ وأنظر : « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد ١٣ ، ص

« أعظم الشعراء الطبيعيين^(١٦٠) ». والألمان - باستثناء جوته - لا يستطيعون أن ينتجوا الروائع الكلاسيكية) . وحتى مقالات سانت - بوف الأولى في « مجلة باريس » والتي فسرت على أنها هجوم على الكلاسيكيات الفرنسية يصعب أن نصفها بأى شيء سوى أنها تقديرات كريمة من وجهة نظر جديدة . والمقال عن بوالو (١٨٢٩) خالٍ من المشاعر عنده بالنسبة للطبيعة وهو يستبعد كتاب « فن الشعر » على أنه « شفرة شعر ملغاة » ؛ ولكن لا يزال سانت - بوف ينتهي إلى أن « بوالو هو روح حساسة ومهذبة ، ومصقولة ومجلوة ، ليس خصبا تماما ، وفيه فظاظة مقبولة ، وهو ملاحظ دقيق للنوق الحق ، وهو كاتب جيد في النظم^(١٦١) » .

والمقالات المبكرة عن راسين يجب أن تروعا على أنها عالية المديح رغم أن سانت - بوف يحاول إعادة تقييم غريبة مستلهما التأكيد الرومانسي على ما هو غنائى وبرغبة حارة لتقليل السطوة الدرامية الخالصة في التراجيديا الفرنسية الكلاسيكية وقد تحول راسين إلى مغن حافل بالرتاء والتقوى ؛ وشعره الصافى يحظى بالتفضيل على إنتاجه من الدراما . ورأسين بعد تمثيلية « أتاليا » لم يعد يعبر عن « الرقة الشخصية والعاطفة والمشاعر الحارة^(١٦٢) » التي نشعر بها حقا . ويعترض سانت - بوف على النسق الدرامى الذى كان فى ذلك الوقت لا يزال مفروضا على خشبة المسرح . وهو يفتقد اللون المحلى والعادات اليونانية فى مسرحية « فيدر » والعادات الرومانية فى مسرحية « بريتانىكوس » . ونوع التراجيديا عند راسين يشكل تبسيطا شجاعا وصارما إلى حدما بالنسبة للتصميم . ومعارضة الدراما الرومانسية ولونها المحلى وتنوعها وحريتها واضحة فى عقل سانت - بوف . ولقد شجب فيما بعد وجهة النظر هذه صراحة : « واحسرتاه ! إننى أنا نفسى توجهت ذات يوم إلى راسين ملائم على نحو أفضل بالنسبة للرتاء أو الشعر الغنائى عما بالنسبة للدراما^(١٦٣) » . ولقد غير رأيه عن بوالو على نحو كاف لكى يتبين - كما فعلنا نحن - دوره العظيم كناقذ .

(١٦٠) « بور رويال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٤ وعن شكسبير أنظر أيضا « صور معاصرة » ، المجلد الخامس ، ص ٢٢١ ؛ « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الأول ، ص ٢٣٠

(١٦١) « صور أدبية » ، المجلد الأول ، ص ٢٢

(١٦٢) « صور أدبية » ، المجلد الأول ، ص ٩٥

(١٦٣) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٧

والنقد السلبي عند سانت - بوف للكلاسيكية الجديدة كان موجها بتمامه ضد مجرد المحاكيات ومعسكر أتباع الكلاسيكيين في القرن الثامن عشر . والمقال عن جان بابتيست روسو^(١٦٤) (١٨٢٩) كال ضربة لسمعة روسو لم يفق منها إطلاقا . ووجهة النظر التي كتب بها المقال هي وجهة نظر الغنائية الذاتية الرومانسية . « إن الشعر الغنائي هو نفس عارية تنطلق مغنية وسط العالم » والشاعر الغنائي يبدع « عالما نائيا ، عالما شعريا من المشاعر والأفكار » . ولانجد شيئا من هذا عند جان بابتيست روسو . إنه بلاعبقرية ، وعقله صغير ، وكل شيء عنده حرفة . « إنه أقل الرجال جميعا غنائية في أقل الأشعار غنائية في كل العصور^(١٦٥) » . وقصائده المجازية هي من الزخرفة الغريبة وهي ميتافيزيقية ومركبة وجافة ومعقدة . وبالمثل نجد آراء سانت - بوف الحادة عن بعض أواخر شعراء التراث الكلاسيكي الجديد مثل ديليل وبارني^(١٦٦) . وفي فترة متأخرة مع عام ١٨٣٧ قام سانت - بوف بالهجوم على ديليل فهو « ليس عنده أسلوب شاعر » ، كما جاء متأخرا في التراث الذي تم استنقاذه^(١٦٧) . ومن شعراء القرن الثامن عشر ينال شينييه^(١٦٨) إعجاب سانت - بوف . وسانت - بوف أكثر من أي ناقد آخر ساعد على تأسيس شهرة شينييه (لم تنشر قصائده لأول مرة إلا عام ١٨١٩) وأن يؤثر على معاصرة بالرأي القائل إن هناك استمرارية بين شينييه والرومانسيين وأن شينييه هو الكاشف عن شعر المستقبل ، وأنه حمل قيثارة جديدة إلى العالم^(١٦٩) واليوم يبدو سانت - بوف أنه بالغ كثيرا في إظهار البدع الفنية عند شينييه وأنه بالغ مبالغة كبيرة في إبراز النغمة الرثائية على حساب النغمة الشبقية .

(١٦٤) جان بابتيست روسو (١٦٧١ - ١٧٤١) من كبار الشعراء الفرنسيين في عصره . وقد نسبت إليه مجموعة من القصائد بالخطأ فنفي بسببها لمدة ثلاثين عاما حتى رثى له الجميع بما في ذلك عدوه اللدود فوليتز . وهو في أشعاره يقلد المزامير (المترجم) .

(١٦٥) « صور أدبية » ، المجلد الأول ، ص ١٣٠ ، ص ١٣٣

(١٦٦) إيفاريسته - ديزيريه بارني (١٧٥٢ - ١٨١٤) شاعر فرنسي له « أشعار شبقية » (١٧٧٨) . (المترجم)

(١٦٧) « صور أدبية » ، المجلد الثاني ، ص ٩٧ ، ص ٩٨

(١٦٨) أندرية شينييه (١٧٦٢ - ١٧٩٤) يعد أعظم شعراء فرنسا في القرن الثامن عشر . لم ينشر في حياته سوى قصيدتين . وظهرت قصائده مجموعة في ثلاثة مجلدات في سنوات ١٨١٩ ، ١٨٧٤ ، ١٩٠٨ - ١٩١٩ (المترجم) .

(١٦٩) « صور أدبية » ، المجلد الأول ، ص ١٧٤

ولكن فى هذه الفترة - على الأقل بوئيا - كان سانت بوف يحارب التعرف على الرومانسية ومن بين الشعراء كان لامارتين هو حبة الأول . إن «التأملات الشعرية»^(١٧٠) « (١٨٢٠) هى كشف أووحى : « إن الانسان ينتقل فجأة من شعر جاف هزيل فقير ... إلى شعر متسع باطنى حقا وهو وفير راق وإلهى كلية»^(١٧١) وهناك مقال طويل (١٨٣٢) يدفع ثمنا باهظا : إنه ينفذ إلى العظمة فى شكل رسالة شعرية رائعة^(١٧٢) والعرض التحليلى لقصيدة «جوكلين» (١٨٣٥) يصعب أن يكون محببا على نحو أكبر . ويبذل سانت - بوف محاولة متطورة لإطلاق القصيدة فى تراث الشعر الرعوى وجعلها تحمل معرفته بأحاديث كولردج وقصائد وردزورث الوصفية فى مديحه للميلودراما « البايين » للامارتين^(١٧٣) وعلى أى حال فإن خيبة أمله فى لامارتين واضحة فى العرض التحليلى لكتابه « تأملات شعرية » : إنه يظهر عدم رضاء عن الشعر الذى لاح لعقل سانت - بوف أنه قد استسلم لتأثير هوجو ، وهذا العرض التحليلى ينقد بصفة خاصة التصدير الذى يبدو فيه الشاعر أنه ينتقص عمله المبكر ويعبر بصوت عال عن انشغالات سياسية وإنسانية خالصة^(١٧٤) . وتحتوى « الأحاديث » المتأخرة هجمات لاذعة على الذوق الفاسد والأسلوب المزيف فى كتاب « أشكال الثقة » للامارتين وقصة الحب المختلقة التى عن «رفائيل»^(١٧٥) . وقد استعرض سانت - بوف محلا تاريخ لامارتين عن عصر عودة الملكية بفطنة مدمرة . ودافع فيما بعد عن لافونتتين ضد ملاحظات لامارتين الحافلة بالانتقاص : « إن لامارتين يرفع بصره إلى ملاك ؛ ولافونتتين رغم أنه يبدو أنه يرفع الوحوش إلى مستوى الإنسان لاينسى إطلاقا أن الإنسان ليس إلا أول الحيوانات » . وشعر لامارتين هو شعر « نبيل وجليل وأثيرى ومتناغم بشكل ما لكنه غامض»^(١٧٦) : « إن لامارتين مجهول حتى أنتى لأعرف نفسه»^(١٧٧) . ورد الفعل هذا هو بلاشك قد تكون باشمئزازه من رسالة لامارتين السياسية ، لكن سانت - بوف

(١٧٠) مجموعة شعرية للامارتين كتبها عام ١٨٢٠ وهى مجموعة من ٢٤ قصيدة (المترجم) .

(١٧١) « أحاديث الاثنين » ، المجلد التاسع ، ص ٥٢٥

(١٧٢) « صور معاصرة » ، المجلد الأول ، ص ٢٩٥ - ٣٠٠

(١٧٣) المصدر السابق ، ص ٣٠٨ - ٣٤٨

(١٧٤) المصدر السابق ، ص ٣٤٩ - ٣٧٤

(١٧٥) « أحاديث الاثنين » المجلد الأول ، ص ٢٠ - ٢٤ ، ص ٦٣ - ٧٨

(١٧٦) « أحاديث الاثنين » ، المجلد السابع ، ص ٥٢٣ ، ص ٥٢٥

(١٧٧) « صور معاصرة » ، المجلد الأول ، ص ٣٧٨ .

يشعر أيضاً بأصالة أنه قد أعاد اكتشاف مرض السوداوية الرومانسية التي صبها لامارتين وعشيرته .

زيادة على ذلك ، فإنه إذا بحث الانسان نوق سانت - بوف فى شعر القرن التاسع عشر فإن الانسان يتعجب ما إذا كان الاكتشاف كاملاً . إن العلاقة بهوجو يصعب أن نفهمها بدون معرفة بالوقائع المتعلقة بالسيرة : فإن شئون حبه لأدليل قد غربته عن هوجو . وفى أواخر حياة سانت - بوف ظل صامتا تجاه هوجو لنوع شخصية وسياسية معا وهو لم يكتب شيئاً عن مسرحيات هوجو الدرامية (إنه لم يعبأ إطلاقاً بالمسرح بأى حال من الأحوال) أو لم يعبأ برواياته المتأخرة ومجموعات قصائده بعد عام ١٨٣٥ ورغم أن سانت - بوف ظل لفترة « الناطق بلسان هوجو ومدح شعره مديحا مفرطاً فإن الانسان لا يستطيع أن يقول إنه لم يكن منتقدا حتى فى البداية الخالصة . فعرضه التحليلى المبكر لمجموعته « قصائد وأغنيات شعرية » (٧ ، ١٨) تعترف بأن هوجو يسيء استخدام القوة والموضوع الضد ولا يستطيع أن يتجنب الغرابة والصبيانىة . وهو فى بحثه عن مثال تجاوز نفسه^(١٧٨) . وبعد فترة عندما وقع سانت - بوف تماما تحت تأثير سحر هوجو وسحر زوجته أدليل بدأ يشكو جهرة عبث هوجو وعدم تقواه ؛ وبعد القطيعة ، بينما احتفظ بإعجابه بعبقريّة هوجو ازدادت رؤيته لهوجو على أنه قوة فجة وأنه عملاق أسطورى ، «إنه كاليبان^(١٧٩) الذى يتظاهر بأنه شكسبير » ، « إنه جبارهمجى^(١٨٠) » يلائم صورة سانت - بوف عن التفسخ الفرنسى .

وتكاد تكون علاقات سانت - بوف بألفريد دى فينى تعسة . وكانت صداقتهما قديمة إلى حد ما غير أن سانت - بوف كرهه عندما أصبح عضواً فى الأكاديمية الفرنسية . وفى فكرة مبكرة عام ١٨٢٦ انتقد « الخامس من مارس » لانتهاكها الحقيقة التاريخية وامتدح الشعر مع تحفظات عديدة . ولقد بدا له النشر غير حقيقى تماما^(١٨١) . وبعد هذا تغيرت نغمة النقد (وإن كان يصعب أن يصيب التغير محتواه الحقيقى) إلى انتقاد صريح . إن شعر ألفريد دى فينى « يشبه المرمر وقد تم بحثه بشكل مصطنع لكنه شاحب وبلا لون : إن الحياة والدم لا يسريان فيه^(١٨٢) » . والنعى تسبب

(١٧٨) « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الأول ، ص ١٧٩ ، ص ١٨٧

(١٧٩) هو فى مسرحية شكسبير (العاصفة) الوحش ابن الساحرة سيكوراكس (المترجم) .

(١٨٠) « سمومى » ، ص ٤٦ - ٤٧

(١٨١) « صور معاصرة » ، المجلد الثانى ، ص ٥٣٦ - ٥٤٢

(١٨٢) « تواريخ متعاقبة باريسية » ، ص ٢٤٥ (١٨٤٤) وكذلك فى « مراسلات عامة » المجلد الخامس

، الجزء الثانى ، ص ٦٤٤ رسالته إلى ج . أليفيه ، ٥ أغسطس ١٨٤٤

فى بعض التعديلات ، لكنه لا يزال يحتج ضد نشر الأرسطوقراطى عند فينى وألوانه التاريخية المزيفة وهو يعزف باستفاضة كبيرة على حديث الفريد فينى المكنح عندما استقبل فى الأكاديمية وحتى كتابه « مصائر » يبدو فى نظر سانت - بوف على نحو ما غير عادل تماما - « تدهورا شديدا » رغم أنه يعجب بشدة ببعض الأبحاث مثل « غضب شمشون^(١٨٣) » . إن البرود الشخصى نحو الإنسان وروحه المزهوة جعل سانت - بوف شديد النقد لإنجازته الشعري وخاصة إذا ما قارن الإنسان برود سانت - بوف بالمدح الذى كاله لعدد من الشعراء المعاصرين الثانويين وخاصة شاعرة مثل السيدة دسبورديس - فالورز .

وأكبر حالة واضحة هى حالة بيرانجيه رغم أن علينا ألا ننسى أن بيرانجيه قد مجده جوته وعدد من الآخرين بنعمة تبو مما لا يمكن استيعابها وفهمها اليوم . وحتى فى مقال متأخر تسوده مسحة المديح فإن سانت - بوف يضيف بيرنجية إلى الشعراء من الطبقة الثانية والتي تشمل بيرنز وهوراس ولافونتين^(١٨٤) ويتسامح سانت - بوف كثيرا بالنسبة للتيار السياسى الصحيح وهو يعجب بقوة أكبر عما يفعل الانقطاع عن التراث الفرنسى فى بلاغة البيت السكندرى . و « قصيدة الحب الرفيع » نفسها - وهى شعر شعبي يتغنى به غاب كثيرا عن التراث الفرنسى - فتنت سانت - بوف وعصره افتتانا شديدا . وكل ما فعله أنه كان يردد الصوت العام عندما صنف بيرينجه عام ١٨٤٢ مع لامارتين وهوجو باعتبارهم أعظم شعراء العصر^(١٨٥) .

وسانت - بوف المواجه بالشباب والمنافسين استجاب بمزيد من البرود . لقد مجد الفريد دى موسيه بمودة رغم أنه تبين بوضوح تام نواقص « اعتراف طفل القرن »^(١٨٦) . وفى الرثاء نجد نعمة التحسر على الحياة المضاعة وهى مسموعة بوضوح شديد . لكن سانت - بوف يعرف الكثير جدا عن عادات موسيه وتدهور سنواته الأخيرة^(١٨٧) . وهو معجب للغاية (بالليالى) الأربعة لأنه لا يكف إطلاقا عن الاستمتاع بشعر المراثى

(١٨٣) « أحاديث الاثنين الجديدة » المجلد السادس ، ص ٢٩٨ وما بعدها ، ص ٤٤٠

(١٨٤) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٦

(١٨٥) « صور معاصرة » ، المجلد الثالث ، ص ٢٢١

(١٨٦) « صور معاصرة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٢ وما بعدها

(١٨٧) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٣ ، ص ٣٦٢ وما بعدها .

والسوداوى لكنه كان فاترا بالنسبة لكوميدياته . ويبدو أن جوتيه لم يثر اهتمامه كثيرا على الأقل فى السنوات الأولى . والعرض التحليلى لكتاب « الزخارف البشعة » يشير إلى أخطاء الوقائع ويتحسر على محاولة جوتيه رد الاعتبار لشعراء عصر لويس الثالث عشر^(١٨٨) . وهناك عرض تحليلى آخر يهاجم مذهب الفن للفن ، وهو الاهتمام الشديد باللون والصورة ، « إنه الفن المبالغ فيه حيث أن الشكل يتجاوز المحتوى ومن ثم يفنيه على نحو غريب^(١٨٩) » . ولكن يجب أن نضيف أن سانت - بوف دائما يندد بوجهه النظر النفعية التعليمية الخالصة فى الفن ، وإن كان قد اعترف بوظيفته الاجتماعية^(١٩٠) . والمقالات الثلاثة الأخيرة عن جوتيه (١٨٦٢) تطرح مسحا أكثر دقة وأكثر تعاطفا لعمله ، لكنها تترك انطبعا بأن جوتيه ينقصه العمق تماما ، وأن مزاياه تكمن فى مجرد السحر السطحى الذى يقيمه سانت - بوف الآن تقديرا مبالغا فيه . وكتاب جوتيه الجديد وأفضل كتبه « الخزف والعقيق » لاينال المديح الا على نحو عابر .

ونقد سانت - بوف للرومانسيين رغم أنه يتزايد فى عدم التعاطف معهم يبدو عادلا بشكل أساسى إذا ما أدخلنا فى الحسبان منظور العصر والعلاقات الوثيقة التى استمتع بها سانت - بوف مع معظمهم . وهو يصير بحق تماما أن تحوله عن الرومانسية لم يكن تحولا كاملا . وفى مقال عن بانفيل يميز ثلاثة أنماط فرعية داخل ما يسمى عادة « الرومانسية » . ولقد تحدث أولا عن أولئك الذين يريدون أن يحرروا كل الأدب من القواعد التقليدية : السيدة دى ستال وجماعتها (بمافيهم فوريل) . ثم تحدث عن أولئك الذين يمكنهم أن يعدوا من أصحاب النزعة الهلينية أى أولئك الذين تحولوا إلى اليونان ، والذين قد يبدو الآن كلاسيكيين ولكن يسمون أيضا « رومانسيين » . والأمر لا يخلو من تبرير : أى حالتا شينيه وشاتوبريان . والأخير لا يشبه الرومانسيين الشبان لكن كان « رومانسيا عظيما هو نفسه ، بمعنى أنه قد عاد إلى الالهام المباشر للجمال اليونانى وأيضا بالمعنى الآخر الذى افتتح بدراسته عن (رينيه) دربا جديدا تماما للحلم والانفعال الشعري » . وهناك أخيرا الرومانسيون بالمعنى الضيق ، المدرسة التى يرأسها فيكتور هوجو الذى جدد الشعر فى الأحوال المختلفة

(١٨٨) « صور معاصرة » ، المجلد الخامس ، ص ١١٩

(١٨٩) « صور معاصرة » ، المجلد الثانى ، ص ٥٢٣

(١٩٠) أنظر على سبيل المثال : « أحاديث الاثنين الجديدة » المجلد الأول ، ص ٢٠٥

والأجناس الأدبية الخاصة بالالهام الحر والشخصى . وجوتيه بتأكيدده على الرؤية
البصرية يمثل فرعا واحدا ، وفينى بميوله الروحية يمثل فرعا آخر . ويوافق سانت -
بوف على النزوع العام للرومانسية ومحاولتها إرجاع الحق والطبيعة وحتى الألفة إلى
الشعر الفرنسي وهو يتأمل « دعونا نفكر فى الشعر الغنائى الحديث ، فى انجلترا ، من
كيرك هوا يت إلى كيتس وتينسون عبر بايرون وشعراء البحيرة ، وفى المانيا من برجر
إلى أولاند وروكرت عبر جوته ، ودعونا نسال أى شخصية نستقطعها نحن وقد أجرينا
فى هذه المقارنة مثل هذه الثروات الحديثة الأجنبية العديدة ، إذا لم يكن لدينا شعرنا ،
المدرسة الشعرية الحقة التى يوجه إليها الآن الهجوم كثيرا .. تصوروا أنها غير موجودة
؛ فيالها من فجوة ستكون لدينا !^(١٩١) » .

إن وضوح نقد سانت - بوف يضعف ضعفاً شديداً عندما يكون عليه أن يتناول
معاصريه الأصغر والروائيين فى العصر الجديد الذين نقدتهم الآن تقديرا شديداً :
ستندال ويلزاك وفلوپير وبودلير . وبينما يحب ستندال كناقداً فإن سانت - بوف لايفكر
تفكيراً عالياً فيه كروائى . وأخطاؤه كروائى يبدو أنها تتبع من كونه قد توصل إلى هذا
النوع من الكتابة عن طريق النقد ووفق أفكار سالفة وسبق تصورها^(١٩٢) . وشخصه
ليست كائنات إنسانية حية ، بل آلات قائمة لا أصالة لها . فشخصية جوليان فى رواية
« الأحمر والأسود » ليست إلا وحشا صغيرا قبيحا ، إن هذه الشخصية مجرمة تشبه
روبسبير . وصورة الأحزاب والمكائد فى العصر ينقصها ذلك النظام والاعتدال فى
تطورها الذى وحده يمكن أن يعطى انطبعا بصورة حقة للأخلاق والعادات . ورواية
« دير بارم » هى افضل رواية لستندال بسبب أجزاءها الأولى الساحرة . لكن الصنعة
ضحلة وسوقية ، مثل حيوان تحكمه شهوته أو طفل فاسد غارق فى نزواته . إنه بلا
أخلاق ، بلامبدأ للشرف . وهربه المبالغ فيه ونتائجه مما لايمكن شرحه إذا وجب على
الإنسان أن يبحث عن نظام واحتمال فى القصة . ومن نهاية إلى أخرى (فيما عدا
البداية) فإن الرواية لاتزيد عن أن تكون « حفلة تنكرية إيطالية فطنة » . ويبحث سانت
- بوف عن جانب من المعقولية ، عن الانفعال الصحى ، عن البساطة الأصيلة التى
يمكن أن توجد فى « خطبة العروس » أو أى رواية جيدة لوالتر سكوت^(١٩٣) . وحكمه

(١٩١) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٤ ، ص ٧٤ ، ص ٧٩ ، ص ٧٢ ص ٧٨

(١٩٢) « أحاديث الاثنين » ، المجلد التاسع ، ص ٣٣٠

(١٩٣) « أحاديث الاثنين » ، المجلد التاسع ، ص ٣٠٥ ، ص ٣٢٤ ، ص ٣٣٧ ، ص ٣٣٥

يتكرر مع توكيد أقوى نوعاً ما في مقال عن هيبوليت تين^(١٩٤) . وفي مقال عن « نكريات « لديلا كلوز^(١٩٥) . وفي هذه المقالات يبدى أيضاً تحفظات واسعة في مديحه لستندال كناقذ . « إن ستندال يخلع التخيل الإنساني عن العرش . ومن كرهه للبهرجة يحتقر طنطنات الكلمة وأشكال العظمة المشروعة للعاطفة والتخيل والفصاحة^(١٩٦) » . والرومانسى فى سانت - بوف يحتج ضد صاحب النزعة الحسية وصاحب نزعة اللذة فى القرن الثامن عشر . والكلاسيكى فيه باصراره على الوحدة والتناسق والاحتمالية يحتج ضد روايات ستندال التى أساء تأليفها . وبينما يجب أن ننصف بعض آراء سانت - بوف فإن علينا أن نعترف بأنه لم ير أصالة عقل ستندال ودقة علم النفس عنده أو حتى عدم التقليدية فى أحيائه الخيالية .

وبلذاك يبدو لسانت - بوف فى البداية كروائى صاحب نزعة حسية من نوع سو^(١٩٧) أو سوليبه^(١٩٨) ، ولم يغير رؤية إطلاقاً أبداً . وحكمه النهائى على بلزك واضح أنه تلون بصراع شخصى . وأول تعليق له على بلزك هو عرض تحليلى لـ « البحث عن المطلق » (١٨٣٤) وهو فى صف الرواية الجديدة نفسها . ويذكر « إيوجينى جرانديه » على انها خير أعمال بلزك^(١٩٩) . لكن التأكيد العام فى المقال يقع على بلزك ككاتب ملائم للنساء . وسمعة بلزك ترجع إلى أنه خبير بجنس النساء ، و«فسيولوجية الزواج» ولقد قدم بلزك نفسه كمواس حميم ، كمجاهر برأيه والذى فيه أيضاً شئ من الطبيب . ويشير سانت - بوف أيضاً مندداً إلى أنواقه الخارقة وكثيراً ما يلمح إلى اهتماماته الفاسقة « الهزلية » . وهو يقتبس من صديق مجهول الاسم (أمبير) : « عندما أقرأ شيئاً ما [فى بلزك] فإننى أريد أن أغسل يدي وأنظف ملابسى^(٢٠٠) » ويوجه سانت - بوف الانتباه إلى تكسب بلزك بالمال فى فترة مبكرة وأن هذا أغضب

(١٩٤) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٣ ، ص ٢٧٦ - ٢٧٧

(١٩٥) ايتان جان ديلا كلوز (١٧٨١ - ١٨٦٣) فنان مصور وناقذ فنى فرنسى (المترجم) .

(١٩٦) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ١٠٩ وما بعدها .

(١٩٧) مارى - جوزيف سو (١٨٠٤ - ١٨٧٥) روائى فرنسى من أعماله « آرثر » (١٨٣٨) و« مائلده » (١٨٣٨) . (المترجم) .

(١٩٨) فريديك سوليبه (١٨٠٠ - ١٨٤٧) روائى فرنسى له على الأقل ٤٠ رواية مفرطة فى العاطفة (المترجم) .

(١٩٩) « صور معاصرة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٧ - ٢٥٧

(٢٠٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٦ فى الحاشية .

بلزك حتى فيما بعد على نحو أكبر . وبعد هذا بقليل يستنكر سانت - بوف في دراسته « عن الأدب الصناعى » (١٨٣٩) بلزك لاقتراحه أن تشتري الحكومة بالضرورة أعمال الخاصة من القوم فى حدود عشرة أو اثنى عشر « مارشالا من مارشالات فرنسا » من الأدباء بادئاً بأعمال بلزك نفسه الذى « يقيم كتاباته بمليونين إذا كنت قد فهمته حقاً (٢٠١) » .

ولقد حقق بلزك انتقامه فاستعرض محلا المجلد الأول من كتاب سانت - بوف « بورويال » بطريقة كلها احتقار . ولقد انتظر سانت - بوف عشرين عاما ليعيد طبع عرضه التحليلى فى (الملحق) (١٨٦٠) للطبعة الأخيرة وهو يعلق دون جور قائلاً إن بلزك ليس له حق الحكم على الكتاب أو لاحق له فى فهم المسيحية أو لاحق له فى فهم القرن السابع عشر وأنه قد ارتكب العديد من الأخطاء الجسيمة وأنه تصرف بصفة عامة مثل المشعوذ . وقد رد الهجوم وسمى بلزك بالأحرى وحشا لاعبقريا ، إنه شئ متأرجح بين العقل الكبير والمهرج الكبير ونقص الاعتدال عنده ووجهة نظره المتضخمة وهلوساته التى اشتطت . إنه لم يكتف بتصوير ردائل المجتمع بل تملقها أيضا (٢٠٢) . ومما يدعو للدهشة أن سانت - بوف سئل من جانب أخت بلزك أن يكون واحدا من الأربعة الذين يحملون النعش (الآخرون هم هوجو ، دumas ، وزير التربية) فى جنازة بلزك . وكان هناك حديث ودود مع الأخت قبل أن يكتب مقاله « رثاء ونعى (٢٠٣) » . وهذا المقال (٢٠٤) بينما يصعب أن يتصور عظمة بلزك هو أكثر تواضعا فى اللهجة وهو فى صميم الموضوع . والآن يسميه سانت - بوف « الأكثر أصالة على الأرجح ، وأكثرهم سداذا ونفاذا » فى رسم العادات . وهو يمدح تشخيصه وحتى أسلوبه الغريب الشاذ البارع الجميل . وهو يكرر أن رواية « إيوجينى جرانديه » سوف تبقى وهى تقاوم الزمن . ولكن فيما عدا هذا فإن المقال يطرح عديدا من النقاط التى سبق أن طرحها سانت - بوف : « المفتاح بالنسبة لنجاح بلزك يكمن فى تأسيسه جمهورا نسائيا وخاصة فى روايته « فتاة فى الثلاثين » . إن بلزك يتنفس فسادا لذيذا ، وأسلوبه أسلوب آسيوى بالكامل . وحبكاته ضعيفة على نحو متكرر ، ومبالغ فيها ،

(٢٠١) المصدر السابق ، ص ٤٦٩

(٢٠٢) « بورويال » ، المجلد الأول ، ص ٥٤٩ وما بعدها ؛ ص ٥٥٨ - ٥٥٩

(٢٠٣) انظر : « أحاديث الاثنى الجديدة » ، المجلد الثالث ، ص ١٩

(٢٠٤) « أحاديث الاثنى » ، المجلد الثانى ، ص ٤٤٣ - ٤٦٣

ومشوشة . وليس الأمر أمر مدح على وجه الدقة عندما يتقبل سانت - بوف قول شال إن بلزك هو عراف ، راء ، أكثر منه مراقبا ومحللا . إنه ثمل بعمله ، وعالمه نصفه مراقبة ونصفه إبداعا . وهو كان يفرض على نحو دائم ربوات إبداعه وكان لا يعبأ بالنقد وأخيرا يعترض سانت - بوف على عمله « ابنة العم بت » لما فيها من نظرة سوداء مفرطة تجاه الطبيعة الإنسانية والخاتمة تضع بلزك في مرتبة أدنى من جورج صاند والتي هي في رأى سانت - بوف « كاتبة أكثر التزاما وإحكاما » . « إنها لا تتلمس طريقها مطلقا في تعبيرها » . وحتى سو يبسو على وجه الاحتمال « مساويا لبلزك في الابتكار والإنتاج والتأليف » ، لكنه « لا يعرف كيف يكتب على نحو جيد مثل بلزك^(٢٠٥) » . وبعد فترة من هذا خشى سانت - بوف أن يكون قد أعجب ببلزك على نحو غير كامل ، وأنه ربما كان مخطئا في حقه . لكن الملاحظات والأقوال التالية من حديث سانت - بوف تظهر أنه لم يغير رأيه حقا . وفي عام ١٨٦٦ اشتكى من أن سو وسولييه لم يوجدوا أصلا ، وكانا كما لو كان بلزك قد ابتلعهما^(٢٠٦) .

وعلاقات سانت - بوف بفلوبير كانت على نحو أكثر سعادة . والمقال عن روايته « السيدة بوفارى » - وكانت الرواية قد اتهمت آنذاك بخروجها على الأخلاق - هو مقال يروعنا . لقد امتدح سانت - بوف الكتاب باعتباره « كتابا مؤلفا متوسطا حيث كل شئ يتماسك معا ولايترك شيئا لصدفة القلم » . إن للكتاب أسلوبيا ، وهو أسلوب يروق لنوق سانت - بوف ، ولكن من الغرابة بما فيه الكفاية أنه يشعر بأن السيدة بوفارى نفسها ليست مرسومة بوضوح . وأخيرا إنه يعترف بنقص التعاطف مع ما يعده واقعية باردة وقاسية . وهو يعترض على « منهج يتألف من وصف كل شئ وأن يستقر على كل شئ يأتي عبره ... وبعد كل شئ فإن الكتاب ليس ولايستطيع أن يكون الواقع نفسه » . وفلوبير مفرط في الجفاف والسخرية ، وهو يتشكى من أن النغمة ليست إطلاقا أكثر رقة وفهما . وما من شخصية طيبة واحدة . فعنده تشوش غريب للواقع والخيال ، وعاطفته نادرة في كتاباته المتأخرة . ويطرح سانت - بوف مثال السيدة الريفية التي عرفها والتي كلها حياة وحافلة بالأريحيات ومن ثم تجنبت مصير السيدة بوفارى . وبينما يعترف سانت - بوف بالصفات الرائعة للكتاب - أسلوبيه ، تصميمه ، تأليفه - فإنه يعلم خلوه من التعاطف مع الأدب الجديد الخاص بالعلم . « ففلوبير ، الابن والأب من الأطباء الممتازين ، يمسك بالقلم أشبه بالمشروط . والآن أنا أجد علماء تشريح وفسولوجيا في كل مكان^(٢٠٧) » .

(٢٠٥) المصدر السابق وخاصة ص ٤٤٣ ، ص ٤٤٩ ، ص ٤٥٦ ، ص ٤٥٩ ، ص ٤٦١ - ٤٦٢

(٢٠٦) اقتبسها بيلى ، المجلد الثانى ، ص ٢٨ رسالة إلى بنوا جوفان ، سبتمبر ١٨٦٦

(٢٠٧) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٤٦ وما بعدها .

، وبعد العرض التحليلي الذي كتبه سانت - بوف زاره فلوربير وكونا صداقة معا ، لكنها نادرا ما كانت صداقة حميمة . فعندما ظهرت رواية فلوربير « سالامبو » اندهش سانت - بوف من اختياره لهذا الموضوع . ومقالاته الثلاثة عن الكتاب تظهر اهتماما وهي في معظمها تعرض وجهة نظر أب يزجى النصيحة . لقد اعتقد أن الفكرة الكلية للكتاب خطأ وانتقدها بتفاصيل شديدة وفي البداية قام بعرض تحليلي للصيرفي بوليبيوس وهو يعطى مجرد خطوط عريضة للحبكة وهي تترك العنان حرا لتخيل فلوربير . غير أن فلوربير يتظاهر فلا يرد إلا الصورة الدقيقة للعصر . ولم يقتنع سانت - بوف وعرض للمفارقة التاريخية الأخلاقية . ولقد أشار إلى الحشود الرومانسية لتشخيصات فلوربير وأوصافه . و« سالامبو » تشبه في بدايتها الفيرا العاطفية في قلب يسوع . إنها أشبه بأخت فلدا الكاهنة في رواية « الشهداء » لشاتوبريان . والمناظر تذكر المرء بمنظر في « خط السير » لشاتوبريان أيضا . وماتو المحب هو جولياث أفريقي خارج الطبيعة كما أنه بالمثل خارج التاريخ . والاحتفالات الموصوفة تشبه الحفلات التدشينية الماسونية . والكتاب له طابع مسرحي استعراضى وحافل بأشكال العبث ، كما في المنظر الذي تداعب فيه سالامبو إحدى الحيات . ومنطق الحبكة ضعيف . والكتاب بكامله مفروش بالناويا الحسنة ، هناك حصوات نوات ألوان مختلفة تمتد على جانب الأحجار الكريمة . وتخيل فلوربير تخيل سادى : إنه يكوم أشكال الرعب . غير أن أعصابنا ليست حبالا ، وإذا كان هناك الكثير منها وإذا كانت تعذب وتكابد كثيرا فإنها لاتعود تشعر بشئ . « ومن أجل الخوف من العاطفية يزرع فلوربير الفظاعات^(٢٠٨) » .

ويعترض سانت - بوف على الجنس الأدبي نفسه . إن الرواية التاريخية تفترض حشدا هائلا من المعلومات ، وألفة بالتراث الأخلاقي ووشيجة مع الموضوع . إن القديم لايلئم الرواية التاريخية . وكتاب فلوربير هو بالأحرى (رواية - قصيدة) ، معارضة أدبية ، تجربة تتطلب القوة . ولقد فشل فلوربير في أن يعطى اهتماما حقيقيا وحياة لها . والمؤلف يقحم نفسه كثيرا ؛ وكل شئ مفروض ومصنوع ومحفور . إنه فن تجريدى خالص خال من التعاطف الإنسانى ؛ وسالامبو نفسها في النهاية لاتهمنا . ويذهب سانت - بوف إلى أن الفن ليس مستقلا تماما عن التعاطف الإنسانى وأن على الفنان أن يصور تماثلتنا . وهو يتأمل في النفور المعاصر من الانفعال . فإذا ما خاف الانسان يكون مثل جسئر أو جر يوز أو فنلون فإنه يصبح ذئبا ، ابن أوى ، نمرا ،

(٢٠٨) « أحاديث الاثنى الجديدة » ، المجلد الرابع ، ص ٧٣ وما بعدها .

ولا يريد الانسان أن يحاط به الشك من أنه يتلاعب بالقلوب . ويقدم سانت - بوف نصيحة لكل الواقعيين: لاتجعلوا الأشياء أفضل مما هي عليه ، ولكن لاتجعلوها أسوأ . الحقيقة شئ طيب ، ولكن لاتكونوا « أكلى الأشياء غير النظيفة » . وهو يعلن باتزان أنه يحب الواقعيين الجدد أفرادا ، لكنه لا يستطيع أن يصبح عضوا في ملتهم . وهو يأمل أن يعود فلوبير إلى الموضوع المعاصر وأن يقل اهتمامه بالأسلوب في المستقبل .

والعلاقات بين سانت - بوف وبودلير هي علاقات الأستاذ الراعى لموهبة ولكنه تلميذ مشاغب وفي عام ١٨٥٧ جرى تقديم بودلير لسانت - بوف . وفي أواخر تلك السنة طلب منه أن يكتب عن ترجمة بودلير للأديب الأمريكي ادجار ألان بو . ولقد أرسل إلى سانت - بوف ديوانه « أزهار الشر » . ولقد أقر سانت - بوف بالموهبة ووضع على لسان بودلير بعض التأملات التي تشرح اختيار مادة الموضوع : « إننى أتخيلك وقد قلت لنفسك (حسنا على أن أجد الشعر وسوف أجده حيث لم يحاول أحد آخر أن يجمعه ويعبر عنه) وأنت قد اتخذت جحيمك ، وأنت قد أسلمت نفسك للشيطان^(٢٠٩) » . غير أن سانت - بوف حذره : « أنت تحتقر العاطفة احتقاراً شديداً ، هذه نظرية خاصة بك وأنت قد أتحت الكثير للعقل ، للقوة الرابطة الجامعة .. لاتخش أن تكون شيئاً شائئاً عاما جدا^(٢١٠) » . وعندما نشبت المعركة حول ديوان « أزهار الشر » لم يتصد سانت - بوف للدفاع عنه كما كان يأمل بودلير ، بل ظل صامتا . وفي رسالة عامة (فبراير ١٨٦٠) قدم تبريراته: لقد كان مؤلف « بوررويال » ، إنه أستاذ (بالإيكول نورمال) وهو يكتب لمجلة (مونيتير) لسان حال الحكومة^(٢١١) . وفي عام ١٨٦٠ عندما أرسل إليه بودلير « الفراديس المصطنعة » اعترف به سانت - بوف بأدب . واعتذر أنه لا يستطيع أن يتحدث معه عن هذا الكتاب اللطيف المفرط في الفطنة والعبقرية « فقد كان بودلير آنذاك في بروكسل^(٢١٢) . وعندما أصبح بودلير مرشحاً للأكاديمية لاحظ سانت - بوف في عرض تجليلي للمرشحين أن الأكاديميين لا يكابون يعرفون أن هناك قطعاً رائعة من الألعية والفنية خفية في (أزهار الشر) وأن هناك جواهر في (قصائد منثورة) . لقد « بنى بودلير لنفسه كشكا جذابا وغامضا فيه يقرأ

(٢٠٩) المصدر السابق ، ص ٩٠ ، ص ٩٥

(٢١٠) « أحاديث الاثنين » ، المجلد التاسع ، ص ٥٢٧ - ٥٢٩

(٢١١) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١٥ ، ص ٣٥٠ - ٣٥١

(٢١٢) رسالة إلى بودلير ، ١٨٦٠ اقتبسها بيلى ، المجلد الثانى ، ص ١٠٧

المرء إ دچار ألان بو ويردد السونيتات الفاتنة ، ويصبح ثملا من جراء تدخين الحشيش لكي يجرى الجدل حوله فيما بعد ، ويتعاطى الأفيون والمخدرات الأخرى فى فناجين صينية جميلة . وهذا الكشك قد صنع من خشب مُطعم بالصدف بأصالة متطورة ودقيقة، وقد جذب أنظارنا بعض الوقت عند أقصى نقطة للرومانسية . وأنا أحب أن أطلق على هذا الكشك اسم « جنون بودلير » . غير أن سانت - بوف يؤكد للأكاديميين أن هذا الإنسان الغريب المتمركز فى ذاته « مؤدب ومحترم وهو مرشح مثالى ونبيل يتحدث جيدا وهو كلاسيكى تماما فى عاداته^(٢١٣) » .

ولقد أثارت هذه العلاقة الكثير من التعليق ومعظمها فى غير صالح سانت - بوف . ولقد جرى اقتراح مفاده أن سانت - بوف كان جبانا وأنه كان خائفا أن يظهر فى عينى بودلير إنسانا ماديا مبتذلا^(٢١٤) . وهناك تفسير أكثر بساطة لوجهة نظر سانت - بوف إنه قد صدم صدمة حقيقية من ديوان « أزهار الشر » أو بالأحرى من جراء قصائد معينة فيه ، وأنه كان مهتما ألا يظهر بمظهر المدافع العام عن اللا أخلاق . وهذا يبدو بالأحرى نقصا إنسانيا لانقصا نقديا . إن سانت - بوف ليس واقفاً فى دور الشهيد ، وهو يكره أن يصبح مركز عاصفة. وفى الوقت نفسه يجب الاعتراف بأنه كان هناك فشل نقدي خطير فى عدم الإقرار بالقوة الكبيرة والأصالة فى شعر بودلير وأن سانت - بوف ليس خلوا من التعاطف سواء بالنسبة للإنسان أو لنوع المشاعر التى كان يعبر عنها . ولقد شارك سانت - بوف فى المصير الإنسانى العام فى نصب البطاريات النقدية للتقليل المستمر من شأنه ، فبالرغم من كل المحاولات فإنه يواكب العصر ويظهر تعاطفه مع الشباب ومع الجديد .

وفى ما عدا جولات قليلة من القديم الكلاسيكى مثل كتاب فرجيل فإن سانت - بوف كتب عن الأدب الفرنسى فى غالبية . وعلى أى حال فإنه استطاع أن يقرأ بالانجليزية والإيطالية وهو يعرف قدراً أكبر من الأدب الانجليزى والإيطالى وأحيانا يعلق على الكتب الألمانية المتاحة فى ترجمات فرنسية . وهو من ناحية أمه من أصل انجليزى وأمضى بعض الوقت فى انجلترا عام ١٨٢٨ وإن كان واضحاً أنه لم يتعلم إطلاقاً اللغة على نحو جيد^(٢١٥) . زيادة على ذلك كانت لديه بعض الاهتمامات الانجليزية : فشعره

(٢١٣) « أحاديث الاثنى الجديدة » ، المجلد الأول ، ص ٤٠٠ - ٤٠١

(٢١٤) بيللى ، المجلد الثانى ، ص ١١٦ ومن أجل تعليق آخر انظر بروست : « ضد سانت - بوف » .

(٢١٥) انظر : جورج روت « عن سانت بوف وإنجليزيتة » « المجلة الألمانية » العدد ١٢ (١٩٢١) ، ص ٢٧٨ - ٢٨١ وأ. س . ليمان « سانت - بوف » فى قائمة المراجع .

ينم عن حبه لكوير ووردزورث . وهناك بعض الترجمات أو المحاكيات من جراى وكولنز ووردزورث وكيتس وكيرك هوايت فى كتابه « شعر جوزيف ديورم » . وواضح أنه قرأ شيئاً من جفرى ولامب وهازلت ، وهو يقتبس من « السيرة الأدبية » لكولردج . وبصفة عامة تجنب نقد الآداب الأجنبية من ناحية لأنه شعر بأنه ليس على يقين من قراءته وفهمه للنصوص ، ومن جهة أخرى لأنه لم تكن لديه إلا فرص ضئيلة للقيام باستعراض تحليلى للكتب الأجنبية لجمهوره . والمقالات الانجليزية فى « الأحاديث » ليست من بين أعمال سانت - بوف الأكثر تميزاً . صراحة هى وصفية وقصصية مثل البحث عن لورد شسترفيلد^(٢١٦) أو تكون جميلة وقد أعدت على نحو جيد عن كوير الذى يمثل مثال سانت - بوف عن « الوحدة بين شعر العائلة والجو الأسرى مع شعر الطبيعة^(٢١٧) » . والمقالات عن جيبون والتى تركز على ارتباطاته الفرنسية ليست مميزة للغاية إما عن الإنسان أو عن الغرض والأسلوب بالنسبة لكتاب جيبون « انهيار وسقوط الامبراطورية الرومانية^(٢١٨) » . وعلى أى حال فإن سانت - بوف يبدى بعض الاهتمام بدارسى الأدب الانجليزى عندما يدافع عن الكسندر بوب ضد هيبوليت تين القاسى . وهو يعتقد أن الشاعر بوب أعظم بكثير من بوالو فى مدى أفكاره وفى تنوقه لما هو تصويرى ، وهو يبدى دفاعاً ممتازاً عن شعر بوب^(٢١٩) . وسانت - بوف ممتاز بالمثل عندما يدافع عن سويفت ضد الهجوم العنيف بل والسخيف من جانب سانت - فيكتور^(٢٢٠) .

وهذا المسح البحثى الذى قام به سانت - بوف للآراء الأدبية رغم أنه أبعد من أن يكون كاملاً ، فإنه كاف كى يفضح نوقه . إنه نوق يمكن وصفه بأنه كلاسيكية رومانسية بشكل ما : فضائل الاعتدال والتنظيم والكلية والحس الحسن هى محورية فى قائمة أفضلياته . وهو مستاء من تفاهات الكلاسيكية الجديدة الأكاديمية فى الحقبة المتأخرة ، لكنه لا يعبأ بما هو منتقم للعصر الوسيط وفن الزخرفة الغريبة . ولقد استاء من تطرفات الرومانسية وانغمارها فيما هو رهيب وزخرفة بشعة ، المنفر والمتدننى ، لكنه يظل - أساساً - رومانسياً فى حبه لما فيه شجن وسوداوية مسدلة على حالة الإنسان وماضيه . وليس لديه إلتعاطف معتدل تجاه الواقعية الجديدة ؛ إنه يريد منها أن تبعد

(٢١٦) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٦ - ٢٤٦

(٢١٧) « أحاديث الاثنين » ، المجلد ١١ ، ص ١٢٩ وما بعدها ؛ ص ١٩٥

(٢١٨) « أحاديث الاثنين » ، المجلد الثامن ، ص ٤٣١ وما بعدها .

(٢١٩) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الثامن ، ص ١٢٦ ٢ وما بعدها

(٢٢٠) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد العاشر ، ص ٤٤٧ - ٤٤٨

عما هو عنيف ومخيف ، تبعد عما هو قبيح منفر أو مبتذل . ولقد اعترض على إميل زولا وروايات الأخوين جونكور وكان بعيدا عن التعاطف مع بلزاك . وبدايات الرمزية إبان حياته لم تكن مفهومة بوضوح فى نظره : وواضح أنه لا يعد ديوان بودلير « أزهار الشر » إلا من قبيل الفضول ، إنه انحدر متأخر من الشعر الرومانسى من النوع الذى كتبه هو نفسه .

وهكذا نستطيع أن نتبين على الأقل ثلاثة موضوعات دالة متكررة تتصارع فى فكر سانت - بوف تاريخية شكية ومتعاطفة أساسا ، ونوق يرتد إلى التراث الكلاسيكى ولكنه يريد له أن يتحرر باعتدال ، انشغال متزايد بالمناهج الجديدة الطبيعية « العلمية » فى دراسة الأدب . ونستطيع أن نتبين السبب الذى دفع سانت - بوف إلى الكف بصفة خاصة عن الاهتمام بعصره . وفى الأمم الناطقة بالانجليزية لا يقرأ إلا على نحو ضئيل ، ولعدة عقود من السنين لم تطبع كتاباته فى ترجمة انجليزية . ولا يستطيع المرء أن يقول إنه قد ساهم مساهمة متميزة للغاية فى النظرية الأدبية ، فنزعتة التاريخية لم تكن جديدة أو تكاد تكون جديدة فى فرنسا وحدها ، ونزعتة الطبيعية وهى نزعة معتدلة لابد أنها تبو وقد عفى عليها الزمن ؛ ونوقه سوف يبدو لنا فى التومفرطا فى المحافظة ومفرطا فى الرومانسية . إننا نحب فن الزخرفة الغربية وما هو طبيعى وما هو رمزى (أو معظمنا يحب أسلوبا من هذه الأساليب) لكننا نؤمن إيمانا أعمى بالتراث اللاتينى - الفرنسى .

ومع هذا لا مجال لاستبعاد سانت - بوف ولو برقة . فمميزة عمله مطبوعة على معظم كل صفحة كتبها . وهو يستخدم كل المناهج ويستخدمها بمهارة ورشاقة ، وفى الغالب فى مساحة ضيقة . وهو لا ينفرد إلا من التأمل الضبابى والنسقية الصارمة . ولقد بدأ بأصغر تفاصيل وانتهى بأوسع أفق . ولم يكتب سانت - بوف إطلاقا تاريخا متعاقبا أو دراسة لطبعها مباشرة . وكتاب « بوررويال » يأتى الأقرب أن يكون كتاباً على هذا النحو ، لكنه نما من محاضرات ألقاها فى لوزان . وحتى « قائمة » ليس إلا مجموعة من المقالات الصحفية ، وكتابه « شاتوبريان » هو نقل يكاد يكون بلا تنقيح لمحاضرات ألقاها فى لياج . وهكذا علينا أن نحكم على مناهجه على أنها أساسا تلك التى كتبها كانت مقالات والتى عرضها باعتباره مدرسا . إن الجمهور كان دائما نصب عينيه ، وهو لا يستطيع ولا يريد أن يثقله بالتحليلات التقنية أو الاستعراضات المسرحية النسقية . وفى داخل حدود مساحته ومقصده كانت له مناهجه عن « إقامة سياق حول الكاتب^(٢٢١) » . وهو يعرف كيف يوثق قراءاته . ولقد فكر على غرار السيدة دى ستال

(٢٢١) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد التاسع ، ص ٨٥

أنها تستخدم على نحو متكرر للغاية كلمة (الحياة) . وهناك شاعر عظيم آخر (لامارتين) يتحدث باستمرار عن (التناغم) و(الأمواج) . وهناك آخر (هوجو) لا يملك إلا أن يعود إلى عالم (العمالقة). وشعار سنانكور هو « الدوام » ويحب دى مستير عبارة «الصراحة»^(٢٢٢) . وفي عدة مناسبات - وإن كان علينا أن نعترف بأنها نادرة - فإن سانت - بوف سوف ينقب في النص الشعري بتدقيق شديد . وعلى سبيل المثال ، إنه يحلل قصيدة كتبها لابراد وهو يظهر أن الصورة متنافرة والرموز ليست عادلة تماما^(٢٢٣) . وفي كتابه عن شاتوبريان يميز ثلاثة أنواع وثلاث مراحل في تاريخ التعبير بالصور . وهو يستطيع أن يعطى مثلا على ما يسميه « الصورة الرأسية»^(٢٢٤) . وحدث مرة أن حل تمثيلية مثل « السيد » لكورني^(٢٢٥) أو نقب في رواية مثل « سالامبو » بعناية . لكن منهجه بصفة عامة نادرا ما يكون تحليليا و. وسانت - بوف يتأرجح بين المواجهات التاريخية والتفريعات والحوادث السابقة التاريخية والأوصاف والمثيرات من النوع القائم على الانطباعات . ونادرا ما يكون صاحب نزعة تصويرية أو مجازية على طريقة هازلت وجوتيه مما أخذ به العديد من الكتاب الانجليز والفرنسيين قرب نهاية القرن والفقرات الغنائية مثل التي تبعث رثاء شينييه نادرة وتكاد تكون قاصرة على بواكير حياته^(٢٢٦) .

ومناهج سانت - بوف متنوعة للغاية حتى يصعب وصفها باستيعاب تحت عناوين معيارية وبسبب مجال موضوعه ورشاقة لمسته ولطافة عرضه والمحورية الأساسية لنظريته عن الطبيعية الإنسانية والأدب والامتزاج بتيارات القرن التاسع عشر الثقافية . (من المؤكد كل المعروف منها في فرنسا) ومرونة وحركية عقله - كلها لا بد أنها ساعدت سانت - بوف على استعادة أرضه ولا يمكن للإنسان أن يتعامى عن أشكال حضور نظريته والتي تركز على السيرة والسيكولوجيا ولا أن يتعامى عن محدوديات نوقه الذي يخشى الزخرفة البشعة والمبالغة والجيليل التراجيدي . لكن سانت - بوف ممثل رائع لبعض الظواهر وأنه عادي بأجمل ما في الكلمة من معنى وعلى هذا لا يمكن إهماله على الإطلاق .

(٢٢٢) « صور معاصرة » ، المجلد الأول ، ص ١٦٢ - ١٦٣ ؛ « بور رويال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٥١

(٢٢٣) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد الأول ، ص ٣ وما بعدها .

(٢٢٤) « شاتوبريان وجماعته الأدبية » ، المجلد الأول ، ص ١٧٢ وما بعدها ؛ ص ٢٥٢

(٢٢٥) « أحاديث الاثنين الجديدة » ، المجلد السابع ، ص ١٩٩ وما بعدها .

(٢٢٦) « صور معاصرة » ، المجلد الأول ، ص ١٥٦

المصادر والمراجع

The writings of Sainte-Beuve are quoted from the old editions frequently reprinted: *Premiers Lundis* (3 vols. Paris, 1874 - 76), as *Pre Lu*; *Portraits littéraires* (3 vols. Paris, 1862 - 64), as *Po Li*; *Portraits contemporains* (5 vols. Paris, 1869 - 71), as *Pc*; *Portraits de femmes* (Paris, 1879), as *PF*; *Port Royal* (7 vols. Paris, 1867-71) as *Po Ro*; for *Chateaubriand et son groupe littéraire* (2 vols. Paris, 1861), I used the annotated edition by Maurice Allem, 1949, as *Cha*; *Causeries du lundi* (16 vols. Paris, 1857 - 72), as *CL*; *Nouveaux Lundis* (13 vols. Paris, 1863 - 70), as *NL*; *Étude sur Virgile*, Paris, 1870; *Chroniques parisiennes*, ed. J. Troubat, Paris, 1876; *Les Cahiers*, ed. J. Troubat, Paris, 1876; *Mes Poisons, Cahiers intimes*, ed. V. Giraud, Paris, 1926; Part of the original text of the Lausanne lectures was published as *Port Royal: Le Cours de Lausanne*, ed. Jean Pommier, Paris, 1937. Sainte-Beuve's Letters up to and including 1864 in *Correspondance générale*, ed. Jean. Bonnerot 13 vols. Paris, 1935-63.

Jean Bonnerot, *Bibliographie de l'œuvre de Sainte-Beuve* (3 parts in 4 vols. Paris, 1937 - 52), is most valuable. The third volume in two parts contains a chronological list of all his writings and a list of his readings.

The best life is André Billy, *Sainte-Beuve, as vie et son temps*, 2 Vols. Paris, 1952. Shorter biographies are those of Maurice Allem, *Portrait de Sainte-Beuve* (Paris, 1954) and of Harold Nicolson, *Sainte-Beuve* (London, 1957), derivative from Billy. Lewis Freeman Mott, *Sainte-Beuve*, New York, 1925; factual.

Gustave Michaut, *Sainte-Beuve avant Les Lundis* (Paris, 1903), is a full descriptive account of Sainte-Beuve's earlier writings. A.G. Lehmann, *Sainte-Beuve. A Portrait of the Critic 1804-1842* (Oxford, 1962), is a fine intellectual biography. Carlo Bo, *Delle Immagini giovanili di Sainte-Beuve* (Florence, 1938), contributed little.

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Paris, 1954, written 1908-10); curious.

Lander MacClintock, *Sainte-Beuve's Critical Theory and Practice after 1849* (Chicago, 1920), is a useful thesis. William Frederick Giese, *Sainte-Beuve, A Literary Portrait* (Madison, Wisc., 1931), is an enthusiastic description of his views.

Maxime Leroy, *La Pensée de Sainte-Beuve* (Paris, 1940), concerns religion and politics and hardly touches literary criticism. Gustave Michaut, *Études sur Sainte-Beuve* (Paris, 1905), discusses special points: the relation to Michiels, to Chateaubriand, etc. André Bellessort, *Sainte-Beuve et le XIX^e siècle* (Paris, 1927), is a good, general account, some what popular in nature.

The following articles seemed to me most interesting or helpful:

Irving Babbitt, in *Masters of French Criticism* (Boston, 1912), pp. 97-188; still the best essay in English.

Gabriel Brunet, "Regard sur Sainte-Beuve," in *Évocations littéraires* (Paris, 1930), pp. 183-248; highly critical.

W.H. Frohock, "the Critic and the Cult of Art: Sainte-Beuve and the Esthetic Movement," *Romanic Review*, 32 (1941), 379-88. Cf. Edna Fredrick, "The Critic and the Cult of Art: Further Observations," *ibid.*, 33 (1942), 385-87.

Remy de Gourmont, "Sainte-Beuve, créateur de valeurs", in *Prom-enades philosophiques* (9th ed. Paris, 1913), pp. 33-44; first published 1904.

Jean Hytier, "Balzac et Sainte-Beuve: une haine littéraire," *Rivista de estudios franceses*, 6 (1951), 47-88.

A. G. Lehmann, "Sainte-Beuve, critique de la littérature anglaise," *Revue de littérature comparée*, 18 (1954), 419-39.

Henri Peyre, many unfavorable comments in *Writers and Their Critics* (Ithaca, N.Y., 1944); index.

E. M. Phillips, "The Present State of Sainte-Beuve Studies," *French Studies*, 5 (1951), 101 - 25, for many more references.

Martin Turnell, "Literary Criticism in France," "Sainte-Beuve," in *Scrutiny*, 8 (1939), 177-82; reprinted in R. W. Stallman, *Critiques and Essays in Criticism* (New York, 1949), pp. 421-34.

Carl A. Viggiani, "Sainte-Beuve (1824-30), Critic and Creator," *Romanic Review*, 44 (1953), 263-72.

Emile Zola, "Sainte-Beuve," in *Documents littéraires, (Euvres complètes)*, ed. Maurice Le Blond (Paris, 1928), pp. 209-54; first published 1881.

(٣)

النقد الإيطالي من سكالفيني إلى تنكا

كان اتجاه النقد السياسي للأدب إبّان سنوات ١٨٣٠ وسنوات ١٨٤٠ واضحاً للغاية أيضاً في فرنسا وألمانيا وروسيا وربما وصل إلى أقصى درجات حدته في إيطاليا . وكان على الأدب - على الأقل من الناحية النظرية - أن يكون خاضعاً تماماً للغايات القومية . وإن انشغال إيطاليا بمهمة تحرير الأمة وتوحيدها كان شاملاً للغاية حتى أن الأدب أيضاً لم يعد يُنظر إليه إلا في إطار إسهامه في حركة توحيد إيطاليا إبّان القرن التاسع عشر . لقد كانت الأمة - كما هي اليوم - منقسمة إلى معسكرين : الكاثوليك المحافظين والديموقراطيين الليبراليين ؛ وأظهر النقد الانقسام نفسه بين أتباع مانتسوني^(١) وأتباع فوسكولو^(٢) . زيادة على ذلك يجب أن تكون هناك تفرقة داخل المعسكرين : لقد كانت هناك شخصيتان لعبتا دوراً عظيماً في التاريخ : جيورتي^(٣) وماتسيني^(٤) ، ولقد برزا أيضاً كناقدين ، ومن وجهة نظر النقد فإن الفترة كلها هامة من الناحية التاريخية لأنها مهدت الأرض لدى سنجتيس أول ناقد إيطالي في القرن .

وفي إيطاليا كانت بقايا الآراء الرومانسية الدقيقة غير شائعة . ولايكاد يعرف أي إنسان جيوفينا سكالفيني (١٧٩١ - ١٨٤٣) في عصره ، وكان قد نشر مقالات قليلة في (البيدبليوجرافيا الإيطالية) (١٨١٨ - ١٨٢٠) ومقالاً صغيراً بعنوان « ارتباط الخطوبة » (لوجانو ، ١٨٣١) عن مانتسوني ، وترجمة نثرية مع قصائد غنائية منظومة لمسرحية « فاوست » لجوته (١٨٣٥) . ولم يحدث إلا في عام ١٨٦٠ أن

(١) ألساندرو مانتسوني (١٧٨٥ - ١٨٧٣) شاعر وروائي إيطالي بدأ رحلته بالسير على نهج الكلاسيكية الجديدة ثم تحول إلى الرومانسية وأصبح زعيماً لهذه الحركة . كتب مرثية عن نابليون . وكتب عن المذهب الرومانسي « رسالة إلى السيد شوفيه » (١٨٢٠) و « رسالة عن الرومانسية » (١٨٢٢) (المترجم) .

(٢) أوجوفوسكولو (١٧٧٨ - ١٨٢٧) شاعر إيطالي استقر في إنجلترا منذ ١٨١٧ وكتب بعض الدراسات النقدية الهامة (المترجم) .

(٣) فينسترو (١٨٠١ - ١٨٥٢) فيلسوف وسياسي إيطالي . نُصّب كاهناً عام ١٨٢٥ ساوياً بين الدين والحضارة ورأى أن الكنيسة هي أداة التقدم الاجتماعي . (المترجم) .

(٤) جويسيني ماتسيني (١٨٠٥ - ١٨٧٢) ثوري ومفكر مثالي وطني إيطالي . وبسبب نزعتة الثورية اضطر أن يعيش في لندن منذ (١٨٣٦) (المترجم) .

ظهرت مختارات من مخطوطاته ، واليوم وجد ناشرا جديدا ، كما وجد معجبين متحمسين^(٥) . لقد كان فوسكولو أستاذ سكاليفيني . ولقد عرفه سكاليفيني في شبابه في برسكينا وبعد ذلك في لندن لكن تمرد ضده من جهة لدواع شخصية ولكن أيضا لدواع فلسفية ونقدية . لقد اكتشف سكاليفيني الفلسفة الألمانية وخاصة فلسفة شلنج ورفض فوسكولو بسبب نزعته الشكّية ولجؤه إلى التأمل وسكاليفيني في مقال مبكر تحدّث بسذاجة نوعا ، ضد اليأس الانتحاري عند جاكوبو أوريتس (١٨١٧) . ولكن في ملاحظات على المخطوطة الأخيرة انتقد فوسكولو كفنّان بسبب نزعته الكلاسيكية ذات التركيب القائم على البيت الاسكندري^(٦) وحتى قصيدة « المقابر » تبدو له ناقصة من ناحية الوحدة ، فهي ليست إلا « منجماً من قصائد صغيرة » . « هناك نكهة ثقيلة من الشعر ؛ لكنها نكهة مصطنعة »^(٧) . والتفت سكاليفيني بالأحرى إلى ماننتسونى وجوته ، ولكن بشعور بعدم الرضاء الشديد . وفي مقاله الجميل عن « ارتباط الخطوبة » ماننتسونى دافع سكاليفيني عن الرواية ضد الاتهام بأنه يحاكي سكوت بالاستجابة لفهومها عن « الشكل الباطنى » والفكرة ، و« النفس » ، وهذا شيء مختلف بالكلية عما عند سكوت . والشكل الخارجى وحده الخاص بالرواية التاريخية هو الذى جرى الاشتقاق منه ، ولكن لا يستطيع الانسان أن يعترض على أن يكتب سوفوكليس تراجيديا بعد اسخيلوس أو يرسم رافائيل بعد ليوناردو . ويحدّد سكاليفيني اختيار الرواد المتواضعين فى زمن التفسخ الإيطالى والجمود والحكم الأجنبى والوباء كتواز وتقابل مع عصر ماننتسونى الذى فرض ضمنا درسا فى الوطنية زيادة على ذلك فإن سكاليفيني رأى محدودية ماننتسونى « فى كتابه يوجد شيء صارم بل وحى ألى فى صرامته ، شيء يندفع نحو هدف واحد بعنف : إنك لاتشعر بأنك تتجول بحرية فى التنوع العظيم للعالم الأخلاقى ، بل إنك تلاحظ فى الأغلب أنك لست تحت القبة العظيمة للسماء التى تعطى كل المخلوقات المختلفة ، بل إنك بالأحرى تشعر كما لو كنت تحت قبة كنيسة تغطى المؤمنين والمحاربين »^(٨) .

(٥) « كتابات » بإشراف نيقولو توماسيو ، فلورنسا ، ١٨٦٠ . وكان ماريومار كازان أول من درس المخطوطات المحفوظة فى برسكيا وأشرف على إصدار كتابه « فوسكولو ، ماندزونى ، جوته » تورين ، ١٩٤٨ .

(٦) يتكون هذا البيت من اثنى عشر مقطعا وكان هذا الشكل قد كتبت به قصيدة عن الاسكندر فى فرنسا فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر . واستمر هذا الشكل فى الصياغة حتى القرن السابع عشر . (المترجم) .

(٧) كُتب المقال عن أوريتس عام ١٨١٧ لكنه لم يُنشر إلا عام ١٨٧١ كتصدير لطبعة بن واية فوسكولو . « فوسكولو ، ماننتسونى ، جوته » ص ٢٨٢ .

(٨) « فوسكولو ، ماننتسونى ، جوته » ، ص ٢١٠ .

ويتنفس سكالفينى بحرية أكبر فى عالم أريوستووبايرون وجوته . وهو يعجب بجوته على أنه الفنان الفائق الممتاز ، ويحاول أن يشخص مسرحية (فاوست) بالتأكيد - على سبيل المثال - على التغيرات الفجائية والتحويلات السريعة التى لا تزال لاترك أى شعور بالتفكك . وعلى أى حال فإن جوته توصل أخيرا إلى أن يمثل - كما فعل بالنسبة للشاعر هاينى وعديدين آخرين - فترة ماضية من الفن الخالص . ويذهب سكالفينى إلى أن « الفن لا يجب أن يشبه كوننا محكوما بالضرورة بل يجب أن يصور الإنسانية وحياة الانسانية . والحرية هى أساس الفن . إن الفن ينبعث من الحياة ! .. إن على الفن أن يفيد فى تحسين الإنسان »^(٩) . وهذا التحول الأخير إلى « الحياة » ، النفع ، يتناقض على أى حال مع التأملات الجمالية التى انغمز فيها سكالفينى من قبل . وهذه الأقوال تشبه أقوال شلنج وذلك عندما يقول سكالفينى إنه « فى الفن تنبع الفكرة من الرحم المظلم للأمتناهى نون أن تفقد أى شىء من عموميتها » ، أو عندما يستجيب وحده من نون كل الإيطاليين فى عصره لمصطلح « الرمز » الذى يميزه عن المجاز وهو فى تفسيره للأعمال الفنية كرموز فإن سكالفينى الناقد يكتشف جوانب يمكن أن تكون قد خفيت عن الفنان نفسه . إن نحات تمثال اللاكوؤون ما كان قد فكر فى أى شىء مما رآه لسُنَج فيه ، وكذلك الشعراء الأول لم يكونوا قد عرفوا أى شىء من آراء هرذر العميقة عن الشعر البدائى . والأحكام تقتضى مصطلحات للمقارنة : « ومع تزايد الأحكام أيضا » . والجوانب الجديدة للحقيقة تبرز إلى الضوء رغم أن الحقيقة لا تنكشف لنا كلية فى أى عصر واحد أو أى مكان واحد^(١٠) . ورغم أن عمل سكالفينى متناثر ولا يرد فى الأغلب إلا قراءاته الألمانية فإنه يظهر التقاطه للعقائد الرومانسية كما يظهر حساسية مركبة محبطة غير قانعة كانت أمرا نادرا للغاية فى إيطاليا فى عصره .

* .. * .. * ..

(٩) « فوسكولو ، مانتسونى ، جوته » ، ص ٢٨٢

(١٠) « فوسكولو » مانتسونى ، جوته » ، ص ٢٧٠

والتناقض مع فنسنرو جيوبرتى (١٨٠١ - ١٨٥٢) يصعب أن يكون تناقضا أكبر . إنه خطيب متدفق واثق من نفسه وهو مفكر نسقى ورئيس وزراء وكاهن وهو يبدو أنه فى القطب الآخر لسكالفينى المنفى المحطم . ولكن جيوبرتى فى علم الجمال له نفس الوشانج مع الفيلسوف كانت وشلنج والأخوين شلجل . وهذا الفكر المثالى الألمانى - مهما يكن - متعارض مع تربية جيوبرتى الكاثوليكية - وبحثه « عن الجميل » (١٨٤١) هو هجين غريب من نزعة مطلقة أنطولوجية تزعم أن وجود « الجمال المطلق » ينكشف فى الطبيعة وعلم جمال سيكولوجى للتخيل . والموضوعات التى تتردد دائما من كل التاريخ العلقى يبدو أنها تتعارض . فنحن نجد الحملان والأسود ، القديس توماس والفيلسوف مالبرانش وتوماس ريدو كانت وشلنج وهيغل وفكتور كوزان يتجمعون معا . ولا يوجد إلا القليل فى الكتاب مما له صلة بالنظرية الأدبية ، ولكن توجد على الأقل عبقرية فى محاولة جيوبرتى تطبيق علم الجمال عند كانت (ليس كما جاء فى كتاب كانت « نقد ملكة الحكم » بل تنطبق على الأجزاء الاستهلاكية لكتاب كانت الآخر « نقد العقل الخالص ») على تصنيف الفنون والتحدث عن « علم رياضة جمالى » و « فيزياء جمالية » للمكان والزمان الجماليين كما يجرى تصورهما باعتبارها تحتوى على عالم الشاعر عن الشخصوس . ومن ثم مسألة الوحدات يتم حلها إذا نحن أدركنا « أن تخيل المشاهدين هو المسرح الحقيقى والوحيد » ، وأن الشخصوس ليسوا خارج الزمان والمكان ، بل هم فى زمانهم ومكانهم الجماليين ويستطيع الجمال أن يوحدهم إلى مالا نهاية . وإن الزمان والمكان « الفاضلين » كما عند الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر يعبران عن الشئ نفسه فى الجوهر (١١).

ويحتوى بحثه « فى الجميل » على فصلين أخيرين يخططان تاريخ الفن . والفن كله ينقسم إلى فن متنافر (أى ليس مسيحيا) وفن أورثوذكسى ، وهو يرد هذا إلى التقابل بين نزعة وحدة الوجود من جهة وإعادة التجسيد والنظرية المسيحية فى الخلق والتجسيد من جانب آخر . والمسيح هو المركز ، إنه « نمط » الفن الأورثوذكسى ، والأنماط الأخرى هى العنراء والملوك والقديس و « الكوميديا الإلهية » لدانتى هى أكمل قصيدة .

ويمثل دانتي الإنسان الكامل : « إنه ما كان يمكن أن يكون أعظم شاعر وكاتب لو لم يكن أيضا فيلسوفا ولاهوتيا بارزا » . والتفسيرات السائدة عن دانتي كسياسي خاطئة : « فبينما نجد أن قسم (الجحيم) بمعنى ما يخدم بالفعل الشاعر كحجاب مجازي وكتصوير وكعقاب لفساد المدينة مما كاد أن يصبح جحيما للأحياء ، فإن عبقرية المنفى العظيم ترتفع إلى مفهوم أعظم ويرى في مسرح العالم ظلا للحقائق الأعلى باعتبار أن نظام الأشياء المحايثة هي النمط المثالي للأشياء في العصر » . وهذا المفهوم الذي ينظم ويحكم كل « الكوميديا الإلهية » يشكل العلاقة بين الأجزاء الثلاثة ، وحدة وتناغم القصيدة كلها ^(١٢) . وهنا ، وقبل هذا في ملاحظات جيوبرتي الهامشية على دانتي التي تمت في ١٨٢١ - ١٨٢٣ ^(١٣) . حيث التفسير الديني الشديد لدانتي يأتي في المقدمة . إن دانتي هو أورثوذكسي تماما ، والشعر قائم على الدين ، وهو في النهاية دين ، والشاعر الأعظم هو الشاعر - الفيلسوف ، الشاعر - الواعظ الذي نحتاج إليه اليوم أيضا ^(١٤) .

ودانتي هو « نبي الميتافيزيقا والعلم الإلهي » « اصحاح التكوين الكلي للآداب والفنون والمسيحية حيث توجد كل البنور النمطية لعلم الجمال الحديث وقد تكشفت وتجلت لأول مرة » ^(١٥) . ودانتي يفيد باعتباره المطلب الأساسي للنبوغ الشديد للأدب الإيطالي في « الأولوية الأخلاقية والحضارية لإيطاليا » (١٨٤٣) . وهو كتاب غريب لا يؤكد فحسب بحمى العظمة التاريخية لإيطاليا ، بل ينصح أيضا بشدة كل الأمم الأخرى لإدراك إيطاليا على أنها الأمة المبدعة الوحيدة وروما على أنها مقر القوة الروحية والديوية . ويتنازل جيوبرتي فيقول إن الفرنسية قد تظل لغة التواصل . وعلى

(١٢) الطبقة القومية « عن الجميل » ، ص ١٥٨

(١٣) مطبوع في « أعمال ف . جيوبرتي » المجلد ٢٧ ، نابولي ، ١٨٦٦ وكارلوكالكاترا « دراسات عن دانتي عند ف . جيوبرتي » في « دانتي وبيمونتي » (تورين ، ١٩٢٢) ص ٢٩ - ٢٥٦ يدرس هذه المذكرات بعناية ويبدى آراء متسعة عنها . لكنها لا تختلف كثيرا عن التعليقات الأخيرة .

(١٤) « عن الجميل » ، ص ١٧٢

(١٥) « كتابات مختارة » ، ص ٦٢٨

الألمان أن يتمسكوا بمعرفتهم الواسعة الشديدة . وإذا أرادت انجلترا أن تنقذ نفسها فعليها أن تترد إلى الكاثوليكية وسوف يقوم الكتاب الإيطاليون بالتوفيق بين الدين والعلم ويجعلون إيطاليا - مرة ثانية تحت قيادة البابا التي تقوم بجعل العالم حضاريا وجعل الكاتب الإيطالي كاهن حكومتها . غير أن مسح الأدب الإيطالي الذي يعرض هذا الزعم هو لحسن الحظ ليس مجرد نفخ في الأبواق بل خطاطية نقدية للتاريخ . ويبدو أن أريوستو هو المقابل العظيم ونو الثقل الكبير المطروح أمام دانتي ونجد أن جيوبرتى (وهذا أمر يدعو للدهشة في ضوء نظرتة العامة) يقدر النقص عند أريوستو بالنسبة للهدف العملى وفنه الخالص ويحدد « سخريته الحلوة » الطموحة كتأرجح بين الجاذبية ذات الثقل والضحك^(١٦) . ومع تاسو فإن لون الشعر الإيطالي توقف .. وأخيرا ، مات ، وهو يغنى - على نحو ما يمكن أن نقول - بين كواليس المسرح على شفاه الفنان والمغنيات السوبرانو وتحت وطأة قلم ، مؤلف أغاني الزفاف القدرية ، والأنغام المسرحية^(١٧) . إن الأدب الإيطالي لم يعاود استيقاظه بروح دانتي إلا مع بارينى والفييرى . ويرى جيوبارتي أن تمسك الفييرى بالوحدات ليس قيادا اصطناعيا ، بل هو بالأحرى فى تناغم مع طابعه : البساطة بل وحتى الجسارة وسرعة العمل ترجع إلى نقاد صبر لا يستطيع أن يطبق أى تلكؤ ؛ إنه يريد أن يصل إلى هدفه بون انحرافات عن الخط المستقيم^(١٨) . ولم يكن هناك إلا كاتبان حديثان يبعثان الإعجاب عند جيوبرتى وهما : مانتسونى - وهذا مما يسهل تخمينه - وليوباردى . لقد أعجب جيوبرتى بليوباردى الذى عرفه معرفة شخصية بسبب بحثه الأخلاقى والدينى المكثف الذى لا يقنع والذى يشعر جيوبرتى بأنه مماثل لما عند القديس أوغسطين أو الفيلسوف الفرنسى باسكال رغم أنه يجب أن يستخلص النتيجة المختلفة جدا . لقد رأى أن أعمال ليوباردى حافلة بكأبة عميقة ويأس هادىء ومنطقى ، مما لا يظهر للقارئ كمرض للقلب ، بل كضرورة للروح وماهية نسق كامل^(١٩) .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٦٣٤ وما بعدها .

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٧٧

(١٨) المصدر السابق ، ٢٧٧

(١٩) « عن الأسبقية » بإشراف ناز، المجلد الثانى ، ص ٢٢٤

وتتخلل العقلية المفتوحة نفسها أيضا أحكام جيوبرتى عن الكتاب الأجنب رغم أنه عادة ما يتحدث عن تأثيرهم على إيطاليا : فهو يعلّق تعليقا ممتازا على شكسبير وموليير وراسين وملتون وجوته « الذى هوروسو الشعر ومبدع النقد » وشيلى والسيدة دى ستال وأوجست فلهم شلجل الذى ساعد كتابه « مسار الأدب الدرامى » على تقديم النقد وكل علم الجمال بخطوات كبيرة وجدد على نحو شبه كامل وجه هذه العلوم (٢٠). وخطاطية جيوبرتى لتاريخ الأدب الإيطالى التى سبقت فى خطوطها العريضة خطاطية دى سنجتييس كانت ذات تأثير بالغ على نطاق واسع ، لكن من المحتمل أن الذى كان أكثر أهمية هو تفسيره لدانتى باعتباره الفيلسوف - الشاعر - الكاهن الأورثوذكسى .

* .. * .. * ..

ويحتل نيقولو توماسيو (١٨٠٢ - ١٨٧٤) مكانة رومانسية كاثوليكية مماثلة ، لكنه يختلف عن جيوبرتى اختلافا بيّنا . ذلك أن له علاقة أكثر عينية بالأدب والكلمة ، ولديه حساسية راقية وإن كانت غريبة ، ولديه نزعة أخلاقية صارمة غير واردة عند جيوبرتى الرقيق بل حتى المطواع . وعلى أى حال فإن توماسيو لم يكن لديه أى نسق لعلم الجمال - فكتابه « قاموس علم الجمال » (١٨٤٠) هو مجرد مجموعة من العروض التحليلية مرتبة حسب حروف الأبجدية بمقتضى المؤلفين الذين يتناولهم . وتوماسيو هو كاتب خصب بشكل مدهش عن كل الموضوعات : وإن مجموع أعماله تصل بسهولة إلى مائة مجلد . وعلى أى حال ففى نقده نجد أن خصبه خادع إلى حد ما . وكثير من الكتب المتأخرة - وهى تحت عناوين مختلفة - هى مجرد تجديدات لكتب سابقة (٢١). فالترتيبات عينها تتردد مرارا وتكرارا . ونظريته المحورية هى التوحيد القديم بين الخير والجميل ، ورجبته هى توحيد الإيمان مع الفن والأخلاق مع علم الجمال ويقال لنا : « إن الفنان الشكّاك هو أكثر الفنانين تأثيرا ، وأكثرهم بأسا

(٢٠) « كتابات مختارة » ص ٤٨٤ ، ص ٤٨٨

(٢١) « تاريخ الأدب المدنى » ، روما ، ١٨٧٢ أعاد طبع « دراسات نقدية » ، البندقية ١٨٤٢ « الهام الفن » ، فلورنسا ، ١٨٢٨ الخ . وهناك المزيد عند بروناس ، ص ٧٥ - ٨٠ .

وأكثرهم تعاسة « . وبايرون ليس شاعرا إلا عندما يؤمن ويأمل ^(٢٢) . وليوباردى « يائس يأسا شديدا ، وهو ينوح كثيرا وهو مشتمنز بوعى من حياته التعسة » . وقد جرى إثبات تهافته بسبب دعواه المزعومة بالإلحاد : « لا يوجد إله لأننى أحذب ؛ وأنا أحذب لأنه لا يوجد أى إله » ^(٢٣) . وحياة فوسكولو هى « أكنوبة مؤلة ، كوميديا مريرة ، وهجائياته تعسة لعصره ولأعماله » . وهؤلاء وغيرهم من كتاب عديدين يبدون خطرين فى نظر توماسيو لأنهم يناقضون قناعته الرئيسية التى تذهب إلى أنه « بدون دين لا يوجد شعر » ^(٢٤) . ومانتسونى يعلو بوضوح على معاصريه لأنه مجدد الحياة والأدب الإيطاليين . وعلى الأقل يتقبل توماسيو التوحيد الكامل الذى قام به مانتسونى بين الشعر والحقيقة التاريخية وهو فى مناقشته لقصيدة (أغنيات الأفراح) استبعد حدثها التخيلية على أنها مجرد مشنقة للدعاوى التاريخية فى القرن السابع عشر . وعلى أى حال اعترف بأن « المتخيل والخيالى » ضروريان فى الرواية التاريخية ^(٢٥) . وواضح أن الشاعر المثالى عند توماسيو هو دانتي « إنه المؤمن ومن ثم فهو الشاعر العظيم ، وهو شعبى لأنه مؤمن » ^(٢٦) . وقد كرّس توماسيو تعليقا متناميا على « الكوميديا الإلهية » (١٨٣٧) الذى يحتوي على خير نقد قدمه . فهنا لم يكن عليه أن ينغمر فى العضلات ؛ هنا يستطيع أن يبرز وقد تمسك بالقص ؛ هنا يستطيع أن يظهر براعته التاريخية واللغوية وكذلك فطنته السيكلوجية . والتعليقات متعلقة بألم فرانثيسكا دى ريمنى وهى ترى باولو يعانى إزاء حب لاتستطيع أن تنكره أو الصراع العقلى عند أوجولينو تجاه أولاده وهو شىء متعين وملموس على نحو أكبر من جوعه - وهو يرهص مسبقا بما سيكون

(٢٢) « مختارات » ، أكتوبر ١٨٢١ ، ص ١٠

(٢٣) « إلهام الفن » ، فلورنسا ، ١٨٥٨ ، ص ٣٠ رسالة إلى « جينو كابولى » سبتمبر ١٨٢٢

(٢٤) رسالة إلى يو . ف . برانو - جوستى ، ١٨٤٧ اقتبسها بروناس ، ص ١٢٧

(٢٥) عرض تحليلى لـ « خطبة العروس » فى « مختارات » ، أكتوبر ١٨٢٧ أعيد طبع الدراسة فى « إلهام الفن » ، فلورنسا ١٨٥٨ مع بعض التعديلات .

(٢٦) « قاموس علم الجمال » (البندقية ، ١٨٤٠) المجلد الثالث ص ١٧٠

عليه منهج دى سنجتيس . ولتوماسيو ميزة أيضا وهي الإعجاب والتعليق بالتفصيل على جزئى (المطهر) و (الفريوس) من « الكوميديا الإلهية » لا فى الإطار النحوى أو البلاغى فحسب ، بل أيضا فى تناغم المناظر والبيئة وكذلك بالنسبة للكلمات المفردة - تأثيراتها الموسيقية ، ترابطاتها وتضميناتها (٢٧) .

والكلمات فى الشعر هى الأطروحة التى أفضت إلى تبادل غريب فى الرسائل بين توماسيو وجينو كابونى (١٨٣٣) مما أفضى إلى اهتمام حديث بها لأنها أرهصت بآراء إدجار ألان بو، بل حتى فاليرى . ولقد كتب كابونى إلى توماسيو أن مادة الشعر هى الشعور ، لكن (ماديات) الحياة حسابية ، ومن ثم فإن الشعر لا يأتى إلا فى شذرات ، والملحمة لا يمكن إلا أن تكون صنعة . وقد ردّ عليه توماسيو ولخص الأمر بقوله إن « الانفعالات الخاطفة أكثر شاعرية من الملاحم ، وأن الشعر الوحيد الصالح لنا نحن الفنانين هو الشعر الغنائى . لكنه بالفعل يصحح هذا ويطور - وإن كنت أعتقد أن هذا لم يكن تطويرا جادا - الفكرة التى تذهب إلى أن « النظم قائم على الإحصاء ، والإحصاء هو الغناء وهو يجعلنا نغنى ؛ والحساب يجرى إقحامه فى الشعر ؛ .. والشعر بدون إحصاء بخر أو خواء أو يكون إلحاديا أو ذا طابع ينتمى إلى الفيلسوف كانت » . والرسالة التالية إلى كابونى وهى بالفرنسية هى مجرد « نزوة » : إن توماسيو يتخيل الشعر على أنه « السحابة المموهة بالذهب ؛ إنه فى القلب والطق والزراعين والصوت وهو على الشفاه وفى البسمة وفى العينين ، إنه على الجبين . الشعر فعل ... إنه الكلمة بألف لام التعريف » (٢٨) . وما يبدو تقابلا سوف يظهر بين الشعور والعقلية ، أغنية وحسابا يتفجزان فى ضبابية أفلاطونية واستجابة للكلمة الإنجيلية .

هذه الموضوعات المتكررة ذات اللحن الواحد المتردد الأخلاقية منها واللغوية عند توماسيو تقترن بالنزعة التاريخية الرومانسية . لقد كان توماسيو أول إيطالى يجمع الأغانى الشعبية . الشعر الشعبى فى إقليم توسكانيا عبر الشعر اللاغنائى اليونانى (البندقية ، ١٨٤١ - ١٨٤٢) وذلك وفق منهج هررد فى دراسة الأدب الشعبى .

(٢٧) هناك فحص تفصيلى قام به انورى كاشبا « توماسيو ناقدا لدانتى » .

(٢٨) « الأعمال » بإشراف أ . بولنجى ، ريكاردو ، نابولى ، ١٩٥٨ ، ص ٨٢٤ - ٨٢٨

وكورسيكا الذى ولد فى ألمانيا وعاش فى كورفو وتورسيكا وفلورنسا كان يترجم ويجمع على الفور . وطوال حياته اهتم بهذا المثال للشعر الكلى ، للأدب العالمى ، وكتب الكثير عن عديد من المؤلفين الأجانب : جوته وبايرون ، روسو وشيللى ، لامارتين وجورج صاند . وتوماسيو يفضل بايرون على جوته ، يفضل « الشك الانفعالى الشديد المتجهم لدى الإنجليزى ذى النزعة المقدسة » على « ذلك الشك المتحفظ البارد لدى الإنسان الوجود » . وهو يفضل « الإنسان على الممثل »^(٢٩) وإن بايرون الإنسان وجوته الممثل هما بالعكس عكس التقابل العادى وذلك على نحو مدهش .

وتوماسيو وهو فى المنفى فى فرنسا عرف شخصيات أدبية عديدة وظل لفترة على صلة بالناقد الفرنسى سانت - بوف . ورواية « اللذة »^(٣٠) . أثارت اهتمام توماسيو ، لكنه فيما بعد هاجمها واعتقد أن سانت - بوف لا أخلاقى وبارد ومستتار^(٣١) . والنزعة التاريخية عند توماسيو تظل بالأحرى متشنجة رغم إعجابه بفيكو وقد نقده بحساسية لأنه أغلق بواجر الحضارة إغلاقا صارما للغاية ، ومن ثم حطم استمرارية التاريخ . ومقالاته المطولة عن جاسبار وجوزى وبيترووشيارى تعطى تاريخا ثقافيا للبندقية فى القرن الثامن عشر وسردا مفصلا للمنازعات الأدبية^(٣٢) . لكن الثقافة التاريخية العظيمة هى عادة غير مرتبطة بالنقد الأدبى . ونزعة توماسيو الأخلاقية الاستفسارية تشل بصائره وحساسيته . وتصبح تعاليمه أكثر حيوية عندما يتأمل فى فقرة معزولة أو حتى فى كلمة مفردة : « عندما أرى حقيقة ميتافيزيقية أو تاريخية تؤكد حقيقتها لغوية فإننى أقول هذا هو ضمان الحقيقة »^(٣٣) . وتوماسيو الذى أكمل أول « قاموس

(٢٩) « قاموس علم الجمال » مجلدان ، ميلانو ، (١٨٥٢) ، المجلد الثانى ، ص ١٤٦

(٣٠) « اللذة » رواية طويلة كتبها الناقد الفرنسى سانت - بوف عام ١٨٢٤ ومعظمها سيرة ذاتية . والراوى كاهن فى طريقه إلى أمريكا يمضى وقت الرحلة فى كتابة قصة حياته قبل أن يتلقى أى توجيهات دينية (المترجم) .

(٣١) انظر التعليقات الواردة عند سيورينو ، مقال غريب بعنوان « حب إيطاليا » .

(٣٢) عن فيكو انظر : « ج . فيكو ومدرسته » فى « تاريخ الألب المنى ، روما ، ١٨٧٢ وهناك أيضا المقالات عن جوزى وشيارى .

(٣٣) « اقتراحات جديدة بشأن تصحيح وإضافات القاموس الإيطالى » (البندقية ، ١٨٤١) ص ١

للمترادفات « إيطالي و « قاموس اللغة الإيطالية » العظيم لديه رغم العديد من الأخطاء إحساس بظلال المعنى وشعور بشاعرية الكلمات وهذا كاد أن يكون شيئاً متفرداً في عصر . وشخصيته المعذبة المتحيرة المتناقضة - وقد جرى التعبير عنها خير تعبير في رسائله ويوميياته وبالأحرى رواية الحب « الإيمان والجمال » (١٨٤٠) ولا تنعكس إلا في لحظات نادرة في النقد . وما يتبقى هو شخص ، « شخصية » لمفكر نظري . معلّم وصحفي أكثر منه ناقدًا حقيقياً .

* .. * .. * ..

ويقف جويسيبى ماتسيني (١٨٠٥ - ١٨٧٢) في تقابل واضح مع النقاد الكاثوليك وماتسيني الذي وهو في سنواته الأولى وسنوات المنفى في إنجلترا قد كتب الكثير من النقد الأدبي أيضاً للدوريات الفرنسية والإنجليزية عاش في مناخ عقلي مختلف وهو أقرب إلى أتباع سان سيمون وخاصة لرو في آرائه بشأن نور الأدب . ويقول ماتسيني الشيء نفسه مرار وتكراراً . إن هدف النقد هو إعداد فن المستقبل ، فن جمعي جديد سوف يعكس المجتمع الجديد . وإن الشاعر يحقق مهمة اجتماعية ، إنه أو يجب أن يكون نبي المستقبل . والحماسة المتألفة والشجن البلاغي والصورة المجازية العاطفية في نثر ماتسيني لا يجب أن يطمس الاستجابة الأصيلة لآرائه والإدراك المتعدد لنقاداته العبيثية . وماتسيني لا شأن له بالمادية وهو يتحدث باستمرار عن الله والعناية الإلهية والفكرة ؛ وهو يريد الغموض واللامتناهى في الشعر على الطريقة الرومانسية الجميلة . ولكنه من الناحية العقلية يتنوق مفهوم القانون الضروري القدرى الجبرى الصارم للتقدم الذى يفضى بالضرورة من عصر النزعة الفردية إلى عصر النزعة الجمعية . إن الشاعر هو ولا يستطيع أن يمنع نفسه من أن يكون ممثلاً لعصره ؛ إن الأدب تعبير عن المجتمع ، ولكن ماتسيني في الوقت نفسه يتساءل - مع التناقض نفسه الذى تظل الماركسية - عما إذا كان الشاعر لا يجب أن يعكس عصره فحسب بل يجب أيضاً أن يرهص بمستقبل الإنسانية^(٣٣) . ومفهوم ماتسيني عن

(٣٢) هناك مقالات رئيسية فى : « كتابات أيبية » ، المجلد الأول (١٩٠٦) .

الثورة ليس مفهوم الألمان ؛ لا يوجد شيء بصفة خاصة هيجلى فيه . إنه بالأحرى مستمد من السيدة دى ستال ودى بونالد وسبمونتين وليرو . إنه خطاطية بسيطة مجردة . والكلاسيكية من الماضى وهى ميتة . والرومانسية هى عمل مفيد من أعمال التدمير لكنها تظل ذات طابع سلبي فى جوهرها . وشاعراها الكبيران جوته وبايرون انتهيا بعدم الاكتراث أو اليأس وفى فرنسا كان الشاعران الرومانسيان الكبيران لامارتين وهوجو اللذان قد أثارا الآمال الكبرى بأعمالهما الأولى ينهاران ، وكل منهما كان يتقاعد فى برجه العاجى الخاص وهوجو وهو الذى كان مفهومه المهيمن هو الكفارة عن الشخصية الإنسانية لم يتبق له إلا الإيمان : الإيمان بنفسه « إنه يضفى الطابع الجزئى ويعزل ويركز بدل أن يضفى الطابع الكلى على الحياة » . « كل شيء محدد ومقدر ويصطبغ بالصبغة المادية » . وعبادته للإحسان وديانته المتعلقة بالمادة ووثنيته الأدبية تعززها نظرية الفن للفن ، « وهى نظرية مدمرة مميتة للفن » كما أنها « نفى للحياة الكلية والوحدة » (٣٤) . وإن « أبحاث مستقلة » هى ذروة هوجو . ومنذ ذيك الوقت تدهور وبصفة خاصة فى أعماله الدرامية . ولقد بعث لامارتين الآمال بعمله « تأملات » . غير أن كتابه « تناغمات » لا يطرح أى علاج سوى نزعة وحدة الوجود الشرقية السلبية ولايرقى هوجو الشاعر الأكثر موضوعية ودرامية ، ولايرقى لامارتين الشاعر الأكثر ذاتية وغنائية إلى ماتوقعه ماتسينى بوجود « شاعر دينى مرب ، شاعر المستقبل » . كما أنه لايدرك أنه لا يوجد إلا « فن واحد حقيقى ومقدس : فن الكمال الاجتماعى » وماتسينى يخلص إلى أن المسألة متعلقة بتعريفين للشعر : تعريف يمكن أن يوجد فى كلمات لامارتين : « الشعر غناء داخلى » والتعريف الآخر فى كلمات شكسبير التى تقول : « الشعر هو النفس المتصفة بصفة النبوة عن العالم المتسع الذى يحلم بالأشياء التى تأتى » (٣٥) . وتعبير « الأشياء التى تأتى » الذى لواه ماتسينى على نحو غريب ليلائم معناه هو الشعر الجمعى . إنه يتصوره أحيانا كمركب

(٣٤) « كتابات أدبية » المجلد الثانى ، ص ٢٥٤ : المجلد الثانى ، ص ٢٥٧ : المجلد الثانى ، ص ٢٥٨

(٣٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٥ ، ص ٤٠٠ أصل بالإنجليزية .

« موسوعى » بالمعنى الرومانسى . وأحيانا أخرى إنه معنى جديد بسيط عن رسالة الشاعر الذى يتصالح مع مجتمعه ويجد أدبا وشعرا للمستقبل الذى له « تصميم » ، « رمز »^(٣٦) .

وفى سياقات أخرى نقرأ أن فن المستقبل سيكون نوعا جديدا من الدراما ، فنا جمعيا يعبر عن وجهة نظر فى التاريخ كخطاطية قدرية . وماتسينى فى مقال من مقالاته يخطط لتاريخ للدراما ويميز ثلاث مراحل لها ثلاثة من المؤلفين يمثلونها : أسخيلوس وشكسبير وشيلى وكل منهم سادته فكرة مفردة على التعاقب : القدر ، الضرورة ، العناية الإلهية^(٣٧) وما تسينى الذى قرأ الأخوين شلجل بإعجاب (وإن كان بطبيعة الحال اعترض على نزعتهم المدرسية والحرمانية^(٣٨)) قد انجذب إلى القدرية فى التراجيديا اليونانية وحتى فى محاكاة محدثة ضعيفة مثل التى عند زخارياس قرنر الذى اعتقد ماتسينى أن مسرحية « ٢٤ فبراير » هى مثل « شذرة من أسخيلوس مستعاداً »^(٣٩) . وكان أكثر معاداة لشكسبير الذى مثل له دراما الفرد ، دراما الحرية ، حيث تختفى الضرورة . « لاتوجد أى كفارة [عند شكسبير] مما يمكن أن يفيد أى فرد آخر والتى يمكن أن ترفع نفسها إلى عظمة التضحية » . « لا يوجد أى هدف مشترك ، أى لا يوجد أى تقدم مشترك . إنها العزلة فى الحياة . إنها العزلة فى الموت » . ويقتبس ماتسينى القول : « الحياة هى ظل متحرك » كما لو كان هذا يلخص وجهة نظر شكسبير إزاء العالم . والمفهوم الجديد هو مفهوم العناية الإلهية كما تجرى الإشارة إليها فى مسرحيات شيلى . لقد أسبغ شيلى طابعا إلهيا على « التناغم بين الفكر الفردى والفكر الاجتماعى ، بين الحرية وقوانين الكون »^(٤٠) .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٢٥٤ بالإنجليزية .

(٣٧) جاء هذا فى مقال عام ١٨٢٦ . المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٦٩ - ٢٠٠ .

(٣٨) عرض تحليلي للترجمة الإيطالية لكتاب فريدريك شلجل « حكاية » (١٨٢٨) ، المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١١٣ - ١٢٥ .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ١٧٢ .

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٨٩ .

ولقد كان ماتسينى وطنيا إيطاليا غيورا ، لكن أفقه كان أفقا أوربيا . وأحكامه على الأدب الإيطالى يسودها جميعا المنظور السياسى . والفيبرى ينال الثناء كمُرَبِّ إيطاليا والذي مع ذلك لم يصور فرديوس الرجل الحر ، بل أراد للإيطاليين أن يعتنقوا الحرية مع كراهية الطغيان . وفوسكولو هو الكاتب الإيطالى المحدث المُفرد الذى يثير الإعجاب نون تحفظ ؛ ولقد دافع ماتسينى بالتفاصيل عن سجله السياسى وتقبل شخصيته العاطفية الصاخبة كما هى - ومن المؤكد أيضا من تعاطفه مع رفيقه المنفى فى انجلترا يكاد المرء يشعر بالجهد المبذول لخلق خرافة أسطورية وطنية . ولا نجد ما يدعو إلى الدهشة أن ماتسينى استبعد ليوباردى كصوت آخر لليأس وأنه حَكَمَ على ماتسينى ببرود . لقد انتقد المفهوم الحرفى عند ماتسينى عن الحقيقة الواقعية فى الرواية لأنه اعتقد أن الحقيقة الأخلاقية هى الإلزام الوحيد للشاعر (٤١) . ودانتى - بطبيعة الحال - يخلق فى الذرى فى الماضى . وقد رفض ماتسينى أى تفسير جزئى وأى محاولة لجعله كاثوليكيًا أو مهرطقا . إن دانتى هو « مسيحي وإيطالى » ، إنه « نمط أمة بكاملها ، حزين وعظيم كإيطاليا نفسها » (٤٢) .

وفى انجلترا فإن ماتسينى قد واجه كارلايل وتأثر به للغاية بعمق . ولكن فيما بعد شعر بالإحباط بسبب نزعته الشكّية ويأسه ، وأخيرا تمرد عليه بسبب نزعته الإنسانية . وكارلايل - فى نظر ماتسينى - قد أفسدته نزعة عدم الاكتراث التى عند جوته . لقد صرخ ماتسينى متعجبا : « يا الله يا جوته ،

(٤١) عن الفيبرى ، المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٨ - ٢٦٠ وعن ليوباردى ، المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٤ وعن فوسكولو انظر : « كتابات أنبية » ، أدبية ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٥ وما بعدها . عن ماتسينى « كتابات أنبية » المجلد الأول ، ص ٢١ - ٤١

(٤٢) « كتابات أنبية » ، المجلد الخامس ، ص ١٩٥ ، ص ٢١٤ ، بالإنجليزية.

ياالله يابايرون ! « وهذا الصراخ جاء متناقضا بتعمد مع نصيحة كارلايل الذى طالب بأنه ننفتح على جوته وأن نتغلق على بايرون . وماتسينى اقتبس من إمرسون الأمريكى ضد كارلايل : هناك عقل كلى منه « يعد كل إنسان مفرد تجسيدا أشد له » ؛ وقد صاغ من جديد عقيدته الأساسية : « الفكر الدينى العظيم ، التطور المستمر للإنسانية بالعمل الجمعى وفق خطة تربوية تعززها العناية الإلهية »^(٤٣) . إن كل الأمم تدخل فى هذه الخطاطية العظيمة وكل الشعراء والكتاب يجب أن يخدموها . وماتسينى - على سبيل المثال - كان مهتما اهتماما بالغا بالعالم السلافى وبالشاعر ميتسكيفتش^(٤٤) . الذى اعتبره « أعظم شاعر حى » وبوشكين وحتى الشعر التشيكي الذى قرأه فى ترجمات جون بورنج^(٤٥) .

والمثال حسب فلسفة هرذر عن الشعر الكلى يتناغم مع الليبرالية ضد ما هو نمساوى وضد ما هو روى ، ومثال الإنسانية مع بعث إيطاليا . إن الحرية والإنسانية والقومية والنزعة الجمعية كلها تتجمع عند ماتسينى فى السياسة والأدب معا .

.. *.. *.. *

والنسخة الليبرالية من التاريخ الأدبى الإيطالى التى اقترحها ماتسينى وقبله عند فوسكولو قد تطورت على أيدي اثنين من أكثر المؤرخين للأدب تأثيرا فى القرن : بادلو أميليانى جيوديتشى صاحب كتاب « تاريخ الأدب الرفيع فى إيطاليا » (١٨٤٥) ولويجى ستمبرينى « الأدب الإيطالى » (١٨٦٦ - ١٨٧٢) . لقد تميز أميليانى جيوديتشى (١٨١٢ - ١٨٧٢) بكتابة أول تاريخ قصصى للأدب الإيطالى باستثناء الكتب الفرنسية المبكرة لجينجوينيه وسيسموندى ولكن تفاخراته فى « المقال الاستهلالي » عن التفوق على سابقه غير مبرر بالأداء العقلى . إن أميليانى جيوديتشى يعجب

(٤٣) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٤٢٥ ؛ المجلد الخامس ، ص ٨٥ ، ص ٩١ بالإنجليزية .

(٤٤) آدم برنارد ميتسكيفتش (١٧٩٨ - ١٨٥٥) شاعر بولندى بل يعد أعظم شعراء بولندا ألقى القبض عليه كثورى عام ١٨٢٤ ونفى إلى سانت بطرسبرج وأوديسا عام ١٨٢٥ وسمح له بالسفر واستقر فى باريس ١٨٢٢ وحاول أن ينظم وحدة عسكرية فى الثورة الإيطالية ١٨٤٨ (المترجم) .

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٦٩ وعن الشاعر البولندى المجلد الأول ، ص ٢٧٧ - ٢٨٦ وعرض تحليلى لمجموعة « مختارات تشيكية » التى أعدها بورنج .

بفوسكولو لأنه أنجز « دمج المعتقد السياسي بالمعتقد الأدبي الذي نريده من كل مؤرخى أدبنا » (٤٦) . لكن كتابه هو يصعب علينا أن نقول عنه إنه نفذ برنامجه . إن أميليانى جو يديتشي اعتنق المفاهيم الرومانسية للتأريخ الأدبي على أنه تاريخ وعى الأمة بالحرية . ولقد ظل خطة تفاخرية بينما لب الكتاب هو مجرد بيانات وأخبار .

أما لويجى ستمبرينى (١٨١٣ - ١٨٧٧) فإنه يستخدم خطة تأريخية أكثر بساطة . إنه يرى كل الأدب الإيطالى على أنه « نضال الكنيسة ضد القوة المدنية وضد الفن وضد العلم وضد الحرية وضد الدين نفسه » . إن فن التصوير والموسيقى والعمارة فى إيطاليا كانت تعتمد كلها على الكنيسة ، ومن ثم هناك صراع بين الروح والمادة وهذه الفنون استمدت عديدا من الإلهامات من الوثنية وبزغت ضد سلطة الكنيسة وأرادت ألا تطيع سوى العقل ، وأخيرا حققت النزعة الشكية (٤٧) . والأدب الإيطالى هو استمرار للأدب الرومانى ؛ إنه قومى وكلاسيكى ، إنه يحدث تناغما بين الشكل والمحتوى . وفى تطور ستمبرينى فإن المسيحية هى تدميرية خالصة . وحتى حب القديس فرنسيس « لأخيه الكلب ، لأخيه الذئب ، لأخيه الشمس ، لأخيه القمر » يتشوه ليعنى الحط من شأن الإنسان إلى مستوى الحيوان (٤٨) . وعينة البابوات فى أفينيون تعد - فى الدفاع عن التسلسل التاريخى والشعور المشترك العام - تفسيراً لازدهار الأدب الإيطالى عند دانتي وبوكاشيو وبتراى . و « الكوميديا الإلهية » تمثل « الارتفاع الفجائى للعقل ضد السلطة » ؛ وبوكاشيو يعكس الثورة الشعبية ؛ واللاماوى عند بتراى والكيان الغامض كرجل دين بدون نور هو علاقة النزعة المضادة للكهنوت (٤٩) . ولكن الغريب بما فيه الكفاية بالنسبة لستمبرينى بالرغم من هذه الشخصية التى تؤلف كراريسا والمستوعبة فحسب فى سياق سنواته

(٤٦) « التاريخ » (فلورنسا ، ١٨٤٥) المجلد الأول ، ص ٥٤

(٤٧) « الأدب الإيطالى » بإشراف فالنتينو بيكولى (ثلاث مجلدات ، تورين ، ١٩٢٧) المجلد الأول ، ص ١٧

(٤٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٧٠

(٤٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١١٤ وانظر ص ١٧٢

الطويلة فى سجون آل بوربون هو ناقد أفضل من أميليانى جويديتشى ؛ فلهذه الشجاعة والنوق المستقل . وعلى سبيل المثال إنه يعجب بكتاب « أفريقيا » لبتراى كمحاولة لاستعادة الشعور القومى الكلاسيكى وهو يصف كتاب (أون) بالتفصيل على أنه الحلقة الممتدة من كتاب (القدس) لتساو ؛ وهو يدافع عن سطحية جولونى الواضحة ، وهو يدرك أن « الغفران » هى أحسن قصائده^(٥٠). وحساسية ستمبرينى « الوثنية » الجميلة تتصادم مع الإطار المعتدى .

.. *.. *.. *

وهناك ناقد واحد هو كارلو تنكا (١٨١٦ - ١٨٨٣) حاول مهمة التوسط بين الآراء الليبرالية والكاثوليكية ؛ وقد تغلب على هذا الصدع بالتقاط طبيعة الفن والقوة التوفيقية والمسألة الكامنة فى الروح التاريخية . فتنكا فى كتاباته المبكرة واضح بجلاء أنه تابع لما تسينى . فى مقاله « عن أوضاع الأدب الإيطالى الراهن » يلمح بتحفظ إلى آراء « إيطالى شجاع » ويؤكد مهمة النقد بمصطلحات ما تسينى ؛ يجب أن نعد لأدب جديد ونعيد تأسيس « التناغم المفقود بين الكتاب والناس » وأن نهىء لوحدة الأمة على نحو ما أن « الشعر يجب أن يعبر عن المشاعر العامة لعصر من العصور » وأن يجد « صيغة أدبية » وأسباب عظمة الأدب وانهيائه قائمة فى التاريخ . « سوف يصبح الأدب تلقائيا وخصبا مع المؤسسات الدينية » . لكن الأدب ليس خاضعا خضوعا تاما للسيرورة التاريخية : « سيظل الفن واحدا وثابتا فى ماهيته ، وتستطيع العصور أن تكييفه فى تجلياتها لكن لا تستطيع أن تغير طبيعته وأن تزيفها »^(٥١) . ويتقبل تنكا إنجاز الرومانسية الإيطالية وفصم عراها عن أغلال التراث ؛ وهو يمدح جماعة « الوفاق » ، وهو يعجب بما تسينى ويدافع عن « خطبة العروس » ضد رفض مانتسونى للرواية التاريخية . وهو يكرر ويستعرض محلا حياة عمل سيلفيو بليكو^(٥٢)

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٠٢ وما بعدها عن « أفريقيا » ، المجلد الثانى ص ٢٥٧ وما بعدها عن « أون » ، المجلد الثالث ص ١٥٢ - ١٥٦ عن جولونى ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٦ وما بعدها عن « الغفران » .

(٥١) « الصحافة والأدب » ص ٩٦

(٥٢) سيلفيو بليكو (١٧٨٩ - ١٧٨٩) كاتب ووطنى إيطالى وهوىكى ماحدث له إبان سنوات سجنه بسبب دوره الوطنى . وله تراجيديات ترجم منها لوردبايرون إلى الإنجليزية مسرحية « فرنسيسكا ريمينى » (المترجم) .

الودع . وعلى نحو يثير الدهشة يميل إلى توماسيو جروسى العاطفى المؤمن بالعصور الوسطى . لكنه يتقبل أيضا الصورة الذاتية لفوسكولو باعتباره البطل الشاعر المستقل العنيف (٥٣) . وتنكا على نحو رومانسى مع نغمات سياسية فى صف ميلانو التى يحتلها النمساويون وهو يعلى من شأن السلاف ويطلع الإيطاليين على الأدب الروسى البولندى والتشيكى (٥٤) . وهو ينتقد بحدة الرومانسيين المتأخرين فقط وخاصة براتى الذى يستطيع أن يجرمه بسبب نزعته فى وحدة الوجود ونزعته العاطفية وأنانيته ولاعقلانيته الصوفية (٥٥) . وهو يرتفع على الأحزاب فى مقاله البارز عن أميليانى جويديتشى (١٨٥٢) . وهو يشعر بأن التاريخ سيكون كليا وقوة تصالح فى الحياة الإيطالية . والنزعة التأليهية الفلسفية والكاثوليكية العاطفية المتوارثتان للقرن التاسع عشر فى بواكيره تحتاج إلى أبطالهما . وهو ينتقد اميليانى جويديتشى بسبب « أنه يستنبط من الأحداث الخارجية للأمة تلك الأسباب الخاصة بغظمة الأدب وانهيائه » حتى أنه يجب بالأحرى البحث عنها فى الوجود الصمى للناس . « هذه المادية التاريخية تظهر عدم ثقة بالمصائر العظيمة للأدب » . ويخطط تنكا لتاريخ عام للأدب الإيطالى الحديث وفيه يدافع عن التمرد الرومانسى ويرى الاستمراريات حيث لا يرى الآخرون إلا العداوات . وما تسونى ليس بعيدا تماما عن بارينى . وتوجد جينات العصر الجديد لدى فوسكولو وليوباردى . ومهمة النقد هى « أن يجمع وأن يحدث تناغما بين العقول » والتاريخ الأدبى سوف يصبح هكذا « دعامة فعالة للتطور الجمالى » (٥٦) . وعلى أى حال مرت حوالى عشرين سنة قبل أن يحقق كتاب « التاريخ »

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٢٨٨ وما بعدها عن جماعة « الوفاق » وص ١٥٦ وما بعدها عن ماننتسونى ، ص ١٩١ وما بعدها عن بليكو ؛ وص ١٠١ وما بعدها عن جرسى . ومقاله عن فوسكولو فى « مختارات نثرية وشعرية » بإشراف تولو ماسارانى (مجلدان ، ميلانو ١٨٨٨) المجلد الأول ، ص ١٩٧ - ٢٧٠

(٥٤) « عن الأدب السلافى (١٩٨٧) فى « مختارات نثرية وشعرية » المجلد الثانى .

(٥٥) المقال عن براتى فى « الصحافة والأدب » ص ١٢٩ - ١٤٥

(٥٦) « الصحافة والأدب » ص ٢٤٢ ، ص ٢٧٢ ، ص ٢٣٢

لدى سنجتيس هذا المطلب . زيادة على ذلك فإن جنور دى سنجبتس هى فى هذا العصر : لقد كانت لديه خطة هذا العصر فى التاريخ مشابهة لخطة جيويرتى ؛ وكانت لديه الأيديولوجيا الليبرالية للمربى - الناقد مانتسنى ؛ لكنه يختلف عنهم جميعا بالتوجه مباشرة إلى الأخوين شلجل وهيغل وبالتقاط دقيق لطبيعة الفن وبالتغلب على محدوديات العصر السياسية .

المصادر والمراجع

Giuseppe Borgese, *Storia della critica romantica in Italia* (Naples' 1905' reprinted Florence, 1949) , is the only book that discusses all these authors, but its perspective seems to me quite distorted. There is much useful comment in Walter Binni, ed., *I Classici italiani nella storia della Critica*, 2 vols. Florence, 1954-55. See also Aldo Vallone, *La Critica dantesca nell'ottocento*, Florence, 1958' and Mario Puppo, *Poetica e cultura del romanticismo*, Rome, 1962.

Scalvini is quoted from *Foscolo, Manzoni, Goethe* (quoted as FMG).Turin, 1948. On S. : Mario Marcazzan, " Ugo Foscolo nella critica di Givita Scalvini, "in *Romanticismo critico e coscienza storica*, Florence, 1947' and Puppo, pp. 139-71.

Gioberti is quoted from Edizione Nazionale. Vols. 2 and 3 : *Del Primato morale civile degli Italiani*, ed . Ugo Redanó Milan, 1938-39' Vol. 11: *Del Bello*, ed. Enrico Castelli, Milan, 1939' other passages from *Scritti scelti*, ed. Augusto Guzzo, Turin, 1954, on Gioberti : see Carmelo Sgroi, *L'Estetica e la critica letteraria di V. Gioberti*, Florence, 1921' Carlo Calcaterra, " Gli studi dantesche di V. Gioberti, " in *Dante e il Piemonte* (Turin, 1922) , pp.39-256.

Tommaso has to be quoted from original editions. *Opere*, ed . A Borlenghi, Naples, 1958, contains little criticism, ' *Commento alla Divina Commedia*, ed U. Cosmo, 3 vols . Turin, 1920 . On Tommaso : Paolo Prunas, *La Critica, l'arte e l'idea sociale di Niccoló Tommaso*, Florence, 1901' Fausto Montanari, " L'Estetica e la critica di Niccoló Tommaso," *Giornal storico della letteratura italiana*, 98 (1931) .

1-72; Ettore Caccia, *Tommaseo critico e Dante*, Florence, 1956' *Croce comments in Conversazioni critiche*, (Bari, 1950) I, 63-67. See Petre Ciureanu, Un'amicizia italiana : Sainte-Beuve e Tommaseo, in *Revue de littérature comparée*, 28 (1954) , 444- 57.

Mazzini is quoted from Edizione nazionale : *Scritti letterari, editi e inediti*, 5 vols. Imola, 1906-19 There also the French and English versions of many articles, On M. see De Sanctis, *La Letteratura italiana nel secolo XIX*, 2 (Bari 1953) , 363-79' and Borgese. G. Guadagnini, : La Fonte delle teorie romantiche mazziniane, *Giornale storico della letteratura italiana*, 89 (1927) , 37-110, sees Madame de Staël as M.'s main source.

On Emiliani Giudici see Getto, and Antonio Russi, " Paolo E.G. e la storia letteraria dell'età romantica, " *Convivium*, II (1939) , 402-09.

On Settembrini see Bonaventura Zumbini, in *Studi di letteratura italiana* , Florence, 1894.

Tenca is quoted from *Giornalismo letteratura nell'ottocento*, ed-G. Scalia, Bologna, 1959; a fuller selection, *Prose e poesie scelte*, ed. Tullo Massarani, 2 vols. Milan, 1888; on Tenca Borgese, Carlo Muscetta, introduction to De Sanctis, *La Scuola cattolico-Liberale* (Torino, 1953), pp. xxx-xli, and Scalia's introduction' see Umberto Bosco, " Giusti, Tenca, Carducci, " *Giornale storico della letteratura italiana*, 134 (1957), 535-47. Reprinted in *Realismo romantico* (Rome, 1959) , pp. 111-2 6.

(٤)

النقد الإنجليزي

مدخل

يمكننا - بالنسبة لانجلترا - أن نصف ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر بأنها عصر التحول . ولقد جرى اعتراض على هذا ، فإن هذا يصدق على أى حقبة ، ولكن هذين العقدين يتلاءمان بصفة خاصة تلاماً تاماً مع وصف الفيلسوف جون ستيوارت مل فى كتابه « روح العصر » (١٨٣١) : « لقد تجاوز الناس المؤسسات والمذاهب القديمة ، ولكنهم لم يحرزوا بعد مؤسسات ومذاهب جديدة » . لقد كانت هناك فوضى فى الآراء وكانت هناك كراهية للإنسان وللنظرية و « عندما يوصف الشخص بأنه من أصحاب النظريات : فإن الكلمة التى تعبر عن أسمى وأنبل جهد للعقل الإنسانى تتحول إلى كلمة مستهجنة حافلة بالسخرية » (١) . إن مل إنما يفكر فى داخل أطر عامة ، لكن تشخيصه ينطبق أيضاً على الموقف فى النقد الأدبى . لقد تأكل نسق القرن الثامن عشر فى فن الشعر وعلم الجمال ، لكنه تلاكماً واستمر مع كثير من الكتاب . إن العقيدة الرومانسية التى روج لها بشكل نسقى كولردج لم تنشب جنورها بشدة فى انجلترا وإن كان قد تمسك بها بأشكال عديدة لامب وهازلت وبعد وفاتهما تمسك بها عدد قليل من المتيقنين مثل دى كوينسى ولى هنت . وبزغت أفكار جديدة أو جديدة نسبياً لدى عدد كبير من الكتاب نالوا مكانة فى أوجه نشاط أخرى غير النقد الأدبى بمعناه الدقيق : لدى كارلايل وجون ستيوارت مل وماكولى ورسكين . لكن فكرة النظرية الأدبية المتماسكة تكاد تختفى تماماً ويختفى معها أى تكنيك لتحليل الأدب وأى اهتمام بالشكل . لقد أسىء فهم طبيعة الأدب . ولقد أصبح الأدب لدى معظم النقاد نشاطاً تعليمياً أو انفعالياً خالصاً . وببطء أخذت تتبلور وجهة النظر التى تُسمى وجهة النظر « الفيكتورية » : نزعة تعليمية مغروسة إما فى نزعة المنفعة العامة التى تمتد بعيداً إلى ما وراء جماعة النفع العام أو نزعة إنجيلية متزمتة لا تثق بالفن فهى تراه أمراً دنيوياً وأنه من أمور العبث ومعيار النفع ، أى معيار النفع الاجتماعى اقترن مع عدم الثقة بالعقل ، أى التلاعب الحر للعقل التأملى والنظرى وجرى الشك فى الفن على أنه مجرد تسلية أو على نحو أسوأ على أنه باعث على النزعة الحسية أو على أنه قوة مدمرة

(١) هذه كانت مقالات نشرت فى مجلة (اكزامينر) (يناير - مايو ١٨٣١) وأعيد نشرها مع مقال استهلالي كتبه فريدريك . أ . فون هايك (شيكاغو ، ١٩٤٢) ص ٦ ، ص ٢١

ثورية ، وعنق رد الفعل الإنجليزي على الرواية الفرنسية (٢) لا يمكن تفسيره إلا بأنه قد جرى شعور بتحدى الفروض والخصائص الأساسية للمجتمع . وأولئك الذين لا يزالون يمجنون الفنون إما كمزيد ومزيد من تحول الأدب إلى فرع من فروع الدين أو يدافعون عنه ضد احتقار عصر علمى وصناعى على أنه ثقافة محلية أو عواطف محلية ، أى على أنه زاوية يحتفظ الإنسان فيها بعزله . وعدم الثقة بالعقل المتضمن من جراء النزعة التعليمية والنظريات الانفعالية يعنى - فى النقد - اتكالا على عنف طبيعى وعلى الإحساس العام لكل فرد وقد أفضى هذا بالتالى فى الممارسة إلى انطباعية فوضوية . إن الهوية الشخصى على أى حال كان يتخفى عادة وراء تأكيد الذات هائل بنى وعصر فيكتوريين يتخفى وراء النزعة القطعية التحكيمية الذاتية (٣) . والناقد الذى يؤمن بالبداهة المعصومة من الخطأ لإحساسه العام أو بصيرته التنبؤية سوف يفقد كل صبره فى تحليل عمل فنى أو صياغة نظرية عامة . إنه سوف يبحث عن النغمة نفسها للسلطة فى الكاتب الذى يتناوله . إنه سوف يدرس حياته بحثا عن بديهية (الإخلاص) وهى كلمة منحرفة جديدة فى نقد ذلك العصر كما لو كانت القناعة والإخلاص . والاعتقاد يمكن أن تؤكد الفن الجيد ، كما لو أن الفن « الأسوأ » ليس « حافلا بالكثافة العاطفية » .

إن الانهيار النسبى للنظرية الأدبية كان على أى حال مصاحبا بتوسع هائل فى النزعة الأدبية المفتونة بالقديم والتاريخ الأدبى . وكان انهيار المعايير النقدية ونقص الاهتمام النظرى هو بالضبط الذى أدى إلى تجنيد تسامح شامل وشجع عدم التمييز بين تراكمات مجرد المعلومات عن الأدب . ولقد بدأت السيرورة فى القرن الثامن عشر لكنها تكاثفت بشكل هائل فى العقود الأولى من القرن التاسع عشر . ونجد أن نوادى

(٢) انظر : س . ر . دكر : « الضمير الفيكتوري » (نيويورك ، ١٩٥٢) بالنسبة لرد الفعل على بلزاك وفلوبير وز ولاو بودلير فى انجلترا .

(٣) انظر على سبيل المثال : رسالة رسكين إلى فرنيقول ، ٩ يونيو ١٨٥٤ : « إلى أن يتهيا الناس لتلقى كل ما أقوله عن الفن باعتباره (معا لا يجرى التساؤل حوله) ... فإننى لا أعد نفسى صاحب شهرة أعبائها » . « الأعمال » ، بإشراف كوك - وديرون ، المجلد الثالث (ص ١٦٩) .

الكتاب التي أعادت طبع كتب إنجليزية مبكرة^(٤) في طبعات محدودة واستعرضتها بالتحليل في مجلات مثل « رتروسبكتف ريفيو »^(٥) قد كرّست جهودها تماما لاقتباس ووصف الأدب الإنجليزي الأقدم . وجاءت سلسلة المحاضرات الشعبية من الأدب الإنجليزي الموجه إلى جمهور عالمي خليط على أنها كلها تطورات جديدة . والاهتمام الشديد بالأدب الإنجليزي الأقدم كانت له نغماته الوطنية وارتبط هذا بانبعث النزعة القومية الإنجليزية إبان الحروب النابوليونية وانعكس هذا في تغير عام في النوق : الاستمتاع الجديد بالأدب في العصر الوسيط والأدب الاليزابيثي بصفة خاصة . لكن هذه الدوافع وراء إحياء الأدب الإنجليزي الأقدم سرعان ما تقوّضت وأصبحت دراستها على نحو متزايد ومتزايد المجال الشامل للقديم الأدبي الذي جاء الشجن بالنسبة له حبا لا تفرقة فيه للماضي وعبادة الوقائع الجديدة وفضولا متوسطا لما هو علمي . وأصبح الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر موضوعا تعليميا أكاديميا . ولكن ، وهذا ما له دلالتة ، فإن الأدب الإنجليزي كان يُعلم أولا في اسكتلندا وإيرلندا والولايات المتحدة الأمريكية ولم يتأسس تماما في الجامعات الإنجليزية القديمة حتى القرن العشرين^(٦) . ولم يكن في الدراسات الإنجليزية أى شيء عن الحماسة القومية المتجسدة التي ألهمت « النزعة الجرمانية » في ألمانيا . لقد كان للدراسات الأنجلو - ساكسونية تراث قديم للغاية في انجلترا وهو شيء يترد إلى العصر الاليزابيثي لكنها

(٤) هاريسون روس ستيفز : « جمعيات التعليم والدراسة المنهجية الأدبية الإنجليزية » ، نيويورك ، ١٩١٣

(٥) بإشراف هنرى سوثرن ، ١٤ مجلدا ١٨٢٠ - ١٨٢٦ ، السلسلة الثانية ، ١٨٢٧ - ١٨٢٨ انظر سنتسبوري ، المجلد الثالث ، ص ٢٨٣ - ٢٨٦ للمعلومات المحببة المستفيضة . وقائمه بالمساهمين غير صحيحة ، فلا يوجد دليل على مساهمة هارتلى كولردج . ولقد كتب تشارلز ونتورث ديلاك (١٧٨٩ - ١٨٦٤) معظم الأبحاث عن الدراما الاليزابيثية وچيمز كروسلى (١٨٠٣ - ١٨٨٣) الأبحاث عن النثر في القرن السابع عشر .

(٦) بجانب بوتر فإنه بالنسبة للتفاصيل انظر : س . هـ . فيرت : « مدرسة اللغة والأدب الإنجليزيين : إسهام في تاريخ دراسات أكسفورد » ، أكسفورد ، ١٩٠٩ ، و . و . تشامبرز : « فقهاء لغة كلية الجامعة » ، لندن ١٩٢٧ .

تأكلت في أواخر القرن السابع عشر^(٧) . ولم يحدث إلا تحت تأثير الدراسات الدينماركية والألمانية الحديثة باكتشافاتها في فقه اللغة الألمانية وتحمسها للقديم التوتوني الألماني أن جرى إحياء أيضا للدراسات الانجلو ساكسونية في إنجلترا . وإن قصيدة « بيوولف » قد جرى الإشراف على إصدارها في الدينمارك وألمانيا قبل جون ميتشل كمبل (١٨٠٧ - ١٨٥٧) الذي درس مع يعقوب جريم في جوتنجن والذي أعد الطبعة الانجليزية الأولى في ١٨٣٨^(٨) . وهو الدارس البارز الآخر في فترة مبكرة للأدب الانجلو ساكسوني .

ولقد تولد المزيد من الحماسة من جراء دراسة الروايات الخيالية والقصائد والأغاني الشعبية في العصور الوسطى . ولقد مهد لهذا الاهتمام الباحثان غير المتفرغين الأسقف برسي وتوماس وورتون . ولقد اعتقد واحد مثل القدير المتهم بالقديم جوزيف رينسون أن الخرافات والأساطير قد جرت بالنسبة لهما فبركة دائمة للغرض النفسى بوجهة النظر نفسها : ترويج التعصب ، وقد تناول القصائد على أنها مجرد تصاوير للقديم^(٩) . وقد تناول جورج أليس الروايات الخيالية في العصور الوسطى بسخرية تهكمية لطيفة^(١٠) . وكان لحماس سير والتر سكوت وحده للقصائد ومحاكاته للروايات المنطوقة الفضل في انبعاث جماعة شاملة من الباحثين وجامعي التراث

(٧) أنظر : اليانور ف . أدامز : « الدراسة الانجليزية القديمة من ١٥٦٦ - ١٨٠٠ » نيوهافن ، ١٩١٧ .

(٨) أنظر : بروس ديكنز : « جون ميتشل كمبل والدراسة البحثية الانجليزية القديمة » في « بروسيد نجز أوف ذا بريتيش أكاديمي » ، المجلد ٢٥ ، (١٩٣٩) ص ٥١ - ٨٤ ، ومارفن س . ديلكي وه . شنيدر : « جون م . كمبل والأخوين جريم » ، « جورنال أوف أنجليش أند جرمانيز فيلولوجي » ، العدد ٤٠ (١٩٤١) ص ٤٦١ - ٤٧٣

(٩) « الروايات الخيالية المنظومة الانجليزية القديمة » (لندن ، ١٨٠٢) ، المجلد الأول ، ص ٣٣ من المقدمة . أنظر : برمراند هـ ، برونسون ، « جوزيف رينسون ، باحث بالجيش » ، مجلدان ، بركلي كليف ، ١٩٣٨ ويتفوق عليه برونسون تفوقا شديدا ، انظر عرضي التحليلي في « الفصلية الفقهية اللغوية » ، العدد ٢٠ (١٩٤١) ، ص ١٨٤ - ١٨٧

(١٠) « عينات من الروايات الخيالية المنظومة الانجليزية المبكرة » ، ثلاثة مجلدات ، لندن ، ١٨٥

والمحاكين . ورغم أن كلمة « الأدب الشعبي » لا تعود إلا إلى عام ١٨٤٦^(١١) إلا أنه قد ظهر في أوائل القرن كيان هائل من المعرفة الشاملة بحكايات الجنيات والموضوعات الروائية الخيالية والقصائد والأنماط الشعبية . ولقد أتلّف سكوت بحرية شديدة قصائده وأعاد كتابتها ، لكن المناهج الدقيقة الدقيقة والمخلصة لإصدار الطبقات وجمع المواد لم تتأسس إلا ببطء . وفي المعرفة القائمة على الدراسة البحثية للقصيدة يمثل كتاب وليم تدرول « مجموعة الأغاني : القيمة والحديث » (١٨٢٨) نقطة التحول^(١٢) . وريتشارد برايس في تصديره البارز لطبعة جديدة من كتاب توماس وورثون « تاريخ الشعر الانجليزي » (١٨٢٤) واضح أنه أول من أدرج فكرة الأدب العام ككثرة هائل من الموضوعات والذي انتشر بشكل مضاعف وهاجر حسب قوانين مشابهة للقوانين التي تأسست للغة في فقه اللغة الألمانية الجديدة عند الأخوين جريم . إن برايس يؤمن بأن الرواية الشعبية هي في طبيعتها تراثية « وهي تمثل حكمة رمزية موغلة في القدم^(١٣) . ولقد كرس دارسون جدد عديدون أنفسهم لما يمكن أن نسميه المادة الخام العالمية : وكان سيرفرانسيس بالجريف (١٧٨٨ - ١٨٦١) وتوماس رايت (١٨١٠ - ١٨٧٧) بصفة خاصة دارسين للتعليم العجيب وإن كان غير المنظم في الغالب عن كل مثل هذه الموضوعات . والحماس للروايات الخيالية والقصائد غدّت حتى الشعراء الذين جاؤوا بعد هذا بكثير : مثل تينيسون وروسيتي وموريس ، لكن الدراسة نفسها أصبحت تخصصاً في القديم في جماعات النصوص وجماعات التاريخ المحلّة مع تفرقة نقدية تتناقص وتزداد تناقصاً بالنسبة لكميات المواد التي يُكشَف عنها النقاب .

ولقد جذب العصر الاليزابيثي معظمهم الانتباه النقدي . ولقد جرى تمجيده بصفة عامة على أنه أعظم عصور الأدب الانجليزي ، وليس هذا قاصراً فقط على الشعراء الرومانسيين بل امتد أيضاً إلى عديد من نقّاد النوق المحافظ مثل جوى وجيو فورد .

(١١) و . ج . طومسن اقترح مصطلح « الأدب الشعبي » في مجلة « أثيليوم » في ٢٢ أغسطس ١٨٤٦

(١٢) انظر : هستفت : « كتب القصائد ورجال القصائد الشعبية » .

(١٣) أعيد طبعها في طبعة و . س . هازلت لكتاب « التاريخ » لودرتون (لندن ، ١٨٧١) المجلد الأول ، ص ٣٢ - ٣٣ ، ص ٩٢ وبرايس عرف الأخوين جريم وجويرس وكروند .

إن تدفق الطبقات الجديدة تترى : معظمها شتات شعري أُعيدَ طبعه ، وكانت هناك طبعة كاملة من المقالات النقدية الإليزابيثية (١٤) . ولم تكن هناك نهاية لإعادة طبع لتمثيلات . وقد تبين أن مارلو وجرين ومدلتون وفورد وويستر على أنهم الموضوعات لحقة للنقد لأول مرة في العقود الأولى من القرن ، وكانت هناك طبعات حقيقية مُزيلة لحواش لبن جونسون وبومونت وفلتشر وماسنجر (١٥) . ولقد بدأ الاهتمام يمتد إلى لأجزاء المهمة نسبيا من أدب القرن السابع عشر . ورغم أن الشعراء الميتافيزيقيين تبعوا في الظل ، فقد كانت هناك استثناءات في استهجانهم العام : ولقد أُسبغ الثناء لعرضي على دن وهربرت ومارفل وحتى كراشو (١٦) ، وكان سير توماس براون يحظى بإعجاب شديد وجرى إصدار طبعة له بإشراف سيمون ويلكين (١٧) . وكان الحماس لتمثيلات بيدو في الغالب بنون تمييز . ولكن في هذه العقود الأولى من القرن تجمعت كل لمواد (أو غالبيتها) مما جعل كتابة التاريخ الأدبي الانجليزي لأول مرة إمكانية ملحّة .

(١٤) عدد كبير من إعادة طبع من الكنوز الشعرية في العصر الإليزابيثي قد أشرف عليها سير صمويل دجرنوس بريدجز وتوماس بارك . وعن بريدجز - وهو متحمس غريب - انظر ماري كاترين وودورث : الرسالة الأدبية لسير صمويل إدجرتون بريدج ، أكسفورد ١٩٣٥ « مقالات نقدية قديمة عن الشعراء والنثر لانجليزي » بإشراف ج هاسلوود (مجلدان ، لندن ، ١٨١١ - ١٨١٢) إعادة طبع بتنهام ووب الخ .

(١٥) عن مارلو انظر : س . ف . تكرر بروك : « شهرة كريستوفر مارلو » ، منشورات أكاديمية تونكتيكت للفنون والعلوم ، العدد ٢٥ (١٩٢٢) ص ٢٤٧ - ٤٠٨ - روبرت جريم ، اشراف أ . داييس ، ١٨٣٠ - مدلتون ، اشراف أ . داييس ١٨٤٠ - فورد ، اشراف هنري وبر ، ١٨١١ و . و . جيفورد ١٨٢٧ - ويستر ، اشراف داييس ١٨٢٠ - بن جونسون ، اشراف و . جيفورد ١٨١٦ - بومونت وفلتشر ، اشراف ه . وبر ، ١٨١٢ ، جورج دارلي ، ١٨٢٠ ، و أ . داييس ، ١٨٤٢ - ١٨٤٦ - ماسينجر ، اشراف د . جيفورد ، ١٨٠٥

(١٦) انظر : أ . ه . نثركوت : « شهرة الشعراء الميتافيزيقيين إبان عصر جونسون والاحياء لرومانسي » مجلة « دراسات في فقه اللغة » ، العدد ٢٢ (١٩٢٥) ، ص ٨١ - ١٣٢ ، أوستن وارن « شهرة تراشو في القرن التاسع عشر » ، مجلة « فقه اللغة » العدد ٥١ ، (١٩٣٦) ص ٧٦٩ - ٧٨٥ ، كاثلين تلوتسون : « شعر دن في القرن التاسع عشر (١٨٠٠ - ١٨٧٢) » في : « دراسات الإليزابيثية ويعقوبية مقدمة إلى ف . ب . ويلسون » (أكسفورد ، ١٩٥٩) ص ٣٠٧ - ٣٢٦ ، جوزيف إ . دنكان : « احياء الشعر لميتافيزيقي » ، مينوبوليس ، ١٩٥٩ .

(١٧) الأعمال . كان ذلك حياته ومراسلاته . أربعة مجلدات ، لندن ، ١٨٣٦ ومعظم ما كتب عن سترده راون عن أو . لروي « الفارس توماس براون » ، باريس ، ١٩٣١

ولقد امتد الاهتمام بالأدب القديم أيضا إلى الآداب الأجنبية والذي كان من قبل كاد يكون غير معروف على الأقل في هذه الحقبة التي اكتشفت حديثا . ولقد كانت هناك - لأول مرة - ترجمات من الشعراء المغنين الجوالين ومنشدي الحب الرفيع الألمان (١٨) . ينتمي كتاب ج . ج . لوكهارت « الأغنيات الشعرية الأسبانية القديمة » (١٨٢٣) إلى عركة الأغنيات الشعرية إلى دشنهاسكوت . وترجم كتاب « الكوميديا الإلهية » لدانتى كامله بالشعر المرسل على طريقة ملتون وقام بهذا هنري فريتس كارى (١٧٧٢ - ١٨٤٦) (١٩) . والموضحة المتعلقة بشمال أوروبا والتي ترجع إلى القرن الثامن عشر فضت إلى جرد هائل للقديم الجرمانى ، وأخيرا أفضت إلى ترجمة كتاب « إدا » الأغاني الشعرية الدينماركية (٢٠) . وحتى المتحمسون الأفراد بدأوا الترجمة وكتابة تقارير عن آداب السلاف واليونانيين المحدثين والمجريين (٢١) . وكان هناك جانب أدبى خالص عن الاهتمام المتنامى بالآداب الشرقية (٢٢) .

(١٨) انظر : لويزا ستيفورات كاستللو : « عينات من شعر فرنسا فى بواكيره من عصر الشعراء المغنين الجوالين إلى حكم هنرى الرابع » ، لندن ، ١٨٣٥ ، ادجار تيلور : «طبقات من منشدي الحب الرفيع أو الشعراء المغنين الجوالين» ، لندن ، ١٨٢٥ ، وترجم تيلور أيضا كتاب ويس : « التاريخ المتعاقب » (لندن ، ١٨٢٧) مع عروض طيبة لكتاب قصص الجنيات كقصص شعبية ألمانية « لبايو تابستري والأخوين جريم (مجلدان ، ١٨٢٣ - ١٨٢٦) مع ملاحظات .

(١٩) ترجمة كارى سبقتها طبعة هنرى بويد الفقيرة للغاية ، ثلاثة مجلدات ١٨٢ ونشرت ترجمة كارى لباب (الجحيم) فى مجلدين ١٨٠٥ - ١٨٠٦ والترجمة الكاملة للكوميديا الإلهية فى مجلدين عام ١٨١٤ وعن كارى انظر : ر . و . كينج : « مترجم دانتى » ، لندن ، ١٩٢٥ .

(٢٠) . وليم هيربرت : « مختار من شعر أيسلندا » مجلدان . لندن (١٨٠٤ - ١٨٠٦) ، هنرى ويرور . جامسيون . « نماذج من الروائع القديمة الشمالية » ، ادنبره ، ١٨١٤ ، جورج برور . « القصائد الغنائية الرومانسية » (١٨٢٦)

(٢١) سيرجون يورنج : « عينات من الشعراء الروس » ١٨٢٠ ، « الشعر الشعبى الصربى » ، ١٨٢٧ ، عينات من الشعراء البولنديين ، ١٨٢٧ ، شعر المجريين ، ١٨٣ ، مختارات تشيكية ١٨٢٢ ، الخ .

(٢٢) سير وليم جونز وقد ترجم مختارات من أدب كاللونيا وترجع هذه الترجمة إلى ١٧٨٩ هوراس هـ . ويلسون (١٧٨٦ - ١٨٦٠) نشر « عينات مختارة من مسرح الهندوس » ، كالكتا ، ثلاث مجلدات ١٨٢٦ - ١٨٢٧ وادوارد وليم لين ترجمة للعمل العربى الشهير « ألف ليلة وليلة » وسماه « الليالى العربية » (ثلاثة مجلدات . لندن ، ١٨٢٩ - ١٨٤١)

ولكن مما يدعو للدهشة أن هذه الحركة الفورية المفتونة بالقديم لم تكن هناك أى مقارنة مع ألمانيا أو فرنسا فى هذا المضمار . وفى انجلترا لم يكن هناك أى تاريخ للأدب يتم إنتاجه ليحل محلّ ما قال به وورتون . وكان هناك كتاب « تاريخ اللغة والأدب الانجليزىين » (١٨٣٦) وهو أول تاريخ عام أدبى وكان كتيباً صغيراً كتبه روبرت تشامبرز وتم توسيعه فيما بعد إلى كتابه الشائع « الموسوعة » (٢٣) . وكانت التصورات التاريخية لا تزال متخلّفة فى الراء للغاية . فكان هناك إما تقدم وورتون من التخيل إلى العقل أو تبنى خطاطية متأرجحة .

ولقد كان أبرز المؤرخين الرائعين للأدب فى العقد هو هنرى هالام (١٧٧٧ - ١٨٥٩) فقد قدّم فى كتابه « مدخل إلى أدب أوروبا فى القرون الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر » (١٨٣٨ - ١٨٣٩) شيئاً يتجاوز قائمة حسنة بالكتب وطرح فيه مسحا وصفيا لكل شىء له أهمية نُشر فى كل الموضوعات من الرياضة والطب إلى الشعر والروايات . وليس لدى هالام أى تصور للأدب التخيلى ومن ثمّ كرّس المزيد من المساحة لجروتوس وهوبز على نحو أكبر مما فعل بالنسبة لأى من المؤلفين الآخرين . وهو أساسا من الشكّك وهو لا يثق بكل النظريات أو كل التفسيرات السيكولوجية أو الاجتماعية . « إذا لم يكن هناك كتّاب عظام فى زمن ما ومكان ما علينا أن نعزو ببساطة « نقصهم » إلى توقف فى الخصوبة الطبيعية » . « إن الطبيعة لا تفكر على نحو ملائم لكى تنتجهم » . ويخلص هالام على سبيل المثال إلى أن « ندرة الرواية الأصلية فى انجلترا فى القرن الثامن عشر كان كبيرا حتى أنه لا يمكن أن يفسره أى سبب » (٢٤) . إضافة إلى ذلك فإنه يتمسك بشدة بمعيار من النوق الكلاسيكى الجديد .

(٢٣) يسمى تشامبرز الكتاب « كتابا نصيا لتلك المحاضرات عن الأدب الانجليزى ، والتي تلقى الآن فى عديد من المؤسسات للميكانيكا وغيرها » . زيادة على ذلك فقد زعم أنه « التاريخ الوحيد للأدب الانجليزى الذى قد أعطى حتى الآن للعالم » (التصدير) . و « موسوعة الأدب الانجليزى » وهو مختارات فى معظمه ظهر لأول مرة فى مجلدين عام ١٨٤٤ .

(٢٤) أنا اقتبس من إعادة طبعة لندن عام ١٨٧٦ م فى أربعة مجلدات : « المجلد الأول ص ١٧ ، ص ١٦٤ ، المجلد الرابع ، ص ٣٣١ .

ولقد دافع عن مالرب واشتكى من « أننا نُضيق تعريفنا للشعر كثيرا إذا ما استبعدنا منه نظم الشعور الحسن واللغة الشعرية المنتقاة » . ويؤكد هالام باستمرار أن وجهة النظر التي تستطيع أن تغير حكم النوق « إنها لا تستطيع أن تحوّل الكتابة الرديئة إلى كتابة حسنة لكي تقول لنا - كما يتم يوما - أننا يجب أن نضع أنفسنا في مكان المؤلف ونسمح بتجاوزات لنوق عصره أو مزاج أمته » ومن ثم فإنه يعترض على التجاوزات السائدة « لكتّابنا القدماء » . وهو يدرج صراحة أخطاء شكسبير ويستطيع أن يقول « إنه من المستحيل ألا نرغب في ألا يكون شكسبير قد كتب سوينتاته على الاطلاق »^(٢٥) . ومما يدعو للدهشة بصعوبة أن هالام يحتقر الشاعر دن وجونجورا وكالدرون وأنه لا يمدح فحسب مونتيني بل يمدح أيضا جون ديفيز وماسنجر على أنهما « بعد شكسبير مباشرة في القيمة »^(٢٦) . ومثاله هو « دمج عام للمعرفة الكلاسيكية » ويبدو له ملتون أنه « الكاتب الأول الذي امتلك على نحو رائع مشاعر أصيلة ووجدانا تستحسن القديم » . وهالم برفضه التعميم على الآداب أو الحقب الأدبية مع مفهومه للعبقرية على أنها مجرد حادثة وبرفضه « كل النظريات المركبة التي تفترض علاقة عليا بين الأحداث المتلازمة^(٢٧) » ينتمى ثقافيا إلى عصر أكثر قدما .

ولقد التقط بعض مؤرخي الأدب في العصر ضرورة خطاطية تاريخية لكنهم فشلوا من الناحية التطبيقية في عملهم . وهكذا نجد أن ج . ب . كولير (١٧٨٩ - ١٨٣٠) الذي لا يوثق به اليوم بسبب مداخله المزيفة في حقبة متأخرة من حياته في الوثائق الاليزابيثية قد كتب « تاريخ الشعر الدرامي الانجليزي حتى عصر شكسبير » (١٨٣١) والذي يهدف كتابة تاريخ لجنس أدبي صوري . لقد أراد أن يظهر أن تمثيلات الأسرار

(٢٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ص ٢٤٣ ، ص ٢٩٠ ، المجلد الرابع ، ص ٢٢٩ ، المجلد الثالث ، ص ٣١٢ ، ص ٢٦٤ .

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ص ٢٤١ - ٢٤٢ ، ص ٢٥٥ - ٢٥٦ ، ص ٢٨٩ ، المجلد الثاني ، ص ٢٢٧ ، المجلد الثالث ، ص ٣٤٣ .

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٦ ، ص ٣٤٨ .

« قد انحرفت انحرافا شديدا إلى النزعة الأخلاقية بالتدخل التدريجي للاستعارة مع التاريخ المقدس » بينما تمثيلات الأخلاق بدورها « أتاحت الفرصة للتراجيديا والكوميديا أن تدخل من وقت لآخر شخصيات من الحياة الواقعية يفترض أنها مستمدة منها »^(٢٨) . غير أن كتاب كولير لا يحقق هذا البرنامج . إنه يحاول أن يصطاد عدة عصفير بحجر واحد في الوقت نفسه : فهو يدرج قوائم مطولة بالتمثيلات والعروض المسرحية ومعلومات عن الممثلين والمسارح ويفقد بصيرته بالنسبة لتاريخ الجنس الأدبي باعتباره شكلا فنيا .

والتفسير الاجتماعي للتاريخ الأدبي كما روجت له السيدة دي ستال قد وجد له بالفعل ممارسة انجليزية (أو بالأحرى اسكتلندية) فإن كتاب « تاريخ الرواية » (١٨١٤) لجون دنلوب قد جرى تخطيطه في ارتباط شديد بتاريخ المجتمع . فعلى سبيل المثال يربط دنلوب الروح التجارية بـ « الرواية » الإيطالية ، ويقابل بين بلاط لويس الرابع عشر وتشارلز الأول لكي يطرح الحالات المقابلة من الرواية الخيالية البطولية . «من قلب الطبيعة الخالصة للرواية العائلية يجب أن يحدث تنوع مع أشكال وعادات وسلوكيات المجتمع ، والذي يجب أن يصورها كما تحدث على التعاقب »^(٢٩) والنظرية القائمة وراء الكتاب هي نظرية تسوية ، لكن التطبيق يعانى من تصوّره الغامض للتاريخ الاجتماعي وعلاقته بالأدب . ونحن نجد أن توماس كارلايل هو وحده الذي جلب مفهوم أدب قومي متحد بعقل قومي ، وتصور للتطور الأدبي والمثال الكلي للتاريخ الأدبي المتسلسل المروى .

(٢٨) المجلد الأول ، ص ١١ - ١٢ من المقدمة .

(٢٩) طبعة ١٨١٥ ، المجلد الثاني ، ص ١٥٧ - ١٥٨ .

المصادر والمراجع

Besides George Saintsbury's *History of Criticism* and William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, *Literary Criticism : A Short History* (New York, 1957), M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp : Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953) discusses several writers of the time (Carlyle, Mill, etc.) perceptively. Ian Jack, *English Literature 1815 - 1832* (Oxford, 1963) pays attention to criticism and has a valuable chapter, "Interest in Foreign Literature and in Earlier English Literature."

There are general reflections in Jerome H. Buckley, *The Victorian Temper : A Study in Literary Culture* (Cambridge, Mass., 1952) Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind* (New Haven 1957), and John Holloway, *The Victorian Sage* (London, 1953).

We have no history of English literary scholarship or historiography for this period. There are some hints in Gerard O'Leary, *English Literary History and Bibliography* (London, 1928), an unpretentious bibliographical handbook, and in Stephen Potter, *The Muse in Chains* (London, 1937), a glib attack on the teaching of literature which culminates in praise of "king Saintsbury."

On ballad study, see Sigurd B. Hustvedt, *Ballad Books and Ballad Men*, Cambridge, Mass., 1930.

On romances, see Arthur Johnston, *Enchanted Ground : The Study of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (London, 1964), which has something on the early 19th century, too.

On Hallam an excellent anonymous article in *Edinburgh Review*. 72 (October 1840), 194. The author was Herman Merivale (1806-74). (Information by Walter Houghton.) See the good remarks in Emerson's *Journal*, Vol. 8, p. 461 (1854).

توماس كارلايل

(۱۷۹۵ - ۱۸۸۱)

يبتعث كارلايل اليوم الكراهية أو التبرم لا الإعجاب . فهو يعد رائدا لهتلر ، إنه عابد للأبطال الفائقين الذين « يمكن أن يتصرفوا بصواب » . والدفاع عنه قد يذهب إلى القول بأن بطل كارلايل هو مشحون بالألوهية والذي يمتلك القوة لا لشيء سوى أنه يتطابق مع قانون كون الله (١) . غير أن هذه الحجة تفشل في إقناعنا ، نظرا لوجود بنية شديدة على تزكية كارلايل باستخدام القوة الغاشمة ضد المضطهدين وتمجيد الضالين العنيفين والأشداء لاستخدام القوة (٢) . بجانب هذا فإن أسلوب كارلايل هو على نحو ينفر من أي إحياء لكتاباتاته . إنه أسلوب تكرارى على النبرة نو طابع تأكيدى مفرط فى الفصاحة السيئة مع وجود شجن انجيلي شامل . وتتخلل هذا الأسلوب دفقات متنافرة مع وجود زخرفات بشعة مخادعة - وهذا ينفر قارئ اليوم الذى لا يعرف الامتدادات الأكثر هدوءا من كتابات كارلايل ولا يدرك أو لا يستسيغ المنهج المتعمد الذى حاول به كارلايل أن يبنى شكلا شبه صوفي أو شبه إنسان فكه للمقنبيء الكامن وراء أقنعة شيطانية ومستقبلية المزاج .

ومهما يكن رأينا النهائى فى كارلايل كمفكر أو كمؤرخ أو كصاحب أسلوب فإن علينا أن ندرك أهميته كناقد أدبى ، كمفسر للأدب الألمانى ، كعارض للنزعة التاريخية والنزعة الكلية الصورية ، وكناقد أخلاقى لديه قدرات كبرى للتشخيص وقد مجّد الإخلاص والواقع و « الوقائع » . وهذا الموضوع المتكرر الأخير وارد منذ البداية ، لكن يتفق على كل الأمور الأخرى وأخيرا حول كارلايل ضد كل النقد الأدبى . هذا الصراع للعناصر المتنافرة فى عقله عزز قدرته على أن يكون ممثلا لاتجاهات . إن كارلايل هو هرقل فى مفترق طرق التاريخ الثقافى وهو يفضل الفضيلة والوقائع على الفن والخيال .

(١) انظر على سبيل المثال : « حياة جون سترلينج » ، ص ١٩٢ .

(٢) انظر موقفه من الايرلنديين ومن المشكلة اليونانية وموقفه من التشيك وخاصة موقفه من الزوج ، على سبيل المثال فى مسألة الحاكم أير . وأنظر أيضا استحسناته لحرب الأفيون (الماضى والحاضر ، ص ٢٦٧) .

إن كارلايل كمفسر للأدب الألماني يتفوق على نحو هائل في المعرفة والاستبصار على كل معاصريه : كولردج ، دي كوينسى ، والوسطاء المحترفين مثل وليم تيلور من الفرويغ أو السيدة سارا أوستين . وكتاب كارلايل « تاريخ الأدب الألماني » الذي بدأه عام ١٨٢٠ لكنه تركه نون أن ينشر يمكن أن يعد تأليفا من مصادر ألمانية : ولم يتم إكمال إلا الجزء من البداية حتى لوثر ، ومنه استخرج كارلايل مقالين للنشر ، المقال الأول عن ملحمة « نيبيلنجليد » والمقال الثاني عن « الأدب الألماني في بواكيره » وهو أساسا عن القرنين الرابع عشر والخامس عشر (١٨٢١) . وهذان المقالان يقدمان معلومات واقتباسات وتلخيصات للحبكات هائلة ولكنهما لا يكادان يضمّان أي نقد (٣)

إن خطاطية كارلايل لتاريخ الأدب الألماني هي أساسا نتيجة اهتمامه الشديد بشخصيات عظيمة قليلة في الأدب الألماني الحديث . وكتابه الأول « حياة شيلر » (١٨٢٥) ليس من الكتب المميزة جدا إذا ما حكمنا عليه بالمعايير الحديثة (٤) . إن الكتاب يخفي ندرة متكررة بالمعلومات البليوجرافية وراء إضفاء الطابع الخلقى على نحو ما هو عند دكتور جونسون كما أنه تنقصه البصيرة النقدية والشجاعة من جرّاء السرد الوصفي للتمثيلات والترجمات الفجّة . والمنظور تجاه شيلر لا يزال منظورا ضيقا للغاية . إن علاقة شيلر بالفيلسوف الألماني كانت كان يجرى وصفها بغموض ، ويكاد يتجاهل علم الجمال . وكارلايل يجد أن مفهوم شيلر للتاريخ مفرط في نزعته العالمية ، وهو يتجادل معه لصالح القومية . وبالكاد يرد ذكر الشعر والتمثيلات ويجرى

(٢) إن مخطوطة « تاريخ الأدب الألماني » وهي الآن في مكتبة جامعة ييل قد أشرف عليها هيل شاين ، لكسنجتون ، ١٩٥١ والأقسام التمهيدية وحدها هي التي لها قيمة نقدية . ويبدو من الغريب أن سنتسبري (« تاريخ النقد » ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٧ في الهامش) يبرز المقالين على العصور الوسطى على أنهما أفضل المقالات .

(٤) فروفولت كوتشيلر « كارلايل وشيلر » (لاهاي ، ١٩٠٢) و « كارلايل وشيلر » مجلة (أنجليا) العدد ٢٦ (١٩٠٣) ص ١ - ٩٣ ، ص ٣٩٣ - ٤٤٦ يبحث العلاقة بدقة وعلى سبيل المثال استخدام سيرة دورنج .

تقديرها في الغالب بشكل عكسي . فعلى سبيل المثال فإن تمثيلية « ماري ستيوارت » تستثير تحامل كارلايل القديم ضد الملكة الاسكتلندية المرحة . والمقال الأخير عن شيلر (١٨٣١) يُجرى - على أى حال - تعديلات مسهبة في الصرامة النقدية . إنه يطوّر حكماً تؤثره الأجيال التالية : « غالباً ما يلوح لنا كما لو كان الشعر بصفة عامة ليس موهبة جوهرية (عند شيلر) ، كما لو كانت عبقريته منعكسة بدرجة لا تزال أكبر من كونه مجرد إبداع ، كما لو كانت عبقريته فلسفية وخطابية وليست شاعرية » (٥) .

وإن علاقة كارلايل بجوته هي علاقة شخصية من الناحية المبدئية - هي علاقة تلميذ بأستاذ ، بل هي حتى علاقة بمخلص . لقد اعتقد كارلايل أن جوته حكيم أنقذ نفسه وعصره من عدم الايمان واليأس اللذين عند بطله فرتر ، والذي علّم العالم وكارلايل وجعله حوارياً من الحواريين الدنيويين الجدد ، حوارياً للاستسلام والتبجيل والتسامح والفعل « اعمل ولا تيأس » ، « هذا هو السر الأعظم لتكران الذات » ، « عبادة الحسرة » - مثل هذه العبارات والأقوال تُلخص ديانة كارلايل . ولكن من ناحية النقد الأدبي فإن مقالات كارلايل العديدة عن جوته كانت تتنوع تنوعاً كبيراً بالنسبة للاتصاق الشديد بالنصوص وقوة التشخيص . والبحث المبكر عن « فاوست » (١٨٢٢) لا يفعل شيئاً سوى أن يعيد رواية القصة والتشكل الدال على نقص الوحدة . وهو يصف الشخص : فاوست ليس سوى كارلايل صغير آخر « وله رأس شكاك وقلب مُخلص » . وشخصية الشيطان مفيستو فوليس أشبه « بفيلسوف فرنسي في القرن الماضي » (٦) ، . وتصدير ترجمة كارلايل لرواية جوته « فلهلم ميستر » (١٨٢٤) هي دفاع بارع عن الرواية والتي لم يكن كارلايل نفسه سعيداً بها تماماً على أسس أخلاقية والذي شعر باضطراره إلى تهذيبها (٧) . وهو يتشكى من نقص « الاهتمام بالخيال » ،

(٥) « مقالات » ، المجلد الثاني ، ص ١٩٨

(٦) « المجموعة » ، ص ٧٨ ، ص ٨٨

(٧) انظر : « الرسائل الأولى » بإشراف س . إ . نورتون (لندن ، ١٨٨٦) ص ٢٨٣ - ٢٨٤ ، ص ٢٨٦ (« جوته هو أعظم عبقرى وأعظم حمار » ، ص ٢٠٧ - ٢٠٨ ، ص ٣١٢ وتصدير رواية « فلهلم ميستر » الجزء الأول ، ص ١٠ وانظر س . ت . كار : « ترجمات كارلايل من الألمانية » مجلة اللغة الحديثة ، العدد ٤٢ (١٩٤٧) ص ٢٢٢ - ٢٢٣ ، و أو . ماركس « ترجمة كارلايل لرواية فلهلم ميستر » ، بلتيمور ،

١٩٢٥

كما يتشكى من « البطل المؤنث » ، لكنه يعتبر جوته « أعظم عبقرية فى عصرنا » مع هوميروس وشكسبير^(٨) . وفى المدخل الذى كتبه كارلايل لترجمة « السنوات المنقضية » والوارد فى المجلد الثانى من « الأدب الخيالى الألمانى » (١٨٢٧) يكتشف اهتمامه ونغمته المحوريين : إن جوته هو « معلّم ومرجع ، إنه ليس مدمراً ولكنه أحد البناة »^(٩) ، والمقال عن « هيلين » لجوته (١٨٢٨) يتطابق مع نص صعب : إنه مقال مميز باعتباره تقديراً عاطفياً مبكراً لفصل من القسم الثانى من « فاوست » . وكارلايل يبدى إعجاباً حتى « بالسحر العجيب والقاتن والحاد والغريب لهذه المحاكات لأسلوب جراثيا القديم » . ولقد فهم أن جوته إنما يتحرك فى منطقة الأوهام حيث أنه لا يمكن التمييز بوضوح بين الرمز والشبىء المرموز^(١٠) . والمقال المطول عن جوته (أيضاً عام ١٨٢١) يقرر بأكبر حدة مفهوم كارلايل عن تغير جوته من الإيمان إلى الإيمان ، من انتحار فرتر إلى المعبد . ويحدث أحياناً أن يصحح كارلايل وجهة النظر العاطفية الانفعالية السائدة فى « آلام فرتر » . وهو يفعل شيئاً على الأقل لتشخيص « عقل جوته الرمزي ، وميله الدائم الذى لا يفشل أبداً فى تحويل الثور الذى يمكن أن يسكنه إلى (شكل) ، إلى (حياة) »^(١١) . وبحث « موت جوته » (١٨٣٢) لا يتجاوز خطبة تأبين ، لكن المقال المطول الأخير الذى أعقب هذا فى التو - رغم أنه بدأ ارتجالياً - إنما يدور حول سرد قوى لكتاب « الشعر والحقيقة » ويصف تطور جوته فى ثلاث مراحل : مرحلة فرتر المبكرة وهى فترة اليأس وعدم الإيمان ، والمرحلة الوسطى الوثنية مع صدور رواية « فلهلم ميستر » باعتبارها مسعى إنسانياً مشرقاً قلبياً دافئاً ، والفترة الثالثة هى الفترة النهائية المنتصرة لعملين هما « الفرقة المتجولة » و « الديوان الشرقى للمؤلف الغربى » ، والتطور يتبدى على نحو شبه كامل فى الاطار الأخلاقى ، وجرى تجاهل

(٨) فلهلم ميستر ، الجزء الأول ، ص ٦ ، ص ٨

(٩) المصدر السابق ، ص ٢٨

(١٠) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ١٧٣ ، ص ١٩٥

(١١) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٤٤

المسائل الأدبية . غير أن الاقتباسات من الشعر القائم على الحكم والأمثال والأقوال الساخرة « تظهر أن كارلايل لا يستسيغ حكمة جوته وحدها بل يستسيغ أيضا الطابع الرمزي القائم في لب وجوده الخالص »^(١٢) . ومما له دلالة أن كارلايل ترجم وفسر كتاب جوته « قصة خرافية » (١٨٣٢) ولم يرفيه فحسب مجازا له مفتاح وحيد ، بل فسره على أنه مليء بسحر الأوهام حيث يجرى الرمز لأشد الأشياء تباينا مع تألف الشكل « وهذا يحتاج إلى عشرات المفاتيح »^(١٣) . وكارلايل أساسا - كما لاحظ جوته - « يستهدف اللب الروحي والأخلاقي »^(١٤) للكتاب الألمان ، غير أن المقالات عن جوته بينما هي معنية بمآثر الحكمة والشكل التاريخي للتولد الأوربي بعدما بدت لكارلايل أعماق القرن الثامن عشر تحتوى بالفعل على نقد أدبي طيب في تأكيده الجديد على الرمزية المتعددة لجوته في حقبة المتأخرة .

والكاتب الألماني الثالث الذي بحثه كارلايل بإعجاب وتعاطف هوجان بول وهذا النوق تجاه جان بول عادة ما يعامل على أنه انحراف ، ولكنه قد يبدو في ضوء مختلف مع تناول إحياء جان بول في ألمانيا منذ الثناء الذي كاله له الشاعر ستيفن جورج . وهو يدرك أن كثيرا من كتاب النثر الألمان البارزين في القرن التاسع عشر - إ . ت . أ . هو فمان ، بورنه ، هايني ، ستيفتر ، رابه ، حوتفريد كلى - يدينون بدين عميق لجان بول . وهناك تأثير لجان بول على أسلوب كارلايل النثري (رغم أنه جاء في فترة متأخرة وعلى نحو أقل أهمية من تأثير الإنجيل وسقرن عليه) بجانب تأثير التقنية الروائية . وهذا التأثير أولا يمكن إنكاره وهو يؤكد وضوح النقد . والمقالات الثلاثة عن جان بول (مقدمة « الرواية الخيالية الألمانية » ، ١٨٢٦ ، ومقالان ، ١٨٢٧ ، ١٨٣٠) تشخص فن جان بول ونظيرته العامة بشكل كامل وعلى نحو عيني . إن أسلوب جان بول يجرى تحليله بالتفصيل : وضع الجمل بين قوسين ، ووضع الجمل بين

(١٢) « مقالات » ، المجلد الثاني ، ص ٤٢٨

(١٣) « مقالات » ، المجلد الثاني ، ص ٤٤٩

(١٤) رسالة جوته إلى اكرمان في ٢٥ يوليو ١٨٢٨ « الأعمال » ، طبعة هوبن ، ص ٥٠٨

شرطتين ، والعبارات الجانبية ، الافتتان بالكلمات المحدثه ، الصور ، الاستعارات ، الإشارات ، التحولات التهكمية والمواريبات والتورييات و « الزخرفة المعقدة المتوحشة » الشاملة ^(١٥) . إن تكنيك جان بول ومبادئه الصورية العامة يجرى فحصها على نحو تعاطفى : « على أنها حبة ومالحة للحياة أكثر مما هي نسق جميل أو ملىء بالتقابل المتناغم » ^(١٦) . وتتحدد فكاهته مقارنة بالفكاهة عند سترن وسرفانتس فى إطار نظرة شيلر عن « التسامى المعكوس » والذى « جوهره الحب » ^(١٧) . ويجرى شرح منهج جان بول الشامل باستعارة مثيرة : « إن حركته بطيئة وثقيلة فى جوهرها ، فهو لا يتقدم بملكة واحدة ، بل يتقدم بالفعل كله ، يتقدم بالذهن ، يتقدم بالشجن ، يتقدم بالفطنة ، يتقدم بالفكاهة ، ويتقدم بالتخيل وهو يندفع قُدماً أشبه بالجيش العرمرم المتعدد الفصائل والذى بلا رشاقة وبدون تنظيم والذى لا يقاوم » ^(١٨) . وكارلايل يفهم أيضا وجهة نظر جان بول وشائجه التاريخية مع هرردر وياكوبى أكثر من وشائجه مع كانت أو فيشة : « إن الفلسفة والشعر لا يكتفيان بالتصالح معا ، بل يندمجان معا فى ماهية أصفى ، فى الدين » ، وصيغة كارلايل عن انجاز جان بول يمكن أن تفيد أيضا كتلخيص لطموحه . ولا حاجة إلى القول إن كارلايل يعجب بجان بول كشخص بسبب نضاله البطولى مع الشعر ، وكأنموذج على « العظمة المسيحية » ^(١٩) .

وإن كل الكتاب الألمان الآخرين إذا ما قورنوا بجوته وشيلر وجان بول لا يثيرون إلا اهتماما واهنا لدى كارلايل . وإن تعاطفه مع الحركة الرومانسية الدقيقة كان تعاطفاً ضئيلا . وكارلايل يشك فى جدال السيدة دى ستال التى تذهب إلى أن الشبان

(١٥) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ١٢ ، ١٩

(١٦) « الرواية الرومانسية الألمانية » ، المجلد الثانى ، ص ١٢١

(١٧) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ١٧ يبدو أن كارلايل قد وضع يده على مناقشة جان بول الخاصة للفكاهة فى علم الجمال « بإشراف فوستمان ، ص ١٧٣

(١٨) « الرواية الرومانسية الألمانية » ، المجلد الثانى ، ص ١٢٧ - ١٣٧

(١٩) « مقالات » ، المجلد الثانى ، ص ١٠٠ ، ص ١٢٣

الثلاثة (الأخوين شلجل وتيك) فى بلدة بيتا الصغيرة قد يكونون أثروا فى إيجاد تغير كاسح فى الأدب . وهو لا يتبين وجود صراع بين الرومانسية الألمانية والكلاسيكيات الألمانية . لقد رأى كارلايل الإحياء الأدبى الألمانى على أنه وحدة واحدة : هو إلى حد كبير رد فعل ضد التنوير فى القرن الثامن عشر . ويعرف كارلايل أن الحركة الألمانية لها مثيلاتها فى انجلترا وفرنسا . ولقد طرح التحمس الجديد لشكسبير والاليزابيثيين وانهيار سمعة الكسندر بوب . وهو يعرف أنه حتى فى فرنسا فإن النقاد شرعوا فى الشك فى الوحدات الثلاث وأن سلطة كورنى أخذت تتشاحب (٢٠) . ورغم أن كارلايل يشير إلى الأخوين شلجل كثيرا فإنه ليس لديه ما يقوله عنهما كشخصيتين مميزتين أو كعارضين لعقائد بعينها (٢١) . وعندما قام كارلايل بعرض تحليلى لكتاب «قراءات فلسفية» (١٨٣٠) لفريدريك شلجل فإن كل ما فعله هو أنه استخدمه كنقطة انطلاق لإقامة تقابل بين الفلسفة الألمانية والبريطانية : ولا يلقى شلجل ثناء إلا على نزعته الروحية وإنكاره المفترض لحقيقة المكان والزمان مهملا إهمالا كليا تقنياته الحقيقية والمختلفة تماما (٢٢) .

ولقد ترجم كارلايل بعض قصص الجنيات عند تيك وضمها لمجموعته « الرواية الرومانسية الألمانية » (١٨٢٧) وهى لا تعدو أن تكون مغامرة بائع كتب . وشعر بأنه مطلوب منه أن يقول شيئا عن تيك فى مقدمته . ويعترف كارلايل نفسه اعترافا أصيلا بأن الفقرة الأولى من تشخيصه يمكن أن ينطبق بالمثل على أى شاعر حقيقى (٢٣) ،

(٢٠) « الرواية الرومانسية الألمانية » ، المجلد الأول ، ص ٢٦١

(٢١) بعض الإشارات إلى شلجل على سبيل المثال فى « شيلر » ، المجلد ٣٦ ، ص ١٦٩ أو « قلهم ميستر » ، المجلد الأول ، ص ٧ فى « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٤ ، ص ٧٧ ، ص ١٤٤ ، ص ٣٥١ وفى « مقالات » المجلد الأول ، ص ٨٠ ينسب كارلايل خطأ فقرة من فريدريك إلى أوجست فلهم .

(٢٢) بالفعل نجد أن « العقل » عند فريدريك شلجل هو الذى يسبب اضطرابا فى الأبدية والتوحد مع الشيطان . انظر : الأعمال (الطبعة الثانية ، ١٨٤٦) المجلد ١٥ ، ص ٨٨ - ٩٢

(٢٣) « الرواية الرومانسية الألمانية » ، المجلد الأول ، ص ٢٦٤

وبقية كلامه غامض وقاصر بالمثل . ولانجد إلا رسالة تحليلية دقيقة عن رواية تيك التاريخية يمكن أن تعد نقداً (٢٤) .

ونوفاليس من بين الرومانسيين الألمان هو الذى مارس أكبر انتباه على كارلايل . ومقاله (١٨٢٨) يحاول بأصالة أن يفهم وجهة نظر غريبة : إن كارلايل يعمل لصالح دفاع عام عن التصوف وهو بالأحرى يشخص الفلسفة التأملية الألمانية على أنها فلسفة النزعة الظاهرية ، أى الإيمان بعدم حقيقة المكان والزمان وقدرات العقل مقابل الفهم المتواضع . وهو يرى نوفاليس على أنه بطل هذه الأفكار دون أن يحاول التمييز بينه وبين معاصريه الألمان . ويقتبس كارلايل بعض الحكم عن الفناء الذاتى وعن الجسم باعتباره معبداً وعن طاحونة الكل التى تطحن ذاتياً فى مواجهة القرن الثامن عشر (وفى الغالب مع وجود تشويه بسيط للمعنى الأصلي) ويرحب بنوفاليس « على أنه ضد الإيمان بالمذهب الآلى - فهو أكمل الرائين للروح الحديثة (٢٥) . لكنه ناقد شديد لنوفاليس كشاعر وكإنسان . وهنريخ فون أوفتردنجن يظهر « درجة من الوهن لا الضعف بل الركود » . ويمكننا أن نقول إنه بين الارتباطات الثرة والجميلة والمتنوعة التى يعرضها عقله من تلقاء نفسه تقريباً (يطرح) ما يشعر به على أنه التأمل السلبي لطابع (آسيوى) (٢٦) .

ومما يدعو للشفقة أن كارلايل قرأ كتاب « حياة » إ . ت . أ . هوفمان من تأليف هيتزيج فى مقدمته لترجمته لكتاب « الأوانى الذهبية » ولم يستخلص منه إلا موعظته عن المصير المرعب للبوهيمية الفنية التى لاحقت هوفمان المسكين . وينثر كارلايل حكم جوته

(٢٤) رسالة يوم ١٢ يوليو ١٨٤٣ فى كتاب فروده « الحياة فى لندن » ، المجلد الأول ، ص ٢٥٨ ومن أجل المناقشة الكاملة عن علاقة كارلايل بتيك (التقيا فى ١٨٥٢) انظر : إ . زيدل : « لودفيج تيك وإنجلترا » ، برينستون ، ١٩٣١ .

(٢٥) « مذكرتان » ، ص ١٤٠ انظر س . ف . هارولد : « كارلايل ونوفالس » ، مجلة « دراسات فى فقه اللغة » ، العدد ٢٧ (١٩٣٠) ص ٤٧ - ٦٣ .

(٢٦) « مقالات » ، المجلد الثانى ، ص ٤٣ ، ص ٥٢ .

عن الشاعر جونتر^(٢٧) في أوائل القرن الثامن عشر عندما يخلص إلى أنه « في الواقع إنه لم يطور شيئاً : وفوق كل شيء لم يطور نفسه »^(٢٨) . ويتناول كارلايل بتناقض يدعو للدهشة زخارياس فرنر الشكاك بتعاطف : ففي مقال مستفيض (١٨٢٨) يتحدث بسماحة عن ارتداد فرنر إلى الكاثوليكية الرومانية لأن الظاهرة لها أهمية من الناحية السيكولوجية. وتمثيلات فرنر تلقى الثناء الحار بـكـرم شديد وخاصة إذا ما قارن الإنسان تناول فرنر مع التلطّف الذي يسبغه عليه كارلايل مع الكاتب الدرامى الأفضل بكثير فرانز جريلبارتسر . وهو يتناوله مع كلنجمان ومولتر على أنه مجرد « كاتب مسرحى » وليس كاتباً درامياً حقاً مع وجود « نسيج شفاف من الرقة واللطافة » وكارلايل يعرف «أهـنـفـرو» و«سافو» و«الملك أوتوكر» والأخيرة هي «تراجيديا لا ضرر منها ... نون تماشك شديد»^(٢٩) .

وفي هذه المقالات عن الأدب الألماني فإن لدى كارلايل تصورا عاما للنقد والتاريخ الأدبى فكارلايل - قبل أى إنسان آخر فى انجلترا - قد فهم وجهة النظر التاريخية والأدائية المنطقية الألمانية . وهذا الإنجاز لم يعترف به إلا الدارسون المحدثون على نحو شديد ، وهم قد أثنوا أحيانا على وجهات نظره التاريخية المبكرة باعتباره إرهاساً « بعلم الاجتماع » والعلم التاريخى الحديث . وقد أخطأوا بالنسبة لأسلافه ووشائجه^(٣٠) . ويشارك كارلايل فى المناهج والبصائر الأساسية للنقد الرومانسى

(٢٧) جوهان كريستيان جونتر (١٦٩٥ - ١٧٢٣) شاعر ألماني بل كبير الشعراء الفنانين الألمان فى ذلك الوقت وهو يعبر عن تحسرات شخصية بأسلوب كلاسيكى . (المترجم) .

(٢٨) « الرواية الرومانسية الألمانية » ، المجلد الثانى ، ص ١٩ وانظر « الأعمال » ، المجلد ٢٣ ، ص ٦٠ - ٦١

(٢٩) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٣٦٦ وسوف يدعش أى قارئ لأوتوكر للحكم العنيف السابق على حكم هابسبورج أن نسمع كارلايل يقول إن جريلبارتسر « يبدو نمساويا » (« مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٣٦١) .

(٣٠) انظر الكتب التى ألفها هيل شاين والسيدة يونج ومقالى « كارلايل وفلسفة التاريخ » ووارد هذا فى قائمة المراجع والمصادر .

والتأريخ الألمانيين . والنقد بالنسبة له يعنى التوحد مع المؤلف ومع الحدس وحتى التكريس وليس عرض العلاقات القائمة على العلة والمعلول وليس بحثا عن القوانين العامة أو النظريات . وهو يستهجن بإصرار فن الشعر فى القرن الثامن عشر وعلم الجمال والخطاطيات التوليدية ونظريات الترابط أو التداعى والتفسيرات الاجتماعية . « إن الإنسان ليس يحتاج ظروفه بل بدرجة أكبر إن الظروف هى نتاج الإنسان » (٣١) . ومن ثم فإن الفقر وحتى نقص التربية تعدآن بالأحرى دافعا أكثر منه عقبة للشاعر . وهدف الناقد هو « التحول إلى وجهة نظر المؤلف » : عليه أن يشق طريقه فى « طريقة الشاعر فى التفكير إلى أن يرى العالم بعيونه ويشعر بما يشعر به ويحكم عليه على نحو ما يحكم هو » (٣٢) . وفى فعل التنوق للعمل الفنى « نحن جزئيا ولفطرة نصبح المصورُّ الفنان نفسه والمغنى نفسه » . والمشاركة الوجدانية مطلوبة وهذه المشاركة هى « قلب محب مفتوح هو بذاته كل المعرفة » بل حتى التكريس « إنه استبصار مشع وهاج فى الواقعة » . « أن تعرف ، أن تصل إلى حقيقة أى شىء هو فعل صوفى خالص » (٣٣) . وهذه هى النتيجة المنتصرة التى توصل إليها كارلايل : إشارة إلى المشكلة وإن كان يصعب أن تكون حلا .

وإذا كانت المشاركة الوجدانية أى التوحد منها نقديا فإننا نطلب نقدا للمقاصد ، فحفا « لهدف الشاعر ، الهدف الحق والحقيقى » ، وطلبا لنقد الجماليات « حيث إنه لا يوجد مخلوق يستطيع أن يتحدث عن الأخطاء إلى أن يرى الجمال الأخير الخالص وأقصى جمال » (٣٤) . وكارلايل فى هذه الفترة المبكرة « يدعو إلى التسامح الكلى ، نظرة إلى الأدب تتيح مكانا لكل المغنيين الحقيقيين من كل عصر وفى كل مناخ » . ولقد

(٣١) انظر « مقالات » ، المجلد الثانى ، ص ٧٦ ، والمجلد الأول ، ص ٢٥٢

(٣٢) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٣٩ ، والمجلد الثانى ، ص ٥٠

(٣٣) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٤٦ ، المجلد الثالث ، ص ٥٧ ، فروده « الحياة فى لندن » ، المجلد الأول ، ص ٢٣١ ، « الأبطال وعبادة الأبطال » ، ص ٥٧

(٣٤) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٥٢

أمل فى وجود « تفاعل أدبى حر مع الأمم الأخرى » ، تفاعل مع دعوة جوته « لأدب عالمى بدلا من آداب قومية معزولة يطرد بعضها بعضا بالتبادل »^(٣٥) . وبطبيعة الحال فإنّ الأدب العالمى المثالى عند كارلايل لا يقتضى إلغاء الآداب القومية ، بل يتطلع بالأحرى إلى سمفونية متناعمة للأمم . وإن الطريق إلى الانسانية يتأتى من خلال القومية وهذا يصدق أيضا على الأدب . وفى « الرواية الرومانسية الألمانية » (١٨٢٧) أعلن كارلايل مبدأه فى تناول الأدب الألمانى : « لقد اعتبرت النزعة الألمانية لفترة طويلة صفة وليست خطأ » ، لقد « اعتبرتها مثل كل أمة يكون لها شكلها الخاص للطابع والحياة »^(٣٦) . وفى مقاله عن بيرنز (١٨٢٨) أثنى على الأدب الاسكتلندى الجديد لبيرنز وسكوت حيث أنه لا يعود ينمو « فى الماء بل فى التربة ، ومع وجود المزايا الحيوية الحقبة للتربة والمناخ » مقابل كتاب من أمثال هيوم أو كمرز « الذين لديهم شىء اسكتلندى حقيقى ، ليس لديهم شىء أصيل »^(٣٧) . وفى المقال نفسه الذى دعا إلى مثال الأدب العالمى ونج وليم تيلور من النرويج لأنه « ليس لديه نظرية عن ألمانيا وتقدّمها الثقافى » وعدم تقديم « تصوير للعقل القومى » ، وهناك صاغ المثال الجديد للتاريخ الأدبى على نحو مؤثر للغاية :

« إن تاريخ شعر أمة من الأمم يشكّل ماهية تاريخها الدينى والعلمى والاقتصادى والسياسى . ومع كل هذه الأمور فإن المؤرخ الكامل لشعر قومى سيصبح أمرا مألوفاً ، والسمات القومية وأجمل ملامحها ومن خلال مراحلها المتعاقبة من النمو ستتضح له ، إنه سوف يتبين الاتجاه الروحى العظيم لكل حقبة ، وما هو أقصى هدف وتحمس للبشرية فى كل منها ، وكيف أن كل حقبة تتولد طبيعيا من الحقبة الأخرى . وهو عليه أن يسجّل الهدف الأقصى للأمة فى اتجاهاتها وتطوراتها المتعاقبة ، ولهذا وبهذا

(٣٥) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٥٤ ، المجلد الثانى ، ص ٣٣٧ ، ص ٣٦٩

(٣٦) « الرواية الرومانسية الألمانية » ، المجلد الأول ، ص ٤

(٣٧) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٩٠ ، ص ٢٨٨

يتولد شعر الأمة ، هذا (هو) شعر الأمة « (٣٨) وبالمثل فى التصدير الذى لم يكن قد نشر آنذاك لكتابه « تاريخ الأدب الألماني » يسمى كارلايل الأدب « أصدق تعبير للروح القومية وحالة الوجود » . وعلى المؤرخ أن يزداد قربا من « الحياة الجوهرية للأمة » وعليه « أن يفك شفرة الشكل الروحى للأمة ويصوره فى كل فترة متعاقبة » ومن ثم فإنه ينفذ بوضوح « فى البناء الداخلى الخفى لتلك الأمة » (٣٩) .

هنا نجد أن كل الكلمات الأساسية للنزعة التاريخية الألمانية تتجمع : الفردية ، القومية ، التطور ، روح الأمة والعصر والشكل الداخلى والبناء والاستمرارية . ولا يوجد شىء اجتماعى أو نو طابع متعلق بعالم الاجتماع سان سيمون أو نو طابع هيجلى فى هذه المفاهيم فى ذلك الوقت : فكلها يمكن أن توجد عنه الأخوين شلجل ونوفاليس وجان بول وعلى نحو من الوشائج الأكثر طبيعية عند هرذر وجوته . وكارلايل على وعى تام بمصادره : فهو فى تتبع بدايات « الحقبة الجديدة فى الدراسات الكلاسيكية » إلى كريستيان جوتلوب هاينى يشير كارلايل إلى « محاضرات » الأخوين شلجل على أنها نروتها (٤٠) . وفى « حالة الأدب الألماني » (١٨٢٧) « يشخص صفات القاموس الشعرى وتماسك الاستعارات وملاءمة المشاعر والحقيقة المنطقية العامة فى العمل الفنى » ولا يشير إلى علم النفس والرغبة فى اكتشاف وتحديد « الطبيعة الخاصة للشاعر من شعره » ، لكنه « يهتم حقا وبجد أقصى بماهية الشعر نفسه وحياته الخاصة » . وكارلايل وهو يطرح درامات شكسبير كمثال يجعل الألمان يتساءلون : « أين تكمن تلك الحياة ، كيف تحصل (التمثيليات) على ذلك الشكل وتلك الفردية ؟ .. هل هذه درامات خاصة ؟ (شكسبير) وهى ليست محتملة فحسب ، بل هى أيضا حقيقية : أليست أكثر صدقا من الواقع نفسه ، نظرا لأن ماهية الواقع غير المختلط مجسدة فيها تحت رموز أكثر تعبيرية ؟ ما هى هذه الوحدة الخاصة بها ، وهل يمكن

(٢٨) « مقالات » ، المجلد الثانى ، ص ٢٤١ - ٢٤٢

(٢٩) « تاريخ الأدب الألماني » ، ص ٦ - ٩

(٤٠) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٥١

لتقنيتنا الأعمق أن نبنينا حتى تصبح مرئية وتوجد بالضرورة ؟ ... ماهى القصيدة وما هو كيفها ولماذا هى قصيدة وليست فصاحة مقفاة ، ولماذا هى إبداع وليست عواطف مشككة (٤١) ؟

ويعرف كارلايل أن هناك فروقا بين النظريات الجمالية لكانت وهردر وشيلر وجوته وريشتر وأن نظرية تيك وبصفة خاصة نظرية الأخوين شلجل قد بذلت جهدا فى التوفيق بين هذه الآراء المختلفة (٤٢) . لكنه هو نفسه ليس مهتما بهذه الفروق بمثل ما أنه لم يرسم فروقا واضحة بين الفلاسفة الألمان الذين قرأهم واستفاد منهم - كانت وفيشته وشلنج وياكوبى . وكارلايل فى نقده المبكر تبنى بحرية المفاهيم الألمانية عن المعنى وعن إبداع الشعر . إن الشعر أساسا هو نوع من المعرفة ، بصيرة فى الحقيقة الكامنة وراء الظواهر ، بصيرة فى سر الكون . « الشعر ليس إلا المعرفة الأرقى » ، إنه « شكل آخر للحكمة » . إن الشاعر الحق هو العراف الرأى « الذى عيونه موهوبة ففتبين السرُّ شبه الإلهى لكون الله وفكُّ شفرة بعض الخطوط الجديدة لكتابته السماوية ... لأنه (ينظر) فى أعظم الأسرار (السر المفتوح) » (٤٣) . هكذا يقول كارلايل وهو يتحدث عن جوته ويستخدم عبارة جوته المفضلة . وبالمثل يقول عن شكسبير : « إنه لا ينظر (إلى) شىء ، بل ينظر (فيه) ، ومن ثم يستوعبه تكوينيا ، ويستطيع أن يتناوله إربا ويجمعه ثانية ، إن الشىء ينوب وينحلُّ إلى ضوء تحت عينه ، و (يخلق) من جديد نفسه أمامه ... والعالم بالنسبة لجوته كما هو بالنسبة لشكسبير ينوح شفافا ، كله (منصهر) كما يمكننا القول ، والطبيعى فى الواقع هو الفائق للطبيعة .. وما مسرحيات « هاملت » و « العاصفة » و « فاوست » و « مينون » (٤٤) إلا لمحات تقودنا إلى هذا العالم الشفاف العجيب المستدير ، هى انكشافات لسرِّ كل الأسرار ، حياة الانسان كما هى

(٤١) « مقالات » ، الجزء الأول ، ص ٥١ - ٥٢

(٤٢) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٥٣

(٤٣) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ١٧٨ ، المجلد الأول ، ص ٣١٤ ، المجلد الثانى ، ص ٣٧٧

(٤٤) هناك جزء من رواية « فلهم ميستر » لجوته تحول إلى مسرحية تحمل اسم إحدى بطلات الرواية وهى مينون وهى طفلة أشبه بالجنية وهى فى حبها البائس تحن إلى وطنها الإيطالى وتموت (المترجم) .

بالفعل « (٤٥) . وهكذا فإن الشعر هو « ماهية كل العلوم » نظرا لأنه يهدف « إلى تجسيد العقل المستديم للإنسان في أشكال مرئية لحواسه » (٤٦) والشاعر هو بالضرورة كلي ، إنه « موسوعة حقيقية حية » حيث أن « العالم الكلي يكمن مُتخَيِّلا ككل داخله » (٤٧) . وسوف يكون - على نحو حتمي - شاعرا موضوعيا ، متحررا تماما من العادات الذاتية . « فيليت وكلاشن ، مفيستوفيليس ومينون » سواء غير مكترئين أو كانوا متشابهين أعزاًء لجوته . وشكسبير الإنسان ملغز : إنه « صوت قادم لنا من أرض النعم » . وهوميروس هو « (الشاهد) ، ونحن نسمعه ونعتقده ، ولكننا لا نراه » على حين أن بايرون - بالمقابل - « لا يرسم شيئا آخر عداه ، وهو موضوع نفسه على نحو ما يمكن أن يكون » (٤٨) . والشعر ليس له إلا أطروحة واحدة : السر المركزي الذي يسميه كارلايل غالبا - بعبارة شائعة عند شلنج - « اللامتناهي في المتناهي » . « على الشاعر أن يخبرنا بالمتناهي مع لامتناه مؤكدا للدلالة » (٤٩) .

وفي هذه المرحلة المبكرة كان كارلايل قادرا على أن يصف الوسائل والمناهج الخاصة بالفن في أطر عامة . والعمل الفني كل ، وحدة ، وهو يحقق هذه الوحدة بالتوحيد بين الشكل والمحتوى ، بنسق من الرموز . والكلية يمكن أن تكون كلية الشاعر ، الذي يجب أن يمتلك تناغما للملكات ، يجب أن يكون إنسانا كليا وليس عقلا فحسب ، أو أنها الكلية المتحققة في العمل نفسه : « كلُّ حقيقي يدعم ذاته والذي هو القيمة الكبرى في قصيدة » (٥٠) . ويقارن كارلايل هذا بشجرة بلوط عمرها ألف سنة ، « ما

(٤٥) « مقالات » ، المجلد الثاني ، ص ٤٣٧

(٤٦) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٥٥

(٤٧) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٧ - ٢٢٨

(٤٨) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٤٥

(٤٩) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٧٨ انظر : « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٧ وحيث يشتمكي

كارلايل من أن فرانتز هورن يتحدث غالبا كثيرا عن « عرض اللامتناهي في المتناهي » .

(٥٠) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٧٧ - ٢٧٨ ، ص ٢٠٨ ، ص ٢٨٤

من ورقة ، ما من غصن زائد »^(٥١) في المماثلة البيولوجية التي عمل فيها بجد عديد من الألمان . إنها وحدة الشكل والمحتوى ، « لأن الجسم والنفس ، الكلمة والفكرة ، يعملان معا على نحو غريب » و « اللغة هي الصورة المعبرة عن الفكر ، أو بالأحرى إنها تجسيد والتي يكون الفكر فيها هو نفسها »^(٥٢) إن الكلمة ليست مجرد علاقة متسقة . إنها لا تزال « صيغة سحرية بها يحكم الإنسان العالم » . وهي تستخدم لكي تكون « اسما حقيقيا ذا معنى »^(٥٣) ويسعى كارلايل حتى يرد للكلمة كرامتها المقدسة القديمة ، وهو لا يستطيع أن يفهم انتقادات أولئك الذين طلبوا منه أن يتخلى عن أسلوبه الخاص « هؤلاء الناس الفقراء يبدو أنهم يعتقدون أن الأسلوب من الأساليب يمكن أن نخلعه أو أن نرتديه ، لا على أنه أشبه (بجلد) بل على أنه معطف »^(٥٤) . فإذا لم تكن الكلمات مجرد علامات تعسفية إذن فإنها رموز . إن الرمز - ليس الرمز الفنى أو الرمز اللغوى فحسب بالطبع - هو مفهوم محورى عند (سارتور) . فى الرمز يوجد « إخفاء ولكن كشف أيضا ... تجسيد ... ومع هذا كشف للامتناهى ، واللامتناهى يتم لكى يندمج مع المتناهى ، لكى يكون مرثيا ، ولكى يكون متاحا هناك كما هو الحادث بالفعل » . إن الكون يبدو كما لو كان رمزا متسعا واحدا لله . و « الشاعر ، وهو أشبه ببيرومثيوس ، يشكل رموزا جديدة »^(٥٥) . « إن التاريخ كله والشعر كله ليس إلا فك شفرة انجيل تاريخ العالم من المخطوطة الصوفية المكتوبة فى السماء »^(٥٦) . ويميز كارلايل الرمز عن المجاز : ليست « الكوميديا الالهية » لدانتى مجازا - فالإنسان لا يؤمن بالمجاز بل يؤمن بالرمز ،

(٥١) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٥٢

(٥٢) « الأبطال وعبادة الأبطال » ، ص ٩٠ ، « ميستر » ، الجزء الأول ، ص ٢٦

(٥٣) « مقالات » ، المجلد الثانى ، ص ٣٧٧ ، المجلد الثالث ، ص ٥١

(٥٤) رسالة إلى ج . سترلنج ، ٩ يونيو ١٨٢٧ فى « رسائل إلى مل » ، ص ٢٠٣

(٥٥) سارتور ، ص ١٧٥ ، ص ١٧٩

(٥٦) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٠ - ٢٥١

« عرض رمزى عن اعتقاده بهذا الكون »^(٥٧) ويتجمع عديد من مصطلحات النقد الرومانسى الألماني : الكلية أو الوحدة التى هى أشبه بشجرة ، الرمز لا المجاز . ويضيف كارلايل أيضا « الموسيقى » التى هى عنده مصطلح قائم على الاستعارة بشكل كبير ، هى بديل للتناغم أو النغم أو الغناء : شى أشبه بكلمة الموسيقى اليونانية عندما نتحدث عن الشعر على أنه « تفكير موسيقى » ، على أنه « نغم يفضى بنا إلى حافة اللامتناهى » أو يسمى التناغم « ماهية الفن والعلم » . وبتحريف سهل للمعنى فإن الموسيقى يمكن أن تصبح مجرد وزن أو أغنية . إن دانتي أغنية ، وهوميروس موسيقى على نحو ما عليه بيرنز^(٥٨) .

وهذه النظرة المتناسقة من النقد والشعر تتضارب من البداية الخالصة - على أى حال - مع الموضوعات المتكررة الدالة فى فكر كارلايل والتى كانت أكثر تجذراً على نحو عميق فى شخصيته والتى انتصرت : إن الموضوعات المتكررة الدالة الدينية والأخلاقية تتناقض ، تُكدِّس طبقات فوق طبقات ، وتُقَوِّضُ تماماً نسق الفكر الذى رسمنا خطوطه العريضة . لقد ظل كارلايل أساساً من المتطهرين الذين لم يكونوا قادرين تماماً على تقبُّل النزعة الواحدية المثالية للفلاسفة الألمان أو النزعة التاريخية فى معظم النقد الألماني . لقد تمثل وجهة نظرهم لفترة محدودة من ١٨٢٧ إلى ١٨٣٢ وكان هذا أساساً لأنه وجد فيهم حلفاء لكفاحه من أجل التغلُّب على النزعة الشكية فى شبابه ليجد ديناً جديداً متحرراً من الروابط المتزمتة . غير أن دين كارلايل الجديد - الذى لا يمكن أن يُوصَفَ بأنه مسيحية لأنه لم يتقبل دور المسيح أو الكنيسة - لم يكن واحدية ألمانية كما لم يكن نزعة تاريخية . لقد كان بالأحرى ثنائياً يظهر فيها التاريخ على أنه ساحة معركة بين الله والشيطان ، ساحة معركة بين الواقعة والرياء ، ساحة معركة بين الحقيقة والوهم ، وفى هذه الساحة للمعركة لم يكن للأدب سوى وظيفة واحدة :

(٥٧) « الأبطال وعبادة البطل » ، ص ٩٧

(٥٨) « الأبطال وعبادة البطل » ، ص ٨٣ ، « محاضرات عن تاريخ الأدب » ، ص ١٠ ، « الأبطال وعبادة

البطل » ، ص ٥٠٩ « محاضرات عن تاريخ الأدب » ، ص ٢٢

تأكيد هذه العقيدة وترويج هذه الرسالة : لقد كان كارلايل أو أصبح على نحو متزايد نوعا ، فردا فريدا من « الوجوديين » الذين آمنوا بأنه لا توجد إلا حقيقة واحدة : هي التجربة المعاشة التي يسميها « الواقعة » ، وأنه لا توجد إلا مهمة واحدة للفن هي تصوير هذه الواقعة . والتاريخ يصبح الشعر وحده ، والسيرة هي التاريخ الوحيد .

إن ماهية المثالية أو الإيمان بالحقيقة وراء الظواهر وإمكانية قراءة الحقيقة وتفسيرها في رموز الفن قد جرى التخلي عنها . ولقد كفَّ كارلايل عن فهم طبيعة الفن . « إن الخيال يشارك - أكثر مما نشك فيه - في طبيعة ما هو قائم » (٥٩) . والحقيقة الوحيدة التي يعبدها كارلايل بروعة غريبة بل تكاد تكون بشعوذة هي الحادثة ، هي الواقعة الغُفْل . « كم هي مؤثرة أصغر واقعة تاريخية مقابل أعظم حادثة خيالية ! » إن كون الشيء يحدث بالفعل ، وأنه ليس حلما بل حقيقة ، هو الشيء الدائم في تعجُّب كارلايل . لقد مكث تشارلز الأول بالفعل الليل في مخزن التبغ مع فلاح ، وهذا الفلاح في عام ١٦٥١ كان قد وُلد ، كان ابنا ، وكان أباً ، كان يكبح بعدة طرق ، ومات . ولقد قال جونسون بالفعل لإحدى العبارات : « كلا ، كلا ، يا فتاتي ، لا تفعل هذا » . وقد تعجَّب كارلايل : « ولكن انظروا إن هذا حقيقي ، وأن هذا يحدث في الفعل عينه ! » . وقد اندمَش من الأمور الشائعة التي هي عنده بداية الحكمة (٦٠) . لقد كان الملك لاكلاند هناك حقا عند سانت ادمونسبري وترك ثلاثة عشر جنيها استرلينيا إن لم يكن شيئا أزيد ، وعاش بالفعل وتطلع بنظرة أو بأخرى ، وكان هناك عالم كلى حياً ويتطلع مثله . ونحن نقول : هناك يوجد التفرد الكبير ، الواحد الذي لا يقاس ، وهو يميز إلى درجة لا متناهية حقا أفقر واقعة تاريخية عن كل الخيال مهما يكن (٦١) . وعبادة الواقعة ، عبادة الأحداث في الماضي ، تفسر تحول كارلايل إلى التاريخ بعيدا عن الأدب (الكاذب) . وعندما أعاره الفيلسوف ملْ مذكرات فرنسية عن الثورة علَّق مُجَدِّداً

(٥٩) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٤٩

(٦٠) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٥٤ - ٥٦

(٦١) « الماضي والحاضر » ، ص ٤٦

.. « هذا هو ما أسميه أسمى نوع من الكتابة ، أسمى بكثير عن أى نوع من الخيال حتى من نوع خيال شكسبير . ومن جهتي فإننى أعلن إننى الآن لا أتذوق قصيدة غير القصيدة المعتمدة ذات الظلال ومع هذا فهى (الممكنة) الوحيدة والتي تحلق بالنسبة لى فى كل حقيقة مرئية » (٦٢) . والماضى فى عيني كارلايل يفترض هالة من القداسة تجعله - على الأقل نظريا - يشك فى انشغالاته السابقة الأخلاقية . مهما يكن ما قد وجد فإن له قيمته : فإنه بدون بعض الحقيقة والقيمة الكامنتين فى الشئ فإنه لا يمكن أن يُحلق ويكون عضواً وشيئاً حياً ومنهجاً للفعل بالنسبة للناس الذين يعقلون وكانوا أحياء » ، وهذا التسامح يصبح حتى استبدادا تاما : « إن الماضى كله مقدس بالنسبة لنا ، والموتى كلهم مقدسون حتى لو كانوا وضيعين وأشرارا أثناء حياتهم » (٦٣) .

وكارلايل مع تقدم السن يزداد ويزداد فى إدانته لكل خيال وفن . وهو لا يقتصر على الانتقاص من الروايات ، كما فعل من قبل عندما هاجم (الروايات حسب الموضة) عند بولور أو قصص الإثارة عند جورج صاند (٦٤) أو الإفراط فى الانفعالية عند ديكنز (٦٥) ، بل انتهى إلى رفض حتى جوته وكل إغراء فى الفن . « الخيال حتى فى الفنون الجميلة ليس مسموحا به على الإطلاق » (٦٦) . وهناك تقارير

(٦٢) « رسائل إلى مل » ، ١٢ يونيو ١٨٢٣ ، ص ٥٧

(٦٣) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ١٠٠ ، ص ٥٦

(٦٤) « سارتور » ، ص ٢٢١ - ٢٢٢ ، الكتيبات المتأخرة ، ص ٨١ - ٨٢ وهناك مخطوطة لمقال لم يُنجز يهاجم جورج صاند هو فى حوزة الأستاذ فريدريك و . هيلز بجامعة ييل .

(٦٥) سير تشارلز ج . بوفى : « أحاديث مع كارلايل » (نيويورك ، ١٨٩٢) ص ٧٥ - ٧٦ واعتراض كارلايل على ديكنز هو أساسا اعتراض أيديولوجى : « إن نظريته فى الحياة كانت خاطئة تماما . لقد اعتقد أن على الناس أن يتهدبوا ، والعالم يصبح ناعما ويتأقلم معهم وكل أنواع الرفاق يكون لديهم ديك يقدمونة فى عشاء عيد ميلاد المسيح » . وكارلايل يفضل تاكرى نظراً لأن « لديه مزيدا من الواقع ويمكن أن ينقسم إلى ستة من عينة ديكنز » .

(٦٦) « السنوات المتأخرة » ، ص ٣٢٢

عديدة تفيدنا فى أن كارلايل فى سنة المتقدمة قد كره النظم وأنه نصيح الشعراء بأن يكتبوا نثرا ، وأنه لا يجد فائدة فى النقد أو الفلسفة من أى نوع (٦٧) .

ولكن العنف الذى يرفض به كارلايل - فى مرحلته المتأخرة - الخيال وعلم الجمال لا يجب أن يطمس حقيقة أنه لا يزال مهتما بالأدب وكان قادرا على أن يوفق بين هذا التمجيد للوقائع ووظيفة ما للكلمة المكتوبة والانحراف عن مفهوم للشعر على أنه كشف للحقيقة وراء المظاهر إلى « نفس طليقة للواقعة » لا يبدو أمرا مفرطا فى التطرف . قلم يكن هذا سوى خطوة أبعد للقول إن الشعر نفسه هو بكل بساطة واقعة ، وأن التاريخ هو الشعر الحقيقى (٦٨) . والاستثناءات لا تظهر إلا فى عقل كارلايل فقط . و «إلياذة» هوميروس « ليست من أمور الخيال » حيث اعتقد هوميروس أن قصصه هى حقيقة حقا. ودانتى ينطق بالحقيقة لا الخيال، وتمثيلات شكسبير هى نوع من الملحمة ، نوع من التاريخ ، نوع من الواقعة (٦٩) . ومصدر هذه الفكرة هو رأى أوجست فلهم شلجل من أن تمثيلات شكسبير التاريخية هى ملحمة عن انجلترا ، لكن كارلايل

(٦٧) نصيحة لكل من بروننج الزوج والزوجة ولتينسون وامرسون ، الخ (مراسلات ، المجلد الثانى ، ص ١٥٢) والنظرية التى ندد بها فى «محاضرات عن تاريخ الأدب» يقول لا توجد نظرية سوى نظرية الكواكب . «كل نظرية تصبح عندى على نحو متزايد غير سديدة ، غير حقيقية ، غير مقنعة ، تكاد تكون نوعا من الرياء بالنسبة لى» ، (رسالة إلى امرسون فى ٢٦ سبتمبر ١٨٤٠ ، فى « مراسلات ، المجلد الأول ، ص ٢٣٠) انظر : رسالة يوم ٢٨ أغسطس ١٨٤١ «لقد انقضت عدة سنوات منذ أن امتنعت عن قراءة ميتافيزيقا ألمانية أو غيرها وابتدأت أتيقن أنني بسعادة قد كفتت عن هذه المسألة بالكلية .. الميتافيزيقا ليست سوى مرض . إننا لن نعرف مطلقا (من نحن) » (عند اسبيناس : « زكريات أدبية » ، ص ٥٨ - ٦٠) انظر : «إننى أقول إن دراسة الميتافيزيقا ليس لها إلا نتيجة واحدة .. هى أن تخلفنى أخيرا تماما من الميتافيزيقا» . (محاضرات عن تاريخ الأدب ، ص ٢١٤) وكان كارلايل قد هاجم من قبل علم الجمال . انظر : «مذكرتان» ، ص ٤١ وهو يتشكى مما كتبه شيلر وجوته عن طبيعة الفنون الجميلة « هل يعرف شكسبير شيئا عن علم الجمال ؟ هل عرف هوميروس ؟ » وانظر رسالة إلى امرسون يوم ٢ مارس ١٨٤٧ ، « مراسلات » ، المجلد الثانى ، ص ١٥٣

(٦٨) « مقالات » ، المجلد الخامس ، ص ٢٥ ، المجلد الثالث ، ص ٧٩

(٦٩) « مقالات » ، المجلد الخامس ، ص ٢٥ ، « محاضرات عن تاريخ الأدب » ، ص ٢١ - ٢٢ ،

«مقالات» ، المجلد الخامس ، ص ٢٦ ، « السنوات المتأخرة » ، ص ٣٢٢ - ٣٢٦

يتوسع فى معناها على نحو قائم على الاستعارة وهو يدرج تمثيلات هى من الناحية التقنية غير واقعية وليست تواريخ بأى معنى من معانى التصنيف التقليدى . إن «الواقعة» أصبحت كلمة مقدسة وهى من الناحية التطبيقية قد تكون فن دانتى أو شكسبير أو هوميروس - أى شىء يبدو لكارلايل عظيما وحقيقيا . فإذا كان الشعر تاريخا أو ملحمة ، إذن فإن الشعر « فى الأعماق » هو قصيدة بطولية ، سيرة ، حياة إنسان^(٧٠) . والعمل الفنى كصناعة فنية يختفى، حتى تميزات الشاعر كشاعر تختفى . ومن قبل كان قد وحد بين الشاعر والمفكر ، ولكن فى الفترة المتأخرة أصبح الشاعر فى نظره مستغرقا فى البطل ، فى الرجل العظيم ، فى أى رجل عظيم ، وأخيرا لا يبدو الشاعر على أنه متميز عن أى إنسان ، لا يبدو ممتازا على الإطلاق . « أينما أتوجه أو أتوقف فإننى أجد تراب الشعراء الضبابى (تراب الصناع ، المخترعين ، النفوس المناضلة العظيمة ، الذين لا يساومون فى حق التأليف متشاجرين ، وكل ما هناك أنهم يتوجهون نحو السماء والله ، ويبتعدون « عن » الجحيم والشيطان) ، وأنا أقول لنفسى : « هناك ملايين وملايين من الشعراء ومئات منهم كانوا شكسبير وربما آلاف أو بنسبة أعلى منذ أن خُصِفَ آدم على جسمه من ورق الجنة »^(٧١) . إن الشاعر هو بكل بساطة إنسان طيب ، بل هو حتى رجل طيب غير مميّز ، لأن كل شىء عظيم لا شعورى وصامت أخيرا .

وكارلايل - أكثر من أى ناقد مشهور شهرة كبيرة - يؤمن باللاشعور فى الطبيعة وفى الإلهام . « إن الجزء المفلوظ من حياة الإنسان يُعير للجانب اللاشعورى غير المفلوظ نسبة مجهولة صغيرة » . ونحن لا نجد إلا « لحاءً نحىلا من الشعور يغطى الهيمنة الخرافية العميقة للاشعور » . « ومن تلك المنطقة الغامضة ، ومنها وحدها ، كل الأعاجيب ، كل فن الشعر ، كل الأديان والأنظمة الاجتماعية تنطلق »^(٧٢) . ولا يقتصر

(٧٠) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٢٦

(٧١) رسالة إلى سترلنج فى ٢١ نوفمبر ١٨٤٢ ، « رسائل إلى مل » ، ص ٢٦٣ - ٢٦٤

(٧٢) «مقالات» ، المجلد الرابع ، ص ١٩ ، انظر أيضا « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ١٠ ص ٢٣٤ ،

تطبيق هذا على الأفراد ، بل هو عنيد أيضا إلى العصور . إن عصرا ذا وعى ذاتى زمن متدن غير مبدع . والأدب يظهر طالما أنه واع على أنه نوع من المرض . وعصور الإيمان وعصور غير الإيمان هي بالنسبة لكارلايل سواء في الاختلاف - ما بين العصور الابداعية والعصور النقدية أو العقيمة ، وهذا ينطبق أيضا على الأفراد : ففرجيل أدنى من هوميروس بسبب « وعيه المميت »^(٧٣) ، وقد نجح بوزول لأن لديه « المعية لا شعورية »^(٧٤) . واللاشعور عند كارلايل هو علاقة الإبداع . إن الليل أكثر نبلاً من النهار ، والكلام من فضة على حين أن الصمت من ذهب . « ربما كان أعظم شعرائنا هم الشعراء الصامتين من أمثال ملتون »^(٧٥) . وانحرف جون مورلى عن « تمجيد كارلايل للصمت فى ثلاثين مجلدا » يفقد هذا المعنى للإبداع اللاشعورى . لكنه يوحى بهزيمة ذاتية لمثل هذه اللاعقلانية المتطرفة . وهى تنتهى بصفة كاملة فى وجه إبداعات الإنسان الموضوعية والتي هى بعد كل شىء الحياة المجسدة للعقل .

والرفض الكامل للفن والخيال والنظرية قد نما من التأكيد الأصيل عند كارلايل على النزعة الفعالة والاهتمام بالشخصية . ومع كارلايل فإن الاهتمام بالنقد منذ البدايات الأولى أنسرب بشكل ما إلى السيرة . ويقول كارلايل وهو بصدد التحدث عن بيرنز : « الأكثر أهمية عن أعماله المكتوبة هو أعماله المؤداة » . « فى الفن لا يحسن بالمرّة أن ننسى الفنان » نظراً لأنه « ما من قصيدة تساوى شاعرها »^(٧٦) . وفى الوقت نفسه كان هناك انسراب مماثل يحدث فى فرنسا مع سانت - بوف . لقد كان النقد صورياً أو تأثرياً أو فلسفياً ، وكان مهتماً أساساً ودائماً بالعمل نفسه . ومع

(٧٣) « محاضرات عن تاريخ الأدب » ، ص ٥٢

(٧٤) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٧٥

(٧٥) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٤٠

(٧٦) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٩٠ - ٢٩١ ، « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٤٥ ، « مقالات » ،

المجلد الثانى ، ص ١٠٠

كارلايل أصبح شخصيا تماما . ورغم أن كارلايل مهتم في الغالب بسيرة الذين يفضلهم من الألمان فقد كان مهتما اهتماما شديدا بكتابتهم وتعاليمهم . وكان الأمر مختلفا مع الكتاب الإنجليزي في عصره . لقد عرف معظم هؤلاء الكتاب معرفة شخصية: لقد أبرزوا أنفسهم بقسماتهم وسلوكهم وأصبحوا ضحايا تصوير كارلايل الساخر . فكلاردج هو المَهْمَمُ وهو يتشدد في الكلام ويتشقق ويدغم الكلمات ويجمّمها . «عنده تَغْنُ حافل بالعويل الخاص بالرتابة اللاهوتية الطبيعية الميتافيزيقية» وله « نفس عاجزة مفرطة في الغزل المتناسج مع خيوط العناكب الانجليزية ، إنه إنسان ضعيف متخبط عاجز »^(٧٧) . وورد زورث هو « رجل له رأس ضخمة وفكّان كبيران أشبه بفكي التمساح وهو غارق في عفن مصمم من أجل العمل الاستثنائي العجيب » لكنه بالأحرى « غبي، صعب المزاج ، غير منتج ، وهو نوع من البشر يكاد يكون قلقا دائما » . و « فرانكر لا ينطلق إلا بالثرثرات ، بل وحتى الأمور المبتذلة على نحو لم أسمعها إطلاقا من أى إنسان آخر » . وستيل هو « إنسان طبيعي » « مع بساطة ووقار أخرقين بالنسبة له »^(٧٨) . ولامب « هو أكثر البشر عقما ، وله ساقان سقيمان ... وهو بالأحرى من النمط اليهودي ، هو يتحدث بفاقة ، وهو في المشى يترنح ويتطوح ، وهو رمز الحماقة ، جسماً وروحا (وهو شيء من نوع « الجنون » الحقيقي على نحو ما فهمت) ومع هذا لديه شفقة مفرطة ، أصيلة ، عطوفة ، ويمكن أن يطبقها بروح رياضية » . و « هو عادة سييء الطبع (إلى حد ما) وهو مغلف بأمور مُصطنعة باردة يوهم كثيرا بأن لديه فطنة »^(٧٩) . ولانور « هو إنسان طويل عريض فظ له شعر رمادي

(٧٧) سترلين ، ص ٥٥ ، ص ٥٧ ، جورنال ، ٢٦ مايو ١٨٢٥ ، في مزود « الحياة في لندن » ، الجزء الأول ، ص ٥٨ .

(٧٨) دفي « محادثات » ، ص ٥٨ انظر : « ذكريات » ، ص ٢٥١ ، « ذكريات » ، ص ٣٥٧ ، رسالة إلى أمرسون يوم ١٣ مايو ١٨٩٣٥ « مراسلات » ، المجلد الأول ، ص ٧٢ ، « ذكريات » ، ص ٢٥٩ انظر : « رسائل إلى مل » ، ص ١١٢ ، « رسائل ١٨٢٦ - ١٨٣٦ » ، ص ٥٠٥ ، لاحظوا أن ورد زورث ألمح إلى كارلايل في سوناتا (التغير الأعمى ، عندما التاريخ ... » (في « الأعمال الشعرية ، بإشراف دي سلينكورت ، المجلد الرابع ، ص ١٢٠) باعتباره « العابد الأعمى للقوة » .

(٧٩) « ذكريات » ، ص ٦٥ انظر : « مذكرتان » ص ٢١٧ - ٢١٨

وعيون واسعة تدور في محاجرها بعنف : وهو أكثر الناس قلقا ، وهو سريع الغضب وليس صبورا ولا يمكن أن يصمد لأي تربية كاملة . إنه إنسان متوحش وما من قدر من الثقافة يمكن أن يجعله أليفا « ، أو بطريقة أفضل « إنه متكبر سريع الغضب لاذع ومع هذا هو كريم صادق وهو رجل عجوز وقور ، أشبه بدوق أو أمير في مزاجه « (٨٠) .

ودي كوينسى « هو واحد من أرشق المتحدثين سمعت به : هو لديه دقة عظيمة ولكنها مرضية في الحقيقة بدون عمق ، ولديه شعور جميل أيضاً ولكن بدون عمق وبدون عدل وهو ضعيف وهش ومفرط في الحساسية ، وبصفة عامة هو إنسان فاسد بدون فاعلية « . هو « واحد من أكثر أعضاء حزب المحافظين المتعذر إصلاحهم ممن هم موجودن الآن ، وهو يحتقر الفقر احتقارا شديدا ، وهو نفسه - وباللحسرة - ! أكثر فقرا من أيوب الذي لم ييأس أبدا من رحمة الله « (٨١) . وإن الخشونة والفتنة الخبيثة في كثير من آراء كارلايل لا يجب أن تلمس بصيرته الحقيقية وقوة تشخيصه . ومع هذا فإن هذه البصيرة نادرا ما تقوم على قراءة مستفيضة لأعمال الكاتب ، بل تبدو بكل بساطة غريزة هي جزء من سماته ، مجرد إشاعة ، مجرد انطباع ، وإن « تأملات ورد زورث واللاتخيلات الإلهية محدودة وشحيحة ، شاحبة وغير يقينية ، ربما في جانب منها انعكاس ضعيف (مستمد من مصدر ثانوي من خلال كولردج) للذخيرة الألمانية الهائلة على هذا النحو ؟ « (٨٢) .

وحتى عندما لم يعرف كارلايل الناس معرفة شخصية فإنه يحكم عليهم أساسا بمعايير أخلاقية مطبقة على شخوصهم . وينال بيرنز الثناء بسبب التلقائية والإخلاص والمباشرة الغنائية ، لكنه يعد فاسدا ومحطما من جرأ الطموح الدنيوى . « إن

(٨٠) إلى امرسون في أول أبريل ١٨٤٠ ، « مراسلات » ، المجلد الأول ، ص ٣٠٣ - ٣٠٤ ، فرود : « الحياة في لندن » ، الجزء الثاني ، ص ٤٢

(٨١) إلى مل يوم ١٨ أبريل ١٨٣٣ ، « رسائل إلى مل » ، ص ٤٨

(٨٢) « نكريات » ، ص ٢٥٨ انظر « اليوميات » ، ٢٦ مايو ١٨٣٥ ، في فرود : « الحياة في لندن » ، الجزء الأول ، ص ٣٨ واسبيناس ، ص ٦٩ - ٧٩

أخلاقياته هي أخلاقيات مجرد الإنسان الدنيوى ، والمتعة في شكل أشد تهذيبا أو أشد خشونة هي الشيء الوحيد الذى يتوق ويسعى إليه « . ولدى كارلايل رأى متدن عن عمله مما يثير الدهشة . « نستطيع أن ننظر ولكن القليل من هذه الأعمال هي التي تستحق اسم القصائد وذلك باللغة النقدية الرقيقة ، إنها فصاحة مقفاة ، أشجان مقفاه، شعور مقفى ، ومع هذا نادرا ما تكون منغمة ومجنحة وشاعرية » (٨٣) . ويستثنى كارلايل قصيدة « الشحانون المرحون » فتتال الثناء على أنها شاعرية بالمعنى الدقيق من بين كل قصائده . لكنه يعترض على قصيدة « القلنسوة الصوفية » على أنها « مجرد سحر أوهام ، إنها قطعة من البلاغة الباهرة » (٨٤) . وينال شعر بيرنز الثناء مع إشارات للنصوص بسبب ما فيها من شعور الحب الدافى ونغميتها وأوصافها العميقة للطبيعة وجلاء بصيرتها . ورغم أن كارلايل ينوه بخطايا الإنسان ويشير إلى نقص الدين فإن تأكيد نقداًته ونغمتها إيجابية والشعور بالوشيجة مع الفلاح الاسكتلندى الفقير والاعتراف بالغنائية كجنس أدبى له ادعاءات محدودة يجعل المقال أساسا مقالا حافلا بالتقدير خاصة وهو يطور التقابل بين إخلاص بيرنزوزيف بايرون .

ولم يكتب كارلايل على الإطلاق المقال الذى خطط له عن بايرون ، ولكن واضح من التعليقات المتناثرة العديدة عن بايرون (٨٥) أنه كان سيتناوله على أنه ممثل للتشاؤم والناس بل وحتى النزعة العدمية الأخلاقية . وكارلايل ينتقد باستمرار بايرون بما يمكن أن نسميه اهتزاز الأعصاب بل وحتى السلبية والعجز مما يثير الدهشة بصرف

(٨٣) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٣١٣ ، ص ٢٨٣

(٨٤) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٨٣ - ٢٨٤

(٨٥) عن المقال الذى خطط له للكتابة عن كتاب توماس مور : « حياة بايرون » انظر : « مختارات من مراسلات ماكفى ناير (لندن ، ١٨٧٩) ص ٩٦ الفقرات الرئيسية « ووتون رينفرد » ، « الكلمات الأخيرة لتوماس كارلايل (لندن ، ١٨٩٢) ، ص ٩٥ فى مقال عن جوته ، المجلد الأول ، ص ٢١٨ ، عن بيرنز ، «مقالات» ، المجلد الأول ، ص ٢٦٩ ، ص ٢١٥ - ٢١٦ ، عن سكوت ، المجلد الرابع ، ص ٥٣ وهناك آراء أكثر تفضيلا فى الرسائل المبكرة .

النظر عن السجل اليونانى لبايرون . إن بايرون يعرض « المشاعر التى تنبعث من العاطفة التى تعجز عن التحول إلى فعل »^(٨٦) . والنصيحة الشهيرة « اغلق باب بايرون وافتح باب جوته »^(٨٧) . قائمة على هذا التقابل بين الفعل والحب والعمل من جهة والكتابة الرئيسية والكسل من جهة أخرى . وقد اندهش كارلايل من إعجاب جوته ببايرون ورفض أن يعتقد أن (إيو فور يون) لها صلة على الاطلاق ببايرون^(٨٨) .

وسكوت وهو « رجل نشط صحى تماما مفعم وناجح ومنتصر »^(٨٩) يجرى تناوله أيضا فى مقابل بايرون المريض والفقير . وما فى المقال عن بيريز هو مدعاة للمدح حيث يوجد التجذر الأرضى والشعور الاسكتلندى المحلى يصبح مع سكوت مدعاة للوم . لقد تغير التأكيد لأن سكوت كان ناجحا ونال مرتبة البارونية وهو كروانى لديه - فى نظر كارلايل - التزامات جادة أكثر عن الكاتب الغنائى . « إن حياته دنيوية ، وطموحاته دنيوية . لا يوجد شىء روحانى فيه ، وكل شىء له طابع اقتصادى ، مادي ، يمت إلى الدنيا الأرضية » . عليه أن يقبل نفسه حتى يصبح نبيلاً ريفياً مؤسس جنس الأسود الاسكتلنديين . إنه يكتب يومياً أشبه بقاطرة بخارية حتى أنه « كان يكسب ١٥ ألف جنيه استرلينى فى السنة يشتري بها فراشا ورياشا »^(٩٠) إن حياة سكوت تستخدم كنص للوعظ ببعث الطموح والنجاح الدنيويين وعدم جنوى كل عمل مكتوب فى عجلة على نحو عارض وللمتعة وحدها . « إن السر الأكبر للوجود لم يكن شيئاً كبيراً فى نظره » . و « الانسان يتبين أنه لا يؤمن بشىء » . « إن هذا الإنسان الدنيوى المسالم » لم تكن له أى رسالة مهما تكن ينقلها للعالم^(٩١) . ويرى الحكم على الروايات بخشونة

(٨٦) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٥٩

(٨٧) سارتور ، ص ١٥٢

(٨٨) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ١٩٢ فى الهامش

(٨٩) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٢٨

(٩٠) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٢٥ ، ص ٧٢ ، ص ٧٣

(٩١) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٣٦ ، ص ٥٥ ، ص ٥٤

على أنه « لوحات مناظر مسرحية ». وفن سكوت فى التشخيص فن خارجى : « إنه يشكل شخوصه من الجلد من الداخل ودون أن يقترب أبدا من قلبهم ». ومما يدعو للدهشة أن كارلايل لم ير فى لوحات سكوت التاريخية سوى سلة عتيقة حافلة بالطرز القديمة من الأزياء . ولكن « الأحزمة المصنوعة من جلد الجاموس وكل عادات ارتداء السترات الطويلة الضيقة التى بلا أكمام والأزياء مؤقتة ، والانسان وحده هو الدائم » (٩٢) . وكارلايل وهو متذمر يعترف بأن الرواية التاريخية هى بدعة ، لكنه لم ير بصيرة سكوت العميقة فى الصراعات التاريخية ولا تماسك صورته عن اسكتلندا فى القرن الثامن عشر . لقد تناوله بقسوة مشابهة لقسوة الفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشه كمجرد بطل للتجارة وكـ « فنان » متعهد باحث عن التسلية .

والملاحظات العرضية عن شيلى وكيتس أشد خشونة وأقل تمييزا وإن كان على الانسان أن يعترف - كما هو دائما - بقوة كارلايل فى تعبيره الذى لا ينسى . وإن جملة مثل « انصتوا إلى شيلى يملا الأرض حبا مبهما ، وهو حزن وعويل غير محددين لا متناهيين من جانب أطفال منبوذين » . وهذا يوحى بأنه لا يعرف إلا « أواه أيتها الحياة ، أواه أيها العالم ، أواه أيها الزمان ! » (٩٣) . وكارلايل يهاجم براوننج بسبب مقاله عن شيلى وهو يقدم مجموعة من الرسائل المزيفة وهو يقول له صراحة : « دائما يبدو لى شيلى مخلوقا ضعيفا للغاية وهو يستحق الرثاء لا الاعجاب . إنه ضعيف فى العبقرية ، ضعيف الطابع (فهذان الأمران يسيران معا دائما) ، إنه كائن فقير ونحيل ومتشنج ومشلول وصارخ وشاحب ... وكونه كله سماء فارغة مزينة بنجوم قليلة باردة نائحة حتى ولو كانت جميلة ، وصوته الخالص (أسلوبه الخ) ملئ بالحدة والصراخ وهو بالنسبة لأذنى فيه الكثير من صراخ الأشباح » (٩٤) .

(٩٢) « مقالات » ، المجلد الرابع ، ص ٢٢ ، ص ٧٥ ، ص ٧٧

(٩٣) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٢١

(٩٤) رسالة إلى براوننج فى ٨ مارس ١٨٥٣ ، « رسائل إلى مل » ، ص ٢٩٢

وبالمثل لا يرى كارلايل فائدة في كيتس . وهو في مقاله عن بيرنز يشير إلى كيتس على أنه « حساسية جياشة بالعاطفة تعشى . وهناك نغمات للطبيعة عفوية ضبابية معينة » (٩٥) ، وإن كتاب « حياة » من تأليف مونكتون ميلنز تزيد من احتقاره . « إن نوع الانسان الذى عليه كيتس تزداد رعبا بالنسبة لى : قوة الجوع للذة من كل نوع والرغبة فى كل القوة الأخرى - مثل هذه النفس - وكان هذا واضحا جدا - هى وعاء مختار للجسم » (٩٦) . وحدود النقد الادبى يبدو انها قد تمت والمحقق قد انتصر . وهذه الأقوال العنيفة تظهر أن كارلايل لا يمكن أن يتفق مع العصر الرومانسى الانجليزى فما من شخصية أدبية مفردة أفلتت من اتهامه القاسى . ومن الناحية التاريخية فإنه قد برز من ماض أكثر عراقا .

إن كراهية كارلايل العميقة للتوير هي بالأحرى كراهية أكثر قوة . إن إدانته للقرن الثامن عشر مكتسحة وعامة . وإن كان كارلايل فى التفاصيل أكثر أريحية بالنسبة لكتاب القرن الثامن عشر عن معاصريه . لقد أثنى على دريدن وبوب ، وسترن : « بفضل حبه الهائل للأشياء التى حوله » (٩٧) . وقد أثار سويفت وهيوم إعجابه وإن لاح سويفت بالنسبة له ليس مسيحيا ، وهيوم كان الخصم الكبير لكل ما دعا إليه كارلايل . زيادة على ذلك هناك نسيج قوى ونزعة رواقية فى كارلايل ، وهيوم كان رواقيا ، « رجلا بطوليا صامتا » (٩٨) .

غير أن إعجاب كارلايل الأساسى كان قاصرا على دكتور جونسون ، « بطل أعظم الأبطال » ، « إنه واحد منا نحن الانجليز ، أصحاب النفوس الانجليزية العظيمة » (٩٩) .

(٩٥) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٢٧٧

(٩٦) « يوميات » ١٨٤٨ اقتبسها د . أ . ويلسون : « كارلايل فى سمته » (لندن ، ١٩٢٧) ، ص ١٥

(٩٧) « محاضرات عن تاريخ الأدب » ، ص ١٧٦ ، ص ١٧٩

(٩٨) « محاضرات عن تاريخ الأدب » ، ص ١٧٧ ، « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ١٣٤ ، « محاضرات

عن تاريخ الأدب » ، ص ١٨٣

(٩٩) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٧٠ ، ص ٧٥ ، ص ٦٩ - ٧٠

وجونسون الكاتب لم يثر اهتمام كارلايل كثيرا : فقد وجد في كتبه « الآثار التي لا تقبل الجدل لعقل عظيم وقلب عظيم » ، « أسلوب قوى عجيب » (١٠٠) ، لكنه لم يعبا إلا بالإنسان كما ورد عند بوزول . وإن إقرار كارلايل « بقلب بوزول الممتلئ بالحب المفتوح » . وعبادة البطل المختارة « وعبقريته وقدرته على التصوير وروحه الخيالية مع لمحات من البصيرة أكثر عمقا مما هو شائع » تتلون برأى متدنٍ في أخلاقيات وعقل بوزول : « إن له كبدا ضخما وهو معتوه طائش عقيم ، إنه أحمق صحاب » (١٠١) . ويظهر كارلايل هنا نفس التناقض الظاهري إلى حد كبير الذي سبق أن أظهره بالنسبة لمقاله الأسبق الخفيف عن ماكولى ، فإن بوزول الغبي ينتج لاشعوريا أعظم كتاب في القرن الثامن عشر : انجيل عن « نبي الانجليزية » (١٠٢) . والتناقض الظاهري قد تم حله باكتشاف أبحاث بوزول التي تظهر فنيته الواعية .

والقرن الثامن عشر هو بالنسبة لكارلايل العصر العظيم للإيمان . زيادة على ذلك فإن المقالات عن فولتير وبيدرو والتعليقات عن روسو في المحاضرات عن « الأبطال » لا تخلو من التعاطف الانساني وبعض التصورات الأدبية . ويبدو روسو بشكل غريب خارج المكان الذي يجتمع فيه أبطال كارلايل : إنه إنسان « مريض سريع الاهتياج متشنج وضيق عقيم » وهو لا ينال الاعجاب إلا لأن روسو شخص مهم ولديه شرارة من النار الإلهية » (١٠٣) . وفولتير - في مقال قديم (١٨٢٨) - يستثير مديح كارلايل بسبب تسامحه « وشعوره العميق بسبب سداد رأيه » . لقد كان « رجلا متحضرا كاملا » لكن طبيعته كانت « ضحلة من الناحية الإيجابية ، فلا نجد فيه أى بطولة فى الشخصية من قمة رأسه حتى أخمص قدمه ، وكما نعرف فإنه ليست لديه فكرة نيرة واحدة فى الستة والثلاثين كتابا التى ألفها » . « إنه ليس رجلا عظيما ،

(١٠٠) « الأبطال وعبادة البطل » ، ص ١٨٢ - ١٨٣

(١٠١) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ٧٠ ، ص ٧٥ ، ص ٦٩ - ٧٠

(١٠٢) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ١٢٠

(١٠٣) « الأبطال وعبادة البطل » ، ص ١٨٤ - ١٨٦

وكل ما هناك أنه ساخرٍ عظيم « (١٠٤) . إنه ليس شاعرا ، ليس فيلسوفا ، لكن كتاباته يجب أن تنال الثناء بسبب وضوحها ونظامها ومهارته في تخطى الصعوبات ، وبسبب الفطنة و« النوق » . (ومع هذا فهو ليس حبا أصيلا للشعر) . ومع هذا يعترف كارلايل بأن فولتير أدنى من ديرو كمفكر (١٠٥) . إن مقاله عن ديرو يعترف بحرارة ببراعته العقلية . وهو يستهجن كتابه « حلم ألمبير » وهو يلمح لكتابه « الحلى المفصوحة » على أنه « شيء أكثر بهيمية من كل الروايات الغنية في الماضي والحاضر والمستقبل » . لكن هناك ثناء حاراً على « جاك رجل القدر » وخاصة رواية « ابن الأخ رامو » . ولقد قرأ كارلايل شيئا من النقد الفنى عند ديرو وهو ينتقد نزعتة الطبيعية فى إطار تعليقات جوته (١٠٦) . لكن المقال هو فى أساسه قائم على السرد الببليوجرافى وهو يعبر عن رعب شديد بالنسبة لعلاقة ديرو بصوفيا فولاند والصحة المتدنية التى احتفظ بها ، والأيدولوجيا مع موعظة حادة ضد الإلحاد وفلسفة النزعة الآلية .

وبشكل دقيق من وجهة نظر النقد الأدبى فإن على الإنسان أن يتحسراً على أن كارلايل اختار درب الفضيلة : الميل إلى الببليوجرافيا والنزعة التعليمية والنزعة الأخلاقية ، ومعيار (الإخلاص) لم يطور قضية النقد . واعتناق كارلايل المؤقت لعقيدة النزعة التاريخية والرمزية الرومانسية الألمانية جعله أكثر قربا من فهم الشعر . ولكن من جهة أخرى على المرء أن يعترف بأن نزعة كارلايل الأخلاقية كانت أساسية بالنسبة لشخصيته ، وأنه توجد بعض الاستبصارات العميقة فى رفضه لفوضى القيم والثقة العمياء فى التغير المتضمنة فى النزعة التاريخية الألمانية الرومانسية . وثنائىة كارلايل الفجة عن الخير والشر فى الإنسان وإدراكه للكوارث وأعمال العنف فى التاريخ وحتى عبادته للتجربة المعاشة باعتبارها (واقعة) تمثل نظرة للعالم (وبالتالي للفن) يجب مواجهتها حتى يمكن إثبات تهافتها .

(١٠٤) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٤٠٥ ، ص ٤١٠ - ٤١١ ، ص ٤١٤ ، ص ٤٢٦

(١٠٥) « مقالات » ، المجلد الأول ، ص ٤٤٦ ، ص ٤٥٢ ، ص ٤٦١

(١٠٦) « مقالات » ، المجلد الثالث ، ص ١٨٥ ، ص ٢٠١ ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ وقد قام جوته بترجمة جزئية لكتاب « مقال عن فن التصوير » (١٧٩٥) تتخللها تعليقات نقدية (انظر : « الأعمال » ، المجلد ٣٢ ، ص ٢٠٥ - ٢٦١ ، ص ٣١٨)

المصادر والمراجع

I quote the Centenary Edition (30 vols. London, 1896 - 99) as *Works*, the Essays (5 vols.) as *E*, *Heroes and Hero-worship* as *HH*, *Past and Present* as *PP*, *German Romance* as *GR*. Also:

Lectures on the History of Literature, ed. J. R. Greene (New York, 1892), as *LHL*.

Carlyle's Unfinished History of German Literature, ed. Hill Shine (Lexington, Ky., 1951), as *HGL*.

Two Note Books, ed. C. E. Norton (New York, 1898), as *TN*.

Reminiscences, ed. C. E. Norton (London, 1932), as *Rem*.

Collectanea, ed. S. A. Jones (Canton, Pa., 1953), contains an early review of *Faust* (1822).

The ample correspondence, especially with Emerson, J. S. Mill, and J. Sterling contains many literary opinions reported also by interviewers such as Sir Charles Gavan Duffy (*Conversations with Carlyle*, New York, 1892) or F. Espinasse (*Literary Recollections*, New York, 1893).

Comment is endless though there is little on the literary criticism. F. W. Roe, *Thomas Carlyle as a Critic of Literature* (New York, 1910), is useful though perverse in its conclusions.

On relations to Germans:

C. F. Harrold, *Carlyle and German Thought: 1819 - 1834* (New Haven, 1934), is best.

Cf. Werner Leopold, *Die religiöse Wurzel von Carlyles literarischer*

Wirksamkeit dargestellt an seinem Aufsatz "State of German Literature" (1827), Halle, 1922. A superior German thesis.

There is a good section in Jean-Marie Carré, *Goethe en Angleterre* (Paris, 1920), pp. 101-87.

On some details see:

B. H. Lehman, *Carlyle's Theory of the Hero*, Durham, N. C., 1928

Hill Shine, *Carlyle's Fusion of Poetry, History and Religion by 1834*, Chapel Hill, N. C., 1938.

Hill Shine, *Carlyle and the Saint-Simonians*, Baltimore, 1941.

Hill Shine, *Carlyle's Early Reading to 1834*, University of Kentucky Libraries, Occasional Contributions, No. 57, Lexington, Ky., 1953, Listd 3184 Louis Merwin Young *Thomas Carlyle and the Art of History*, Philadelphia, 1939.

There is an excellent chapter on Carlyle's rhetoric and terms in John Holloway, *The Victorian Sage*, London, 1953.

Many more references and discussions of related questions in my older writings :

1. "Carlyle and German Romanticism," in *Xenia Pragensia* (Prague, 1929), pp. 375-403.

2. A section in my *Kant in England* (Princeton, 1931), pp. 183-202.

3. "Carlyle and the Philosophy of History," *Philological Quarterly*, 23 (1944), 55-76, largely a review of Hill Shine and Mrs. Young. (Nos. 1 and 3 reprinted in my *Confrontations*, Princeton, 1965.) .

توماس دی کوینسی

(۱۷۸۵ - ۱۸۵۹)

يوصف دي كوينسى فى الأغلب على أنه كولردج صغير ، وكان يسمى حتى بأنه «الصفة الملحقة بكولردج الذى كان يُعدُّ الجواهر»^(١) . ومما لا شك فيه أن دي كوينسى يُكنُّ إعجاباً شديداً بكولردج كفيلسوف وعالم نفس : لقد اعتقد أنه مُضاهٍ لأفلاطون وشلنج « وأنه ليس له منافس على الأرض بالمرّة » كعالم نفس^(٢) . لكنه كان أيضاً أول من عرض سرقاته الأدبية من شلنج^(٣) . لقد كتب بغير تحيُّز بالمرّة عن عادة تعاطى كولردج للأفيون وكان يبدو وأنه لم يفهم شعره على الإطلاق . وهو يؤكد - فى تعليقه المستفيض الأول على قصيدة من قصائده - أن « البَحَّارُ القديم قد ذبح المخلوق الوحيد على الأرض كُلِّها الذى يحبه ويفضله . وهو فى ظلام خرافته القاسية قد فعل هذا لكى ينقذ إخوته فى الإنسانية من عقبة متخيلة^(٤) » . كما أن دي كوينسى لم يتفق مع كولردج حول علم الجمال أو النظرية الأدبية : فهو لم يكن لديه انشغالاته بالتخيل أو الكلية أو الرمز ، وهو يرفض رفضاً قاطعاً نقد كولردج لنظرية وردزورث عن القاموس الشعرى وما تحدث به عن الوهم^(٥) . ونجد - بالأحرى - فى النقد - اتفاق دي كوينسى هو مع وردزورث : « بالنسبة لمعظم النقد القوى عن الشعر أو أى موضوع مرتبط به مما لأقيته يجب أن أقر بالالتزامات لعدة سنوات من التحوار مع السيد وردزورث^(٦) » . وهو يسمى (تصدير) ١٨٠٠ « التجاوز لأى مقارنة على الإطلاق مع أدق عينة من الاستدلال وأكثرها انحيازاً وروعة فى أى عصر أو أمة يطرحه أى فن من الفنون الجميلة^(٧) » . وقد اشتكى دي كوينسى فيما بعد من فشل وردزورث لتوثيق

(١) ستيفن : « ساعات فى مكتبة » ، لندن ، ١٨٩٩ ، المجلد الأول ، ص ٢٦٠

(٢) « أعمال منشورة بعد الوفاة » بإشراف الكسندر هـ . جاب ، المجلد الثانى ، ص ١٧

(٣) « الكتابات المجموعة » بإشراف د . ماسون ، المجلد الثانى ، ص ١٤٢ - ١٤٧ ، ص

٢٢٦ - ٢٢٨ « أنظر : أعمال منشورة بعد الوفاة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٢ - ٢٤

(٤) « الكتابات المجموعة » ، المجلد ١٢ ، ص ١٩٥ - ١٩٦ فقرة من « الراهبة الحربية الأسبانية » .

(٥) « أعمال منشورة بعد الوفاة » ، المجلد الثانى ، ص ٢١٠ ، ص ٢٦

(٦) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٤٨ فى الهامش .

(٧) « أعمال منشورة بعد الوفاة » ، المجلد الثانى ، ص ٢١٠

أو تحديد قضيته ضد القاموس الشعري المتصور عليه قديما ، بل حتى اتهمه «بسوء تصور معانيه هو الخاصة» (٨) كلية . لكن دي كوينسى فى النظرية الأدبية لا ينتمى إلى الرمزية الكولردجية والجدلية الألمانية ، بل ينتمى إلى التراث السيكلوجى التجريبي لدى البريطانيين وإلى التيار الانفعالى المنحدر من دنيس عبر هارتلى إلى وردزورث . وكانت لدى دي كوينسى آمال كبار بالنسبة لأشكال النقد المستقبلية فى إطار علم النفس . « فى مجال النقد المطلق والفلسفى لدينا القليل أو ليس لدينا شىء على الإطلاق ، وذلك لأنه قبل إمكان أن يوجد (ذلك) يجب أن يكون لدينا علم نفس رائع ، بينما نحن فى الوقت الراهن ليس لدينا شىء على الإطلاق » (٩) .

وتوجد عند دي كوينسى أصداء عَرَضِيَّة لوجهة النظر الرمزية (كما هو الحادث عند وردزورث) إن الشعر يعلمنا بمثل ما تُعَلِّمنا الطبيعة : « كما تُعَلِّمنا الغابات ، وكما تعلمنا الطفولة، أى بالدافع العميق بالإيحاء الإلغازى ... من خلال الرموز والأفعال » (١٠) وحتى هنا « فإن الدافع من الكيان الربيعى » يجرى الاعتراف به فى الأبجدية الرمزية . ولكن الشعر عند كوينسى عادة لا يعلمنا بل بالأحرى يوصل الانفعالات . والتفرقة الشهيرة بين أدب القوة وأدب المعرفة (ودى كوينسى يعتبر وردزورث هو مصدره) (١١) هو لأول وهلة مجرد إعادة صياغة للتفرقة بين الشعر والعلم التى طرحها وردزورث وكولردج . إن « أدب القوة » قد سمح لدى كوينسى بأن يصنف النثر الغنائى التخيلى تحت هذا المصطلح ومن ثم يتجنب تضمينات « الخيال » بأن يجمع ما يسميه الألمان « القصيدة » بصرف النظر عن الوزن . و « القوة » عند دي كوينسى تعنى التأثير الانفعالى وهى ترتبط على نحو مؤكد بالتشكلات الممثلة التى رسمها

(٨) « الكتابات المجموعة » ، المجلد ١١ ، ص ٢٢٥ وبالنسبة للمناقشة الكاملة انظر جوردان فى مجلة « اللغة الحديثة » ، (١٩٥٢) الواردة فى الببليوجرافيا من قبل .

(٩) « الكتابات المجموعة » ، المجلد ١١ ، ص ٢٩٤ (١٨٤٥) .

(١٠) « الكتابات المجموعة » ، المجلد ١١ ، ص ٨٨ - ٨٩ .

(١١) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٤٨ فى الهامش .

هازلت^(١٢) . ومن الممكن حتى لمحاولة هردير لجعل « القوة » المفهوم المحورى للشعر عندما حاول فى أول عمل « الغابات النقدية » (١٧٦٩) قد حاول أن يطيح بكتاب « اللاكوؤون » للسنج . لقد ترجم دى كوينسى « اللاكوؤون » - فى جانب منه - مع تعليقات ، وقد كتب سرداً موجزاً عن هردير^(١٣) . لكن يبدو أن دى كوينسى لا يدرك مدى الدين الألمانى وربما بالأحرى قد حطَّ على مناقشات القرن الثامن عشر عن الجليل. وهو نفسه - إلى حد ما - قد انحرف فى استخدامه للفرق بين القوة والمعرفة والفكرة المبكرة (١٨٢٣) تؤكد الفرق بين (القوة) و (اللذة) وترى وظيفة الأدب ماثلة فى استثارة المشاعر الكامنة الخامدة . « عندما يتم تنظيم هذه الأشكال الساكنة والنائمة وعندما تتحقق هذه الإمكانيات فإننى أتساءل هل هذه هى امتلاكى الحى والوعى (لقوتى) أم هى ماذا ؟ »^(١٤) . ولكن دى كوينسى فيما بعد (١٨٤٨) يحدد الفرق بشكل مختلف : إن أدب القوة يتحدث إلى (الروح) الإنسانية وأدب المعرفة يتحدث إلى الفهم الهزيل^(١٥) . والقوة تُسمى « تعاطفا عميقا مع الحقيقة » ، « ممارسة وتوسعا لمقدرتك الكامنة للتعاطف مع اللامتناهى » . إن القوة تعيش فى علاقة « مع القدرات (الأخلاقية) الكبرى للإنسان » . إنها تتوحد مع « القلب المتفهم » ، مع المعرفة الحدسية . إن (السلام) و (الراحة)^(١٦) هما اللذان يتم الإعلام بهما على

(١٢) هوو (مشرفا) ، « الأعمال الكاملة » ، المجلد ١٨ ، ص ٨ « إن العلم يتوقف على العقلى أو الفضفاض - ويتوقف الفن على القوة الحدسية والمركزة للعقل .. وفى الواقع نحن نحكم على العلم بعدد التأثيرات التى ينتجها الفن بالطاقة التى ينتجها . العلم معرفة والفن قوة » . وهناك مقال فى صحيفة (مورنج كرونكل) ، ١٨١٤ والأول أشارت إليه اليزابيث شنيدر : « علم جمال وليم هازلت » (فيلادلفيا ، ١٩٣٣) ، ص ٤٥ فى الهامش .

(١٣) انظر : « الكتابات المجموعة » ، المجلد ١١ ، ص ١٥٦ - ٢٢١ والمجلد الرابع ، ص ٣٨٠ - ٣٩٤ ويمكن الرجوع عن هردير إلى مجلدنا الأول من هذا التاريخ النقدى .

(١٤) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٤٨

(١٥) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الرابع ، ص ٣٠٨

(١٦) « الكتابات المجموعة » ، المجلد ١١ ، ص ٥٥ - ٥٦ ، انظر المجلد الخامس ، ص ١٠٦ ، المجلد العاشر ، ص ٤٥ فى الهامش .

أنهما الأمر الجوهري في الأعمال الفنية الكبرى ، في محاولة لمواجهة التضمنيات المؤثرة المجاوزة للقوة في الاستخدام المبكر (للقوة) . ودي كوينسي مثل لونجينيوس الذي يحاول أن يحتفظ بكلا (الوجد) و (التطهير) . غير أن مصطلح (أدب القوة) لم يستمر متبقيا في النقد لأن (القوة) لا توحى بوضوح بالتأثير الانفعالي ولأن (المعرفة) - في قول شهير - هي القوة .

هذا التصور المحوري لنظرية دي كوينسي في الأدب تجرى مضاهاته على نحو غريب مع أفكار الأصل المختلف تماما والنتائج . ففي مقالين هما « البلاغة » (١٨٢٨) و « الأسلوب » (١٨٤٠ - ١٨٤١) يرسم دي كوينسي تفرقة بين البلاغة والفصاحة (أو الخطابة) . إن الفصاحة هي فن الإغراء ، قوة التحرير (وهو ما يعتقد الإنسان أنه يروق له) بينما البلاغة تعنى التلاعب بالأفكار أو رياضة ذهنية ، أو الألعاب النارية ، « فن الابتهاج في طاقاته الخاصة » (١٧) . وغالبا ما يقر دي كوينسي بالرأى الذي يذهب إلى أن الأسلوب المثالي هو « الحالة مندمجة مع المادة » وأن « الأسلوب هو - أو يجب أن يكون - بمصطلح وردزورث - ليس هو الرداء بل « تجسيد الأفكار » (١٨) . وعلى أي حال فإن وردزورث في الممارسة مهتم بتنوع الأسلوب الذي يروّض اللغة لذات اللغة ، الأسلوب الذي له « قيمة مطلقة ... مختلفة تماما عن قيمة الموضوع الذي يُستخدم له » (١٩) . وهو يجد أمثلة على هذه (البلاغة) عند الشعراء دن وجرمي تيلور وسير توماس براون ، بينما اليونانيون ليس لديهم إلا الخطابة ، وليس بلاغة بهذا المعنى الخاطئ (٢٠) . ودي كوينسي يندد باستمرار بنوعين من الأسلوب : الأسلوب السهل عند سويفت بسبب « لافنيته الفجة » والتي لا تبذره بأي حال من

(١٧) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ١٠٨ - ١٠٩ في الهامش ، المجلد الخامس ، ص ٢٣١ - ٢٣٢

(١٨) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٢٩ - ٢٣٠

(١٩) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٠

(٢٠) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٩٤ ، ص ١٠٠ ، ص ١٠٤

الأحوال أرقى من أسلوب ديفو ومئات من الكتاب الآخرين^(٢١) ، والأسلوب المتقطع المتقلب عند هازلت ولامب . وهكذا فإن هازلت ليس بالفصيح بالمعنى الذى لدى كوينسى . « لا يمكن لأى إنسان أن يكون فصيحاً إن كانت أفكاره بتراء معزولة وهوائية (ونحن نستعير كلمة مؤثرة من كولردج) وغير مطواعة »^(٢٢) . ولامب يعانى من النَّفس القصير المقطوع . « إن الالتفاف الذى تلفت فيه مشاعره - مهما يكن نوعها - هى الإمكانية الأقصر . إنه لا يستطيل - إنه لا يكرر نفسه - إنه لا يتولد » . ويخلصُ دى كوينسى بمبالغة هى على الأرجح إلى أن « الإيقاع » عند كوينسى لا يعنى إلا الإيقاعات الواردة فى الحقب المتأثرة بشيشرون . وفن الزخرفة الغريبة التى أُعجِبَ بها هى عند تيلور وملتون وبراون وبيرك وتمرس فى شطحاته الخيالية الحاملة « غير العاطفية » . لكن تصوره للأسلوب والبلاغة يتأرجح بقلق ما بين ما يُسميه « علم الأعضاء » - الأسلوب كعضو للفكر ، الأسلوب فى علاقة مع الأفكار والمشاعر - و « الآلية » ، علم الأسلوب منظورا إليه كآلة حيث تشتغل الكلمات على الكلمات^(٢٤) . والإيقاع - فى استقلال عن المعنى - ولعب العقل - فى استقلال عن موضوعه أو حقيقته - يجتمعان فى مفهومه عن (البلاغة) على نحوٍ خاص وعكسى تماماً لكل الاستخدام التاريخى حتى أنه يصعب أن نتبين لماذا يجب التهليل له على أنه « أصل إسهام فى النظرية البلاغية منذ أرسطو »^(٢٥) . وكل ما فعله دى كوينسى هو أنه يلوى مصطلحا مقبولا ليصبح له معنى جديد . وحدث أنه خطط لتيار فى تاريخ الأسلوب الإنجليزى فى القرن السابع عشر . ولكن حتى أن دى كوينسى كان عليه أن يدرك أن انفصال البلاغة والفصاحة ليس مما يمكن الدفاع عنه^(٢٦) .

والتصوران الأساسيان لـ « أدب القوة » بمعنى الأثر الانفعالى و (البلاغة) التى

(٢١) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٧

(٢٢) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الخامس ، ص ٢٣١

(٢٤) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ١٦٤

(٢٥) سيجموند ك . بروكتور : « نظرية دى كوينسى فى الأدب » (أن آر بور ، ١٩٤٣) ، ص ٢٦١

(٢٦) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ١٠٥

يجرى تحديدها على أنها ألعاب نارية ذهنية غير انفعالية لا يتلاعبان معاً بل إنهما حتى على نحو غريب مرتبطان بأفكار تاريخية أخرى . وعرض دى كوينسى لتصوره لما هو كلاسيكى وما هو رومانسى ورسم تصوراً دائرياً لتاريخ الأدب . وعلى أى حال فإنه بالنسبة لكلا النقطتين فإن الموضوع المطروح غير أصيل ولا يستحق المديح المبالغ فيه الذى انهال عليه بفضل « التقاطه العميق لما يمكن أن يسمى التصور العضوى للأدب » (٢٧) . ويهدف دى كوينسى إلى أن يحلّ بدل التناقض القائم بين الكلاسيكى والرومانسى التناقض القائم بين الأدب الوثنى والأدب المسيحى . والتفرقة الرئيسية بين القديم والمسيحية يراها دى كوينسى فى وجهات نظرهما تجاه الموت : فالوثنى حاشد باللايقينيات الكئيبة ولهذا يحاول أن يقنّع فكرة الموت ، والمسيحى يواجه أشكال رعبها بشدة لأنه يؤمن بالبعث . ويزعم دى كوينسى على نحو فج أنه « قد أكّد القانونين العظيمين والمتعارضين اللذين فى ظلّهما طوّرت التراجيديا اليونانية والإنجليزية نفسيهما فى انفصال » . ولقد ندّد بالأخوين شلجل اللذين « طرحا جهرة التفرقة بين الكلاسيكى والرومانسى » و « لكن ليس مخوّلا لطرح أى اكتشاف على الإطلاق » (٢٨) . ولكن مطلب دى كوينسى بالأصالة حول هذه النقطة أمر غير هام : فإن الأخوين شلجل وجان بول (الذى كتبه « المدرسة الأولية » قد أعجب به دى كوينسى (٢٩)) وكثيرون آخرون من الألمان اعتقدوا أن الشعر الرومانسى يمكن بالمثل أن يسمى شعرا مسيحيا . ودى كوينسى يؤكّد على التصورات المختلفة للمواد فى القديم وفى المسيحية – التقابل الذى يطرحه بين الشباب الذى يخدم شعلة مرسومة على التوابيت الحجرية والهياكل مع مناجل على المقابر المسيحية – تردد جدلا مستفيضا اشترك فيه لسنج

(٢٧) بروكتور ، ص ١٦٧ وهناك المزيد فى مقالى فى « الفصلية اللغوية » ، العدد ٢٣ ، (١٩٤٤) ، ص ٢٤٨ - ٢٧٢ وأعيد طبعه فى « مواجهات » ، برينسنون ، ١٩٦٥

(٢٨) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الثانى ، ص ٧٣ - ٧٤ وكثيرا ما ندّد دى كوينسى بالأخوين شلجل . « الكتابات المجموعة » ، المجلد الرابع ، ص ٤٢٨ ، المجلد الثامن ، ص ٩٢ ، المجلد العاشر ، ص ٤٢ - ٢٤ ، ص ٣٥٠ ، المجلد الحادى عشر ، ص ٥٠ ، ص ٢٢٧

(٢٩) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٦٧ ، ص ٢٧٠

وهردر وشلر بشكل بارز (٣٠) . والفريد عند دي كوينسى هو فحسب استهجانته الشديد للدين الوثنى . وهو مثل جماعة من الرومانسيين الألمان الذين تَمَرَّوا ضِدَّ الهلينية الكبرى كان ضِدَّ ما هو يونانى بشكل مميت . وفى رأيه أن الآلهة اليونانية والذين لم يستلهموا إلا الرعب الأعمى يرى الخوف منها على أنها « الضريبة العامة » ، على أنها « الحيات المُجَلِّلات بالأصوات » . إن الدين اليونانى له تأثير مُخزٍ : لم يكن لدى القدماء أى تصور للنزعة الروحية ، لم يكن لديهم أى تصور عن الخطيئة أو حتى الأريحية (٣١) . ويهاجم دي كوينسى بشكل نَسَقَى اليونان ، « اليونان غير المبتكرة ، لأننا نقول بصوت عالٍ إن اليونان فى شعرائها (كانت) غير مبتكرة وعقيمة بما يجاوز مثال الأمم الأخرى (٣٢) . وهو يندد بهوميروس على أساس أنه أدنى من شوسر ، ويندد ببندار على أساس أنه لا يمكن قراءته ، ويندد بديموستينيس على أساس أنه أجوف ، ويهاجم أفلاطون على أساس أنه « ليست لديه أى وسيلة ملحوظة بالنسبة لوفرة أفكاره » (٣٣) . والشعراء التراجيديون اليونانيون كانوا على أى حال - الأشعة الوحيدة للنور الأخلاقى وسط الظلام الوثنى ويمتدح دي كوينسى التراجيديا اليونانية ولكنه يتصورها على أنها (قائمة حية) لا تعرف أى صراع و « تمثل حياة داخل حياة : حياة تتعاقب إلى حالة هاجعة شديدة ، فيها هدوء شديد هو هدوء الجحيم : حياة يرمز لها بالحياة المروية للنحت ، ولكن تنطلق بكل التقابل والتناسب مع وقائع تلك الحياة الإنسانية التى نأخذها نحن المعاصرين على أنها أساس الدراما التراجيدية التى لدينا » (٣٤) . و « نظرية عن التراجيديا » اليونانية (١٨٤٠)

(٣٠) لسنج « أشكال الثقافة » (١٧٦٩) ، هردير « الآلهة اليونانية » (١٧٨٦) ، شيلر وقصيدته (١٧٨٨) .. الخ .

(٣١) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الثامن ، ص ٢١٠ ، ص ٢١٢ ، ص ٢٢٧ ، الخ ، المجلد السادس ، ص ١٤١

(٣٢) « كتابات مجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٢٠٢

(٣٣) « كتابات مجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٢٠٩ ، ٢١٣ ، ٢٢٢ ، المجلد الثامن ، ص ٤٦

(٣٤) « كتابات مجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٢٥٩

لدى كوينسى التى يزعم أنها ذات صلة كاملة هى استطالة للأبعاد الحافلة بالعبث لما قام به الأخوان شلجل من تماثل بين النحت اليونانى والدراما اليونانية ورغم أن دى كوينسى يعتقد فى نفسه أنه الدارس اليونانى التالى فى البلاد فإنه يُمثل بالأحرى رد فعل مسيحيا رومانسيا متطرفا ضد الهلينية .

هذا المعتقد وفلسفة التاريخ غير التاريخية تقتربان عند دى كوينسى أحيانا بمفهوم عقلانى للتقدم الدائرى الحتمى مع رأى شائع فى انجلترا منذ وورتون وهرد بأن الشعر ينحدر من عصر مبكر للعاطفة إلى عصر العقل أو الرأى الذى يذهب إلى أن هناك تأرجحا فى العصور الإبداعية والنقدية . ودى كوينسى نفسه يرجع هذه الفكرة إلى فليوس باتريكولوس وهو يمكن أن يلتقى بها عند جوته وكارلايل^(٣٥) . ولقد قام باستغلال فريد لهذا المفهوم فى محاولة للتديد بالرأى الذى يقول إنه كانت هناك فترة فرنسية فى الأدب الانجليزى ، أو أن بوب كان مُعتمدا على الكلاسيكية الفرنسية . وبدلا من هذا فإن حجة دى كوينسى تسير على هذا النحو : « لا يوجد أى جانب مهما يكن من الأدب الفرنسى قد كان له تأثير أو فيه أننى درجة يمكن بها أن يغيرنا »^(٣٦) . وبالنسبة لبوب ودرayدين « فإن ذلك الشيء الذى فعلاه كان (يمكنهما) أن يفعله حتى لو كانت فرنسا فى آخر الصين . والمدرسة التى ينتميان إليها هى مدرسة قد تطورت بدرجة مُعينة فى كل الأمم على السواء .. مدرسة تعتمد على الاتجاه الخاص الذى يُعطى للحساسيات من جانب ملكة التأمل ومن جانب المراجع الجديدة للمجتمع »^(٣٧) . ودى كوينسى يُعنف بوب على قوله :

« لقد قهرنا فرنسا ، لكننا شعرنا بأشكال السحر التى أسرتنا :

إن فنونها قد انتصرت مظفرة على جيوشنا »^(٣٨)

(٣٥) « كتابات مجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ١٩٤ - ١٩٥ انظر كتابى هذا « تاريخ النقد الأدبى » المجلد الأول .

(٣٦) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٤٣

(٣٧) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٦١

(٣٨) « من » الرسالة الشعرية الأولى من الكتاب الثانى لهوراس « البيتان ٢٦٣ - ٢٦٤ ودى كوينسى يأخذ رأى بوب ليشير إلى قهر فرنسا على يدى هنرى الخامس فى أجينكورت عام ١٤١٥ بدل انتصارات مارلبورو . « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٣٧ وما بعدها ، انظر ص ٩٦ - ٩٧

ومع هذا فإنه يعد العصر الأوغسطى الانجليزي عصرا ثانويا غير شعري تبعه في زمن جونسون « عصر الانهيار »^(٣٩) . ودي كوينسى انتقد أيسون وسويفت و د . جونسون وفيلدنج وكراب^(٤٠) بشدة ، ولكنه أعرب عن إعجابه الشديد ببوب ، وهذا أمر يدعو للدهشة . وهو يستطيع أن يفعل هذا لأنه تمثل بوب - وخاصة في مقاله عام ١٨٤٨ - في مفهومه عن البلاغة : « إننى أعجب به كفتان يقوم بالأعيب نارية لإحداث تأثيرات برأقة وهاجة من عناصر لا تكاد تحتوى على تأمة حياة فيها »^(٤١) . والموضوع عند بوب لا شأن له : المهم أسلوب النقط التي تسجلها الرماية وليس اختيار الضحايا^(٤٢) . ودي كوينسى لا يؤمن بأن بوب كان هجاء حقيقيا ، فلما كان يفتقر إلى الخبث والسخط فإنه قنع بمجتمعه وكان له إطار عقلى مسالم وتاريخى بالفعل . ورغم أنه مؤيد مهمل كسول للمسيحية « فإنه قد عبّ بعمق من أنهار المشاعر المسيحية »^(٤٣) . وهو فى شعره يفترض عمدا « إباحة الكذب بالنسبة لبعض الذكريات وإحداث تأثير شديد » بالأنغماس فى أشكال متوحشة وأكاذيب متهورة لأنه « عاجز عن أن تكون هناك فكرة مخلصنة أو عاطفة صادقة »^(٤٤) . و « دنكياد » هى بشكل كبير أعظم أعماله . بينما « مقال عن الانسان » هو « حلم بالنزعة الانتقائية الشديدة » بدون وجود مبدأ محورى^(٤٥) . ويبالغ دى كوينسى فى تقرير وجهة نظره ويفسدها بالانتقاص الشديد من إخلاص بوب ولكن هذا فى فترة ما عندما كان بوب يرى عادة إما كشاعر تعليمي «

(٣٩) « كتابات مجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٢٤٢

(٤٠) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ١٢ وما بعدها ، ص ١٩ وما بعدها . المجلد الرابع ، ص ١٠٤ - ١١٧ ، المجلد الأول ، ص ٣٤٤ ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٧ ، « دى كوينسى وأصدقائه » ، بإشراف جيمز هوج (لندن ، ١٨٩٥) ، المجلد الأول ، ص ٩٢ ، عن كراب .

(٤١) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ١١٩

(٤٢) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٤

(٤٣) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٦٨ - ٦٩ ، ص ٨٣ - ٨٤

(٤٤) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ١١١ ، ص ٧٢ ، ص ١٣١

(٤٥) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٣ ، ص ٩٥ ، ص ١٢٢ ، ص ٦٨

مصيب « ومفكر أخلاقي شديد أو وغد خبيث حقود ^(٤٦) . أدرك دي كوينسى شيئاً من تقنية بوب بافتراض قناع أو شخصية متخفية ، وكانت لديه بصيرة أصيلة بإدراك طابعه وعلاقاته الاجتماعية والدينية .

هذه المفاهيم النظرية الرئيسية فى كتابات دي كوينسى هى فى ذاتها متنافرة وهى مجرد فرقعات متناثرة على كيان هائل من الكتابات الأشتات . ولُب نقد دي كوينسى العملى غير مُتعلّق تماماً بنظرية ، وهو فى الغالب يبدو سرداً بيليوجرافياً أو هو مجرد طرح هوائى لقانون . وهو يُبدى معرفة واسعة مبهمة وأحياناً غير دقيقة أو يبدى دقة إشكالية كلها مماحككات يتخلّلها تهريج لا نوق له على نحو لا يُصدّق ، أو تَفَاخُرُ كله غرور . ولا يُوجد كاتب أكثر من دي كوينسى سخطاً ، فهو لا يبدو أبداً أنه قادر على أن يتمسك بموقف من المواقف ، فهو ينحرف عن الموضوع باستمرار ، ويطلق بالحشو بسماجة ويهدف بوضوح إلى إبهار قارئه بأى ثمن . ويقال لنا إن دكتور جونسون « لم يدرس شيئاً » وأن هازلت « لم يقرأ شيئاً » وأن الفيلسوف الألمانى كانت « لم يقرأ إطلاقاً كتاباً واحداً فى حياته » ^(٤٧) وهكذا بواليك . وستكون لعبة سهلة أن تجعل من دي كوينسى مثالا على مجرد الهوى وأنه نو نزعة ريفية على غرار جون بولوش وأنه صاحب نزعة خلقية ضيقة الأفق ، وهو صاحب نزعة معادية للعقل : إنه أنموذج لأسوأ ملامح النقد فى العصر . ومن المؤكد أن آراءه عن الأدب الفرنسى لا يمكن أخذها بجدية ^(٤٨) . وكتابات عن الأدب الألمانى – وإن كانت أقل تحاملاً –

(٤٦) بالنسبة للتصاوير الحديثة عن فن بوب انظر على سبيل المثال : أوستن وارن : « الكسندر بوب » فى « غضب النظام » (شيكاغو ، ١٩٤٨) ص ٣٧ – ٥١ ، ماينارد ماك : « الفطنة والشعر وبوب » فى « بوب ومعاصروه : مقالات مهداة لجورج شربرن » (أكسفورد ، ١٩٤٩) ص ٢٠ – ٤٠ ، وليم ك . ويمسات : « البلاغة والقصائد : مثال بوب » فى « مقالات المعهد الانجليزى » ، ١٩٤٨ (نيويورك ، ١٩٤٩) ص ١٧٩ – ٢٠٧

(٤٧) « كتابات مجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٢٧٤ ، المجلد الخامس ، ص ٢٣١ ، المجلد الثامن ، ص ٩٣

(٤٨) مجموعة من أقوال دي كوينسى المعادية للفرنسيين واردة فى مقال لسلى ستيفن ص ٢٦٤ – ٢٦٥ ومنذ ذلك الوقت تم اكتشاف ملاحظات مخطوطة متأخرة فيها نغمة أكثر تعاطفاً فى تناول الدراما الفرنسية : انظر : « دي كوينسى عن الدراما الفرنسية » فى « مزيد من الكتب » ، العدد ١٤ (١٩٣٩) ص ٣٤٧ – ٣٥٢

يصعب أن تكون متزنة ، وقد يضحك الإنسان على إضفاء الطابع الأخلاقي المسئى للغاية عن « فلهلم ميستر » بطل رواية جوته التي تحمل هذا الاسم وعن عشيقاته (٤٩) . ولكن الأصعب أن نتلمس له الأعذار (فيما عدا أن يكون مثل الجرسونات) وهو يكتب عن حياة جوته وشيلر في (الموسوعة البريطانية) (١٨٣٨) . ودي كوينسى يستبعد «فاوست» على أنها غير معقولة ولا يذكر شعر جوته الغنائى ، وهو يتجافى كل نثر شيلر وشعره وكل المسرحيات الدرامية بعد « فالنشتين » (٥٠) وقد اعتقد دى كوينسى أن جوته « أدنى بكثير من كولردج فى القوة وتوجّه العقل » وتنبأ بأن « الأخلاف من بعده سوف يدهشون للصنم المدمر الذى أساسه وهم أجوف ولا معنى له سوف يتركون عبادة آباؤهم لغزاً لأعقابهم » (٥١) ولا نجد إلا الصفحات المتعاطفة القليلة عن جان بول (٥٢) هى التى تلتطف من لهجة دى كوينسى ولكنها أمور عرضية حمقاء فى الأدب الألمانى (٥٣) .

وهو لا يكون فى حالته الطبيعية إلا فى الأدب الإنجليزى الحديث . ومقاله « حياة شكسبير » للموسوعة البريطانية (١٨٣٨) هو على أى حال لا يكاد يتفق مع رأى الألمان ، فالمقال كله إطناب بشكل لا يُصدّق وخال من المعلومات وغارق فى التأملات العاطفية عن « خيبات أمل شكسبير فى زيجاته » (٥٤) . والمقال الصغير عن « الطرق على بوابة ماكبث » (١٨٢٣) تدعو إلى الإعجاب حقاً باعتبارها تحصيلاً رائعاً له

(٤٩) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٢٢ - ٢٥٨ ، عرض تحليلى لترجمة كارلايل فى « مجلة لندن » (أغسطس ، ١٨٢٤) والجزء الأول الذى يهاجم ترجمة كارلايل ويبرز أكبر العبارات مبالغة عن نزعة جوته اللاأخلاقية وغيابته ... الخ لم تعد تطبع فى « كتابات مجموعة » .

(٥٠) « كتابات مجموعة » ، المجلد الرابع ، ص ٤١٨ ، ص ٤٣٧

(٥١) « كتابات مجموعة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٥

(٥٢) « كتابات مجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٥٩ - ٢٧٢ (١٨٢١) .

(٥٣) وهكذا من المستحيل أن نتفق مع كلارنس د . ثورب (الملحق بكتاب بروكتور ، ص ٢٩٧) من أن عمل دى كوينسى عن الأدب الألمانى له أهمية تفوق الأهمية عند كارلايل .

(٥٤) « كتابات مجموعة » ، المجلد الرابع ، ص ٥٤

تأثير قوى . ويضرب دى كوينسى الأمثال من الحياة اليومية - مثل صمت الشوارع وهجرتها بعد جنازة كبيرة ثم يقطع الصمت فجأة صوت العجلات وهى تتباعد من الساحة - وذلك ليشرح تأثير الطرق فى (ماكبث) :

« إن هجة القلب الإنسانى وولوج القلب الشيطانى كان يجب التعبير عنهما وجعلهما محسوسين . لقد بزغ عالم آخر ... ولكن كيف يمكن نقل هذا وجعله محسوسا ؟ ولكى يمكن أن يبرز عالم جديد فإن هذا العالم يجب أن يختلف لفترة . يجب عزل المجرمين والجريمة - يجب فصلهم بهوة لا تُعبر عن المد العادى وتتابع الشئون الإنسانية - يجب غلقه وفصله فى جب عميق ... يجب إفناء الزمن ، العلاقة مع الأشياء نون أن تلغى .. إن الطرق على البوابة شديد ، وهو يُسمع عاليا حتى رد الفعل قد بدأ ؛ إن ما هو إنسانى قد ترك انعكاسه على ما هو شيطانى ، ودوافع الحياة بدأت فى النبض من جديد ، وإعادة بناء مجريات العالم الذى نعيش فيه يجعلنا أولا حساسين بعمق لما يوضع بين قوسين على نحو مخيف مما يفصلهم » .

لقد وضع دى كوينسى أصبعه على نقطة التحول الحاسمة فى التمثيلية وقد حلل التغير الفجائى ، رغم أن الإنسان قد يشك فيما إذا كان تأثير الطرق يعمل عمله على نحو تراجعى ليعزل المجرمين . أفلا يمكن للتأثير أن يجرى تفسيره على نحو بسيط بمشاركتنا فى الاستيعاب والرعب من المجرمين المذنبين ؟ إن الطرق أشبه بصوت القدر ، النذير بالجزاء ؛ وكل واقعة يومية يُعاد - بالأحرى - بناؤها من خلال حديث الحمّال الذى لم يرد ذكره إطلاقا فى مقال دى كوينسى . ويصل المقال إلى الذروة فى الخطبة الطنانة عن شكسبير وهى شكل فى الكتابة يتميز بها الإعجاب الشديد الرومانسى بشكسبير :

« أيها الشاعر العظيم ! إنها أعمالك ليست مثل أعمال الرجال الآخرين ، إنها مجرد أعمال فنية عظيمة ، لكنها تشبه أيضا ظواهر الطبيعة ، مثل الشمس والبحر ، مثل النجوم والأزهار ، مثل الصقيع والبرد ، مثل المطر والندى ، مثل عاصفة البرد والرعد والتي يجب أن تُدرس بخضوع تام للكاتنا الخاصة وبالإيمان الكامل أنه فيها لا

يمكن أن نجد شيئاً كبيراً وشيئاً صغيراً ، لا نجد فيها شيئاً غير مفيد أو بلا جدوى ، بل كلما أمعنا في اكتشافاتنا نرى براهين على التصميم والتنظيم المحكم الذاتى حيث لا ترى العين المهمة سوى ما هو عرضى ! « (٥٥) .

إن شكسبير هو الطبيعة - لكنها الطبيعة التى تكشف تصميم الله فى أصغر كل تفصيلة : الطبيعة المتصالحة مع الفن .

ولا يشعر دى كوينسى بمثل هذه الحميمية مع معاصريه . والمقال عن الشاعر كيتس (١٨٤٦) فاتر . وهو يندد بـ « إنديميون » (٥٦) « على أنها جنون منتصف الصيف الخاص بالمحبة والمشار المتحرة الزائغة والتخنت المميت » ، إنها قصيدة تنتمى إلى « أحقر مجموعة شمعية التكوين ، أو أحقر حيلة مبتذلة مذهبية » وكيتس يسئ استخدام اللغة الإنجليزية ويسحقها على نحو مثير « كما لو كان يطؤها بحوافر جاموسة » . لكن لا يزال ينتج عملاً خالداً هو « هيريون » (٥٧) وفيها « العظمة والجمال الأخاذ والساحة معبد يونانى حافل بالنحت اليونانى » (٥٨) . ولكن حينئذ ، بعد عام ، يتذكر دى كوينسى أن الشيء الذى يوصف بأنه مثل معبد يونانى ليس مدحا له لأن الأساطير اليونانية (ضعيفة) وعاجزة عن تربية أى شيء بعمق على نحو الموجود فى قصيدة « هيريون » التى تقوم على عقائد أكثر قدما وأكثر حلقة (٥٩) ولانجد كلمة واحدة عن قصائد كيتس أو القصائد القصصية الأخرى .

وعند النظر فى السياسة والدين عند الشاعر شلى فإننا نجده يحظى بتفضيل أكبر قليلا . ودى كوينسى بذل جهدا فى مقاله (١٨٤٦) لبيان « الصفات التى تدعو

(٥٥) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٢٩٢ - ٢٩٤

(٥٦) قصيدة فى أربعة كتب ألفها الشاعر كيتس عام ١٨١٨ ويصفها كيتس نفسه بأنها محاولة مليئة بالحمية أكثر من كونها عملاً كاملاً منجزاً . (المترجم) .

(٥٧) قصيدة لكيتس كتبها فى ١٨١٨ - ١٨١٩ وقد كتب منها صورتين مختلفتين وظلت كل صورة ناقصة . (المترجم) .

(٥٨) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٨٩ ، ص ٢٩٢ - ٢٩٣

(٥٩) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٤٥٩ (١٨٤٧) .

للإعجاب في طبيعته الخلقية « وإخلاصه ونقاشه . وهو لا يفعل هذا إلا بشرح سلوك شلى وأرائه على أنها « جنون جزئى ؛ وهو يبين تعصبه الأعمى الشديد بأن يذكر أن شلى قد تلاشى في « دوامة مقدّاسة » تسبّب فيها « بحر دينى » لكى ينتقم من مصيبتة « إله منكر مهان » . ولانجد شيئاً على الإطلاق في المقال المطول عن الأعمال فيما عدا « سنسى »^(٦٠) التى يدافع عنها دى كوينسى بسبب « الطبيعة الملائكية لبياتريس » و « النور المتألق فى الظلام » . « وحتى المجرم ، بل وحتى قاتل أبيه رغم أنه ينطلق من نفسه إنما ما يفعله هو أن يعمّق تلك الخلفية من الحلقة التى تنقذف فى كشف أكثر امتلاء - عظمة ذلك الوجه الذى يعانى^(٦١) » .

ودى كوينسى لم يعرف كيتس أو شيلى معرفة شخصية ، وهو يعرف بالفعل وردزورث وأعجب به باعتباره أعظم شاعر فى العصر . لكنه عرف وردزورث معرفة جيدة واستطاع أن يكتب عنه وعن عائلته وليس عنده إلا خليط عجيب من المحبة الأصيلة والحقد الشائع . لقد كانت السيدة وردزورث « واضحة جداً » ولديها « انحراف فى الرؤية كبير » . إن نوروثى تتلعثم وتمشى بدون رشاقة ولا تعرف إلا القليل جدا . ومن المؤكد أن وليم « لديه ساقان زخرفيتان » وكان عنده انحناء فى الكتفين وكان شيخاً مسنناً بشكل دائم وكان عاجزاً عن « التواضع والتكريس للتودد »^(٦٢) . وهو محظوظ حظاً شديداً فى كل الأمور المالية وقد ورث كما كان يشغل وظيفة وإن كان لا يمارسها إلا عندما تكون هناك حاجة إليها كما لو كان الناس يموتون من أجل مساعدته . لكن هذه الذكريات (١٨٣٩) تبعها نقد أصيل نوعاً ما عن الشعر فى مقال متأخر (١٨٤٢) . وجانب من المقال يتكوّن من السخرية والانتقاد : فمارجريت مثلاً فى قصيدة (نزهة) كان يجب أن تكتب إلى وزارة الحرب لتتأكد أين يوجد زوجها^(٦٣)

(٦٠) تراجيديا كتبها شلى عام ١٨١٩ (المترجم) .

(٦١) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٧٤ - ٣٧٦

(٦٢) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٣٦ - ٢٣٩ ، ص ٢٤٢ ، ص ٢٨٣

(٦٣) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢٠٦

وبطبيعة الحال يمدح اكتشافات وردزورث في الطبيعة كما يمدح « عينه الثاقبة » . ودي كوينسى مثل كولردج من قبله يدلى بأمثال هذه الملاحظات التي هي أشبه بإعتام عدسة العين التي تبدو كما لو كانت « قد تجمدت من جرأء المسافة » أو القطيع من الغنم الذي يرمى .

« رءوسها لا ترتفع أبدا ؛

وهناك أربعون منها تُطعم كأنها واحدة » (٦٤) .

غير أن دي كوينسى يستطيع أيضا أن يشخص شعر وردزورث بمنظور أحد ، فطريقته هي في تناول النقدى بعواطف متزنة « وكشف النقاب فجأة عن علاقة بين الأشياء التي تُعدُّ آنذاك لا صلة لها ومستقلة » وأخيرا بحثه النسقى عن « الحزن فى كل وفرة من الفرح » والتطلع إلى « تدفق الفرح فى الحزن والحزن فى الفرح - هذه الورطة المتبادلة للظلام فى النور والنور فى الظلام » (٦٥) . ويسمى دي كوينسى هذا «مبدأ التباحن» (٦٦) ، وهو واضح على أساس مماثلة قوانين التداعى ويمكننا أن نسميه السخرية أو التناقض الظاهرى .

مثل هذه التعليقات المميّزة - ومعظمها يستهدف تحليلا لاستجابة القارئ تجاه الأدب - تقوض فقدان الموحش لأشكال المزاح المرحة والغرائب البارعة والخطب الطنانة عند دي كوينسى . زيادة على ذلك من خلال كل مقال مهما يكن مسهبا واستطراديا فإنه يشعُّ بشخصية شيطانية رائجة غريبة وعقلية يقظة . غير أن دي كوينسى ينقصه نسق وتناسق وموضوعية الناقد العظيم .

(٦٤) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٢١٧ - ٢١٩ والاقْتباس من « كُتبت فى مارس وقت الاستقرار على الجسر عند السان مائى ، فى « الأعمال الشعرية (بإشراف سلينكورت) المجلد الثانى ، ص ٢٢٠

(٦٥) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الحادى عشر ، ص ٣٠١ ، ص ٣٠٢ ، ص ٣١٥

(٦٦) « الكتابات المجموعة » ، المجلد العاشر ، ص ٤٣٦ والمبدأ جرى استخدامه أيضا بالنسبة لمسرحية « لير » (الكتابات المجموعة ، المجلد العاشر ، ص ٤٩) و« الفريوس المفقود » (الكتابات المجموعة ، المجلد العاشر ، ص ٤٠٣ - ٤٠٤) .

المصادر والمراجع

I quote *The Collected Writings*, ed. D. Masson (14 vols. London, 1896), as M. Also *The Posthumous Works*, ed. Alexander H. Japp (2 vols. London, 1891), as Japp. Edward Sackville West, *Thomas De Quincey, His Life and Work* (title of English edition : *A Flame in Sunlight*) (New Haven, 1936), contains a brief survey of the criticism.

Sigmund K. Proctor, *Thomas De Quincey's Theory of Literature* (Ann Arbor, 1943), makes extravagant claims for De Quincey's greatness.

John E. Jordan, *Thomas De Quincey, Literary Critic : His Method and Achievement* (Berkeley, 1952), is the best detailed analysis.

John E. Jordan, *De Quincey to Wordsworth : A Biography of a Relationship*, Berkeley, Calif., 1962.

Among essays, see Leslie Stephen's severe account in *Hours in a Library*, Vol. 1, London, 1874; Saintsbury's in *Essays in English Literature (1780-1860)*, London, 1890; the pamphlet by J. H. Fowler, *De Quincey as Literary Critic*, English Association, 1922; the chapter in A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry*, London, 1926; my "De Quincey's Status in the History of Ideas," *Philological Quarterly*, 23 (1944), 248 - 72, an extended review of Proctor's book, reprinted in *Confrontations*, Princeton, 1965; John E. Jordan, "De Quincey on Wordsworth's Theory of Diction," *PMLA*, 68 (1953), 764-78. J. Hillis Miller, *The Disappearance of God* (Cambridge, Mass., 1963), contains a remarkable chapter on De Quincey, pp. 17-80.

لى هنت

(١٨٥٩ - ١٧٨٤)

لقد رأينا أن دي كوينسى هو الأقرب إلى وردزورث فى النظرية الأدبية . أما لى هنت - إذا أمكن للإنسان أن يعمم عن نتاجه الهائل الذى يقع فى حوالى خمسة وخمسين عنوانا للكتب ومئات المقالات - فيبدو هو الأقرب إلى لامب وهازلت فى المنهج ، وهو من المؤكد أنه يستمد نظريته فى التخيل من كولردج . لقد أثنى هنت على نقد كولردج لوردزورث باعتباره « أجمل محاضرة عن فن الشعر فى اللغة »^(١) ، وهو يكتب بروعة أشد عن نقد لامب « بأستاذية »^(٢) ؛ ولقد أعجب بهازلت بالرغم من أنه فى الغالب لا يتفق مع فجاجة أحكامه^(٣) .

ومعظم تصريحات هنت النسقية عن المبادئ هى المدخل لقوله « رداً على التساؤل: ما هو الشعر ؟ » فقد تحدث فيه عن « التخيل والخيال » (١٨٤٤) وهو مختارات منتقاة من شعر تشوسر إلى كيتس وهو يحاول أن يبين « أى نوع من الشعر يُعدُّ (أشد أنواع الشعر شاعرية) » ؛ إن الشعر « فى عناصره مثل ماهية خالصة مصفاة » أو « شعر خالص » كما يقول أحيانا ؛ وهو يبحث الرد على التفرقة التى طرحها كولردج بين التخيل والخيال . غير أن تفرقة كولردج مع هنت فقدت مدلولها فى مبحث مثالى للمعرفة ؛ لقد كف التخيل عن أن يكون تخيلاً إبداعياً ، وقد أصبح مرة أخرى مجرد ابتكار ، ابتكارية ، أو تشكيل صور . ولا تزال بقايا تفرقة كولردج قائمة : التخيل هو « إدراك حى بأشكال التعاطف الوجدانى فى طبائع الأشياء » ، والخيال « هو رياضة تلاعبية مع تشابهاتها ، سواء كانت حقيقية أم مفترضة » . لكن الهوة بين الملكتين تتسع : فالتخيل عند هنت ينتمى إلى التراجيديا أو ربات الشعر الجادة ،

(١) « كتاب السونيتات » (مجلدان ، بوسطن ، ١٨٦٧) ، المجلد الأول ، ص ٨٧ فى الهامش .

(٢) مجلة « اكزمنتر » . أعيد فى بلوندى : « هنت اجزمنر الى موضع الفحص » ، ص ٢٢٠

(٣) كتب هنت ثلاثة مقالات عن الأعمال النقدية لهازلت : « عن « شخوص تمثليات شكسبير » (١٨١٧) أعيد طبعها فى « النقد الدرامى عند لى هنت ١٨٠٨ - ١٨٢١ » ، بإشراف ل . هـ . و . س . و . هنتشنز (نيويورك ، ١٩٤٩) ، ص ١٦٧ - ١٧٩ وملاحظات فى ٢١٧ - ٢٢١ : « محاضرات عن الشعراء الكوميديين الانجليز » ، فى مجلة « اكزمنتر » ، ١٨ أبريل ١٨١٩ ، و « محاضرات عن أدب عصر اليزابيث » ، فى مجلة « اكزمنتر » ، ١٩ مارس ١٨٢٠ والعلاقة المعقدة بين هنت وهازلت بحثها لا ندرى فى كتابه « لى هنت » .

والخيال ينتمى إلى الكوميديا ، وأحد معلمى التخيل هو السوداوية . والخيال هو «بدون الثقل الآخر للفكر والوجدان» . إن الخيال هو « لعب أخف للتخيل أو الشعور بالمائة المستخلص من الجدِّية » ، إنه « الجانب الشعري من الفطنة » (٤) . وتدهور الخيال إلى مجرد الفطنة قد اشتط به هنت أبعد مما ذهب إليه وردزورث أو كولردج . وفى مختارات هنت المجموعة بعنوان « الفطنة والفكاهة » (١٨٤٦) تجرى مساواة الفطنة حتى مع « الخيال فى أشد التعبيرات الإرادية الدقيقة عنه ، وفى أدنى حالاته شاعرية » . والفكاهة تختلف فى أنها تتناول « متنافرات الشخصية والظروف كما تفعل الفطنة فى تلك الأفكار المتعسِّفة » (٥) . هذه الفروق الواهية لا تبرهن عليها العبارات العديدة من أن الفقرة من الفقرات يمكن أن تصور كلا التخيل والخيال أو التصنيف المختلط لأعمال التخيل والفكاهة وفق المقولات البلاغية . فالخيالات الطبيعية وغير الطبيعية والتشابة والاستعارات والاستعارات الحية واللمسات الصغيرة مثل ذقن بريام الرمادية فى الأساطير القديمة وهو ينحنى أمام أخيل هى الأقسام الفرعية للتخيل ، والتشبيه والاستعارة والسخرية والهزلية الحادة والمحاكاة التهكمية والمبالغة والتوريات والنظم الأجوف هى بعض الأقسام الثانوية للفطنة . وفى الممارسة نجد أن الشعر التخيلى ينقسم إلى « الصور المجازية » و « الموسيقى » : إما وحدة فن التصوير والموسيقى التى أعجب بها هنت عند سبنسر أو مجرد الموسيقى عند كولردج . غير أن النتائج النظرية لهذا المثال عن « الشعر الخالص » لم تُستخلص على الإطلاق . وهنت بعد الملحمة (مع الدراما) وليس الشعر الغنائى ذروة الأجناس الأدبية (٦) . وهو يفهم « بالموسيقى » فى الشعر - مشتطاً - على أنها النغمة و « حلاوة » النظم ، أو بكل بساطة مثل النظم الغنائى الموقَّع الحر الذى وصفه كولردج . وهنت فى رد فعله المبكر

(٤) « التخيل والخيال » ص ٧ من المقدمة ، ص ٢٧٧ ، ص ٢٩٥ ، ص ٩ - ٢٠ ، ص ٢١ - ٢٢ ، ص ٢ ، ص ٣٢

(٥) « الفطنة والفكاهة » (لندن ، ١٨٤٦) ، ص ٩ ، ص ١٢

(٦) « التخيل والخيال » ، ص ٢٢ - ٢٣ ، ص ٦٢

ضد « المنظومات الغنائية الوقايقية » التي هي بين بين وسط الرفعة والانحطاط » (٧) عند بوب امتدح بيت الشعر المناسب عند دريدن ، ومارس لوبيتا مقفى مفككا دارجا فى إعادة حكّيه التافه لطقة السرد عند باولو فرانثسكا (قصة ريميني) (١٨١٦) . ولكن فيما بعد فى « كتاب السونيتات » (١٨٦٧) الذى نشر بعد وفاته استطاع هنت أن يُصرّ على المتطلبات الفنية الصارمة لشكل النظم ويصرّ على الخطاطية المقفاة الإيطالية للسوناتا ويصر على الفكرة الأساسية ويستطيع أن يزكى تأليف السونيتات باعتبارها « تجديدا كليا » وهو « لا يحتاج إلى أن يتداخل مع شئون الحياة اليومية غير الأكل والسير » (٨) . إن الشعر الخالص وقد تصوره فى البداية على أنه الشعر التخيلى قد أصبح الشعر المتقطّع ، الشعر باعتباره هربا ، الشعر باعتباره تسلية ، الشعر باعتباره لعبة جميلة . ولا عجب أن هنت لم ير أى صراع بين الشعر والعلم ، بين الخيال والواقع . وهو يقرّع كيتس لاستنكاره « تحليل قوس قزح » أى يُقرّعه على لمسة الفلسفة الباردة . « سوف يكون هناك شعر للقلب طالما أن هناك يوما ابتسامات ، سوف يكون هناك شعر التخيل طالما ظلت العلل الأولى للأشياء ملفزة . والإنسان الذى ليس بشاعر على الإطلاق قد يعتقد أنه لا شىء بمجرد ما يستخلص العلة الفيزيائية لقوس قزح ، لكن لا يجب أن يؤنب نفسه ، فهو لم يكن شيئا من قبل » . « إن عصرا للشعر قد نما مع تقدم التجريب » (٩) .

إن هنت يتأمل هذه المملكة المنفصلة للشعر بإعجاب قائم على التأثر . والنقد - ولا بد أنه يعنى به النقد الإحكامى الذى يفرض الرقابة والحظر - « هو فى معظمه إزعاج وتفكك » وهو يندد بالناقد الذى « هو غالبا مؤلف غير ناجح » . وهو « يكاد يكون دائما شخصا أدنى من رجل العبقرية » (١٠) . وهو يعجب بنقد لامب لالشيىء سوى أنه

(٧) « مأدبة الشعراء » (لندن ١٨١٢) البيت ١٨ وهذه هجائية منظومة ساخرة بأسلوب « قصول الشعراء » فى القرن السابع عشر التى أعاد هنت كتابتها عدة مرات وألحق بها ملاحظات إشكالية مستفيضة .

(٨) « كتاب السونيتات » ، المجلد الأول ، ص ٤

(٩) « لاميا » ، القسم الثانى ، البيت ٢٣٧ بلوندين : « مجلة اجزمنر لى هنت موضع الفحص » ، ص ١٤٧ . وهناك فقرة مماثلة فى « رجال رنساء وكتب » (لندن ، ١٨٤٧) ص ٤ - ٥

(١٠) « النقد الأدبى » بإشراف ل . ه . وس . و . هنتنز ، ص ٢٨٧ « التخيل والخيال » ، ص ٣١٦

«نقد مضاد» ولأنه يهدف إلى «مصالحتنا مع كل ما فى العالم» (١١). وهكذا لا توجد تفرقة بين النوق والحكم. «النوق هو الصانع الحق للحكم» (١٢) وكل أُضربُ الشعر المسموح بها: و«تضييق نطاق التقبل» أمر مُستَهجَن. وفى التصدير لمختارات أخرى هي «كتاب للأتقياء» (١٨٤٩) والذي يغرس «المشاعر الناعمة الصامته والعاطفية» يحدد «صاحب النزعة الكلية داخل مضمار البليوجرافيا الرائعة على أنه القارئ الحق الوحيد، لأنه هو القارئ الوحيد الذى لا تُفتقد عنده أى كتابة... إنه القارئ الوحيد الذى يستطيع أن يستخلص شيئاً من الكتب التى ليس لديه ميل تجاهها» (١٣).

ولى هنت نفسه هو على هذا النحو من صاحب النزعة الكلية. إنه يريد استثارة الحماس للشعر؛ إنه يُقدِّم ويجمع مختارات ويُعلِّق ويمتدح بكرم وحرارة. وفكاهته الجميلة وتفاؤله الحفى عن الطبيعة الإنسانية لا تكون إلا عندما يشعر بأنه قد جرحه سلوك بايرون تجاهه فى إيطاليا، أو عندما يحتج ضد أعضاء حزب المحافظين القساة عندما يكتبون عروضاً تحليلية والذين أطلقوا عليه لقب «ملك حى لندن الفقير» والذين اضطهروا كيتس وشيلى وهازلت لدواعٍ سياسية (١٤). ولكن هناك حدود حتى بالنسبة للزمت فى النوق عند هنت: فهو يُعجَبُ بدانتى بفضل تخيله وتكثيف عاطفته، لكنه يكرهه بسبب «كراهيَّاته وتعصباته العمياء الشديدة» وبسبب تعصبه الدينى والسياسى. وجزء (الجحيم) من (الكوميديا الإلهية) يبئله «حلم إنسان متوحش عنده وساوس المرض» (١٥)، ولديه نفس النوع من التحفظ بالنسبة للتون: لقد كره

(١١) بلوندى «اكزمنر لى هنت موضع الفحص»، ص ٢١٠

(١٢) «التخيل والخيال»، ص ٦٣

(١٣) لندن، ١٨٤٩، المجلد الأول، ص ٨، ص ١٢

(١٤) انظر بصفة خاصة «لورد بايرون وبعض معاصريه»، لندن، ١٨٢٨ والفصول عن بايرون قد استُخدمت فى «سيرة ذاتية» (١٨٥٠) وبارنت ميللر «علاقات لى هنت مع بايرون وشيلى وكيتس» (نيويورك، ١٩١٠) قد تفوق عليه لاندرية. وكثير من هذا ينتمى إلى تاريخ الحرب السياسية لا النقد الأدبى.

(١٥) «قصص من الشعراء الإيطاليين» (مجلدان، لندن، ١٨٤٦)، المجلد الأول، ص ١٠ من المقدمة

و ص ٦٠ انظر: «كتاب السوناتا»، الجزء الأول، ص ١٧ «الخيال والتخيل»، ص ٢٣٧، ص ٢٣٩

فى ملتون « عقيدته الدينية العابسة » التى « تريد أقصى تقوى للأريحية العقلانية » (١٦) .
ولا نحتاج إلى القول إن هنت لا يعبأ بسويقت بما عنده من « ضغينة وخشونة » وهو
« كاره البشر الخالى من الحب » (١٧) . وبعد بعض أشكال العداء البدئية يقر هنت بأن
وردزورث هو « أعظم شعراء العصر الراهن » ، لكنه يتمسك باعتراضاته على ما لدى
وردزورث من سياسة . وهو فى رسالة متأخرة وجده عاجزا فى « الجانب الموسيقى من
طبيعة الشاعر » - إنه حيوان نو طابع روحى أو هو أشبه بطائر لطيف ، « متوافق
وسعيد » (١٨) - يكرر نفسه بشكل أنيق وبتفكك .

ويصعب أن نحدد اسم مؤلف له مكانة بارزة لم يمدحه هنت . زيادة على ذلك
فإن أفضلياته الخاصة واضحة بما فيه الكفاية : إنه يحب تراث ما هو رعى
والسوناتا والرواية الخيالية المنظومة الإيطالية وقد كرس لكل من هذه الأشياء كتابا
كاملا من المختارات أو إعادة حكيها (١٩) . ومن بين الشعراء الإنجليز فإن سبنسر هو
شاعره المفضل ، إنه « أعظم فنان مصور أوجدته انجلترا » ، « إن نظمه يكاد يكون
عسلا متصلا » . ويعرض هنت « صورا فى متحف سبنسر » ، أى أنه يختار
مقاطع من قصيدة « الملكة الجنية » ويرجع صورها إلى فنانين مصورين كان يمكن
أن يصوروها : رافائيل وكورجيووتيتيان وجيوردونى ولوسان وكلود لوريان وحتى
ميكلائجلو ورمبرانت » (٢٠) .

ويتجلى نوق هنت من الناحية النقدية فى ذروة تجلياته فى إعجابه بشعر كولردج
وشلى وكيتس وتوجد جدارة أصيلة فى وعيه المبكر بكيتس والذى كتب عنه أول عروض

(١٦) « الخيال والتخيل » ، ص ٢٣٧ ، ص ٢٣٩

(١٧) « الفطنة والفكاهة » ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩ ، ص ٢٣٠

(١٨) « عيد الشعراء » ، ص ٩٠ ، رسالة إلى جون فورستر (١٨٤٧) فى لوثر أ . بروير : « مكتبتى
الخاصة بلى هنت : الرسائل الخطية » (إيواستى ، ١٩٢٨) ، ص ٢٤٦

(١٩) « جرة عسل من جبل هايبلا » ، لندن ١٨٤٨ ، « قصص من الشعراء الإيطاليين » ،
مجلدان ، لندن ، ١٨٤٦ ، « كتاب السوناتا » .

(٢٠) « الخيال والتخيل » ص ١٤ ، ص ١٠٥ ، ص ١٠٣ - ١٢٥ نسخة مبكرة سابقة (١٨٣٣) فى
« تاريخ النقد الأدبى » من كتابى هذا وهناك فصل بعنوان « أعظم الفنانين المصورين » .

تحليلية تفضيلية وأول تخطيطات خاصة بسيرته^(٢١) ، ومع تكريس لاينحرف أشاد بشدة بشلى كإنسان وكشاعر^(٢٢) ، وكان هنت من أوائل من أكنوا العظمة الخاصة والرقعة فى شعر كولردج . « بالنسبة للشعر الصافى الذى يُسمى هكذا بدقة أى الذى لا يتألف إلا من ذاته الجوهرية دون مساعدات تراثية ومتلاشية فإنه أعظم أستاذ فى عصره وإذا استطعتم أن تروا هذا فى قارورة مثل تقطير الزهور (إذا ما نُظِرَ للأمر فى أفضل حالاته) فسوف يوجد بدون شائبة »^(٢٣) . ولقد استعرض هنت محلا المجموعة المبكرة لتيسونز بشكل مُحِبِّب^(٢٤) وأثنى على اليزابيث بارت براوننج وبفضل « أودورا لى »^(٢٥) و « السونيتات من البرتغال » على أنها أعظم شاعرة وُجِدَت قاطبة^(٢٦) .

ونزعة هنت الكاثوليكية كانت نزعة شمولية . وكان « دين القلب » عنده هو الذى فجرَ الثناء على العم توبى^(٢٧) على أنه « آخر النبلاء المسيحيين والوحيد الرائع » وقد اعتبر سترن « أحكم رجل منذ أيام شكسبير »^(٢٨) لكنه يستطيع أن يعجب أيضا

(٢١) العروض التحليلية المبكرة لهنت عن كيتس تبدأ بمدح « سوناتا البائع المتجول » فى أول ديسمبر ١٨١٦ فى بلوندن ص ١٢٧ - ١٥٨ انظر : هيدر إ . رولينز : دائرة كيتس : الرسائل والأبحاث ١٨١٦ - ١٨٧٨ « كامبردج ، ماساشوسيتس ، ١٩٤٨ و ج . ر . ماكجيليفرى : « عن تصور شهرة كيتس » فى « كيتس : بيبلوجرافيا ودليل مرجعى » ، تورنتو ، ١٩٤٩

(٢٢) انظر والتر جراهام « دين شلى لى هنت ومجلة اكزمنر » مجلة بمبلا ، العدد ٤٠ (١٩٢٥) ، ص ١٨٥ - ١٩٢ بانسيون ج . جيتس : « العرض التحليلى من جانب لى هنت لقصائد شلى المنشورة بعد وفاته » فى « أبحاث الجمعية الأمريكية للبيبلوجرافيا ، العدد ٤٢ ، (١٩٤٨) ، ص ١ - ٤٠ وقد طبعت مخطوطة كانت مخصصة « لمجلة وستمنستر » فى ١٨٢٥ لكن رُقِضت بناء على رأى ت . ل . بيكوك .

(٢٣) « التخيل والخيال » ، ص ٢٧٧

(٢٤) أعيد طبعه فى « النقد الأدبى » ، ص ٣٤٤ - ٣٧١ ، ص ٥٠٩ - ٥٢٧

(٢٥) رواية بالشعر المرسل من تأليف اليزابيث براوننج عام ١٨٥٦ (المترجم) .

(٢٦) « كتاب السوناتا » ، المجلد الأول ، ص ٨٨ رسالة اقتبسها لاندرية ، الجزء الثانى ، ص ١٩٦

(٢٧) هو عم بطل رواية سترن « تريسترام شاندى » (المترجم) .

(٢٨) « الفطنة والفكاهة » ، ص ٦٩

بفولتير على أنه أعظم كاتب فرنسى . ولقد أشرف على إصدار « الأعمال الدرامية لويتشرلى وكونجريف وفاينرو وفارجوهار » (١٨٤٠) ولم يظهر إلا أدنى شكل من أشكال الذعر إزاء خلودهم ، وبالرغم من اعتراضاته المبكرة على « المدرسة الفرنسية » فى الشعر الانجلىزى فإنه استمتع بدريدن وأحب قصيدة « اغتصاب القفل » ومجد كل نقطة حسنة ممكنة فى شخص بوب (٢٩) . وهنت يقاسم لامب وهازلت تحمسهم لكتاب الدراما الإليزابيثيين واليعاقبة ، وقد أشرف على إصدار مختارات من بومونت وفلتشر « وأدرج حتى ما يمكن الاعتراض عليه أخلاقيا » (١٨٥٥) . واستخرج فقرات رائعة من عدد كبير من كتاب الدراما الآخرين فى مختاراته . وقد اعتقد أن ويستردكر «أعظم الرجال الشكسبيريين » . وواضح أنه كان أول من شخص فلور فى « التحدى » (٣٠) لمدلتون وبالنسبة لشكسبير كان منجذبا إلى ما جرى العرف على أن يسمى «الطريقة الجنية فى الكتابة» وهو « أعظم روح للإنسانية جمالا ونزاهة » (٣١) . ونقد هنت المسرحى المبكر الذى سبق أو تساوى مع نقد هازلت ولامب معنى دائما بشكسبير والتمثيل الشكسبيرى . ومعظمه نصيحة للممثلين بالنسبة لتفسير أنوارهم . وهو ينقد بحدّة الأسلوب الطنان عند جون فيليب كمبل ويعجب بتصوير الممثل كين لشخصية عطيل . ولكنه يبدو له كاملاً « فى وحشيته اليائسة للانتقام ، وتقبله شبه المستوعب للحقيقة الحقة وأخيرا لاتخاذها النهائى الموقف والكرامة الخلقين فى اللحظة التى يستخدم فيها الحيلة الرقيقة الجميلة وهو يغرس الخنجر فى صدرها » . ويحاول هنت أن يدافع عن شخص شكسبير ضد الطموحات الأخلاقية : فهو يمتدح ديدمونة وأوفيليا على سبيل المثال كما لو كانتا شخصيتين حقيقيتين امرأتين ساحرتين للغاية . وبصفة عامة فإن نقد هنت لشكسبير يعكس العبادة الرومانسية المتنامية لنصوص

(٢٩) المصدر السابق ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٨٠ - ٢٨١ ، وانظر : « بوب فى بعض الأضواء التى يحظى فيها بالاعتبار عادة » فى « الرجال والنساء والكتب » ، لندن ، ١٨٧٠ (الطبعة الأصلية عام ١٨٤٧) ، ص ٢٠٣ - ٢١٤

(٣٠) « التخيل والخيال » ص ٢٢٠ ، ص ٢٢٢

(٣١) « النقد الدرامى » ، ص ١٦٨

شكسبير : إنه يبرر النهاية التراجيدية لمسرحية « الملك لير » أو يستهجن صورة خشبة المسرح وفيها منظر القبر الذي لم يمت فيه روميو من جرأء تناوله السم فى التو واستطال المنظر حتى يتحدث إلى جوليت (٣٢) . وعلى الانسان ألا ينسى تمجيد هنت الدائم لتشوسر : « هو ليس شاعرا شيخا إلا من ناحية العمر ، لكنه شاب وشمس وملىء بازدهار الحياة » (٣٣) .

وهكذا نجد أن منهج هنت غير نظرى وكلة تمجيد وهو يُسمى بالنقد (الانطباعى) أو (الاستمتاع التقديرى) . وأحيانا نجد ببساطة نقدا من خلال الاستعارة : فهو يسمى قصيدة « الراعى الرقيق » الرعوية الجميلة لآلان رامزى « وردة رائعة إذا شئت ، قل بالأحرى وردة فى كوخ حديقة مغطاة بالندى ويقطفها محب مخلص لحبيبتة » (٣٤) . ولكن عادة ما نجد نقد هنت أشبه بدليل فى متحف : همسات عاطفية بسيطة أو علامات تعجب ، إشارة إلى الفقرات الجميلة التى علم عليها بالقلم أو عزلها وعلمها (٣٥) ، وأحيانا يكون تعليقا يسمح له بإبداء ملاحظات عن التفاصيل الصغيرة . ومن ثم فإنه يوجه الانتباه إلى الحروف المتحركة فى مقطع من « قصيدة إلى قبرة » لشلى أو تعليقات حساسة عن فقرة فى « عشية القديس آجنز » لكيتس . « إن مادلين نائمة فى سريرها لكنها نائمة أيضا وفق خرافات وأساطير الفصول ، ومن ثم يصبح السرُّ حجر (الفصول) وكذلك مقرّ النوم » (٣٦) . (إن الناقد الجديد » قد يفخر بهذا « التفسير ») .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ١٥ ، ص ٢٠ ، ص ٧٨ - ٨٣ ، ص ١٠٣ ، ص ٢٠١ . مجلة اكزمنر ٢٥ سبتمبر ١٨٠٨ ، ٥ أبريل ١٨١٨

(٢٣) « الشمس الحقيقية » ، ٩ أغسطس ١٨٢٣ أقتبسها لاندرى ، الجزء الثانى ، ص ١٦٥ أنظر أيضا « النقد الأدبى » ، ص ٥٨٥ - ٦٠٤ فى التصدير لـ « قصص منظومة » ، لندن ، ١٨٥٥

(٢٤) « جرة عسل » ، ص ١٠٨

(٢٥) أنظر على سبيل المثال « التخيل والخيال » ، ص ٢٨٦ ، عن قصيدة « الحب » لكولردج : « لا أكاد استطيع أن أقول كلمة عن هذه القصيدة للعجاب الشديد لها » ، أو « جرة العسل » ، ص ١١٤

(٢٦) « التخيل والخيال » ، ص ٢٠٣ ، ص ٢٢٤ عن المقطع ١٥ من قصيدة « عشية عيد القديس آخبز » .

ولهنت أهمية تاريخية كداعية مروج للشعر الصافي التخيلي ، كمتأمل في الأدب الإيطالي القديم ، وكممجد لـ كيتس وشلي . ولكن تنقصه القوة النظرية كما تظهر ذلك نظريته المفككة الاشتقاقية المستمدة من غيره عن التخيل . وأحكامه أحكام واهنة ، وإن كان هناك نوق محدد بالنسبة للتخيل الرقيق والمتألق أو السحر العاطفي . بل عنده قوة بسيطة في التشخيص أو الاستثارة ، رغم أنه يستطيع أن يلاحظ التفاصيل بحساسية . وعلى أي حال فإنه مهم كرجل متوسط لديه أفكار وأنواق رومانسية لطيفة ورقيقة وهو متنوق وشارح مقروء إلا أنه ينقصه التميز الحقيقي للعقل . وربما لم يكن يستحق مثل هذا الطرح المستفيض لو لم يكن الناقد والمؤرخ للنقد سنتسبري قد اعتقد أنه « على مستوى كولردج ولامب وهازلت »^(٣٧) ولو لم يكن قد وجد في السنوات الأخيرة المجددين الذين يضعونه بعد كولردج وهازلت وفوق لامب ودي كوينسي وكارلايل وهو يبدو لي بوضوح أدنى من كل واحد من هؤلاء النقاد .

(٣٧) « مقالات في الأدب الانجليزي ١٧٩٠ - ١٨٦٠ » (لندن ، ١٨٩٠) ص ٢٢٢

المصادر والمراجع

Hunt has to be quoted from the 19th-century editions, since there are no modern collections except *Leigh Hunt's Dramatic Criticism* 1808 - 1831, ed. L. H. and C. W. Houtchens, New York, 1949, and *Leigh Hunt's Literary Criticism*, ed. L. H. and C. W. Houtchens, New York, 1956. The latter is not an anthology but a collection of inferior unreprinted articles, some not even literary criticism.

I quote *Imagination and Fancy* (3d ed. London, 1846) as IF.

Edmund Blunden, *Leigh Hunt's "Examiner" Examined* (London, 1928), repints some of Hunt's early reviews.

Edmund Blunden, *Leigh Hunt and his Circle* (London, 1930), is the best life.

The huge monograph (2 vols., 295 and 647 pp. octavo) by Louis Landré, *Leigh Hunt* (Paris, 1935-36), contains a full survey of Hunt's criticism and literary opinions, friendships, and quarrels.

See-besides Saintsbury, Abrams, and Alba Warren-G. Saintsbury, "Leigh Hunt," in *Essays in English Literature, 1780-1860* (London, 1890), pp. 201-33.

توماس بابنتون ماكولى

(١٨٥٩ - ١٨٠٠)

إن شهرة ماكولى الواسعة كناقذ قد انهارت بحدّة أكبر من أى كاتب فكتورى كبير آخر . ويرد ذكره فى كتاب (علم الجمال) للفيلسوف الإيطالى المعاصر كروتشّة على أنه ممثّل النقد الانجليزى بجانب لسنج وسانت - بوف ودى سنجتيس^(١) . ولكن ماكولى نفسه ليست لديه أوهام عن المعياتة . ففى رسالة موجهة ليكتب مقالا عن سكوت لمجلة (ادنبرة) ١٨٢٨ قال للمحرر « أنا لست ناجحا فى تحليل تأثير أعمال العبقريّة . لقد كتبت عدّة أشياء عن المسائل التاريخيّة والسياسيّة والأخلاقيّة وأنا لست خجلا منها وأنا أستعيد النظر فيها بالكامل ، والتي أودّ أن أجرى تقديرى بمقتضاها ، لكننى لم أكتب إطلاقا صفحة من النقد عن الشعر أو الفنون الجميلة والتي لا أستطيع أن أخرجها لو كانت لدى الفكرة »^(٢) . وسيكون من الظلم ألا آخذ هذا النقد الذاتى مأخذا جادا . إن ماكولى مؤرخ وكاتب سيرة وشخصيّة عامّة سياسيّة واجتماعيّة لكنه ناقذ أدبى أحيانا بشكل عرضى . ونادرا ما يهتم بتحليل عمل أدبى أو يهتم بنظرية الأدب . وهناك تحامل قوى ضد التنظير وهو شىء محورى فى رؤيته للسياسة والحياة بصفة عامّة . وفى المقال عن بيكون أعلن أن كل النظريات « لا جدوى منها » وسخر من الفلسفة اليونانيّة - وسخر حتما أيضا من كل الفلسفة التأمليّة واللاهوت - فقد « ملأت العالم بكلمات مستطيلة ولحى طويلة » . ويقدر ماكولى النفع والتقدم والأفعال لا الكلمات ، إنه مع « فلسفة الثمار » ضد « فلسفة الأشواك »^(٣) . إن عدم الثقة بالنظرية قد نَمّا من كراهيته للثورة الفرنسيّة والجهد المستديم للمصلح الليبرالى وذلك لإبعاد نفسه عن متطرفى عصره : النفعيين الذين يبدو أن هناك أهدافا عديدة مشتركة معهم ولكنه نقدهم بسبب نزعتهم العقلانيّة والطوبويّة .

إن ماكولى يرفض التأمل النظرى ومع هذا فهو يشك بالمثل فى التحليل الدقيق

(١) « علم الجمال » (الطبعة الثامنة ، بارى ، ١٩٤٥) ، ص ٤١١ .

(٢) تراقليان : « حياة ورسائل لورد ماكولى » ، المجلد الثانى ، ص ٧ - ٨

(٣) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الرابع ، ص ١٢١ ، ص ١١٠ ، ص ٨٩ ، ص ١١٤

وتشريح ما يبدو له أنه يندُّ عن الفهم . « هناك عنصر واحد يجب للأبد أن يمتنع عن أبحاث النقد ، وهذا العنصر هو العنصر عينه الذي به يكون الشعر شعرا » . « إن نسبة الوصف الذي يقدمه عالم الطبيعة إلى حيوان الشبيه الشائك من القوارض تماثل نسبة ملاحظات النقد بالنسبة لصور الشعر . إن ما يقوم بتفكيكه بدون كمال لا يمكن إعادة بنائه بكمال^(٤) » . مثل هذه الفزعة المضادة للعقلانية تبدو أنها لا تترك شيئاً للنقد سوى الأقوال المتعلقة بالنوق أو التخلّي عن مهامها للتاريخ والسيرة . وهذا ما قد حدث لماكولى كما حدث لمعظم النقد فى القرن التاسع عشر .

وبالفعل فإن هذا لا يصدق إلا على ماكولى فى فترة متأخرة فى مرحلة النضج . فهو فى مقالاته الأولى يعرض خطاطية تأملية شديدة لتاريخ الشعر ، وهى خطاطية تتضمن مفهوما للشعر ومعايير للنقد . والخطة التاريخية تشكلت فى أول مقال خالص لماكولى عن دانتي (١٨٢٤) وهذا يشكل أيضا أطروحة مقاله عن ملتون (١٨٢٥) وقد تكرر فى المقال عن دريدن بعد هذا بحفنه صغيرة من السنوات (١٨٢٨) . ورغم أن ماكولى يبدو أنه قد قرأ هازلت أو بيكوك^(٥) فإن خطاطيته مشابهة لمثل الخطاطيات عند نقاد القرن الثامن عشر وعند وورتون حيث تضم النقطة المزبوجة فى الرأى الإيمان بالنزعة البدائية والإيمان بالتقدم . « إن مجتمعا فجاً هو المجتمع الذى ينتج أكثر الأعمال أصالة » . « ومع تقدم الحضارة لأبد وأن الشعر فى معظمه يتدهور بالضرورة »^(٦) . ويعتقد ماكولى نظرة جمعية بون تحفظ . « إن القوانين التى يعتمد عليها التقدم وانهايار الشعر وفن التصوير والنحت يعمل بيقين أقل عن تلك التى تنظم المعاودات الدورية للحرارة والبرودة ، الخصوبة والجذب » . وهناك

(٤) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٩١ - ١٩٢

(٥) انظر المجلد الأول من كتابى هذا « تاريخ النقد الأدبى » وكذلك المجلد الثانى ومقال كارفر « مصادر مقال ماكولى عن ملتون » ، « مجلة الدراسات الانجليزية » العدد السادس (١٩٣٠) ص ٤٩ - ٦٢ ومقال فريدريك ل. جونز : نظرية ماكولى عن الشعر عند ملتون ، « مجلة اللغة الحديثة الفصلية » ، العدد ١٣ (١٩٥٢) ص ٣٥٦ - ٣٦٢

(٦) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ٢ ، ص ٨٦

«روح العصر» التي يستطيع الفرد أن يكافح ضدها ، « إننا لن نقول عبثا تماما ولكن نقول بنجاح شديد واستحسان ضعيف »^(٧) . إن شاعر المجتمع الحديث هو بقايا من عصر أكثر بدائية . « إن مَنْ يأمل وهو في مجتمع مستنير ومهتم بالأدب أن يكون شاعرا عظيما يجب عليه أولا أن يصبح طفلا صغيرا » . إن شاعرا حديثا عليه أن يكون لديه « اعتلال معين في العقل » ، جنون جميل نظرا لأن الشعر يجرى تصويره على أنه « فن ينتج وهما قائما على التخيل » . والوهم هنا يعنى عالما خياليا ينتهك كل المعنى الشائع . « مثل تلك الفروض الأولى (عن الشعر) تقتضى درجة من الفجاجة والتي ترقى في معظمها إلى تدهور جزئى ومؤقت للعقل^(٨) » . وقول كولردج « إرادة الشك في عدم الإيمان » أصبح هو الجنون المراد . وعلى الانسان أن يتبين أن المقال عن دريدن يضيف طابعا حديثا على الأشكال المتطرفة في هذا الرأى . فلا تزال هناك الخطاطية المألوفة لتبادل العصور الإبداعية والنقدية . « إن حكمنا ينضج وتخيّلنا ينهار » ولا يزال ماكولى يتمسك بأن « التخيل هو الأقوى عند البدائيين والأطفال والمجانين والحالمين » . لكنه يرى الآن أن المبدئين لا يمكن أن يستبعد كل منهما الآخر تماما . وهو يرى أن « الناس تعقلوا أكثر في عصر إليزابيث عما في عصر إجبرت كما أنهم كتبوا شعرا أفضل » . وهو الآن يعترف بوجود فرق بين الشعر كفعل عقلى والشعر كنوع من التأليف ، ويرى الحاجة إلى التجربة فى التواصل . « الأعمال الأولى للتخيل ... فقيرة وفجة ، ليست من إرادة العبقرية ، بل من إرادة المواد التي يتم الاشتغال عليها . وما كان يمكن للفنان المصور اليونانى فيدياس أن يفعل شيئا بالنسبة لشجرة قديمة وعظمة سمكة أو هوميروس بلغة هولندا الجديدة »^(٩) .

وعلى أى حال فإن النظرة البدائية تسود أحكام ماكولى الأدبية الأولى فى بواكيره .

(٧) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٩٠ ، ص ٩١

(٨) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ٩٠ ، ص ٨٨ ، ص ٨٩

(٩) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٩٦ ، ص ١٩٨ ، ص ١٩٩ ، ص ٢٠٠

وشكسبير هو « أعظم شاعر وُجد على الإطلاق » عندما أخلى نفسه لدافع التخيل .
« ولكن بمجرد أن بدأت قواه النقدية تشتغل غاص إلى مستوى كاولى أو بالأحرى إنه
أساء ما لدى كاولى . وكل ما فيه من سوء فى أعماله سىء فى تفاصيله ، إنه سوء
مُتعمدٌ . والأعمال القليلة العظيمة للتخيل التى تظهر فى عصر نقدى هى أعمال
الرجال غير المثقفين : بَنَيْنُ وديفو وبيرنز^(١٠) . وملتون هو فى وقت واحد « رجل
المعرفة ورجل التخيل » ، هو هكذا استثناء فى عصر الفلاسفة وعلماء اللاهوت .
ويحاول ماكولى أن يصل إلى هذا الهروب من روح العصر بعزلة ملتون فى سديمه
واستقلال عقله وفى اللاهوت والسياسة . غير أن ملتون لم يقتصر على التمرد ضد
عصره . فقد وجد أيضا حلا توفيقيا للصراع المقترض بين التخيل والعقل بكتابة
شعر (إيحائى) أكثر منه (تصويرى) . ودانتى مُغرض فى التصوير ومفرط فى
العينية : غير أن ملتون يترك - عن عمدٍ - عالمه من الأرواح فى التباس . « إن
أصدقاءه بصفة خاصة هم مخلوقات عجيبة . إنهم ليسوا أشرارا ، إنهم ليسوا وحوشا
قبيحة . إنهم بلا قرون وبلا ذيول »^(١١) . ويشارك ماكولى وجهة نظر القرن الثامن
عشر أن اللغة فى بواكيرها كانت تصويرية ، هى لغة الصور ، ومن ثم هى لغة ما هو
شاعرى بينما اللغة الحديثة وهى تصبح لغة تجريدية للرموز (بمعنى العلامات المتعسفة)
ستصبح ملائمة على نحو أقل للشعر . ودانتى هو عند ماكولى شاعر الصور ، شاعر
الصور القوية ، و (الكوميديا الإلهية) « تندُّ عن المقارنة ، وهى أعظم أعمال التخيل
منذ هوميروس »^(١٢) . وماكولى وهو بروتستنتى عنيد يسمى « الدين الكاثوليكي أكثر
الأديان شاعرية » لأنه أكثرها تصويرا . وهو يدافع عن التفاصيل الغريبة عند دانتى
لأنها « أكثر تأثيرا » عن « الجلالة الغامضة » عند ملتون . وهو يمتدح عند دانتى

(١٠) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦ عن ديفو انظر المجلد الأول ، ص ٣ ،
وترقليان ، المجلد الثانى ، ص ٤٥٤ - ٤٥٥

(١١) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٠٥ - ١٠٦

(١٢) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٤٩

«العرض المؤنَّسَنَ للكائنات الخارقة للطبيعة» وما عنده من « تخيلات وثنية » فى العالم الآخر ورأى استعارات دانتي ومقارناته مستمدة من الموضوعات الأرضية « المتناغمة مع جو الواقع القوى » والتي نجح دانتي فى إقامتها^(١٣) . وملتون رغم أنه قد اخترع من إيحائه الخالص وسيلة للحصول على غايته يجب أن يعد شاعرا متدينا . « إن الحكى عند ملتون فى هذا الصدد يختلف عن دانتي بمثل ما أن أماديس يختلف عن مغامرات جلفر » . والافتراض الضمنى الدائم هو أن « عمل الشعر قائم فى الصور لافى الكلمات . إن الشاعر يستخدم الكلمات حقا ، ولكنها مجرد أدوات للفنون وليس موضوعاتها . إنها المادة التى عليه أن يعرضها على نحو من شأنه أن يقدم صورة للعين الذهبية »^(١٤) . والتبرير لملتون على هذا النحو هو تبرير تاريخى . وهو فى الزمن النقدى لا يبتكر إلا وسيلة الإغراء للعقول المتشككة : إيحاء أكثر منه عرض تصويرى .

وثنائية الصورة والعلامة ، أو التخيل والنقد ، تسمح لماكولى أن يواصل خطاطية للتاريخ الأدبى . وإن عصر النقد إنما يعقب عصر التخيل لكن النقاد الأوائل تخبطوا فى تطرف ابتكار « قوانين متعسفة للنوق » ، قواعد للصوابية . ويندد ماكولى بالنقد الكلاسيكى الجديد والذى يكاد يكون بلا تحفظ . ويريمر « هو أسوأ ناقد وجد » . ونقد أديسون هو « من نافلة القول مثل نقد دكتور بلير » . وملاحظات جونسون على تمثيلات شكسبير وقصائد ملتون « تعسة » تعاسة ما عند ريمر . وطبعته لأعمال شكسبير هى « بلا قيمة » ، وكل أحكامه قد صدرت من تحاملات وخرافات^(١٥) . وواضح أن ماكولى لا يجد فائدة فى دفاع بايرون عن الوحدات الثلاث وعن صوابية الكسندر بوب^(١٦) .

(١٣) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٠ ، ص ١٣ ، ص ١٤ ، ص ١٩ ، ص ١٥

(١٤) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ١٠١ - ١٠٢

(١٥) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثانى ، ص ٣٥٤ ، المجلد السادس ، ص ٦٨ ، « سير

وقصائد » ، ص ٧٩ ، « مقالات نقدية » ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٢

(١٦) ترفيليان ، الجزء الأول ، ص ٢٣٥ (رسالة ٢١ أكتوبر ١٨٢٢) .

وكتاب ماكولى « تاريخ انجلترا » يهتم بفترة عودة الملكية وطرد أسرة ستيوارت . ومعظم مقالاته الأدبية تتناول الشخصيات المتأخرة فى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر (بنّين ، دريدن ، تمبل ، وكتّاب الدراما الكوميديين فى عصر عودة الملكية أديسون وجونسون وبوزول وهوراس ووالبول وچون سميث وفانى برنى) . وهنا نجد أن معرفة ماكولى المهتمة بالسيرة والتاريخ وكذلك تعاطفه الانسانى هما الأقوى . ورغم أنه كان قارئاً نهماً للكتاب الكلاسيكيين والإيطاليين العظام بل وحتى الألمان العديدين مثل شيلر فإننا نشعر دائماً بأن أواخر القرن السابع عشر والثامن عشر هى وطنه الروحى . ومع هذا بسبب خطاطيته المتعلقة بتاريخ الشعر فقد رأى الفترة على أنها فترة انهيار وتدهور . وحتى دريدن الذى أعجب به على أنه أعظم الشعراء (النقاد) وعلى أنه « صاحب العقل الذى لا منافس له فى النظم » بدا له ليس « رجل العقل المبدع » وينقصه « الإحساس العالى بالكلمة والأصالة »^(١٧) . ويصعب أن نجد عند ماكولى « كلمة طيبة فى صالح الفطنة لدى كتّاب الدراما فى عصر عودة الملكية الذين صدموا حساسيته الأخلاقية وبدوا له على أنهم « لسان حال أكبر جانب فاسد فى مجتمع فاسد » . لقد رفض دفاع لامب لأنه يرى أن القانون الأخلاقى الذى عرضه كتاب الدراما ليس نتاج تخيلهم بل هو « شفرة متلقاة بالفعل ومطاعة من جانب عدد كبير من الناس »^(١٨) . وماكولى أبدى كراهية لالكسندر بوب كإنسان وجعله أدنى من ديفو فى الأصالة والقوة الفطرية للتخيل^(١٩) . ورغم أنه أبدى قدراً من التعاطف الشديد لأديسون كشخص وكأخلاقى وكتّاب مقالات إلا أنه لم تتملكه الأوهام عن شعر أولفر جولد سميث ولم يملك إلا أن يقول إن قصته « كاهن ويكفيلد » هى فى الحقيقة واحدة من أسوأ ما جرى بناؤه ، و « القرية المهجورة »^(٢٠) هى من الناحية التاريخية غير

(١٧) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الأول ، ص ٢١٤ ، ص ٢٢٦ تراقليان ، الجزء الأول ، ص ١٢٠

(١٨) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الخامس ، ص ٦٢ ، ص ٥٧

(١٩) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد السادس ، ص ١٣٠ وما بعدها ، ص ١٣٩ ، ص ١٤٢ ، ص ١٤٥

(٢٠) قصيدة لجولد سميث كتبها عام ١٧٧٠ وفيها يعلى من شأن الزراعة على التجارة فى

الاقتصاد القومى (المترجم) .

حقيقية تماما (٢١) . ولقد اعتقد أن كتابات دكتور جونسون العقلية موضة معرضة للنسيان تماما . وهو لا يبالغ حتى في تفضيله لفانى برنى . لقد أدرك أنها أدنى من ماريا ادجورت وكذلك جين أوستن التي بدت له الروائية الأقرب لشكسبير في التشخيص الدقيق (٢٢) . وكراهيته لمن هم على شاكلة تمبل ووالبول الشكاك والديوى هي كراهية مؤقتة وسياسية .

والإعجاب الهائل الوحيد لحياة جونسون لبوزول يتبدى وكله تناقض ظاهرى . لقد فضل ماكولى هذا العمل على تاسيديس وكلاندون والفييرى و « حياة الشعراء » لجونسون . لقد حقق هذا الكتاب عظمتة لاشعوريا تقريبا بالرغم من مؤلفه . لقد كان بوزول « رجلا له أخط وأضعف عقلية » ، وينقصه « المنطق والفصاحة والقطنة والنوق » . « لو لم يكن غبيا كبيرا لما كان كاتباً كبيرا » (٢٣) . هنا نفس التناقضات غير المتصالحة وغير المشروحة وغير المفسرة التي تشكل أطروحة مقاله عن بيكون : قاض فاسد شديد ، كائن إنسانى وضع كان فى الوقت نفسه أعظم محسن فى البشرية ، عظمة الانسان وعاره . هذه المجموعات من الأضداد تندد عن الادراك الحسى كعلم النفس وهى سطحية كتاريخ .

وتلوح سنوات ١٧٢٠ - ١٧٨٠ لماكولى أدنى انحسار فى الأدب الانجليزى . وجاء الإحياء على يد كوبر (٢٤) . الذى يقارنه ماكولى فى مكانته التاريخية مع الفييرى . ولقد رحب بالمحاكاة الجديدة عند الاليزابيثيين ، وهو يمدح مونتى لمحاكاته لدانتى (٢٥) . لقد رأى وحدة الحركة الجديدة رغم أنه لايسمىها « رومانسية » . والمقال عن بايرون

(٢١) « سير وقصائد » ، ص ٤٤ ، ص ٤٥ - ٤٦

(٢٢) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد السادس ، ص ٥٣ - ٥٤

(٢٣) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثانى ، ص ٣٣١ ، ص ٣٣٤ ، ص ٣٣٣

(٢٤) وليم كوبر (١٧٣١ - ١٨٠٠) شاعر انجليزى كما كتب ثمانى هجائيات منها « حديث المائدة » و « تقدم الخطأ » و « الأمل » ونشرت عام ١٧٨٢ (المترجم)

(٢٥) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثانى ، ص ٢١٠ ، ص ٢١١ ، المجلد الأول ، ص ٢٠٣

يذهب إلى أن بايرون - بالرغم من أنه قد يكون غير واع - كان « المفسر الذي يتوسط بين السيد وردزورث والجمهرة »^(٢٦) وأن بايرون « أسس ما يمكن أن يسمى (مدرسة بحيرة بسيطة) »^(٢٧) ولقد امتدح ماكولى رسائل بايرون وطرح النقداً المعتادة لأنانية بايرون الشديدة ونسق فلسفته في الأخلاق وطرح الوصيتين الكبيرتين : «إكره جارك وأحب زوجة جارك » . زيادة على ذلك ، لقد أدرك أن بايرون لا يمكن طرحه على أنه مجرد إنسان استعراضي : « إنه متكلف في رد فعله على مشاعره ، وهو يشتت في هذا التكلف وهذان أمران محيران »^(٢٨) . ورغم أن ماكولى كمؤرخ وككاتب قصائد لابد أنه تأثر بعمق بالتأثير العام لسكوت فإنه ما كان سيقول شيئاً في صالحه فيما لو كان قد كتب المقال الذي طلب منه أن يكتبه « في السياسة هو تابع أكثر مرارة وأكثر انعدام في الضمير ، إنه مسرف ومولع بالتفاخر بشكل كبير ... ودائماً ما يضحى بكمال تأليفاته وقوة شهرته بسبب شراسته للمال : الكتابة مع التعجل القذر مما لدى دريدن »^(٢٩) . ويصعب أن نتبين من بين معاصريه الشخص الذي أثنى عليه ماكولى أو على أى أسس فيما عدا أولئك المؤمنين بالليبرالية النقدية الذهنية . وقد أزر الحركة الرومانسية . وفي هذا المجال فإن وضع ماكولى مشابه لأستاذه جفرى الذي مدحه على أنه « أكثر اقتراباً من أن يكون عبقرية عامة عن أى إنسان في عصرنا »^(٣٠) .

ومع كره السنين أصبحت آراء ماكولى في معاصريه أكثر خشونة ، وهو خاصة في الرسائل والمذكرات (لم تنشر كاملة إطلاقاً) أطلق لنفسه العنان في الاسترسال .

(٢٦) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثاني ، ص ٢١٠ ، ص ٢١١ ، المجلد الأول ، ص ٢٠٢

(٢٧) إن ماكولى يتهم على بايرون ، فمن المعروف أن هناك ما يعرف باسم شعراء البحيرة أو مدرسة البحيرة وهي تضم ثلاثة من الشعراء . كولردج وسونى ووردزورث الذين استوطنوا بالقرب من البحيرات الانجليزية (المترجم) .

(٢٨) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثاني ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٢٥

(٢٩) ترفليان ، الجزء الثاني ، ص ٩

(٣٠) ترفليان ، الجزء الثاني ، ص ١٥٠ بتاريخ ١٢ ديسمبر ١٨٤٢ وعن جفرى ارجع للمجلد الثاني من كتابي هذا « تاريخ النقد الأدبي » .

وكارلايل فى نظره « غبى منمق فارغ الرأى » و « فلسفته لغو ، وأسلوبه فأفأة » ، « إن لدى أعمق احتقار بالنسبة له »^(٣١) ورواية « أروالى » لإليزابيث براوننج هى « نفاية - نفاية لاقيمة لها - فلسفة سيئة ، أسلوب سىء ، نظم سىء ، صورة مجازية جسيمة وأحياناً بذينة » . ورواية « الحوت » للفل « مليئة بالعبث »^(٣٢) . وهو لم يعبأ بديكنز ولم يعبأ بالاشتراكية النكدة فى رواية « أوقات عصيبة »^(٣٣) . وعلى أى حال بدا أنه يحب تاكرى كروائى وكشخص معا .

والموقف السلبي امتد إلى الرومانسيين . لقد اعتبر كولردج لاشىء ، « سحابة ممثلة بالمهمة » و « الخداع » عن العقل والفهم^(٣٤) . لقد قرأ (الاستهلال) جهرة واعتبرها مثل قصيدة « نزهة » على نحو أفقر . وهناك أشكال فرط السرور القديم عن الجبال والشلالات ، والفلسفة المهترئة القديمة عن تأثير المشهد المسرحى على العقل ، والميتافيزيقا الغامضة المجنونة القديمة ، والفضاء اللامتناهى للثرثرة النثرية المسطحة الغبية^(٣٥) . وليس إلا القدماء ، شكسبير وبعض الروائيين مثل ريتشارد سون وجين أوستن ظلوا مثله الدائمة^(٣٦) . ولكن المتعة والمعرفة يبوء أنهما نائيان بشكل غريب نون تحول أو تحول بسيط إلى آرائه وحساسيته .

(٢١) ريتشموند كروم بيتى « لورد ماكولى » ، نورمان ، أو كلاهما ، ١٩٢٨ ، ص ٢٢١ فى ٢ ابريل ١٨٥٠ وبيتى ص ٢٢٢ فى ٢٠ سبتمبر ١٨٥٨

(٢٢) بيتى ، ص ٢٢٩ بدون تاريخ

(٢٣) ترفليان ، الجزء الثانى ، ص ٢٧٩ فى ١٢ أغسطس ١٨٥٤ « اقرأوا نورثانجر أبى : إنه يساوى كل الأشخاص من صنف ديكنز وبلينى مجتمعين » .

(٢٤) بيتى ، ص ٢٤٠ فى ١٦ سبتمبر ١٨٥٩

(٢٥) ترفليان ، الجزء الثانى ، ص ٢٧٩ فى ٢٨ يوليو ١٨٥٠

(٣٦) عن حب ريتشاردسون انظر ترفليان ، الجزء الأول ، ص ١٢١ ، ص ٢٧٧ ، عن جين أوستن ، الجزء الثانى ، ص ٢٩٢ ، ص ٢٧٩ و « ملاحظات هامشية بقلم لورد ماكولى » ، اختيار وترتيب . سيرجوج أوتو ترفليان (لندن ، ١٩٠٧) يحتوى بالأحرى على هوامش عامة عن شكسبير وأفلاطون وشيشرون الخ وبالنسبة لقائمة القراءة لمعظم المؤلفين الكلاسيكين ابان اقامته فى الهند انظر ترفليان ، الجزء الأول ، ص ٢١٧ ، ص ٤٢١ ، ص ٤٢٦

لقد أصبح الناقد القاضى أو « ملكا على رأس الجيش غارقا فى قوانين الصدارة
والذى عليه أن يزحف (يقصد المؤلف) إلى المستقرّ الدقيق الذى عليه أن يتوجّه إليه » (٣٧) .
لكن أسس العنوان تظل غامضة: إنها شىء غامض فى معظمها مثل «الحس المشترك» ،
مثل حقيقة « المحاكاة » ، و « عرض الطوايع الانسانية » (٣٨) . وواضح أن ماكولى
قد رأى عدم كفاية خطاطيته التاريخية السابقة وقد توصل إلى عدم الثقة بأى نظرية
ثورية ولقد أدرك استحالة (بالنسبة له) التحليل العقلى والتقدير التخيلى . ولقد ازداد
وازداد اقتناعا بالأقوال المُبتسرة عما يحبه وما لا يحبه ، واستولى عليه الفشل عينه
الذى اتهم به دكتور جونسون - وهنا عاطفة غريبة لترتيب المؤلفين وأعمالهم وفق ترتيب
رقمى (٣٩) . « لقد قرر المسائل الأدبية على نحو ما يطرحها المحامى وليس المشرع .
إنه لم يبحث الأسس إطلاقا » (٤٠) .

والقدرة الغريبة للكاتب يجب أن تؤثر فىنا دائما : معرفته ، وذاكرته ، وجلاء نثره ،
ومهارته المستعرضة ، وحيوية عرضه . لكن تعصبه وجموده ونواحي النقص فيه
وافتقاره للصبر التحليلى واحتقاره للنظرية كلها تشير إلى قصور عقله . وليست لديه
القدرة للوصول إلى ذروة العقل ولا إلى أعماق قاع للنفس . وهو حسب تعبير الناقد
ماتيو أرنولد كان رجلا متوسط الحال .

(٢٧) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد السادس ، ص ٥

(٢٨) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٩ ، المجلد الأول ، ص ١٦٣

(٢٩) أمثلة الترتيب الرقمى واردة عند ترفليان ، الجزء الأول ، ص ٣٧١ - ٣٧٢ ، ص ٤٧٤ ، الجزء
الثانى ، ص ١٩٨ ، ص ٢٠٥ ، ص ٤٣٤ ، الخ .

(٤٠) « مقالات نقدية وتاريخية » ، المجلد الثانى ، ص ٣٥٢

المصادر والمراجع

I quote *Critical and Historical Essays* (6vols. Boston, 1900) as E, and *Biographies and Poems, ibid.*, as B. Letters and journals are quoted from the standard *The Life and Letters of Lord Macaulay*, by his nephew, George Otte Trevelyan, 2 vols. London, 1876. Further extracts from the Journal in Richmond Croom Beatty, *Lord Macaulay*, Norman, Oklahoma, 1938.

There are three useful articles on the criticism : Stanley T. Williams, "Macaulay's Reading and Literary Criticism." *Philological Quarterly*, 3 (1924), 119-31, a list; P. L. Carver, "The Sources of Macaulay's *Essay on Milton*," *Review of English Studies*, 6 (1930), 49-62, on Hazlitt; and Frederick L. Jones, "Macaulay's Theory of Poetry in *Milton*," *Modern Language Quarterly*, 13 (1952), 356-62, on Peacock as a source.

جون ستيوارت مل

(۱۸۷۳ - ۱۸۰۶)

على الأقل منذ أن حظر افلاطون على الشعراء أن يقيموا في جمهوريته والشعر له مَنْ ينتقصون مَنْ قدره . وعبر التاريخ كله اعتُبر الشعر على أنه يكذب أو أنه غير أخلاقي أو أنه بلا جدوى . وكان هناك أيضا دفاع عنه بحجج وعبارات مضادة باعتباره حقيقيا وخيرا ومفيدا . وفي انجلترا في أوائل القرن التاسع عشر اتخذ هذا الجدل شكلا جديدا . فالاعتراضات الأخلاقية السابقة التي قالت بها الدوائر الانجليكانية يبدو أنها قد ضعفت . والخط من قدر الشعر على أنه بلا فائدة وأنه بلا أساس صادق وجد على أي حال تبريراً نسقياً جديدا في العقيدة الخاصة بالمنفعة العامة التي بلورت وجهات نظر نادت بها على نطاق واسع جمعية تقديس التجارة والعلم والتقدم التكنولوجي .

ومؤسس نزعة المنفعة العامة جرّمي بنتام (١٧٤٨ - ١٨٣٢) هو الحالة القصوى لإنسان خالي الوفاض - على الأقل من الناحية النظرية - من أي شعور بالتاريخ أو التراث أو التخيل أو حتى التعاطف الانساني العادي . وهو بمصطلحه المتحذلق صنف الفنون على أنها « نتاج غير فاعل » وأنها « مجرد إحساسات » . وهو بالمقياس الذي طرحه للذة يحتلُّ الشعر مرتبة متدنية جدا . « لما كان كمّ اللذة متساوياً فإن الدبوس الذي تثبت به اللوحة مساو في قيمته للشعر » . وبجانب هذا بالطبع فإن الشعر ليس حقيقيا ، هو « عرض خطأ » ، مبالغة (١) .

أما جون ستيوارت مل (١٨٠٦ - ١٨٧٣) فإنه تلقى تعليمه من والده جيمز مل ، وهو أبرز تلاميذ بنتام وخاصة في هذه الروح العقلانية ومل في « سيرة ذاتية » التي كتبها في أخريات حياته يصف أزمته العقلية عندما اكتشف وهو في العشرين عدم كفاية النسق وتمرد عقليا ضد أبيه . ويعزو مل آنذاك أهمية كبرى لقراءة وردزورث (في ١٨٢٨) « كعلاج لحالتي العقلية » و « كمصدر للفرح الباطني » (٢) فقد ساعده على التغلب على اكتئابه . وفي الخطاب الافتتاحي في سانت أندروز (١٨٦٧) زكى

(١) « الأعمال » بإشراف ج . براوننج ، ١١ مجلدا دنبره ، ١٨٤٣ انظر المجلد الثامن ، القائمة الخامسة ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٢١ وكتاب مل « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٢٨٩

(٢) « سيرة ذاتية » ، ص ١٠٤

مل بجانب التربية العقلية والخلقية « تربية المشاعر وغرس الجميل »^(٣) . والمقال الرائع عن بنتام (١٨٣٨) ينتقد مل أستاذه السابق نقداً مريراً بسبب « قصوره عن التخيل » و « رغبته في ثقافة شعرية » ، و « النقص العام في عقله كممثل للطبيعة الإنسانية الشاملة »^(٤) . وهو يبدى تراجعاً ويجرى تقييم الشعر دائماً كتريبة للمشاعر وكتحرير من العقلانية الشديدة وكنصر مطلوب من أجل الإنسانية الشاملة .

وبعد حوالي خمس سنوات من أزمة مل شعر بالحاجة إلى صياغة نظرية عن الشعر وكتب مقالا بعنوان « ما هو الشعر ؟ » (١٨٣٣) أعطى سرداً مختلفاً وغير معتاد عن طبيعة الشعر . وفيه على نحو أكثر تطرفاً عن أي معاصر (ربما باستثناء ليوباردى) ذهب إلى أن الشعر ليس فقط عرضاً للمشاعر وليس فقط علماً بل هو أيضاً ليس « بلاغة » ، بل هو مناجاة ، إنه تعبير ذاتي صاف ، ولا يعبأ بالجمهور . إن الشعر لا يقتصر على نقل الحقائق العلمية ، بل إنه حتى لا يصف الأشياء أو يحكى الأحداث ومل في نزعته الظاهرية الثابتة ينكر الجانب الإشاري للفن ، ينكر نظرية المحاكاة بالكلية . « إن الشعر الوصفي يتألف .. من وصف الأشياء كما تبدو كما هي قائمة في ذاتها » . « فإذا وصف الشاعر أسداً فإنه لا يصفه كما يفعل العالم الطبيعي ولا حتى كرحالة يستهدف إقرار الحقيقة ، الحقيقة الكلية ولا شيء غير الحقيقة » . بل إن الشاعر بالأحرى يجب أن يضيف « حالة الهول أو التعجب أو الرعب » لدى الإنسان الذي يواجه الأسد . « الآن إنه وصف الأسد بأستازية ، حالة إثارة المشاهد حقاً . إن الأسد قد يوصف بزيف أو بمبالغة ، والشعر سيكون هو الأفضل قاطبة » . إن الحقيقة الوحيدة المطلوبة هي الحقيقة الانفعالية . « إذا لم يرسم الانفعال الانساني بصدق شديد فإن الشعر يكون شعراً سيئاً ، أي ليس شعراً على الإطلاق ، بل هو فشل »^(٥) . كما أن الشعر لا يقوم في الابتكار أو الخيال أو الحكى أو الحدث مما يروق للأطفال

(٣) خطاب تدشينى ألقى في جامعة سانت أندروز ، أول فبراير ١٨٦٧ (لندن ، ١٨٦٧) ، ص ٨٦

(٤) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٣٥٣

(٥) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٦٩ - ٧٠

والناس في المراحل القديمة من المجتمع . « الملحمة طالما أنها ملحمة (أى قائمة على الحكى) ليست شعرا على الإطلاق » هكذا يقول مل رغم أنه يقرّ بأنها شكل كلىّ الشمول يسمح لكل « نوع من الشعر أن يجد مكانه فيه » . كما يعترف بالدراما على أنها « وحدة الشعر والحدث » ، لكن الحدث واضح أنه العنصر الأدبى « بالنسبة للعديدين فإنه عظيم كراوى قصة ، وهو بالنسبة للقيلين شاعر » (٦) .

ويدرك مل أن هذا التركيز على الانفعال مازال لايؤسس الفرق بين الشعر والبلاغة . ولما ان قد استقطع الشعر عن الواقع الخارجى فإنه بالمثل استقطعه عن أى تأثير على القارىء . وفى عبارة شهيرة يقرر التقابل : « الفصاحة (تُنصت) والشعر (يُسمع) » ، « الفصاحة تقتضى جمهورا ، وتفرد الشعر يظهر لنا أنه كامن فى عدم وعى الشاعر المطبق بوجود مستمع » . ومن ثم « فإن الشعر كله هو من طبيعة المناجاة » . على الشاعر أن « ينجح فى أن يستبعد من عمله كل نأمة من التطلع إلى العالم الخارجى وعالم الحياة اليومية » ويجب « أن يعبر عن انفعالاته تماما بمثل ما شعر بها فى العزلة أو هو على وعى بأنه يجب أن يشعر بها وإن كان يجب أن تظل للأبد غير منطوقة » . « عندما يختلط التعبير عن انفعالاته بالرغبة فى ترك انطباع على عقل آخر فإنه يكف عن أن يكون شعرا ويصبح مجرد فصاحة » . ويصوغ مل المسألة على نحو باهر لافت للنظر : « الشعر وجدان ينطق عن نفسه لنفسه فى لحظات الوحدة » (٧) .

هذا وضع متطرف فإذا ما أخذناه إلى أقصى نتائجه فإنما يُقضى إلى مفهوم عن الشاعر على أنه منعزل وعن الشعر على أنه تدفق انفعالى بدون حبكة أو بدون حدث أو بدون حتى وصف وعن مستمع يسترق السمع لأشكال المناجاة الخاصة . لكن مل فى رسائله إلى كارلايل فى ذياك الوقت رأى المصاعب المتضمنة فى هذا الرأى وكتب فى التوبّ بحثا إضافيا هو « نوعان من الشعر » (١٨٣٣) يوسّع ويعدّل نوعا ما مذهبه . والآن إنه يقرّ بوجود نوعين من الشعراء : شعراء الطبيعة وشعراء الثقافة ، الأول

(٦) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٧٥ - ٧٦ ، ص ٦٨

(٧) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٧١ - ٧٢

يمثلهم شلى والآخرون يمثلهم وردزورث . وشلى يظهر بفرابة - بالأحرى - على أنه شاعر يريد من الثقافة الشاعر السلبي التلقائي الخالص الذي يحقق مطالب التعريف الأول . والنتيجة المترتبة هي أن « الشعر الغنائى هو أكثر شعر متفرد وحقيقى عن أى شعر آخر » . وعلى أى حال فإن وردزورث هو شاعر الثقافة . إن « الشعر » معه « ليس إلا مجرد طرح فكرة » . إن له « مظهر التعمد الهادىء » ، إنه مراد ، ومن ثم فإنه غير تلقائى . « إن عبقرية وردزورث هي فى جوهرها غير غنائية » . ولكن ليس هذا انتقاصا من قدر وردزورث كما يمكن للإنسان أن يتوقع من المقال الأول . بل بالأحرى فإن شلى « كمجرد شاعر » يتعارض مع « الشاعر - الفيلسوف » الذى يربط الموهبتين . هذا المفهوم « للشاعر - الفيلسوف » يسمح لم أن يقر بالفكر فى الشعر ولكن دائما فى وضع ثانوى إلحاقى . بل إن مل يعطى تفسيراً ألياً للمزاج الشعري فى إطار علم النفس الترابطى . « الشعراء هم أولئك الذين يتشكلون على نحو يجعل الانفعالات حلقات الترابط أو التداعى وبها فإن أفكارهم الحسية والروحية تترابط معا » (٨) .

ومن الواضح أن سوابق وجهة النظر هذه قائمة فى التراث السيكولوجى التجريبي لعلم الجمال البريطانى : عند جفرى وتوماس براون وبوجا لستيوارت وهارتلى (٩) ومن المؤكد أنه قال فى بعض النواحي إنه « قد طور (نظرية الشعر) إلى ما يجاوز أى إنسان آخر ، وربما كان هو أول من ربط بمثل هذا النجاح الرائع فى ممارسة الفن مثل تلك القوى السامية للتعميم أو عادات التأمل على مبادئها » (١٠) . ويبدو أنه لا يوجد سبب يعزو أى أهمية فى ذلك الوقت لتأثير كولردج أو كارلايل اللذين قابلهما عام ١٨٢١ نظرا لأنه لا يشاركهما فى آرائهما ولا فى مصطلحاتهما (١١) . هناك أصالة

(٨) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٨٢ ، ص ٨٤ ، ص ٨٥ ، ص ٩٣ ، ص ٨٠ ولقد ربط مل المقالين المبكرين معا تحت عنوان جديد وأكثر تعبيراً « أفكار حول الشعر وأضرابه » عندما أعاد نشرهما فى « رسائل علمية ومناقشات » عام ١٨٥٩

(٩) انظر مقال أونيج المقتبس فى البيولوجرافيا الخاصة بمل .

(١٠) رسالة إلى ج . سترلتج ، ٢٠ - ٢٢ أكتوبر ١٨٢١ « رسائل » ، المجلد الأول ، ص ١١ - ١٢

(١١) يجب أن يقال هذا ضد البوارن الذى فى الفصل الذى عقده يجعل من مل تابعا لكارلايل .

وإن كانت أصالة مضللة في تأكيد مل على المناجاة التي تقوم مقابل التراث المؤثر
الشامل لعلم الجمال البريطاني .

وكل أقوال مل المتناثرة في الفترة المتأخرة من حياته عن الشعر إما أنها تكرر
وتوسع للآراء الواردة في المقالين الأولين أو تسعى للتوفيق مع الأوضاع المتناقضة .
والمقال عن فيني (١٨٣٨) رغم أنه في غالبية حديثه عن النثر يتقبل دون تردد وظيفة
الشعر السياسي . ومل يعكس ذلك الفرغ في « الجميل باطنيا » ، في « الجمال في
التجريد » والذي يجده عند جوته والذي هو نادر اليوم والذي لا يلبي التعطش للمشاعر
الحياتية الحقيقية لعصرنا . بل إن مل يدافع حتى عن عرض اللذة عند بلزاك على أنها
تمثل شكلا من أشكال الحياة الواقعية . لكن الشعر يُنحى جانبا ، حيث أنه يُعزى -
على طريقة القرن الثامن عشر الحسنة - إلى تدفق قوى للمشاعر التي تدفع
فسولوجيا إلى إيجاد نطق إيقاعي . ومل يعرف أن هذه النظرة تقتضى القصائد
(القصيدة) ، فمن المستحيل أن تقتضى الشعور المكثف للغاية استفاضة إيقاعية أكبر
عن النثر الفصيح ، وهذه النظرة يجب أن تساند نفسها في ذروة رفعتها للاستدامة
معا . و « القصيدة الطويلة » لهذا « سيجري استشعارها دائما (وإن كان على
نحو لا شعوري على الأرجح) على أنها شيء غير طبيعي وسطحي »^(١٢) وفي مقاله
عن بنتام (١٨٣٨) نجد أن مفهوم التخيل بمعنى التعاطف والمشاركة الوجدانية يندرج
ليسمح بتقابل جديد بين الشاعر الغنائي الذي « ينطق من خلال اللحن بمشاعره
الفعلية » والكاتب الدرامي الذي لديه « قدرة بها يدخل كائن إنساني في عقل وظروف
إنسان آخر »^(١٣) . والاستعراض التحليلي لـ « قصائد عن عدد من السنين »
لريتشارد مونكتون ميلنز (١٨٣٨) يمتدح إخلاص الشاعر ، لكنه يكشف على نحو
هام عن صعوبة هذا المعيار المفضل للنقد الانجليزي . « إذا جاز لنا أن نتكلم بسلامة ،
فإن حياة الانسان بتمامها هي وحدها المخلصة ، و (ذلك) وحده هو نطق الانسان
الكلّي ، والمتأمل والنشط معا »^(١٤) .

(١٢) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٢٢٦ - ٢٢٧

(١٣) « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الأول ، ص ٢٥٤

(١٤) في « مجلة وستمنستر » ، العدد ٢٩ ، (١٨٣٨) ، ص ٢١٣

والأكثر تكرارا أن مل حاول أن يوفق بين الشعر والمعرفة والفلسفة . ففي فترة مبكرة ترجع إلى ١٨٢٣ وربما تحت تأثير كارلايل يتحدث عن الفنان على أنه « مطلع على الحقائق الحدسية » حيث أن مهمته هي « أن يجعلها مؤثرة ويزيد في هذا التأثير » . « إن الشعر أرقى من المنطق ، ووحدة الاثنين هي الفلسفة » (١٥) . واستعرض مل التحليلي لـ « الثورة الفرنسية » (١٨٣٧) يمتدح كارلايل على أنه شاعر كبير مزود « بعنصر جوهري له طابع شعري - (التخيل الابداعي) ، ومن سديم التلميحات المبعثرة والاختبارات المضطربة يمكن جمع شيء يمكن أن يتبدى أمامه على أنه عمل كامل » (١٦) . ورغم أن مل يصادق هنا على المصطلح الرومانسي فإنه يعترض على أن كارلايل يشتط كثيرا في عدم ثقته بالتحليل والتعميم ، وذلك لأن مل يطالب بعلم للتاريخ يؤسس العلل والقوانين التي تنتبأ بالمستقبل (١٧) . وفي عرض تحليلي لـ « قصائد » لتنسون (١٨٣٥) يوصى مل - رغم التقدير الشديد لفنية تنيسون - بأن يصبح الشاعر فيلسوفا . ويدرك مل أن « قصر الفن » المشيد هو محاولة لكتابة قصيدة «رمزية عن الحقائق الروحية » . لكن الشاعر يجب أن يرى أن « نظريته عن الحياة والعالم ليست حلما من أحلام العقل ، بل هي النتيجة الحسنة التأسيس من التفكير السليم والناضج ، إنه يجب أن نغرس - وليس بنصف إخلاص - الفلسفة وكذلك الشعر » (١٨) . ولقد غرس مل في البقية المتبقية من عمره وبإخلاص شديد علم المنطق وعلم الاقتصاد وعلم الاجتماع . والمقال عن كولردج (١٨٤٠) الذي يسمى كولردج وبنتم على أنهما قطبا الفلسفة الانجليزية نادرا ما يلمح للشاعر والناقد . وواضح أن مل ينجح أكثر وأكثر في وضع الشعر في زاوية من عقله . وهناك استهلال لمذكراته (١٨٥٤) يحتج فيه على أن « الفنان ليس عرافا » وأن « الفن في علاقته بالحقيقة ليس سوى لغة » . والجولة الهامة الواردة في المقال الأول تظل هي اسهام مل الهام الوحيد في نظرية له عن الشعر .

(١٥) إلى كارلايل في ٥ يوليو ١٨٢٣ « رسائل » المجلد الأول ، ص ٥٤ - ٥٥ انظر أيضا رسالة يوم ١٧

يوليو ١٨٢٢ ، « رسائل » ، المجلد الأول ، ص ٢٥

(١٦) « مقالات أولى » ، ص ٢٧٩

(١٧) « مقالات أولى » ، ص ٣١٥ و « رسائل علمية ومناقشات » ، المجلد الثاني ، ص ١٢٩

(١٨) « مقالات أولى » ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦

المصادر والمراجع

I quote *Dissertations and Discussions* (2d ed. 3 vols. London, 1867) as *DD*; *Early Essays*, ed. J. W. M. Gibbs (London, 1897), as *EE*. Also *Autobiography*, ed. J.J. Coss, New York, 1910.

There is a *Bibliography of the Published Writings of John Stuart Mill*, ed. Ney MacMinn, J. R. Hains, and J. M. McCrimmon, Evanston, Illinois, 1945.

For comment on the criticism see Abrams, Alba Warren, and the essay by Walter J. Ong, "J. S. Mill's Pariah Poet," *Philological Quarterly*, 29 (1950), 333-44, which surely overstates the view that the poet is an outcast, a pariah, and remains "absurd" in Mill's conception. John M. Robson, "J. S. Mill's Theory of Poetry," *University of Toronto Quarterly*, 29 (1960), 420-38.

جون رسكين

(۱۸۱۹ - ۱۹۰۰)

لا يكاد يبدو رسكين أنه يمت إلى تاريخ النقد (الأدبي) . ويستطيع الانسان - بطبيعة الحال - أن يجمع آراءه عن الشعراء والكتاب ويخرج بكيان من الأقوال تعكس - وليس في هذا شيء غريب - نوق العصر الفكتورى فى بواكيره : ويحظى شكسبير بالإعجاب بفضل كليته وموضوعيته ، ويحظى وردزورث بالثناء من جراء حبه للطبيعة التى تمجد الله ، ويحظى سكوت بالثناء بفضل « أعظم إنسان أدبى قدمه ذلك العصر » (١) ، ويفضل إنسانيته ورجاحة عقله وتصويره الشامل . ورسكين يقدر تيسون والشاعر روبرت براوننج وزوجته وأزر ودافع عن دانتي جبريل روزيتى كمصور فنان وكشاعر معا . ولقد جرفته المشاعر إزاء سوينبورن وإن كان قد اعتقد أنه « شاب شيطانى » (٢) . لكن تعاطف رسكين قد فشل عندما تواجه مع الرواية الجديدة : صورة القبح وفساد الحياة المدنية الحديثة والبحث عن الإثارة بأى ثمن . ولم يجد رسكين إلا القليل عند ديكنز ، ولم يجد شيئا بالمرّة عند تاكرى . وحتى جورج إليوت الروائية ذات العقلية الفائقة تنال التوبيخ : « فروايتها (طاحونة على النهر) ربما هى أصرخ مثال دقيق على هذه الدراسة للمرض الجلدى المتفشى . وتوم أخرق فح وقاس بينما بقية الشخصى هى ببساطة تزحف من جماع كتابات سابقة » (٣) . والأكثر مدعاة للدهشة أن رسكين أثنى على ألكسندر بوب وإن كان قد بدأ بالتنديد بعمله « كلاسيكية تويكنهام » ولقد شعر بأن بوب مع فرجيل هو « الأستاذ العظيم لفن اللغة المطلق » ، إنه « أعظم ممثل لدينا منذ تشوسر ، له عقلية انجليزية حقيقية » ، بل ويقول رسكين إنه « فى عدة مجالات هو أعظم رجل قد عاش » (٤) .

ومن بين الشعراء الأجانب يتبدى هوميروس عظيما ودانتي تجرى دراسته دراسة دقيقة على أنه « الانسان المحورى فى كل العالم » ومن المؤكد أنه « العارض المتنبئ

(١) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٢ وانظر ص ٢٦٥

(٢) رسالة إلى س . إ . تورتون ، ٢٨ يناير ١٨٦٦ « الأعمال » ، المجلد ٣٦ ، ص ٥٠١

(٣) « الأعمال » ، المجلد ٢٤ ، ص ٢٧٧

(٤) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٧٢ ، المجلد ٢٠ ، ص ٧٦ - ٧٧ ، المجلد ١٢ ، ص ١٢٢ فى الهامش

العظيم « للعصور الوسطى ^(٥) . ولقد أحب رسكين رواية « دون كيشوت » التي فهمها في إطار رومانسى ^(٦) ، واهتمامه بجوته - وإن كان بتحفظ نوعا ما - كان اهتماما كبيرا وإعجابه بالجزء الثانى من « فاوست » كان شيئا غير عادى فى انجلترا فى ذلك الوقت ^(٧) . وخصوصية رسكين قائمة فى تزكيته جرميا جوتف وهو قسيس فردى سويسرى لم نتبين إلا فى العقود الأخيرة أنه روائى عظيم ^(٨) . لكن كل هذا هو ملاحظات وأقوال وتقييمات عابرة - هى من نوع التصريحات التى يدلى بها رسكين عندما يرد على مطلب معتاد لتحديد أفضل مائة كتاب وتقرير قراءة الكتب الجيدة بصفة عامة ^(٩) . وهى تساهم فى الصورة الكلية التى يمكن أن نحاول أن نرسمها كى نحدد لأنفسنا صورة للرجل ، لكنها لا تهتم مباشرة بتطور النقد الأدبى . والأكثر أهمية الاقتباسات من الشعراء التى يستخدمها رسكين أحيانا لتصوير خطاطية لتاريخ الوجدان والمشاعر . فعلى سبيل المثال يستعرض محلا حالة مشاهدة الموت من معارك هوميروس وكذلك الدراما العاطفية الحديثة . ويفيد هوميروس وسكوت فى إظهار الفروق بين المشاعر المستعرضة فى العالم القديم والوسيط والحديث ^(١٠) . ويستطيع رسكين أيضا أن يركز على فقرة واحدة لدى شاعر ليعطى ما يسمى اليوم « تضمينه » ، ومن ثم يدافع دفاعا جميلا عن دقة تصوير « الأفواه النهمة » فى قصيدة « ليسيادس » ^(١١) للتون أو يشرح المرجعية لمزمور من المزامير فى حديث ما تلتدا عند أول ظهور لها فى جزء (المطهر) من « الكوميديا الإلهية » لدانتى ^(١٢) .

(٥) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ١٨٧ ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٦

(٦) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٨١ فى الهامش

(٧) « الأعمال » ، المجلد ١٩ ، ص ٥٨٨ ، المجلد ٣٦ ، ص ١٩٣

(٨) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٤٢٩ - ٤٣٠ وقد أشرف ونقح ترجمة « أولريتش خادم المزرعة » ، أوينجتون ، ١٨٨٨ انظر « الأعمال » ، المجلد ٢٢ ، ص ٢٤٣ - ٢٤٥ بالنسبة للتصدير الذى كتبه .

(٩) « الأعمال » ، المجلد ١٩ ، ص ٥٨٤ والمجلد ١٨ ص ٥٢ وما بعدها .

(١٠) « الأعمال » ، المجلد ١٩ ، ص ٢١١ - ٢١٢

(١١) « الأعمال » ، المجلد ١٨ ، ص ٧٢

(١٢) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٧ - ٢٧٨

زيادة على ذلك فإن أهمية رسكين فى تاريخ النقد الأدبى لا ترجع إلى أى من آرائه أو تعليقاته المتناثرة ، بل بالأحرى ترجع إلى علم الجمال المعروض فى المجلدات الثلاثة الأولى من « الفنانون المصورون المحدثون » (١٨٤٢ ، ١٨٤٦ ، ١٨٥٦) وبعد هذا ترجع إلى تعاليمه الاجماعية التى يحتل فيها الفن مكانة محورية . وأهمية رسكين اليوم يحيطها الغموض من جراء رفضنا لنوقه فى فن التصوير والعمارة : وثناؤه على لوحات مثل « المنتحب الكبير على الراعى القديم » للانديسير أو « نور العالم » لهنت ، وهذا المديح يجعله ملعونا ، ومتحف اكسفورد الذى ساعد على تزيينه والتزعة القوطية البنديقية المتفاوتة التى شجعها تجد لها معجبين قليلين اليوم . ومن المستحيل الاتفاق مع تنديده الشامل لفنانى عصر النهضة فى مرحلته المتأخرة وفن الزخرفة الغربية وفن الزخرفة البشعة وتنديده بالفنانين المصورين الهولنديين بما فى ذلك رمبرانت واحتقاره لوستر والذى أفضى إلى قضية القذف الشهيرة بعد أن قال رسكين إنه « لم يتوقع إطلاقا أن يسمع أن وغدا طلب مائتى جنيه استرلينى ليقذف علبه طلاء فى وجه الجمهور (١٣) » . ومن الصعب تفنيد بدايات الرغبة الحارة والعناد - وخاصة فى الكتابات المتأخرة بالاتهام بتأصيل الكلمات أو الولوج بنظريات الملائفة أو تغيرات المناخ - أو تفنيد الانطباع السيئ بالشجن الزئبقى أو الغضب والنزوة المثيرة للغثيان . وتنوق لوحات كيت جرينواى والأعمال العاطفية المفرطة الأخرى فى العصر قد وضع فى ضوء محزن من جراء قصة زواج رسكين والذى لم يكتمل وافتتانه بالفتيات الصغيرات فى ونتجتن وروز لاتوش .

ولكن كل هذه الاعتبارات التى جعلت رسكين أكثر « حكما » العصر الفيكتورى مستبعدا ونائيا لا يجب أن تغطط حقه فى أنه طرح نظرية للفن (والأدب) أبعد ما تكون عن التفكك أو حتى تكون من طراز عتيق ، ولكن هى إعادة إقرار نزعة العُصُونة الرومانسية . وينطبق علم جمال رسكين على الأدب فهو دائما ما يرفض أن يرسم خطأ بين الفنان المصور والشاعر : وهو يستعمل كلمة (الشعر) فى الغالب بالمعنى

(١٢) « فورس كلافيجرا » الرسالة ٧٩ فى يوليو ١٨٧٧ « الأعمال » ، المجلد ٢٩ ، ص ١٦٠

الأفلاطوني الفضفاض ، وهو ينتقل لئون تفرقة من فن التصوير أو النحت إلى الشعر
ذهابا وإيابا . وهو يقتبس من هوميروس ودانتى ليصور شعورا عريضا بجانب كلور
لورين وترنر . ووحدة الفنون ليست مجرد شيء مفترض ، إنها تنبع من نظرية تجعل
الابداع فعلا باطنيا للحدس والتخيل . والمعتقد المحوري لنزعة العضونة يأخذ به رسكين
بإصرار طوال حياته لو كانت هناك انحرافات عن طريقته فى التأكيد ، والطموح القديم
لتأسيس قوانين لا تُنتهك للنقد يتراجع : فرسكين فى حقبة المتأخرة لا يجد فائدة فى
تفاصيل نسقه الذى تطور مع شيء من الأصالة المدرسية فى المجلدات الأولى لكتابه
« الفنانون المصورون المحدثون » . وتنديده « بالميتافيزيقا » والفروق غير الضرورية
أصبحت أقوى مع كرسكين . والنغمة الزئبقية فى المجلد الأولى من كتاب « الفنانون
المصورون المحدثون » قد اختفت : ولا يكاد رسكين الناضج يكتب عن « الملائكة التى
تشعر بألم لا يمكن استيعابه وهى تحاول مرارا وتكرارا عبثا أن تتساءل عما إذا كانت
لا تدفىء القلوب القوية مع خفق أجنحتها التى كلها شفقة »^(١٤) . ولقد ظل رسكين
لفترة على الأقل متمردا ضد نزعته الانجليكانية المبكرة ، وأعرب عن إعجاب كله تقلقل
وحيرة بالنسبة لما هو قوى وحسى فى الفن . لقد كان هوميروس وشكسبير وتنتوريتو
وتيتيان ومايكل أنجلو أصحاب نزعة حيوانية جريئة بينما كان القديس فرنسيس وفرا
أنجليكو مخلوقين ضعيفين للغاية . ويعترف رسكين فى مذكرة عام ١٨٢٨ بعد أن سمع
موعظة غير تقليدية فى التورين : « أنا لم أفهمها . يمكن للإنسان أن يعتقد بأن الصفاء
يمنح الانسان قوة ، لكن هذا لا يحدث : إن الحيوانية القوية الآمرة بذاتها الرائعة هى
صناعة الشعراء والفنانين »^(١٥) وعلى أى حال فإنه فيما بعد عاد إلى رأيه فى بواكيره
ووجد أن « الدين » عند جيوتو « بدل أن يقوم بعملية إضعاف ، قد قوى وطور كل ملكة
لقلبه ويده »^(١٦) . لكن النظرية الأساسية ظلت كما هى .

(١٤) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ١٨٦

(١٥) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٦٠ - ٦١ من التصدير (١٨٥٨)

(١٦) فورس كلافيجرا ، الرسالة ٧٦ (١٨٧٧) « الأعمال » ، المجلد ٢٩ ، ص ٩١

وواضح أن هذا مستمد - إلى حد كبير - من وردزورث وكولردج ومن كارلايل الذى يعترف رسكين بأنه أستاذة^(١٧). وتفصيل مناقشة التخيل والخيال يشبه ما عند هنت. ورغم الإنكارات الشديدة فإن رسكين لا بد أنه تأثر بدفاع يوجين عن النزعة القوطية ولا بد أنه قد قرأ ريو والآخريين الذين عرضوا لنزعة العصور الوسطى^(١٨). ولقد أقر بأن الكثير عند إمرسون مماثل لما عنده، بل لقد اعتقد أنه من المجدى أن يدافع عن نفسه ضد تهمة السرقة الأدبية^(١٩). وتسرب علم الجمال الألماني الرومانسى إليه من مصادر انجليزية، رغم أنه رفض هذا عندما تبين له الأمر: من جهة نتيجة الجهل نظرا لأنه يشوه شيلر تشويها كاملا^(٢٠)، ومن جهة أخرى بسبب التمرد الأصيل ضد المصطلح وما قد يبدو له من تضمينات معادية لعديد من المذاهب الألمانية.

وخطوط النظرية واضحة: لقد حاول رسكين أن يربط بين النزعة الطبيعية والرمزية، عبادة الطبيعة حتى فى أدق جوانبها مع نزعة فائقة للطبيعة تسمح بما هو (نمطى) أو كما نقول عرض للطبيعة عرضا « تلميحيا »، و« رمزيا ». والدافع الأساسى دينى « إن السماء تظهر عظمة الخالق ». الطبيعة هى عمل الله وكلمته، ووظيفة الفنان هى نقل هذه الرسالة. ومن الخطأ أن نعد رسكين داعية لنسخ بسيط للطبيعة. وهو يفرق دائما بوضوح بين « النسخ » و« المحاكاة »، وهو يندد بالخداع أو حوّل العين. وهو يرفض دائما الفن الهولندى ويعد الرواية الواقعية الحديثة جنسا أدبيا متدنيا. وهو فى فقرة شهيرة - يسأء استخدامها فى الغالب - يوصى « بأن على الفنان أن يتوجه إلى الطبيعة بجماع قلبه وليست لديه أى أفكار أخرى. ولكن

(١٧) انظر: « الأعمال »، المجلد ١٢، ص ٥٠٧ وأيضاً المجلد ٢٨، ص ٢٢، المجلد ٢٥، ص ١٥، ص ٧٧، المجلد ٢٧، ص ١٥ الخ

(١٨) انظر الملحق الثانى للمجلد الثالث من « الفنانون المصورون المحدثون »، « الأعمال »، المجلد الخامس ص ٤٢٧ - ٤٢٠ و« الفن الحديث الرومانسى » « الأعمال »، المجلد ٩ ص ٤٢٦ - ٤٤٠ وهو يهاجم يوجين وانظر: هوو: « آخر الرومانسيين » ص ٨٦ - ٩٠

(١٩) « الأعمال »، المجلد الخامس، ص ٤٢٧ - ٤٢٠

(٢٠) « الأعمال »، المجلد الرابع، ص ٢١٥ انظر: المصدر نفسه، ص ١٢١ فى الهامش

الأفضل هو أن ينفذ إلى معناها ولا يرفض شيئاً ولا ينتقى شيئاً : عليه أن يؤمن بأن كل الأشياء حق وخير وأن يبتهج دائماً في الحقيقة « (٢١) . وعندما قال هذا فقد نصح الفنانين الشباب بأن يتدربوا على الملاحظة ، لكنه لم يقيد الانسان العظيم إنسان التخيل . ولقد حارب رسكين الكلاسيكية الأكاديمية والإيمان بالعموميات . وتوصيته للفنان المصور رينولدز هي أن يرسم الثياب كثياب (ليس حريرا وليس مُخَمَّلا) وليست القناعة بنسق (الشجرة البنية) و (المصباح المظلم) الذي رفضه على هذا النحو وهو يندد بالنزعة الحرفية الهولندية . والمعضلات الناشئة يمكن استيعابها إذا ما فهمنا فكرة رسكين المحورية : الفن هو مماثلة للطبيعة ، إنه مثلها حتى ، « عضوى » ، شأنه في هذا شأن الطبيعة ، ويجب أن يعكس حقيقة الطبيعة - وهي حقيقة يشعر رسكين بأنه يجرى انتهاكها من جانب الموات (أو ما يشعر بأنه موات) في الفن الهولندي و (كلاسيكية) فناني المناظر الطبيعية الفرنسيين والإيطاليين في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر .

ومن السهل أن نجمع فقرات يبدو أنها تتضمن وجهة نظر مهجورة في الفن على أنها مجرد تصوير أو تسجيلات - مثال على ذلك المباني أو الظواهر العلمية - الوظائف التي تلتقطها منذ ذياك الوقت آلة التصوير ، وإن كان رسكين اعتقد هو نفسه أن التصوير الفوتوغرافي في عصره هو أكثر تزييفا للطبيعة عن الآلة الدقيقة النابضة (٢٢) . وفي عديد من سياقات رسكين فإن المعيار في الواقع هو معيار الحقيقة التي هي موضع الملاحظة . وهو يمتدح الكثير عند ترنر بسبب الدقة العلمية : مع لوحة للصخور من رسم ترنر وقد وصفت أمام عالم جيولوجيا « فإنه يمكن أن تعطى محاضرة عن النسق الكلى للتآكل من جراء جريان الماء » (٢٣) . ومعظم النقد العنيف الموجه لكلود لورين وسلفاتور روزا يعبر عن ضيق إزاء التشوهات الجبلية (٢٤) ، وتشكيلات السحب

(٢١) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٦٢٣ - ٦٢٤

(٢٢) انظر على سبيل المثال « المؤلفات » ، المجلد ١١ ، ص ٢١٠ - ٢٠٢ ، المجلد ٢٠ ، ص ١٦٥ ، المجلد ٢٨ ، ص ٤٤٦ - ٤٤٧

(٢٣) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٤٨٨

(٢٤) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٤٦٦

الخاطئة والأشجار والزهور والحيوانات التي جرت ملاحظتها علي نحو ضعيف وتأثيرات النور الزائفة . ومعظم كتاب (الفنانون المصورون المحدثون) لا يعبأ بأعمال الفن على الاطلاق ، بل يعبأ - فى المناقشات المستفيضة المسهبة - بتشكيلات السحب وأشكال الشجر وأسطح الصخور بمعزل عن الصور . ولا تجد إلا طرُح نواع غامضة لتعليم الفنان أن يدرك الحقيقة فى الطبيعة .

ويمكن لرسكين أن ينحرف إلى ما يبدو أنه وجهة النظر « الانطباعية » لموضوع الفن . إن الطبيعة لا تُعطى ببساطة بل تُبتدع فى تعاون مع العقل : هناك « حقيقة المظهر » حيث يتعامل الفنان « بشكل شامل مع الأشياء وهى تؤثر فى حواس الانسان والنفس الانسانية » . ويعترف رسكين بأنه « بالنسبة للفن فإن الوقائع لا تكون ذات فائدة إلا وهى تقود إلى الظواهر » (٢٥) . ولكن النزعة الظاهرية هذه قائمة على افتراض أنه يوجد تناغم نهائى بين الانسان والطبيعة، باعتبار أن الاثنين من خلق الله . إن الطبيعة تتحدث إلى الإنسان بلغة رمزية والفنان يفسر هذه اللغة : إنه يخترع أعمالا تعيد تقديم الطبيعة وهى تنطق بهذه الرموز . وفى كتابه (الفنانون المصورون المحدثون) نجد أن هذا التصور يجرى طرحه فى الغالب فى إطار الجدل القديم عن التصميم . إنه نوع « اللاهوت الطبيعى » الذى له فى انجلترا تراث طويل منذ درهام وبالى . ويقول رسكين صراحة إن الواعظ والفنان المصور أمامهما نفس الواجب « كلاهما مُعلِّقان على اللاتناهى » . ويذهب رسكين فيقول بسذاجة إنه « لا توجد لحظة فى أى يوم من حياتنا إلا والطبيعة تنتج منظراً . إثر منظر ، ولوحة بعد لوحة ، وعظمة تعقبها عظمة ولا تزال تعمل وفق المبادئ المتقنة والدائمة للجمال الكامل الأقصى حتى نتأكد تماما أن كل هذا يتم من أجلنا ، ومقصود به لذتنا الدائمة » (٢٦) ، ولكن فى لحظاته الأقل ورعا يبدو أنه يفكر فى أن لغة الله هذه لا يتم نقلها أو كشفها لنا بسهولة ، بل هى توجد وتُكشف بل وحتى يبتدعها الفنان .

(٢٥) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٤٨ وأيضاً ص ٤٨ فى الهامش

(٢٦) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ١٥٧ ، ص ٢٤٣

ومفهوم رسكين عن التخيل - وهو معروض أساساً في المجلد الثاني من كتاب (الفنانون المصورون المحدثون) (١٨٤٦) - يعانى من نقص الموضوع فى التفرقة بين الرأى والفنان ، وبين الانسان بصفة عامة والفنان ، وبين عقل الفنان وعقل المنجز . وفى الوقت نفسه هى غير أصيلة تماماً فى تصنيفاتها وقد أصبحت بلا معنى حيث أنها مرتبطة بعلم نفس الملكات الذى عفى عليه الزمن . يبدأ رسكين بالرأى : إنه يفرق بين الحساسة والنظرية ، بالحساسة يكون هناك انطباع حسى خالص (ومن هنا فإن الحساسة التى ترجمت بعلم الجمال هى تسمية خاطئة) والنظرية هى « الادراك الحسى المستحب المبجل الابتهاجى » . « إنها تتلقى لذات الحس ولكن بشكران وتبجيل لعظمة الله » (٢٧) . والمملكة النظرية هى التأمل (والذى يساويه مع كلمة ألمانية تعنى الرؤية الجلية) لمثل الجمال وهى مصاحبة على أى حال « بالادراك الحسى الكامل بأنها هى هبة من الله وهى تجلى الله » . واستخدام الملكة النظرية هذه هو واجب من واجبات الانسان « ليس من حق الناس أن يعتقدوا أن بعض الأشياء جميلة ، كما أنه ليس من حقهم أن يظنوا لامبالين بالنسبة لبعض الأشياء الأخرى » (٢٨) . وعلى أى حال يدرك رسكين أن هذا الأمر النظرى لا يمكن أن يتحقق إلا بعملية تربية جمالية : إننا لا ندرك بالضرورة الجمال الحق مباشرة ، ولكن فقط بعد إعداد وتدريب مناسبين . إن الجمال - كما هو عند كانت - مميز بحدته عن الحقيقى وعن النافع . وبطبيعة الحال لابد أن رسكين يرفض التفسيرات التوليدية لمعنى الجمال بالتداعى، أو العادة اللذين كانا شائعين فى التراث السيكولوجى البريطانى . ومفهوم الجمال له مرحلتان : « الطبيعية » و « الرمزية » : هناك جمال طبيعى « حيوى » مدرك فى الحيوانات بل وحتى فى النباتات وأساساً فى جمال الشكل الانسانى . ويرفض رسكين بطبيعة الحال المثال الكلاسيكى للجمال التوليدى ، وهو يفضل « الخاصة » ، ولكن على الأقل فى هذا السياق يبقى المثال الكلاسيكى ماثلاً فى القناع الدينى : لا يمكن الوصول إلى المثال الحق إلا

(٢٧) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٤٧ - ٤٨

(٢٨) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٥٧ ، ص ٥٢ والفقرة الأولى تم اسقاطها فى كل الطبقات بعد الطبعة الأولى .

« بمحو العلامات المباشرة للخطيئة من السمات والجسم »^(٢٩) . كل الأسى وكل العاطفة غير ملائمة للفن العالى ، إنها قبيحة أو منحطة . ولكن وراء الجمال الحيوى يوجد الجمال « النمطى » الرمزى لصفات لا تنهى الله والوحدة والاتساق والتقابل والصفاء والاعتدال . « إن لذتنا الدائمة الدافعة مما هو موجود هي نمط أو تشابه مع الصفات الإلهية » . وهذا هو أمجد شئ مما يمكن إظهاره من الطبيعة الإنسانية^(٣٠)

وكل ما قيل عن ملكة التنظير والنمطية للجمال يتوازى حينئذ ويتكرر فى إطار التخيل. والفرق بين ملكة التنظير والتخيل هو على أى حال مما يتخلى عنه فى التطبيق، ونفس التدرج عينه من الحواس إلى أعلى بصيرة يجرى عرضه بمصطلح مختلف . إن التخيل أرقى من الخيال ، والخيال ينحط باعتباره حسياً وتافها وآليا كما هو الحال عند لى هنت . يقول رسكين بطريقته الغربية إن « الخيال يلعب أشبه بالسنجاب الذى يدور فى سجنه الدائرى ، وهو سعيد ، غير أن التخيل هو حج على الأرض - وإن كان مقره فى السماء »^(٣١) . ولكن رسكين فى مواضع أخرى يطرح الاستمرارية بين الخيال والتخيل وهو فيما بعد يضاعف الفرق بينهما تماما^(٣٢) . وعلى أى حال فإن التخيل ينقسم إلى ثلاث وظائف يسميها رسكين « الغريزة الكلية » : النفاذ والتداعى والتأمل . إن « النفاذ » هو استبصار الواقع ، ليس على غرار الحقيقة العلمية العامة بل كما هي فردية عينية - صورة أخرى من الجمال « ذى الخاصية المميزة » والمطلوب من قبل . و « التداعى » هو الاسم المضلل الذى طرحه رسكين لقوة التجميع الخاصة بالتخيل : هو القوة التجميعية عند كولردج . و « التأمل » هو عملية الإمساك بتوجه النشاط السابقة^(٣٣)

(٢٩) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ١٩٠

(٣٠) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ١٤٤

(٣١) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٨

(٣٢) انظر : « عن لذات الخيال » (١٨٨٤) ، « الأعمال » ، المجلد ٢٣ ، ص ٤٨٢ - ٤٨٣

(٣٣) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٢٨

والحفاظ عليها . إنه يشمل ما يمكن أن نسميه السيرورة الكلية لإضفاء الطابع الرمزي وإضفاء الطابع الخارجي - أى العمل الفنى نفسه . وكما هو الحال فى تراث الأفلاطونية كله عند كولردج وكارلايل وامرسون فإن الفرق بين الفعل التخيلى والعمل الفنى يتضاءل : إن التخيل يحول الواقعة إلى المثالى ، والمثالى هو ببساطة العمل نفسه . وفى سلسلة جديدة للفرق متوازية مع السلاسل التى رُسِّمت لأنماط الجمال يدرج رسكين ثلاثة مُثُل : المثال الصافى والمثال الزخرفى البشع والمثال الطبيعى . ونزعة الصفاء ماثلة على سبيل المثال عند فرا أنجليكو . إنها نزعة ملائكية ، جمال روحى لا تشويه الطبيعة . ومثال الزخرفة البشعة هو التخيل المنشغل بتأمل الشر ، بينما المثال الطبيعى هو الفن العضوى المتحقق : الفن وقد جرى إبداعه على مثال الطبيعة . والتأكيد على فن الزخرفة البشعة هو أكبر جدّة لافتة للنظر فى هذه السلسلة الجديدة للفرق ، فهى مفقودة بالضرورة فى مناقشة الجمال . ويميّز رسكين - مرة أخرى - بين فن الزخرفة البشعة المزيفة أى مجرد التلاعب أو السقم أو الشر وبين فن الزخرفة البشعة النبيلة أو الرمزية التى يعجب بها فى تفاصيل الكاتدرائيات والقصور القوطية وعند الفنان نورر وهولبين . وأحيانا يبدو فن الزخرفة البشعة بكل بساطة أنه يعنى ماجرت العادة على تسميته « الكوميديا التراجيدية » أو التحاور أو خلط الأساليب ، وعلى سبيل المثال عند شكسبير « الأمير هنرى مقابل فالستاف ، تيتانيا مقابل بونوم ... أموجين مقابل كلوتن » (٣٤) .

إن الخطاطية المتطورة الشاملة واضحة بما فيه الكفاية : فى الخارج فى الطبيعة يوجد جمال يجب أن يلتقطه الانسان بملكته التنظيرية لكى يراه على أنه أكثر من مجرد جمال حسى ، على أنه إلهى أيضا . وفى داخل الانسان وفى داخل الفنان بصفة خاصة توجد ملكة التخيل التى تنفذ وتركب وتتأمل وتحقق مُثُلا مختلفة فى الأعمال الفنية : المثال الصافى أو مثال فن الزخرفة البشعة أو المثال الطبيعى . ولكن - من الناحية الفعلية - نجد أن كل هذه الفروق تنهار فى علاقة متداخلة واحدة : هى علاقة

الانسان بالطبيعة والله فى الطبيعة . ووظيفة الفن هى عرض هذه الطبيعة والألوهية فيه بعدة أساليب من أكثر أشكال المحاكاة تواضعا إلى أقصى التحليقات التخيلية . وهناك معيار واحد يجب مراعاته : الفن يجب أن يكون عضويا ، « حيويا » ، مفتوحا على التعاطف الانسانى أو ما يسميه رسكين « الحب » حتى لو كان رمزيا عن الله الذى هو رب الطبيعة . ورسكين لا يدرك الله على أنه مهندس ، مخترع آلة العالم النيوتونى . إن رسكين يستنكر « القوة المتدهورة للفن التقليدى » ، يستنكر زخارف قصر الحمراء والفن المصرى والبيزنطى والكمال الكلاسيكى والقصر البلورى والبناء الحديدى وأى شىء يلوح له على أنه ميكانيكى كما لو كان يدار بروتين على أنه لا إنسانى وتجريدى . ولهذا فإنه يفضل ما لا يتكرر والمنحوتات غير الدقيقة نوعا ما عند الصانع الفنى فى العصور الوسطى مع السلع المصنعة . وهو كما قيل على نحو فطن - « أنه يفضل الله الذى يطرح فى كل حساباته قليلا من الخطأ »^(٣٥) . وإن فن عصر النهضة يقع تحت طائلة هذه الإدانة لما هو غير روحى ، الكامل غير الانسانى ، الفن السطحى ، رغم أنه يصعب أن نوفق بين كراهية رسكين لبالديو بلفدير مع برودة تجاه رفائيل وبين استهجانه لبالديو مع إعجابه الشديد بميكلانجلو وقنانى الألوان من البندقية : تيتيان وفرونيس وتينتوريتو الذين يمتون إلى عصر النهضة كما يفعل أى إنسان .

ورسكين فى الفن القوطى يتطلع بمنهجية إلى ما هو طبيعى أو الزخرفة البشعة أو التوقعات عن الفن القائم أكثر على الوهم والذى جاء بعد ذلك . وهكذا يقارن بين ملاك مرسوم بأسلبة شديدة فى القديم وبين حوار أكثر إنسانية فى فترة متأخرة والحية أو حيوانين خرافيين نصف كل منهما نسر والنصف الآخر أسد^(٣٦) . وهو يفضل دائما الصورة ذات التعبير الأكثر إنسانية - أى الأكثر عقلانية - لكنه لا يتمسك بإصرار بالمعيار الطبيعى فهو قد يتجاوزها لصالح الرمزية الدينية . وهكذا يدافع عن تنورتو لأنه رسم ملاكا فى « لحظة الطرد من الجنة » وهو يسقط ظلأ أمامه نحو آدم وحواء تحديا لمصدر النور^(٣٧) . ولوحة تيتيان « باخوس وأريان » يُسمح لها لعرض « الأزرق

(٢٥) جراهام هور : « آخر الرومانسيين » ، ص ٢٧

(٢٦) « الأعمال » ، المجلد ١٦ ، ص ٢٧٦ - ٢٧٧ ، « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٤٠ وما بعدها

(٢٧) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٥٠٩ - ٥١٠

المستحيل الرائع للمنظر الطبيعي البعيد « حيث يذكر رسكين أن « القيمة الكلية ونغمة الصورة سيجرى تدميرهما إذا تغير هذا اللون الأزرق »^(٣٨) . ورسكين يعطى الإذن لكانالتو « لو كان فنانا مصورا عظيما » فإنه يسقط « تأملاته أينما يختار ويرسم بحرية وهو يتدفق لو اختار »^(٣٩) . وينال تنتورتو الإعجاب بسبب حيله القائمة على الاستعارة أو الإشارية : الضيوف الملائكة تتخذ شكل رأس السمكة فى لوحة (التعميد) أو الحمار وهو يتغذى على بقايا سعف نخلة ذابلة فى لوحة (الصلْب)^(٤٠) . وراسكين شأنه شأن معظم ما هو رومانسى بصرى يؤكد حقوق التخيل « الذى يحتقر كل العوائق والقيود المتعلقة بمجرد الواقعة الخارجية التى تقوم فى وجه الايحائية بها »^(٤١) .

ومعايير الشعر يبدو أنها متوازية توازيا صارما مع هذه الأشياء التى طرحها بالنسبة للفنون الأخرى . إن رسكين يكره الواقعية باعتبارها تافهة وقبيحة ، وهو ينتقد الكلاسيكية التقليدية ويجد عدم صدق بالنسبة للطبيعة حتى للسماوات الطبيعية أمرا يدعو إلى الاشمئزاز . وأى إنسان قد رأى (قلعة تشيلون) ووصف بايرون الشرفات ذات الفتحات الثلجية فى بياضها وبحيرة جنيف « ذات الألف قدم عمقا »^(٤٢) قد يبدو أمراً يدعو إلى القلق - كما هو الحال بالنسبة لرسكين - رغم أنه يصعب أن نتبين لماذا يجب أن يكون الأمر على هذا النحو على أسس جمالية . وهو ميروس وشكسبير ووردزورث وسكوت يجرى الاقتباس منهم بفضل الملاحظة الدقيقة . وهناك أمثلة من الشعر تصور المراحل المختلفة للتخيل التى ترتفع عن مجرد المحاكاة وكولردج فى «صقيع فى منتصف الليل» . وهو يحدق فى الغشاوة المسدلة على الحاجز ذى القضبان الحديدية يسجل عملية التخيل التأملى^(٤٣) . والصورة التى رسمها سبنسر

(٢٨) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٨ - ٢٦٩

(٢٩) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٥١٤ - ٥١٥

(٤٠) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٦٩ - ٢٧١

(٤١) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٧٨

(٤٢) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢٥

(٤٣) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٥

للحسد تجسّد الزخرفة البشعة النبيلة بينما شياطين دانتي في المقطعين ٢١ ، ٢٢ من (الحجيم) هي « أكمل الأمثلة على الزخرفة البشعة المربعة » وإن كان رسكين يحجم كثيرا عن أن يحكى لنا السبب^(٤٤) . وهو يقدر أن يكون متحذلقا بصدده هذه الفروق وهو يعزو بثقة غريبة بيتا إثر بيت الصفات والأبدال اللغوية عند ملتون للزهور في قصيدة (ليسيداس) إما إلى التخيل أو الخيال^(٤٥) . لكن رسكين في عمومها يستسيغ كل أنواع الفن الدقيق : كل شيء قوى التصوير مهما يكن غير حقيقي . والقنطور وهو الكائن الخرافي الذي نصفه رجل ونصفه فرس عند دانتي وتشيرون الذي يقسم لحيته بسهمه قبل أن يستطيع أن يتكلم لابد أنه « طرأ بالفعل عبر عقل دانتي ورأه يفعل هذا »^(٤٦) . ويك وأريل وكاليبان وهي شيطانين ملتون وعالم دانتي الكلى تنال الثناء على أنها أعياد عظمى للتخيل الشعري رغم أن رسكين يستطيع أن يلجأ إلى المجاز بالنسبة لمسرحية (العاصفة) لشكسبير بفجاجة وهي تقع فريسة الصراع بين الحرية والعبودية^(٤٧) . والتفرقة بين الفن التخيلي الراقى والأسطورة تزداد تلاشيا في عقل رسكين . وهو في تفسيراته الشائكة للأساطير (حزام أجليا) (١٨٦٥) و (ملكة الهواء) (١٨٦٩) فإن معظم التوثيق يرجع إلى اسخيلوس ويندار وكذلك إلى هوميروس . والوجود الفيزيائي ، الشمس أو السماء أو السحاب أو البحر هو مصدر الأسطورة ومنه ينمو التجسيد الشخصي ، « إله الثقة والرفاقية » ، وأخيرا « تأتي الدلالة الخلقية الواردة في كل الأساطير العظيمة للأبد وهي حقيقية بشكل أريحي »^(٤٨) . ويؤمن رسكين إيماننا أعمى ويدافع عن « فكرة الكيان الشخصي في القوة الأولية » لدى الآلهة اليونانية وحتى شخوص « سفر الرؤيا » : الأخت الشاحبة على الجواد يجب

(٤٤) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٢٣ ، المجلد ١١ ، ص ١٧٥

(٤٥) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢٥٥

(٤٦) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٥٥

(٤٧) « الأعمال » ، المجلد ١٧ ، ص ٢٥٨ - ٢٦٠

(٤٨) « الأعمال » ، المجلد ١٩ ، ص ٢٠٠

تصورها على أنها « ملاك حقيقى وحى » وليس مجرد رمز لقوة الموت^(٤٩) . ومهما تكن هذه القصيدة متعصبة وخرافية فإنها قد تبهرنا ، وهى تأتى من النزعة الإحيائية الرومانسية الأساسية التى اعتنقها رسكين طوال حياته بصور مختلفة من الصنعة الحرفية . وحتى الجبال يجرى تصورهما على شكل « حبيبة » . وهو يرد على الفتيات المتسائلات فى (فلسفة أخلاق التراب) (١٨٦٥) فيقول : قد تؤمن على الأقل بشغف أن حضور الروح التى تصل الذروة فى تجميع تظهر نفسها فى فن التصور حيث يبدأ تراب الأرض فى اتخاذ شكل منتظم ومحبوب . وقد تجدون الأمر مستحيلا فى فصل هذه الفكرة الخاصة بالتجلى المتدرج من القوة الحيوية « . وهذه النزعة الإحيائية تُقَدِّف فيما وراء العالم التجريبي : « إن فكرة التدرج تسمح بفكرة حياة فوقنا فى المخلوقات الأخرى وهى أنبل مما لدينا ، نظرا لأن مالدينا أنبل مما لدى التراب » . ولقد انتهى رسكين إلى الإيمان ، أو الإيمان مرة أخرى « بالمهام المتعددة للملائكة الحية »^(٥٠) .

وتزداد دهشتنا أن رسكين هاجم ما أسماه « مغالطة الوجدان » . وبعد كل شيء فإن التجسيم هو أساس كل استعارة . ويبدو من المستحيل تحديد نوع الفروق التى حددها رسكين عندما اعترض على الأشعار النوعية . وبيتا الشاعر أو لفروندل هولر يقولان :

« الزعفران المنتشر ، الذى يتفجر من التراب
عاريا ومرتعشا مع كأسه التى من الذهب » .

يسميها « غير حقيقيين تماما . إن الزعفران لا ينتشر ، بل لا يكاد يزرع ، وصفرتة ليست ذهباً بل هى صفرة برتقالية »^(٥١) . ورسكين لا يدرك أن الزعفران يسمى « المنتشر » لأنه يجرى تخيله على أنه ينفق ذهبه الأصفر بوفرة . ولا يستطيع الإنسان أن يتبين لماذا بيت كنجسلى :

(٤٩) « الأعمال » ، المجلد ١٨ ، ص ٢٥٠

(٥٠) « الأعمال » ، المجلد ١٨ ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ ، ص ٢٥٢

(٥١) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢٠٤

« الزيد القاسى الزاحف » .

يجب إدانته لأن « الزيد ليس قاسيا ، كما أنه لا يزحف » . ولكن يجرى الدفاع عنه أيضا نظرا لأنه ملائم دراميا مع المتحدث فى القصيدة حيث أن داعيه هو « التزعزع من جراء الحزن . ولماذا بيتا كولردج :

ورقة الشجر الحمراء الواحدة ، الأخيرة من قصيلتها

التي ترقص غالبا بقدر استطاعتها على الرقص » .

تعد زائفة؟ ويتشكى رسكين من أن كولردج « يتخيل حياة فى ورقة الشجر وإرادة فيها حيث لا شىء من هذا ، وهو يرصد عجزها مع الاختيار ، وموتها الداوى مع المرح والريح التى تهزها مع الموسيقى » . ويفضل رسكين تشبيه دانتي : الأرواح « تتساقط بمثل ما تتساقط أوراق الشجر الميتة من على الغصن » لأن هذا تشبيه وذلك « أن دانتي لا ينسى فى إدراكه الواضح أن (هذه) نفوس وأن (تلك) أرواح »^(٥٢) . وعلى أى حال فإن هذا المعيار ينكر الطبيعة الخالصة للاستعارة أو البديل الذى ليس « تشوشا » . والتفرقة المرسومة بين الاستعارة الحيوية التى يجرى ابتكارها عمدا والاستعارة التى يبررها الضغط الانفعالى تبدو غير متحققة تماما وهى فى التطبيق غير محتملة حتى من جانب رسكين . وهكذا نجد بيتى ألكسندر بوب المعروفين جيدا :

« أينما تسير فإن العواطف الباردة تهب من فرجة فى الغابة والأشجار حيث تجلس سوف تحتشد على شكل ظل » .

وهو يندد بهما على أساس أنه « عبث مؤكد ، قائم فى النزعة العاطفية ، ويتأكد ببرود فى الطبيعة بقضئها وقضيضها » حيث « لا يوجد انحطاط فى الأدب أشد من عادة استخدام هذه التعبيرات الاستعارية ببرود »^(٥٣) . ولكن من المستحيل أن نتبين لماذا

(٥٢) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢٠٤ ، ص ٢٠٦ - ٢٠٧ الاشارة هى إلى جزء (الجحيم) ، القسم

الثالث ، البيت ١١٢

...

(٥٣) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢١٦ - ٢١٧ ، ص ٢١١

المجاز الظريف عند بوب الذي كان يُردُّ من قبل إدموند وولر وبين جونسون وپرسیوس قد يرتد تماما إلى الأسطورة اليونانية عن مولد أفروديت من البحر^(٥٤) يجب أن يكون أسوأ من قول وردزورث :

السحب الطافية سوف تغير حالتها

لها ، ولها ينحنى الصفصاف ... »

وهما بيتان يوافق عليهما رسكين بسبب « صوابيتهما الحقّة »^(٥٥) . وكتابات رسكين الخاصة وكتابات شعرائه المفضلين : وردزورث وسكوت وتنيسون حافلة بالمغالطة الوجدانية وكذلك كل الشعراء بدرجات مختلفة . ولقد أظهرت الأنسة جوزفين ميلر وحلت بشدة تقدم تلك الحيلة الشاملة في الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر^(٥٦) ، لكن إعاراة الانفعال للأشياء هي بالطبع قديمة قدم الجبال : وهذه الحيلة سائدة في الشعر الشعبي ، وهي انعكاس للإيمان بكون فعال هو بعد كل شيء عقيدة رسكين المحورية . ويبين من التناقض الظاهري أن رؤيته الأساسية قد تشوشت بمعيار إما من النزعة الطبيعية المشاهدة بالملاحظة الحرفية التي تعترض على اللاحقيقة العلمية أو (الاخلاص) الذي ينكر التراث الأدبي والصياغة الأدبية . والهزل والطيش وقد تحولا تماما إلى إطراءات لسيدة يجب أن تكون خيالا زائفا أو منحطا في رأى رسكين . والشاعر العظيم يجب أن يكون انسانا طيبا ، انسانا جادا ، عرافا ونبيا ، وكما أن الفن يجب أن يخدم الله والإنسان فإن عليه بالتالى أن يخدم المجتمع والأخلاق .

ورسكين - خاصة في كتاباته الأخيرة - يرى الفن أساسا على أنه مصلح أخلاقي واجتماعي . وهو في « محاضرات عن الفن » (١٨٧٠) يحدد غرض الفن على أنه

(٥٤) انظر ملاحظة على القوة في الكسندر بوب : « الشعر الرعوى ومقال عن النقد » طبعة بإشراف إ . أودرا وأوبرى وليمز (لندن ، ١٩٦١) ص ٧٧ - ٧٨ في الهامش .

(٥٥) « الأعمال » ، المجلد ١٨ ، ص ١٢٤ والاقتناس من قصيدة وردزورث « ثلاثة أعوام نمت في الشمس والمطر » .

(٥٦) « مغالطة الوجدان في القرن التاسع عشر » ، بركلي ، ١٩٤٢

ثلاثى : « (١) فرض الدين على الناس ، (٢) تحسين حالتهم الأخلاقية ، (٣) تقديم خدمة مادية لهم » ^(٥٧) . وطبيعة الفن ووظيفته الأساسية يبدو أنهما منسيان . زيادة على ذلك ، فإن رؤية انخراط الفن فى المجتمع وقيمه العرضية لصحة المجتمع لم يتقررا مطلقا على هذا النحو الكامل والمؤثر كما فعل رسكين على الأقل فى انجلترا . و (أحجار البندقية) ربما تكون مفرطة فى الحساسية فى أحكامها ، لكنها قصة مفروضة كاملة عن بزوغ وازدهار وسقوط مدينة بشكل لا يمكن انكاره فى مرآة فنها . إن الفن هو « عرض عقل الأمة » ، « مرآة لطابعها القومى » ، « أشد سيرة ذاتية قومية رائعة » ^(٥٨) .

لقد كان رسكين من أوائل من رأوا عملية التصنيع فى أطر لا تقتصر على المعاناة الإنسانية ، بل تمتد أيضا إلى الآفة التى تصيب بها الفن والإبداعية الحرة . ولقد نفذ من خلال النعم المتبجحة لتقسيم العمل . « إذا ما جاز لنا أن نتكلم حقا فإن العمل ليس هو الذى انقسم بل الناس أيضا : لقد إنقسموا إلى مجرد شذرات من الناس - لقد تحطموا إلى نأمت وبنارات من الحياة » ^(٥٩) . ونقد رسكين (للإنسان الاقتصادى) صادق حتى اليوم ، ورعبه من انتشار القبح والهمجية الحساسة التى بها تحطمت بدايات الماضى ومبانيه وتمائيله ولوحاته أو ردها إلى عدم إدراك هى مرآة هامة اليوم كما كانت إبان حياته . ولكن علينا أن نعترف بأن معالجات رسكين كانت أحلاما : فنقابة القديس جورج أسيئت إدارتها ووجهة النظر الرعوية للعصور الوسطى هى بالنسبة لرسكين ليست العصور المظلمة بل العصور المضيئة ^(٦٠) ، وسعادة صناعهم الحرفيين يصعب الدفاع عنها والمقاومة ضد المدنية تبدو فى الغالب مقاومة عاطفية أو ببساطة قضية خاسرة . ولكن هناك حقيقة أساسية فى نظرتة للفن على أنه « فرح

(٥٧) « الأعمال » ، المجلد ٢٠ ، ص ٤٦

(٥٨) انظر : « الأعمال » ، المجلد ١٣ ، ص ٥٤٥ ، المجلد ١٩ ، ص ٢٥٠ ، المجلد ٢٠ ، ص ٧٨ ، ص ٨٣ ، ص ٢٩٥ ، ص ٢٩٨ - ٢٩٩ أو المجلد ١٨ ، ص ١٧٣ ، ص ٤٢٧ ، ص ٤٢٩ - ٤٤٠ ، والمجلد ٩ ، ص ١٤ ، المجلد ١٩ ، ص ٢٩ ، المجلد ٢٤ ، ص ٢٠٢ - ٢٠٤

(٥٩) « الأعمال » ، المجلد ١٠ ، ص ١٩٦

(٦٠) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢٢١

للجميع « (٦١) لا يتحقق إلا في المجتمع السوى وأتباع رسكين المباشرين من الانجليز : جورج برناردشو ووليم موريس اللذين استعادا الجمال إلى إنتاج الكتاب الانجليز وألهما حركة حديقة الضاحية تدين بالكثير له في الأفكار الرئيسية . وتصور فرانك ليود رايت عن العمارة العضوية ما كان يمكن التفكير فيه بدون إلهامه (٦٢) . والأكثر مدعاة للدهشة أن رسكين وجد معجبا شديدا ومترجما جميلا عن الروائي بروس ت الذي تعلم منه أن « الكون شيء له قيمة لا متناهية » وإن كان بروس شك متأخرا في إخلاص رسكين حتى قال إن أعماله « في الغالب غبية ومتعصبة وباعثة على السخط وزائفة ومثيرة ، ولكنها دائما تستحق الثناء وهي عظيمة دائما » (٦٣) . وهذا يلوح لى ثمن الحقيقة . إن لدى رسكين كل أهم الصفات السيئة تقريبا لدى النبي الفيكتوري : الزعم بعدم الانجراح ، الفصاحة الوعظية ، التهويم الهوائي ، الاحتشام المتكلف المقزز ، والغثيان الشديد الذي يجب أن يستثيرنا وسط فقرات من الحساسية العجيبة والوجدان العميق والتحليل الدقيق والعمق الأصيل . وكان رسكين في عصره قد حقق تقريبا بمفرده التربية الجمالية للانجليز . لقد وضع الفن في وضعه المحوري في الحضارة بالتقاطه طبيعة الفن القصوى وإسهامه في المجتمع . وعديد من معاصريه شعروا أنه علم الناس أن يستعيدوا « براءة العين » (٦٤) . وأن يروا الفن والطبيعة لأول مرة . وهو لم يستطع ولم يرد أن يهرب من التوحد الأفلاطوني وتشوش الفن والأخلاق والدين ، لكنه رفض بحق البدائل المطروحة في عصره : مذهب الفن للفن واستبعاد الفن من الاهتمامات النفعية للعصر . إن الفن مع رسكين كما كان مع كانت وشيلر قد شوهد مرة أخرى على أنه النشاط الإنساني والإنجاز العظيم للإنسان .

(٦١) « الأعمال » ، المجلد ٢٠ ، ص ٢١٢

(٦٢) انظر : « سيرة ذاتية » (نيويورك ، ١٩٤٣) ، ص ٢٢ ، ص ٥٢ وتعليق عند جون د . روزنبرج « الزجاج الحالك » ، ص ٧١ وما بعدها .

(٦٣) مارسيل بروس : « معارضات وأمشاج » (باريس ، ١٩٢٣) ، ص ١٩٥ وهناك المزيد عن بروس وراسكين في والتر أ . ستروس : « بروس والأدب » ، (كامبردج ، ١٩٥٧) ص ١٧٧ - ١٨٦

(٦٤) « الأعمال » ، المجلد ١٥ ، ص ٢٧ في الهامش .

المصادر والمراجع

I quote *The Works of John Ruskin*, Library Edition, ed. Sir E. T. Cook and A. D. O. Wedderburn (39 vols. London, 1902 - 12), as W. The last volume contains an excellent analytical index of topics and terms.

Ruskin as Literary Critic, ed. A. H. R. Ball, Cambridge, 1928; a useful selection.

On Ruskin see: R. Wilenski, *John Ruskin*, London, 1933; and John D. Rosenberg, *The Darkening Glass : A Portrait of Ruskin's Genius*, New York, 1961. Both these books, though concerned with the writings, are preoccupied with the personality and its pathology.

On aesthetics see: Henry Ladd, *The Victorian Morality of Art: An Analysis of Ruskin's Esthetic*, New York, 1932; and Sister Mary Dorothea Goetz, *A Study of Ruskin's Concept of the Imagination*, Washington, D.C., 1947; useful. There is a good chapter in Graham Hough, *The Last Romantics*, London, 1947.

(٥)

النقد الأمريكي

مدخل

درس الباحثون الأمريكيون فى عقود السنين الأخيرة التاريخ المبكر للنقد فى الولايات المتحدة الأمريكية دراسة دقيقة ، وقد أظهروا - حتى فى عصور الاحتلال - أنه حدث إنتاج لبعض النقد ، بمعنى الرأى الأدبى عند المؤلفين ووظيفة الأدب ، وفى أوائل القرن التاسع عشر نجد أن اللب الأكبر للنقد قد عكس اهتمام الأمة الجديدة بهويتها وتحديدها لأدب قومى . وفى الولايات المتحدة الأمريكية نجد أن مشكلة القومية قد هيمن عليها طابع خاص ليس له مثيل سهل فى أى مكان آخر . فهنا كانت أمة جديدة تتحدث اللغة نفسها التى تتحدث بها الأمة ، لكن قد انفكت عنها غاضبةً . فهنا كانت أمة - على عكس أوروبا - هى جمهورية ، ديمقراطية حرة لا تستطيع أن تقبل التمايزات الطبقيّة والبناء الهرمى لحضارة أقدم . وهنا أيضا مجتمع ناضل نضالاً شديداً من أجل وجوده المادى . وإن تنمية الأدب وخاصة الشعر والرواية قد قامت بشكل دائم ضد انشغالات الناس الأخلاقية والنفعية . والولايات المتحدة الأمريكية لم يكن لديها أى من الثروات التى جلبت منها القومية الأدبية فى القارة الأوربية : لم يكن هناك تاريخ رومانسى ممتد ، لم يكن هناك أدب شعبى ، لم تكن هناك مدن ذات طابع معمارى خاص . وبشكل ما كان على هوثورن^(١) أن يُقَرَّ بأن بلادنا هى بلد لا يوجد فيها أى ظل ، لا توجد فيها أى عراقة ، لا يوجد فيها أى سر ، لا يوجد فيها أى شىء له طابع خاص ، لا يوجد فيها أى خطأ يفضى إلى الاكتئاب ، لا يوجد فيها أى شىء سوى رخاء عام فى ضوء النهار العريض والبسيط^(٢) .

هذه الظروف تبين بعض الملامح الصامته للنقد الأمريكى فى بواكيره . ولقد قامت وجهة نظر واعية بذاتها عالية تجاه الأدب الانجليزى - فى جانب - على الرغبة فيما هو إقليمى لإظهار العقلية والألمعية مقابل المنحرفين من أمثال سيدنى سميث^(٣) الذى تساءل فى عام ١٨٢٠ ما إذا كان هناك مخلوق « فى أنحاء المعمورة الأربع يقرأ كتاباً أمريكياً »^(٤) . وفى الوقت نفسه اكتشفت النزعة التفاؤلية الجريئة عبقریات أمريكية فى

(١) ناثانيال هوثورن (١٨٠٤ - ١٨٦٤) كاتب وقصاص وروائى أمريكى . كرس حياته للكتابة . له : قصص

محكية مرتين (١٨٢٧) الرسالة القرمزية (١٨٥٠) . (المترجم) .

(٢) سميث . « قوى فى النقد الأمريكى » ص ٢١٧ .

(٣) سيدنى سميث (١٧٧١ - ١٨٤٥) رجل دين وكاتب مقالات من دعاة الإصلاح البرلماني (المترجم) .

(٤) مجلة أدنبرة ، يناير ١٨٢٠ عرض تحليلى قام به سكايبيرت لكتاب « حوليات الولايات المتحدة الأمريكية » .

كل خطوة ، أو وضعت آمالا مبهجة على المستقبل عندما تجلب الحرية والمساواة وانتشار الديمقراطية الأليفة الأدبية . وقد التفت الأمريكيون خاصة بعد عام ١٨١٥ إلى القارة الأوربية وبصفة خاصة ألمانيا كرد فعل على اعتمادهم على انجلترا . وفى مجال النقد فإن تدفق الأفكار من الرومانسية الألمانية ومن شلنج وأوجست فلهلم شلجل وكل المدرسة التاريخية الألمانية أصبح أكثر أهمية وخاصة أن الأفكار الممائلة جاءت أيضا من المصادر البريطانية من كولردج أو كارليل ، أو من الوسطاء الفرنسيين مثل فكتور كوزان . وإن وليم إ . تشاننج^(٥) فى مقاله الصارخ عن « أهمية ووسائل الأدب القومى » (١٨٣٠) اشتكى من أن « قراعتنا قاصرة للغاية على الكتب الإنجليزية » وأن علينا « أن ننمى الوشائج الحميمية » مع أدب القارة الأوربية^(٦) . وتنبأ لونجفلو فى عام ١٨٤٩ بأنه « كما أن دم كل الأمم مختلط مع دمنا ، فإن أفكارها ومشاعرها تختلط بشكل نهائى فى أدبنا : إننا سوف نستمد من الألمان الرقة ، ومن الأسبان العاطفة ، ومن الفرنسيين الحيوية ، ونمتزج أكثر وأكثر مع الشعور الحاد الإنجليزى . وهذا سوف يعطينا النزعة الكلية ، وهذا ما يجب أن نرغب فيه للغاية »^(٧) وقد نبتمس لبساطة طريقة لونجفلو ، لكن يجب أن ندرك أن جانبا من نزعته الكلية هو الملمح الكبير للنقد الأمريكى فى القرن الذى جاء بعد ذلك . إن النقد فى أمريكا ظل وثيق الصلة بالنقد فى القارة الأوربية نون أن يفقد ارتباطاته الإنجليزية ، وأن ميزة الاتصال عبر المحيط قد أتاحت للنقد الأمريكى أن يكون شيئا أشبه بمركب من النقد الأوربى فيما عدا على الأقل من المحدوديات الخاصة لأشكال التراث القومى الرئيسية .

وفى هذه الفترة المبكرة تحول البحث عن القومية إلى أشكال من التناول أكثر بساطة : تحول إلى مطالب من أجل الموضوعات والأوساط الأمريكية ، تحول إلى

(٥) وليم الترى تشاننج (١٧٨٠ - ١٨٤٢) رجل دين أمريكى يُعد عميد النزعة النفعية التى أثرت على المجتمع . (المترجم) .

(٦) براون : « انجاز النقد الأمريكى » ص ١٤٢ - ١٤٤

(٧) المصدر السابق ، ص ٢١ من المقدمة (المؤلف) . وهنرى وادسورث لونجفلو (١٨٠٧ - ١٨٨٢) شاعر أمريكى أستاذ اللغات الحديثة بجامعة هارفارد (١٨٢٥ - ١٨٥٤) من أعماله الشعرية « أصوات الليل » (١٨٣٩) و « أغنيات وقصائد » (١٨٤١) و « الأسطورة الذهبية » (١٨٥١) . (المترجم) .

مطالب من أجل الاستلهاهم الفريد للساحة الأمريكية ، تحول إلى الهندي الأمريكي وتراثه ، وتحول إلى الماضي الأمريكي الحديث - الحرب الثورية والأساطير الأكثر عتامة الخاصة بنيو انجلاند التي حطّ عليها هوثورن أعظم الكتاب الأمريكيين جمالا في ذلك الوقت . والجدل حول القومية الأدبية الأمريكية كانت له أهمية محلية كبرى ، لكن لا تكاد تكون هناك حاجة إليه في تاريخ عام للنقد .

ويصدق الأمر نفسه على النظريات الأكثر محدودية في العصر قبل ظهور إيجار ألان بو وإمرسون حوالى عام ١٨٣٦ وهذه النظريات كانت أهميتها بسيطة نظراً لأنها تردد التطورات البريطانية المناظرة . وكان هناك شيء أشبه بالكلاسيكية الجديدة الأمريكية في القرن الثامن عشر - أى أن الكتاب اعتنقوا التزمّت الانجليزى مع وجود الكسندر بوب أو دكتور جونسون على قمته . وكان هناك أيضا شيء أشبه بالنزعة السابقة على الرومانسية الأمريكية في النقد ، وكان النقاد الأسكتلنديون : كمز وبلير وأليسون تُقَرُّ كتبهم في المدارس الأمريكية وقد أعيد طبع كتبهم مرارا وتكرارا بشكل يدعو للدهشة . وقد هيمنت هذه الكتب على الساحة قبل أن يجعلها النوق الرومانسى الانجليزى مبتذلة فات أوانها^(٨) . ويمكن للإنسان أن يتتبع العبادة الجديدة لشكسبير والسمعة المتنامية لوردزورث وكولردج وبايرون وسكوت ، وبعد هذا السمعة المتنامية لشلى وكيّس ، ويمكن للإنسان أن يدرس انعكاسات أفكارهم الأدبية عند عديد من الكتاب . وإن الشاعر وليم كولن بريانت - في محاضرات صيغت بروعة عن الشعر - يردد كل الموضوعات المتكررة الرئيسية في النظرية الرومانسية : إن الشعر ليس فنا محاكيا بل هو فن « إيحائى »^(٩) ؛ وهو يستجيب للتخيل ؛ ولكن الأكثر أهمية أن « ينبوعه العظيم » هو الانفعال . الشعر لا يختلف عن الفصاحة إلا بفضل شكله الوزنى ، والشعر ليس منفصلا بطبيعة الحال عن النزعة الأخلاقية . إن الشعر « يدلى بدروس مباشرة عن الحكمة^(١٠) » ؛ إنه يساهم في سعادة البشرية بدفعنا إلى أن

(٨) قبل عام ١٨٢٥ كانت هناك ٢١ طبعة من كتاب كمز « عناصر النقد » و ٥٢ طبعة لكتاب بلير « محاضرات » ، و ٩ طبعات من كتاب أليسون « مقالات عن النوق » أنظر : شارفات : « أصول الفكر النقدي الأمريكى » ص ٢٠ - ٣١ .

(٩) فى نيويورك ، ١٨٢٦ ولم ينشر إلا فى عام ١٨٨٤ ، انظر : براون « انجاز النقد الأمريكى » (ثلاثة مجلدات . نيويورك ، ١٩٤٨) ص ١١١ فى الهامش .

(١٠) المصدر السابق ، ص ١١٢ ، ص ١١٥ ، ص ١١٦

نحب رفاقنا وأن نحب العظمة الإنسانية وأن نحب أمجاد وعجائب الطبيعة . وليست بنا حاجة إلى أن نتتبع مصادر هذه الأقوال الشائعة المبتذلة العتيقة ؛ فقد أعيد طرحها مرارا وتكرارا - عند لونجفلو على سبيل المثال في عرض تحليلي مستفيض ومسهب لكتاب سدني « دفاع عن الشعر »^(١١) وكان فن الشعر « دائما عن الشعر » وكان عليه أن يكون على هذا النحو في مجتمع تجارى وله نزعة تطهريّة . والنظرية الجمالية والنوق الأدبي كانا تابعين بالضرورة . ويمكننا أن نجد الأفكار نفسها في كل المجالات في ذلك العصر - مع تأكيدات مختلفة ، وتركيبات متباينة ، ولكن بدون أى جديد جوهري .

(١١) ١٨٢٢ : عند براون ، ص ٢١٩ وما بعدها .

المصادر والمراجع

There are several general histories of American criticism , none very satisfactory .

Norman Foerster , *American Criticism* (Boston, 1928) , is a series of searching essays on Poe, Emerson, Lowell, and Whitman, with a final affirmation of the New Humanist point of view.

George E. De Mille, *Literary Criticism in America* (New York, 1931) , ranges from Poe to Stuart Sherman; colorless.

Bernard Smith, *Forces in American Criticism* (New York, 1939) , has a Marxist point of view, intermittently perceptive.

Floyd Stovall, ed., *The Development of American Literary Criticism* (Chapel Hill, 1955) , is a composite volume, with contributions of very unequal value.

John Paul Pritchard, *Criticism in America* (Norman, Oklahoma, 1956) , is a bad, scrappy compilation . See also his earlier *Return to the Fountains* (Durham, N.C., 1942), on classical sources.

Robert E. Spiller, ed., et al., *Literary History of the United States* (3 vols. New York, 1948), contains chapters on criticism and much information in Vol.3, the Bibliography.

Clarence Arthur Brown, ed., *The Achievement of American Criticism* (New York, 1954) , is an excellent historical anthology, with introductions and bibliographies.

On the early period before the Civil War, see William Charvat, *Origins of American Critical Thought, Philadelphia, 1936*; Benjamin T. Spencer, *Quest for Nationality : An American Literary Campaign, Syracuse, N.Y., 1957*; and J. P. Pritchard, *Literary Wise Men of Gotham : Criticism in New York 1815 - 1860, Baton Rouge, La., 1963*.

ادجار آلان بو
(۱۸۴۹ - ۱۸۰۹)

يمكن بمنتهى البساطة أن يظهر إدمان بو على أنه كان كاتب عرض تحليلي عكس نطق عصره وأنه استخدم المناهج والأساليب الواردة في المجلات البريطانية المعاصرة ومقابلها من المجلات الأمريكية . وإن صورة بو عن العزلة الثقافية في حضارة تجارية تعززت في أوروبا أساسا بفضل مقالات بودلير التي لو أنها تلوينا رائعا . وهذه الصورة يكذبها نشاط بو المحموم والناجح كصحفي أدبي والذي تكامل مع مطالب جمهوره وقناعات تجارية . وهو « يجرح » أعداءه في « إنجازات » ساخرة أو يمدح ويمجد « النزعة التأليفية الرائعة » بجدية وهو يعطى من شأن السيدة أوسجود ويقارنها بالسيدة نوروت ، أو يقارن الأنسة تلى بالسيدة وليباي^(١) . وقد أبدى إعجابه بأمجاد عصره مقابل الماضي : « هذا بدون شك هو العصر المفكر ؛ - في الحقيقة إنه يمكن وضعه موضع السؤال عما إذا كانت البشرية قد فكرت على نحو هذا القدر من ذي قبل^(٢) » . وقد ندد بالتراجيديا اليونانية بسبب « ضحالتها وغبابتها »^(٣) . وتحدث عن « العجز الدرامي لدى القدماء^(٤) » . ولقد وجد أن الشعراء الانجليز القدماء قد بولغ في تقديرهم^(٥) وهو يقول لنا إنه مقابل فوكيه واحد يوجد خمسون موليرا^(٦) . وهو يشعر بأنه من الضروري أيضا أن يظهر المعرفة المتسعة التاريخية وإن كان هذا يأتي في المرتبة الثانية وهو أمر غير دقيق^(٧) . ويعجب بو بالشعراء من أمثال تينيسون « أنبل شاعر عاش على الإطلاق^(٨) كما يعجب بإليزابيث باريت بروانتج وتوماس مور وتوماس هود و هـ. هورن . بسبب عمله « أوريون » وهو لم يبزه شيء من قبل أو يتساوى معه في كل ما يتعلق بأرق صفات

(١) انظر : « الأعمال الكاملة » ، المجلد ١٠ ، ص ١٠٠ ، ص ١٩٦ أو المجلد ١١ ، ص ١٥٨ .

(٢) « الأعمال » المجلد ١٢ ، ص ٨

(٣) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٤

(٤) « الأعمال » ، المجلد ١٦ ، ص ١٢٠

(٥) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ١٤٠

(٦) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٨٩

(٧) على سبيل المثال : « لقد عاش الألمان إبان كل العصور الوسطى في جهل مطبق بغير الكتابة » ، « الأعمال » ، المجلد ١٦ ، ص ١١٥ ، المجلد ١٤ ، ص ٧١

(٨) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٨٩

وأقدس صفات الشعر الحقيقي « (٩) . وهو يعجب بالروائيين من أمثال ديكنز وجووين وبولورو دزرائيلي . وهو يستنكر كارلايل وهو جو فهما « حماران (١٠) كما أنه يستهجن إمرسون باعتباره « صوفيا من أجل الصوفية (١١) » . وهو لا يكن حبا لكوبر ويند بلنجفلو بسبب السرقة الأدبية ويتحامل بحدة ضد لوويل طالبا بالأ « يجب على أي جنوبي أن يمسك كتابا لهذا المؤلف » لأن لوويل هو من أتباع نزعة إبطال الاسترقاق .

وبالرغم من أن الكثير من العروض التحليلية التي كتبها بو تكرارية ومتحاملة وعاطفية أو كلها عبث فإنه - بكل بساطة - يمكن استخلاص حكاية عن صوابيته المتكررة ومنظوريته العارضة . إن تمجيده لقصص هوثورن المبكرة هو تاج له رغم أن إعجابه ليس خالصا - فهو يتهم هوثورن بالسرقة الأدبية من تيك (١٢) . وهو يكره المجاز عنده ويتشكى من رتابته . والاستعراض التحليلي لرواية (بار نبي رودج) (١٤) لديكنز يستحق الثناء لا لأن بو استنتج القاتل مقدما ، بل بسبب تحليله الحساس للحبكة والشخصيات على أساس معايير الاحتمال والتناسق . ونقده الدرامي أيضا له بعض الامتياز في زمنه : فقد هاجم التمثيليات المعاصرة آنذاك في غالبيتها بسبب « مافيه من نقص الاحتمالية » (١٥) ، وبسبب القناعات المسرحية العبثية ونقص البناء (١٦) . وحتى نقده للشعر الذي هو أكثر غرابة يحتوى على تحاليل شاردة للصور المجازية والقافية والقاموس الشعري . وبو بصفة عامة حساس للغاية بشأن القومية الأدبية ورغم أنه وطني ممتاز فإنه يرى « أننا نجد أنفسنا يوميا في المأزق المتناقض ظاهريا في حب كتاب أو التظاهر بحبه على نحو أفضل لأن غباة (على نحو كاف

(٩) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٢٦٦

(١٠) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ١٧٧ ، المجلد ١٠ ، ص ١٣٧

(١١) « الأعمال » ، المجلد ١٥ ، ص ٢٦٠

(١٢) انظر : بوتشمان : « الثقافة الألمانية في أمريكا » ، ص ٢٨٣ - ٢٨٦ من أجل التعليق .

(١٤) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٢٨ - ٦٤

(١٥) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ١١٨ عن كتاب « الموضة » للسيدة مووات .

(١٦) انظر العرض التحليلي لكتاب « تورتيسا » لويليز وكتاب « الطاب الأسباني » للنجفلو ، « الأعمال » ،

المجلد ١٣ ، ص ٢٣ وما بعدها .

من التأكيد) من نموًا نحن ، ويناقد شئوننا « (١٧) . وهناك قيمة أيضا في تأكيده المتكرر للوظيفة العليا للنقد وخاصة في الأهمية التي يضعها على دوره الإحكامى الشرعى (١٨) . ومع هذا يتردد بو في ما إذا كان يعد النقد علما أم فنا. (١٩) إن النقد يقتضى الفن ، بمعنى أن كل مقال يجب أن يكون عملا فنيا ، لكنه أيضا « فن قائم على الثبات فى الطبيعة » (٢٠) ، قائم على مبادئ ، ومن ثم فإنه يأمل أن يكون (علما) .

ومهما تكن قيمة هذا النشاط الهائل فى زمنه ومكانه (هناك ٢٥٨ مقالا فى طبعة فرجينيا) فإنها لا تعطى بو حقا فى مكانه فى تاريخ عالمى للنقد . غير أن هذا الزعم (مبرر) ويمكن أن يتعزز بالاستجابة لمقالين : « فلسفة التأليف » (١٨٤٦) و « المبدأ الشعري » (١٨٤٨ ، وقد نشر عام ١٨٥٠) . وهناك مزيد من التعزيز يأتى من مداخل فى هوامش وملاحظات متناثرة فى الاستعراضات التحليلية للكتب . فإذا ما نظرنا إلى بو من وجهة نظرنا الخاصة فى زماننا ومن خلال عيون الرمزيين الفرنسيين بصفة خاصة فإنه يبدو أنه المروج لنظريات هى فى ذاتها قد لا تكون أصيلة وقد لا يمكن الدفاع عنها كنسق نقدى متناسق ، لكن لها ميزة أنها توحى بالموضوعات الدالة المتكررة الرئيسية فى الفكر المتأخر جدا عن الشعر .

وبو قد أعاد طرح فكرة ذاتية الفن بحددة حتى أنه كاد يقترب من المذهب الكامل القائل « بالفن للفن » . وهو فى التطبيق تحدى النزعة التعليمية الجائرة فى عصره وفى بلده ولقد ابتكر العبارة المشهورة « هرطقة ما هو تعليمي » (٢١) « ورأى من الحق والسديد كتابة « قصيدة من أجل القصيدة فقط » (٢٢) ولقد شك فى أن « الموضوع الأقصى للشعر هو الحقيقة » وأكد الفروق الجذرية والمتباينة بين الحالة الحقيقية والحالة

(١٧) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٢

(١٨) على سبيل المثال ، « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٨ ، المجلد ١١ ، ص ٤١ .

(١٩) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٧٤ ، أو المجلد ١١ ، ص ١ - ٢ .

(٢٠) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٢

(٢١) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧٢ ، المجلد ١١ ، ص ٧٠

(٢٢) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧١ - ٢٧٢ : وانظر : المجلد ١١ ، ص ٢٥٨

الشعرية في الذهن . ومن المستحيل « التوفيق بين الزيوت اللزجة والمياه بالنسبة للشعر والحقيقة^(٢٣) » .

والأكثر مدعاة للدهشة تأكيد بو أن الشعر ليس عاطفة . من ناحية هذا يعنى ببساطة الإقرار بما قاله وردزورث عن « الاستعادة فى لحظات الهدوء » ويعنى أن الأسى - مثلا - يجب « التباعد » عنه ، أو يمكننا أن نقول علينا أن نغربه قبل أن يصبح مادة شعرية ، ومن جهة أخرى يعنى أن « الشعر وهو يعلو بالأمور يهدىء (النفس) . ولا شأن له (بالقلب) »^(٢٤) إن الشعر روحى وليس عاطفيا وليس شبقيا . وبطبيعة الحال أيضا إن الشعر ليس محاكاة للعالم الخارجى ؛ إنه فى أقصاه « إعادة إنتاج ما تدركه الحواس فى الطبيعة من خلال حجاب النفس »^(٢٥) . ومن ثم فإن الشعر لا يعتمد على المجتمع : « الشاعر فى (منطقة أركاديا) هو فى (منطقة كاشتاكا) لا يزال هو الشاعر .. ولا توجد أى ظروف اجتماعية أو سياسية أو خلقية أو فيزيائية أن تفعل شيئا أكثر من أن تكبح مؤقتاً الدوافع التى تتألق فى صدورنا بحمية كما عند أسلافنا »^(٢٦) . وهكذا فإن هذا التضييق لعالم الشعر هو ضمنا وارد فى تراث كتاب « نقد ملكة الحكم » للفيلسوف كانت مهما يكن قد تسرب من خلال كولردج وأوجست فلهلم شلجل والوسطاء الآخرين . ولكن مفهوم بو عن ذاتية الفن يتعدل فى التطبيق تعديلا كبيرا ويضعف بشدة . فرغم أنه يندد بالقصائد التعليمية وينقد بإصرار لونجفلو بسبب الغايات الشعارية الأخلاقية لقصائده فإنه يعترف « بالأخلاق التعليمية » على أنها « التيار التحتى للأطروحة الشعرية^(٢٧) » . ويقول إن الشاعر « ليس ممنوعا عليه أن يحاكي - بل يتعقل ويعظ بالفضيلة^(٢٨) » . وهو بكتابته عن الدراما يعيد تأكيد عدائه للنزعة التعليمية الفجة . « إن نقل ما يسمى على نحو عبث (أخلاقيا) يجب أن نتركه لكاتب

(٢٢) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧٢ ، المجلد ١١ ، ص ٧٠

(٢٤) « الأعمال » ، المجلد ١٣ ، ص ١٣١

(٢٥) « الأعمال » ، المجلد ١٦ ، ص ١٦٤

(٢٦) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ١٤٨ - ١٤٩

(٢٧) « الأعمال » المجلد ١١ ، ص ٦٨

(٢٨) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٧١

المقال والواعظ ليس في قدرة أى خيال أن يبيث أى حقيقة « لكنه يطرح بحرية معيارا للتشابه مع الحياة » نزعة الصدق ، أى نزعة الصدق التى لا يمكن الاستغناء عنها فى الدراما لا مرجعية لها إلا الإخلاص الذى يجب أن تصور به الطبيعة .، إنَّ الدراما - بكلمة - عليها أن تكون صادقة بون أن تنتقل الحقيقى^(٢٩) . وهكذا يعيد بو الإقرار بالحقيقة والأخلاق وإن كان على نحو ثانوى وعبر حقبة واضحة لجنسين أدبيين فقط من أجناس الأدب : الدراما والرواية وهما فى رأيه أدنى من الشعر لا لشيء سوى أنهما محاكيان .

ورغم أن بو يحتج ضد فرض معيار النفعية العامة على الفن فإنه بالفعل يستطيع أن يرى بل وأن يمجّد حتى الدور الاجتماعى للفن . والنوق يصفه بو بطريقة كانتية رائعة بأنه بين العقل والحس الخلقى ، فى « علاقات صميمية مع أى من الطرفين .. بشن الحرب المعلنة المتطرفة على الرذيلة على أساس وحيد من تفككها - عدم تناسبها - عداوتها لما هو ملائم ، لما هو مناسب ، لما هو متناغم - بكلمة للجمال^(٣٠) » وفى مقاله الشهير « حديث فونوس وأونا » (١٨٤١) حيث يواجه انتصار النزعة العقلانية والديمقراطية ونزعة التصنيع كآخر مرحلة مرعبة قبل تدمير الأرض يرى انقلاب النوق على أنه الرعب الأخير . « النوق وحده - تلك الملكة التى تشغل مكانة متوسطة بين العقل الخالص والحس الأخلاقى - لا يمكن إطلاقا عدم الإكتراث بها ، والآن فإن النوق وحده هو الذى يستطيع أن يقودنا برقة ويردنا إلى الجمال ، إلى الطبيعة وإلى الحياة^(٣١) » .

ويقدم لنا بو بشكل متكرر فكرة الجمال ، الجمال « السماوى » على أنه هدف الفن ومحوره ومفهومه عن الجمال ليس كما توحى بعض الأقوال المفصولة تماما عن المعرفة ، إنه مفهوم أفلاطونى جديد فى مرجعيته إلى التناغم والتناسبات الرياضية وإلى المثال أو المثالية^(٣٢) ويفترض المفهوم كيانا رومانسياً بإصراره على أن الجمال غامض وإيحائى وغريب ، حزين أو سوداوى ، لكن أيضا (سماوى) ، (أثيرى) ، إنه تعطش لا يرتوى ينتمى إلى الخلود :

(٢٩) « الأعمال » ، المجلد ١٣ ، ص ١١٢ - ١١٣

(٣٠) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧٣

(٣١) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤

(٢٢) (إن للمصطلح نفمة دة مستمدة من استخدامها فى علم دراسة شكل الجمجمة . انظر : انوارد هنجر فورد :

« بو وعلم دراسة شكل الجمجمة » ، « الأدب الأمريكى » الجزء الثانى (١٩٣٠) ، ص ٢٠٩ - ٢٣١

« ليس الأمر مجرد تقدير الجمال أمامنا - بل هو جهد خارق للوصول للجمال على نحو المذكور سابقا . ونحن وقد استهلمنا البصيرة القائمة على الوجد للأمجاد التي تتجاوز الموت فإننا نناضل بتركيبات متعددة الشكل بين الأشياء وأفكار الزمان لإحراز جانب من نزعة الحب تلك التي ربما عناصرها هي المتعلقة بالأبد وحده . وهكذا عندما نستمتع بالشعر - أو عندما نستمتع بالموسيقى باعتبارها المدخل الأقصى للأحوال الشعرية - نجد أنفسنا وقد ذبنا دموعا - إننا نبكى آنذاك - لا كما يقترح أبيت جرافينا - من خلال الإفراط في اللذة ، بل من خلال أسف نافذ الصبر النكد المعين إزاء عجزنا عن التقاط (الآن) كلية ، على الأرض وفي التو إلى الأبد ، تلك الأفراح الإلهية المفرطة في السرور التي (من خلال القصيدة) أو (من خلال الموسيقى) لا تصل إلا إلى لمحات قصيرة وغير محددة (٣٣) . »

وأقصى انتقاد لبو وهو إيفور ونترز يشتكى من أن بو « قد يسرقنا من كل مادة الموضوع ، وربما يرد الشعر - من وصفه التراثي كفعل للاستيعاب الشامل - إلى وضع التفاهة » (٣٤) . ولكن بالنسبة لبو لا يوجد شيء تافه أو حتى فيه تلاعب بشأن هذا المفهوم للجمال : فمهما يكن ضيقا في حدوده فإنه يؤكد بيقين مطلبا ميتا فيزيقيا بأن نلمح ضرورة الحقيقة . وفي سياق مماثل وليس بالصدفة يقتبس بو من قصيدة شلى الأفلاطونية « ترنيمة إلى الجمال العقلي » (٣٥) . ويشير إلى « ما فيها من حب عجيب » : وهو يقصد أن « النضال لاستيعاب الحب الملائكي قد أعطى للعالم كل (ذلك) الذي تمكن العالم في التو أن يفهم و (ويشعر) على أنه شعري » (٣٦) . ولكن من الواضح أن التقاط بو لما هو ميتافيزيقي كان ضعيفا . إن الاحساس « بالأسف الذي نفذ صبره والنكد » يوحى بمجرد الشعور بالسر الكامن وراء الكون مقترنا بقناعة بغموضه . وأماله في الخلود قائمة على نظرية غامضة عن التقدم الكوني ، ولادة ثانية على كوكب آخر (٣٧) . وبو هو أساسا من أتباع الغنوصية أو اللاأدرية . ولقد حاول أن يقيم علم جمال على بقايا النزعة الدينية .

(٣٣) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧٣ - ٢٧٤

(٣٤) « دفاعا عن العقل » ، ص ٢٤١

(٣٥) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٢٨٣

(٣٦) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧٤

(٣٧) « الأعمال » المجلد العاشر ، ص ١٥٩ - ١٦٠

زيادة على ذلك فإن الجمال والشعر عند بو يكونان فى الغالب شيئاً أكثر من مجرد شىء مبتذل - مجرد الإحساس بالحزن أو التفكير فى الموت أو الحنين إلى الحب . وقائمة الموضوعات الجميلة فى مقاله « المبدأ الشعري » هى فى جانب منها تعبير لأشكال الجمال الطبيعية ، وفى جانب آخر قائمة بالقيم الأخلاقية : « كل الأفكار النبيلة - كل الدوافع غير الدنيوية - كل البواعث المقدسة - كل الاحتياجات الفروسية والكريمة والقائمة على النصيحة الذاتية » . وهى تشمل جمال النساء فيزيقياً وروحياً معا : « تناغم حفيف ثيابها » ، وكذلك « أريحيته الرقيقة ، وتحملها الحليم والمخلص ، الإيمان ، الصفاء ، القوة ، العظمة الإلهية لحبها مجتمعة » (٢٨). إن البلاغة العاطفية للفقرة تستكملها تأكيدات فى « فلسفة التأليف » من أن « الجمال مهما يكن نوعه فى تطوره الأقصى يستثير بون تغير النفس الحساسة حتى يجعلها تبكى » (٣٩) وإن « موت امرأة جميلة هو بون شك أشد موضوع شعري فى العالم » (٤٠) .

وفى الممارسة فإن لدى بو نظرة أكثر اتساعاً بالنسبة لذروة الشعر ؛ فهناك قائمة من الشعر (المثالى) تشمل « برومثيروس مقيدا » لأسخيلوس و « الجحيم » لدانتى و « دمار نومانتيا » (٤١) لسرفانتس و « كوموس » (٤٢) للتون وثلاث قصائد عظيمة لكولردج و « قصيدة إلى العنديلين » لكيتس ، والأكثر خصوصية « النبات الحساس » لشلى و « أوندين » لدى لاموت فوكيه » (٤٣) . وهذه القائمة تبلى فى موضع آخر بون الإشارة إلى « أوندين » مع إضافة قصيدة « اغتصاب القفل » و « تام أوف شانتر » (٤٤) . والقائمة تتنوع وتتضارب لدرجة أنها تستبعد رد الشعر إلى موضوع واحد أو حتى حالة واحدة ، وهى حتى لا تتصلح مع إصرار بو المعتاد على هوية الشعر مع الأغنية أو وشيخته مع الموسيقى . و « الموسيقى » عند بو غالباً ما تعنى النظم الموسيقى

(٢٨) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٩١

(٣٩) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٩٨

(٤٠) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٠١

(٤١) ربما تم الاقتراح من جانب مديح شديد عند أوجست فلهلم شلجل « الفن الدرامى والأدب » (ميدلبرج ، ٨١٧) ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥

(٤٢) مسرحية للتون تنتمى إلى مسرح الألقنة قُدمت عام ١٦٢٤ وهى من نوع الترفيه الرعوى (المترجم) .

(٤٣) « الأعمال » المجلد العاشر ، ص ٦٦

(٤٤) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٢٩٩

البسيط أو العذب أو حتى القابل للغناء ، وحدة الشعر والموسيقى التي يعجب بها عند توماس مور وهو يتغنى بأغنياته^(٤٥) ولكن كما هو الغالب فإن (الموسيقى) هي تنوع على الموضوع (الصوفى) (الملائكى) . وهناك رسالة جاء فيها : « أنا مستثار بعمق بالموسيقى و ببعض القصائد وقصائد تتيسون بصفة خاصة - ومع كيتس وشلى وكولردج (أحيانا) أو قلة آخرين على غرارهم فى الفكر والتعبير اعتبرهم الشعراء الوحيدين . الموسيقى هي كمال الشعر . وغموض التمجيد المستثار بالجو الطوى (الذى يجب أن يكون غير محدد تماما وغير إيحائى بقوة أيضا) هو بالضبط ما يجب أن نستهدفه فى الشعر »^(٤٦) . وإدجار إلان بو لا يعنى شيئا محددًا بالمصطلح (الموسيقى) أو الوزنى ، وكل ما هنالك أنه يستخدم تعبيرا جيدا بالنسبة للاشتياق الصوفى . وهذا يتحقق كما يمكن أن يتحقق أيضا « بنغمات تعزفها آلة هارب دنيوية (لا تستطيع) أن تكون غير مألوفة للملائكة »^(٤٧) . ونحن نشعر بأن هذه المخلوقات لها طابع أقتنومى أكثر من الملائكة التي صورها الشاعر ريلكه .

ومفهوم بو عن الشعر - هكذا - ليس رمزيا بأى حال من الأحوال . ولما كان لا يثق حتى بالاستعارة والتشبيه فإنه ليس لديه أى مفهوم للتواصل أو المماثلة ، ليس لديه أى التقاط للرمز الشعري^(٤٨) . إن الشعر لا يسمح لنا إلا بلمحة من شيء مجاوز ، مثالى ، ملائكى ، غير أرضى .

وفحص مفهوم بو للتخيل وطبيعة البرودة الإبداعية يحقق هذه النتيجة . إن التخيل عند بو ليس إبداعيا . ورغم أن بو يتحدث عن الجدارة والأصالة كشيئين متطلبين فإن التخيل عنده هو دائما فقط قوة تجميع . وهو فى ذروته قوة الحدس ، بمعنى اتخاذ خطوات جادة للاستقرار والاستتباط^(٤٩) . ورغم أن

(٤٥) « الأعمال » المجلد ١٤ ، ص ٢٧٥ : المجلد ١١ ص ٧٥

(٤٦) (إلى ج . ر . . لوييل ، ٢ يوليو ١٨٤٤ : فى « رسائل » بإشراف أو ستروم ، المجلد الأول ، ص ٢٥٧ - ٢٥٨

(٤٧) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٧٥ : المجلد ١١ ، ص ٧٥

(٤٨) توجد على أى حال فقرة معزولة ولحده فى « موتوس وأونا » والتي تشير إلى « المماثلة » كحديث فى « نغمات برهانية للتخيل وحده » ، « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٠٢

(٤٩) انظر : « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٨٧ أو المجلد ١٦ ، ص ١٩٧

التخيل « فائق بين الملكات العقلية » ويحملنا إلى الحافة عينها للأسرار الكبرى » (٥٠) - كما يفعل الشعر - فإنه لا يزال تماما غير إبداعي ، يقوم بالترابط . وحدث مرة في فترة مبكرة (١٨٣٦) أن ألمح بو إلى النظرية التي استعارها كولردج من شلنج عندما تحدث عن التخيل الأولى والتخيل الثانوي : « إن التخيل ممكن في الإنسان بدرجة أقل من القوة الإبداعية في الله » . ولكن بو يفسر في التو هذا بمعنى سابق على كانت بالاستجابة للمفكر الموسوعي البروسي في القرن الثامن عشر البارون فون بيلفلد (٥١) .

« إن ما يتخيله الإله (يكون) لكن (لم يكن) من قبل وما يتخيله الإنسان (يكون) ولكن (كان) أيضا . إن عقل الإنسان لا يستطيع أن يتخيل ما (ليس) موجودا (٥٢) » . ومناقشة بو - الأكثر - تطورا المتأخرة للتخيل تدور حول هذه الفكرة الواحدة الخاصة بعملية الربط والاختيار . « إن التخيل الخالص لا يختار (إما من الجمال أو من التفكك) إلا الأشياء الصالحة على الأفضل للترابط والتي هي غير مترابطة حتى الآن ؛ المركب كقاعدة عامة ، المشاركة (في الطبع) في الجلال أو في الجمال ، في نسبة التسامى المعقولة أو جمال الأشياء المترابطة - التي هي ذاتها لا تزال تعد ذرية - أي كترابطات سابقة » . ومن الحق أن بو يناقض آنذاك إصراره على النزعة التجزيئية بالسماح بالمركبات الكيماوية التي لا يكون للنتيجة فيها « شيء من كيف أي منها أو حتى لاشيء من صفات أي منها بالمثل » (٥٣) لكن لا المركبات الفيزيائية أو الكيماوية هي إبداعات أصيلة . ومن ثم فإنه من المنطقي فحسب أن بو يرفض تفرقة كولردج بين التخيل والخيال ، ويعد هذا تفرقة بدون اختلاف - بدون حتى اختلاف في الدرجة . إن الخيال قد يبدع على نحو تقريبي مثل التخيل ، ولكن ليس بشكل مطلق . والتصورات الجديدة هي مجرد مركبات غير عادية (٥٤) . ومن الحق أيضا أن بو نفسه يستخدم

(٥٠) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٨٧

(٥١) انظر : « المعالم الأولية للمعرفة الواسعة الشاملة » ، ليدن ، ١٧٦٧ ويعيد بيلفلد مقال فولتير عن التخيل (١٧٦٥) في (الموسوعة) ويردد كلام باتوو كونديلاك .

(٥٢) « الأعمال » المجلد الثامن ، ص ٢٨٢

(٥٣) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٨ - ٣٩

(٥٤) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٧ والمجلد ١٥ ، ص ١٣ - ١٤

أحيانا التفرقة بين التخيل والخيال فى نقده . ؛ ومن ثم فإن قصيدة « كولبرين فاي » لجوزيف رودمان دريك^(٥٥) يقال إنها لا تظهر إلا « الخيال ، ملكة المقارنة ، لا تظهر إلا مجرد الإبداع »^(٥٦) . وبو فى مواضع أخرى يرسم حتى فرقا رباعيا بين التخيل والذي يتكون حتى من تفككات مصطنعة [ومرة أخرى نجد مصطلحا أليا] . حيث إن الجمال هو موضوعه الوحيد واختياره المحتم وبين الخيال الذى يندرج إلحاقا بما ليس متوقعا للنتيجة السعيدة الصعبة ، وبين الشطح الخيالى الذى يتميز بتجنب التناسب وبين الفكاهة التى تبحث عن « عناصر متنافرة أو متطاحنة »^(٥٧) . ولكن مهما تكن تذبذبات مصطلح بو فإنه ليس تابعا لكولردج أو أوجست فلهلم شلجل وذلك على عكس الرأى الشائع عن دراسة بو الأمريكى . لقد قرأهما بلا شك واستفاد من أفكارهما^(٥٨) . ولكنه من الناحية المحورية يرفض المعتقد الرومانى الجدلى والرمزى ويظل عقلانيا من عقلانى القرن الثامن عشر مع إيمان بتعاليم خاصة بالخوارق . وهو يبحث فى (وجدتها) - وهى قصيدة نثرية عن نشأة الكون كتبها بو - عن النتائج نفسها ؛ إنه يفترض أن العالم آلة قائمة على نظريتى نيوتن ولا بلاس ، ولكنه يخلط بشدة الجاذبية بالحب ويصف الله بأنه وجود « فحسب فى المادة المنتشرة وروح الكون »^(٥٩) .

ولما كان بو يعتبر التخيل مجرد عملية ربط فإنه لا يستطيع بسهولة أن يفرق بين التأمل العلمى والبصيرة المتخيلة ، وبالرغم من أن بو يتخذ فى أوقات مختلفة مواقف متباينة عن علاقة التأمل بالتخيل^(٦٠) فإنه يصل إلى رأى يذهب إلى أن « التخيل الحقيقى ليس إطلاقا سوى التخيل التحليلى »^(٦١) . وهو يرفض المعتقد القديم الذى

(٥٥) جوزيف رودمان دريك (١٧٩٥ - ١٨٢٠) شاعر أمريكى نشرت مجموعته « كولبريت فاي وقصائد أخرى » عام (١٨٢٥) بعد وفاته . (المترجم) .

(٥٦) « الأعمال » ، المجلد ٨ ، ص ٢٩٥ - ٢٩٦

(٥٧) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٣٩ - ٤٠

(٥٨) انظر : ستوفول عن كولردج ، ولويل ويوتسمان عن شلجل .

(٥٩) « الأعمال » ، المجلد ١٦ ، ص ٢١٢

(٦٠) انظر : الترتون كريج ، مدخل ، خاصة ص ٢١ ، ٢٢ ، ٤٨ ، ٥٢ من المقدمة .

(٦١) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ١٥٠

يقول « إن ملكات الإحصاء هي في حرب مع ما هو مثالي » ، « إن ذروة نظام العقل التخيلي هي دائما رياضية على نحو بارز ، والعكس بالعكس (٦٢) » .

وهكذا فإن بو يصرّ على مشاركة العقل في السيرورة الإبداعية ، وهو يعنى بالعقل قوة الربط والتجميع . « لا يوجد خطأ أكبر من افتراض أن الأصالة الحقة هي مجرد مادة للدافع أو الإلهام . التأسيس يعنى الربط بعناية وبفهم » (٦٣) . ونصيب الحكم والعقل المقبول في الكلاسيكية الرائعة يصبح عند بو شيئا مختلفا ، يصبح دفاعا عن الصناعة التكنولوجية ، دفاعا عن الاختراع المحسوب بالعد . وفي « فلسفة التأليف » يهدف بو إلى وصف سيرورة تأليف « الغراب الأسحم » لكي يبين « أنه لا توجد نقطة في تأليفها راجعة سواء لحادثة أو لحدس وأن العمل ينطلق ويسير خطوة خطوة إلى اكتماله بالتعاقب الدقيق والصارم على غرار العضلة الرياضية (٦٤) » . ويتبع هذا الاستنباط الشهير عن سيرورة التأليف قرار اختيار الجمال ، ثم الكآبة « حيث إنها أكثر النغمات الشعرية مشروعية » ثم القرار « ليس أبدا بعد اليوم » ، ثم فكرة طائر يرجع القرار ثم اختيار غراب أسحم يتبعه جدل جاء فيه أن موت المرأة الجميلة هو أكبر ذروة شاعرية في العالم ؛ ثم القرار لجعل القصيدة سلسلة من الأسئلة يطرحها محب على الغراب الأسحم ؛ ثم اختيار مقطع (يزعم بو عنه أنه اختراع لم يُسمع به لعدة قرون وإن كان قد استمد الخطاطية من تشيفرز) ؛ ثم اختيار موضع داخلي ، وعاصفة في الخارج ، وتمثال نصفي أبيض مقابل الغراب الأسحم إلخ . وحتى بودلير الذي اقتبس مقال بو كما لو كان مقاله هو تساعل : « هل جعل نفسه بغيرور شخصا مسليا غريبا أقل في الإلهام عما هو من الناحية الطبيعية ؟ هل قتل الملكة التلقائية في نفسه لكي يعطى الإرادة نصيباً أكبر ؟ إنني بالأحرى أميل إلى أن أعتقد أن الأمر هو على هذا النحو » وقد اقترح بودلير أنه « بعد كل شيء فإن قليلا من الشعوذة مسموح به

(٦٢) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ١٤٨

(٦٣) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٧٣

(٦٤) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٩٥

دائماً للعبقرية بل هو ملائم حتى لها (٦٥) . وواضح أن الترتيب الدقيق لإحصاءات بو لا يمكن تناولها على محمل الجد ؛ فإن الاستنباط خطوة خطوة هو عقبة (لم يكن خدعة) ، هو أمر غير محتمل تماما من الناحية السيكولوجية في تسربه إلى الوزن ثم الارتداد مرة أخرى ، ويقىد كل هذا واقعة أن بوكتب خمس عشرة صورة مختلفة للقصيد لكن الفكرة الأساسية واضح أنها مقصودة بجدية مهما يحاول بو أن يهز قراءه ويخرجهم عن إيمانهم الساذج بالإلهام . والوصف الجميل للسيرورة الإبداعية في بداية المقال أكثر قربا من الحقيقة عن (الاستنباط) :

« إن معظم الكتاب والشعراء بصفة خاصة يفضلون أن يفهموا على أنهم يؤلفون بأنواع من الجنون الجميل - حدس قائم على الوجد - وهم يرتعون بشكل إيجابي إذا ما تركوا الجمهور يتلصص - من وراء المناظر إلى فجاعات الفكر المتطورة والمتذبذبة - إلى الأغراض الحقيقية التي لا يجرى الاستحواذ عليها إلا في اللحظة الأخيرة ، إلى اللحامات المتعددة للفكرة التي تبرز ولكن ليس في نضج الرؤية الكاملة ، إلى الخيالات الكاملة النضج المطروحة في يأس باعتبار أنه لا يمكن السيطرة عليها ، إلى الانتقاعات والاستبعدادات الحذرة ، إلى أشكال المحو المؤلمة والاستقطابات البيئية للكلمة ، إلى العجلات والأجنحة ، إلى عدد من الانحرافات عن المنظر المحدد ، إلى السلم ذي الدرجات والفخاخ الشيطانية ، إلى ريش الدين إلى الدهان الأحمر والبقع السوداء - وهي في ٩٩ حالة من كل مائة حالة تشكل خواص (التاريخ الأدبي) (٦٦) . »

إن عناصر التجميع والتجريب والعمل الشاق والصنعة ، بل حتى الأداء المتلاعب وارتداء الأقنعة والتظاهر تحتاج بالفعل إلى تأكيد بعد الثقة الرومانسية العظيمة برياح الإلهام . ولكن الاستدلال المنطقي والإحصاء والاستنباط خطوة خطوة هي مشكلة أخرى . وبالفعل فإن المنهج الذي تفاخر به بو جعله يفشل بإصرار ؛ فهو بالفعل لم

(٦٥) تصدير « مولد قصيدة » (٨٥٩) ترجمة مبحث بو « فلسفة التأليف » في « الأعمال الكاملة ، بإشراف ج . كريبه (باريس ، ١٩٢٢ - ١٩٥٢) المجلد التاسع ، ص ١٥٢ - ١٥٤

(٦٦) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٩٤ - ١٩٥

يستنبط أن هناك إنسانا مختبئا في الآلية الشطرنجية الخاصة بما لتسل (٦٧) ، إنه لم يحل سر ماري روجت بالاستنباط ، وهو لا يستطيع أن يفك الشفرة إلا بطريقة فك الرموز. (٦٨) و (الدمار) الذي استثار عددا كبيرا من القراء وخاصة في فرنسا وروسيا يجب وصفه على أنه دفع ذاتي ، على أنه تدريب الفنان الذي في تفاصيله غالبا ما يكون إبداعا وحذقة. (٦٩) ومثال بو في التخطيط لإحداث التأثير هو أساسا مفهوم بلاغى يعلى القيمة الجمالية على الإثارة الانفعالية التي تحدثها القصيدة . « إن قيمة القصيدة هي في نسبة زيادة الاستثارة هذه » (٧٠) . وبشكل تعسفى ضيق الأفق يقرر أنه لا بد أن يكون هناك تأثير فريد وموحد خالص ، ينتج من جراء حالة مفردة ، نغمة انفعالية مفردة . وهذا يفسر رفضه الشهير للقصيدة الطويلة ودعوته إلى القصة القصيرة التي تهيمن عليها حالة واحدة تهدف إلى إحداث تأثير واحد . إن على القصيدة أن تثير بشدة ، وبويعنى بالإثارة التوتر العصبى بالمعنى الحرفى . وهو يلاحظ أن مثل هذه الإثارة لا يمكن أن تكون إلا قصيرة ومؤقتة . ومن ثم فإن « القصيدة الطويلة لا توجد » (٧١) ، أو بالأحرى « القصيدة الطويلة في الواقع هي مجرد تتابع لقصائد موجزة » . « على الأقل نصف قصيدة (الفربوس المفقود) هو نثر في جوهره » (٧٢) . إن ملتون وهوميروس لم يعط لنا كل منهما إلا « سلسلة من القصائد الثانوية » . « لكن أيام هذه الأمور الشاذة [الملاحم] قد ولت » (٧٣) . بل إن بو حتى يحدد طول القصيدة بمائة بيت ، وهو يتحدث

(٦٧) جوهان بنومك مالتسل (١٧٢٢ - ١٨٢٨) موسيقى ومخترع ألماني اشتهر بالابتكارات الميكانيكية والآلات الموسيقية الميكانيكية (المترجم) .

(٦٨) انظر المقالات المُقنعة التي كتبها و . ك . ويمسات الأبن « بو والآلية الشطرنجية » ، « الأدب الأمريكى » العدد « (١٩٣٩) ص ١٣٨ - ١٥١ ؛ ما عرفه بومن علم دراسة الجماعم « مجلة «اللغة الحديثة» ، العدد ٥٨ (١٩٤٣) ص ٧٥٤ - ٧٩٩ ؛ «بويسر ماري روجزر» ، مجلة «اللغة الحديثة» ، العدد ٥٦ (١٩٤١) ص ٢٣٠ - ٢٤٨ وبالنسبة لوجهة النظر المضادة انظر دنيس ماريون «المنهج العقلى عنه ادجاربو» باريس ١٩٥٢

(٦٩) انظر : اللوس هكسلى « السوقية في الأدب » ، لندن ، ١٩٣٠ .

(٧٠) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٦٦

(٧١) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٦٦

(٧٢) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٩٦

(٧٣) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٦٧

عن ضرورة أن نتمكن من قراءة القصيدة أو القصة فى جلسة واحدة (٧٤) وأن التوقف يشكل اضطراباً فى الوهم وانقطاعاً فى المنطق . ولقد أثار بوفى كل النظريات التالية عن القصة القصيرة بهذا الإصرار على وحدة التأثير ، ومن ثم أثر على إيجاز القصة وفعاليتها . ولقد وجد الرواية الطويلة مما يجرى الاعتراض عليه شأنها فى هذا شأن القصيدة الطويلة . « لما كانت الرواية مما لا يمكن قراءتها فى جلسة واحدة فإنها لا تستطيع أن تستفيد فائدة هائلة كلية » . « وخلال ساعة من القراءة [فى رواية قصيرة] فإن نفس القارئ يتوصل إلى السيطرة على الكاتب » (٧٥) . وكاتب القصة القصيرة يجب « عمداً أن يتصور تأثيراً واحداً معيناً يجب إحداثه » . وحينئذ « يبتدع مثل هذه الأحداث - وحينئذ يربط مثل هذه الأحداث على نحو يساعده أيما مساعدة على إحداث تأثير سبق تصوره » (٧٦) . وعبارته الاستهلاكية الخالصة « يجب أن توحى بهذا التأثير » . و « فى التأليف كله يجب ألا تكون هناك كلمة واحدة مكتوبة بحيث لا يكون الاتجاه سواء على نحو مباشر أم غير مباشر إلا تصميمياً واحداً سبق تأسيسه » (٧٧) .

وعلى أى حال فإن فروض النظرية يبدو أنها موضوعة موضع التساؤل بشدة . والجدال ضد القصيدة الطويلة والرواية ليس مقبولاً إلا على أساس نظرية سيكولوجية تجعل التأثير الجمالى يتوقف على استثارة عصبية مؤقتة لعلها تأمل بناءً لفظى مستفيض ممكن . وحتى على أساس سيكولوجية فإن الاستغراق - أو الاندماج المستمر لعدة أيام ومعايشة العمل الفنى يجب الدفاع عنهما دفاعاً مجيداً والإصرار على الحالة الواحدة قائم على افتراض متوارث من الكلاسيكية الجديدة من أن الجنس الأدبى يجب أن يكون جنساً خالصاً وإن خلط وتقابل الأمزجة أمر غير فنى . ومفهوم بو عن الوحدة واضح أنه ليس مفهوماً عضوياً . إن المفهوم العضوى يسمح بتوفيق بين الأضداد وتكرر فى الوحدة بينما مفهوم بو هو مجرد وحدة التأثير المترتب من عملية إحصاء .

(٧٤) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٩٦

(٧٥) « الأعمال » ، المجلد ٢١٣ ، ص ١٥٢

(٧٦) « الأعمال » ، المجلد ١٣ ، ص ١٥٢ والمجلد ١١ ، ص ١٠٨

(٧٧) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ١٠٨ ، وانظر المجلد ١٤ ، ص ١٨٨

وهناك بعض العدالة الشعرية فيما يجرى اقتباسه من بو كثيرا في الكتب المدرسية عن كتابة القصة القصيرة لتقديم وصفات لأنماط القصص السائدة في المجالات الأمريكية الشعبية سواء كانت بسيطة أو مركبة ، بوليسية أو قائمة على المغامرات .

وبو - على عكس النظرة المعتادة - يبدو أنه ليس لديه أي التقاط للوحدة العضوية . لقد وجد (وحدة الاهتمام) عند أوجست فلهلم شلجل ، وقد استمده شلجل من ناقد فرنسي في القرن الثامن عشر هو دي لاموت ؛ وهو يعرف تماما أنه كان ينقل مصطلحا يستخدمه علم نفس الجمهور إلى مصطلح لبناء العمل الفني^(٧٨) . ويعود بو إلى فكرة الوحدة في القرن الثامن عشر كانطباع أو كتأثير على القارئ وليس كشيء ينمو عضويا في عقل الشاعر في ظل قوانين الطبيعة . إنها إما وحدة النغم - « المحافظة » كما يجب أن يسميها بو وهو يستخدم مصطلحا لدى الفنان المصور^(٧٩) ؛ أو أنها ببساطة حبكة معقدة بتماسك وإحكام وهي تشير إلى الخاتمة ، والحبكة يجب أن يكون لها إطار لا يستغنى عنه يحكم النتائج أو العلل^(٨٠) ويكون كاملا حتى أنه يقول في إطار يتابع فيه بإحكام وصف أرسطو إنه مامن أحد أجزائه المركبة يمكن الشك في استبعاده إلا ويقوض الكل^(٨١) . وأكبر حبكة كاملة هي الحبكة التي تخفى التعليل « ويجب أن تهدف إلى تنظيم النقاط أو الأحداث حتى أننا لا نستطيع أن نتبين بشدة بالنسبة لأي منها ما إذا كانت إحداها مستقلة عن الأخرى أو تدعمها » . ولكن بو يقر « بهذا المعنى فإن كمال الحبكة لا يمكن إحرازه (في الواقع) ، لأن الإنسان هو الباني ، وإن حبات الرب وحدها هي الكاملة . إن الكون هو حبكة الرب »^(٨٢) . وفي هذه الاستعارة الجزئية يلمح بو فكرة العضوية ، ولكن - مرة أخرى - يؤكد أن الإنسان هو مجرد بانٍ للنتائج المحلولة وليس خالقا لها .

(٧٨) انظر المجلد الثاني في هذا التاريخ للنقد الأدبي .

(٧٩) انظر على سبيل المثال : « الأعمال » ، المجلد ١٦ ، ص ٥٧ ؛ المجلد العاشر ، ص ٣٧ .

(٨٠) « الأعمال » ، المجلد ١٤ ، ص ١٩٣

(٨١) « الأعمال » ، المجلد ١٦ ، ص ١٠

(٨٢) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٧٥ ؛ المجلد ١١ ، ص ٢٤ ؛ المجلد ١٤ ، ص ٢٧٥

ونسبة الحبكة للقصة النثرية هي نفس نسبة الوزن أو « الموسيقى » للشعر الغنائي .
الشعر « هو الإبداع الإيقاعي للجمال »^(٨٣). وفي بحث مطول - وهو أطول ماكتبه بو في
النقد - بعنوان « معقولة النظم » (١٨٤٨) يطور علم العروض والذي يبدو - من وجهة
النظر المحدث - مشوشا بشكل غريب . حتى في المسائل الأولية . إنه لا يعرف على
الإطلاق النبرة في النظم الانجليزي ويبدو أنه يعمل في اتجاه علم عروض موسيقى
أولى على نحو ما صاغه سني متأخراً .

ويدافع بو عن نوع من النظم يمكن أن يُقرأ باضطراد ، مع تفعيلة متساوية في
الزمن ، مما ينتج انطبعا غنائيا مماثلا لغنائية الأغاني . وهذا يحقق تأثيرات
تعزيمية وصوفية وإيحائية والتي كان يبحث عنها . وفي التطبيق يفضل الوزن المنتظم
والأشكال المقطعية المعقدة وإن كانت غير منتظمة والمجانسات الصوتية والقوافي
الداخلية والأحاييل ذات المحاكات الصوتية^(٨٤) . إن « الموسيقى » بالنسبة للشعر
الغنائي و « الحبكة » بالنسبة للقصة القصيرة هما أحبولتاه المفضلتان . وهما يمثلان
الجانبين من نظرية بو الشعرية . الخارق والصوفي ، المبتدع والمعنود . ومركبه الغريب
من التصوف والرياضة ، من الاشتياق العاطفي والحبكة المتعمرة لإحداث التأثير
يطرحان موضوعين متكررين هامين لنظريات الرمزية . الموسيقى مع ما يصاحبها من
إيحائية وعدم تحددية والصنعة الشعورية ، أي الحرفية المحسوبة . إن نزعة الإيمان
بالخوارق والتكنولوجيا هما الخيطان المتجانسان الغريبان المنسوجان حتى بشدة كبيرة
معا في نظريات الرمزيين الفرنسيين . ولحسن الحظ إنهم استطاعوا أن يضيفوا شيئاً
آخر : مفهوم الرمز والتخيل الإبداعي - وهما مفهومان كانا حتى في زمن بو قد أعاد
طرحهما في الولايات المتحدة الأمريكية إمرسون ورفاقه من المؤمنين بالنزعة الكلية
الصورية .

(٨٣) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٧٥ ؛ المجلد ١١ ، ص ٢٤ ؛ المجلد ١٤ ص ٢٧٥

(٨٤) انظر : و . ل . ورنر : « نظريات بوب وتطبيقها في التقنية الشعرية » ، « الأدب الأمريكي » المجلد
الثاني (١٩٣٠) ص ١٥٧ - ١٦٥ هرفي ألن « إسرافيل » (مجلدان ، نيويورك ، ١٩٢١) المجلد الثاني ، ص ٧٦٣
ويقتبس مستمعا لمحاضرة بو في جامعة لويل يوم ١٦ يوليو ١٨٤٨ عن تركيز بو على الضربة المنتظمة « وهو يقيس الحركة
كما لو كان يملكها » انظر : جاي ويلسون ألن « النثر الأمريكي » (نيويورك ، ١٩٢٢) ، ص ٥٧ - ٦١ التحليل
« معقولة النظم » .

المصادر والمراجع

I quote as *W The Complete Works*, ed. James A. Harrison (17 vols. New York, 1902) , the so-called Virginia Edition, and by far the most complete. *The Letters* are quoted from the edition of John Ward Ostrom, 2 vols. Cambridge, Mass., 1948.

Comment is endless, the best, most critical, being: Norman Foerster, *American Criticism* (Boston, 1925), pp. 1 -51; and Yvor Winters, *In Defense of Reason* (Denver, Colo., 1947) , pp. 234-61. Before in *Maule's Curse*, Norfolk, Conn., 1938.

Further comments :

Allen Tate, " The Angelic Imagination: Poe as God, " *in The Forlorn Demon* (Chicago, 1953), pp 56-78 . Also in *The Man of Letters in the Modern World* (New York, 1955) , pp - 113-31.

Joseph Chiari, *Symbolism from Poe to Mallarmé* (London, 1956), esp. pp .97 - 116.

Charles Feidelson, Jr., *Symbolism and American Literature* (Chicago, 1953) , pp. 36 - 39, 248-49 .

Margaret Alterton and Hardin Craig, preface to *E.A. Poe Representative Selections* (Cincinnati, 1935) , and attempt to reduce Poe's theories to a rational system.

N. Bryllion Fagin, *The Histrionic Mr. Poe* (Baltimore, 1949) , has a chapter on drama criticism.

Edward H. Davidson, *Poe : A Critical Study* (Cambridge, Mass.,

1957), esp . pp . 43- 75.

Vincent Buranelli, *Edgar Allan Poe* (New York, 1961), pp. 54-63, 110- 27.

Sidney P. Moss, *Poe's Literary Battles* (Durham, N.c., 1963) . A detailed study vindicating Poe.

For sources :

Margaret Alterton, *The Origins of Poe's Critical Theory* , Iowa City , 1925.

Marvin Laser, " The Growth and Structure of Poe's Concept of Beauty " , *ELH* , 15 (1948) , 69-84, Suggests the influence of Shelley's Defence of Poetry After its printing in 1840.

Floyed Strovall, Poe's Debt to Coleridge, "*University of Texas Studies in English* ," 10 (1930) . 70 - 127.

Albert J. Lubell, " Poe and A.W. Schlegel, "*Journal of English and Germanic Philology*, 52 (1953), 1 - 12 .

Henry A. Pochamann, *German Culture in America* (Madison, Wis., 1957) , pp. 405-08 .

Other articles : Nelson F. Adkins, " Chapter on American Cribbage: Poe and Plagiarism : in *The Papers of The Bibliographical Society of America* ," 42 (1948) , 169- 210' and George Kelly, " Poe's Theory of Unity," *Philological Quarterly*, 37 (1958) , 34 - 44 .

رالف والدو إمرسون

(١٨٠٣ - ١٨٨٢)

طرح رالف والدو إمرسون أكثر نظرية رمزية عن الشعر تطرفا . فالفن عنده أصبح بالكامل وجهه نظر للعالم واحدية يعمل فيها الفن كلغة لفك الشفرات فى تحويلات متدفقة ، وماهية الطبيعة الإلهية ، والجميل الرائع والمشرق . إن الشاعر يحظى بالتمجيد كعبقري وكنبي . وتخيله الذى يعتمد على الإلهام وحتى الغريزة يخضع - بسلبية حكيمة - للتيارات المشعة من النفس الشاملة ومن ثمَّ يبدع الأعمال كجمال عضوى وصحى ومناسب ويعكس ويجسد الفكرة المحورية للكون .

وفى نظرية إمرسون عن الأدب لانسمع شيئا عن المحاكاة أو اللذة أو العاطفة أو التداعى ولا نكاد نسمع شيئا عن التراجيديا أو الملحمة أو الرواية أو أى أجناس أخرى . وهو فى توحيدده بين الجمال والخير والحق وفعل الرؤية والإبداع مع فعل التلقى فإن مثل هذه الفروق تختفى . ولكن يظل ما لا يمكن الاستغناء عنه : نسيج الرموز الهادية وبلاغة الاستعارات التى تتحدث عن ألوهية الطبيعة والإنسان . هذا المثال الروحى السامى للشعر - وواضح أنه ناء وتجريدى - يسمح لإمرسون أن ينشر مساواة لكل مادة الموضوع وللمعاصرة وللفن الديمقراطى الأمريكى . إن نزعة المساواة المسيحية هى التى تلهم تنبؤه . « إن أمريكا قصيدة فى عيوننا ؛ وجغرافيتها الفسيحة ترغلل التخيل ، ولن ننتظر طويلا من أجل الأوزان الشعرية »^(١) . والشاعر والت ويتمان هو الذى شعر بأن عليه أن يلبي دعوة إمرسون ، وكان إمرسون أول من رحب بديوان ويتمان « أوراق العشب » علم أنه « أكثر أعمال الفطنة والحكمة عظمة التى ساهمت فيها أمريكا »^(٢) .

ولقد اتهم إمرسون كثيرا بعدم الاتساق والتفكك . والفيلسوف الأمريكى سانتايانا قد قال لنا إنه « ليس لديه مذهب على الإطلاق »^(٣) . ويمكن للإنسان أن يقتبس ردا

(١) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الثالث ، ص ٢٨ .

(٢) ٢١ يوليو ١٨٥٥ : انظر : « الرسائل » بإشراف رالف ل . رسك (٦ مجلدات ، نيويورك ، ١٩٢٩) ، المجلد الرابع ، ص ٥٢- وقد نشر ويتمان الرسالة فى « نيويورك بيلى تريبيون فى ١٠ أكتوبر ١٨٥٥ وعلى أى حال تراجع إمرسون فيما بعد بشكل ما عن حماسيتها للتلقائية الأولى . انظر على سبيل المثال : « ويتمان رجلنا المتوحش مع الإلهام الحقيقى ولكن يهتز من جراء معدة » فى « الرسائل » ، المجلد الخامس ، ص ٨٧ (١٨٥٧)

(٣) « مقالات فى النقد الأدبى » ، بإشراف أى سينجر (نيويورك ، ١٩٥٦) ص ٢٤٤

على دعوة إمرسون : « إن التماسك السخيف هو غول أصحاب العقول الصغيرة » (٤) مع التجاوز عن كلمة « السخيف » . ولقد اعترف إمرسون « بوجود عدم ثقة بسيطة باكتمال المذهب المفروض على الميتافيزيقيين أن يطرحوه » (٥) حتى أنه قد أقر بتواضع « بعجزه عن الكتابة المنهجية » واعتذر عن عدم معرفته بأى من الحجج التي تهم في الإشارة إلى أى تعبير كفكرة من الأفكار » (٦) . ومعظم المعلقين على إمرسون قد نقدوا التنظيم المفكك لمقالاته ، وإمرسون نفسه فى رسائله إلى كارلايل سُمى كل جملة فيها « جزئى منفرد على نحو لامتناهٍ » وأن كتابته « أتون لحرق الأجر بدل تشييد منزل » (٧) . بل لقد تضرع من أجل التحسين : « إذا قدّمت لى ربة الحكمة منيرفا هبة وحرية اختيار واحدة فإننى أقول : هبيني الاستمرارية . إننى متعب من العقبات . ليكن عمل الشيطان اليهودى أسموديوس هو عملى حتى أصنع من أكداس رملى خيطاً من مصيص » (٨) .

فإذا سلمنا بأن كل هذا حقيقى ، فإنه لا يزال على المرء أن يواجه حقيقة - فى علم الجمال والنقد على أقل تقدير - ان إمرسون يمثل مذهباً متناسقاً واحداً يظهر - كما سوف نتبين - عدم تآزر هاما واحداً لكن بصفة عامة معرض للالتهام بالرتابة والتكرارية والجمود أكثر من أن تكون عنده نزعة انتقائية كيفما اتفق . ولقد وُصف إمرسون بحق على أنه أساساً كاتب مذكرات « واعظ لنفسه » (٩) و « يومياته » يمكن أن تعد عمله الوحيد : فهى تتجاوز (المقالات) ثم تتطلق . وأسلوب وشخصية إمرسون المميزان وصراحته وصفائه وهذوئه وأحياناً تنأيه الرقيق ولكن أيضاً زاوية رؤيته المتماسكة كلها تخلق بصيرة محورية ، تصورا موحدا للعالم ومن ثم للفن .

(٤) « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ٥٧

(٥) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ١٢

(٦) « الرسائل » ، المجلد الثانى ، ص ١٦٧ (٨ أكتوبر ١٨٢٨)

(٧) « مراسلات توماس كارلايل ورالسف والنو إمرسون » ، ١٨٢٤ - ١٨٧٢ (مجلدان ، بوسطن ، ١٨٩٤) ، المجلد الأول ، ص ١٦١ (١٠ مايو ١٨٢٨) والمجلد الأول ، ص ٥٢٥ (٢٠ أغسطس ١٨٤٠)

(٨) « اليوميات : ١٨٢٠ - ١٨٧٢ » (١٠ مجلدات . بوسطن ، ١٩٠٩) ، المجلد الثامن ، ص ٤٦٣ (١٨٥٤) .

(٩) أوستن وارن : « قديسو نيو انجلاند » (أند أربو ، ميتشجان ، ١٩٥٦) ص ٤٦ .

ولا توجد بيئة على أن وجهة نظر إمرسون للفن والشعر قد طرأ عليها أى تغير هام بمجرد تأسيس وجهة النظر ؛ بل حتى لا يوجد تغيير . ويستطيع الإنسان أن يتتبعه فى تحليله عن المثالية الذاتية وفى فقدانه التدريجى للأمال التنبؤية فى بواكيرها وفى انشغاله المتنامى بالعلم التطورى وفى استسلامه النهائى للقول « الضرورة جميلة »^(١٠) . والمقالات عن « الفن والنقد » (١٨٥٩) وعن « الجمال » (١٨٦٠) وعن « الشعر والتخيل » (١٨٧٢) تردّد نفس الكلام بشكل جوهري على نحو ما يريد عن « الجمال » فى الكتاب الصغير الأول عن « الطبيعة » (١٨٣٦) أو المقالين عن « الفن » و « الشاعر » ، والواضح أنهما ألفا فى ١٨٣٦ و ١٨٤١ والمقالات المتأخرة كلها تشتغل على مسودات أقدم وهى مع مداخل فى « اليوميات » تشكل مشهدا متعدّد الألوان حيث الجمال يتبدى بمرح فى نماذج متألّفة جديدة . لكن قطع الزجاج تظل دائما هى هى .

ومن الناحية الأساسية فإن مفهوم إمرسون عن الكون هو مفهوم له طابع الأفلاطونية الجديدة . إنه وحدة وجود إشراقية - وعلى أى حال اصطبغت بصبغة محدثة بمرونة معينة وحرية تخيلية معارضتين للتصوف الحرفى والصرامة المدرسية كما فى العصور الوسطى « إن الطبيعة هى تجسيد لفكرة وتتحول إلى فكرة مرة أخرى » « إن العلم هو عقل تكثّف »^(١١) ، وهناك « عقل كلى » شائع لدى الناس جميعا حيث يعد كل إنسان واحد أكثر تجسيدا . وإن كل إنسان له اقتراب من النفس الكلية من الاستسلام الذاتى والذى - وهو يفقد فرديته - يستعيد ألوهيته الأصلية . وهناك سلم للطبيعة من أدنى روح دنيوية إلى الروح الكلية أو داخل الفرد من الإحساس الوحشى إلى الرؤية التى يتصف بها العُراف . لكن التضمينات الاجتماعية لخطاطية هرمية تتضاغل بإصرار إمرسون على المساواة والحضور الكلى . إن الجمال فى كل مكان . و « الله كله عدل . والحق والخير والجمال ليست سوى وجوه مختلفة (لكل) نفسه » .

(١٠) جرى تتبع هذا بصفة خاصة بشكل جيد فى وينشر : « الحرية والقدر » . إن محاولة بوتشمان « الثقافة الألمانية » تطرح الأفلاطونية الجديدة ، عند إمرسون ليست إلا توطئا عابرا بين الكانتية والحقبة العلمية فى تفكيره وهو ما يبدو لى غير مقنع بالمرّة .

(١١) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ١٩٦

والطبيعة جميلة : « معيار الجمال هو السرك الشامل للأشكال الطبيعية الكلية (١٢) وهى بدورها « تشير إلى الهوية » (١٣) . والفن لا يشغل إلا جزءا صغيرا فى هذا السلم ؛ وإبداع الإنسان للجمال يضيف لأعمال الطبيعة . والعمل الفنى عند إمرسون ليس أمثولة (عضوية) للطبيعة ، بل هو بدقة « عمل جديد للطبيعة ، على غرار الإنسان » (١٤) . وهو يستطيع أن يقول « إن شكسبير قد صنع هاملت بمثل ماينسج الطائر عشه » وأن « المعابد تنمو كما ينمو العشب » (١٥) . والمماثلة مع إبداع الطبيعة يتأكد بالحرفية الشديدة . « ليست الأوزان بل الجدل حول صناعة الأوزان هو ما يشكل القصيدة » - وهى فكرة عاطفية وحية حتى أنها مثل روح النبات أو الحيوان يكون لها معمارها الخاص بها وتزين الطبيعة بشيء جديد « (١٦) . هذا الشيء الجديد جميل وحق لأنه « تجريد أو مثال للعالم » لأنه « يركز هذا الانبثاق للعالم فى نقطة واحدة » و « يستخلص شيئا واحدا من احتضان التنوع » . « ومن ثم فإن الفن هو الطبيعة وقد مرت فى إنبيق الإنسان » (١٧) .

وعلى أى حال فإن إمرسون هو فى الغالب واع بتميز عالم الفن . والشعر الذى يقول « الجمال هو علة ذاته فى الوجود » يشير إلى ازدهان الدورة النباتية فى الغابات ، لكن إمرسون يرسم أيضا فرقا نظريا بين « الفكر الذى يسعى إلى أن يعرف الوحدة فى التنوع » و « الشعر الذى يسعى إلى أن يظهره بالتنوع ، أى دائما من خلال شيء أو رمز » (١٨) . بل إن إمرسون يعرف حتى نظريا « خطر الجدل فى قتل

(١٢) « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٢٤ و المجلد ١٢ ، ص ٢١٧ - ٢١٨ لاحظوا أن هذه ترجمة من ك . ب مورتييز كما وردت عند جوته ، « الأعمال » ، المجلد ٢٣ ، ص ٦١ .

(١٣) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٢٠٥

(١٤) « الأعمال » المجلد ٨ ، ص ٤٠ ، ص ٤٢ .

(١٥) « الأعمال » ، المجلد ٧ ، ص ١٨٢ : « المشكلة » فى « الأعمال » ، المجلد ٩ ، ص ٧

(١٦) « الأعمال » ، المجلد الثالث م ص ٩ - ١٠

(١٧) « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٢٤ : « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٤

(١٨) « الروبورا » المؤلفات ، المجلد التاسع ، ص ٢٨ : « المؤلفات » ، المجلد الرابع ، ص ٥٦

الشعر» (١٩) ؛ ولكن بصفة عامة على المستوى العالى لتأملاته فإنه يؤكد بشدة أن « الفيلسوف الحق والشاعر الحق واحد ، وإن الجمال الذى هو الحق والحق الذى هو الجمال هو هدف كليهما » (٢٠) . إن الشاعر يتأمل الذاتية المحورية كما يفعل الفيلسوف والعرّاف . والشعر هو « السعى الدائم للتعبير عن الروح فى الشيء » ومن ثم « إذا ما اكتمل فإنه يكون الحق الوحيد ، يكون حيث الإنسان عن الحقيقى وليس عن الظاهر » (٢١) . الشاعر « يرفع الحجاب ، ويعطى للناس لمحات عن قوانين الكون » (٢٢) . إن كل الفنون واحدة حقا : « إن رفائيل يرسم الحكمة ، وهندل يغنيها ، وفيدياس ينحتها ، وشكسبير يكتبها ، وورن يبنيها ، وكولومبوس يبحر بها ، ولوثر يعظ بها وواشنطن يسألها ، ووات يضىف عليها طابعا ميكانيكيا . وفن التصوير يُسمى « الشعر الصامت » والشعر هو « فن التصوير الناطق » . و« قوانين كل منهما تنتقل إلى قوانين الآخر » (٢٣) . ولكن واضح من قائمة إمرسون التى تشمل المستكشف والقائد والمخترع أن هذه القوانين لا شأن لها بقوانين النقد ، بل هى قوانين شائعة لدى كل الرجال العظام « الرجال الذين يعرضون » ، وهى القوانين التى تسود الكون .

ويؤمن إمرسون بأن الطبيعة ، « الظل الرائع للإنسان » (٢٤) هى نسق من الرموز بل حتى الناس هم « رموز ورموز مسكونة » (٢٥) ؛ وأن العالم - بمصطلح آخر أمثلة - هو « إشارى » و« كل الطبيعة هى استعارة عن العقل الإنسانى » (٢٦) . إن الممثلة

(١٩) « بارتاسوس » ، تصدير ، ص ٥٥ من المقدمة .

(٢٠) « المؤلفات » ، المجلد الأول ، ص ٥٥

(٢١) « المؤلفات » ، المجلد الثامن ، ص ١٧ ، ص ٢٠ - ٢١

(٢٢) « المؤلفات » ، المجلد الثامن ، ص ٢٨

(٢٣) « المؤلفات » ، المجلد السابع ، ص ٥٢ ، انظر : « اليوميات » ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٥ - ٢٩٦ (١٨٢٤) .

« اليوميات » ، المجلد السابع ، ص ١٧٢ - ١٧٤ (١٨٤٦)

(٢٤) « المؤلفات » ، المجلد الثامن ، ص ٢٣

(٢٥) « المؤلفات » ، المجلد الثالث ، ص ٢٠

(٢٦) « المؤلفات » ، المجلد الأول ، ص ٢٢

هى مفتاح الكون ، والتراسل هو « فى لب الأشياء » . إن الطبيعة هى أبجدية لغوية يفك شفرتها الشاعر . لكن إمرسون وهو مختلف عن مجموعة كان قد ارتبط بها يصير على « عرضية الرمز وزواليته » وهو فى تشبيهه مستمد من أفلوطين يقارن الشاعر بليнкаيوس فى الأسطورة والذى يقال إن عيونه ترى من خلال الأرض . إن الشاعر « يحول العالم إلى زجاج [شفاف] .. إنه يقف على درجة أقرب إلى الأشياء ويرى التدفق أو التحول » (٢٧) . وسوند بورج ويوهمه يجرى نقدهما لأنهما جعلتا « الرمز صلبا ومتينا للغاية » و « جعلاه قاصرا على معنى واحد » والخطأ فى « جعل الرمز العرضى والفردى رمزا كليا » . وعند إمرسون الرموز « متدفقة » (٢٨) . والهوية المحورية تمكن أى رمز من التعبير بنجاح عن كل صفات الوجود الحقيقى وظلاله . و « عند نقل ماء السماء فإن كل خرطوم مياه يلائم كل صنوبر » (٢٩) . ويطور إمرسون نزعة التغييرية والقابلية للتحول المنحرفة للرمزية وهو يبدأ بأصغر كتابة « المثالية الدنيا » . وكل شىء عند إمرسون « له معنيان » (٣٠) فله معنى حرفى ومعنى رمزى معا . هناك « انتقال أبدي لعنصر إلى أشكال جديدة » هناك « تحول لا ينقطع » (٣١) . ويدير إمرسون قائمة بأسماء الطبيعة ، « إن العالم راقص ؛ إنه سبحة ، إنه وايل ، إنه زورق ، إنه ضباب ، إنه شرك العنكبوت ؛ إنه ما نشاء ، وسوف تصلح الاستعارة المطروحة .. إن العالم أخف من النور وهو يتحول إلى الشىء الذى يسميه .. اعتبروه ازدهارا ، صولجانا ، حزمة بقوننس ، عرجون شجرة طرفاء نحيلة ، الأغصان ، ديكاً ، عصفورا ، أذنا تنصت باستمرار وروحا تقفز إلى المجاز » (٣٢) .

(٢٧) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٠ ؛ أنظر : أفلاطون « أعمال مختارة » ترجمة توماس تيلور ، لندن ، ١٨١٧ .

(٢٨) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٣٤ - ٣٥

(٢٩) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٣٤ ؛ « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ١٢١

(٣٠) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٣٠٠ - ٣٠٢

(٣١) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ١٥

(٣٢) « اليوميات » ، المجلد السادس ، ص ١٨ (١٨٤١)

وبتنويعات دائمة يحتفى إمرسون بعمل الشاعر وتخيله بتبديل العالم : « إن حذائى وكرسى وشمعدانى هى جنّيات متنكرة وشهب وكوكيبات .. وكل كلمة لها استخدام ومعنى مزوجان أو ثلاثى أو مئات المعانى .. والقش والتراب بيدآن فى التآلق ويكتسيان بالخلود »^(٣٣). « فإذا كان صندوق الأحذية الجيد هو محفظة جوهريّة فى التخيل فإن كل الموضوعات سواء بالنسبة للشعر » . « هل الشوكة الحديد أو مصنع الأحذية أو مكتب التأمينات أو البنك أو المخبز خارج النسق وارتباط الأشياء أبعد عن الله من راعى الغنم أو نزهة على البحر ؟ »^(٣٤). « إن كل شىء يتجه إلى المخزون الاحتياطى للكاتب ، « الحرب ، الزلزال ، إحياء الرسائل ، التعويضات الجديدة لليهود ، أو الملائكة ؛ السماء ، الجحيم ، القوة ، العلم ، (العدم) ، توجد بالنسبة له كألوان صالحة لفرشاته »^(٣٥). « والدعوى الخاصة بقوة الفن فى تناوله لكل الموضوعات بسهولة تحولت إلى جدل حول المحاصرة والديمقراطية والفن الأمريكى . « أعطنى بصيرة باليوم وسوف نحصل على العالمين القديم والمستقبل »^(٣٦). وهكذا فإن « محك العبقرية الشعرية أو معيارها هو القدرة على قراءة شعر الأمور والمسائل - وصهر ظروف اليوم ، وليس استخدام والترسكوت للخرافات القديمة أو خرافات شكسبير ، بل تحويل أمور القرن التاسع عشر والأمم القائمة إلى رموز كلية .. وتحويل الطاقات الحية العاملة فى هذه الساعة فى نيويورك وشيكاغو وسان فرانسيسكو إلى رموز كلية . « لا يوجد موضوع لا يخص [الشاعر] - السياسة ، الاقتصاد ، الصناعات ، سماسرة البورصة مثل غروب الشمس والنفوس »^(٣٧). ومعظم الأدب القديم يبدو لإمرسون عتيقا تماما بسبب الدعوة للديمقراطية : القصائد الرعوية مثلا قد اختفت . لا فائدة فى محاكاة الأساليب التاريخية . « لماذا نحتاج إلى أن نحاكى الأنموذج

(٣٣) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٢٠٤

(٣٤) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ١٢٩

(٣٥) « الأعمال » المجلد ١٢ ، ص ٢٨٢

(٣٦) « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ١١١

(٣٧) « الأعمال » المجلد الثامن ، ص ٢٤ - ٢٥ ، ص ٢٧

الدورى (٣٨) أو القوطي؟ الجمال، الملاحة، عظمة الفكر والتباعد الجذاب قريب منكما هو قريب لأى منا» (٣٩). إن السامى والمنحط، الخير والشرير، الجميل والقبيح كلها متساوية فى عيون الشاعر. «إن الكلب الذى يسحبه سيد أو قطعان من الخنازير تكفى وهى حقيقية على نحو لا يقل عن اللوحات الجدارية ليكلأنجلو» (٤٠). «إن الفن يعيش وينتفض فى الاستخدام الجديد وربط الأضداد والحفر فى المستقبل المظلم فى حقل الليل الأكثر حلقة. ماذا يفعل الفنان المصور أو ماذا يفعل الشاعر أو القسيس سوى عمليات الصلب وأشكال الجحيم؟ والدائم فى العالم هو هذا التوازن العجيب للجمال والاشمئزاز، العظمة والفتران» (٤١).

وعلى أى حال سيكون من الخطأ أن نصل إلى استدلال بوضوح من هذه الأقوال؛ أن نرى فيها تزكية بـ «الواقعية» أو جنس فن التصوير أو تصالح الأضداد، وإلحاق القبيح والتراجيدى بالفن، ولن نتكلم عن (النزعة الشكلية) التى يبدو أن إمرسون يدعو إليها عندما يقول إن «الذات غير مهمة بالمرّة» (٤٢). وهو يعزف تنويكات على أطروحة واحدة فقط: وحدة العالم، التساوى بين الأشياء والناس أمام الله، الرمزية المحيطة الشاملة، التحول الكلى. وهو يعتمد على أبسط منهج للكتابة، على عرض تحليل، تراكم للأمثلة، تصاوير، تشابيه، استعارات كلها منظومة معا فى الأبدية فقط. والمساواة والديمقراطية الخاصان بالموضوع هما صفة دينية. وكل الأشياء تعيش ويكون وجودها فى الله، الكل فى كل منها، وكل منها فى الكل. ومنهج إمرسون الذى يشكل كل مقالاته بضرب الأمثال تدور حول أطروحة واحدة وتجسد النظرية؛ وقصائد أيضا لها هذا النظم المقدر والذى شعر إمرسون بأنه «أحكم حرية».

(٣٨) نسبة إلى شعب غزا بلاد الإغريق حوالى القرن الثانى عشر قبل الميلاد واستقر فى نوريس ولاكوتيا (الترجم)

(٣٩) «الأعمال»، المجلد الثانى، ص ٨٢ - ٨٣

(٤٠) «الأعمال»، المجلد الثانى، ص ٢٥٦

(٤١) «الأعمال»، المجلد السادس، ص ٢٥٥

(٤٢) «اليوميات»، المجلد التاسع، ص ٢٠٧ (١٨٥٩)

لقد أراد أن يكتب « قافية تتحول في مبتها إلى فوضى ، و الليل القديم يتحول إلى معمار رائع لرأب صدع ما لا يُعبر ، والصبح عاليا على أطفال الصباح بأن الإبداع قد انطلق » (٤٣) .

ووجهة النظر هذه الخاصة برمزية المتدفقة حرّة حيث « كل خرطوم مياه يتلامح مع كل صينور » هي - على أي حال - عند إمرسون يجرى اختراقها ، بل يتناقض من جرأ مجموعة مختلفة من الأفكار : وجهة النظر القائلة إن هناك علاقة محددة بين الكلمات والأشياء ؛ وإن هناك أسلوبيا ضروريا يعكس وحدة منظمة ؛ بالاختصار إن هناك مثلا واحدا للجمال الكلاسيكي . ورؤيته الرمزية واضح أنها تجعل الفن ثانويا بالنسبة للطبيعة ، أو على أفضل نحو لا يكاد يميز الفن عن الطبيعة ؛ ولكن إمرسون أحيانا - وخاصة وهو يناقش الفنون الجميلة - يرى الفن على أنه الطبيعة مصطبغة بصبغة مثالية . ويحتمل أنه لم يستشعر التناقض في القول « إنه في الساعات السعيدة تبدو لنا الطبيعة واحدة مع الفن ؛ الفن مكتملا » (٤٤) . وإعجابه بالفن المصطبغ بصبغة مثالية وارد في النحت اليوناني ميكالأنجلو وروفايل وفي أمثلة محددة عند كانوفا وثور فالديسن وهوراتيو جرينو . وهو يستطيع أن يقتبس من بيكون (والذي بدوره ينثر الأقوال الشائعة للأفلاطونية في عصر النهضة) من أن « الشعر .. يسعى إلى أن يوفق ظاهر الأشياء مع رغبات العقل وأن يبدع عالما مثاليا أفضل من عالم التجربة » (٤٥) . هو لم ير أن هذه « المثالية » الأخرى وعالمها من الأشكال الكاملة يتعارضان مع مفهوم الرمزية المتدفقة التي يختفي فيها الفن في نسيج التواصلات . كما أنه لم يتبين التناقض بين مثل هذه الرمزية الإيحائية المتدفقة ونظرية اللغة التي يأخذ بها بثبات .

(٤٣) « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٧ (١٨٢٩)

(٤٤) « الأعمال » ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٨

(٤٥) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٧٨ وإمرسون يقتبس على نحو خاص من بيكون «تقدم المعرفة» الكتاب رقم ١١ ، القسم الرابع ، الفقرة الثانية وهذا التحريف يجعل بيكون أفلاطونيا على نحو أكبر مما في النص .

وغالبا ما يؤكد إمرسون أن « الكلمات هي أشياء » وأن الكلمات يجب أن تصبح متحدة مع الأشياء أو « إنه يوجد دائما عالم حق وأن أى عالم آخر غيره خطأ » (٤٦) . إن كل كلمة ضرورية . و « الشعر الجيد يبدو كما لو كان منقولا عن لوحة خفية فى العقل الخالد » . وكل الشعراء العظام « قد وجدوا النظم ولم يصنعوه » (٤٧) . ويؤيد امرسون نظرية القرن الثامن عشر عن اللغة التصويرية الأصلية . « ونحن نريد إلى الوراء فى التاريخ تصبح اللغة أكثر تصويرية حتى نصل إلى طفولتها عندما كانت كلها شعرا » (٤٨) . وهكذا فإن « اللغة شعر حفرى » ، وهى نظرية تروق لفيكو وهى تصبح لكروتشه . الشاعر هو « الذى يسمى أو هو الصانع - اللغة » (٤٩) . و « الحكماء يخرقون هذا التنسيق الرديء [فى عصرنا] ويلصقون الكلمات من جديد بالأشياء المرئية » (٥٠) . ومن ثم فإن كلمات الشاعر « يجب أن تكون صورا ، وأبياته يجب أن تكون أشكالا ومكعبات ، يجب أن تُرى وأن تُشم وأن تتناول » (٥١) . وإمرسون فى بعض السياقات يبدو أنه يفكر فى أن هناك خرطوم مياه واحداً يلائم الصنابير وأن الرمز السعيد هو « نوع من البيئة الدالة على أن تفكيرك صحيح » (٥٢) . وهو بتناقض واضح مع ثقته المعتادة بالفرد والاعتماد على الذات والحرية العاملة يتبين أحيانا قوة التراث وضغط العصر و « صوت الخرافة » التى بها شىء إلهى (٥٣) . وهو يتذكر جوته وهو يتحدث عن نزوة أعمال الفن : « مامن شىء جميل إلا ويعتمد على أساس الضرورة » . مامن شىء تعسفى ، مامن شىء معزول فى الجمال . إن العمل

(٤٦) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٥٧ : « اليوميات » ، المجلد الثانى ، ص ٤٠١ (١٨٢١) .

(٤٧) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٥٠

(٤٨) « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٢٩

(٤٩) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٢١ - ٢٢ .

(٥٠) « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٣٠

(٥١) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٦٦ وقد تكرر فى « بارتاسوس » ، ص ٥٥ من التصدير .

(٥٢) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ١٢

(٥٣) « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ١٠٨ ، انظر : « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٢

الفنى « نو طابع عضوى روحى » وله « ضرورة ، فى الطبيعة من أجل الوجود .. وهو الآن فقط يُكتشف وينفذه الفنان ، وليس مؤلفا بشكل تعسفى من جانبه » (٥٤) . ويستجيب امرسون حتى للتفرقة بين الكلاسيكى والرومانسى فى صياغات جوته : « الفن الكلاسيكى هو الفن الضرورى ، العضوى ، والفن الحديث أو الرومانسى الذى يحمل طابع الهوى أو الصدفة . الكلاسيكى ويُكتشف والرومانسى يضيف ، الكلاسيكى (يجب) والرومانسى (قد) ، الكلاسيكى صحى والرومانسى مريض » (٥٥) . والوحدة الكلاسيكية تصبح مثال امرسون ، تصبح « نعمة مفردة » ، « سارية خلال الكل » (٥٦) . وينحل العالم إلى تناغم نهائى . و « الشاعر الذى يعيد إلحاق الأشياء بالطبيعة و (الكل) .. إنما يرتب بسهولة أكثر الوقائع غير المتفقة » (٥٧) . إن التراجيديا وما هو تراجيدى يختفيان . « إن كل الأسى يستقر فى منطقة دنيا . إنه سطحي .. وكل الكآبة وكذلك كل العاطفة تمت إلى الحياة الخارجية » والتراجيديا اليونانية يجرى استهجانها لإيحائها بالقدر الوحشى أو المصيرفى « نزوة هائلة » (٥٨) . ويصل امرسون هنا إلى النرى الدقيقة للتفاؤل . وإن هنرى جيمز العجوز يستطيع أن يقول إن امرسون « ليس لديه ضمير » ؛ واعتقد لويل أنه « عندما يلتقى الإنسان به فإن سقوط آدم يبدو أنه قصة زائفة » (٥٩) .

(٥٤) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٥٢ - ٥٣ : انظر جوته « الأعمال » ، المجلد ٢٧ ، ص ١٠٨ بالمجلد ٢٣ ، ص ١٠٨ ، وقد جرى اقتباسها فى المجلد الأول من هذا الكتاب (تاريخ النقد الأدبى الحديث) .

(٥٥) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ : أيضا « اليوميات » ، المجلد الرابع ، ص ٩٠ (١٨٣٦) : « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٤٢٤ (١٨٤٠) ؛ وانظر : « اليوميات » ، المجلد التاسع ، ص ٢٤ - ٢٥ (١٨٥٦) وهو يشير إلى مقال سانت - بوف والمقال « شكسبير الفرد القمة » (الأعمال ، المجلد ٢٧ ، ص ٤١ - ٤٢) يبدو أنه أكبر المصادر . انظر المجلد الأول من هذا التاريخ الأدبى .

(٥٦) « اليوميات » ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٧ ، ٢٧٨ (١٨٦٨ - ١٨٦٩) .

(٥٧) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ١٨ - ١٩

(٥٨) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٤٠٨ ، ص ٤١٠ ، ص ٤١٣

(٥٩) هنرى جيمز : « بقايا أدبية » (بوسطن ، ١٨٨٥) ص ٢٩٢ ، ج . ر . لويل : « رسائل » بإشراف س . ! . تورتون (نيو يورك ، ١٨٩٤) ، المجلد الثانى ص ١٧٥ (١٨٧٦) .

هذه الثقة السهلة بخيرية الطبيعة وتناغم الكون تسود أيضا وجهة نظر إمرسون في العبقرية . فهو كثيرا ما يتصور العبقرية سلبية تماما ، استسلاما لـ « إرادة لتيار الإلهام الذي ينبثق من أعلى . وعظمة الشعراء - هوميروس أو شكسبير - هي « قنوات تتدفق من خلالها أنهار الفكر » (٦٠). إن الشاعر لا « يجزئ » نفسه : إنه « واحد من خلاله تدور نفس جميع الناس » إنه « عضو من خلاله يعمل العقل الكلي » (٦١) . ويمكن لإمرسون حتى أن يقول إن « طبيعتنا الخلقية تفسد من جراء إرادتنا » ، وإن « الشاعر يعمل لغاية تعلو على إرادته ، وبوسيلة أيضا هي خارج إرادته » (٦٢) . وهكذا يدافع عن « الشعر الخاص والعائلي » ، يدافع عن الأبيات النابعة من الذكريات ، لأن الأخطاء العبثية لا تهم . ومثل هذه الأخطاء هي محك بأن « الكاتب هو إنسان أكثر من كونه فنانا ، وهو مهتم أكثر من كونه لا مباليا ؛ وأن الفكر عذب أو مقدس على نحو أكبر من أن يجعل أذنيه تعانيان من السمع أو عينيه تعانيان من رؤية العجز المصطنع في التعبير » (٦٣) . وإمرسون - بشكل منطقي - يبحث عن الفن التلقائي المخلص . إن الفن تعبير شخصي وإن كان أعظم فن على نحو متناقض هو المنزه عن الغرض تماما مثل العناية الإلهية . وهناك فقرة تبدو « تعبيرية » للغاية : « كلما زاد الفكر عمقا زاد ثقلا » . والفكر دائما في تناسب مع عمق معناه يطرق بإلحاح على بوابات النفس لكي يتم النطق به ، لكي يتم فعله . وما هو في الداخل يصبح في الخارج (٦٤) . ونحن نجد عديدا من التوصيات خاصة « بالإخلاص » : على

(٦٠) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٧٦

(٦١) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٤٨ - ٤٩

(٦٢) « الأعمال » ، المجلد الثاني ، ص ١٢٣ : « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٧١

(٦٣) « الكتابات غير المجموعة : مقالات وخطب وقصائد وعروض تحليلية ورسائل » . لإشراف . بيجلو (بوسطون ، ١٩١٢) ص ١٢٨ - ١٢٩

(٦٤) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٢٨

الشاعر أن يكتب من « التجربة الحقيقية » ، عليه ألا يكون « صوتا شفويا منطوقا ، بل صوتا نابعا من أعماق الصدر » . على الشعر أن تكون له « أسسه الضرورية والقائمة على السيرة الذاتية »^(٦٥) . ويمكن لإمرسون أن يشتط حتى يقول إن « كاتدرائية ستراسبورج هي مقابل مادي لنفس أروين أوف شتيناخ . إن القصيدة الحقة هي عقل الشاعر . و السفينة الحقة هي بانى السفينة »^(٦٦) والعمل الفني - كما كان عند الافلاطونيين في عصر النهضة - يتوحد مع الرؤية الباطنية ، مع الفكرة .

ومما يدعو إلى الدهشة ونحن نتناول هذه النظرة الأساسية أن إمرسون يراعى أحيانا بعض الاعتبارات العملية ويدخلها في الحساب . قال فن ليس دائما تعبيرا ذاتيا فرحا ؛ وإمرسون يعرف أن « أجمل قصائد العالم قد أُبدعت للحصول على الخبز أو للحفاظ على الكاتب خارج مستشفى المجانين »^(٦٧) . وعلينا أن نجد الأعداء والمبررات للأدب فإن جهد الإنسان قد يكون « قادرا على أن يسقط أحزانه في كتاباته » . ويرى إمرسون أنه « لا يوجد إظهار أعمق من الإنسان المخلص » وأن « عديدا من الناس يستطيعون أن يكتبوا وهم خلف قناع أفضل من أنفسهم »^(٦٨) . ولقد نقد صبره بالنسبة لوليم الري تشانتج الشاب لرفضه أن ينقح قصائده ولثقته في الإلهام وحده « عليه أن يستلقى وهو مستيقظ طوال الليل ليجد القافية المناسبة للنظم » . ويكره إمرسون « هذا التبلور الفجائي »^(٦٩) ، ورفض تغيير حتى حرف واحد . ولقد

(٦٥) « الكتابات غير المجموعة » ، ص ٢١ : « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٢٠ - ٢١

(٦٦) « الأعمال » ، المجلد الثاني ، ص ١٧

(٦٧) « اليوميات » المجلد الثالث ، ص ٣٠٩ (١٨٢٤)

(٦٨) « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٤٨٧ (١٨٤٠) ك « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٥٢٠ - ٥٢٢ (١٨٤١) : « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ١٩٦ .

(٦٩) « اليوميات » ، المجلد الثامن ، ص ٥٤١ (١٨٥٥) : « اليوميات » ، المجلد السادس ، ص ٢٤٣ (١٨٤٢) .

اقترح شيئاً يشبه علم الصحة أو الرياضة للشاعر عندما أدرج قائمة ببواعث كتابة الشعر على سبيل المثال : « الاستيقاظ مبكراً ، كتابة الرسائل ، العزلة ، المحادثة ، بل وحتى الاستماع إلى القيثارة المنتسب إلى عولس إله الرياح (٧٠) » .

غير أن هذه الأحوال الخاصة بالشاعر الممارس والناصح للآخرين هي ما يجرى إلغاؤها بالرأى المتجاوز الذي يذهب إلى أن الشعر كله واحد وأنه سيختفى في الواحد . « إن أستاذنا واحداً يمكن أن نتصوره بسهولة وهو يكتب كل كتب العالم . إنهم جميعاً سواء » « إن شخصاً واحداً كتب كل الكتب » . وإن كل الأدب « هو بوضوح عمل إنسان نبيل واحد كله نظر وكله سمع » (٧١) . لكن حتى هذا النبيل المفرد الذي يكتب كتاباً مفرداً يمكن الاستغناء عنه للسبب عينه وهو أننا لا نحتاج إلى نحائين ومصورين فنانين . ومطلوب من الفنان أن يردّ على التساؤل المحير : « إذا كان يستطيع أن يرسم كل شيء فلماذا يرسم أي شيء ؟ » . « إن فن التصوير والنحت هما رياضتان للعين » ومن ثم « لا يوجد تمثال يشبه هذا الإنسان الحي مع مغامرته اللامتناهية عبر كل النحت المثالي ، والتنوع الدائم » .. « فلنطح بكل اللغو المتعلق بالزيت وحوامل اللوحات ، فلنطح بكل اللغو المتعلق بالرخام والأزامل ؛ كل ما علينا فقط هو أن نفتح عيوننا لأساتذة الفن الخالد ، فكل ما عداهم نقابة حافلة بالنفاق » (٧٢) . الفن قائم كله في العقل ولا حاجة لأي فعل خارجي . « إذا استشعرنا بأن الكون هو كوننا وأننا نسكن في الأبدية ونتقدم إلى كل الحكمة فإن علينا أن نكون أقل اهتماماً بهذه المشهيات المتعلقة بالهبوط والنفايات . لماذا يجب أن نبني باشتهاء كنيسة القديس بطرس إلا إذا كانت لنا (العين) الرائية التي تلتقط كل إشعاع الجمال والعظمة في الأعشاب المتشابكة

(٧٠) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٢٧٤ وما بعدها ، ص ٢٩٦

(٧١) « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٧٢ ؛ « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٢ ؛ أيضاً « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ١٠٢ (١٨٣٨)

(٧٢) « الأعمال » ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٧ - ٢٥٨

والأغصان المتعانقة ؟ لماذا يجب على الإنسان أن ينفق السنين في نحت تمثال لأبوللو والذي ينظر إلى ما هو مجموعة أبو للوات من البشر في المنظر الطبيعي مع كل لمحة يلقيها ؟ «^(٧٣). واللغز القديم عن « رفائيل بدون أيد » يجرى حلّه بسهولة شديدة : إنه يستطيع أن ينظر إلى مجموعات أبو للوات من البشر في المنظر وكذلك اللغة هي من نافلة القول تماما : « مع كل التقدم .. يتناقص الحديث وينقطع أخيرا في علم نبيل »^(٧٤). إن كل الفنون ليست إلا « استهلالية » ، والأدب « سريع الزوال » . ونستطيع « بسهولة أن نرحب بالقرض الخاص باختفائه التام » . وهذا الاكتمال سيتحقق عندما « يكون هناك إعلان حق بقانون الإبداع ، إذا ما وجد إنسان جدير بإعلانه ويحمل الفن إلى مملكة الطبيعة ويدمر وجوده المنفصل والمتناقض »^(٧٥). وكل شيء سيكون شعرا - أو يمكننا أن نقول العكس : لن يكون هناك شيء يصبح شعرا أو فنا، ولكن كل شيء سيكون طبيعة أو إلها .

في مثل هذه الخطاطية لا يكاد يوجد مكان للنقد الأدبي . إن النقد لا يمكن أن يكون إلا تقمصا وجدانيا وتواجدا . ويقبس إمرسون القول المأثور القديم الذي يذهب إلى أن « كل كتاب مقدس يجب تفسيره بالروح نفسها التي ألهمته » على أنه « القانون الأساسي للنقد »^(٧٦). وهو يؤكد بجسارة أن « قارئ شكسبير هو أيضا شكسبير » وهذا يعنى « الوحدة القصوى للفنان والمُشاهد »^(٧٧). ولكن واضح أن هناك نوعا آخر من النقد أيضا : « النقد الكل الصوري »^(٧٨). الذي يحكم

(٧٣) « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ١٢٩ - ١٣٠ (١٨٢٨) .

(٧٤) « اليوميات » ، المجلد السادس ، ص ٢٧٥ (١٨٤٢) .

(٧٥) « الأعمال » ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٦ ، ص ٣٦٢ : « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٣٩٨ (١٨٤٠) ؛ « الأعمال » ، المجلد الثاني ، ص ٣٦٥ .

(٧٦) « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٢٥ .

(٧٧) « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٥ (١٨٢٩) .

(٧٨) كلمة ترانسندنتال يترجمها بعض الباحثين بالتجاوز ولكن الكلمة مختلفة عن كلمة ترانسندانس التي تترجم بالتجاوز والمقصود بالترانسندنتال أن ترتفع من الجزئيات إلى الكليات وصولا إلى قانون صوري عام ومن هنا رأيت أن أترجمها بالكل الصوري (المترجم) .

الكتب « بمعايير مطلقة » (٧٩) . والمصطلح لا يجب تفسيره على أنه عودة إلى النقد القائم على السلطة التي تفرض القوانين ، بل هو تطور لفكرة هيمنة فائقة للطبيعة على الفن . « إن شرعية النقد هي في إيمان العقل بأن القصائد هي صورة مشوهة من نص مافى الطبيعة بها يجب أن تكون القصائد منطبقة . وعلى شكل نزوة يقترح إمرسون أن « ألفة الطيور هي أنشودة رعوية وليست مضجرة مثل أناشيدنا الرعوية . إن العاصفة هي قصيدة خشنة ، بلون زيف أو تنميق ، والصيف بلون حصده وجنيه وتزيينه هو أغنية ملحمية تجعل كثيرا من الأجزاء المنفذة التي تدعو للإعجاب ثانوية » (٨٠) . والفيلسوف - مثل الناقد - هو « شاعر فاشل » (٨١) والقصيدة هي ألفة فاشلة للطيور ، أو عاصفة أدنى أو صيف غير ناجح . وما يبدو أنه دفاع حار عن الشعر وتمجيد للحكمة والرؤية والشاعر كعراق قد تحول إلى إلحاق كامل للشعر بالطبيعة وخط الشاعر بكل الناس .

ولما كان كل الأدب يشاهد كذاتية واحدة ، إذن فإنه ليس له تاريخ حقيقى . « إن تاريخ الأدب - وجد الخلاصة الخالصة لتيار أبوتشي أو وورتون أو شلجل - هو محصلة أفكار قليلة جدا لقصص أصلية نادرة للغاية » (٨٢) . وهو يقترح - على نحو خيالى - أن « الشعر كله قد كتب قبل أن يوجد الزمن .. ونحن نسمع تلك الأغاريد الأولية والمحاولة الأولية لكتابتها ، ونحن نفقد للأبد فى التوكلمة أو نظما ونحل شيئا من أنفسنا ومن ثم نسيىء كتابة القصيدة . إن الناس الذين لهم إذن أكثر حساسية يكتبون هذه الإيقاعات بإخلاص أشد ، وهذه النسخ - رغم نقصها - تصبح أغانى الأمم » (٨٣) ويبدو أن هناك شيئا فى عقل إمرسون يشبه الفكرة القديمة عن الشعر الشعبى البدائى

(٧٩) « اليوميات » ، المجلد الخامس .

(٨٠) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٥

(٨١) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٥٦

(٨٢) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٤٧

(٨٣) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٨

الذي يعد كل الشعر المكتوب شذرة أو صدى منه وهو يفكر في الشاعر على أنه « الشاعر القبلي » ؛ لقد قرأ عن الشعراء القبليين من ويلز وعنده الساحر مرلين يتحدث بصوت الشاعر المثالي^(٨٤) . ولكنه عادة لا يفكر في إطار تدهور بعض أشكال العظمة الضبابية في الماضي ؛ بل إنه بالأحرى يتصور الأدب على أنه كلية ثابتة : علينا ألا نتناول النتاج الممتد للعقل الإنساني إلا على أنه عصر واحد ، وأنه هو الذي جعله قابلاً للتعديل والتصحيح وقابلًا لأن يأتي معكوساً^(٨٥) .

وعلى أي حال فإن هذا لا يعني أن إمرسون كان عاجزاً عن أن يفرق بين الشعراء وأنه ليست لديه أفضليات أدبية محددة . فكثيراً ما اتهم « بإنحال وبر الثقافة » وإن قوائمه التي لا تفرق على نحو غريب بين الكتاب والمختارات من القصائد كانت تقتبس على أنها أدلة على النقص في نوقه^(٨٦) . وبالرغم من أنه لا يكاد يتظاهر بالدراسة الأكاديمية النسقية إلا أنه كان قارئاً واسع الاطلاع وخاصة في الشعر الإنجليزي ؛ وقد ترجم لدانتى « الحياة الجديدة »^(٨٧) وقرأ كثيراً من جوته في الأصل . ولقد عرف موتيني الذي يكن له الحب « للرجل العظيم العجوز » وذلك في ترجمة قام بها كولون^(٨٨) . والإنسان يخطئ في فهم أهداف وأعمال عقله إذا ما فحص الإنسان قوائمه بصراحة اختياراته في « جبل البرناس » (١٨٧٤)^(٨٩) . إنه يقرأ للاستخدام

(٨٤) انظر : نلسون ف . أنكينز « إمرسون وأثرات الشعر القبلي » مجلة اللغة الحديثة ، العدد ١٣ (١٩٤٨) ص ٦٦٢ - ٦٧٧

(٨٥) « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٣٩٩ (١٨٤٠)

(٨٦) انظر على سبيل المثال : « اليوميات » ، المجلد الثاني ، ص ٢٢٣ - ٢٢٤ : « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ١٩٢ - ١٩٤ : « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٤١ : « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ١١٢ وانظر على سبيل المثال فيفيان هو بكنر « نرى الشكل » ، ص ٢٤٤ ، ص ٩٥ في الهامش .

(٨٧) إشراف ج . ماتيو في « نشرة مكتبة هارفارد » ، العدد ١١ ، (١٩٥٧) ، ص ٢٠٨ - ٢٤٤ ، ٢٤٦ - ٢٦٢

(٨٨) انظر . تشارلز لوويل يونج « موتيني في نظر إمرسون . (نيويورك ، ١٩٤١) وخاصة ص ١٠ وما بعدها . ولقد اهتم إمرسون بموتيني كشخص وصاحب نزعة أخلاقية ولكن من الصعب أن يكون قد التقط نزعته الشكية . وهو لم يشر إطلاقاً إلى « دفاع عن رايمو ندسبونند » « السلافى العجوز العظيم » في « يوميات » ، المجلد الثالث ، ص ٥٢٨ (١٨٢٥) .

(٨٩) هذه مختارات ، وهي مغامرة نشر كانت في جانبي منها من عمل إييث ابنة إمرسون ومن ثم يجب الحكم عليه ككتاب ضخم شائع فيه استسلامات للنوق المعاصر . ومقدمة إمرسون لها أهمية .

ويتحدث عن الجمل والعبارات والأبيات « الثريات اللامعات » ؛ وعندما أدرج بومونت وقلتشر في مثل هذه القوائم لم يجعلهما في « مرتبة عليا » ، بل تذكر بعض الأغنيات وبعض أشكال البراعة البطولية التي أعجب بها (٩٠) . زيادة على ذلك يمكننا أن نجد لديه نماذج محددة للمستبعدات والمندرجات ومجموعة من معايير النقد عنده . وواضح أن امرسون كان قليل الاستفادة من المعرفة العالمية الرومانسية الذاتية . وهو يرى أن بايرون ليس « شاعرا بالمرّة » . « إن مالدي لورد بايرون في أعماق شعره ليس سوى قوله (أياها يرون ، الشاعر النبيل ، البتارح جدا ، ولكن ليس الشائع في لندن) . إن بايرون « ينتقم لنفسه من المجتمع بسبب عدم ثقة المجتمع المفترض به » (٩١) ويبدأ شلى في نظر امرسون « رجل الآمال ، شخصية بطولية » ولكن ليس شاعرا . وما يدعو إلى الغرابة الشديدة أنه اعتقد في نفسه أنه ينقصه التخيل « باعتباره محاكيا صادقا » (٩٢) . وبعد عدة اعتراضات مبدئية فإن ورد زورث أثر في امرسون أساسا بسبب من قصيدته ذات الطابع الأفلاطوني الجديد « قصيدة الخلود » فهي « العلامة القصوى التي وصل إليها العقل في هذا العصر » . ولقد كان هناك ورد زورث وسوند برج « اللذان يقومان بالإصلاح في الفلسفة وردّ « الشعر ثانية إلى الطبيعة ، - إلى زواج الطبيعة والعقل وبهذا ينهيان الطلاق القديم بينهما حيث كان الشعر يتضوّر جوعا ويمتلئ زيفا ، وكان هناك شك في الطبيعة بأنها وثنية » لكنه كثيرا ما ينقد وردزورث لوجود شيء « صعب وعقيم في شعره » ونزعته المحلية وضيق أفقه وأنه يكتب انطلاقا من النظرية والوقوع في أسر الأسلوب الصحفي (٩٣) . وهناك نوع من الواقعية الدقيقة

(٩٠) انظر : « الأعمال » المجلد الثاني ، ص ٢٤٥ وما بعدها . « البطولة » ص ٢٥٦ وكذلك العبارة المقتبسة إلى « الاعتماد على الذات » (الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ٤٣ ، و « الأعمال » ، المجلد ٨ ص ٥٥ ، ص ٢٢٨ وعن قراءة امرسون لكل من بومونت وقلتشر انظر على سبيل المثال « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٨٥ وما بعدها (١٨٣٩) .

(٩١) « اليوميات » ، المجلد السابع ، ص ١٦٣ (١٨٤٦) : « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٢٤٧ (١٨٣٩) . « بارناسوس » ، ص ٦٠ من التصدير .

(٩٢) « الرسائل » ، المجلد السادس ، ص ١٩ (١٨٦٨) : « الأعمال » المجلد ١٢ ، ص ٣١٩

(٩٣) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٢٩٨ : « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٦٦ : « اليوميات » ، المجلد الثاني ، ص ١٠٧-١٠٩ (١٨٢٦) ، « بارناسوس » ، ص ٨ من المقدمة : وانظر ج . ب . مور « امرسون ووردزورث » مجلة اللغة الحديثة ، العدد ٤١ (١٩٢٦) ، ص ١٧٩ - ١٩٢

يكرهها إمرسون سواء عند وردزورث أو الروائيين الإنجليز أو جوته . ويندد إمرسون بجين أوستن ، فهي سوقية في نعمتها وعقيمة في الابتكار الفني وسجينة في القناعات اللغوية الخاصة بالمجتمع الإنجليزي وهي بنون عبقرية أو فطنة أو معرفة بالعالم . والحياة لم تكن على الإطلاق على هذا النحو من الذبول والضيق «^(٩٤) . وهو لم يجد عند ديكنز فائدة (مادة رواية « بيكويك » الفقيرة) واعتقد أن رواية « أولفر تويست » كلها مسطحة^(٩٥) . ويتوقع الإنسان أن يتهد إمرسون وهو يكتب « أى بدال بائع خضر شهيد قد فسّد فشكلاً ماكولى »^(٩٦) . وواضح أن إمرسون يعجب بملتون بسبب مثاليته . ويستحسن بيرنز بسبب استقلاليته . والأكثر غرابة في ذلك الوقت هو حبه الغامر لجورج هربرت حيث تروق له نظرتة الإشارية الرمزية للطبيعة ؛ كما أبدى اهتماما بالشاعر دن وهريك وأغنيات بن جونسون ومارفل^(٩٧) . لكن التعليق عليهم فضفاض لا يكاد ينطبق عليهم . ولا نجد إلا المقالات عن جوته وشكسبير هي التي تضيف شيئاً جوهرياً للنقد .

والمقال عن شكسبير لا يجرى تذكره أساساً إلا بسبب النتيجة التي توصل إليها فيه حيث يبدو شكسبير في موقع الذم « كأستاذ لعريجات البشرية » . وأبدى إمرسون أسفه أن « خير شاعر عاش حياة غامضة دنيوية ، واستخدم عبقريته لتسلية الجمهور » . لكن هذا المتبقّى من الشك التطهري عن خشبة المسرح لا يجب أن يشوّش حقيقة أن إمرسون يسمي شكسبير « أول شاعر في العالم » - وأنه يندعن المقارنة « حتى أن النقد جميعه ليس إلا استخلاص قواعد جمالياته »^(٩٨) . إن شكسبير هو العبقرية

(٩٤) « اليوميات » ، المجلد التاسع ، ص ٣٣٦ - ٣٣٧ (١٨٦١) .

(٩٥) « اليوميات » ، المجلد الرابع ، ص ٤٣٦ (١٨٢٨) : المجلد الخامس ، ص ٣٦١ (١٨٢٩) .

(٩٦) « اليوميات » ، المجلد الثامن ، ص ٤٦٢ (١٨٥٤) وهناك فقرة أخرى حافلة بالناحية المزاجية على نحو أكبر : « اليوميات » ، المجلد الثامن ، ص ٢٩ - ٣٠ (١٨٤٩) .

(٩٧) انظر على سبيل المثال : « الرسائل » ، المجلد الأول ، ص ٢٦٤ (١٨٢٩) : « اليوميات » ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٢ - ٢٥٤ (١٨٢٨) ، ص ٤١٥ - ٤١٦ (١٨٣١) ، « اليوميات » ، المجلد الخامس ، ص ٥ (١٨٢٨) انظر أيضا كابوت « ذكرى » ، الجزء الثاني ، ص ٧٥١ ومختارات في « برناسوس » ، ص ٤ من المقدمة و ص ٦ من المقدمة .

(٩٨) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٧ - ٢١٨ ، « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٤٤٨

الموضوعية المركبة ، وهو خال من النزعة الأسلوبية المتكلفة والأناية وهو متفائل بشكل مناسب نظرا لأنه « ما من إنسان يستطيع أن يكون شاعرا بدون احتفالية . ولقد صنع « معجزة إضفاء الطابع الأسطوري على كل واقعة متعلقة بالحياة العامة المشتركة » . ويدرك إمرسون ما يدين به شكسبير بشدة للسابقين عليه ، ويلاحظ مقدرته على الاعداد والتمثيل ، ويرى أنه مدين دينا عميقا للأخلاق التقليدية والإنجيل^(٩٩) .

وإمرسون لديه مصاعب بالنسبة لجوته ، وقد زكاه بشدة كارلايل وعديد من الأمريكيين ولقد بدا له جوته فى العالم مبتذلا ومصطنعا وهو يستهجنه أخلاقيا . ولم يشعر إمرسون بالتبجيل الذى شعر به كارلايل تجاه شخص جوته . يقول : إن تمثيلية « فاوست » « غارقة فى الأشياء الكريهة . وفى حضور جوف قد يسمح لبريابوس أن يكون مقابلا له . لكنه هنا هو بطل على قدم المساواة ويستطيع إمرسون أن يتحدث عن « النزعة الذاتية القوية » عند جوته وعن « رغبته الكلية فى إضفاء الطابع الافرنجى » بل حتى إنه يسميه « حرفياً وليس فناً »^(١٠٠) ثم ، وهنا موضع الدهشة ، يئنزغ من مكانه عن طريق (هيلينا) « . إن جوته هو « هنرى له طابع وحشى ، إنه قطعة من الطبيعة الخالصة ، مثل التفاحة أو شجرة البلوط ، طويل مثل الصباح أو الليل ، وقوى مثل الوردة البرية » وما يبدو لنا عتيقا مخترعا للغاية فى عمل جوته يبدو لإمرسون كقطعة من الطبيعة . ونزعة العضونة قد تعنى أشياء مختلفة تماما بالنسبة للعقول المختلفة . وإمرسون يرجع إلى جوته مرارا وتكرارا من أجل جمل أو أقوال ماثورة ، من أجل بديهيات وأفكار من أجل استبصاره بالمماثلة فى الطبيعة ومن أجل نظريته فى الفن . « لقد حدد الفن مداه وحدد قوانينه »^(١٠١) . المحورى^(١٠٢) . والمصدر العام لذلك المذهب

(٩٩) « الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ٤٥١ : « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ١٩١ ، ١٩٧ ، ص ٢١٢ - ٢١٣ ، ص ٢١٥ ؛ « اليوميات » ، المجلد العاشر ، ص ٢٧ (١٨٦٤) .

(١٠٠) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٦٩ : « الأعمال » ، المجلد ١٢ ، ص ٢٢٥ - ٢٢٦ ؛ « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٤ ، أيضا ص ٢٨٧

(١٠١) « الأعمال » ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٢ ، « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٧٤ وانظر : فريدريك ب . وار : « امرسون وجوته » (أن آر بور ، ١٩١٥) لمزيد من التفاصيل .

(١٠٢) انظر مقال فيفيان هو بكنز « تأثير جوته » فى قائمة المراجع فى نهاية الفصل .

هو الأفلاطونية الجديدة . لقد عرف أفلوطين مباشرة من خلال ترجمات توماس تيلور وغير مباشر من خلال أفلاطونى كمبردج^(١٠٣) وخاصة كوبورث ومن خلال كولردج . وفى تاريخ عام لعلم الجمال فإن مكانة إمرسون قد تبدو الأقرب إلى مكانة شلنج ، لكن أدلة معرفته المباشرة بكتابات شلنج نادرة^(١٠٤) . لقد استمد إمرسون الأمر بالأحرى من كولردج وكارلايل ولديه التكوين الحار والصوفى المتقلب المرتبط بسود برج ورفاقه ؛ بوهمه ؛ نوقالس ؛ ونسى هو أوجر ؛ وإنسان محلى له قيمة هو سامبسون ريد وهو واحد من أقدم من أعجب بهم . ولكن رغم أن كل فكرة مفردة يمكن تتبعها إلى أحد من السابقين ، إلا أن وجهة نظر إمرسون فى الفن والشعر لاتزال مُركَّباً أصيلاً . وخاصة بالنسبة لزمان إمرسون ومكانه إنه يمثل انقطاعاً حاداً مع ماضى النزعة العقلانية التقليدية والحس العام المشترك والرومانسية الانفعالية ، والتطرف الشديد الذى يعرض به آراءه تجعله الممثل البارز للرمزية الرومانسية فى العالم الناطق بالانجليزية . ولا يمكن مقارنته بكولردج فى القوة الجدلية والالتزام بالنصوص الفعلية ، لكنّه خلو من النزعة الانتقائية عند كولردج ؛ وهو يتمسك بزواية رؤيته على نحو أكثر اضطراباً . وهو لا يشارك كارلايل فى عبادة الواقعة ، ولديه شىء من النزعة التأريخية عن كارلايل . وإمرسون جوهرى فى صفاء مذهبه ويكاد يسبب الذعر فى النفوس من جرأء هذا .

(١٠٣) مدرسة من الفلاسفة الانجليز فى القرن السابع عشر وجدوا فى الأفلاطونية طريقة لنقد هوبز والدفاع عن المسيحية ضد تعصب أصحاب النزعة التطهيرية والكالفينية . وأشهر هؤلاء رالف كوبورث (١٦١٧ - ١٦٨٠) . (المترجم) .

(١٠٤) انظر مقالى عن « امرسون والفلسفة الألمانية » من أجل مزيد من مناقشة مسألة المصادر . لقد عرف امرسون شيئاً من علم جمال شلنج من خلال مانتريه كولردج فى خطابه أمام أكاديمية ميونخ (انظر المجلد الثانى من كتابى هذا عن تاريخ النقد الألبى الحديث) : وفى عام ١٨٤٥ قرأ أو حاول أن يقرأ ترجمة كابوت من بحث شلنج « حرية المخلوقات أشباه الإنسان » (انظر « الرسائل » ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٢ ، ص ٢٩٨ - ٢٩٩ ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ ، ص ٢٤٣)

المصادر والمراجع

I quote :

Complete Works, the Centenary Edition (12 vols. Boston, 1903)
as W .

Journals, 1820 - 1872 (10 vols . Boston, 1909) , as J.

The Letters, ed. Ralph L. Rusk (6 vols. New York, 1939), as L.

The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson, 1834 - 1872 (2 vols. Boston, 1894) , as Cor.

Parnassus, ed. R.W. Emerson, Boston, 1875.

The Uncollected Writings : Essays, Addresses, Poems, Reviews and Letters, ed. C.C. Biglow (Boston, 1912),as UW.

James Elliot Cabot, A Memoir of R.W. Emerson, 2 vols. Boston, 1887.

The huge literature is analyzed well in F.I. Carpenter, *Emerson Handbook*, New York, 1953; and in Floyd Stovall's chapter of *Eight American Authors. A Review of Research and Criticism*, ed. F. Stovall (New York, 1956) , pp. 47-99. There the many distinguished essays devoted to Emerson are listed : e.g. those by Matthew Arnold, Leslie Stephen, Henry James, George Santayana, and W.C. Brownell. Missing is E.R. Curitus in *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern, 1950.

Among recent general studies, Sherman Paul, *Emerson's Angle of Vision* (Cambridge, Mass, 1952) , and Stephen E. Whicher, *Freedom and Fate : An Inner Life of R.W. Emerson* (Philadelphia, 1953) , are outstanding.

Vivian C. Hopkins, *Spires of Form . A Study of Emerson's Aesthetic Theory* (Cambridge, Mass., 1951), is the best book on the topic .

Emerson Grant Sutcliffe, *Emerson's Theories of Literary Expression* (Urbana, Ill., 1923), is still useful.

The chapter in Norman Foerster's *American Criticism* (Boston, 1928) emphasizes his classical sympathies.

Donald MacRae, "Emerson and the Arts," *Art Bulletin*, 20 (1938), 78-95, has perceptive remarks on aesthetics.

F. O. Matthiessen *American Renaissance* (New York, 1941) , contains a fine chapter mainly concerned with Emerson's language.

Charles Feidelson, Jr., *Symbolism and American Literature* (Chicago, 1953), devotes several pages to brilliant reflections on Emerson's symbolism.

R.P. Adams, "Emerson and the Organic Metaphor, " *PMLA*, 69 (1954) , 117-30, argues an important point well.

On sources, see:

my "Emerson and German Philosophy," *New England Quarterly*, 16 (1943), 41-62 (reprinted in *Confrontations*, Princeton, 1965) still seems sound in its conclusions.

More in Henry A. Pochmann, *German Culture in America*, Madison, Wisc., 1957; and in Stanley M. Vogel, *German Literary Influences on the American Transcendentalists*, New Haven, 1955.

Kenneth W. Cameron, *Emerson the Essayist : An Outline of His Philosophical Development through 1836 with Special Emphasis on the Sources and Interpretation of Nature*, 2 vols. Raleigh, N.C., 1945.

John Smith Harrison, *The Teachers of Emerson* (New York, 1910), concerns the Neoplatonists.

Vivian C. Hopkins, "The Influence of Goethe on Emerson's Aesthetic Theory," *Philological Quarterly*, 27 (1948), 325-44; and the same author's " Emerson and Cudworth: Plastic Nature and Transcendental Art ", *American Literature*, 23 (1951) , 80 - 98.

أصحاب النزعة الكلية الصورية الآخرون

يعد إمرسون بصفة عامة مؤسس ورأس حركة النزعة الكلية الصورية ؛ ولكن لا يبدو أنه لا توجد سوى بنية ضئيلة وأن أفكاره الفريدة عن علم الجمال والنقد قد شارك فيها آخرون أو حتى فهمت ونالت الإعجاب بها في عصره على نطاق واسع . والنزعة الكلية الصورية نفسها هي أساسا يقظة دينية : دعوة إلى الدين الانفعالي الحدسي غير القطعي الذي يبحث عن تعزيز فلسفي بمقدار ما يحتاج إلى هذا في فلسفة الإيمان وعند كولردج والانتقائيين الفرنسيين وليس عند أساتذة إمرسون الأفلاطونيين الجدد . والاهتمامات والنظريات الأدبية كانت ثانوية وغالبا ما أفادت كإقنعة لانشغال محوري بالدين . وفي تاريخ للنقد الأدبي فإن لمحة موجزة عن ثلاث شخصيات مرتبطين بإمرسون قد تكفي لتصوير العلاقات المختلفة مع الأستاذ ووجهات النظر المختلفة تجاه الأدب .

يعد هنري ديفيد ثورو (١٨١٧ - ١٨٦٢) هو الأقرب لإمرسون مهما تكن اختلافاتها المزاجية والاجتماعية . ويمكن للإنسان أن يكون اقتباسات من يوميات ثورو تضاف أو توازي أو تبالغ الموضوعات الدالة المتكررة من علم جمال إمرسون . وثورو على سبيل المثال يمكن حتى أن يكون أكثر إصرارا عن إمرسون في تناول الأدب على أن طبيعة الشعر هي « ثمرة طبيعية » . « وكما تحمل شجرة البلوط على نحو طبيعي ثمرة بلوط يحمل الانسان القصيدة »^(١) . ويؤمن ثورو أيضا بالمعنى الرمزي للطبيعة ووظيفة الشاعر لإيجاد مثل هذه الرموز . ولقد صاغ ثورو طموحه قائلاً : « إنني أقرر الوقائع على نحو أنها ستكون دالة ، ستكون أساطير أو علم أساطير »^(٢) . واللغة كما هي عند إمرسون لها علاقة بالأشياء ، حتى بالنسبة للجسم والحواس . والاسم الأكثر شاعرية للشئ يمنحه الانسان « الذي حياته هي أكثر ارتباطا به ، والذي يعرفه على نحو أطول وعلى نحو أفضل »^(٣) . وكل اللغات - كما عند إمرسون - ليست إلا مؤقتة .

(١) « اليوميات » ، المجلد الأول ، ص ٩٤

(٢) المصدر السابق ، المجلد التاسع ، ص ٩٩

(٣) المصدر السابق ، المجلد ١٢ ، ص ٥٦

وسوف يأتي زمان عندما « يجرى نسيان اللغات الحالية وكل ماتعبر عنه »^(٤). ويوجد ثورو على نحو دائم المعرفة بالفعل ، الكتابة بالحياة . « التعبير هو فعل الانسان الكلى » و « القصيدة الأكثر ألوهية هي حياة إنسان عظيم »^(٥) . وهو يقدم توحيدات مماثلة في بحثه الطويل الوحيد عن النقد الأدبي « توماس كارلايل وأعماله » (١٨٤٧) ولا يحاول ثورو « أن يميز بين أعمال كارلايل » ، بل يعدها كلها « عملا واحدا ، على غرار الانسان نفسه » . وهو يمتدح ما عند كارلايل « من يقين غنى وطييد وصارم » وعلى نحو غريب (وإن كان بلا جور) لا يعد كارلايل « (عرافا) بل رائيا شجاعا (وعارضا تحليليا) » لديه « تقدير سليم لأي المعية حتى لو كانت أدنى »^(٦) . لكنه يعترض على النزعات الأسلوبية المتكلفة التي رآها في وصف كارلايل لأسلوب جان بول والمبالغات والسفاهات التي تبدو لثورو أخطاء عديدة في الطابع أو الخلق . وخير أسلوب هو الأسلوب « الذي فيه الموضوع هو كل شيء والأسلوب المتكلف ليس شيئا على الاطلاق »^(٧) . وهو نفسه قرأ وأعجب بالشعراء الميتافيزيقيين وأصحاب الأساليب النثرية العظام في القرن السابع عشر - سير توماس براون بصفة خاصة الذين لا يمكن أن يعدوا مهمين إلا في الموضوع ؛ وأسلوب ثورو الأدبي الخاص وحساسيته الشعرية دقيقان للغاية وهما يتضمنان بل هما حتى مختصان بجعلنا نتقبل تركيباته الخاصة في (قراءة) فصل من « والدين » (١٨٥٤) . وهناك نراه يمجّد القدماء « والذين لا يزالون أكثر قدما وأكثر كلاسيكية وكذلك الكتب المقدسة حتى لو كانت الأقل شهرة لدى الأمم » : (الفيدا) و (الزند أفيستا) حتى أنه « بهذا التراكم قد نأمل أن نصل إلى السماء أخيرا »^(٨) . إن الكتب هي معجزات ؛ صعود إلى السماء ، إنها الاهتمام الرئيسي لثورو وكل الناس . والشعر ثانوي بالنسبة لحياة الفنان : « إن القصيدة الحقة ليست هي تلك القصيدة التي يقرأها الناس . هناك دائما قصيدة لا

(٤) المصدر السابق ، المجلد ٧ ، ص ٢٨٦ - ٢٨٧

(٥) المصدر السابق ، المجلد ٨ ، ص ٤٤١ والمجلد الأول ، ص ٣٢٩

(٦) « أشتات » ، « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ١٠٠ ، ص ١٠٢ ، ص ١١١ ، ص ١١٣ ، ص ١٢٤

(٧) « اليوميات » ، المجلد التاسع ، ص ٨٦

(٨) « الأعمال » ، المجلد الثاني ، ص ١٦٤

تُطبع على الورق ،متدفقة مع إنتاجها ، ومختزنة في حياة الشاعر . إنها (هي ما أصبح عليه من خلال عمله) . ليست القضية هي كيف يجرى التعبير عن الفكرة في الحجر أو على قماش اللوحة أو على الورقة ، بل القضية هي إلى أي حد اكتسبت شكلا وتعبيرا في حياة الفنان « . غير أن لدى ثورو إحساسا بفثله هو وقد صاغ هذا في شعر مكسور :

« إن حياتي قد كانت القصيدة التي كان على أن أكتبها

ولكن لم أستطع أن أعيشها وأن أنطقها معا » (٩).

إن الحياة قد استغرقتة : فهل كان يمكن أن يوجد مكان هناك للنقد ؟

وهناك فرد آخر من أصحاب النزعة الكلية الصورية انطلق في اتجاه مغاير . لقد وجد جونز فرى (١٨١٣ - ١٨٨٠) أخيرا معجبين للغاية بشعره الصوفي كما وجد بعض الانتباه لنقده (١٠) . ولقد أرسل إلى إمرسون مقالاته عن شكسبير وكتب إليه . « إنك لاتسمع كلماتي بل تسمع تعاليم الروح القدس » (١١) . لكنني لا أسمع سوى أصوات كولردج وأوجست فلهلم شلجل ممتزجة بخطب وروعة . وحتى المقال الأسبق قليلا عن « الشعر الملحمي » (١٨٣٧) هو نسخة شوهاء من شلر وشلجل : لقد تقدم الشعر الحديث من الشعر الملحمي إلى الشعر الدرامي لأن الشعر تغير من الشعر ذي الطابع التحتي اليوناني للحواس إلى الشعر الباطني المسيحي المعبر عن المشاعر . « إن عجز العقل الانساني في العصر الراهن » عن عرض فعلى بموضوعية هو علة الابتهاج لأنه يختبر انتصار المسيحية (١٢) . والمقالات عن شكسبير وعن (هاملت) (١٨٣٨) تطور فكرة موضوعية شكسبير

(٩) « أسبوع علي نهري الكونكورد والميرماك » ، « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٤٥٢ .

(١٠) أيفور ووترز في « لعنة مول » (نورفوك ، ١٩٢٨) ، ومنذ ذاك الوقت مضمومة في كتاب « دفاع عن العقل » ، (بنفر ، كولورادو ، ١٩٤٧) ص ٢٦٢ وما بعدها . ومديح ووترز للمقالات ص ٢٦٩ كذلك إيرامز « المرأة والمصباح » (نيويورك ، ١٩٥٢) ص ٢٤٧ - ٢٤٨ .

(١١) انظر : القوائد « بإشراف و . ب . أندروز (بوسطن ، ١٨٨٢) ص ٢٠ .

(١٢) « مقالات وقصائد ص ٢٧ .

الكاملة . « بعقل الطفل المدهش دائما كان يوماً يتحول إلى الشيء الذي رآه » . ولكن حينئذ كان شكسبير - بعدم اتساع - يتوحد مع هاملت وحده . وكان جونز فرى « يسمع باستمرار الشاعر نفسه يتحدث من خلال كلمات هاملت » . إن صوت هاملت يتجمع في المناجاة (أن تكون أو ألا تكون) . إن كل هاملت ، وتزعزعه وقفة تجاه أوفيليا يجرى حسابها بانشغاله المسبق بفكرة الموت وشكوكه في الخلود « معه فإن عالم الآخرة بالفعل المكثف لأفكاره قد أصبح حقيقيا حقيقة العالم الدنيوى الراهن » . وبالمثل فإن شكسبير كلن إنسانا « ضعيفا جدا فلا يقنع بقوته التى بلا تعزيز ضد مدمر جنسنا البشرى ، وكان عاجزا عن أن يجد حقيقة وكان عاجزا عن أن يجد نورا » ^(١٣) . ومن الناحية الفرضية وجد جونز فرى الطريق لكنه ترك الأدب وشكسبير ونص « هاملت » وراءه .

أما مارجريت فولر (١٨١٠ - ١٨٥٠) فقد تخلت عن النقد لصالح الثورة الرومانسية وماركيز أسولى . فبعد أن تأملت فى سنوات حياتها الأولى عندما أخذت بالمذهب الكلى الصورى شعرت بأن « كثيرا من القوة قد ضاع على التجديدات التى لم تأت إلا لآنتى قد نموت ولكن ليس فى الترية الملائمة » ^(١٤) . ولكن من منظور تاريخى فإن عملها النقدى لمجلة (ديال) (١٨٤٠ - ١٨٤٤) وعرضها التحليلى لمجلة « نيويورك ديل تيريون » (١٨٤٤ - ١٨٤٦) هو انجاز قوى . إن أسلوبها القائم على النزعة الكلية الصورية يدوى ولكن على نحو سطحى فقط بل حتى بلاغتها الطنانة الجوفاء للغاية فى الغالب والعاطفية لايجب أن يحول أنظارنا عن حسها الرائع الأساسى وإدراكها النقدى الواضح . وبحثها « رسالة إلى بيتهوفن » الذى كتبتة بعد سبعة عشر عاما من وفاة المؤلف الموسيقى والذى تحدثت فيه عن « تضخم روحها على نحو عميق مثلك » ^(١٥) لحسن الحظ ليس مما يميز عملها . وبالفعل إن الأنسة فولر تأملت على نحو أكثر عينية

(١٣) المصدر السابق ، ص ٤٧ ، ص ٧٠ ، ص ٦٠ ، ص ٩١

(١٤) ورد فى : برى ميلر : « أصحاب النزعة الكلية الصورية » (نيويورك ، ١٩٥٠) ص ٣٢٩ .

(١٥) المصدر السابق .

عن طبيعة الفن ووظيفته وليس عن أي من معاصريها الأمريكيين وواجهت الأعمال الأدبية بصميمية أشد وعلى نحو أكثر تكرارا عن أي إنسان آخر في جماعة نيو انجلاند . ولا تزال تفرقتها بين ثلاثة أنواع من النقد صادقا وإن كنا لانستخدم مصطلحاتها : فهناك النقاد « الذاتيون » الذين انغمروا في الهوى الشخصي ؛ وهناك النقاد « الفاهمون » الذين يستطيعون أن يخرجوا من نواتهم ويدخلوا بالكامل في وجود خارجي ، وأخيرا هناك النقاد « المستوعبون » الذين يجب أن يكونوا أيضا فاهمين ويجب أن يدخلوا في طبيعة وجود آخر ، ولكن يجب بجانب هذا أن يحكموا على العمل بقانونه هو . وتري الأنسة فولر وتدافع عن روح البحث وتحتاج إلى تعميم في النقد^(١٦) . ورغم أنها تتنهد - على نحو كلي صوري - من أجل « حالة طبيعية كاملة فيها يصبح النقد الوحيد رفضا ضمنيا » ، إنها تريد معيارا ، مقاييس ، « نزعة بروتستانتية » لا تمدح ولا تقدر فحسب بل تقول أيضا « لا » وكما هو الحال يجب أن تفحص وتقارن وتمحص وتغربل ، « لا أستطيع أن أوصل حتى أعرف ما أشعر به ولماذا أشعر به »^(١٧) ، وهذا ليس وصفا سيئا لضمير ناقدة .

لقد تحدثت مارجريت فولر بشجاعة واستعرضت محللة معاصريها الأمريكيين بقسوة . ولقد أدركت مشكلة القومية والفردية ، وجدادة المركب الأمريكي من أوروبا ولكن للأسف فكرت أنها لن تكون « حاضرة ساعة جمع هذا الحصاد »^(١٨) . إن إمرسون هو بطلها « المبشر باليوم الأفضل » ، إنه « أب هذا البلد » ؛ لكنها تبينت أيضا أشكال قصوره وعبرت عنها بطريقتها التصويرية . لقد « رفع نفسه مبكرا للغاية إلى الذروة العمودية ولم يستلق على الأرض طويلا بما فيه الكفاية لكي يسمع همسات السرية لحياتنا الأبوية »^(١٩) . لقد أرادت أن « تصل » لصورته في « خطبتها » لكنه رفض

(١٦) « الكتابات » اختيار وإشراف ماسون ويد (نيويورك ، ١٩٤١) ، ص ٢٢٥ .

(١٧) « القيم والأدب والدراما » ، ص ٢٢ - ٢٤

(١٨) « الكتابات » ، ص ٢٦٠

(١٩) المصدر السابق، ص ٢٦٢ ، ص ٢٩٠ ، ص ٢٩٠ ، ص ٢٩٢ .

حماسها معتبرا (٢٠). أما هوثورن فقد اعتبرته « خير كاتب اليوم » (٢١). ورغم أنها ضحية حدة ادجار ألن بوالنقدية ، فإن لديها حساً بعبقريته : « إنه صاحب عقل من النسج المتين » وهو « نو الغرض الذى أحسن اختياره » ، والولع بالقصائد (٢٢). وشعراء نيوانجلاند تساقطوا من بين يديها على نحو سيء كما حدث عند بو : إن لونجفلو مفك ومصطنع ، « إنه بندار مزهو » ؛ ولوويل « غارق بالكلية فى الروح الحقيقية ونغمة النزعة النثرية » (٢٣) .

وأراها عن الشعراء الانجليز أقل فى اللهجة التأكيدية . لقد انبهرت ببيلي وعمله (فستوس) وتراجيديا (فيليب فان أرتفلد) (لهنرى تيلور وهى - بوعى وفهم - تضع إليزابيث بارت « فوق أى كاتبة عرفها العالم » (٢٤) . ومن جهة أخرى كانت من أوائل المعجبين بروبرت براوننج فى أمريكا (٢٥) . والمسح الذى قامت به للشعراء الرومانسيين الانجليز (١٨٤٦) صمّت بالنسبة لكيتس ، لكنها امتدحت شلى وشعراء البحيرة . ويمكن للإنسان أن يتوقع أن نروة المديح ستكون لورد زورث ؛ ولكن من الأمور الحسنة أن نسمع أنها لم تنس شيئا أخلاقيا فى « البحار القديم » . ولانجد إلا مبالغتها بوضع سوذى فى مرتبة سامقة مما يثير الحفيظة . إنه « تقوى متسقة ومليئة بالحيوية » و « عمق فى التعبير يبتعث الدموع » (٢٦) . هذا مديح شديد لا تقبله أذاننا غير العاطفية . ولقد سادت النزعة المفرطة فى العاطفية أيضا المسح الذى قامت به للرواية الفرنسية (١٨٤٥) . فجورج صاند - « توهج قلبها » - وإيوجين سو يستحق

(٢٠) رسالة - فى ت . و . هيجينسون : « مارجرىت فولر أوسولي » (بوسطون ، ١٨٨٤) ص ٩٠ : ورسائل إمرسون خاصة « الرسائل » ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٢ - ٢٥٣ ، ٢٤ أكتوبر ١٨٤٠

(٢١) « الكتابات » ، ص ٢٧٤

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٧ ، ص ٤٠٠ أنظر : بو « الأعمال » ، طبعة فرجينيا ، المجلد ١ ، ص ٧٩ : المجلد ١٧ ، ص ٢٩٠ ، ص ٢٢٣ وبو اعتبرها « عصبية المزاج » و « سيدة عجوز منفرة » .

(٢٣) « الكتابات » ، ص ٢٨٣ ، ٢٦٦

(٢٤) « الحياة من الخارج والحياة من الداخل » ، ص ١٥٣ - ١٥٧ ، ص ١٢٧ - ١٤٠ : « الفن والأدب والدراما » ص ١٩٨

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٠٧ - ٢٢١

(٢٦) « الكتابات » ص ٢١٢ وخاصة ص ٢٢٧ - ٢٢٨ ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣

الثناء ؛ لكنها تَكُنُّ بعض الاعجاب لقصص الفريد دى فينى وبلزاك رغم أنها تسمى بلزاك « جراحاً لا قلب له » وإنه « شيطان » (٢٧) . واهتمامها بالأمور الإيطالية هو اهتمام سياسى أساسا ؛ لكنها أبدت تحمسا يدعو للدهشة بالنسبة لألفيبرى وليس على السيرة الذاتية وحدها بل أيضا على التراجميات المتزمتة والتي فصلتها على أعمال مانذرونى وشيلى (٢٨) .

وكان جوته الكاتب الوحيد الذى شغلها للغاية . لقد ترجمت له « تاسو » و « المحادثات » ، مع إكرمان ، وعددا من القصائد . وقد خططت لكتابة حياة جوته ، وقرأت كثيرا منه وعنه . وجذبتها بتينا فون أرنيى بخصوصيتها ، وترجمت مراسلاتها مع الأنسة جوندروده (١٨٤٢) وكتبت عدة مقالات عن جوته وناقشته بالتفصيل فى « المرأة فى القرن التاسع عشر » (١٨٤٥) (٢٩) . ولدى الأنسة فولر الكثير من العضلات العويصة بالنسبة لجوته ، ويرجع الأمر - فى جانب منه - إلى خلفيتها التاريخية وبيئتها ، ويرجع الأمر - فى جانب آخر - إلى نقاد جوته الألمان . والرسالة التى اخترعتها بتينا وتصف فيها اجتماع بيتهوفن مع الامبراطور فرانز فى تبليتز كانت عقبة كأداء ؛ ونزعتها التحررية جعلتها تشارك حتى فى الاعتراضات السياسية لفلجانج منتسل ، رغم أنها رأت زيف الرجل (٣٠) .

واستغلت كثيرا تعاطفات جوته الأرسقراطية وصرامته البطولية ، لكنها نفذت دائما إلى الأعمال نفسها . ولقد دافعت عن « طرُق التجاذب » بحق لنزعتها الأخلاقية الشديدة ؛ وأبدت لمحات تعاطفية مع مسرحية « إفيجينيا » ورواية « قلهم ميستر » لما

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٢٠١ - ٢١١ وخاصة ص ٢٠٢ ، ص ٢١٠

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٥١ - ٢٥٢ « الحياة من الخارج والحياة من الداخل » ، ص ١٢١ - ١٢٢

(٢٩) عن جوته بصفة خاصة التصدير لإكرمان ، « الكتابات » ، ص ٢٢٢ (١٨٢٩) ؛ والبحث المنشور فى « نى ديال » (١٨٤١) ، « الكتابات » ص ٢٤٢ والقائمة الكاملة عند بوتشمان ، ص ٧٦٤ ، ص ٢٠٧ فى الهامش .

(٣٠) « رأى منتسل فى جوته » (١٨٤١) فى « الحياة من الخارج والحياة من الداخل » ص ١٢ - ٢٢

(٣١) « الكتابات » ص ٢٤٦ - ٢٤٧ ، ص ٢٦٢ - ٢٦٤ ، ص ٢٦٤ وما بعدها .

فيها من مثالية عن الانسانية ولما فيها من شخصيات نسائية^(٣١) . وقد أعجبت بالجزء الأول من مسرحية « فاوست » ولكن كما هو الحال لدى عديد من النقاد منذ ذلك الوقت أبدت قلقا بالنسبة لخاتمة الجزء الثاني . لقد أرادت لشخص فاوست أن يقهر الشيطان لا أن يخدعه . وألا تكون هناك أي « كفارة بالنجاة »^(٣٢) وتمنت الأنسة فولر لو كان جوته قد ذهب إلى فيمار وأمضى وقته في تسليات البلاط ، لكنها لم تتعاطف بالمثل مع جوته الشاب في الفترة السابقة على فيمار . ورواية « آلام فرتر » تحيرها : إنها لم تتبين « الجوهر في قصة فيها عين رائية مؤثرة على هذا النحو »^(٣٣) . وجوته الذي يروقه هو جوته الكلاسيكي الحكيم الذي انتقدته لأنه تنقصه البصيرة « بالسر المقدس » على غرار إمرسون ، لكنها تعجب بحكمته الدنيوية وتسامحه ومعرفته بالطبيعة الانسانية والفن « وكناقد للفن والأدب لا يوجد من يفوقه في الاستقلال والعدل وقوة التعاطف واتساع الرؤية »^(٣٤) . وقد ساهم جوته بهذا في تحريرها من الأخلاقيات الضيقة والتقوي العاطفية ، ولكنها لم تنجح تماما . فمن الناحية الروحية ليست الأقرب إلى جوته بنزعتة الكلية وليست الأقرب إلى إمرسون برؤيته المصفاة ، بل بالأحرى هي الأقرب إلى بتينا وجورج صاند بالاختصار هي الأقرب إلى الروح الكريمة والصريحة المفرطة في الحيوية لألمانيا الفتاة وفرنسا الحرية .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٢٥٢

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٢٤٤ ، ص ٢٤٨ ، ص ٢٥٩

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٤٢ ، ص ٢٢٨ .

المصادر والمراجع

Thoreau is quoted from *Writings*, Riverside Edition, 10 vols. Cambridge, Mass., 1894), as *W*, and from the *Journal* , 14 vols. Boston, 1906.

Jones Very's *Essays and Poems* (Boston, 1839) is used.

Margaret Fuller is quoted from *The Writings*, selected and edited by Mason Wade (New York, 1941), as *TW*, with bibliography of the articles. When this edition fails, I quote the selections: *Art, Literature and the Drama and Life Without and Life Within* (Boston, 1874), ed Arthur B. Fuller (also called Vols. 5 and 6 of *Works*) .

On Thoreau, see Matthiessen and Feidelson, and Fred W. Lorch, " Thoreau and the Organic Theory of Poetry , " *PMLA*, 53 (1938), 286 - 302.

On Jones Very, see William. I . Bartlett, *Jones Very : Emerson's 'Brave Saint*, "Durham, N.C., 1942.

On Margaret Fuller, see Pochmann and Frederick A. Braun, *Margaret Fuller and Goethe*, New York, 1910.

Helen N. McMaster, " Margaret Fuller as a Literary Critic," *University of Buffalo Studies*, 7, (1928), No. 3.

Arthur R. Schultz, "Margaret Fuller : Transcendentalist Interpreter of American Literature, " *In Monatshefte für deutschen Unterricht*, 34 (1942) , 169 - 82.

F.O. Matthiessen, " Margaret Fuller as Critic," in *The Responsibilities of the Critic* (New York , 1952) , pp . 145-47

(٦)

النقاد الألمان

من جريلبارتسر إلى ماركس وإنجلز

من جریبارتسر ای بورنه

تشكل وفاة جان بول (١٨٢٥) وفريدريش شلجل (١٨٢٩) وهيجل (١٨٣١) ويصفه خاصة جوته (١٨٣٢) نهاية حقبة عظيمة في ألمانيا . وقد شعر المعاصرون لهذه الحقبة بهذا الوقع بشدة نظرا لأن هذه النهاية توافقت مع التغيير في المناخ العقلي والسياسي كله بعد ثورة يوليو . وجوته نفسه في سنواته الأخيرة أعرب مرارا عن هذا الإحساس بنهاية أوروبا القديمة ؛ وهيجل قد تنبأ بالتلاشي الهائل للفن كله . وفي النقد كان رد الفعل موجها ضد جوته والرومانسية بما يبدو الآن فترة عودة الملكية المحافظة . والحركات القومية والليبرالية الجديدة تبنت شعارات مثل « الحياة » لا « الفن » . وهذا يفيد الأمة أكثر مما يفيد الثقافة الفردية ، وهذا يعد تعاصرا أكثر منه عودة إلى الماضي . ولقد أصبحت الثقة بالمستقبل والإيمان بالتقدم الحتمي والاعتقاد في روح العصر العقيدة المقبولة على نطاق شامل . وازداد النقد الألماني اصطباغاً أكثر بالأهداف القومية والسياسة والاجتماعية للعصر . وفي النقد كانت كل الأشياء في حالة هرج ومرج على وجه يقيني . وجرى عرض قدر شامل من الآراء من النظريات التي يمكن أن توصف بأنها لاتزال معتمدة على فروض القرن الثامن عشر إلى الماركسية التي لاتزال حية حتى اليوم . وسوف نقوم بعمل مسح لنقاد العصر وفق الوضع التاريخي للأفكار التي يخلصون لها . وهذا سوف يفضي إلى ترتيب تعاقبي شديد وفق جماعة العصر والظهور العام .

وواضح أن الكاتب المسرحي النمساوي فرانز جريلبارتسر (١٧٩١ - ١٧٨٢) يعد من البقايا المتخلفة الناجية من القرن الثامن عشر . وهو له مذكرات مستفيضة يجب أن نضيف إليها تخطيطا بسيرة ذاتية (كتبت في ١٨٥٣ - ١٨٥٤) ومقالات مبعثرة قليلة لم تنشر إلا بعد وفاته ، وفي بعض الحالات بعد هذا بفترة طويلة وهي تشكل كيانا من التأملات والآراء لم تقتصر إثارته على الاهتمام بالضوء الذي تلقيه على أعماله الدرامية ، بل هي أثارته أيضا إعجابا بسبب ما فيها من حس عام قوى واستقلال للأحكام وما أظهرته من دلائل على القراءة الممتدة الأفاق والتنوع بشكل غير عادي^(١) . ويصفه عامة يشارك جريلبارتسر في وجهات النظر والآراء عند الكلاسيكيين الألمان : جوته وشيلر ولسنج . وكثير من ملاحظاته حافلة بالمعضلات ضد

(١) انظر سنتسبري : « تاريخ النقد » المجلد الثالث ، ص ٥٦٩ - ٥٧٣ الذي قدمه على أنه « مفاجأة » فصله الألماني .

الأدب الجديد : الرومانسية وبصفة خاصة أو حسب فلهلم شلجل والفلاسفة التأمليين وخاصة هيجل والمؤرخين السياسيين والقوميين خاصة جرفينوس^(٢) . وهناك عدد كبير من الملاحظات مخصصة عن لوب دي بيجا وكتاب الدراما الأسباب الآخرين الذين درسهم جريلبارتسر دراسة شديدة بدءاً من حوالي ١٨٢٤ لقد قرأ عشرات من تمثيلات لوب دي بيجا وكتب ملخصات للحبكات ، واستمد منها الكثير لمسرحياته الدرامية ، وكان دائماً وباستمرار يفضل لوب دي بيجا بسبب ما عنده من نزعة « طبيعية » وابتكاره وميزته الشديدة في تصوير العادات عند كالدرون^(٣) . ولكن هذه الملاحظات غير الادعائية - وهي صرح من الإخلاص - نادراً ما ترقى إلى مستوى النقد بمعنى التحليل والتقييم .

إن جريلبارتسر هو أساساً شاعر يُكنُّ مقتداً شديداً للنسق والنظرية والقاعدة والمعتقد المتحجر . وهو لا يستطيع أن يؤمن بالعقيدة التاريخية للاستمرارية أو التطور أو الإبداعية الجمعية أو « العقلية القومية » ويتمسك بشدة بدور الصدفة والعبقرية المحظوظة وهو يشتكى من كتاب جرفينوس « تاريخ الأدب القومي الألماني » : « إن كل ما قد حدث كان عليه أن يحدث على ذلك النحو ؛ لا يوجد مكان للهوى والمزاج والعبقرية والنزوة ؛ وكل شيء محدد حتى الموت »^(٤) . وينكر جريلبارتسر الارتباط الشديد بين الشعر والتاريخ : « إن تقدم الفنون يتوقف على الإمعية لا على الأحداث التاريخية . وجوته كان سيصبح عظيماً بنفس ما هو عليه حتى لو لم يكن هناك الإمبراطور فريدريك الأكبر ؛ والثورة الفرنسية (التي كانت عملاً عنيماً بما فيه الكفاية) لم تنتج شاعراً واحداً »^(٥) .

والرأى العام الذي يذهب إلى أن الفن يجرى نسخه يبدو أمراً سحيقاً في نظر جريلبارتسر : « إن العبقرية هي دائماً شيء فيه إعجاز ولا يمكن تفسيرها على نحو

(٢) جورج جوتفريد جرفينوس (١٨٠٥-١٨٧١) مؤرخ أدبي ألماني أصبح أستاذاً بجامعة جوتنجن عام ١٨٣٦ وطُرد منها في العام التالي . له آراء سياسية ليبرالية . وعاد إلى السلك الأكاديمي عام ١٨٤٤ كأستاذ في هيدلبرج . يرى أن الأدب لا يُحكم عليه بمعايير علم الجمال بل بالسياسة الاجتماعية والسياسية ومبرر الأدب هو خدمة الناس والمصالح القومية . له « شكسبير » (١٨٤٩) . (المترجم) .

(٣) انظر فاريللي ، و « الأعمال الكاملة » ، المجلد ١٣ ، ص ١٠-١١ ، ص ٢٠ .

(٤) « الأعمال الكاملة » ، المجلد ١٤ ، ص ٢٨ .

(٥) « الأعمال الكاملة » ، المجلد ١٤ ، ص ٤٢ .

طبيعي»^(٦). كما أن المصادر وأشكال التراث لاشأن لها بالشاعر . وينقد جريلبارتسر - على سبيل المثال - الرأي الذى يقول إن « أولاندو فورريوسو » لاريوستو تمثل ذروة دوائر شارلمان ؛ فأريوستو لا شأن له بالروايات الخيالية فى العصور الوسطى : إنه لا يعبد بالقصص إلا على أنها مجرد مادة لتناوله . ويمكن على نحو حق مماثل « تصنيف (رحلة عاطفية) للبطل ليوريك من ضمن كتب الرحلات »^(٧). ويعلق جريلبارتسر فيقول إن جرفينوس ينقصه المقتضى الأول للمؤرخ الأدبى : إنه لا يفهم الشعر . إن المؤرخ للكيمياء يجب أن يكون كيميائياً ومؤرخ الفلك يجب أن يكون فلكياً ، وكذلك فإن مؤلف كتاب عن الأدب الشعري لألمانيا يجب أن يكون شاعراً - أو على الأقل يجب أن يتوفر لديه إحساس بالشعر^(٨). وهذا النقص فى الإحساس الشعري هو السبب الذى يجعل معظم النقد فى مرتبة أدنى . إن النقاد المسرحيين هم عادة دارسون سيئون فهم يسقطون استياعهم ضد الكتابة المسرحية . « إن من يعرف شيئاً ويستطيع أن يعمل شيئاً يكتب (شيئاً) وليس (عن) شئ » . والقول إن هناك ألمعية نقدية خاصة لا يؤثر على جريلبارتسر : « الألمعية النقدية هى نتيجة الألمعية المنتجة . إن من يستطيع أن يعمل شيئاً يمكنه أيضاً أن يحكم على ما يفعله الآخرون »^(٩). إن وجهة نظر الشاعر لا يمكن أن تتطور على نحو أقوى من هذا . ويبدو أنه لا توجد فائدة أو أمل فى النقد .

ومع هذا فإن الملاحظات تظهر نضال جريلبارتسر المديد لتحقيق استيعاب مفيد لعلم الجمال . فمن مداخل متناثرة عبر عقود من السنين غالباً ماتم مرتبطة ارتباطاً بقراءته لاتظهر حقا أى نظرية متماسكة . وإن التوحيد بين الجمال و (الكمال) يأتى من بومجارتن أول من طرح مصطلح علم الجمال ؛ وإن لسنج وكانت هما دائماً فى باله . وبعض الأفكار مستمدة من بوترفك الذى أثنى عليه جريلبارتسر على أنه أفضل عالم جمال^(١٠). غير أن الموضوعات المتكررة الرومانسية

(٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٤ ، ص ٤٥

(٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٤ ، ص ٤٠

(٨) الأعمال الكاملة ، ص ٤١

(٩) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٦ ، ص ١٠٩ ، المجلد ١٥ ، ص ١٨٠-١٩٠

(١٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٥ ، ص ١٢٥ ، ص ١٢٦

تتعدد أيضا : التمييز بين الخيال والتخيل (مع التكرار الألماني للمصطلحين) ولاتناهي الشعور بالجمال ، وعضونة العمل الفني ، ورؤية الشعر الأصيل على أنه تعين أو شكل عظيم « ولكن على نحو ما هو قائم فإنه رمزى لامجازى ^(١١) . وأصبحت تأملات جريلبارتسر أكثر أصالة عندما يتناول الدراما وبصفة خاصة مفهوم القدر ، وهو يشعر بقوة أن مفهوم شيلر للتراجيديا كانتصار للحرية على الضرورة غير دقيق . وهو ينتقد إرجاع أوجست فلهم شلجل القدر إلى التراث القديم . إن القدر فى التراجيديا اليونانية يعنى عددا من الأشياء المختلفة . والعناية الإلهية ، المقابل المسيحى المقترض ، سيجعل التراجيديا مستحيلة . ويقول جريلبارتسر إن القدر يمكن استخدامه استخداما حسنا فى الدراما الحديثة على أنه جبرية الطبيعة ، على أنه منحى نظام العالم . وهو يمكن أن يبدو على أنه الخشونة الغامضة لدى الأشخاص أنفسهم ^(١٢) . غير أن جريلبارتسر الذى كان قد بدأ بتراجيديا فجة عن القدر « الجدة » (١٨١٦) يتكامل بشبح هائم ولعنة أسرية وقد ابتعد فيما بعد عن هذه الجبرية الصارمة . ومن جهة أخرى فإنه باعتباره كلاسيكيا حسنا لا يزال يقول إن الاحتمالية والعلية الصارمة و « الشعور بالضرورة » تشكل « الشكل الباطنى للدراما » . إن على الدراما أن تحقق « الحضور » ؛ وحتى الوحدات يجرى تحديدها على أنها وسيلة نحو هذه الغاية . ومن جهة أخرى فإن جريلبارتسر أحب لوب دى بيجا وأعجب بشكسبير بل وحتى أعجب ببومنت وفلتشر ، وعلى هذا مجد كأعلى نمط للدراما ماينجح فى طرح « الصادق والحقيقى » بل حتى الأمور العرضية والأحداث التى تتم بالصدفة « تضارب الطبيعة » . إن تمثيلية ناجحة « تفرض الإيمان بمجرد وجودها » . ومن ثم فإن جريلبارتسر يدرج الكثير من الإيماءة والتمثيل الصامت فى تمثلياته ويعتبر - على نحو غريب للغاية - حتى الحوار « ملحمة » ^(١٣) . وهذه ميزة الدراما التاريخية أو الدراما المستمدة من أساطير مقبولة . ونحن نعرف أن ميديا سوف تقتل أولادها . ولهذا فإن كاتب الدراما لا يحتاج إلى أن يعبأ بإيحاء مبرر للفعل بعناية بقدر ما يعبأ

(١١) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٥ ، ص ١٢٧ ، ص ١٢٩ ، ص ١٣٦ ، ص ١٥٦ ، ص ١٥٩

(١٢) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٥ ، ص ١٧٦ ، ص ١٧٩ ، وما بعدها . انظر أيضا مسودة تصدير كتبه عام ١٨١٧ وملاحظات أخرى « الأعمال الكاملة » المجلد ١٣ ، ص ١٤ - ٢٠

(١٣) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٥ ، ص ١٧٥ المجلد ١٢ ، ص ٩٥ ، المجلد ١٢ ، المجلد ١٢ ، ص ١١١ ، المجلد ١٥ ، ص ١٨٦ ، المجلد ١٢ ، ص ١٣٥ انظر ستريش بالنسبة للحركات ص ٩٨ وما بعدها .

بفعل الشخصية الروائية . ولكن - فى رأى جريلبارتسر - لا يوجد شئ مقدس عن التاريخ . إن كاتب الدراما ليس مؤرخا على نحو يود الهيجليون أو هبل أن يجعلونا نعتقد فيه . ومطالبة الكاتب المسرحى بأن يكون صادقا بالنسبة للتاريخ هو أمر غير معقول مثل مطالبته بمحاكاة دقيقة للطبيعة . وهو قد تضايق من الرقابة النمساوية التافهة وانزعج من أشكال الاستياء القومية التى نارت من تراجيديته عن « الملك أوتوكار من بوهيميا » . ولقد دافع عن حقه فى تغيير التاريخ حسب الإرادة على نحو ما فعل شيلر وشكسبير^(١٤) . ويذهب جريلبارتسر إلى أن الدراما يجب الحكم عليها بتأثيرها على خشبة المسرح . إن الفن أو الشكل هو ببساطة أفكار الإنسان على نحو حى للمستمع » . وربما لا يكون الناس حكما جيدا لكنه قاض مؤكد النجاح^(١٥) . وإن أشكال فشله المتأخرة على خشبة المسرح قد أفضت به إلى الصمت المبتسر .

إن نزعة جريلبارتسر الوطنية القوية وولاءه لأسرة هابسبورج قد جعلاه واعيا وعيا حاداً بالاختلاف بين النمسا وألمانيا فى الأدب . إنه لا يثق بالقومية الجرمانية القوية الناهضة فى ألمانيا ؛ وهو لا يشارك فى الاعجاب بالشعر الشعبى والأدب الألمانى فى العصر الوسيط . بل إنه دافع حتى عن الكلاسيكيين الفرنسيين وخاصة كورنى^(١٦) . ولقد كره الرومانسية الألمان رغم أنه أعجب بالألمعية الواهنة عند فرنر على أن صاحبها هو ثالث أكبر الشعراء الألمان^(١٧) . ولقد كره الألمان الشبان ونزعتهم الليبرالية والسياسية وصحافتهم الوقتية . ولقد زار هاينى فى باريس ووجده يعيش مع شابتين فرنسيتين . ورغم فطنته وحسنه الممتاز فهو فى نظر جريلبارتسر « رفيق سيئ السمعة »^(١٨) .

(١٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٢ ، ص ١٥؛ المجلد ١٥ ، ص ١٧٨ وعن أوتوكار أنظر : الأعمال الكاملة ، المجلد ١٢ ، ص ٩٣-٩٥ ، ص ١٠٢

(١٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٥ ، ص ١٥٠ ؛ أيضا المجلد ١٢ ، ص ٨٩ ، المجلد ١٥ ، ص ١٥١ وانظر المجلد ١٤ ، ص ٦٤

(١٦) الأعمال الكاملة . المجلد ١٤ ، ص ١٠ ، ص ١٨ ، ص ٣٢ ، ص ٤٠ ، ص ٨٠ إلخ وعن كورنى ، المجلد ١٤ ، ص ١٨٩-١٩٠

(١٧) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٤ ، ص ٨١ وما بعدها . وعن فرنر المجلد ١٤ ، ص ٨٧

(١٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٤ ، ص ٩٤-٩٥ ، ص ١١٨ ؛ والمجلد ١٢ ، ص ١٤٠

وجريلبارتسر تجنب هبل الشاب الذي أصبح منافسه في فينا . ولقد رفض دعوة للغداء حيث إن هبل سيكون حاضرا ، قائلا : « إن الرجل يعرف كل شيء . إنه يعرف على سبيل المثال كيف جاء إلينا ؛ أما أنا فأنا لا أعرف هذا ، ومن ثم لا أستطيع أن أتحدث معه »^(١٩) . وإن التواضع والحس العام المشترك والشعور الأصيل التي كان يأمل منها جريلبارتسر الكثير كانت هي الفضائل النمساوية القديمة^(٢٠) . ومن دون شك هي فضائل نقد جريلبارتسر . ورغم أن نقده تنقصه القوة التحليلية التأملية فإنه سجل جميل لنضال فنان للدفاع عن ممارسته لنفسه وتسجيل مشاعره إزاء الأعمال الفنية دون ادعاء وببساطة وإن كان بشكل لاذع في الغالب حيث إن هذا يلائم مزاجه المليء بالكتب والمرارة والوحدة .



وجريلبارتسر - في النقد على الأقل - ينتمي إلى عصر سابق على الرومانسية بالمعنى الألماني الدقيق : وحتى حبه للوب دي بيجا يسجل نقطة ضد تقديس الأخوين شلجل لكالدرون . والأخوان شلجل نفساهما ليس لهما أي أتباع مباشرين ؛ غير أن الرومانسيين الشباب وخاصة الأخوين جريم أثارا نشاطا ثقافيا هائلا موجهها نحو أدب العصور الوسطى والقديم الجرمانى . ولقد كان لودفيج أولانت (١٧٨٧ - ١٨٦٢) وهو في عصره شاعر ذو سمعة كبيرة أهم النقاد الدارسين في هذه الفترة الأدبية . وإن عمله لم يكن له التأثير الذي كان ينبغي له أن يحدثه لأن الكثير منه إما أنه لم ينشر أو أنه نشر في أماكن نائية إبان حياته . وكتابه الوحيد المنشور بعد وفاته « كتابات قصصية عن الشعر والحكم » (١٨٦٥ - ١٨٧٣) يكشف عن مدى عمله وتميزه . وعندما كان أولانت شابا للغاية كتب بحثا بعنوان « الرومانسى » (١٨٠٧) والذي يكرر الشعارات الرئيسية في العصر : اللامتناهى ، الأوربي الشمالى ، المسيحى . وعندما توجه أولانت إلى باريس عام ١٨١٠ درس المخطوطات الفرنسية القديمة وكتب رسالة بحثية بارزة عن الملحمة الفرنسية القديمة . وهذه هي أقدم محاولة - لاتزال تعتمد على معرفة غير كافية للغاية - تظهر أنه قد وجدت ملحمة بطولية فرنسية قديمة وهي مختلفة كلية في الأسلوب عن روايات الفروسية وأنها بالأحرى مماثلة للقصائد

(١٩) محادثة أوتويرشتل في « نادر » ، ص ٣٧١

(٢٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ١٤ ، ص ١٣٦

الهوميروسية وحلقة قصيدة « نيلنجن » . ويفترض أولانت « أغنية رولاند » القديمة التي لم تكن قد اكتشفت بعد وأرهص بصفة كلية بنظريات « بيوراجينا » فيما يتعلق بالقاعدة الجرمانية لـ « أغنية الحركة »^(٢١). وأول كتاب نشر لأولانت له طابع بحثي « فالتر فون فوجلفيد » (١٨٢٢) وكان أيضا إنجازا رائعا : فقبل أولانت كان الإنشاء الغنائي الألماني الملى بالحب يجرى الفن به دائما على أنه شعر حب ، وأن الشعراء الأفراد يبرزون بجلاء . ولقد تناول أولانت بوضوح فالتر على أنه شاعر سياسي « استوعب عصره »^(٢٢) ، وأنه شاعر لديه حب حسي « متدن » وليس كمنشد أغاني حب يتنهد من أجل سيدته المثالية .

وعندما أصبح أولانت أستاذا بجامعة توبنجن في عام ١٨٢٩ دشن سلسلة محاضرات ولو كانت قد نشرت في ذلك الوقت لكانت إلى حد بعيد خير تاريخ للأدب الألماني الأقدم . ويرسم مدخل هذه السلسلة برنامجا رائعا للتاريخ الأدبي . إن التاريخ الممتاز يجب أن يظهر الأفكار الشعرية والتشخيصات والأشكال وتتبع « مسار هذا التطور »^(٢٣). وإن مجرد وصف الأعمال وفق الأجناس الأدبية أو تفسير الظروف والتأثيرات التي برزت من خلالها الأعمال أو حتى التقدير النقدي ليس كافيا . ولقد سمى أولانت منهجه منهجا « عضويا » أو تطوريا ، ولكن في الممارسة ركز على إعادة بناء الأسطورة البطولية للجرمان القدماء وهو يطرح هذا جانبا ويتوجه إلى النظر في الخرافات الدينية والروايات الخيالية الفروسية وشعر الحب العذري والشعر التعليمي . وهذه الأنماط المتنوعة يفترض فيها أنها قد ظهرت بشدة في النظام التعاقبي الذي يتطابق مع التغيرات في الكيان الاجتماعي للمنتجين من الشعر الصوفي إلى الفارسي الكهنوتي وأخيرا شعر ساكن المدينة . وهو مثل الأخوين جريم يحاول أن يعيد بناء « اللب الشعري » ، الأسطورة الأولية وراء الأعمال الفعلية : إن الأسطورة يجب تخليقها وتطهيرها وتحرير روحها وأن تبرز أشكالها وتشكيلاتها بوضوح^(٢٤). وهكذا يستطيع أولانت أن يعيد رواية قصصها ويجعلها أكثر قبولا

(٢١) الأعمال الكاملة ، المجلد الرابع ، ص ٤١

(٢٢) الأعمال الكاملة ، المجلد السادس ، ص ١٣

(٢٣) الأعمال الكاملة ، المجلد الرابع ، ص ١٣٥ - ١٣٧

(٢٤) الأعمال الكاملة ، المجلد الرابع ، ص ١٣٧

على نحو متكرر عما هي عليه فى أصولها الغامضة والفجة وهو يستطيع أيضا أن يقدم وصفا حيا لفلسفة أخلاقية عن الإخلاص والتي غالبا ما تخطط المثال الشعري بالواقعية التاريخية . وبينما نجد أن منهج أولانت وعقائده هي نفسها التي لدى الأخوين جريم فإن لديه نظرة أكثر واقعية عن تأليف قصيدة « نيبولنجليد » . وهو يذهب إلى أن المؤلف بينما هو ليس مبتدعا للأسطورة كان لايزال شاعر الأغنية كما نعرفها ^(٢٥) .

ومع اضطراد المحاضرات تراخت كفاءة أولانت واهتماماته . ولقد وصف فولفرام فون إيشنباك على نحو تعاطفى لكنه مخطئ جوتفريد فون شتراسبورك . والفصول التي عن الأدب الألماني فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر محبطة للآمال لأن أولانت ليس لديه إلا فهم بسيط للنزعة الإنسانية واللاهوت . وهناك فصل عن فيشارت الذى عدل وحاكى رابيليه هو الفصل الوحيد الأصيل والذى له قيمة . وبغريزة صادقة ارتد أولانت وحاضر عن « أساطير وحكايات الشعب الجرمانى والرومانى » (١٨٣١ - ١٨٣٢) . وتناول الأسطورة البطولية على نطاق عالمى . ورسالة أولانت البحثية توقفت من جراء السياسة ولم يحدث إلا مؤخرا أن عاد إلى جمع الأغنيات الشعبية الألمانية والإشراف على طبعتها . وعلى عكس كتاب « الأولاد المعجزة » فإن كتابه « الفن الشعبى فى الأراضى الواطنة قديما » (١٨٤٤) قاصر على النصوص الأولى السابقة على القرن السابع عشر وقد جرى تحريرها بأمانة حافلة بالتدقيق . ولقد كانت فكرة رومانسية غريبة أن يتصور أولانت أن الأغنيات ظهرت وفق نظام تأملى للمشاعر . ومع هذا فإن التجميع فى « أغنيات الشتاء والصيف » و « قصص الحيوانات الخرافية » و « ألغاز ورغبات » ، و « قصائد حب » ليست أسوأ من أى شئ آخر . ولسوء الحظ فإن أولانت فى أخريات حياته أصبح أقل فى نقده وأكثر فى ضيق أفقه . ولقد كرس الكثير من الطاقة للبرهنة على أن سوابيا ^(٢٦) هي البلد الأصيل للأساطير الألمانية . وقد انغمس فى التفسيرات المجازية . والمجموعة الكبيرة التى تقع فى ثمانية مجلدات لنثره لاتحتوى إلا على بدايات المشروعات الهائلة : تاريخ أدبى ألمانى فى ذروة العصور الوسطى ،

(٢٥) الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٤٤٨

(٢٦) منطقة قديمة فى جنوب غربى ألمانيا وهى الآن منطقة مقسمة بين ألمانيا وسويسرا وفرنسا . وكانت دوقية ألمانية بارزة فى العصور الوسطى . وعندما أعاد نابليون رسم الحدود الأوربية عام ١٨٠٧ تقسمت سوابيا بين جيرانها . (المترجم)

الأساطير الألمانية ، دراسات للأغنيات والخرافات الشعبية الألمانية . ولكن هناك المزيد من العمل المنجز الذي يجعل أولانت بعد الأخوين جريم أهم دارس قديم بارز للنزعة الألمانية .



والشاعر الغنائي الجميل جوزيف فون إيشندروف (١٧٨٨ - ١٨٥٧) كان طالبا في هيدلبرج عندما نشر أرتيم وبرنتانو « الأولاد المعجزة » وشارك في التحمس للشعر الشعبى . وفى أواخر حياته كتب إيشندروف أربعة كتب عن التاريخ الأدبى وأكثرها استفاضة^(٢٧) هو « تاريخ الأدب الشعرى الألمانى » (١٧٥٧) . وهذه الكتب تستحق الاهتمام باعتبارها محاولات مبكرة للحكم على الأدب من وجهة نظر كاثوليكية رومانية متماسكة . إن إيشندروف يطور خطاطية تاريخية بسيطة : إن التاريخ كله منذ العصور الوسطى هو تساقط من الوحدة المثالية للشعر والدين . فبعد عهد الإصلاح ظهر انشقاق فى الإنسان : فإما الشعور أو العقل هو الذى له السيطرة الشاملة . والنزعة العاطفية الإحساسية والنزعة التعليمية وديانة وحدة الوجود الإنسانية هى النتيجة الملحة . والحركة الرومانسية (وربما يدهش هذا نقاد اليوم عن « تحلل الحساسىة ») تبدو لإيشندروف الجهد العظيم والباسل لاستعادة وحدة الشعر والدين . ويلج إيشندروف على المرتدين إلى الكاثوليكية الرومانية : فريدريك شلجل وزكارياس فرنر وأدم مولر ؛ وهو يزكى الذين ولدوا كاثوليكين ووجدوا طريقهم ثانية إلى الكنيسة مثل كلمنس برنتانو ؛ وهو يبحث عن الوشائج الكاثوليكية عند الباقين من البروتستانت : تيك ونوفاليس وأرنيم . فإذا وضعنا فى اعتبارنا المحصلة النهائية فإن إيشندروف يحكم على الانحرافات الممتدة لبرنتانو وفرنر برقة وبدون تكلف . وبالنسبة لأرنيم البروتستانتى الشديد حيث لا يجد إيشندروف أى بنية للاستمرار فإنه يتقبل بالأحرى بسهولة الحمىة الأخلاقية كبديل عن الكاثوليكية ويعدده « كاثوليكيا أساسا أكثر من معظم معاصريه من الكاثوليك المحترفين »^(٢٨) . وهو يستخدم الحياة المحطمة لهوفمان وكليست كأمثلة تحذيرية : إنهما لم يستطيعا أن يجدا حبل المرساة الخاص بالإيمان .

(٢٧) أعادت مناقشة الرومانسيين إنتاج الطبعة الأولى من كتاب « الكشوف الكبرى الأخلاقية والدينية

لتاريخ الشعر الرومانسى فى ألمانيا » ، ليبزج ، ١٨٤٧

(٢٨) « حكايات » ، ص ٢٦٤

ومعظم كتب إيشندروف هي نقد مباشر للرجال وسلوكهم ومشاعرهم ، لكنه يطبق أيضا معياراً إجمالياً على الأعمال الأدبية . على الشعر أن يكون رمزياً ، ويجب أن يحل دائماً المشكلة المحورية الخاصة بتجسيد الأبدى فى الواقعى . وعلى الفكرة أن تصبح صورة^(٢٩) . وإيشندروف يمجّد ملحمة « بارزيفال » من تأليف فلقرام على أنها ذروة شعر العصر الوسيط . وهو يثنى على كالدرون (وقد ترجم له تمثيلية « أوتوس ») على أنه أعظم كاتب درامى ؛ وهو ناقد متشدد لتمثيلات شيلر التى تبدو له خطابية وتجريدية^(٣٠) . وتفاصيل هذه الكتب هى فى الغالب تفاصيل رديئة أو مستمدة من جرفينوس والباحثين الآخرين ، والمفاهيم المسبقة مفروضة أيضا بقوة . وهكذا فإن شكسبير يُقِيم على أنه ينوح على انهيار الكاثوليكية ، وواقعة ذهاب هاملت إلى ويتنبرج يجرى تفسيرها على أنها تعنى أن شكسبير رأى هناك مقرّ النزعة الشكية الفاسدة^(٣١) . وتواريخ إيشندروف الأدبية تنتمى إلى المناخ الجديد لمنتصف القرن التاسع عشر ، عندما أصبحت المسائل الأيديولوجية بارزة بشدة والمعيار الجمالى تقلص أو جرى نسيانه ، وذوق إيشندروف وأريحيته الإنسانية أنقذاه من أسوأ نتائج وجهة نظره العقائدية . زيادة على ذلك فإنه يعكس التحول العام للنقد الأدبى إلى أداة للحرب الأيديولوجية .

وهذه الحرب قد بدأت تنشب حول شخص جوته . إن شهرة جوته (بعد رواج « فرتر » و « جوتز ») قد تأسست إلى حد كبير على أيدى الأخوين شلجل فى أوائل القرن . ولقد وجد جوته أيضا معجبين وشراحا مخلصين . وفى فترة مبكرة فى ١٧٩٩ ألف فلهم فون همبولت (١٧٦٧ - ١٨٣٥) العالم اللغوى الكبير كتابا ملتويا مطولا متحذلقا بشكل كبير عن كتاب جوته « هرمان و دوروثيا » كتصوير لنظرية الملحمة . ولقد كتب ف . و . سولجر تحليلا مستفيضا عن « المتشابهنون » (١٨٠٩) كتراجيديا ولقد كان هناك تقديس شديد لجوته فى برلين كان محوره فارنا جن فون إنسه (١٧٨٥ - ١٨٥٨) وزوجته رال لفين (١٧٧١ - ١٨٣٣) . وتكاثرت الكتب عن جوته

(٢٩) « عن الحكايات والمسرحيات الدرامية » (لبيزج ، ١٨٥٤) ص ٥٧ - ٥٨

(٣٠) « حكايات » ، ص ٥٦ ، ص ٢٩٧

(٣١) « عن الحكايات والمسرحيات الدرامية » ، ص ٦٧ - ٦٨

حتى فى إبان حياته . وكتب كارل إرنست شوبارت (١٧٩٦ - ١٨٦١) كتاباً من جزأين (١٨٢٠) طرح أول تفسير مجازى مستفيض لمسرحية فاوست^(٢٢) .

* * *

ومن بين أوائل هؤلاء المفسرين لجوته الطبيب كارل جوستاف كاروس (١٧٨٩ - ١٨٦٩) وهو بجانب هذا فيلسوف طبيعى ورسام مناظر وعالم نفسى^(٢٣) ويبدو أنه كان لديه أعمق فهم وتعاطف مع عقلية جوته . لقد تراسل كاروس مع جوته فى الألب عن مسائل التشريح وزاره مرة فى فيمار . وكتابه الصغيران عن جوته « موجز لفاوست جوته » (١٨٣٥) و « جوته والمعرفة الشاملة » (١٨٤٣) قد كتبا من وجهة نظر علمية « فسيولوجية » . ولقد نظر إلى جوته باعتباره كلفة فيزيائية وذهنية باعتباره كتب عن « نبات أو نحلة أو نسر أو أسد »^(٢٤) . ويؤكد كاروس الصحة الفيزيائية والذهنية لجوته (التى لاتستبعد الأمراض أحياناً) وتبينه الفيزيقي الجميل . ومعه قدرته على التطور والتحول إن حياة جوته « عمل فنى » ، إنها « هرم وجوده » (وهذا مصطلح جوته نفسه) ونتيجة التطور العضوى الباطنى الذى هو فيزيقى وروحى معا . وكاروس ليس بغير المنتقد تماماً لإنجاز جوته . إن استسلام جوته يعكس عجزاً للكف عن نفسه ، وإن صلابة قوقعته الشكلية فى الكبر هى غطاء لنعومته الباطنية . ورؤية جوته كشخص تدعمها بمهارة دراسة كتاباته . ويفسر كاروس قول جوته عن الاعتراف الوحيد عن أعماله على أنه لايعنى سيرة ذاتية " بل يعنى تطهيراً وتخلصاً مما يعرض صحته العقلية للخطر . ويعارض كاروس بشدة توحيد جوته مع تاسو أوفواوست أو ميستر . وهو يفسر فاوست بالمبدأ « التكويني » : من خلال سلسلة من التحولات . ولكن مقابل العديد من المعلقين يدرك كاروس أن فاوست لايققق شيئاً سوى هاجس بسعادة الحب غير الأنانى للبشرية ولايجرى إنقاذه إلا بلطف فائق للطبيعة . وقصيدة (فاوست) هى

(٢٢) انظر قائمة المراجع فى نهاية الفصل عن جوته وكتب شوبارت كتاباً عن جوته عام ١٨١٨ كما توسع فى كتاب آخر فى مجلدين عام ١٨٢٠ وقد زار جوته وتراسل معه .

(٢٣) كتاب كاروس عالم نفس الصادر عام ١٨٤١ أعجب به دوستوفسكى أيما إعجاب ويبدو أنه استمد منه تصويره المسرحى للاشعور . انظر : جيبيان « س . ج . كاروس عالم النفس ودوستوفسكى » المجلة السلافية الأمريكية ، العدد ١٤ (١٩٥٥) ص ٣٧١ - ٣٨٢

(٢٤) جوته ، ص ١٦٧

« بالأخرى قصيدة اكتملت أكثر منها قصيدة انتهت »^(٣٥). وكتب كاروس ليست لصيقة بما فيه الكفاية من النصوص لكي تكون نقدا عظيما ، لكن منهجها هو تنوع مثيرا عن الأطروحات الأساسية في الرومانسية الألمانية . العضونة ، التطور ، الفردية ، المفهومة على أنها ذاتية فيزيائية وعقلية معا . ولقد أصبح جوته رجلا أنموذجا ، أصبح ألمانيا ممثلا للألمان .

ومع هذا جاءت معارضة جوته من كل الأنحاء تقريبا . فالدوائر اللوثرية المحافظة قد حكمت عليه حكما قاسيا على أسس أخلاقية ولاهوتية لعدة سنوات^(٣٦) وعلى أي حال كان فولفجانج منتسل (١٧٩٨ – ١٨٧٣) أول من طور النقد من وجهة نظر قومية . فكتاب منتسل « الأدب الألماني » (١٨٢٨) ليس سهلا للغاية كما قد يبدو من الهجمات الصارخة على جوته . إن لدى منتسل بعض التصورات غير العادية . فمثلا كان من أوائل المعجبين بالروائي الفلاح السويسري الجميل جرمياس جوتلف وأثنى على هيلدرلين في وقت كان هيلدرلين فيه شبه منسى . ومنتسل – في الأعماق – كان رومانسيا تغذى بروح حروب التحرير ضد نابليون . هو يعجب بشلنج وتيك باعتبارهما أعظم أساتذة الفلسفة والرواية . وهو يثنى على الألمان بسبب « الباطنية والحساسية والنزعة التأملية »^(٣٧) ، وإن كان قد انتقدهم بسبب نقص الفخار الوطني والمدنى عندهم . والهجوم على جوته هو هجوم سياسي في جانب منه : لم يكن جوته ألمانيا طيبا بسبب تقاعده في وقت الحاجة القومية إلى دراسة الصين . والهجوم هو أيضا هجوم أخلاقي بسبب مالدى جوته من حساسية ووثنية ؛ كما أن الهجوم له طابع حرفى : فجوته هو الانتقائى الأكبر ، إنه المحاكى الأكبر فى كل الحركات والموضات الأدبية الأجنبية – إنه أستاذ فى الإستلام الأنثوى مع وجود ألمعية مما تتصف به « المحظيات » « اليونانيات » ، إنه حرباء^(٣٨) . وإن قدرة جوته على التحول والنمو ، وانفتاح جوته على تأثيرات الأدب العالمى ، ونهم جوته للنساء هو مجرد فهم ذى سمات

(٣٥) المصدر السابق ص ٢٢١ ، ص ٢٢٩ ، ص ٢٣١ ، ص ٢٤٥

(٣٦) إن متابعة جوهان فريدريك فلهم بوسكتشن لكتاب « فلهم ميستر الجواب » (١٨٢١) واضح أنه كان علامة على بدء الحملة .

(٣٧) « الأدب الألماني » (مجلدان ، شتوتجارت ، ١٨٢٨) ، المجلد الأول ، ص ٢٢

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢١٤

سلبية عديدة تنتصب ضد مثل منتسل الخاصة بالصرامة العقائدية والقومية النقية التي لم تمس ، والذكورة . وكتاب منتسل الفج وإن كان فصيحاً يلبي مطلب تقرير مقروء للأدب الألماني في ذياك الوقت . وعلى سبيل المثال فقد ترجمته مارجريت فولر وأدى إلى أن يكتب بلنسكى مقالا إشكاليا مطولا . ولقد مدحه هاينى فى عرض تحليلى مبكر ولم يبد إلا تحفظات خفيفة ضد حكم جوته . ومنّت وجرفينوس فى تواريخهما عن الأدب الألماني واضح أنهما تعلّما من منتسل .



وبالمثل فإنّ الرفض لجوته رفضا عنيفا من قبل لودفيج بورنه (١٧٨٦ - ١٨٣٧) كان دافعه مختلفاً تماما . وبورنه الصحفى وكاتب المقال المتطرف كان صاحب نزعة أخلاقية مستقيمة وصاحب عقيدة حرة . وكان حقاً ذا عقليتين : عقلية جمالية وشكّية وعقلية سياسية مخصصة للحقائق الخالدة للحرية الجمهورية . ولقد كتب قدرا كبيرا من النقد الدرامى واستعرض محلا العديد من الكتب ، لكنه قرر صراحة أنه لا يعرف شيئا من النظريات الدرامية بل كان اهتمامه بهذه النظريات شبه منعدم^(٣٩) . ولم يكن يريد سوى شئ واحد : وحدة الحياة المدنية والعلم والفن ، أو من الناحية العملية استيعاب الفن من جانب « الحياة » والتي هى بالنسبة له هى السياسة . وقد ألقى نظرة ورائية على نقده المسرحى فى هذه الأطر فقال : « لقد رأيت مرآة الحياة فى الدراما وعندما لم أحب الدراما ضربت المرآة وعندما تقرّزت منها كسرت المرآة قطعا قطعا . » إنّه غضب صبيانى ! ولقد رأيت الصورة نفسها مئات المرات فى القطع المتناثرة . وسرعان ما اكتشفت أن الألمان ليس لديهم مسرح . وبعد هذا بقليل اكتشفت أنهم (لا يستطيعون) أن يكون لهم مسرح . إن النظرة الأولى جعلتني غير مكترث - يستطيع الإنسان أن يكون نبيلاً جدا وأمته سعيدة جدا بدون مسرح ، لكننى تأسّيت عندما ألقى نظرتي الثانية^(٤٠) . لا يمكن للألمان أن يكون لهم مسرح ، ولانحتاج إلى أن نبالغ فى هذا لأنهم ليسوا أحرارا والحرية هى أساس الفن كله .

غير أن بورنه لم يكن لديه أى منظور تاريخى . بل حتى استعراضه التحليلى لمسرحية « هاملت » تتناول شخصية هاملت كما لو كانت مجازا لألمانيا

(٣٩) « الكتابات المجموعة » المجلد الرابع ، ص ٦ ، تصدير لكتاب « علامات درامية » ، ١٨٢٩

(٤٠) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الرابع ، ص ٨

التي بلا إرادة . وعرض مسرحية « وليم تل » لشيلر لايفيد إلا كذريعة للسخرية من وليم تل باعتباره صاحب نزعة مادية مبتذلة ألمانية^(٤١) . وهناك حديث يمتدح جان بول بعد وفاته (١٨٢٥) 'وهو مقال يحتفى بفصاحة حارة باعتباره « الشاعر الذي من أصل متدن وهو مغنى الفقراء وهو إرميا أمته الأسيرة »^(٤٢) . و « رسائل من باريس » تثني على ب . ل . كوريير وبيرنجيه وهو جو بل وحتى بول دي كوك لالشئ سوى لأنهم ليبراليون .

والهجمات الشهيرة على جوته لابد أن ننظر إليها على أنها عمل سياسي . ولم يحدث إطلاقا أن قام بورنه بانتقاد عمل لجوته ؛ إنه لم يحكم إلا على طابعه وسياسته . وهو أكثر تأثيرا عندما يجمع من « الأيام والسنين » كل التعابير المختلفة لمشاعر جوته تجاه الأرستقراطيين وبلاط فيمار ؛ لكنه يتحفظ على فن عبادة البطل عند تينافى « مراسلات جوته مع إحدى الطفلات » (١٨٣٥) عندما يعتبره نزع قناع جوته كأتاني وضيع ويطل أولبى بارد القلب^(٤٣) . وبورنه - أساسا - رجل التنوير قد ينافس لسنج ، الإشكالى ، رغم أنه لا يكاد ينافس لسنج كعالم جمال . وهو لديه لمحات عن التطور الألماني كله من هردر إلى الرومانسيين ؛ إنه صاحب نزعة أخلاقية ، وهو ليس جديدا وهاما إلا فى المعايير السياسية الخالصة (والتي هى عنده أخلاقية) التي جلبها فى مناقشة الأدب . وهائنى الذى هاجمه بورنه فى السنوات الأخيرة - يقترن به عادة ، لكنه يختلف عنه بعمق ، فلم يكف هائنى عن أن يكون شاعرا ، ولم يُرَخ قبضته إطلاقا عن الإمساك بطبيعة الفن .

(٤١) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الخامس ، ١١٦ : المجلد الرابع ، ص ٣١٦

(٤٢) « الكتابات المجموعة » ، المجلد الأول ، ص

(٤٣) أنظر : هولزمان ، و « الكتابات المجموعة » ، المجلد السادس ، ص ٢٠٩ - ٢٣١

المصادر والمراجع

Volume 4 of Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik* (4 vols. Berlin, 1959), is the fullest treatment. Though very learned, it suffers from schematic categorizing and complete provinciality. There is a slight sketch by S. Lempicki, "Literarische Kritik," in Merker-Stamm ler, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (4 vols. Berlin, 1925 - 31), 2, 145-58. For an anthology with a Marxist slant see *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, ed. Hans Mayer, Vol. 2, *Von Heine bis Mehring*, Berlin, 1956 .

There is a convenient reprint of the attacks on Goethe in Michael Holzmann, *Aus dem Lager Goethe-gegner*, Berlin, 1904. A reprint of early reviews and a full bibliography of Goethe criticism up to 1832 is in Oscar Fambach, *Goethe und seine Kritiker*, Düsseldorf, 1955 .

Instructive are books on intellectual trends : Erich Rothacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 2d ed. Tübingen, 1930; and Karl Löwith, *Von Hegel bis Nietzsche*, Zurich, 1941. Trans. David E. Green New York 1964.

Grillparzer :

I quote *Sämtliche Werke*, ed . Moritz Necker (16 vols. Leipzig, 1903), as *SW* .

Comment on Grillparzer :

Fritz Strich, *Franz Grillparzer's Ästhetik* (Berlin, 1905), is still best. Josef Nadler, *Franz Grillparzer* (Vaduz, Lichtenstein, 1948), contains a survey of his views .

Arturo Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega* (Berlin, 1894), is largely a source study .

Werner Milch, "Grillparzers literarische Kritik," in *Kleine Schriften* (Heidelberg, 1957), pp. 38-46.

Uhland :

I quote *Gesammelte Werke*, ed. Hermann Fischer (6 vols. Stuttgart, 1892), as *GW* .

On Uhland, see Hermann Schneider, *Uhland, Leben, Dichtung, Forschung*, Berlin, 1920 .

Eichendorff :

I quote *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, ed. W. Kosch, Kempten, 1906 .

Comment on Eichendorff :

R. Schindler, *Eichendorff als Literaturhistoriker*, Mulhouse, 1926 ; Zurich dissertation .

Otto Keller, *Eichendorffs Kritik der Romantik*, Zurich , 1954

H. E. Hass, "Eichendorff als Literaturhistoriker," *in Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, ed H. Lützeler, 2 (1954), 103-77.

Carus :

I quote C. G. Carus, *Goethe*, ed. Ernst Merian - Genast, Zurich, 1948; good introduction by the editor .

Menzel :

E. Jenal, *Menzel als Dichter, Literaturhistoriker und Kritiker* (Berlin, 1937), attempts a rehabilitation .

Börne :

I quote *Gesammelte Schriften* (12 vols. Hamburg, 1862), as *GS*.

هنريخ هاينى
(١٧٩٧ - ١٨٥٦)

يعد هاينى كاتباً أكثر ألمعية وفطنة وذكاء وصلابة ، ومكانته كشاعر (وخاصة خارج ألمانيا) أعظم بكثير من معاصريه الألمان ، حتى أن كتابته النقدية قد ظلت باقية رغم إهمالها . ويمكن للإنسان أن يتصور نقد هاينى كتطبيق على تطوره الأيديولوجى والسياسى والدينى - بقدر ما هو أشكال لتعريفه الذرى . والأقوال العديدة عن جوته ترده إلى الماضى الذى لا يُنسى ككلاسيكى يحظى بالإعجاب ، بل ككلاسيكى « بطل » فائق . والهجائية الشديدة عن بلاتن^(١) فى « بادرفون لوقا » (١٨٢٩) تدرج مع النزعة الشكلية الأكاديمية الشديدة ، رغم أن الهجوم يخص بشكل كبير العلاقات الجنسية المثلية عند بلاتن . ويحث « البداية الرومانسية » (١٨٣٣) وهو أكبر بحث نقدى كتبه هاينى يتنكر للماضى . وهنا يقطع وشائجه مع الأخوين شجل وتيك وجان بول ونوفاليس وهوفمان وأرنيم وپرننتانو الذين كانوا مثلاً شبابه . ويرفض كل نزعة الافتتان بالعصور الوسطى والتصوف والحلم العاطفى والوطنية الجرمانية . و « مرآة الصراصير » (١٨٣٨) يمد النقد المعادى للرومانسية لمحاكين محليين مثيرين تافهين للشعر الشعبى الألمانى . وكتابه عن « لودفيج بورنه » (١٨٤٠) يرسم خطأ ضد الحلفاء المتطرفين والثوريين الذين أصبح هاينى متوحدا معهم فى عين الجمهور بسبب نفيه إلى باريس وبسبب شعار « ألمانيا الفتاه » الذى فرض عليه من جراء قرار من مجلس الشعب . لقد رأى هاينى فى بورنه نمط المتعصب الجديد . وقد تأمر النصارى واليهود والروحانيون الزاهدون لتدمير المؤمنين بالبرلمانية والوثنيين والحسيين والفنانين الذين هم حزب هاينى . وهاينى وهو يهودى بالولادة وليبرالى بالقناعة عبر الحياة يعتقد بمذهب السان سيمونيين عن « تحرير الجسد » ويخشى أن « الحضارة الحديثة بكاملها والإنجازات المؤلمة لعدد من القرون وثمره أكثر الأعمال بلاهة لأسلافنا » تتعرض للخطر من جراء إنتصار الشيوعية أو الديمقراطية القائمة على المساواة^(٢) . والأقوال المتناثرة التى تندد بالشاعر فريليكرات^(٣) وهرفج^(٤)

(١) أوجست بلاتن (١٧٩٦ - ١٨٣٥) كاتب وشاعر ومؤلف درامى ألمانى . (المترجم) .

(٢) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ١٦٦

(٣) فرديناند فريليكرات (١٨١٠ - ١٧٨٦) شاعر ألمانى كان متطرفاً فى آرائه ونفى بسبب قصائده السياسة (المترجم) .

(٤) جورج هرفج (١٨١٧ - ١٨٧٥) شاعر ألمانى له قصائد ثورية شبابية وقد نُفى لاهانتته الإمبراطور فريديريك فلهم الرابع (المترجم) .

ودنجلشتات^(٥) كشعراء حذرين « للحرية بصفة عامة » هي محاولات لهز الارتباط بالشعر السياسى الخطابى الجديد . ولكننا نجد فى هذا « التاريخ » الذى يرفض دائماً أن يعامل النقد على أنه مجرد إلقاء ضوء على السيرة والكتابات الأخرى للناقد . وقد نعتبر أيضاً كتابات هاينى النثرية (أوغالبيتها بعد وصوله إلى باريس فى مايو ١٨٣١) إرهاباً بالعلاقات الثقافية الفرنسية الألمانية . فكتاب « البداية الرومانسية » (١٨٣٣) والكتاب العام « تاريخ الدين والفلسفة فى ألمانيا » (١٨٣٤) أفادا فى ترجمتهما الفرنسية كضربة مضادة لكتاب (عن ألمانيا) للسيدة دى ستال . لقد أراد هاينى أن يصحح الصورة التى رسمتها السيدة دى ستال لألمانيا فى عين الفرنسيين . إن السيدة دى ستال وقد استلهمت كراهيتها لنابليون قد مجّدت النزعة الروحانية والأمانة والفضيلة والثقافة فى ألمانيا . ولم تر « سجوننا ، وبيوت دماراتنا ، وثكناتنا »^(٦) . وتناولها للفلسفة الألمانية هو تناول هواة : « لقد ابتلعت الفيلسوف كانت باعتباره شراب الفانيليا وابتلعت الفيلسوف فيشته باعتباره شراب الفستق وشربت شلنج كما لو كان أيس كريم فواكه » وإعجابها بالرومانسيين الألمان أعماها عن معناهم الحقيقى^(٧) . ولقد قال هاينى للفرنسيين إن الفلسفة الألمانية أبعد ماتكون عن خلوها من الضرر : إنها إلحاد مقنع ، وإنها تمهيد للتمردات الثورية الكبرى ؛ وإن الرومانسية الألمانية ليست سوى حجاب شفاف للنزعة الضبابية الغامضة الكاثوليكية الرومانية . إن الشعراء الرومانسيين الألمان هم « كومة من الديدان ... حيث الصياد المقدس فى روما يعرف كيف يستخدمهم للنفوس المعذبة »^(٨) وتقارير هاينى الأخرى من باريس « المعالم الفرنسية » (١٨٣١) و« الأحوال الفرنسية » (١٨٥٤) والمقالات المتأخرة المجموعة باسم « لوثریات » (١٨٤٥) لاتخبر الألمان فحسب بالسياسة الدولية لأوروبا بل تخبرهم أيضاً بفن التصوير والموسيقى والمسرح والأدب فى العصر . وإن النزعة الصحفية الرائعة والفتنة اللاذعة تتغذيان بعلاقات هاينى الشخصية الواسعة فى باريس . وكان

(٥) فرانز فرديناند دنجلشتات (١٨١٤ - ١٨٨١) كاتب ومدير مسرح ألمانى ومدير مسرح الأوبرا الملكى . وهو عضو جماعة ألمانيا الفتاة الأدبية . وأستاذ فى الكتابة المسرحية الساخرة السياحية (المترجم) .

(٦) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ١٤٧

(٧) المصدر السابق .

(٨) « الأعمال » ، المجلد التاسع ، ص ٤٨١

يسعى إلى أن يبث شعورا بالحمياً الهائلة لهذه السنوات في فرنسا وأن يبث شعورا بغنى العصر مقارنة بما شعر به أنه الخائق لألمانيا التي تختنق بالرقابة . وعلى أى حال فإن قيمة هاينى اليوم ومعاييره تبدو وقد شوهاها منظوره السياسى والشخصى . وهو يمدح باستمرار جورج صائد باعتبارها « أعظم كاتب قدمته فرنسا الجديدة »^(٩) . وهو يعدُّ الفريد دى موسيه « التالى بعد بيرنجيه على وجه اليقين » ، وهو أعظم شاعر فرنسى حتى رغم أنه هاجمه أيضاً باعتباره « طفل شوارع » ، وهو يلمح إلى حطام حياته الشخصية . لقد مدح مسرحياته الكوميديّة باعتبارها شكسبيرية فى شموليتها واعتبر نزعة التشاؤم البايرونية المبكرة عند الفريد دى موسيه مجرد انفعال رغم أنه انفعال قد أكدته الحياة بأسى على أنه حقيقة^(١٠) وقد مدح بلزك باعتباره تلميذ النساء والذى يختبرهن « كما فعل العالم بعينة حيوانية أو كما يفعل أخصائى الأمراض بالمرض »^(١١) . وبدا هذا كما لو كان نوعاً من الرعاية . كما يصعب أن نأخذ جدية المديح المبالغ فيه لإدجار كينيه كشاعر عظيم « وألمانى طيب . » عندما يسخر هاينى من شخص كينيه ويسخر من حدائه^(١٢) ؛ أو نجد إقناعاً شديداً بتشخيصه لألمعية الفريد دى فينى وعقليته « وهو موجه إلى شخصية يصعب إرضائها وهى أشبه بنمنمة »^(١٣) .

لقد كان لهاينى تحفظاته العديدة على كثير من الشئون الفرنسية : إنه لم يقلع إطلاقاً عن كراهيته للصياغة الشعرية الفرنسية بالوزن السكندرى والتي بدت له مجرد « تجشؤ »^(١٤)؛ وهو قد ندّد بالدراما الرومانسية الفرنسية على نحو مستمر . ولقد ابتعث هوجو الكراهية عند هاينى لعدة أسباب : لقد بدت تمثيلات هوجو فى عيني

(٩) « الأعمال » ، المجلد التاسع ، ص ٢٣ ويبدو لى أنه لا توجد بنية مهما تكن عن وجود علاقة بين هاينى وجورج صائد على نحو ما أكد هيرث ص ٨٥ ، ص ١٨٥ وما بعدها . ورسالة هاينى (١٧ أغسطس ١٨٢٨) تتشكى من تبعيته لماتلدة ، وإن رد جورج صائد المتعاطف ولكن المتباعد حاسم . انظر « الكتابات » المجلد الثانى ، ص ٢٧٢ - ٢٧٣ ، المجلد الخامس ، ص ٢٥٩ .

(١٠) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ٤٤ وعن الكوميديات : « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٢٩٣ - ٢٩٤

(١١) « الأعمال » ، المجلد التاسع ، ص ٣٨ ولقد أهدى بلزك قصته « أمير بوهيميا » (١٨٤٠) إلى هاينى .

(١٢) « الأعمال » ، المجلد التاسع ، ص ٢٥٠

(١٣) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٢٩٠

(١٤) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ٣٠١

هايني جافة وباردة وبدون ذوق ؛ إن هوجو هو أحذب روحيا وجسمانياً على السواء ؛ وعمله « عمَد المدن » هو « كرنب مخمرٌ منظوم »^(١٥) . وسانت - بوف هو أشبه بإنسان يسبق ملك دارفور في أفريقيا السوداء والذي يصيح بأعلى صوته : « أنظروا الجاموسة ، أنظروا نسل الجاموسة ، إنه أكبر ثور مخصى من الثيران المخصية ؛ وكل الباقي ثيران ، وهذه وحدها هي الجاموسة الأصلية ! » ومع كل عمل جديد طرحه هوجو أمام الجمهور فإن سانت - بوف الشعبي قد نفخ للأعلى النفير ومدح جاموسة الشعر ورفعها للسماوات^(١٦) « ويصعب أن يندهش المرء إذا مارأى هايني وهو يعتبر شاتوبريان غيبا بكل ما في الكلمة من معنى وهو أشبه « بالمهرج الذي يقذف دميمة في وجه الناس ويقول : هذا هو اللون الأصفر »^(١٧) . فإذا ما بث هايني - على نحو يدعو للدهشة - الحماسة بالنسبة للامارتين الذي يعترف بأنه كرهه لنزعتة الروحية فإنه لا يفعل هذا إلا بسبب « تاريخ الجيرونند »^(١٨) أصحاب النزعة الليبرالية حقا . ويتفوق الانحياز السياسي على كل الاعتبارات الأخرى ، أما الإدراكات الحسية الأدبية فتأتى في المرتبة الثانية .

ونحن لانجد أن الاشتباكات مع معاصريه الألمان وقيامه بدور الوسيط بين ما هو فرنسي وما هو ألماني مما يمكن أن يجعل هايني ناقدا هاما . كذلك لا يستطيع الإنسان أن يقول الكثير في صالح صاحب مشروع بيع كتب مثل « شخوص شكسبيرية من البنات والسيدات » (١٨٢٨) . وتعليق هايني على التصاوير

(١٥) « الأعمال » ، المجلد التاسع ، ص ٤٥ وما بعدها ، ص ٢٧٢

(١٦) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٨١ وتكشف هذه القوة عن كراهية سانت - بوف فيما بعد لهايني . ولدينا عرضان تحليليان كتبهما سانت - بوف (في « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثاني ، ص ٢٤٨ - ٢٥٨) (١٨٢٣) وفي « عرض تحليلي للعالمين » (أول يونيو ١٨٢٤) ، ص ٦٢١ - ٦٢٣ وهنا إشارات إلى شارل برتو (٦ يناير ١٨٦٧) وأعيد في « أحاديث الاثنين الأولى » ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٨ - ٢٥٩) يتشكى من « تحاملاه » وأقواله العنيفة التي رواها الأخوين جونكور (« اليوميات » ، في ٢٣ فبراير ١٨٦٢ و ٢٠ يونيو ١٨٦٤ ، ٩ مجلدات ، باريس ، ١٨٨٨ ، المجلد الثاني ، ص ٩٥ ، ص ٢١٠)

(١٧) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٥

(١٨) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ١٣ - ١٤

الرومانسية مستمد بشكل كبير من هازلت والسيدة جامسون وجيزو^(١٩) . وأهميته تأتي على نحو عرضي خالص مثل دفاع شيلوك أو الهجمات على تفسيرات تيك للسيدة ماكبت وأوفيليا . والمقدمة الطويلة لطيفة توضيحية عن « دون كيشوث » (١٨٣٧) هي على المستوى نفسه ثورة حية على النظرة الرومانسية الألمانية .

والأهمية الحقيقية لنقد هايني هي بالأحرى في الضبابية الغريبة لمكانته النظرية إن التلوين الشخصي والأيدولوجي لكل شئ كتبه تقريبا يجعل بصيرة هايني في طبيعة الشعر ومكانة الفن ذات مكانة أبرز . وهو وحده من دون الليبراليين الجدد الذي قطع الصلات بالماضي الرومانسي وأنقذ نظرية متماسكة للشعر . وتشويه السمعة الشديد الذي قام به لأوجست فلهم شلجل - وكانت المناسبة الرئيسية هي عبث شلجل وعلاقاته مع السيدة دي ستال وقضية الزواج الثاني - لم تمنع هايني من التصديق على العقائد الرئيسية لمعلمه القديم . ومن الناحية النظرية يندد هايني بمجرد « النزوع الشعري » ويؤكد ذاتية الفن « على الشعر ألا يخدم كآته وصيفة للدين والسياسة ؛ إنه هو نفسه هدفه النهائي بمثل ما أن العالم هو هدف نفسه »^(٢٠) وهايني وهو يناقش جوته يتفق أصلامع « النظرة الجليلة » من أن الفن يبدع « عالماً ثانياً مستقلاً » . « في الفن لا توجد نهايات - كما في الكون نفسه - حيث لا يوجد سوى الإنسان الذي يفرض مفاهيم « الغايات والوسائل » : إن الفن مثل العلم يوجد لذاته » . ولقد عدل هايني المسألة فيما بعد فقال : « إنني لا أستطيع أن أتفق - دون تحفظ - مع هذه الوجهة من النظر »^(٢١) . وبدون أي تساؤل يناقض استقلالية الفن عدة مرات . وهو يمدح كتاب « ألمانيا الفتاة » ويمدح الذين « لا يريدون أن يقيموا تفرقة بين الحياة

(١٩) أنظر كنيث هاينس : « هاينس ، هازلت والسيدة جامسون » في « مجلة اللغة الحديثة » ، العدد ١٧ (١٩٢٢) ص ٤٢ - ٤٩ بضرب الأمثال . وبالنسبة للمدح الذي كاله هايني لهازلت في « الأعمال » المجلد ٨ ، ص ١٧ وقارن كوريير وبورنه ، المصدر السابق ، ص ٤٦٨ وجيزو وارد في « الأعمال » المجلد ٨ ، ص ٢٩٤ - ٢٩٨

(٢٠) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ٢٥٦ ؛ المجلد الثامن ، ص ٨٠ أنظر أيضاً رسالة إلى كوتزكو في ٢٣ أغسطس ١٨٣٨ (« الكتابات ، المجلد الثاني ، ص ٢٧٨)

(٢١) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٤٦ وملاحظة في ص ٤٤٧

والكتابة ، والذين لا يريدون فصل السياسة عن الدراسة والفن عن الدين هم في الوقت نفسه فنانون ومدافعون عن الحقوق العامة وهم إصلاحيون «^(٢٢) وعندما يُواجه هاينى بالمعاصرين فإنه يحكم فى الأغلب بالمعيار الأيديولوجى . وإن معاداة النزعة الأكليريكية مع الليبرالية وكراهية النزعة الجرمانية تلون كلها جميع أقواله . وهو بأصالة شديدة يشعر بأنه أولاً وأخيراً « جندى فى حرب الإنسانية » .

وعلى أى حال يتم حل هذه المتناقضات إذا أدركنا أن هاينى يأخذ بوجهة نظر ثورته فى التاريخ وهى وجهة نظر مستمدة من هيجل والأخوين شلجل . ويجرى تصور الفنون على أن تسير فى توازن لصيق كل منها يمثل حقبتة ، وكل منها تشكل روح توحيدية . ويتلاعب هاينى بالماتلات الرومانسية ؛ وهو يقارن بين قصيدة « نيبولنجليد » وإحدى الكاتدرائيات ، وهو يشرح اللوحات المشوهة فى العصر الوسيط نتيجة النزعة الروحية المسيحية . وهو يستهجن البناء القوطى الجديد لأننا لا يجب أن نحى العقلية القديمة^(٢٣) . وهو فى تعليق له على زيارة إلى كاتدرائية فى بلدة إميان يقارن فيقول إننا نحن المحدثين ليست لدينا سوى آراء لاقتاعات وأنتم « تحتاجون إلى شئ أكثر من مجرد الرأى لتشديد كاتدرائية قوطية »^(٢٤) . هذه الوحدة العضوية يراها أيضاً فى عصر النهضة عندما كانت أعمال الفنانين صورة « مرآتية حاملة لعصرهم » عندما عاش الفنانون فى « تناغم مقدس مع بيئتهم ، عندما لم يفصلوا فنهم عن سياسة العصر » . لكن العصر الكلاسيكى الألمانى كان حقبة الفصل المصطنع بين الفن والحياة ، عصر التناقض مع روح العصر . وعصره يمثل مرحلة التحول والذى يمكن للذاتية والفردية أن تحتل دون اهتزاز . لقد كان هناك أمل واضح فى فن جديد يصلح من جديد الفن مع الحياة والمجتمع . إنه فن لا يستعير رمزيتة من الماضى ، بل حتى يمكن أن يكتشف تقنية جديدة^(٢٥) . وهكذا يمكن لهاينى أن يحكم وأن يتلاعب بثلاث حقبة وثلاثة معايير : عالم الفن الكلى الموضوعى الكلاسيكى الذى كان

(٢٢) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ١٤٠

(٢٣) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ٣١٧ ؛ المجلد السابع ، ص ١٥ ؛ المجلد الرابع ، ص ٢٢٥

(٢٤) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ١١٠

(٢٥) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٥٧ - ٥٨

فى الماضى ؛ والفن المنقسم الساخر الذاتى الحالى والسذى هو نفسه بالنسبة له شارح وضحية ؛ وفن المستقبل الذى يراه بعثامة كتحرير من الانقسامات الرومانسية وكتصالح جديد مع المجتمع والحياة . وتظل ذاتية الفن بالنسبة لهاينى فرضا خالصا بزمن خاص ، ومزج الفن بالحياة المعاصرة يمكن مشاهدته على أنه مهمة عصر جديد . غير أن هذا التصالح لا يواجه على أنه حركة تجاه النزعة التعليمية أو الواقعية .

ودائما ما يعترض هاينى على المعتقد الواقعى . إن الفن ليس محاكاة للواقع فى الفن « الشكل هو كل شئ والمادة ليست شيئا »^(٢٦) . وفى فقرة متأخرة اقتبسها بودلير أعلن أنه « صاحب نزعة فائقة للطبيعة فى الفن » (فى تمايز متناقض مع نزعته الطبيعية فى الدين) . « إننى أعتقد أن الفنان لا يستطيع أن يجد كل أنماطه فى الطبيعة ولكن معظم أنماطه الرائعة مثل الرمزية للأفكار الفطرية تنكشف فى نفسه على نحو ما يحدث بالفعل » . « الألوان والأشكال ، والنغمات والكلمات ، المظهر بصفة عامة ليست كلها إلا رموزا للفكرة ، رموزا تنبعث فى نفس الفنان عندما يحركها الروح القدس الخاص بالعالم »^(٢٧) . بل إن هاينى ليشتم فى القول على نحو يكاد يشابه أوسكار وايلد عن قوة الفن المتحولة وتفوقها على الحياة : الملامح الجميلة للنساء الإيطاليات يجب أن ترجع إلى تأثير الفنون التشكيلية . والطبيعة التى زودت الفنان بالنماذج فى الماضى البعيد تحاكي اليوم أعمال الفنانين الأساتذة^(٢٨) . ورغم أن هذا لا يمكن أن يكون سوى « لعبة الروح » ، لعبة نادرة ، فإنه مما لا شك فيه أن هاينى يشارك جوته وشلنج فى فكرة التضامن اللصيق للفن والطبيعة . وتصور العالم الثانى للفن ، عالم موضوعى للدلالة الكلية ، جرى إبداعه بتلقائية كأمثولة لسيرورات الطبيعة . ويؤمن هاينى بالإلهام ؛ وليست للعقل إلا قوة الترتيب فى الفن^(٢٩) . ورغم أن الفن - كما قيل لنا - فائق للطبيعة ، فإنه أيضا طبيعى - تلقائى وأصيل وأولى . ولا يقلق هاينى إطلاقا من الثناء على الأغنيات الشعبية والخرافات الألمانية . وهو ينتقد بلاتن

(٢٦) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ٢٥٠١١٠

(٢٧) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٢٥

(٢٨) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٢٩٧ - ٢٩٨

(٢٩) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٢٢

بسبب مالمديه من نقص من « الأصوات الطبيعية العميقة ، - كما نجدتها في الأغنيات الشعبية ولدى الأطفال والشعراء الآخرين » من أجل « التقدير الذي وضعت على عاتقه ليقول شيئاً يسميه (الفعل العظيم للكلمات) . إن من يجهل صنعه الشعر لا يعرف حتى أن الكلمة لا تكون فعلاً إلا بالنسبة للخطيب ، لكنها بالنسبة للشاعر الحقيقي هي « حادثة » (٢٠) . وهاينى يوبّخ جوته لأنه لم يحافظ على الأسطورة الحقيقية لفاوست ولنقص التقوى تجاه « نفسه الباطنية » (٢١) . وهو يؤمن بقوة بإبداعية « الشعب » ويظل رغم كل التحفظات المعادية للنزعة الأكليريكية تلميذاً ومحباً للأدب الألماني في العصر الوسيط والأدب الشعبي . ورغم أنه يمدح الأخوين جريم مديحاً شديداً ويستمد من كتابهما « الأساطير الألمانية » الشيء الكثير من المعلومات لكتابه « آلهة في المنفى » وتخطيط باليه (فاوست) فإن آراءه أقرب إلى آراء الأخوين شلجل وأرنيم وروزنكرنتس (٢٢) . والشعر الشعبي ليس شيئاً ميتاً تماماً ، كما هو بالنسبة للأخوين جريم ؛ إنه يمكن إحيائه ، ولقد أحياه هاينى نفسه . إن الأغنية والموسيقى والرقصة هي موضوعات ونماذج لكثير من قصائده (٢٣) .

وأعظم الأعمال في الماضى كانت موضوعية وكلية وغالبا مثل قصيدة « نيبولنجتيد » مجهولة المؤلف . والموضوعية عند هاينى هي دائما مثال . هو يعنّف بورنة لتحامله الذاتى . إن بورنه لم يستطع أن يفهم « الحرية الموضوعية » لأنه يعدّ « الفن الفنى » عند جوته مجرد تعبير خال من المشاعر القلبية (٢٤) . وشكسبير يحتوى فى داخله على عالم فطرى ؛ وإن أبسط شذرة من العالم تكشف الارتباط الشامل الكلى بالشاعر (٢٥) . وهاينى الذى فى العالم يردد آراء الأخوين شلجل يضع تقابلا بين

(٢٠) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٥

(٢١) « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ٥٨

(٢٢) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٢٥٨

(٢٣) هناك تعليق جيد فى باركر ميزلى : « هنريخ هاينى : تفسير » ، أكسفورد ، ١٩٥٤

(٢٤) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ١٦٧

(٢٥) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ١٣ وما بعدها ؛ وانظر : المجلد الخامس ، ص ١٧٤ - ١٧٥

(٢٥) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٤٠٠

الرومانسي والكلاسيكي ، ويرفض ثنائيهما عن الفن التشكيلي^(٣٦) والموسيقى لأن الفن كله يجب أن يكون تشكليا . لقد احتفظ الشعراء بالكائنات الجميلة في الأساطير اليونانية . ومنذ انتصار الكنيسة المسيحية أصبح الشعراء « جماعة منعزلة حيث انتقل الفرغ بعبادة الصورة القديمة الصنمية شديدة الابتهاج من جيل إلى جيل »^(٣٧) . ورغم أن جوته ينال نقدا شديدا بسبب خضوعه السياسي وعدم اكتراثه وتفضيله لأصحاب الألعية المتوسطة يظل موضوع الإعجاب كمبدع للشخص التشكيلية للأحياء من الرجال والنساء وبسبب « عينه اليونانية الجليّة » وصناعة الصورة الوثنية^(٣٨) .

ومفهوم هايني عن السخرية - وهي ملمح آخر من ملامح الفن المثالي - هو مفهوم نظرية السخرية الموضوعية عند فريدريك شجل . وفي فقرة حافلة بالتنديد بأسى هايني أن الأخوين شجل تخليا عن رؤية السخرية - وقد تطورت بعد ذلك على يد سولجر - على أنها « ماهية الفن » لصالح فلسفة شجل عن الهوية^(٣٩) . وتلوح السخرية عند هايني « العنصر الرئيسي للتراجيديا » : وهو يطالب حتى بأن كل كوميديا رومانسية يجب أن تكون تراجيدية^(٤٠) . والسخرية هي ترياق للحساسية والامتنان بنزعة العصور الوسطى . والشعراء المحدثون لا يريدون أن يلفقوا « تناغما كاثوليكيًا للمشاعر » ، بل يريدون بالأحرى « مثل اليعاقبة أن يفحصوا المشاعر العنيفة من أجل الحقيقة »^(٤١) . ومدحه لأريستوفانيس ومسرحية (تروليوس) لشكسبير بسبب ما فيها من « مرارة شديدة وسخرية عالم متهم » عند سر فانتس وموليير وسترن يوحى بأسلاف هايني . لقد ازداد نقدا لنمازجه المباشرة ولهوفمان ولجان بول ولصاحب نظرية السخرية

(٣٦) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٤٨ - ٤٩ ؛ المجلد الرابع ، ص ١٠٠

(٣٧) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٤٤٨

(٣٨) رسالة بتاريخ ١٢ أكتوبر ١٨٢٥ في « كتابات » ، المجلد الأول ، ص ٢٢٢ - ٢٢٣

(٣٩) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٨٧ - ٨٨

(٤٠) أنظر : « الكتابات » ، المجلد الأول ، ص ٢٢٢ ؛ « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٨٢ - ٨٤ ؛

« الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ١٨٤ ؛ « الأعمال » المجلد السابع ، ص ٩٢ وما بعدها ؛ « الأعمال » ،

المجلد الثامن ، ص ١٢٩ - ١٥٣ ؛ « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٨١ وما بعدها ، ص ٢٢١ ، ص ١٤٣ - ١٤٤ ،

ص ١٠٥ - ١٠١ ، ص ١٢٥ - ١٢٦ ، ص ١٤٢ وما بعدها ، ص ٢٣ ، ص ٦٤ - ٦٨

(٤١) « الأعمال » ، المجلد الثامن ، ص ٥٠٣

فريدريك شلجل الذي لا يستطيع أن يسامحه على ارتداده الديني وخدمته للنمسا الرجعية (٤٢) .

والأسلوب بالنسبة لهايني هو أيضا الصفة الموضوعية . وسادة الكلمة يتناولون الأسلوب بحرية ، وإنهم « يكتبون بموضوعية وشخصيتهم لا تنكشف في أسلوبهم » (٤٣) . ورغم أن هايني يستغل باستمرار المعلومات المتعلقة بالسَّيرِ وغالبا بدون عدل شديد فإنه في نقده يندد بها بقوة إذا ما استُخدمتْ ضده (٤٤) . ولا بد أنه أسف على صياغة التفرقة بين الحياة والعمل بحدة كبيرة في « أتاترول » ، ولقد قيل فيما بعد أن لديه « ألمعية » وليست لديه « شخصية » . وأحيانا يستغل هو نفسه التعارض المفترض بين الأسلوب والشخصية . وقول بوفون « الأسلوب هو الإنسان » هو عند هايني قول خاطئ تماما . وهو يقول لنا بمكر إن أسلوب فيلمان « جميل ونبييل وحسن النمو ونظيف » (٤٥) . غير أن تناغم الإنسان والعمل ليس إلا مثالا بعيد المنال وفي عصرنا فإن الشاعر لا يملك إلا أن يكون « ذاتيا وغنائيا وتأمليا » (٤٦) . وإن « الضيق بالدنيا » على الطريقة البايرونية والقسمة الداخلية ، و « التفكك » هي كلها ضرورة للعصر . « إن العالم ممزق قسمين ، ولما كان قلب الشاعر هو مركز العالم . فإنه يجب أن يتمزق بشكل يدعو للرتاء في هذا العصر الراهن » (٤٧) . إن هايني يتلاعب ، ويضحك ، ولكنه يؤمن بعمق بالشاعر كشهيد ، نظراً لأنه ممثل لعصره وليس مُعترفاً به في الوقت نفسه . إنه نبي مضطهد لعصر جديد . لكن مستقبل الشعر يظل غامضاً . ومن المؤكد أنه لا يجب أن يكون الشعر التعليمي عند الألمان الشبان ؛ بل بالأحرى إن المستقبل واردة ظلاله في شعر هايني المتأخر . وقد كتُب في « مراتب القبور » أنه استشهدا مميت نثرى حقيقى للغاية . وهذا الشعر إرهاب بالحواسية المتناقضة المركبة الحديثة :

(٤٢) ١٠ يونيو ١٨٢٣ ، في « الأعمال » ، المجلد الأول ، ص ٨٥

(٤٣) « الأعمال » ، المجلد التاسع ، ص ٣٧٤ وتكرر في « الأعمال » ، المجلد العاشر ، ص ٢٦٦

(٤٤) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٢٤٣

(٤٥) « الأعمال » ، المجلد الرابع ، ص ٣٣٣ ومصطلح « التفكك » أصبح موضة من خلال قصص

الكسندرث ، أونجرن - ستريك (١٨٣٢) التي كُتبت بعد هذه الفقرة في « بادن فون لوقا » (١٨٣٠) .

(٤٦) « الأعمال » ، المجلد السادس ، ص ٢٣

(٤٧) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٢٣

المرارة والرعب ، السخرية والفطنة ، الحلم والواقع الكئيب . وهو إرهاب بيودليير ولافورج .

ومكانة هاينى فى تاريخ النظرية الشعرية هى مكانة تحويلية وملتبسة : هى مكانة رومانسية (و) ليبرالية ، جمالية (و) تعليمية . ولكن فى النظرية والمنهج الخاص بالنقد لاموضع لوشائجه . ففى النقد يدافع عما يدخله الفنان فى حسابانه من مقاصد . ولايجب على الناقد أن يسأل ما يجب أن يفعله الفنان ، بل بالأحرى يسأل : « ماذا يريد الفنان ، أو - على نحو أفضل - ما لايمك الفنان إلا أن يفعله »^(٤٨) . يجب على النقد أن يكون متعاطفا . ويقرّ هاينى بأن الأخوين شلجل لهما ميزات عظيمة فى النقد الجمالى . « فى (إنتاج) النقد حيث جماليات العمل الفنى متحققة على نحو حيوى ، وحيث المشاعر الدقيقة للخصوصيات هى التى تهتم ... فإن الأخوين شلجل يتفوقان بكثير على لسنج العجوز »^(٤٩) . ويحظى أوجست فلهم شلجل بالتأنيب على أى حال لتجاهله النسبية التاريخية عندما قارن قصائد برجر دون أن يحبذها مع تلك القصائد التى جمعها برسى : « إن القصائد الإنجليزية القديمة تولد روح زمانها أما برجر فهو يولد روحنا »^(٥٠) . والمثال النهائى هو النزعة العالمية عند هردير : « لقد رأى هردير كل البشر على أنهم قيثارة عظيمة فى يدى السيد الأعظم ؛ وكل أمة تلوح له تتنغم بصفة خاصة بوتر هذه القيثارة العملاقة ، ولقد فهم التناغم الكلى لأوتارها المختلفة »^(٥١) .

ومنهج هاينى قائم على الاستعارة أساسا أكثر من قيامه على التأمل والتحليل . وليس هناك إلا عرضان تحليليان مبكران لتمثليات كتبها الأصدقاء تتصارع بحثيا مع المقولات الأرسطية : الأحداث ، العواطف ، الشخصية ، الصياغة ، إلخ^(٥٢) . وبعد هذا عندما حطّ هاينى على جان بول وجويرس وهازلت أصبح نقد هاينى فى غالبيته

(٤٨) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٧١

(٤٩) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٦٨

(٥٠) عروض تحليلية ترجع من ١٨٢١ إلى ١٨٢٨ أنظر : « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٧٧ ومابعدها ، ص ٣٢٥ ومابعدها .

(٥١) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٨٨ - ٨٩

(٥٢) « الأعمال » ، المجلد السابع ، ص ٥٨ - ٥٩

يتميز بالاستعارة مالم يكن إشكالية أيديولوجية أو سخرية شخصية . ولكنه عندما يتحدث عن نص أدبي فإنه يستطيع أن يستثير حالته بالتشبيهات المنظورة دون أن يعبأ بالمتابعة اللصيقة لمحتويات النص الفعلية . وهكذا نجد في قصص الجنيات عند تيك :

« يشعر القارئ كما لو كان في غابة ساحرة ؛ إنه يسمع ينابيع الربيع الخفية تحت الأرض وهي تُهمهمُ بالنغمات ، وهو يتخيل أحيانا وهو يسمع اسمه يتردد في حفيف الأشجار . وكرمات العنب المتشابكة ذات الأوراق العريضة أحيانا تعرقل قدمه برعب ، والأزهار البرية العجيبة والغريبة تنظر إليه بعيونها المشتاقة الملونة ؛ والشفاه الخفية تقبل وجنتية برقة كلها متعة مثيرة ؛ ونبات عش الغراب الطويل مثل الأجراس الذهبية ينمو وهو يرن عند جذور الأشجار ؛ والطيور الصامتة الطويلة تتأرجح على الأغصان ، وهي تومئ للأسفل بمناقيرها الطويلة المستغرقة في التأمل . والكل يتنفس ، الكل ينصت ، الكل ممتلئ بتوقع رهيب - عندما فجأة يدوى بوق الغابة الناعم وعلى جواد صغير أبيض تمتطيه سيدة جميلة وهناك ريش يتمايل على قبعتها وصقر مستقر على معصمها (٥٢) .

وبالمثل فإن « الديوان الشرقي للمؤلف الغربي » لجوته يوصف كما لو كان صورة شرقية خصبة بأسلوب توماس مور . ونقد هاييني في الغالب هو زخرفة عربية ، شطح خيالي ، فن زخرفي ساحر يتغير بسرعة إلى هجائية ذكية لاذعة وغالبا سوقية وفجأة . وهاييني في أفضل حالاته يمكن أن يكون مثيرا بشكل رائع أو يكون على شكل حكمة حادة ؛ وهو في أسوأ حالاته يمكن أن يهبط إلى مجرد مثير للفضائح على نحو عاطفي ، أو مثير للقلق قائم على البراعات الذكية الرخيصة . وهناك جانب يشير مقدما نحو نيتشه ، ويشير الجانب الآخر نحو النزعة الصحفية المثيرة السيالة .

(٥٢) أنظر : كارل كراوس : « هاييني وخلفاؤه » (١٩١٠) .

المصادر والمراجع

I quote *Sämtliche Werke*, ed. Oskar Walzel (10 vols. Leipzig, 1912 - 15, with additional Register-Band), as W .

Also: *Briefe, Erste Gesamtausgabe*, ed. Friedrich Hirth, 6 vols. Mainz, 1950 - 51.

The best general book is Otokar Fischer, *Heine* (2 vols. Prague, 1923 - 24), in Czech and unfortunately never translated.

On the criticism see Arne Novák, *Menzel, Börne, Heine a počátkové mladoněmecké kritiky* (Menzel, Börne, Heine and the Beginnings of Young German Criticism), Prague, 1906, also in Czech, with emphasis on Heine's polemics.

Walter Leich, 'Heines Kunstphilosophie,' *Zeitschrift für Aesthetik*, 17 (1924), 411 - 15; on art criticism.

Alfred Mayerhofer, *Heinrich Heines Literaturkritik*, Munich, 1929 a compilation.

On special topics :

Georg Mücke, *Heinrich Heines Beziehungen zum deutschen Mittel alter*, Berlin, 1908. Heine is criticized as a lazy student of *Germanistik*

Fritz Friedlaender, *Heine und Goethe*, Berlin, 1932.

Friedrich Hirth, *Heinrich Heine und seine französischen Freunde*, Mainz, 1949. Extremely, erratic in its judgments.

Georg Lukács, "Heinrich Heine als nationaler Dichter, " in *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (Bern, 1951), pp. 89-146; Marxist.

Kurt Weinberg, *Henri Heine: "Romantique défroqué," héraut du symbolisme français* fr, New Haven, 1954. The title thesis seems overstated .

ألمانيا الفتاة

لقد صدر قرار من المجلس التشريعي الألماني يوم ١٠ ديسمبر ١٨٥٣ يحظر « جماعة أدبية تعرف باسم ألمانيا الفتاة ». لقد كان هناك خمسة مؤلفين - هاينى ، جوتسكاف ، فينبارك ، لوبه ، ومونت - كانوا هم البارزين . ولم يقتصر الأمر على أنهم جميعاً تم حظر كل منشوراتهم ، بل إن أى شئ قد يكتبونه فى المستقبل محظور أيضاً . وحتى العرض التحليلى لأعمالهم أو التلميح بأسمائهم وعناوين كتبهم أصبحت من المحظورات . والآراء عن أصول هذا المرسوم المدهش بالحظر تختلف كل يوم : فبعض التأثير يُعزى إلى المقالات الساخطة التى شنها فولفجانج منتسل ضد الرواية الجنسية « الوالى ذو الوجهين » من تأليف المتعاون معه السابق كارل جوتسكاف . ولقد ثارت الشكوك من جراء حظر « المجلة الألمانية » الطموحة التى وعد بها - مع هذا - عدد من المؤلفين المسالمين المتعاونين . وتعبير (ألمانيا الفتاة) لا بد أنه حظ من قبل ، ولا بد أنه كان لها صوت مدو مثل (إيطاليا الفتاة) الثورية عند ماندزىنى . ولكن لم تكن هناك جماعة متماسكة . وقد تراسل هاينى فى باريس بإخلاص مع لوبه وتساءل عن الآخرين . أما بقية الجماعة فلايكاد يعرف بعضهم وهم متنافرون بل تشاجروا فيما بينهم ؛ ولكن الحظر شملهم جميعاً^(١) . والمجلس التشريعى ألغى القرار فى ١٨٤٢ ولم يبق من (ألمانيا الفتاة) سوى الاسم . ومن الناحية السياسية لم يكن لهؤلاء القوم تأثير شديد ، ولقد كانوا مسالمين للسلطة بسرعة شديدة . وجوتسكاف أصبح فى أواخر حياته السكرتير العام لمؤسسة شيلر . وكان لوبه لعدة سنوات مدير مسرح البلاط الملكى فى فيينا . وأصبح مونت أستاذا للبروسية . وسكت فينبارك من البداية ، وهو يعانى من مرض عقلى . وبالرغم من كل الاختلافات والتفكك لرابطتهم فإنهم تشاركوا فى مثال واحد : الليبرالية التى تعنى الثقة فى التقدم ، الثقة فى روح العصر ، الثقة فى الدور الاجتماعى للأدب .

وواضح أن لودفيج فينبارك (١٨٠٢ - ١٨٧٢) قد بذل أقصى جهوده لترويج اسم الجماعة بأن أهدى كتابه « الحقل الجمالى » (١٨٣٤) لألمانيا الفتاة . وهذه المحاضرات التى كانت شهيرة تبدو اليوم خطب غامضة وهى فى أفكارها الجمالية

(١) المناقشة الكاملة نجدها عند جوهانس بروس « ألمانيا الفتاة » (شتوتجارت ، ١٨٩٢) ص ٦١١ ومابعدها وعند ه . ه . هوين « جماعة العاصفة والاجتياح الألمانية الفتية » (ليبزج ، ١٩١١) ص ٦١ ومابعدها .

مستمدة تماما من لسنج وجوته وشيلر وجان بول وسولجر وشلنج^(٢) . لكن نفمة زمن جديد قد سُمعت في دعوات فينبارك الدائمة من أجل « شعر للحياة » والتي تعبر عن الوضع الاجتماعي ، كما سُمعت في شكاويه من الثقافة الألمانية القائمة على مجرد الكتب وافتقارها إلى محور وقضية عامة . وعلم جمال فينبارك قد كفّ عن أن يعنى أى شئ بصفة خاصة متعلق بالفن . إنه متفرد بوجهة النظر للعالم أو الأيديولوجيا^(٣) . وعندما التقط فينبارك قرب نهاية الكتاب المشكلات النقدية العينية حكم على جوته بعقل منقسم . إن جوته هو عبد وحر ، عظيم وصغير ، عبقرى ويسير فى ركب الملوك . ويجرى تفسير « فاوست » على شكل مجاز على أنه « ألمانيا تناضل من أجل التحرير » . إن فاوست ثورى ، فاوست (هو) جوته ، لكن جوته فى حقبته الأولى ، ومن أجل حب أميرة تغير جوته وأصبح ممتثلا^(٤) . وينتهى الكتاب بالثناء على نثر هاينى والفتنة التى تنبأت بالحرية المدنية . ولكن هاينى - لسوء الحظ - أجنبى وعدو ؛ فإنه يهودى ، وأمه مسيحية ورث منها موهبة التخيل ومسحة من العاطفة^(٥) الألمانية . وفى عرض تحليلي آخر يثنى فينبارك على كتاب هاينى عن ألمانيا على أنه كتاب « جرى وعظيم وتوليدى بشكل كبير » وتتجاوز الثورة الفلسفية فى ألمانيا مع الثورة السياسية فى فرنسا وهو « ذروة فطنته عما هو عالمى - تاريخى »^(٦) .

وبينما كانت لدى فينبارك إدعاءات بنظرية جمالية فإن كارل جوتسكاف (١٨١١ - ١٨٧٨) وهنريخ لوبه (١٨٠٦ - ١٨٨٤) كانا صراحة صاحبي دعاية ومؤلفي كتيبات خصبة . وقد قدما عروضاً تحليلية واشتركا فى مجادلات عن الآراء الأدبية . وكان جوتسكاف معاديا شديدا لهيجل وكان ضد التعصب و « البلادة التاريخية ، ونزعة الطمأنينة . لقد كان ضد الرومانسية وكان صراحة ضد ما هو

(٢) أنظر : شفيتزر وفرنر ستورش : « النظرية الجمالية عند جماعة العاصفة والاجتياح الألمانية الفتية » (بون ١٩٢٧) وهو يبين أن فينبارك تبع ضمن الآخرين خطبة شلنج عام ١٨٠٧ متابعة لصيقة (أنظر : المجلد الثانى من هذا الكتاب عن تاريخ النقد الأدبى الحديث) .

(٣) « المجلد الجمالى » (هامبورج ، ١٨٣٤) ص ٦٧ ، ص ٨٨ ، ص ١٣٤ ، ص ٢٨٠

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٧٤ ، ص ٢٦٨

(٥) « المصدر السابق » ، ص ٢٨٥ ، ص ٢٨٨ ، ص ٣٠٦

(٦) « الأدب الجديد » (الطبعة الثانية ، هامبورج ، ١٨٢٨) ص ١٤٧

غنائى «^(٧) . ودون أن يعتنق أى رؤية واضحة عن الواقعية كان معنيا بالرواية كشكل فنى أخذ فى الظهور . لقد زكى ومارس ما أسماه « الرواية الشاملة » أى الرواية التى تقدم التنوع الكلى للعالم ، « العصر كله ، الحقيقة كلها ، الواقع كله » وروايته المملة « فرسان العقل » (١٨٥٠) هى سلسلة من الحكايات المعقدة المتناسجة أو المتعارضة عن المجالات الاجتماعية المختلفة . وهى بحكم تشابكها تنقل تلقائية الحياة لامجرد تتابع الأحداث التى يعزوها جوتسكاف للدراما^(٨) . ويقترح جوتسكاف - على الأقل - مشكلة المكان فى الرواية رغم أنه لم يحلها سواء نظريا أو عمليا .

والإحساس نفسه بالإيحائية والارتجال وطرح الموضوعات تنقلها المجلدات العديدة لنقد جوتسكاف . وهو مع تقدم السنين تحول ضد كل معاصريه تقريبا . ويوخر الذى عرفه معرفة واهنة هو الاكتشاف الوحيد الذى يستطيع أن يزهو به^(٩) . لكن حدث أن كره هبل وهو - بعد صدور كتاب هاينى عن بورنه - احتقر هاينى باعتباره « يهوذا » . « لقد ظاهر هاينى بأنه شاعر لكنه يكتب مثل غلمان الأزقة »^(١٠) . وإن الكتاب الصغير « جوته ونقطة العدول مرتين بعد كَرّ السنين » (١٨٣٦) يحافظ على توازن غير سهل بين التبريرات لسياسة جوته وإعجاب بعمله وخاصة فى تلك الفترة المبكرة . ولقد رأى جوتسكاف انحطاط جوته بالنسبة لما هو « عالى » ، وهو دائما يستطيع أن يتراجع عنه . وإن « براعته » وعدم ثقته بالنظرية ونقص الجدل ، و « أنانية بالنسبة لصحته » واقتصاده الذهنى هى الصفات التى تشرح قوته وضعفه^(١١) . وجوتسكاف يصادق على مثال جوته بالنسبة للأدب العالمى ؛ وعلى أى حال يجب على هذا الأدب أن يدعم

(٧) أنظر : « فلسفة التاريخ » (هامبورج ، ١٨٣٦) فى « الأعمال الكاملة » (فرانكفورت ، ١٨٤٥) المجلد الرابع ص ٢٨ - ٢٩ وعن الشعر الغنائى « التقويم السنوى للأدب » (هامبورج ، ١٨٢٩) ص ٤٦ ومابعدها .

(٨) تصدير رواية « فرسان العقل » (الطبعة الثالثة ، ليبزج ، ١٨٥٤) ، ص ٩ من المقدمة . وهذه فكرة قديمة طرحها جوتسكاف أولا فى « كتابات عن الماجنين والماجئات » (هامبورج ، ١٨٢٢) ، ص ١٨٢

(٩) عن بوخر أنظر : « مساهمات فى صور الأدب الواقعى » (شتوجارت ، ٢٦) (الجزء الأول ، ص ١٨١ ، ١٨٩ ؛ و « الآلهة والأبطال ودون كيشوت » (هامبورج ، ١٨٢٨) ص ١٩ - ٥٠

(١٠) « المنابع الحية » (هامبورج ، ١٨٤٠) ص ١٧ ، ص ٢٢

(١١) « عن جوته » (برلين ، ١٨٣٦) ، ص ١٨٢ ، ص ١٨٧ ، ص ٣٨

القومية لا أن يحل محلها . « إن كل شيء يمت إلى الأدب العالمى هو الجدير بأن يترجم إلى اللغات الأخرى » ^(١٢) ويناقد جوتسكاف بالفعل علاقة جوته الغربية ببايرون والذي يبدو له « ليس إلا شخصا يأخذ الشعر عنوة » ^(١٣) . وجوته بالاختصار هو بالنسبة لجوتسكاف ليس أنموذجا نقديا أو أخلاقيا أو سياسيا ؛ ولكنه لا يزال الأستاذ . « إن عصر الرقعة لا يستطيع أن يبدأ إلا عندما تستقر مع عصر الألفية » ^(١٤) أى عصر جوته . والألفية تعنى الفنية ، الحرفية ، الصفات التى تنتقل بشكل مخيف فى كتابات جوتسكاف الغائمة والرخوة والحافلة بالإطناب .

ولدى هنريخ لوبه نظرة أكثر سطحية بمراحل . وكتابه المبكر « وجوه الأدب الألمانى » (١٨٣٩) هو - على أى حال - تأليف ردى ولا نجد إلا الأجزاء المخصصة للأدب السائد هى التى تحتفظ ببعض القيمة التوثيقية . ويصدق الأمر نفسه أيضا على نقده المسرحى الوفير وهو يغطى عدة عقود (١٨٢٩ - ١٨٧٥) وعدة مدن (برسلو ، ليبزج ، برلين ، فيينا) ^(١٥) ولوبه فى مذكراته وكتبه المخصصة للمسرح يتابع التسلسل التاريخى ويدافع عن نشاطه كمدير مسرحى ومُعدّ للعروض المسرحية ومتعهد لجلب الممثلين . وفى رأى لوبه أن مسرح المدينة فى فيينا يدين بفترة ازدهار وأتيحت فرصة لجريلبارتسر ليعاود إحياء نفسه على خشبة المسرح .

ومن بين الألمان الشبان الذين حظروا عليهم مجلس الشعب النشاط نجد تيودور مونت (١٨٠٨ - ١٨٦١) . ولئن كان هو الأقل شهرة اليوم إلا إنه يبدو لى خير ناقد ومؤرخ . وكتابه « أوجه الأدب الراهن » (١٨٤٢) هو تخطيط رائع . وواضح أنه استمرار لمحاضرات فريدريك شلجل فى فيينا ^(١٦) . والغرض السياسى هو بطبيعة الحال غرض مختلف بالكلية . إن مونت هو بروتستنتى وليبرالى ومع ذلك يكتب بالروح الحق للنزعة التاريخية الرومانسية . والأدب هو « علم قومى متماسك ،

(١٢) المصدر السابق ، ص ٢٣٠

(١٣) المصدر السابق ، ص ٢٤١

(١٤) المصدر السابق ، ص ٢٥٢ - ٢٥٤ ، ص ٢٥٦

(١٥) مختارات من النقد المسرحى بإسراف الكسندر فيلين ، مجلدان ، برلين ، ١٩٠٦

(١٦) نُشر أصلا كقسم ثان لفريدريك فون شلجل « أوجه وضروب الأدب الجديد ، برلين ، ١٨٤٢

إنه جزء محسوس للواقع الحق ، للعقل القومى «^(١٧) . ومنذ حوالى عام ١٨٠٠ تمركز الأدب حول الثورة التى « هى أسطورة العصر الحالى » . ويقيم مونت تقابلا بين عصر النزعة الفردية عند جوته وشيلر وبين العصر الرومانسى الذى هو قومى وكلى فى الوقت نفسه . وبينما يندد مونت بالرومانسية من عدة جوانب سياسية وأدبية يدافع عنها باعتبارها ضرورية وتقدمية لأنها أعادت الأدب لحياة الأمة . ولا يجب التوحيد بين الرومانسية ورد الفعل والكاثوليكية الروحانية^(١٨) . غير أن مونت - بطبيعة الحال - يأمل أن يجد الأدب الليبرالى البازغ والديمقراطى والبروتستنتى المركب المناسب من النزعة الفردية والنزعة الجمعية ، من القومية والعالمية . ومفهوم الأدب العالمى لا يتناقض مع القومية ، بل إن القومية بالأحرى « هى اللب الحقيقى وهى أسمى سحر للأدب » وكل أمة يجب أن تطور قوميتها بأقصى ما يمكن لكى تصبح جزءا من الأدب العالمى^(١٩) . ولسوء الحظ فإن هذا المثال الأريحي للنزعة القائمة على المقارنة ثبت أنه مدمر لكتاب مونت فى التطبيق .

والمحاضرات الثلاث الأولى التى تستعيد الماضى تشخص بشكل حاسم الكلاسيكيين والرومانسيين الألمان . ونوفاليس هو « أشبه بعامل منجم ضل طريقه فى مدخل المنجم ووجد هناك مدفوناً وسط الثروات التى نقب عنها »^(٢٠) . وهيلدرلين (الذى كان قليل الشهرة آنذاك) ينال الثناء الشديد : « فلا يكاد يوجد أى شاعر غيره قد شعر وأدرك بعمق الحاجة الحقيقية للروح الحديثة »^(٢١) . وجان بول فى تباعد العقل والجسم هو رمز ألمانيا الحديثة . وكليست هو « فرتر السياسى لعصره »^(٢٢) . والفصول الأخيرة تصبح - على أى حال - عمليات مسح موسوعية فى جهودها لتوجيه الانتباه حتى إلى الآداب الثانوية : الأسبانية والروسية والبولندية والسويدية بل وحتى المجرية والتشيكية غير أن مونت يدفع ثمنا غاليا مقابل شموليته : فقد أصبح نحىلا

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٠ - ٣١ ، ص ٣٦ ، ص ٧١ ، ص ٢

(١٩) المصدر السابق ، ص ٤٢٢

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٧٥

(٢١) المصدر السابق ، ص ٨٩

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٩٦ ، ص ١٥٦

ومصطنعا . وهو يحط باستفاضته على قضية المرأة ، وهو يعطى ملحوظات مجهدة لروايات جورج صاند ؛ وهو يهاجم جنتز السياسى ، بالاختصار إنه يفقد بصيرته إزاء هدفه الأصيل^(٢٣) . والأيدولوجيا البرتستانتية الليبرالية تفرط فى النقد الأدبى الفعلى . ومونت فى أفضل حالاته يحقق نغمة ووجهة نظر آدم مولر وفريدريك شلجل ويخطط لخطاطية تأملية جريئة للقوى الأيدولوجية العريضة التى تلعب على الأدب . ومكانة مونت ومنهجه هما - بشكل ما - مشابهان للغاية لما عند أول مؤرخ على نطاق عريض شامل للأدب الألمانى : ج . ج . جرفينوس .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٢٧٣ - ٣٠٠ ، ص ١٩١ ومابعدها .

المصادر والمراجع

I have not used any of the very incomplete collected editions of Gutzkow and Laube. Comment, e.g., in Georg Brandes, *Main Currents of Nineteenth Century Literature* (see this *History*, 4, 000). Johannes Prölss, *Das junge Deutschland* (Stuttgart, 1892), and H. H. Houben, *Jungdeutscher Sturm und Drang* (Leipzig, 1911), are ample but rarely focused on the literary criticism . .

Walter Dietze, *Junges Deutschland und die deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz* (Berlin 1957), is most instructive in spite of its Marxist slant .

On Wienbarg, see Viktor Schweizer, *Ludolf Wienbarg. Beiträge zu einer jungdeutschen Ästhetik*, Leipzig, 1897 .

On Gutzkow, Harry Iben, *Karl Gutzkow als literarischer Kritiker. Die jungdeutsche Periode*, Greifswald, 1928; poor. Also, Klemens Freiburg-Rüter, *Der literarische Kritiker Karl Gutzkow*, Leipzig, 1930; good.

On Laube : Erich Ziemann, *Heinrich Laube als Theaterkritiker*, Emstetten, 1934 .

On Mundt : Waller Prinz, *Theodor Mundt als Literaturhistoriker*, Halle, 1912; slight .

جورج جوتفريت جرفينوس

(۱۸۷۱ - ۱۸۰۵)

تولى جرفنيوس الرعب عندما وجد نفسه موضوعاً ضمن جماعة ألمانيا الفتاة .
ومن بين كتابته الأولى كان هناك هجوم حاد على بورنه وهو قد أظهر احتقاره لهاينى
ومحظياته حتى فى أواخر الحياة ^(١) . زيادة على ذلك فهو كمؤرخ أدبى ينتمى إلى
الليبرالية السياسية فى العصر . وهو يشارك فى الاعتقاد فى نهاية الحقبة الشعرية
ويهدف إلى تصالح الأدب والحياة ، السياسة والفن . وعمله الرائع « تاريخ الأدب
القومى الشعرى فى ألمانيا » (خمس مجلدات ، ١٨٣٥ - ١٨٤٢) يعلن جهرة « إن
إزدهار شعرنا قد انتهى وأنه توقف عن الإزدهار » ، وإن علينا أن نريد لبلدنا « أحداثاً
عظماً » . وإن التحولات والثورات التى عبر عنها جوته كان قد خشى منها ^(٢) . « إن
كفاح الفن قد انتهى ، وعلينا الآن أن نطلق أنفسنا للهدف الآخر الذى لم يطرقه حتى
الآن البارعون من رجالنا . وأبوللو يمنحنا العظمة هنا كما أنه لم يمنحها لنا هناك » ^(٣)
هذه أمثلة لآخر كلمات كتاب « التاريخ » لجرفنيوس .

وهناك سخرية وشجن فى إنخراط جرفنيوس فى السياسة . وفى عام ١٨٣٧
كان واحداً من سبعة أساتذة بجامعة جوتنجن الذين استقالوا احتجاجاً على إلغاء
الدستور ؛ وفى عام ١٨٥٣ حوكم بتهمة الخيانة . والتصدير للطبعة الخامسة (للتاريخ)
فى ١٨٧٠ يحذر من « أخطار غير محسوبة » فى توحيد ألمانيا فى ظل الهيمنة
البروسية ^(٤) . ومما لاشك فيه أن الليبرالية الديمقراطية العاطفية قد ساهمت فى
الإنهيار المفاجئ لشهرته بعد تأسيس الرايخ الألمانى الجديد .

إن الحماسة السياسية واهتمامه بعظمة الأمة وصحتها الأخلاقية سرت كلها فى
(التاريخ) بكامله . وفى المقدمة (١٨٣٥) عبر جرفنيوس عن تنديده بالمعايير الجمالية

(١) « منابع الكتابة فى باريس » ، فى « التقويم السنوى الألمانى » (١٨٢٥) أعيد فى « الكاتبات
التاريخية الصغيرة المجموعة » (كارلبريوه ، ١٨٢٨) ص ٣٠٣ - ٤١٠ وعن بورنه وهاينى أنظر أيضاً « تاريخ
القرون الجديدة » (ليبزج ، ١٨٦٦) المجلد الثامن ، ص ١٨٠ - ١٨٧

(٢) « التاريخ » ، (ليبزج ، ١٨٢٥ - ١٨٤٢) ، المجلد الخامس ، ص ٧٢٢ ويلمح جرفنيوس لجوته
(١٧٩٥) وقد جرت مناقشة فى المجلد الأولى من هذا التاريخ للنقد الأدبى الحديث .

(٣) « التاريخ » ، المجلد الخامس ، ص ٧٣٥

(٤) الطبعة الخامسة تعيد التسمية لتكون : « تاريخ القصيدة الألمانية » (ليبزج ، ١٨٧١ - ١٨٧٤) ،
المجلد الأول ، ص ٧ من المقدمة .

كلها : « لاشأن لى بالحكم الجمالى على الأشياء ؛ أنا لست شاعرا ولست ناقدًا للأدب الرفيع . إن القاضى الجمالى يظهر أصول قصيدة فى ذاتها ونموها الداخلى واكتمالها وقيمتها المطلقة وعلاقتها بجنسها الأدبى وبطبيعة وطابع الشاعر على نحو ممكن . وعالم الجمال يبذل قصراه لمقارنة قصيدة بقدر الإمكان مع القصائد الأخرى والأجنبية ؛ والمؤرخ يستخدم المقارنة كوسيلة رئيسية لغاياته »^(٥) . المقارنة بطريقة مضادة هي الإجراء المسيطر عليها فى الغالب . وهو يستخدم هذه المقارنة طوال المجلدات لكى يقدم تفسيرات تاريخية واجتماعية لتحديد التجمعات التاريخية والاجتماعية ؛ وهو يفحص التغييرات فى منتجى الشعر من رجال الدين إلى الفرسان وسكان المدن ، « وتراجع الشعر من الناس إلى الباحثين »^(٦) فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ؛ وهو يوجه إنتباها نقيًا لإسهامات الأقاليم والمدن المتنوعة ، ولروابط وعلاقات الشعراء وإن كان يركز بوضوح على الآداب الرفيعة ، وهو يناقش النزعة التاريخية والنقد والكتابات السياسية وحالة المسرح على نحو كامل كخلفية . ومما لاشك فيه أن قوته تكمن فيما هو إجتماعى وثقافى أكثر مما تكمن فيما هو تاريخ شعري .

زيادة على ذلك إنه يتجاوز هذا الاهتمام فى كلية الحياة القومية . وهو يؤمن - مثل هيجل - بعلاقة ضرورية بين الشعر والتطور القومى فى بعض الإنتعاش الشديد أو القوة المتشابكة للسيرورة التاريخية . وهكذا فى مسرحية « فاوست » لايحاول أن يجد « اللحظات البارزة فى أفكار العصر أو سرد الرابطة الداخلية التاريخية ، أو رؤية هذا كرمز جماعة (العاصفة والاجتياح) »^(٧) ، بل ليرى أيضاً أنها قصيدة نمت مثل النبات من تربتها ، خارجة من موقف الأمة والعصر ، والذى تظهره متوقف بالكامل على غرس التربة »^(٨) . ومحدوديات القصيدة هي محدوديات العصر . « وجوته يقف منتصباً فى الموقع الذى جعل بطله يتوقف فيه ؛ ليست لديه مشاعر للحياة الحية وقوة الإرادة فى الإنسان ... ولقد توقف عند ذلك الموقع بالضرورة لأن القطر نفسه قد توقف عندها هناك - القطر الذى يعبر حتى اليوم الهوة بين حياة الشعور والفكر وحياة

(٥) « التاريخ » ، المجلد الأول ، ص ١١

(٦) المصدر السابق ، ص ٢

(٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٠٨

(٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١١٨

الفعل « (٩) إن « فاوست » جديدا مستحيل بدون « تقدم جوهرى فى الحياة العظيمة للأمة » (١٠) وبالمثل فإن تراجيديات شيلر تبعث التأمل على أساس أن « كل شئ له زمنه وظرفه ، ومن ثم فإن التراجيديا ليس لديها عصر عظيم مالم تقدم لها حالة العالم الواقعى مدرسة للمؤلف التراجيدى » . ولقد حصل شيلر على هذه المدرسة « إن التراجيديا تبسدت هباء إلى أن أقامتها الشئون الفرنسية (أى الثورة) على الدرب الصحيح » (١١) . إن الأخلاق تكون دائما « إذا اعتنى شبابنا أولا (بصناعة) التاريخ ، وهذا يمكن أن يعد بحظ أفضل لعمل الإبداع الشعرى » (١٢) . وفى إهداء (١٨٤٠) إلى المؤرخ ف . س . دولمان ، دعا جرفينوس إلى نهاية التأليف الشعرى واقتبس من هوبستر - ومن الغريب أنه أساء فهم كلماته - : « إننى أفضل بالأحرى أن أكون هريرة وأنا أموء عن أن أكون من هؤلاء المتاجرين بالقصائد الموزونة » (١٣) .

فلو كان جرفينوس مجرد عدو « للشعر المتلفظ » ، أو مجرد واعظ للفعل السياسى ، أو حتى مجرد أخلاقى يجب أن يندد بالقوم الذين هم على شاكله فيلاند وهائنس الفاجر لكان يجب تصنيفه على أنه فولفجانج منتسل ، كمؤرخ سياسى للأدب ، كإعلامى ، لكنه كان ناقدًا حقيقيا وباحثًا عظيما . وكتابه (التاريخ) ليس فقط خير تاريخ فى الأدب الألمانى قبل هتروشرر ، بل أيضا - كما يبدو لى - خير تاريخ أدبى فى أى لغة قبل هيبوليت تين ودى سنجتيس ، وكذلك فى المعرفة الواسعة الفعلية والبراعة فى الحكى وفى قوة العرض والتشخيص والتماسك والنورانية والحقيقة الأساسية لخطاطيته العامة ، فمن الواضح أنه تاريخ يتفوق على تواريخ وورتول وهالام ، أو إميليانى وجويديتشى ، أوتكنور ، أو حتى فيلمان وأمبيرونيسار . وبالرغم من خواتيم الخطب السياسية والتيار التحنى التعليمى ، وبالرغم من خجل مصطنع لالتقاطات لتحاليل عينية للأعمال الفنية فإن (التاريخ) وخاصة فى طبعته الأولى (قبل تدفقه ووحدته تنقطعان من جراء التوسعات والتصويبات وإدراج مواد معرفية

(٩) المصدر السابق .

(١٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٢٠

(١١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٨٧

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٨٩

(١٣) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٨ من المقدمة .

واسعة) ^(١٤) فإنه حافل بعقيدة جمالية صارمة وروح نقدية قوية وإن كانت تتراخى فى الغالب . ولقد نجح جرفنيوس فى الربط بين التاريخ والنقد ، بين المسح الحاشد للأجناس الأدبية الحركات الهائلة والسير الثقافية للكتاب العظام : كلوبشتك ، فيلاند ، لسنج ، هردير ، جوته ، شيلر ، وجان بول .

والفصل الأخير وحده عن « الشعر الرومانسى » يبدو بشكل مسهب غير متعاطف وحافل بالإشكال . وينتقد جرفنيوس الحركة الرومانسية ووشائجها الكاثوليكية ، ونزعتها الغنائية الغامضة ولا مسئوليتها الأخلاقية ومداها فى أرض الأحلام وماقبل التاريخ . وبالنسبة لجرفنيوس فإن الإنجاز الشعرى الواقعى للعصر يبدو أنه مفرط فى الصغر : فإن تيك يبدو أكبر شخصية ممثلة للشعراء ؛ ونوفالس ينال التنديد ؛ فليس يجرى مدحه ولكنه يتناوله ببرود شديد ؛ وإ . ت . أ . هوفمان هو « مخلوق مريض » وهو يبدو أنه ينتج فى الأغلب مواداً خاماً لمستقبل الأعمال الفنية ^(١٥) . وقد نقر جرفنيوس من أوثان شبابه وخاصة من جان بول الذى كان عزاؤه الأكبر فى سنوات عمره الأولى عندما التقى به فى حانوت ملابس جاهزة ^(١٦) ، وقد برز أنه استفاد كثيراً لصالح النقد من السابقين عليه مباشرة . لكن جرفنيوس يسلم بأنه « فى الرومانسية بدأ شعرنا يفسد ، لقد أصبح سماداً لحقل مبذور ، منه نبتت علوم التاريخ الأدبى والتاريخ الفنى والأساطير دفعة اللفة » ^(١٧) . ولقد رأى جرفنيوس قيمة النقد الجمالى عند الأخوين شلجل اللذين « ابتعثا ولم يبدعا علماً جديداً كاملاً وهو التاريخ الأدبى » ^(١٨) . وهو نفسه شعر بأنه (أبدع) ذلك العلم بمفرده ، وأنه كان أول من طرح « عملاً فنياً محكياً » ^(١٩) محل التراكمات الخفية الواسعة الأكثر قدماً .

(١٤) أنا دائماً أقتبس من الطبعة الأولى وهو النص الذى ظل بلا تغيير عبر كل الطبعات فى هذه الفقرات ، الطبعة الخامسة (١٨٧١ - ١٨٧٤) تتحرف فى معظمها كما أبرز هذا اليوم كارل بارتش . زيادة على ذلك فإن الإجزاء الهامة نقدياً ظلت دون أن تُمس .

(١٥) « التاريخ » ، المجلد الخامس ، ص ٦٥٧ ، ص ٦٧٤ وما بعدها ، ص ٦٨٤ - ٦٧٥

(١٦) أنظر السيرة الذاتية العامة : « ج . ج . جرفنيوس الحى بذاته » (الطبعة الأولى ، ١٨٦٠ ؛ ليبينج ، ١٨٩٢) ص ٧١ وما بعدها .

(١٧) « التاريخ » ، (الطبعة الخامسة) ، المجلد الخامس ، ص ٦٧٨

(١٨) « التاريخ » ، (الطبعة الأولى) ، المجلد الخامس ، ص ٦١٤

(١٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢

ومن المؤكد أن جرفنيوس فى تطبيقه هو السلالة الدقيقة للأخوين شلجل بالرغم من أيديولوجيته المختلفة تماما والاعتراضات العديدة التى وجهها ضد كتاباتهما وأرائهما (٢٠) .

إن لدى جرفنيوس معياره (هو) الجمالى كما طرح أحكاما جمالية بشكل دائم ، رغم إنه رفض أى علم جمال شكلى . ولقد ذهب إلى أن الحكم الجمالى يجب أخذه بثقة على نحو تلقائى دون تدقيق لدى المؤرخ . وعن النظرية فإنه لايشير إلا فى إطار عام لمصادره عند أرسطو ولسنج وجوته وهمبولت (وكان يجب أن يضيف شيلر) (٢١) . وهناك ذوق كلاسيكى ألمانى محدد يشكل الكتاب : إعجاب لاحد له باليونانيين وبصفة خاصة هوميروس ؛ حب شكسبير ؛ تقدير لسنج وتعاطف عميق مع المرحلة الكلاسيكية عن جوته وشيلر . والروح الجرمانية القديمة لايجرى استنساخها إلا فى تناول العصور الوسطى . ورغم أنه يوجه إنتباها شديدا للعلاقات الدولية والمصادر الألمانية ، فإنه يصل دائما إلى نتيجة مفادها أن التنفيذ الألمانى متفوق على أنموذجه - فعلى سبيل المثال « فإن منشد الحب الرفيع » هو بشكل ما أعمق وأكثر « باطنية » من شعر الشعراء المغنيين الجوالين رغم أنه اعترف فيما بعد بأن مدى موضوعات ذلك الشعر أكثر ضيقا (٢٢) . زيادة على ذلك ، فإنه يأخذ فى الحسبان الجو الذى كتب فيه مع الأخوين جريم كزميلين له فى جامعة جوتنجن . وقد احتفظ بوجهة نظر نقدية بارزة تجاه الأدب الألمانى فى العصر الوسيط . وهو يتحسر على العبادة المبالغ فيها لقصيدة « نيبولنجليد » التى لايمكن وضعها من الناحية الجمالية على مستوى هوميروس ولا تصلح كأنموذج للمحاكاة القومية (٢٣) . ومناقشة فالترفون دى فوجلند وفولفرام وجوتفريت لاتحيد عن الاعتبار الجمالية ؛ والمجلدات المخصصة للقرون الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر التى يمكن أن تكون تاريخية بل هى تاريخية بشكل أنقى تصدر أحكاما

(٢٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٦٠٩ ، ص ٦١١ ، ص ٦١٤ ، ص ٦٢١ ومابعدها .

(٢١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١١

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٨٩ ، ص ٢٢٢ وتعد الأمر فى الطبعة الثانية (١٨٤٠) والطبعات اللاحقة . المجلد الأول ، ص ٣١١ ، ص ٣١٤ ، ص ٣١٦ أو الطبعة الخامسة ، المجلد الأول ، ص ٤٨٣ ، ص ٤٨٦

(٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٧١ - ٢٧٣

نقدية باستمرار ولا تفسد إلا بنقص التعاطف مع التراث اللاتيني الثقافى والذوق الكاثوليكي من الزخرفة الغريبة (الباروك) .

وذروة ما فى هذا الكتاب هو تناول العصر الكلاسيكى العظيم : عصر لسنج والذى هو بالنسبة لجرفنيوس قد حدد بأوضح شكل الفن الألمانى على أنه واقع « بين الشمال والجنوب ؛ بين الأراضى الواطئة واليونان ، بين الطبيعة والمثال » والذى فى عمله « ناثن الحكيم » رغم النظم السيئ « أبدع أكبر عمل مميز ألمانى فى شعرنا الحديث بعد (فاوست) جوته »^(٢٤) ؛ وهناك عصر فيلاند والذى ندد به ولكن حله بإطناب كبير ؛ وعصر هرر الذى يعانى من نزعة التقوى ونزعة العالمية ، وأخيراً عصر جوته وشيلر والذين تتبّع سيرتهما الثقافية المتوازنة بعناية شديدة . وهناك مقالات خاصة قد خصصت جانباً لأفضليات جرفنيوس : الثورى جورج فورستر الذى أشرف على إصدار كتاباته مع مقدمة طويلة ؛ و ج . ه . فوس الذى تبدو له ترجمته لهوميروس ينبوع العظيم للكلاسيكية الألمانية^(٢٥) . ويحكم جرفنيوس على فترة « العاصفة والاجتياح » حكماً قاسياً ويصف دور جوته فيه ويؤكد تباعد جوته عن رفاقه فى هذه الجماعة . وعكس الافتراضات الألمانية المعتادة يعرف جرفنيوس أن « التجربة » ليست معياراً بالمرة للشعر . وكان جوته دائماً « عند حافة التجربة المعاشة : وهو مستعد لإنهائها ، وقادر على السيطرة عليها قبل أن يبدأ عمله (الشعري) » . وهو يقف « عند الحدود الخطرة بين الشعور والتأمل ، بين الغريزة والوعى » ، وهو يعرف أن هبة « الاستمتاع بالأشياء بعمق وفى الوقت نفسه لا يزال يضعها على مسافة موضوعية » هى القوة الحقيقية للشاعر^(٢٦) . ويرى جرفنيوس الرحلة إلى إيطاليا على أنها تطهير أخلاقى وجمالى ، على أنها خطوة « من الخروج على القانون إلى النظام والنورانية ، من الهمجية فى شمال أوروبا إلى ثقافة الجنوب »^(٢٧) . ويهلل جرفنيوس للصدقة مع شيلر ، ويعرض علم جمال جوته (بما فى ذلك الرمز) بشكل متقلقل ،

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٤٠٦

(٢٥) عن المجلد السابع عن جورج فورستر « الكتابات الكاملة » ٩ مجلدات ، لبيزج ١٨٤٣ وقد أعيد عند هانس ماير « الأعمال الأساسية » ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٣ - ٣٦٠ وعن فوس ، « التاريخ » ، المجلد الخامس ، ص ٥٦ - ٥٧

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٥٠٥

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٧٨

ثم يمجّد بشدة « هرمان ودوروثيا » لجوته ، « القصيدة الوحيدة التي استطاعت كل القرون الحديثة أن تطرح بها بعثا يونانيا من الموت بدون تعليق أو تبرير »^(٢٨) . وجوته - إذن - هو شاعر ملحمى أساسا ، عاجز عن كتابة التراجيديا ، مدفوع بطبيعته إلى الموضوعية والنزاهة والسكينة النهائية ، والبرود الأولي و « التسامح المؤلم » في سنواته الأخيرة^(٢٩) . ولقد استغل جرفنيوس بشكل كبير « رعب جوته من التاريخ وعمائه عن أهمية الثورة الفرنسية ، وعبوديته الكوميديا للملكية ، وتمجيده الشديد لأشد الأحداث والموضوعات تفاهة »^(٣٠) . وكان يمكن لجوته أن يكون فرجيل لكنه لم يصبح إلا أوفيد - أو بالأحرى - إذا صححنا قوله - نعتبر ذوق جرفنيوس الاستثنائي بالنسبة لعمل جوته « هرمان ودوروثيا » مثل ثيوقريتوس^(٣١) . ومسرحية « فاوست » هي أيضا ملحمة حافلة « بالفجوات والألغاز والمتناقضات » ، وهي تعكس الأحوال المختلفة والأساليب المتباينة لحياة جوته بدل أن تكون دراما ذات وحدة^(٣٢) . ومثل كثير من معاصريه يتحسّر جرفنيوس على تطور جوته الأخير الشامل « إن المرحلة الأورفية - كما يسميها - ليست إلا فضولا سيكولوجيا » . و « الديوان الشرقي للمؤلف الغربي » هو « هلامى سديمي » ؛ والأقصوصة « تافهه دون شك »^(٣٣) . والجزء الثاني من « فاوست » ليس سوى مجرد مجاز لحياة جوته : « إن أصل هذه القصيدة وطبيعتها وتفسيرها منفردة مثل تعليقات دانتى أو تاسو على تأليفهما » . وسوف « ننحى جانبا مثل (الفريوس المستعاد) لملتون أو دراما كلوبتشك المفروضة »^(٣٤) . وحتى الأعمال الكلاسيكية لجوته يحكم عليها في الغالب حكما قاسيا وفق محك الوحدة الكلاسيكية وإتساق النغم . وفي مسرحية جوته « إيجمونت » يوجد تنافر بين المناظر الشعبية الفلمنكية والتأثيرات الأوبرالية . ورواية « فيلهم ميستر » تنقسم إلى قسمين

(٢٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٧١ - ٤٧٢

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٩٦ ، ص ٤٩٨ ، ص ٧٠٤

(٣٠) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٥٧٥ ، ص ٢٩٦ - ٢٩٧ ، ص ٧٠٩

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٣٩٩

(٣٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٠٦

(٣٣) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٧١٨

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٧٢٢ ، ص ٧٢٤

غير متساويين . ومسرحية « إيفجينيا » وحدها هي الوحيدة « الزهرة الأنقى فى الثقافة الحديثة »^(٣٥) .

ويُطرح شيلر فى مقابل جوته بمثل ما يُطرح التراجيدى مقابل الملحمى ويمثل ما يُطرح الذاتى مقابل الموضوعى ، ويمثل ما يُطرح شاعر الوجدان مقابل الشاعر الفطرى . وهو بهذا يضع فى ذهنه التفرقة التى رسمها شيلر بين شعر الوجدان وشعر الفطرة . وإعجاب جرفينوس بكتابات شيلر الجمالية وأهميته السياسية والوطنية يصعب أن تكون أكبر . والمشروع الكلى للتراجيدى التاريخى يبدو لجرفينوس الهدف الأقصى للشاعر الحديث . وشيلر المطروح بين الفن النمطى لسوفوكليس والفن الفردانى عند شكسبير أوجد التوفيق بين الطبيعة والثقافة ، بين القديم والحديث ، والذى يعدّه ذروة المثال الجمالى^(٣٦) . غير أن إحساسه النقدى غير قانع بحل تجريدى ، غير قانع بالتوازى الذى رسمه بين جوته وشيلر ، أو حتى بما توصل إليه من نتيجة مفادها أن النزاع للأفضلية بينهما لا يمكن حله بمثل ما هو قائم بين أفلاطون وأرسطو ، بين أريوستوتاسو ، بين روسو وفولتير ، مما لا يمكن حله^(٣٧) . ومن الناحية العملية يرى جرفينوس أشكال قصور تمثليات شيلر . ولا يقتصر الأمر على التمثليات الأولى والتى يفضل من بينها « فييسكو » بسبب موضوعها التاريخى^(٣٨) . بل يمتد الأمر إلى « فالنشتين » . وفى المسرحية الأخيرة يستكين شيلر لقدرته ويستسلم « للعلاقة الخالصة بين الفعل والكارثة والتى هى تصدّع دائما عند شكسبير وجوته»^(٣٩) . بمثل ما لم يقدر جوته فى عصره أن يحقق ملحمة هوميروسية وفشل مع مسرحيته « المواضع »^(٤٠) . ولم يحقق الكمال فى الأنشورة الرعوية المتواضعة « هرمان ودورثيا » . ولم يحقق شيلر التراجيدى الشكسبيرية التى يغذيها التاريخ لأن ألمانيته ينقصها التاريخ الحقيقى . وهكذا اخترع جرفينوس خطاطية (كان يمكن أن يتخيلها

(٣٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٠٢ ، ص ٤٦٧ ، ص ٩٨

(٣٦) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٣٦٩ ، ص ٤٩٢ ، ص ٤٩٥ ، ص ٩٢ ، ص ٥٠٦ - ٥٠٧ ، ص ٥١٢

(٣٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٥١١ وما بعدها ، ص ٤٤٢

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٤٦

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٨٦

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٧٥ - ٤٧٦

فريدريك شلجل الشاب أو هيجل) تكون جمالية وتاريخية فى الوقت نفسه . إنها قائمة على أساس الهرمية الكلاسيكية للأجناس الأدبية وفى قمتها التراجيديا والملحمة . والملحمة التى هى موضوعية وهادئة تتحول إلى الماضى . والتراجيديا التى هى ذاتية ومنخرطة فى عصرها تواجه الحاضر^(٤١) . والشعر الغنائى والتعليمى يعد أدنى فى الأجناس الأدبية . ويبدو الشعر الغنائى لجرفينوس دائماً علامة على الهوية الفنية نظراً لأن ما هو هوية يقلت من الموضوعية^(٤٢) . والقصائد الغنائية مثل طفولة الشاعر وهى مهمة فى ذاتها لالشيء إلا إذا كان الشاعر قد تقدم على نحو أبعد ؛ هكذا يحكى لنا فيما يتعلق بهيلدرلين الذى يبدو لجرفينوس مجرد حالم رومانسى^(٤٣) . ويرسم جرفينوس فرقاً بين الشاعر القومى « الذى يغزل فى وقت الفراغ خيوطه على مغزل الزمن » والشاعر الشخصى « الذى يستمد الخيوط بجهد من أعماقه الداخلية مثل العنكبوت »^(٤٤) . ومايهم ليس إلا الدراما والملحمة ، الفعل التراجيدى أو البطولى - وهى المثل التى دافع عنها لسنج بينما ارتعب هرذر نو النفس الغنائية اللينة « لمراى حمام الدم من جراء قول لسنج (الأفعال هى موضوع الشعر) وهذا يحدث بين الشعراء »^(٤٥) . ولم يهتز جرفينوس إزاء المذبحة ، وهيوميروس وشكسبير وجوته وشيلر ظلوا باقين ناجين بعدها . والألمان فى عصرهم الذهبى ، العظيم فى تراجعهم والمنفصل للأبد ، حقق وحده من بين الأمم الحديثة وحدة الهلينية والمسيحية وحقق الثقافة الحديثة الحقيقية^(٤٦) . لقد حقق الألمان هذا رغم الحياة القومية التعسة - فى زمن العار القومى وفى عزلة عالم الأحلام الجميلة . لقد حسد جرفينوس اليونانيين والإنجليز الذين فى عصرى بركليز وشكسبير قد حققوا الوحدة المثالية للعظمة القومية والحرية بالفن .

(٤١) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٤٩٣ وما بعدها

(٤٢) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ٧٠٠

(٤٣) المصدر السابق ، الطبعة الخامسة ، المجلد الخامس ، ص ٧١٧

(٤٤) المصدر السابق ، الطبعة الأولى ، المجلد الخامس ، ص ٦٥٠

(٤٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٣٥٦

(٤٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٠

وعلى هذا فإن كتاب جرفينوس التالي يقع فى أربعة مجلدات عن « شكسبير » (١٨٤٥ - ١٨٥٠) ولقد جذب الكثير من الانتباه عندما قدمه ف . ج . فورنفل فى عام ١٨٧٤ فى العالم الناطق بالإنجليزية إلى أن توارى فى الظل عندما أصدر الناقد الإنجليزي أ . س . برادلى كتابه ^(٤٧) عن شكسبير بقراءة أكثر دقة وإمعانا للتراجيديات . وكتاب (شكسبير) لجرفينوس لا يزال يحتفظ بأهمية خاصة باعتباره المحاولة الأولى - بعد محاولة أولريتشى - لعمل مسح تفصيلى لتمثليات شكسبير وإعطاء جرد نسقى لنظرة شكسبير الأخلاقية . وبينما يؤكد أولريتشى على مسيحية شكسبير فإن جرفينوس الدنيوى يطور بتطوير شديد أطروحة السلامة الخلقية لشكسبير وماعنده من إتران وعدالة ونقص فى التحامل والإحساس العام . فبالنسبة له « تكون الأخلاق غير منقسمة عن الشعر الحقيقى » . وتمثليات شكسبير « تمثل ذلك النظام الأعلى والعدالة الخالدة فى الشئون الإنسانية ، أى أصبع الرب » ^(٤٨) . ورغم أن جرفينوس لا يؤمن بالعدالة الشعرية بمعنى نسق من الجزاء الدقيق ، فإنه يرى العدالة متحققة حتى فى الانتهاكات الظاهرية . إن (حالة) الموت حاسمة : وكورديليا « تموت فى عظمة المخلصة التى تغير مظهرها ، ولير فى التوفيق والتصالح ، وجلوستر وهوييتسم وكنت بفرح » ^(٤٩) . وتطور شكسبير (وهو ينقسم إلى فترات) يجرى تصويره أيضا كتصور أخلاقى . ويفسر جرفينوس السوناتات على أنها سجل تطهير خلقى . ويتوحد شكسبير بشدة مع الأمير « هال » ، وهكذا يدافع عن رفض فالستاف والتنديد بفالستاف باعتباره « تجسيدا للطبيعة اللطيفة الحسية الحيوانية للإنسان » ^(٥٠) ومسرحية « أنطونيو وكليوباترا » تثير فيه القلق لأنها تظهر استرخاء مؤقتا فى نسيج شكسبير الخلقى ، وهو يرى صدى فى المادة نفسها ، الصراع « بين الواجب السياسى والعاطفة غير الخلقية » ويأسى لنقص النبالة فى البطلين ^(٥١) . ومما يثير الفضول بما فيه الكفاية أن جرفينوس يقدر مسرحية « سمبلين » تقديرا رائعا ،

(٤٧) المقصود هو كتاب « التراجيديات الشكسبيرية » الذى ألفه برادلى عام ١٩٠٤ (المترجم) .

(٤٨) « شكسبير » (أربع مجلدات ، ليزج ، ١٨٤٩ - ١٨٥٠) ، المجلد الرابع ، ص ٢١٥

(٤٩) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٦

(٥٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٤١٠ - ٤١١ ، ص ٢٣٠ ، ص ٢١٩

(٥١) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٨٤ ، ص ١٠٥

ومسرحية « لير » تبدو « لاهوتا طبيعيا شعريا » قريبة من الملحمة الواردة فيما قبل التاريخ^(٥٢).

وإمعان النظر الأخلاقي يتوحد مع البحث عن الوحدة الفنية ويتطلع جرفينوس في كل مكان بحثا عن « الفكرة الرئيسية » ، بحثا عن الأطروحة الموحدة^(٥٣) ، ويجد مهمته النقدية متحققة عندما يستطيع أن يجد صياغة عامة لتمثيلية أو مجموعة من التمثيلات ، عندما يستطيع أن يقول إن « تاجر البندقية » هي مسرحية تختص بعلاقة الإنسان بالتمبؤ أو أن مسرحية « سمبلين » تتحول إلى مفهومين متعارضين أو صفات أخلاقية ، الاخلاص والحقيقة ضد الزيف واللاحقيقة^(٥٤) . وجرفينوس على وعى تام بإخطار النزعة العقلانية . وهو يكره الهيكلية ، وكثيرا ما احتج ضد رد الأمور إلى الصياغات التجريدية^(٥٥) ؛ ولكن نقده في التطبيق ينتهك بعجزه عن الهرب من نزعته التعليمية الشديدة ، من تصوره السيكولوجي - الأخلاقي الكلي عن التمثيلات . وهو يستطيع أن يدلى بملاحظات ممتازة عن التقابل وتشابك المناظر وحالات العقل : حديث كلوديوس وهو يركع في ندم عاجز كتوازٍ مع حالة هاملت العقلية ؛ وإستجابة فولومنيا لكور يولانوس كأمر متوقع في النظر المبكر الذي يفضى إلى إبعاده^(٥٦) . وعلى أى حالة فإن جرفينوس في الغالب تماما لا يرى التمثيلات كتمثيلات ولكنه لا يفحص إلا الأشخاص معزولة . ويجب أن نستمد الفعل من الشخصية نظرا لأنه لا يستطيع أن يسمح لشكسبير بما يعده قدرية^(٥٧) . وحتى الساحرات قى « ماكبث » هي « مجرد التجسيد للإغراء الباطني »^(٥٨) . ويجب أن يكون هناك دائما ندم أخلاقي في الشخصيات التراجيدية وهناك استغلال شديد على نحو كله عبث لدعوة كورديليا لجيش « فرنسي »

(٥٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٤١٣ ، ص ٤٦٤

(٥٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٠ ، ص ٥٤ ؛ المجلد الثاني ، ص ١٩١ ؛ المجلد الرابع ، ص ٢٧١ وما بعدها ، ص ٢٩٧

(٥٤) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٦٠ ، المجلد الثالث ، ص ٤٥٤

(٥٥) المصدر السابق ، على سبيل المثال ، المجلد الرابع ، ص ٣٦٣

(٥٦) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٠ ، المجلد الرابع ، ص ٣٦٣

(٥٧) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٥٦

(٥٨) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣١٦

لغزو إنجلترا ، وخطيئة ديدمونة في التسبب في وفاة أبيها ، والاندفاع العاطفي لروميو وحتى الطُّرقُ المنحرفة لهاملت التي تسببت في المذبحة الشاملة النهائية^(٥٩) . وتحليلات الشخص والواقف هي في الغالب غبية على نحو ممل ويهاجم ما هو واضح . وبصفة عامة فإن جرفينوس يثبت عينيه على التمثيليات ولا يحدث إلا نادراً أن يقوم بتطبيقات معاصرة على شكسبير لكنه يطور بالفعل الأطروحة التي مفادها أن ألمانيا هي هاملت ، وهو قول شاع من جراء قصيدة فريليجرات (١٨٤٠) . وهو ينتهي بتزكية شكسبير للألمان باعتباره « معلماً ذا تفكير حر » - للسلطة التي لاتقبل الجدل والذي يُبقى الدعوة للتقدم مفتوحة^(٦٠) . وكما في « تاريخ الأدب الألماني » فإن المعاصرة أو الواجب إزاء عصره قد دمر جرفينوس الناقد ، كما حدث بالفعل بالنسبة لعدد من معاصريه في ذلك العصر .

(٥٩) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣٩٨ ، ص ٣٩٩ ؛ المجلد الأول ، ص ٤٣ ؛ المجلد الثالث ، ص ٢٩٧ - ٢٩٨

(٦٠) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٨٦ وما بعدها ؛ المجلد الرابع ، ص ٤٢١ ؛ المجلد الأول ، ص ٤ ؛ المجلد الرابع ، ص ٤١٨

المصادر والمراجع

Max Rychner, *Georg Gottfried Gervinus. Ein Kapitel über Literatur- geschichte*, Bern, 1922; good .

Rudolf Unger, " Gervinus und die Anfänge der politischen Literatur- geschichtsschreibung in Deutschland, " *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, philologisch-historische Klasse, Fach- gtuppe IV, Neue Folge, Band I, No. 5 (Berlin, 1953), pp. 71-94 .

See comment in Vittorio Santoli, " Deutsche Literaturgeschichte und Literaturkritik im 19 . Jahrhundert, " in *Fra Germania e Italia* (Florence, 1962), pp. 252 - 63 .

الهيجليون

من بين كل الأنساق فى الفلسفة المثالية الألمانية نجد أن نسق هيغل كانت له أوسع أصداً فى النقد الأدبى . و« محاضرات علم الجمال » لهيغل لم تنشر إلا بعد وفاته عام ١٨٣٥ لكن أقواله السابقة والأكثر أهمية المنهج الكلى لجدله والخطاطية العامة للتطور التاريخى أثارت عدداً من التلاميذ والمريدين ليحاولوا الاشتغال بالنظرية الأدبية والتفسير حتى قبل وفاة الأستاذ . ولسوء الحظ فإن القليلين قد فهموا وضع هيغل المتوازن بعناية تأكيده على وحدة الفكرة والصورة ، المحتوى والشكل ويمكن القول إن أتباعه لم يلتقطوا إلا جانباً من التناول وهو « الفكرة » التى سرعان لم تصبح إلا محتوى فلسفياً أو خلقياً أو دينياً للعمل الفنى، أما الهيجليون - سواء تقبلوا أم لم يتقبلوا نسقه الكلى - فقد كانوا فى النقد الأدبى أشد الصيادين قسوة فى قنص الأفكار « المحورية » أو « الرئيسية » : أصحاب المجاز الذين ردوا العمل الفنى إلى تصور نظرية فلسفية أو وثيقة فى تاريخ التغيير الثقافى .

ومسرحية « فاوست » لجوته حتى قبل نشر الجزء الثانى أتيح لها هذا التناول . فكارل فريدريك جوشل (١٧٨٤ - ١٨٦٢) فى كتابه « جوته ومسرحيته فاوست واستمرارية الرجل » (١٨٢٤) يفسر مسرحية « فاوست » ببساطة على أنها إرهاص شعرى وتأكيد لفلسفة هيغل : « إن الطريق الذى سار فيه فاوست هو الطريق الضرورى الذى يجب أن ينتهجه الفكر » ، لأنه يسير فى مسار تطوره من خلال كل أحوال الصراع : الفرق بين الإنسان والله ؛ بين الذات والموضوع ، بين الفردى والعام ، بين هذا العالم والعالم الآخر^(١) . وبعد عام نشر هرمان فريدريك قلهم هنريش (١٧٩٤ - ١٨٦١) كتابه « قراءة جمالية لفاوست جوته » (١٨٢٥) والذى جذب احترام جوته وإن كان انتباهاً محيراً وربما يكون هو الدافع الذى حثه على العمل لكتابة الجزء الثانى^(٢) . ويؤول هنريش مسرحية فاوست استناداً للثلاثية^(٣) الهيجلية

(١) لبيزج ، ١٨٢٤ ، المجلد الأول ، ص ١٤٢

(٢) لاهاي ، ١٨٢٥ ، انظر : إريك سيمان : « مساهمة فى بحث ظهور الجزء الثانى من « فاوست » لجوته : جوته وهنريش » ، هانوفر ؛ ١٩٢٨ طبعة بيل ديس .

(٣) المقصود هنا ثلاثية الجدل الهيجلى التى شاع أنه يقول بها وهى الأطروحة والنقيض والمركب . ومن الغريب أن هيغل فى كتابه (علم المنطق) يقول إن الجدل يكون أحياناً خماسياً مما ينفى عنه مثل هذا التسطيح الشائع للجدل . (المترجم)

حيث يجدها في كل فعل ومنظر وموقف وشخصية . وهو يعرف من النظرية أن محتوى كل تراجميديا حقيقية يجب أن يكون تصالح الله والإنسان ، ومن ثمّ ثبت بأن فاوست سيتم إنقاذه بعد أن « اعترف بحرية بأنه قد أثم »^(٤) .

ولقد أصبح شكسبير الضحية الأخرى لهذا التناول . فإدوارد جانس (١٧٩٨ - ١٨٣٩) وهو فيلسوف تشريع فسر مسرحية « هاملت » كتراجيديا الفهم ، أو تراجميديا الفهم الذي يستقل عن العقل : إن هاملت ينتهك الأخلاقيات بتشريحه للأخلاقيات والعقل ينتصر في النهاية مع فورتبيراس ، الدولة المشخصة^(٥) . ونفس النزعة التصورية المجدبة تسود أيضا التفسير الألماني النسقى الأول لشكسبير مثل محاولة أوجست فلهلم شلجل : وهو كتاب أولريتشى « الفن الدرامى عند شكسبير » (١٨٣٩) وهرمان أولريتشى (١٨٠٦ - ١٨٨٤) ليس هيكليا بالمعنى الاصطلاحي ، فهو في الحقيقة ينتقد فلسفة هيكل ، ولقد شيد نسقه الخاص من الإلحاد الفلسفى^(٦) . وكتابه المبكر « تاريخ الفنون المتشابكة » (١٨٣٥) كان - على أى حال - غارقا تماما في الجدل الهيجلى (وربما الجدل الخاص بالأخوين شلجل) « بتطوير » فكرة الفن والأجناس الأدبية المتميزة للفن في « ضرورتها »^(٧) . ويحتوى الكتاب عن شكسبير على معلومات تاريخية كثيرة مستمدة من المصادر الإنجليزية بما في ذلك المعلومات عن كتاب الدراما الإليزابيثيين الآخرين ، لكنه مهتم أساسا بالبرهنة على أن شكسبير يعتنق وجهة نظر مسيحية متسقة . التراجيديا عند شكسبير « تمثل دائما قدرا مباشرا للعدالة الإلهية والضرورة الخلقية »^(٨) . ويجرى فحص التمثيليات من أجل أفكارها الأساسية ويتم عرضها في « ترتيب مثالى » يمر من « حب العرائس » لروميو وجولييت عبر « حب الأزواج » عند عطيل و « الحب الأبوى » عند الملك لير وتراجيديا « ماكبث » عن الإرادة والفعل في الدولة إلى تراجميديا الفكر الكلية السديدة

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٣٢

(٥) « هاملت شكسبير » في « أشتات من الكتابات » (برلين ، ١٨٣٤) ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٩ - ٢٩٨

(٦) أنظر : « مبدأ ومنهج الفلسفة الهيجلية » (لاهاي ، ١٨٤١) ، « المبدأ الأساسى للفلسفة » (مجلدان ، ليينر ، ١٨٤٥ - ١٨٤٦) وعديد من الكتابات المتأخرة .

(٧) برلين ، ١٨٣٥ ، المجلد الأول ، ص ٢٣ والمجلدان لايناقتشان إلا الملحمة والشعر الغنائى .

(٨) « تاريخ الفنون الهلينية المتشابكة » ، لاهاي ، ١٨٣٩ ، ص ١٦٢

الرقيقة في « هاملت » . ويبدو أولريتشي أنه الكاتب الأول الذي يندد بمهمة هاملت في الانتفاع من وجهة نظر مسيحية وعجز هاملت عن الفعل هو فضيلة أكثر منه خطيئة . وهو يغنى لأنه يحاول أن « يتملص من يد الله مباشرة » ، لأنه يريد أن يكون « السيد المطلق » ، يريد أن يكون « الله »^(٩) . وفي الممارسة فإن بحث أولريتشي عن فلسفة شكسبير أفضى غالبا إلى تأكيد أقسى نوع من العدالة الشعرية . ويجرى عقاب جوليت وكورديليا وديمونة بسبب خطاياهن أو زلاتهن ؛ وباريس الذي طلب يد جوليت يلقى العقاب بسبب الطريقة الضحلة التي يتصور بها الحب ؛ وكذلك أوفيليا بسبب « أحلامها الخاصة باللذة الحسية والسعادة الدنيوية »^(١٠) .



وهنريخ تيودور روتشر (١٨٠٢ - ١٨٧١) شبيه تماما بأولريتشي في تفسيراته لشكسبير . وهو يستحق الانتباه بسبب دفاعه النظري عن المنهج الهيجلي وبسبب التأثير الذي مارسه على كاتبين من الكتاب العظام : بلنسكي وهبل . لقد أعجب به بلنسكي وفي بعض المناسبات ينثر أقواله ؛ ولقد رأى هبل فيه معلما نقديا واستمع لفترة لنصيحته وفي السنوات المتأخرة (١٨٤٥ - ١٨٦٣) كان روتشر ناقدا مسرحيا ذا تأثير في برلين وكتب أيضا عن نظرية التمثيل^(١١) . لكن مقالاته الأولى وخاصة عن شكسبير وجوته تمثل نقدا هيجليا متزمنا في نقائه . ومجموعة « معالجة فلسفة الفن » (١٨٣٧ - ١٨٤٢) لها مقدمة على شكل تحليل « لعلاقة فلسفة الفن والنقد بالعمل الفني الجزئي »^(١٢) مما يظهر وعيا واضحا بالمشاكل . وهدف النقد كما يؤكد روتشر هو « أن نفهم الأعمال الفنية العظيمة في معقوليتها الداخلية وفي وحدة الفكر والعرض » ولتزويدنا « ببصيرة في ضرورة العضونة » . وهو يدرك أن الصعوبة قائمة في إظهار « كيف يحقق الفكر الحدسي الحر الشكل والحدود » وكيف يقتضي

(٩) المصدر السابق ، ص ١٨٧ ، ص ١٩٧ ، ص ٢٠٥ ، ص ٢١٩ ، ص ٢٢٧ ، ص ٢٣٣ ، ص ١٨٦

(١٠) المصدر السابق ، ص ١٩٤ ، ص ٢٠٠ ، ص ٢١١

(١١) « فن التصوير الدرامي » ، ثلاثة مجلدات ، برلين ، ١٨٤١ - ١٨٤٦ ؛ « التناول الدرامي والجمالي » ، لبيزج ، ١٨٦٤ وهناك قائمة بالمختارات من العروض التحليلية المسرحية عند كلاين ، ص ٩٨ - ٢٢١

(١٢) برلين ، ١٨٣٧ - ١٨٤٢ ، المجلد الأول ، ص ٣ - ٧٢

اللامتناهى الشكل المتناهى»^(١٣) . وروتشر فى الممارسة مثل الهيجليين الآخرين يصوغ أولا الفكرة الرئيسية العامة ثم يحاول أن يكبس كل تفصيلا فى صياغة. وهكذا فإن « فكرة » مسرحية « تاجر البندقية » هى « الجدال المنهزم ذاتيا للقانون المجرى » . وحتى هجران لا نسلوت جوبو لسيده ، وهرب جسيكا من بيت الزوجية وعمل الخواتم فى الفصل الأخير يجب عرضه على نحو يلائم الخطاطية . وسوداوية أنطونيو يجرى تفسيرها على أنها تبزغ من « تناقض فعال لا شعوريا بين طبيعته المثالية ومصالحه وأهداف نشاطه التجارى » وأنصياح بورنيا لرغبة أبيها الأخيرة فى مسألة الثلاث علب الخاصة بالجواهر تطرح معتقدا تعسفا وترفعه إلى مرتبة الإلزام الأخلاقى : إنها تثق بالعناية الإلهية وتثق بنوع الرحمة المسيحية^(١٤) . ومع الأصالة الشديدة المماثلة يدافع روتشر عن كل تفصيلا فى مسرحية « روميو وجولييت » و « الملك لير » . وهو يدفع بسهولة الاتهام فإن الفرصة الشريرة وحدها هى التى تسببت فى وفاة المحبين . وهو فى جدله « فإن الفرصة تساهم فحسب فى كشف الأمر المحتم الذى لا مهرب منه »^(١٥) . إن لير يقاسى من جراء خطيئته الأصلية ، « التضليل المخيف بوضع الكلمة محل الفعل ، ووضع الحديث محل العاطفة » . وجنونه الذى لا يجب تفسيره سيكولوجيا يرجع إلى الانفصال الباطنى نفسه بين الكلمة والفعل^(١٦) . ولكن على الإنسان أن يعترف بأن روتشر رغم الحشو التجريدى الكثير يطرح مشكلات حقيقية فى « الملك لير » ، وتبدو الخاتمة بالنسبة له مثل حكم الدينونة : فليروجلوكستر « يتخففان من خطاياهما بالإفراط فى معاناتهما ويصبحان شخصيتين يعاقبان بسوء الحظ »^(١٧) . وكثير عند روتشر يمكن أن يسر المفسرين المحدثين لشكسبير من الذين يبحثون عن الرموز والمراسلات والقصيدة المسيحية . وهم يوجهون كثيرا من الانتباه لنص شكسبير أكثر مما فعل روتشر ، لكنهم يشاركون الهيجليين سوء الفهم العقلى للفن .

★ ★ ★

(١٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤ من المقدمة .

(١٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ١٢٤ ، ص ١٠٢ .

(١٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٤ ، ص ٤٢ .

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٣١ - ١٣٢ ، ص ٧٩ .

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٨٨ .

ويبدو كارل روزنكرانتس (١٨٠٥ - ١٨٧٩) بالمقارنة مع روتشر - وهو كاتب سيرة هيجل - أكثر المؤرخين ثقافة ودراية . وكتابه « تاريخ الشعر الألماني في العصور الوسطى » (١٨٣٠) يطبق خطاطية هيكلية على الأدب الألماني في العصور الوسطى . إن الأدب ينتقل من الحدس (الشعر الملحمي) إلى العاطفة (الشعر الغنائي) إلى الفكر (الشعر الجدلي) . وفي خلال هذه المراحل تظهر أشكال ثلاثية للتقدم . فالشعر الغنائي - على سبيل المثال - يتقدم من فشل الحب الرفيع إلى « سيد الغناء » إلى الأغنية الشعبية . والقوى الروحية - فردية الجرمان البدائية ، عالمية الكنيسة ، التصوف المستمد من الشرق - تلقى بظلالها على الأدب ؛ ولكن داخل هذه النزعة النسقية يهدف روزنكرانتس إلى أن ينقل المزيد من المعلومات العينية وبعض النقد . وهو على سبيل المثال يعطى قيمة كبرى لـ « تيتورل »^(١٨) . وكتاب « مرجع التاريخ الألماني للشعر » (١٨٣٢ - ١٨٣٣) هو بالأحرى أكثر خطاطية وأكثر تعسفاً في تصنيفاته . وعندما كان الناقد دي سنجنيس مسجوناً في قلعة دل أوفو في خليج نابولي ترجم الكتاب إلى الإيطالية ؛ ولقد أراد أن يتعلم الألمانية وقد توفّر له الكثير من الوقت^(١٩) . وروزنكرانتس في كتبه المتأخرة حرّر نفسه ببطء من التسلح الثقيل بالمفاهيم الهيكلية . وهناك كتاب هام عن « جوته وأعماله » (١٨٤٧) لا يزال يتحرك داخل الخطاطية الهيكلية للتطور ؛ لقد تقدّم جوته من الثقافة إلى الطبيعة ، إلى المثال ، ومن ثم إلى « الفكرة »^(٢٠) . لكن كتاب « دييرو وأعماله » (مجلدان ، ١٨٦٦) هو ببساطة كتاب تاريخي وسيكولوجي ووصفي . إنه عمل رائد وكان بارزاً في ألمانيا في ذلك الوقت بسبب التعاطف والفهم اللذين كرّسهما روزنكرانتس لدييرو ؛ فهو ملحد ومادي ، وهو كاتب له سمعة متوهجة من أجل الخلود .

وأهم كتاب لروزنكرانتس هو « علم جمال القبح » (١٨٥٣) والذي - إن يكن بقوة تأملية فعلى الأقل - يظهر العبقرية التصنيفية الفذة . إن مجرد فكرة وجود جمالية

(١٨) لاهاي ، ١٨٢ ، ص ٧ من المقدمة ، ص ٧ ، ص ٢٧٦ ، ص ٤٣٤ ، ص ٤٩٧ ، ص ٥٠٨ ، إلخ .

(١٩) انظر المجلد الرابع من كتابنا هذا (تاريخ النقد الأدبي الحديث) .

(٢٠) كونجسبرج ، ١٨٤٧ ، ص ١١١

للقبح (وإن كانت ليست جديدة تماما) ^(٢١) هي فكرة رائعة . ويذهب روزنكرانتس إلى أن القبح لا يفيد فحسب في إحباط الجميل في الفن ، بل هو أيضا - بالمعنى الهيجلي - سلب أصيل للجمال إنه يقتضى نظرية - بمثل ما يقتضى الشر في فلسفة الأخلاق ، أو المرض في علم الأحياء ^(٢٢) . ويطرح روزنكرانتس سلماً تقديمياً للقبح : من « الهلامى » إلى « غير السديد » وأخيراً إلى « المفكك » . و « الهلامى » ينقسم إلى « غير المتبلور » و « اللامتماثل » و « اللامتناغم » . وينتقل « المفكك » من « الشائع » (« الصغير » ، « الضعيف » ، « المتدنى ») إلى « المنفّر » إلى « الكاريكاتورى » . و « المنفّر » هو أيضا يتم تصنيفه في ثلاثية « الفج » و « الميت والأجوف » و « المرعب » والذي بدوره ينقسم إلى أقسام فرعية إلى « التافه » و « المثير للغثيان » و « الشرير » (والذي هو أيضا يندرج في سلم ثلاثى : « الإجرامى » ، « الشبحتى » ، و « الشيطانى ») وهو أقصى نقطة يمكن أن يصل إليها القبح . ولكن حتى « الشيطانى ينقسم إلى ثلاثية : « العفريتى » ، و « الحيزبونى » و « الإبائيسى » ^(٢٣) . ويحاول روزنكرانتس أيضا أن يحدد ويضرب المثل لمقولات على نحو : العجيب والزخرفة الغريبة والزخرفة البشعة لكي يدرج الكاريكاتور والمحاكاة التهكمية . والزخرفة الغريبة التي يجد صعوبة في تمييزها عن العجيب تتألف « من محاولة إعطاء دلالة لما هو مبتذل شائع ، لما هو مجانى وتعسفى عن طريق تنظيمات شاذة للشكل » ^(٢٤) . ومعظم هذا هو مناقشة سيكولوجية أو اصطلاحية عن معنى المصطلحات لكن روزنكرانتس يرفعها بتصاوير عويصة عديدة مستمدة أساسا من الأدب وهو لا يخجل من ذكر الفاحش أو الغائط - وهي علامة على وقاحة نادرة في هذا الوقت وهذا الموضع . والعلاقة النهائية بين القبيح والجميل تظل بدون حل على أى حال ، والنسيج الجدلى الفج يصعب أن يكون مبررا . ويدرك روزنكرانتس أن « التقابل العنيف يمكن أن يصبح جميلا » ، وأن هناك « مركبا مشروعا للأضداد المتنافرة » (وواضح أنه عرف سولجر) ؛ وهو مفتون بتجليات القبيح في كل أشكاله .

(٢١) هناك إشارات عند جان بول وسولجر ، لكن كريستيان هرمان فايس (١٨٠١ - ١٨٦٦) في كتابه (نسق علم الجمال) (ليبزج ، ١٨٢٠) أو أرنولد روج « المدرسة الجديدة في علم الجمال » (لاهاي ، ١٨٢٧) بحث المفهوم صراحة وباستفاضة .

(٢٢) كولنجسيرج ، ١٨٥٢ ، ص ٤ من المقدمة .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ١٢ - ١٤ من المقدمة .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٢١٧ وما بعدها ؛ ص ٢٢٠ وأيضاً ص ٢٨٦ وما بعدها .

لكن هذا التدريب في المثالية الألمانية وقناعاته الكلاسيكية أفضت به إلى أن يستنتج أن الفن « يجب أن يضيف طابعا مثاليا على القبح ؛ أى يجب تناوله وفق قوانين الجميل »^(٢٥). وهو لا يستطيع أن يبعد عن التوحيد القديم بين الفن وإبداع الجمال المثالى .



والرغبة نفسها فى توسيع وتعديل خطاطية علم الجمال الهيجلى هى الدافع وراء عمل فريديك تيودور فيشر (١٨٠٧ - ١٨٨٧) . لكن هذه الرغبة أفضت به إلى التباعد الشديد إلى علم نفس تجريبى ؛ إلى واقعية جديدة . لقد أَلَّفَ فيشر كتابه « علم الجمال » (١٨٤٦ - ١٨٥٧) على شكل (خلاصة جمالية) فى ستة مجلدات ضخمة وبجانب هذه الموسوعة الضخمة الهائلة كتب فيشر الكثير من النقد العينى عن جوته وشكسبير ومعاصريه المباشرين : إدوارد موريكه ، جوتفريد كلر ، هبل ، وأولاند^(٢٦) .

وفيشر طوال حياته انتقد بعنف الجزء الثانى من مسرحية جوته « فاوست » باعتباره غامضا ومجازيا متعسفا وحافلا بالشك الأخلاقى و « العبث والإثارة والعنف والمنقر والسخيف عن عمد »^(٢٧) . ولم يكتف بأن يكتب محاكاة تهكمية شاملة عن « فاوست » (الجزء الثالث ، ١٨٦٢) بل كان لديه حتى جراءة لتخطيط عمل يعد امتدادا للجزء الأول لمسرحية « فاوست » على نحو كان يجب أن يكتبه جوته بمقتضاه . وهذه الممارسة الغربية فى « النقد الإيجابى »^(٢٨) يكشف محدوديات ذوق فيشر وتخيله . إنها خطة مبكرة بها كان على فاوست أن يمر بمجموعة من المجالات المحددة : الدين ، السياسة ، العلم . وكان يجب على فاوست أن يرتكب جريمة حقيقية ، وكان

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٩٤ ، ص ٤٢

(٢٦) انظر : « النقد الإيجابى » ، مجلدان ، توينجن ، ١٨٤٤ ؛ « النتيجة الجديدة » ، ستة مجلدات ، شتوتجارت ، ١٨٦١ - ١٨٧٣ ؛ « قدماء ومحدثون » ، ثلاث مجلدات ، شتوتجارت ، ١٨٨١ - ١٨٨٢ ؛ « النتيجة الجديدة » ، شتوتجارت ، ١٨٨٩ ؛ « فاوست لجوته » ، الطبعة الثالثة ، شتوتجارت ، ١٩٢١ ؛ شكسبير - حديث ثقافى ، ستة مجلدات ، شتوتجارت ، ١٨٩٩

(٢٧) « فاوست لجوته » ، ص ٥٥

(٢٨) « النقد الإيجابى » ، النتيجة الجديدة ، المجلد الثالث ، ص ١٢٧

عليه أن يعيش وكان يجب عليه أن يموت موتة بطل كانتحار إرادى من أجل أمته . ويعجب فيشر بالجزء الأول إعجاباً شديداً ، وهو يستخلص منه مفهوماً عن الشخص والأسلوب ويواجه الجزء الثانى بهذا النموذج . وهو يعرف الواقعة التى مفادها أن جوته قد غير وأنه لم يحقق شيئاً فى الجزء الثانى مختلفاً تماماً عن الجزء الأول لكنه يتجاهل هذا .

ومشروع فيشر قد فشل حتى كتجربة ذهنية لأنه لم يفهم حقاً أسلوب الجزء الأول ، وحاول أن يصحح ويحسن جوته فى إتجاه مثاله الجمالى : « إنه شكسبير وقد تطهر » وقلل من « فن الزخرفة الغربية » ، إنه مثال هيمن أيضاً على مقالاته ومحاضراته عن شكسبير^(٢٩) وهذه الأقوال تمجيد لشكسبير على أنه « الواقعى » الأصيل العظيم لكنها تطرح تحفظات عن نزعتة الأسلوبية المتكلفة وطنطنته والفتنة المفروضة والحبكة المهمة . وفى الممارسة نجد أن تفسيرات فيشر هى تفسيرات سيكولوجية إلى حد كبير . ويُطرح هاملت على أنه رجل واسع التخيل أكثر منه إنسان حساب أو مثقفاً أو صاحب إرادة مشلولة . إن هاملت صعب ، متهور ، بل حتى ماكر وخادع وساخر وممثل ، وقد تسبب وعيه الذاتى فى تحويله إلى إنسان راسخ يتمتم بالفعل^(٣٠) . و « المسرحيات التاريخية » لشكسبير هى النموذج الكبير الذى يوصى به للألمان : يجب إبداع دراما قومية جديدة ، تاريخية وسياسية ، نقطة تقاطع بين إبداع شيلر وإبداع شكسبير^(٣١) .

والأكثر حيوية عن هذا الاهتمام الأكاديمى للتوفيق الشديد بين المثالية والواقعية ، بين الكلاسيكية الألمانية وشكسبير ، هو الذوق العينى لفيشر من أجل فن غنائى صميمى عند صديقه إدوارد موريكه ، وبصفة خاصة من أجل الواقعية الفكهة عند

(٢٩) من أجل هذا انظر : « النقد الإيجابى » حلقة جديدة المجلد الثانى ، و « شكسبير - محاضرات » ، وهى محاضرات مما كتبه فى السبعينيات والثمانيات بإشراف ابنه روبرت فيشر من مذكرات بونها الطلبة . والمجلد الأول بتمامه هيمنت عليه مقدمة « هاملت » وجرت ترجمتها والتعليق عليها منظراً إثر منظر .

(٣٠) « النقد الإيجابى » حلقة جديدة ، المجلد الثانى ، ص ٦٥ - ١٥٦ ، ص ٩٠ ، ص ١٢١ ، ص ١٢٩ ، ص ١٣١ ، ص ١١٥

(٣١) « النقد الإيجابى » حلقة جديدة ، المجلد الثانى ، ص ١ - ٦٢ وتصدير عام ١٨٦٠ يقرر بعض التحفظات ضد التصورات السابقة وبالنسبة للتوفيق بين شيلر وشكسبير انظر : « علم الجمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٤١٦ - ١٤١٩ .

جوتفريد كلر . وروايته المتقلبية « وكذلك الواحد » (١٨٧٩) تظهر كيف ابتعد كثيرا عن الكلاسيكية الألمانية . إن فيشر يريد واقعية ، ولكنّها واقعية فكهة ، طبيعية بشكل حسن ، واقعية « مشرقة » ، « واقعية شعرية » تنأى عن الهجائية القاسية ، نقد اجتماعي مرير أو قبح منقّر . وفي البناء الهائل لكتابه « علم الجمال » نجد أن الروح الكوميديّة هي أيضا المثال الأعلى عند فيشر والكوميديا هي الجنس الأدبي الأعلى .

ويتألف كتاب « علم الجمال » من فقرات عديدة تقرّر أطروحة في رسائل جريئة تسربت داخلها تعليقات مستفيضة مطبوعة بحروف أصغر تشخص وتناقش كل علم الجمال السابق . والمجلد الخامس بكامله (١٨٥٧) مخصص لنسق متطور عن فن الشعر . وكتاب « علم الجمال » ليس إلا عرضا معدّلا ومصحّحا لعلم جمال هيغل ، لكنه يقرب الخطاطية الكلية رأسا على عقب بشكل أساسي . وفيشر - على عكس هيغل - يولي انتباها شديدا للجمال الطبيعي . وهناك مجلد بكامله يحل « الوجود الموضوعي للجميل » ، بدءاً من جمال النور واللون والهواء والماء والأرض ، بجانب جمال النباتات والأسماك والطيور وما إلى ذلك إلى الإنسان . وهذا الترتيب متعارض مع « الشكل الذاتي لوجود الجمال » ، التخيل ، الذي يحلّه فيشر ويقسمه ويفرّع التقسيمات دون أن يعبأ تماما بالفن . والفن يبدو أخيراً على أنه مركّب الطبيعة والتخيل^(٣٢) . ورغم أن فيشر لا يزال يتحرك في الثلاثية الجدلية الهيجلية فإنه واضح أنه تخلى بالفعل عن الجدل والتضمين الهيجلي الخاص بدمج الفن في التاريخ . ويذهب فيشر إلى أن تاريخ الفنون في معظم أجزائه يتطابق مع تعدد أنواعها ، لكنه يدخل مفهوم « الصدفة » الذي يسمح بوجود اللاعقلاني والمجاني ويدمر مطلب الجدل باستنباط مفاهيمه^(٣٣) . ومع « الصدفة » يأتي تأكيد أكبر بكثير على « الصورة » لا الفكرة ، وعلى الفن باعتباره « إضفاء الطابع الأبدي على الجزئي » ، والتأكيد المتعلق بهذا على الكوميدي في « وصفه السالبي تجاه الفكرة » . إن الكوميدي « يقاوم نفاذ الفكرة » لأن روح الكوميديا هي « روح الباطنية »^(٣٤) . وبينما يتناول

(٣٢) « علم الجمال » ، ستة مجلدات ، روتلنجن - شتوتجارت ، ١٨٤٦ - ١٨٥٧ ولقد تحدث عن علم جمال جديد وأعيد هذا في « النقد الإيجابي » (توينجن ، ١٨٤٤) ، المجلد الثاني ، ص ٢٤٣ - ٢٩٦

(٣٣) « علم الجمال » ، المجلد الأول ، ص ٩٤ .

(٣٤) « علم الجمال » ، المجلد الأول ، ص ١٤١ .

هيجل الهجائية والكوميديا والرواية الكوميدية الحديثة على أنها لحظات فى التاريخ ، فإن فيشر يحلل الهزلية والفطنة والفكاهة بالتفصيل كمقولات مستقلة . ويلغى فيشر أيضا الثلاثية الهيجلية الخاصة بالأسلوب - الرمزي والكلاسيكى والرومانسى - ويطرح صراعا بين مبدأين رئيسيين هما التشكيلى والتصويرى - وهو صراع يقيم تقابلا بين الأسلوب الواقعى الفردى العيى والتراث الكلاسيكى^(٢٥) .

والمجلد المخصص لفن الشعر مخيب للآمال بشكل محزن ؛ إنه يكاد يكون تجميعا لكل الأمور الشائعة فى فن علم الجمال المثالى الألمانى . وتفسير الفكرة والصورة ، المحتوى والشكل ، الحاجة إلى كلية تولد « صورة عالمية » فى كل صورة مفردة ، وحدة الصورة المجازية والموسيقى ، العرض والحالة ، التشكيل والإيقاع كلها معروضة ومدافع عنها بنورانية^(٣٦) . ولكن فيشر حينئذ يستقر على عرض تقليدى لنظرية الأجناس الأدبية . ونحن نجد الثلاثية المعتادة المؤلفة من الملحمة والشعر الغنائى والدراما حيث تُعد الملحمة تعبيرا عن الماضى والشعر الغنائى تعبيرا عن الحاضر والدراما تعبيرا عن المستقبل^(٣٧) . والفصول عن الملحمة معتمدة اعتمادا كليا على آراء فلهلم فون همبولت وأوجست فلهلم شلجل . والملحمة موضوعية ، مجردة ، متواصلة إلخ . والشعر الغنائى يجرى تناوله بأصالة أكبر لاسبب التشخيص المعتاد له على أنه ذاتى أو أنه « منضبط » فى الزمن ، بل بسبب التصنيف العبقري لأجناسه الفرعية : التسارع نحو الموضوع فى الترنيمة والديثرامب ؛ « التحلل الخالص للموضوع » وقد تحقق فى الأغنية ؛ و « الانفصال البطئ والمتنامى عن الموضوع » فى الأشكال التأملية التفكيرية مثل المرثية^(٣٨) . وتعد الدراما الشكل الأسمى . وتجرى مناقشة التراجيديا بالمصطلحات الهيجلية على أنها صراع وتصالح القوى الأخلاقية - رغم أن فيشر يقر بوجود أنماط أدنى . وهو يتبين أنه فى التراجيديا قد يغنى البرئ . وهو يدافع عن براءة ديديمونة وكورديليا وأفيليا دفاعا حاراً ضد المتمسكين بالتقاليد من

(٢٥) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٢١١ - ١٢١٥

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٢١٦ ، ص ١٢٤٣ ، ص ١١٦٦ .

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٢٦٠

(٢٨) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٣٣٠

أجل « العدالة الشعرية »^(٣٩) . والكوميدي هو « فعل حرية الوعي الخاصة » .
والكوميديا هي ذروة الأجناس الأدبية لأنها تسبغ أكبر درجة من الحرية على الذاتية .
« إنها تحتوى الجليل والتراجيدى »^(٤٠) . وعلى أى حال فإن الكوميديا تتأرجح
على حافة النثر ، على حافة العقلانية ، على حافة البلاغة . ولا يستطيع فيشر أن
يشارك فى تنبؤ هيجل بفناء الفن الباطنى ، لكنه يشارك معاصريه فى شعورهم
بتدهوره . بل إنه ليصادق على حجة جرفينوس من أن عصر الشعر قد انتهى
على الأقل مؤقتا وهو ينتقد بحدة جماعة « ألمانيا الفتاة » والشعراء السياسيين فى
العصر (وخاصة هرفج) باعتبارهم أناساً غير مُتغامين مزعجين منقسمين لا يقدر
ولم ينتجوا شعرا أصيلا^(٤١) . وليس لديه إلا الاحتقار لهاينى وهو يعترض على
النزعة العدمية السائدة كأطروحة فى « مريم المجدلانية » لهبل رغم أنه يعجب بالتمثيلية
كدراسة سيكولوجية^(٤٢) . ومن الناحية المزاجية فإن فيشر هو متفائل للغاية بل إنه حتى
ليؤمن بالنزعة المادية المبتدلة . وفى السياسة (وقد بدأ كديمقراطى متطرف وانتهى
كمعجب ببسمارك) وفى الأدب يبحث عن الوسط الذهبى ، التوازن الدقيق ، الحس
المشترك ، والإحساس بالفكاهة . ولاعجب أنه تخلى عن نزعته الهيجلية المبكرة واشترك
فى التيار المتجه إلى الواقعية المعتدلة .

وفيشر فى السنوات المتأخرة (١٨٦١ و ١٨٧٣) نشر نقدا مستقيضا لكتابه
« علم الجمال » وهو شجب ودقاع ذاتى يتصف بشجاعة عقلية نادرة . وقد تخلى عن
البناء العام ومنهج « علم الجمال » وقد ندد « بحركة المفاهيم » الهيجلية وتقبل
وجهة نظر كانت من أن الجميل لا يبرز إلا فى فعل الحدس ، وأن « الجمال الطبيعى »

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد الخامس ، ص ١٤٠٦ وما بعدها ، ص ١٤٢٣ ، ص ١٤٢٩ والمناقشات عن
أضرب التراجيدى فى المجلد الأول ، ص ٢٠٠ وما بعدها . وعن الشخصيات النسائية أنظر : « النقد الإيجابى »
حلقة جديدة ، المجلد الثانى ، ص ١١ من المقدمة وص ٨ من المقدمة ، ص ١٤ وما بعدها ، ص ٢٠ وعن أوفيليا
أنظر أيضا « شكسبير - محاضرات » ، المجلد الأول ، ص ٤٧١ - ٤٧٢

(٤٠) « علم الجمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٤٤٣ - ١٤٤٤ ، ص ١٤٤٥

(٤١) « النقد الإيجابى » ، المجلد الثانى ، ص ٢١٥ . العروض التحليلية عن هرفج ، المصدر السابق ، ص
٢٨٢ وما بعدها وأيضا فى « النقد الإيجابى » ، حلقة جديدة ، المجلد الرابع ، ص ١٦٦

(٤٢) أنظر « الدراما الجديدة . هبل » فى « القدمات والمحدثون » (شتوتجارت ، ١٨٨٩) ص ١ - ٢٦
وخاصة ص ١٦ وما بعدها .

لا يمكن مناقشته في استقلال عن التخيل^(٤٣) . ومن جهة أخرى فإنه في رسالتين علميتين وفي بحث أسبق « حالات المحتوى والشكل فى الفن » (١٨٥٨)^(٤٤) يدافع دفاعاً قوياً وفعلياً عن وحدة الشكل والمحتوى ، الشكل « ممتلئ بالمحتوى » والذي « فيه تعبير » ؛ وهو يهاجم علم الجمال الصورى الذى لدى هربارت وخاصة عند روبرت زيمرمان بسبب ما فيه من « جمع زخرفى غريب للتصوف والرياضة » . و « الشكل الخالص » عند فيشر لا يوجد كواقعة جمالية ، نظراً لأن « الشكل لا يشايح المادة بل ينبعث منها » . إن الشكل ليس إلا « شكل المحتوى ، الحاوى الخارجى للمحوى الداخلى »^(٤٥) وهو يدرك أنه ورفاقه الهيجليين قد صغروا المشكلات المشروعة للبناء والشكل الخارجى^(٤٦) . لكنه لا يستطيع أن يتفق مع نظرية تفصل الشكل عن الفن وتتجاهل الدور الحاسم للرمز فى الفن .

ويبحث فيشر الأخير « الرمز » (١٨٨٧) يحدد أقصى مرحلة من تطوره نحو علم جمال سيكولوجى وتجريبي ، بينما هو لا يزال يتمسك بما يعده ماهية الوضع المثالى . وهو يحلل تحليلاً حريصاً المعانى المختلفة لمصطلح « الرمز » . إن الرمز هو أكثر من مجرد دمج الصورة والمعنى (على نحو ما أن الخبز والنبذ فى القربان المقدس أصبحا متحدين مع جسد المسيح) وليس الرمز أيضاً هو عين « الأسطورة » التى يجب أن يُسمى رمزياً ، ووراء هذا المعنى الأول للرمز فى الدين يعترف فيشر بمرحلة ثانية على أنها رمزية حيوية الطبيعة التى يضيفها الشاعر . والرمز بهذا المعنى الثانى هو

(٤٣) « نقد كتابى فى علم الجمال » ، فى « النقد الإيجابى » ، حلقة جديدة ، المجلد الخامس ، ص ١ - ١٥٦ ، المجلد السادس ، ص ١ - ١٣٢ وخاصة المجلد السادس ، ص ١١ والمجلد الخامس ، ص ٦ .

(٤٤) زيورخ ، ١٨٥٨ متاح فحسب فى إعادة طبع لكتاب « النقد الإيجابى » بإشراف روبرت فيشر (برلين ، ١٩٢٠) المجلد الرابع ، ص ١٩٨ - ٢٢١

(٤٥) « النقد الإيجابى » ، حلقة جديدة ، المجلد الخامس ، ص ٨٥ ، ص ٨٦ ؛ المجلد السادس ، ص ٢١ ؛ المجلد السادس ، ص ١٥ ، المجلد السادس ، ص ١٦ (المؤلف) وقد فضلت فى ترجمة هذا النص ألا أترجم النص بمصطلح الإطار الخارجى والإطار الداخلى بل لجأت إلى مصطلح أرسطو عندما تحدث عن الحاوى والمحوى . ومن الملاحظ أن فيشر استفاد من هيجل الذى قال إنه فى العمل الفنى يتحول المحتوى إلى شكل والشكل إلى محتوى . (المترجم)

(٤٦) أنظر تصدير « النقد الإيجابى » ، حلقة جديدة ، المجلد الثانى ، ص ٤ من المقدمة وص ٦ من المقدمة حيث يوجه فيشر الانتباه إلى تحليله لتأليف مسرحية (لير) فى كتابه « علم الجمال » ، المجلد الثالث ، ص ٤٤ - ٤٩

الإحيائية أو التشبيهية المجسمة التي استلهمت « بحقيقة كل الحقائق من أن الكون والطبيعة والروح يجب أن تكون كلها واحدة في أصولها ». إنه فعل « تقمص وجدانى » وهو يحلله بمصطلحات سيكولوجية خالصة . وهو يميز مراحل مختلفة لتقمص وجدانى حسي خالص ، تقمص حركى ، ومرحلة نهائية من التوحيد بينهما . ويبحث فيشر عن بنية للمرحلة الأخيرة فى الأحلام التى تنتج من بواعث فيزيائية ، وفى لغة الحركات والإيماءات . ويقول إن التقمص الوجدانى ليس مجرد ترابط يضاف إلى العلاقات الشكلية التى تشكّل الجمال الخالص . بل بالأحرى حتى الجمال الرياضى والمنطقى يتشابه مع التقمص الوجدانى . وليس هناك مبدآن فى الفن - « التناغم » و « المحاكاة » بل ليس هناك إلا شئ واحد : التقمص الوجدانى التخيلى . وهناك استخدام ثالث لكلمة (الرمز) ، وهو الرمزية المستنبطة بوعى ، وهو العرض الشعري لما هو ذو دلالة ويكون نمطياً بشكل كلى . وهذا المعنى الثالث يبدو لفيشر خطراً جداً فهو يقترب من المجاز وهو مالم يكف إطلاقاً عن التنديد به فى الجزء الثانى من « فاوست » وعند دانتى . إن الرمزية هى أساس الفن كله ؛ ولكنها عند فيشر تعنى أساس التقمص الوجدانى ، حيوية الطبيعة ، التشبيه التجسيمي ، ومن ثم فإنه يؤيد الميتافيزيقا القائمة على وحدة الوجود . وهو يقتبس من فيشته : « الفن يضيف طابعا شعبيا على وجهة النظر الكلية الصورية » (٤٧) .

ويعد فيشر شخصية عظيمة غير عادية ، نظراً لأنه قد يفيد فى غالبية كتصوير للتغير من الهيجلية إلى النزعة الشمولية السيكولوجية . وسيظل كتابه « علم الجمال » المؤلف العظيم للعصر ، وتنقيحاته وإشكالياته الأخيرة عن مشكلة الشكل والمحتوى وعن مسائل مناقشة الرمز لاتزال قائمة لدينا . ودى سنجتيس الذى يكره فيشر مع هذا تعلم شيئاً منه باعتباره ناقداً . والفيلسوف أرنست كاسيرر والفيلسوفة سوزان لانجر قريبان فى الغالب جدا من فيشر فى تصورهما للرمزية والشكل المحسوس .



ويمكننا أن نلاحظ أيضاً رد فعل ضد الهيجلية لدى عديد من معاصرى فيشر . وفى معظم الحالات قد تخلّوا ببساطة عن علم الجمال والنظرية وتحولوا مباشرة إلى التاريخ الأدبى المباشر . غير أن تيودور فلهلم دانتسل (١٨١٨ - ١٨٥٠) يمكن أن نميزه على أنه استثناء ، بسبب وعيه النظرى غير العادى ونورانية موقفه الجمالى

(٤٧) « القدماء والمحدثون » حلقة جديدة ، ١٨٨٩ ، ص ٢٩٦ ، ص ٢٩٧ ، ص ٢٠١ ، ص ٢٠٧ ، ص

٢١٠ ، ص ٣٢٧ ، ص ٢٤١

الجديد والذي سبق به ما سيقول به الفيلسوف الإيطالي المعاصر كروتشه . وهناك كتيب مبكر جداً هو « علم جمال الفلسفة الهيجلية » (١٨٤٤) ينقد خلط هيجل الفن بالدين وبالنزعة العقلية التي لا تتبين أن « كل عمل فنى هو عمل مفرد وهو عمل عيني أصيل » . فعند هيجل أن العمل الفنى « ليس إلا شكلاً خاصاً من التعبير والتمثيل للحقيقة » . ويتشكى دانتسل من الهيجليين من أن « تفلسفهم عن الفن يتألف فى تحطيم الشكل مع تكرار - يحدث مع العمل الفنى - للمسائل المعروفة لفلسفة الدين والقانون فى محتواه » (٤٨) .

وفى عرض تحليلى لكتاب « شكسبير » من تأليف أولرتشى يرفض دانتسل الفرض الكلى عن شكسبير أو أى شاعر آخر عندما يأخذ بوجهة نظر نسقية تجاه العالم . إن الفكرة « هى عرض تعس يدين عصراً بكامله من العمل السيزيفى الملىء بالعبث برد الموضوع (أى العمل الفنى) إلى التفكير فى الفهم والعقل . إن فكرة العمل الفنى ليست سوى ما يتم تصويره فيه . إن الفكرة ليست معروضة فى العمل الفنى ، بل هى العمل الفنى نفسه . وفكرة الفن لا يمكن التعبير عنها إطلاقاً فى مفاهيم وكلمات . أنا لا أستطيع أن أنقل محتواها بأى طريقة أخرى فيما عدا وضعها كلها تماماً كما هى أمام العيون » . وعناصرها هى « الحدس والمزاج » ولا يتم توصيلها إلا بالتجربة ؛ ويترتب على هذا أنه فى العمل الفنى « لا يوجد شئ جوهري أو غير جوهري » . العمل الفنى الذى نستطيع أن نحدد فكرته الرئيسية لن يكون عملاً فنياً أصيلاً إطلاقاً . بل من العبث على نحو أكبر أن نفكر أن الفكرة يمكن أن تكون عضواً فى نسق ، نظراً لأنه لا يوجد شئ فيه يمكن أن يتلاءم . وإذا كان هناك أى شئ أكثر عمومية عن العمل الفنى فإنه ليس إلا « مزاج » الفنان الذى يعطى « الأسلوب » لأعماله . ولكن هذا ليس إلا « تعميماً ذاتياً ، وحدة ذاتية » (٤٩) . ويستطيع النقد « أن يفسر بالنسبة للحدس عملاً فى كل فرديته » . ويشعر دانتل أن المقارنة مع المصادر قد يساعد فى إظهار حقيقة المؤلف ويقول إن « التاريخ الفنى الحقيقى للشعر » يجب ألا يرفع فى النهاية ما يمكن أن يكون « تاريخاً للأشكال الخارجية فحسب ، بل يرفع أيضاً التصورات الباطنية للموضوع من قبل الشعراء المختلفين » (٥٠) و « دون النظر يميناً أو يساراً »

(٤٨) هامبورج ، ١٨٤٤ ، ص ٢٢ ، ص ٤٢ ، ص ٦٢ .

(٤٩) « المقالات الكاملة » ، بإشراف أوتوجان (لبيزج ، ١٨٥٥) ص ٢٠٣ - ٢٢٦ ، ص ٢١٩ .

(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٥ ، ص ٢٢٦ .

فإن تاريخاً أدبياً مستقبلياً عليه أن يعرض « تحولات الإنتاج الشعري على نحو خالص »^(٥١) . وهكذا يستطيع دانتسل أن ينقد التاريخ الأدبي المزدهر آنذاك على أنه مجرد تاريخ ثقافي . وهو يشكو من أن التاريخ الأدبي في ألمانيا قد تجاوز المرحلة الوسيطة - بين التأليفات الموسوعية على الطراز القديم والتواريخ الفلسفية والسياسية من النوع الذي كتبه جرفينوس . وما ينقص هو العرض البراجماتي العملي البسيط للمواد . ويقول دانتسل إن ما نحتاج إليه هو الدراسات العلمية عن التأثيرات الخارجية على الأدب الألماني (الذي هو جزء من الأدب العالمي ومن ثم لا يمكن تناوله بشكل مستقل) وعلى الدراسات في تاريخ النقد وعلم الجمال^(٥٢) .

ولقد استمع دانتسل لنصيحته هو لنفسه في رسالة علمية معقولة تماما هي « أحوال العصر الراين في فلسفة الفن ومهامه الغريبة » (١٨٤٤ - ١٨٤٥) تتبع تاريخ علم الجمال الألماني مع التركيز على كانت وشيلر وشلنج وسولجر . وهو في أبحاث أخرى حلل بدقة شديدة بعض الأفكار الجمالية عند موسى مندلسون وجوته وشيلر^(٥٣) . ثم قدم طبعة من مراسلات جوتشات وبدأ رسالة علمية على نطاق واسع عن لسنج ولم ينجز منها إلا مجلدا واحدا قبل موته المبكر^(٥٤) . ولقد كانت هذه الرسالة أول توثيق شامل لموضوع « الحياة والعصور » من مؤلف ألماني أنموذجي : السيرة التفصيلية في وسطها التاريخي ، الدراسة التاريخية الدقيقة حتى لمعظم الكتابات الهامشية للسنج مع الاهتمام الدائم بمصادرها وأفكارها وأسلوبها . ولسوء الحظ لم يستطع دانتسل أن يسيطر تماما على مواده ولم يستطع أن يحل كثيرا من المشكلات التي أثارها . ولقد تنازل عن حلمه أن يكون « فنكلمان تاريخ الشعر »^(٥٥) . والمثال البعيد لتاريخ فني للأدب لم يتحقق بالكاد حتى اليوم - واكتفى في « البحث » بتراكم المخزون الهائل للوقائع والمصادر والتوازيات والتأثيرات التي أصبحت مع تقدم القرن الطابع المتزايد للدراسة الأدبية في ألمانيا .

(٥١) « المقالات الكاملة » ، ص ١٩٧ - ٢٠٢

(٥٢) المصدر السابق ، ص ١٩٧ ، ص ٢٠٠ ، ص ٢٠٢

(٥٣) المصدر السابق ، ص ١ - ٨٤ ، ص ٨٥ - ٩٨

(٥٤) « جوتشات وزمنه » ، لبيزج ، ١٨٤٨

(٥٥) « المقالات الكاملة » ، ص ٢٢٦

المصادر والمراجع

I Know of no general study, but see Hans Titze, *Die philosophische periode der deutschen Faustforschung* (1817 - 1839), Greifswald, 1916; and Hans Jürg Lüthi, *Das deutsche Hamletbild seit Goethe*, Bern, 1951 .

On Röscher : Robert Klein, *Heinrich Theodor Röschers Leben und Werke*, Berlin, 1919; and Walter Schnyder, quoted below under Hebbel .

On Rosenkranz there is good comment in B. Bosanquet's *A History of Aesthetic* (London, 1892), pp. 401 - 09 .

Eugen Japtok, *Karl Rosenkranz als Literaturkritiker* (Freiburg im Breisgau, 1946), reviews the early criticism .

On Vischer :

O. Hesnard, *F. T. Vischer*, Paris, 1921; early life and account of the *Aesthetik*; undistinguished .

Hermann Glockner, *F. T. Vischer und das neunzehnte Jahrhundert*, Berlin, 1931; excellent, sympathetic .

Ewald Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker F. T. Vischer*, Frankfurt a . M., 1934; critical .

Hannalene Kipper, *Die Literaturkritik F.T. Vischers Giesen*, 1941' slight .

Benedetto Croce, " Ricordo di un vecchio critico tedesco : F. T. Vischer," in *Goethe* (4th ed. 2 vols. Bari, 1946); 132-472 excellent on Vischer's Faust criticism .

Georg Lukács, " Karl Marx und F. T. Vischer," in *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlin, 1954), pp. 217-85; Marxist very interesting .

Fritz Schlawe, *F. T. Vischer als Literaturhistoriker*, Diss., Tübingen, 1953. Also, Schlawe, *F. T. Vischer*, Stuttgart, 1959; a good biography .

Willi Oelmüller. *F. T. Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik*, Stuttgart, 1959 .

On Danzel : the life by Otto Jahn Prefixed to *Gesammelte Aufsätze*, Leipzig, 1855 .

Croce, *Estetica*, P. 377, quotes danzel with approval and refers to him frequently .

Hans Mayer, ed., *Meisterwerke deutscher Literaturkritik* (Berlin, 1956), 2, 361-407; reprints two articles .

فريدريك هبل

حقق فريديريك هبل (١٨١٣ - ١٨٦٣) مكانة بارزة كبيرة في ألمانيا خاصة مع بداية القرن . فبشكل واسع أنجز وأشرف على إصدار طبعات جديدة ودرس دراسة شاملة ونال تهليلا باعتباره سباقا على الكاتب النرويجي هنريك إبسن وباعتباره أعظم كتاب الدراما في القرن التاسع عشر . . وجانب من شهرة هبل قد وصلت إلى الخارج ، لكن يتولد لدى المرء انطباع بأن شهرته ظلت أساسا شهرة محلية ، بل حتى أن الاهتمام بهبل في ألمانيا (خارج نطاق الجامعات) قد تلاشى . زيادة على ذلك فإن نظريته في التراجيديا تستحق الاهتمام في سياقنا . ولقد جرى حولها جدال لا ينتهى في ألمانيا في علاقتها بالتمثيلات وبمصادرنا . وقد تم تحديد أسماء هيجل وشلنج وسولجر و . ج . ه . شوبارت وروتشر وأكد هذا بتنوع الباحثون المختلفون .

وهبل نفسه نفى بشدة أنه هيجلى . إنه لم يقرأ «محاضرات علم الجمال» حتى عام ١٨٤٢ وهو في كوبنهاجن وأعرب في الأغلب عن نفاذ صبره مع الفلسفة التجريدية والجدل وما اعتبره التفاؤل الزائف والنزعة الواحدية المتعلقة بالنسق الهيجلى^(١) . ومع هذا مهما تكن معرفته الدقيقة بنصوص هيجل فإن هبل في مجال النظرية الجمالية والدرامية هو هيجلى . وهو نفسه أدرك هذا بنفسه فيما يتعلّق بالنقطة الحاسمة في الاثم التراجيدى^(٢) . وفي السنوات المتأخرة اقترب أكثر من المفهوم الهيجلى للتراجيديا . وربما تم هذا تحت تأثير

(١) عن هيجل انظر على سبيل المثال : «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ٤٠٦ ، «الكتابات» ، ٨ مجلدات ، المجلد الثانى ، ص ١٤٢ (٤ ديسمبر ١٨٤٢) ، «الكتابات» ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٨ (٢ يوليو ١٨٤٢) ، «الكتابات» ، المجلد الرابع ، ص ١٥٢ (٦ مارس ١٨٤٩) ، «الكتابات» ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٢ (١٩ أبريل ١٨٥١) ، «الكتابات» ، المجلد الخامس ، ص ٤٥ (١٥ سبتمبر ١٨٥٢) ، «الكتابات» ، المجلد السادس ، ص ٢ (٨ يناير ١٨٥٧) ، «الكتابات» ، المجلد السادس ، ص ١١٥ (٢٢ فبراير ١٨٥٨) .

(٢) «الأعمال» طبعة تاجبوتشر ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٨ (٢٥ مارس ١٨٤٤)

روتشر والذي كانت مقالته عن «جاذبية» جوته قد قرأها عام ١٨٤٢ والذي بدأ معه التراسل في عام ١٨٤٧ ومن خلال العروض التحليلية والمنافسات المعرفية المسهبة يبدو أن روتشر قد أثر في آراء هبل بشأن التوفيق ومكانة التاريخ في التراجميديا اتجاه النزعة المتزمتة الهيجلية^(٣) ولقد كان فليكس بامبرج هيجليا آخر اتصل به هبل مرارا (بعد ١٨٤٣) وهبل عرف روج ومونت وإن كان قد وصل إلى الاختلاف معهما ، واحترم فريدريك تيودور فيشر الذي كان واحدا من أوائل النقاد الذين تناقشوا معه بجدية^(٤) . وهكذا فإن الجو الذي تنفس فيه هبل جافل للغاية بالهيجلية . والاشارات التي يثني فيها على سولجر^(٥) لا تتناقض مع هذه النتيجة ، وبالنسبة لموضوعنا الخاص يمكن أن نهمل التأثيرات الأخرى . ويجب علينا كما هو المعتاد أن نميز بين اهتمامنا بنظريات هبل والمسألة المختلفة المتعلقة بميتافيزيقاه أو العلاقة بين نظرياته وتطبيقه . فهل ستتطابق هذه الدراما وتلك مع نظرياته أم هل ستتناقض معها وتتجاوزها وتهرب منها أو تحتوى وتتضمن مفهوماً مختلفا عن التراجميديا؟ كل هذه الأمثلة هي خارج تاريخ النقد .

وتحتوى مذكرات هبل ورسائله العديد من الأقوال التي تبدو مفردة في الرومانسية في صياغاتها بالنسبة للمحتوى الشخصى وبالنسبة لدور اللاشعور في الابداع . ويسمى هبل الشعر «نزيفا» ، والشاعر يتخلص من دمه . وهذا

(٢) يتضح هذا تفاعة عنه شنيدر .

(٤) فيشر «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٢٤١ - ٢٤٢ (٦ يونيو ١٨٤٧) و«الأعمال» المجلد السادس ، ص ١٢٩ (أول يونيو ١٨٥١) . مطبوع في «النقد الموضوعى» ، المجلد السادس ، ميونيخ ، ١٩٢٢

(٥) «الأعمال» ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٧ (٢٣ يوليو ١٨٥٦) انظر أيضا «الأعمال» ، المجلد السادس ، ص ١٢٩ (أول يونيو ١٩٥٨) والمجلد الأول ، ص ٥١٥ (٢ مارس ١٨٢٨) .

الدم يختفى فى رمل العالم»^(٦) وهو يقارن كتابة الشعر بالسير أثناء النوم^(٧) ، ويوحّد بين الشعر والحلم ، وهو يزيّن أحلامه الأشد تفككا بحذقة من النوع الفرويدى المؤكّد . إن الإبداع مثل الإنجاب يحسن أن يتم فى الظلام^(٨) والكتابة هى ضرورة أو إرغام : «ومرحلتها الاستقبالية الأولى تكمن عميقا تحت الشعور . وأحيانا ترتد إلى أحلك مسافة فى الطفولة» . وبالنسبة للتأليف فإن هبل سمع نغمات بأذنه الباطنية . والأطروحات تأتي إليه بالصدفة . وهو أشبه «بغلام يصطاد طائرا كان جالسا بالصدفة هناك وهو لا ينظر إليه بدقة إلا عندما أصبح فى يديه»^(٩)

هذا هو جانب هبل الذى يبدو فى الأغلب أنه أشبه بتأكيد ذاتى يائس وأنه فى الحقيقة شاعر ملهم وليس مجادلا حول المشكلات الخاصة بخشبة المسرح . ويكرر هبل مرارا وتكرارا أن العمل الفنى هو «غامض وطموح» ، وهو بمعنى مؤكّد «رمز لا يُسبر غوره»^(١٠) وهو يجب أن يتجنب سوء فهم الفكرة كمجرد مفهـوم تجريدى .

(٦) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ٦٣ (٣ سبتمبر ١٨٤٠)

(٧) «الأعمال» ، المجلد الخامس ، ص ١٦٤ (١٣ يونيو ١٨٥٤) ، «الأعمال» ، المجلد الخامس ، ص ٢٣ (١٢ ديسمبر ١٨٥٤) ، «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٣١١ (٢٢ أغسطس ١٨٤٨) ، «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٢٤١ (٣ يونيو ١٨٤٧) .

(٨) «الأعمال» ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٥ (أول مايو ١٨٦٣) أيضا «الأعمال» المجلد السابع ، ص ٣٤١-٣٤٢ ، «الأعمال» ، المجلد السادس ، ص ٣٤٨ (١٦ أكتوبر ١٨٦٠)

(٩) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ٤٠١ ، ص ٤٧ ، والمجلد الثالث ، ص ٣١١ (١٢ أغسطس ١٨٤٨) ، المجلد السابع ، ص ٣٠٢ (٢٣ فبراير ١٨٦٢) .

(١٠) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ٩٦ (٢ فبراير ١٨٤١)

وهو حتى يستجيب بدءاً من فكرة هيغل إلى فكرة رفائيل الأفلاطونية الجديدة . إضافة إلى ذلك فإن الشعر والفلسفة تجمعهما مهمة واحدة . إن الشعر هو «الفلسفة متحققة» ولكن يجب أن تكون فلسفة نامية من الحياة^(١١) وهو يصرّ على أن الفن هو كلى وجزئى معا ، وعلى الشاعر أن «يلتقط الخارجى المرئى المحدود والمتناهى إذا أراد أن يعبر عن الداخلى واللامرئى واللامحدود اللامتناهى»^(١٢) . واللغة فى الدراما يجب أن تكون بصرية حفرية ، وهذا هو المعيار الوحيد للفن الجيد الذى لايفشل أبدا^(١٣) .

كل هذه الأمور هى بصائر موروثه من التراث المباشر . ولا يعبر هبل عن أقصى اهتماماته صميمية إلا عندما يناقش نظرية التراجيديا فى بحثين مكتوبين بفجاجة «كلمتى عن الدراما» (١٨٤٣) وتصديره لتراجيديته «مريم المجدلانية» (١٨٤٤) . وتضاف إليهما المداخل الأذق والأوضح فى الغالب فى مذكراته فهى تشكل تعليقا كاشفا . والأطروحة الوحيدة فى التراجيديا هى علاقة الإنسان بالفكرة ، أو بالمصطلح الحديث علاقة الانسان بنظام العالم ، علاقة الفرد بالكلية . وتمثل التراجيديا بصيرة حقّه بطبيعة العالم ، وهى تصور هزيمة الفرد . من جانب الكون . والاتفات الأصلية لهبل إلى وجهة النظر القديمة هذه هى أن الفرد لايعاقب على تمرده أو نقص المعيار ، إنه يغنى بكل بساطة

(١١) رسالة فى ٢٠ يوليو ١٨٦٢ ، «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ٢٩ ، ص ٥٦ ، «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ٢٨ ، «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ٢٠١ (٧ أكتوبر ١٨٤٢) .

(١٢) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ٥١ (يونيو ١٨٤٠) ، المجلد الثانى ، ص ٩٥ (٢ فبراير ١٨٤١) ، «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ١٠٦ (٢٥ مارس ١٨٤١) .

(١٣) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ٧٠ ، ص ٧٢

لأنه فرد . «إن الخطيئة هي خطيئة أصلية ولا يجب فصلها عن مفهوم الإنسان» ويصعب أن تقع داخل الوعي . إنها تُمنَح مع الحياة نفسها»^(١٤) . إنها شئٌ أشبه بالخطيئة الأولى بدون سقوط محدد وبدون أى أمل للتكفير ، إنها الخطيئة غير الخاطئة في صميم الفرد . ومن ثم لا يهم ما إذا كان البطل التراجيدي منخرطاً في مشروع حسن أو سيئ ، ولا يهم ما إذا كان بريئاً أو آثماً ، لا يهم ما إذا كان يعاني سلبياً أو يتمرد بطولياً . وعلى أى حال يفضل هبل موت الانسان الخيراً كأطروحة تراجيدية . وقد ردَّ على الهيجلى الدينماركى هايبيرك (وهيجل) بأن أنتيجون بريئة: كل ما هنالك أنها انتهكت «قانوننا يتعذر الدفاع عنه يمثل صورياً فكرة الدولة»^(١٥) وبالمثل فإن بطله هو آجنس برناور سيكون الضحية البريئة لعقل الدولة القاسى وإن كان ضرورياً . والتراجيديا عند هبل تبدو أنها وقد كُفَّت عن أن تكون «لاهوتاً طبيعياً» : وبدلاً من هذا فإنها تعرض بيأس ويرعب أن الإنسان باعتباره إنساناً مقضى عليه بالهلاك ، ومقضى عليه حتماً مهما يفعل . ولا يوجد اختلاف كبير بين الفعل والمعاناة ، نظراً لأن «كل فعل يَنحَلُّ إلي معاناة مواجهة بالقدر أى بإرادة العالم»^(١٦) والانسان يعيش فى هاوية : وإذا بزغ منها فإن يداً مجهولة تدفعه دائماً وترده ثانية إليها^(١٧) إن التراجيديا تصالحناً مع مصيرنا . وتربية الإنسان تنتهى عندما «يستوعب علاقته الفردية بالكون فى ضروريته»^(١٨) . وما يسمى بإرادته الحرّة «يرقى إلى عدم معرفته باعتماده على القوانين العامة» . وإرادة الانسان هى مجرد إرادة الضرورة : الخضوع لما هو حتمى^(١٩) .

(١٤) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ٢٩

(١٥) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ٣١

(١٦) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ٥٢

(١٧) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ٥٧ (٢ أغسطس ١٨٤٠)

(١٨) «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص ٢٦٧ (١٢ أغسطس ١٨٣٨) ، «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٩ (١٨ سبتمبر ١٨٤٧) «الأعمال» ، المجلد الرابع ، ص ١٠٢ - ١٠٣ (أول مايو ١٨٤٨)

(١٩) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٤١٢ (٢١ ديسمبر ١٨٥١) ، «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ١٥٥ (٢ مارس ١٨٤٢) .

والتراجيديا لا تكون ناجحة إلا طالما أن فعلها ضروري على نحو مطلق . ومثال هبل هو ابداع شخص كلهم لهم الحق من جانبهم أو «يبرز مصيرهم من حقيقة أنهم هم أولئك الناس وليسوا آخرين»^(٢٠) «من الغباء أن نطلب من الشاعر ما لا يقدمه حتى الرب : التصالح وحل الخلافات ، ولكن يمكننا أن نسأل الشاعر أن يعطينا الخلافات نفسها ولا يقف بين العرضي والضروري ، مسموح بأن يدع كل شخصية تغنى ، لكن عليه أن يظهر في الوقت نفسه أن الدمار لا يمكن تجنبه وأنه مثل الموت قائم مع الميلاد نفسه»^(٢١) . لا توجد عدالة شعرية سواء في الحياة أو الفن. «لا توجد إلا ضرورة واحدة - وهي أن العالم يوجد ، وهو هو مهما يرتحل الأفراد في العالم»^(٢٢) ويبدو أن الحتمية المتشائمة قد تم دفعها دفعا شديدا بقدر الامكان : إن التراجيديا تظهر من جديد كتعاليم في الرواقية ، في الاستسلام ، في الخضوع للسراً المغز .

ويحتمل أن هبل - تحت ضغط المفاهيم الهيكلية السائدة - يتحرك أحيانا نحو اعتبارات تناقض هذا التصور الأساسي مما يفتح مجالات معتمدة لنظام عالمي مفترض محكوم «بمركز أخلاقي» ، وحتى هو محكوم بدراما كونية لإله يبحث عن خلاصه . ولا يوجد تصالح داخل التراجيديا ، بل التصالح دائما ما «يفشل خارج دائرة الدراما الخاصة» إنه «تصالح في ذاته»^(٢٣) ، في صالح الكلية ، لا في صالح البطل الفرد . وليس ضروريا بالمرّة أن الفرد . يجب أن

(٢٠) «الأعمال» ، المجلد الرابع ، ص ١٢٩ (١٤ أغسطس ١٨٤٨)

(٢١) «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص ٢٦٩ (٢٩ أغسطس ١٨٤٢)

(٢٢) «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٦ (٦ نوفمبر ١٨٤٢) ، «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص ٣١١ (٢١ نوفمبر ١٨٤٢)

(٢٣) «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص ٤١٥ (٢٥ يونيو ١٨٤٤) .

يصبح واعيا بالتصالح (وإن كان من الأفضل أن يفعل) . ويقدم هبل تشبيها غريبا يصعب أن يكون عزاء وهو التشبيه بالنهر : «إن الحياة مجرى مائى عظيم ، والأفراد فيه قطرات ، لكن الأفراد التراجيديين هم قطع من الثلج التى يجب أن تذوب والتى يحتك بعضها بالبعض الآخر ويتمرد كل منها على الآخر لكى يكون هذا ممكنا»^(٢٤) ويمكن للمرء أن يقحم نفسه فيقول إن الانسان هو دفع ثلج فى مجرى العالم والذى سوف يستمر فى التدفق بهدوء بعد الذوبان . فى التراجيديا الخطيئة «تُلغى» بموت البطل ، «لكن الأرض الباطنية للخطيئة تظل بدون تكشف»^(٢٥) وأحيانا نجد هبل فى مداخل يومياته يقترح حتى تراجيديا كونية فيها العالم «هو جرح الألوهية الكبير» والابداع هو حتى مجرد «الكورسيه المشدود للألوهية»^(٢٦) «إن هناك إلها مدفونا فى العالم وهو يريد أن ينبعث منه وينفذ فى كل موضع ، فى الحق ، فى كل فعل نبيل»^(٢٧) ولكن مثل هذه الموضوعات الدالة المتكررة التأملية الأخيرة المستمدة من أفكار صوفية قديمة لاتدخل بوضوح فى نظرية هبل عن التراجيديا^(٢٨)

وعادة ما نجد تأملات هبل تتركز أكثر على المسائل المباشرة وخاصة علاقة التراجيديا بالتاريخ والحاضر . أحيانا يتكلم كما لو كانت التراجيديا هى

(٢٤) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص٢٣٩ (٦ مارس ١٨٤٣)

(٢٥) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص٣١

(٢٦) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص٢٣٩ (٦ مارس ١٨٤٣) ، «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص٣٧٧ (٨

أكتوبر ١٨٣٩) ، «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص٢٩١ (٢٨ أكتوبر ١٨٣٩)

(٢٧) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص٦٧ (٢٥ سبتمبر ١٨٤٠) .

(٢٨) يحاول بنوفونس فايس أن يجعل هذه الأفكار الصوفية لب نظرية هبل .

والتاريخ شيئاً واحداً ، ويسمى الفن «ذروة التدوين التاريخي»^(٢٩) وتحدث التراجيديا أساساً في صيحات التاريخ : وجوديت وهولوفرت ليسا مجرد امرأة ورجل ، بل هما أيضاً العبرية وقد طُرحتْ ضد الوثنية. وفي مسرحية «هيرود وماريام» نجد عصرين للناس يتقابلان : فهيرود يمثل الجماعة العبرانية وماريام تبشر «بالمولد المسيحي للنصرانية»^(٣٠) وعلى أى حال فإن هبل يكره ويندد بالدراما التاريخية لعصره - وكذلك يندد بالتمثيلات الوطنية العريقة في القدم التي تحاول أن تبعث أمجاد الماضي الألماني^(٣١) والأزمات التاريخية التي تنعكس في تمثيلات هبل تسمح له بالأحرى أن يركز على الصراعات الكلية ، على المعركة بين الجنسين (والتي يبدو أنه أول من صاغها على هذا النحو بهذا المصطلح) والصراع بين الدولة والفرد ، وبين الإنسان والمجتمع . وهو في دفاعه عن «مريم المجدلانية» قد يتناول على أنه الداعي إلى التراجيديا البورجوازية . لكنه لا يعيب بالمسائل الإجتماعية على هذا النحو مثل الفقر أو الصراع بين الطبقات في أمور القلب^(٣٢) ، إنه يتمسك بالرأى الذي يذهب إلى أن المشكلات الكلية لن تتبعث إلا على أساس مستوى اجتماعى . ومن ثم يستطيع أن يدافع عن المعاصرة كما لو كان هو ضمن جمعية «ألمانيا الفتاة» بل إنه حتى ليحدد غرضه في الحياة كجهد «لترج الحالة الراهنة للعالم كما هى وكيف أصبحت على هذا النحو»^(٣٣) وهو فى تصديره لعمله «جنوففا» (١٨٤٢) ، وهى تمثيلية قائمة على أطروحة من العصور الوسطى سبق أن تناولها

(٢٩) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ٥

(٣٠) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ٢٦ - ٢٧ (٣ أبريل ١٨٤٠)

(٣١) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ٦٠ - ٦١

(٣٢) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ٦٢

(٣٣) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ١٨٦ (٣٠ يناير ١٨٤٧) .

من قبل الرومانسى الأكبر تيك ، يقول هبل إن «كل دراما لاتكون حية إلا طالما أنها تعبر عن العصر الذى تنبعث منه ، أى تعبر عن ذروة مصالحها وأعماقها»^(٢٤) . إن الدراما «زمانية» بمعنى أعمق عن الصحيفة اليومية . بل إنه حتى لىسمى مسرحياته الدرامية «تضحيات فنية لعصره» وهو مهتم دائما بالصراع بين الدراما والتجسيد المسرحى ، وهذا الصراع يربط أمله فى قيام دراما قومية جديدة تكون فى وقت واحد تاريخية ومرآة لعصره ولكن تكون أيضا نبوءة أو «قرن استشعار الزمن»^(٢٥) (وهو تعبير يكاد يكون فى عصر المذيع والتليفزيون وهو تعبير فقد ارتباطه القديم بعلم الحيوان) .

كل هذه التأكيدات والمطالب المتناقضة الممكنة يجرى التوفيق بينها فى مفهوم التمثيل عن الآخرين الذى يطرحه الشاعر مما يسمح له بالتالى أن يكون مفسراً صادقاً للماضى متحدثاً باسم عصره ، ومبشراً بعصر جديد . «الفن هو ضمير الإنسانية»^(٢٦) إن لدى الشاعر رؤية بالواقع الحقيقى . لكن كون هبل حالك وغامض ، إنه كون متناقض يصعب النفاذ خلاله . «إنّ القدر الحديث هو خيال ظل الرب ، هو ما لا يحاط به ، ما لا يمكن الإمساك به»^(٢٧) إن التفاؤل الهيجلى يتحطم ، لكن هبل لا يريد للإنسان أن ينكر إرادة الحياة - كما

(٢٤) «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص ٤٣٢

(٢٥) «الأعمال» ، المجلد ١١ ، ص ١٥٢ ، المجلد الأول ، ص ٢٦٠ (٢٢ يونيو ١٨٣٨) .

(٢٦) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ١٥٢ ، (٢٠ فبراير ١٨٤٢)

(٢٧) «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص ٢٢٤

فعل شوينهور - ولا يريد أن يعدّ العالم فوضى هلامية ، كما فعل معاصره جورج
بوخنر ، بل هو بالأحرى يحتفظ بخيط أخلاقي قوى : زهوراقي صارم، بقايا من
النزعة الكانتية التي تربط الإنسان بقانون أعلى حتى في حطام حياته الفردية وترفعه
فوق الحطام^(٢٨)

(٢٨) «الأعمال» ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٤ (١٢ يوليو ١٨٤٣) ، «الأعمال» ، المجلد السادس ، ص ٤٤٨

المصادر والمراجع

I quote Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe, ed. R.M. Werner. 24 vols. Berlin, 1901-07. Of these: *Werke* 12 vols., as *W*; *Tagebücher*, 4 vols., as *T*; and *Briefe*, 8 vols., as *B*.

Among the books on his theory, see:

Arno Scheunert, *Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels*, Hamburg, 1903, 2d. 1930.

Arthur Kutscher, *Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas*, Berlin, 1907.

Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel* (Hamburg, 1948 4th ed. 1958), contains three important chapters on Hebbel.

Joachim Müller, *Das Weltbild Friedrich Hebbels* (Halle, 1955), has a good chapter, "Die Kunst und das Drama."

On sources, see:

Hermann Glockner, "Hebbel und Hegel," *Preussische Jahrbücher*, 188 (1922), 63-86.

Ludwig Marcuse, "Der Hegelianer Hebbel - gegen Hegel," *Monatshefte*, 39 (1947), 5.6-14.

Walter Schnyder, *Hebbel und Röscher unter besonderer Berücksichtigung der beiderseitigen Beziehungen zu Hegel*, Berlin, 1923.

In English, Edna Purdie, *Friedrich Hebbel, A Study of his Life and Work* (Oxford, 1932), devoted a few perfunctory pages to his "Conception of Tragedy" (PP. 225-69)

أرنولد روج
(١٨٨٠ - ١٨٠٢)

إن أشكال التوتر بين تلاميذ هيغل وأتباعه قد أصبحت واضحة حتى إبان حياة هيغل. لكن الانقسام الفعلى إلى جناح يمينى وآخر يسارى لم يتم الإعلان عنه إلا فى عام ١٨٣٧ من جانب ديفيد فريديريك شتراوس مؤلف كتاب « حياة يسوع » (١٨٣٥) ، وفى عام ١٨٣٨ أسس أرنولد روج مع تيودور اشترماير مجلة فصلية جديدة « حولية المعرفة والفن الألمانين » (حُظرتُ عام ١٨٤١) وقد أصبحت ساحة الهيجليين من اليسار . والاختلافات بين الجناحين كانت إلى حد كبير اختلافات سياسية ودينية : فالهجيليون اليساريون كانوا ليبراليين ومتطرفين أشداء وكانوا ينتقدون بعنف التزمّت البروتستنتى التقليدى . وفى مجال النقد الأدبى كان روج أبرز المتحدثين باسم هذا الجناح اليسارى ؛ ولقد طوّر التركيبة الفريدة من التاريخية الهيجلية والسياسية المتطرفة ، طور التركيبة الفريدة من النسبية والإيمان الكامل بالتقدم . وجرى تصور التاريخ على أنه سيرورة طويلة نحو تأسيس الحرية ، والأدب هو انعكاس لهذه السيرورة وأداة تحقيقها معاً وإن الشاعر - من جهة لا يملك إلا أن يكون « ابن عصره » ، وأن يخضع « لعبقرية قرنه » ^(١) . وكل شاعر - من جهة أخرى - لديه أيضاً التزام بتغيير عصره . إنه فى وقت واحد مرآة المجتمع التى تعكس ظروفه ، وهو مصلح بل هو حتى ثورى عليه أن يستشعر اتجاه التاريخ وأن يتحرك معه نحو مستقبل باهر وروج وهو يمدح قصائد جورج هرفيج وهو شاعر سياسى - هذا إذا كان يمكن أن يوجد شاعر سياسى - يوحد ببساطة بين ما هو ثورى وما هو إبداعى . « الثورى : أليس يعنى هذا ما هو شاعرى ، أليس يعنى أن ما هو جديد لا يبقى دائماً ، أليس ما هو إبداعى ؛ أليس كل شعر جديد هو الإطاحة بعالم الروح القديم والمتهرىء ؟ » إن كل قصيدة « هى شعر مقاتل » . « إن ماهية الشعر ديمقراطية » ، بمعنى أن الشاعر لا يريد . « أن يحكم (كل) القلوب ^(٢) » .

ولكن سنكون مخطئين إذا استنتجنا أن روج يزكى ببساطة الشعر السياسى والاجتماعى الذى يؤيد قضيته . لقد كان منتقداً شديداً للشعراء السياسيين فى عصره .

(١) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الثالث ، ص ٢١٩

(٢) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٠ : المجلد الثانى ، ص ٣٦٤

وهو في عديد من المقالات طور خطاطية شاملة للتاريخ الأدبي الألماني على أنه صراع بين الروح والنفس وكل تعاطفة في صف « الروح » التي يتصورها عقلانية بالمعنى الهيجلي ، على حين أنه يندد بالنفس على أنها رومانسية وغامضة ولا عقلانية وبالتالي فهي رجعية . وخطاطية روج التاريخية تبدأ بمدح التنوير ولسنج وشيلي وكانت ، لأن « التنوير يؤكد حقيقة العلم وحقيقة الفضيلة والحرية ، وأخيرا يؤكد حقيقة وجود المثالي من خلال الفن »^(٣). لكن روج ليس مدافعا عاديا بالمرّة عن عقلانية القرن الثامن عشر : فهو يرى محدودياتها ، وهو على وعى بالفعل بما يسمى اليوم اغتراب الفنان عن مجتمعه ، وزيف النزعة العالمية غير التاريخية التجريدية والنزعة الجمالية الخالصة للكلاسيكيات الألمانية . وهو يقتبس من شيلي قوله : « في الجسم سوف نظل مواطني عصرنا لأنه لا يمكن أن نكون على نحو آخر ، ولكن في الروح ، فإن واجب الفيلسوف والشاعر وميزتهما هما ألا ينتميا إلى أي أمة ولا إلى أي عصر ، بل عليهما بأقصى معنى حقيقي أن يكونوا معاصرين لكل العصور » . وهو يتحسر قائلا : يا للشاعر التعس للعصر الألماني ! ولكن كان الأمر على ذلك النحو والأمر الآن على هذا النحو إن من لم يعيش عصره لا يمكن أن يكون معاصرا لعصره »^(٤). ومع هذا تقبل روج علم الجمال الكلاسيكي الألماني وفكرة ذاتية الفن . وهو يمدح كتاب شيلر « رسائل عن التربية الجمالية لاكتشاف هذه الرسائل لعالم جمالي وحرية مطلقة . لكنه يعتقد أن الأدب الألماني يمكنه أن يتقدم متجاوزاً الكلاسيكيات وحريتها العاطفية عندما يحدث واقعا أكثر غنى ، عالما مثاليا أكثر غنى^(٥). أو لنقلها بالعربي الفصيح عندما تسمح ألمانيا الحرة لفن أكثر حيوية وأكثر حقيقية . ورغم إعجاب روج الشديد بكلاجوته وشيلر ، فإنه يتحسر على تأكيدهما للتحقق الذاتي والثقافة الفردية . إنه يتحسر على

(٢) « الأعمال الكاملة » ، ص ٩

(٤) شيلي إلى ف . ه . يا كوي (٢٥ يناير ١٧٩٥) « الكتابات » بإشراف جوناس ، المجلد الرابع ، ص ١١٠ - ١١١ .

(٥) « الأعمال الكاملة » المجلد الأول ، ص ١٧٦ ، ص ٩٠

جوته بسبب عزوفه عن السياسة . والنزعة الإنسانية فى الكلاسيكيات الألمانية ظلت أمرا خاصا . « إن بولة حرة هى وحدها التى تنتج شاعرا يضيف الطابع المثالى على الواقع الحقيقى وينتج مثلا يمكن للعالم أن يحققه »^(٦).

وعلى هذا الدرب نحو وحدة المثالى والواقعى ، تبدو الرومانسية لروج على أنها عقبة كأداء ، على أنها عدو لدود خطر للعقل . « الرومانسية هى إعلان للحرب من جانب روح الهوى ضد الروح القانونية الحرة لعصرنا »^(٧). فالرومانسية فى نظر روج هى اللامسئولية ، الخيال ، الانغماس فى التأمل ، الانغماس فى الحلم ، الانغماس فى الرغبة المرادة المتركة حول الذات . إنها « العالم مقلوبا رأسا على عقب . » « إنها تضع الطبيعة فوق الروح ؛ إنها تضع الرأس فى الأسفل والساقين فى الأعلى ؛ إنها تضع اللامعقول حتى المضاد للعقلانية - شأن النبات والحيوان - فوق قاعدة العقلانى ؛ تضع الطبيعة والفردوس فوق هدف الروح والثقافة^(٨). إن ما ينقص الرومانسيين هو « روح ومفهومها . وشعرهم غير شعرى ، وحريرتهم عجرفة ، وفلسفتهم سخرية وألغاز »^(٩). ويندد روج أيضا بعبادة الأغنية الشعبية التى تبدو له علامة على اليأس فى شعر عصر الإنسان^(١٠). وهو ينتقد نوفاليس لربطه بين الشهوة والدين والقسوة ولعبادته الليل والموت^(١١). كما أن الأخوين شلجل وتيك والرومانسيين الشبان لا يلقون تحبيذا فى نظره . ولا نجد إلا هاينى (الذى عرفه فى باريس) هو الذى يروق له ، لكن هاينى مشكوك فيه أيضا بسبب اللامسئولية أو النزوة الرومانسية . « ألم يفقد هاينى الحق فى التحدث بجديّة ؟ من هو ذلك الذى ظل يؤمن به ؟ » إن شعر هاينى شعر « مغناج » إنه لا يريد أن يستسلم لشاعره . « إن العالم الكلى للحقيقة والواقع الكلى مفقودان

(٦) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الأول ، ص ١٢١

(٧) « الأعمال الكاملة » ص ٣٠١

(٨) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الأول ، ص ٣٢٤

(٩) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الأول ، ص ٣٢١

(١٠) « الأعمال الكاملة » المجلد الأول ، ص ٣٨٨

(١١) « الأعمال الكاملة » المجلد الأول ، ص ٢٧٢

عنده « ويُعجَب روج بفطنة هاينى المضادة للرومانسية ، لكنه يصل إلى نتيجة مفادها « أن الفطنة (تجبو) على أنها روح ، لكنها همس الناس فى الروح نفسها » (١٢). وهو يؤمن بأن هاينى كان ليبراليا مخلصا لكنه محب يائس للحرية دمر قضيته بيأسه وفطنته المتأكلة . ويسرد روج تعاليم الرومانسية :

إن الرومانسى الصادق الحق يؤمن بالآتى :

(١) يؤمن بعبقرية جوته ، وبالكمال المطلق لشكسبير ، وبعمق دانتي ، وبكالدرون الألبانى ، وبيعض الشعراء اليونانيين . كل هؤلاء هم « شعراء » وشيلر وكورنرهما على أى حال ليسا بشاعرين على الإطلاق .

(٢) هذا التعريف يظل غامضا ... شكسبير ودانتي وكالدرون وجوته وهانس ساكس وفريدريك شلجل وهولبرك وهنريخ فون كليست ومانسونى شعراء ، ومن جهة أخرى فإن فولتير وشيلر وكورنر ووالترسكوت وفيلاند قد يكونون أناسا طيبين فى مجالات أخرى ، ولكن ينقصهم شىء واحد : إنهم ليسوا شعراء . والإنسان لايعرف السبب .

(٣) زيادة على ذلك فإن الرومانسى يؤمن بالعصور الوسطى وبالكاثوليكية الرومانسية ويفن العصر الوسيط وفن التصوير قبل رفائيل .

(٤) الرومانسى يؤمن بشعر الخرافة وبالشعر الشعبى مقابل الشعر الاصطناعى ويؤمن بالأغنيات الشعبية والقصص الشعبية حسب القول الشائع « الأفضل لايمكن التعبير عنه بكلمات » .

(٥) الرومانسى يؤمن بأسلوب أوجست فلهلم شلجل والفكاهة الكونية عند تيك فى « الهرة فى الحذاء » .

(٦) الرومانسى يحن لإيطاليا ويحتقر كل فرد لايمدحها .

(٧) الرومانسى يربى أولاده على قصص الجنيات والقصص عن الأعاجيب والخوارق .

(١٢) « الأعمال » ، المجلد الثانى ، ص ١٥

- (٨) الرومانسى يفضل الاحتفالات والتمثيلات الشعبية ويتنهد من شعر الرحلات .
- (٩) إن كلمته الثالثة التي يرددها دائما « عميق » أو « غامض » .
- (١٠) الرومانسى يكره عصر التنوير والفرنسيين ... وكلمات مثل « النفع » أو « النوق » تعد سوقية .
- (١١) الرومانسى يحتقر فن فلاحه البساتين ويحب النمو الطبيعي للغابة البكر المتوحدة .
- (١٢) الرومانسى يؤمن بنهاية العالم . وقد ورد هذا من قبل فى الشعر الدرامى نظراً لأن شكسبير وهولبرك ميطان . وليس فى أى مجال آخر يؤمن بروح الحرية ، بل يؤمن بالفعل بالشیطان والأشباح^(١٣) .
- إننا إذا أمعنا النظر فى هذه القائمة التي يصّر روج على أنها مستمدة فى جانب منها من ملاحظة النمط الاجتماعى فإن المرء ليندهش من أن روج نفسه قد استنكر بجدية البنديين الأولين من هذه القصيدة الفكهة . ومن المؤكد أنه لم يدافع عن أى من اللاشعراء (باستثناء شيلر) . ونزعته المضادة للرومانسية مهتمة بسيطرة ماهو لاعقلانى ، سيادة النفس ، سيادة العقل وهو يأمل فى وحدة الشعر والسياسة بروح الفيلسوف وتحت راية الحرية . إنه ليس واقعياً بأى معنى من معانيها الأخيرة : وهو يريد بإرادة كاملة أن يعترف بكل الأحابيل والقناعات وبأى منها فى الأدب . وأحياناً يتكلم عن الكلاسيكية على أنها قتالة . ولكنه يخلص فى النهاية إلى أن النزعة الديكتاتورية مخطئة ، أو بالأحرى « إننا لا نصل إلى المطلق والحرية إلا فى التاريخ »^(١٤) .
- وروج أكثر من أى معاصريه يتحدى روح العصر ، وفى التطبيق ، بل حتى فى الرأى العام وهو مثل ماركس بعده صاحب نزعة تاريخية وهو لا يؤمن إلا بالحقيقة التاريخية ؛ لكنه هو أيضاً غير منطقى ؛ إنه طوبوى خيالى فإن مجرى التاريخ عنده هو موجة لاتقاوم للمستقبل ، هو تقدم حتمى لعقل العصر . إن الشاعر لسان حال ونبى التقدم : وهو لا يملك إلا أن يكون الاثنين .

(١٣) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الأول ، ص ٤٣٠ - ٤٣١

(١٤) « الأعمال الكاملة » ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٥

المصادر والمراجع

Ruge is quoted from *Gesammelte Schriften* (10 vols. Mannheim, 1846-48), as G.S. Especially Vol.1 “Unsere Classiker und Romantiker seit Lessing, Geschichte der neuesten Poesie Poesie und Philosophie”; and Vol. 2: “Über die gegenwärtige Poesie, kunst und Literatur. ”

Cf. *Briefwechsel und Tagebuchblätter*, ed. P. Nerrlich, 2 vols. Berlin, 1886.

On Ruge: Douglas A. Joyce, *Arnold Ruge as a Literary Critic*, unpublished Harvard University diss. (1952) , which I examined briefly . It should be printed.

See also comment in Löwith, *Von Hegle bis Nietzsche*, Zurich, 1941.

ماركس واجلز

لا تزال النظريات والآراء الأدبية لكارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) وفريدريك انجلز (١٨٢٠ - ١٨٩٥) تمارس تأثيرا هائلا . ومعظم الأقوال العارضة للعروض التحليلية المبكرة أو الرسائل المتأخرة التي كتبها قد جمعت وأعيدت طباعتها في طبعات كبيرة في العالم الشيوعي . وهذه الأقوال قد أصبحت موضع دراسة مستفيضة وتناولها النقاد الماركسيون بالطريقة عينها التي تُفسرُ بها النصوص التي تتخذ شكل القوانين ويجرى تطويرها من جانب أصحاب العقائد التقليدية . لم يكن ماركس وانجلز ناقدين أدبيين محترفين ؛ لقد أصبحا مهتمين على نحو ملائم بالأدب الرفيعة عندما كانت تحركها مواقف معينة إبان رسالتهم السياسية الممتدة . ومع هذا فإن التسلسل التاريخي لأرائهم الأدبية قد أهمل ، كما أن أفكار الرجلين لم تجر التفرقة بينها بوضوح . ولم تكن آراؤهما الأدبية من نتائج نظريتهما في المادية الاقتصادية ؛ بل إن مصدرها بالأحرى في عالم ألمانيا الفنية والهيغلين اليساريين وخاصة أرنولد روج .

لقد بدأ ماركس رسالة حياته كدارس للأدب . ففي بون في ١٨٣٥ - ١٨٣٦ تلقى دروسا عن هوميروس وبروبرتيوس تحت إشراف أوجست فلهلم شلجل . وفي برلين في ١٨٣٧ قرأ كتاب « اللاكوؤون » للسنج واستخرج مختارات مطولة من فنكلمان ومن كتاب « اروين » لسولجر . وفي عام ١٨٤٢ درس كتاب « الابداع الإيطالي » من تأليف س . ف . رومر استعداداً لكتابة مقال لم يكتبه إطلاقاً عن العلاقات بين الدين والفن . وغرق ماركس في علم الجمال الألماني في الفترة الكلاسيكية . وفي فترة متأخرة مع عام ١٨٥٧ نون ملاحظات متطورة من كتاب « علم الجمال » لفيشر وقد استعد لكتابة مقال لم يتحقق هو الآخر عن علم الجمال « لموسوعة المعارف الأمريكية الجديدة » . بإشراف س . أ . دانا . زيادة على ذلك فإن هذه الاهتمامات الجمالية لم تفض إلى شيء محدد بصفة خاصة . ولقد احتفظ ماركس بتنوق لهوميروس وشكسبير والكلاسيكيين الألمان ؛ وأثنى على ديكنز وجورج صاند لما لديهما من تعاطف وجداني اجتماعي ، لكنه لم يكتب أي نقد أدبي رسمي مالم ندرج هجوما (١٨٤٤) على التفسير الهيجلي لكتاب « أسرار باريس » لسو . وفي هذا تجادل بقناعة ضد التفسير المجازي العايب لأحد أعمال سزليجا (اسم الشهرة لفرانس زينكلين فون زينكلينسكي) لكنه ناقش محتويات الرواية ببساطة كواقع اجتماعي . ولقد تأمل على سبيل المثال في نور « البواب » الباريسي كجاسوس حكومي . واستهجن اقتصاد البنك الخيالي الذي

رسمه سو للفقراء (١) . وأقوال ماركس النظرية الهامة لاتأتى إلا بعد تأسيس تعاونه الشديد مع انجلز ..

ولقد كان انجلز في بواكير حياته ناقدا أدبيا ممارسا بأسلوب جماعة « ألمانيا الفتاة » . وفي عام ١٨٣٩ نشر جوزكوف آراء أنجلز عن الحياة والرسائل في الصحيفة المحلية « برمن - البرفلد » وواضح أن الناقد الذي كان يبلغ من العمر ١٩ عاما قد قرأ هاينى وفينبارك وتابع جوتسكاف بعناية في آرائه الأدبية .

ولكن سرعان ماتبع انجلز عن حطام جوتسكاف . لقد اكتشف بورنه . وهو في استعراض تحليلي لـ « الكتيبات الشعبية الألمانية » (١٨٣٩) استخدم المنهج العقيم عند بورنه بالحكم حتى على الكتيبات الألمانية القديمة من وجهة نظر الليبرالية السياسية : ف شخصية جريسليديس هي صورة لانحطاط النساء ؛ وقصص هيلينا وأوكتافيانوس تعزو قيمة خرافية للدم الملكي (٢) . ولكن لم يدم هذا الولاء سوى لفترة قصيرة ، فسرعان مانجد انجلز وقد قرأ روج واعتنق الهيجلية: وقد استعرض بالتحليل تمثيلية كوتسكاف « ريتشارد المتوحش » (١٨٤٠) بشكل حاد وأدان كتاب « قراءات » (١٨٤٢) لألكسندر يونج بسبب المدح الوارد في الكتاب لجماعة « ألمانيا الفتاة » . لكن كل هذا النشاط النقدي المبكر سرعان ما جرى نسيانه تماما ؛ ولم يُكتشف من جديد إلا في القرن العشرين (٣) .

وفد انتقل انجلز إلى انجلترا في عام ١٨٤٢ وازداد استغراقا وتشبعا بموقف الطبقات العاملة هناك . ولقد أسقط بحرص الأجزاء عن أبوت سامسون التي يمكن أن تعد نزعة رومانسية العصور الوسطى . وقد ترجم « الماضي والحاضر » لكارلايل لما تضمنه الكتاب من هجوم على « الأحوال في انجلترا » (٤) . وفي عام ١٨٤٤ التقى

(١) « عن الفن والأدب » ، ص ٣٠١ وما بعدها ، ص ٣١٦ ، ص ٢٤٨

(٢) عن الفن والأدب ، ص ٤٧١

(٣) انظر : جوستاف ماير « فريدريك انجلز في سنوات ١٨٢٠ - ١٨٢٥ » ، برلين ، ١٩٢٠ و « فريدريك انجلز » لاهاي ، ١٩٣٤

(٤) يشير ديميتزال أن ماركس وانجلز لابد قد استمدا بعض العبارات الواردة في (البيان الشيوعي) من كارلايل وقد استعرض ماركس وانجلز بالتحليل « الكتيبات العصرية » (١٨٥٠) بدون تحيز (« عن الفن والأدب » ص ٢٠١ - ٢٠٩)

انجلز بماركس في باريس وبدأ من هنا تعاونهما الشديد . لقد فهما الأدب بما فيه الكفاية ، ولم يعد في مقدمة اهتماماتهما وفي سياق العضلات ضد جماعة اشتراكية منشقة كتب انجلز بالفعل استعراضا تحليليا حادا لكتاب ساذج عن جوته هو كتاب « جوته في مواقفه الإنسانية » (١٨٤٦) لكارل جرون وقد حاول أن يجعل جوته يظهر متحررا بل وحتى متطرفا . ولقد تذكر انجلز قراءته المبكرة لفينبارك فاقتفى خطه باعتبار جوته متناقضا : « الآن هو جبار ، الآن هو صغير ، الآن هو متعجرف ، الآن هو عبقرى ساخر ينظر إلى العالم من أعلى الآن هو متوسط الألفية ضيق الأفق قانع حذر » ، إنه فنان عظيم لكنه إنسان صغير^(٥) . ولقد أعجب ماركس وانجلز كلاهما بهابني ككاتب لكنهما انتهيا إلى أنه « كلب ماكر من النوع الشائع العام » ونددا بعودته إلى الدين^(٦) .

وفي الأربعينات من القرن التاسع عشر احتوت كتابات ماركس وانجلز المتعاونين في معانى الاقتصاد والفلسفة أقوالا مميّزة قليلة عن علاقات الأدب بالمجتمع . ففي كتاب « الأيديولوجيا الألمانية » (١٨٤٥ - ١٨٤٦) يوجد لأول مرة إعلان بالحتمية الاقتصادية لكل الثقافة ، ولكن على نحو لا يزال غامضا بل حتى متناقضا . فأحيانا يتحدث ماركس وانجلز عن الاعتماد على الإطار البيولوجي : « الحياة الثقافية هي أولا : فيض سلوك الإنسان المادى » . وبعد هذا مباشرة أنكرا أن الأيديولوجيا لها أى تاريخ أو تطور ، وأكد أن التفكير وإنتاج التفكير يتغيران مع الإنتاج المادى والتواصل المادى . « ليس الوعى هو الذى يحدد الحياة ، بل الحياة هي التى تحدد الوعى »^(٧) . هذه هيجية مقلوبة رأسا على عقب . أو بالأحرى كما أكد ماركس وانجلز على القول بأنهما أقاماها على قدميها . ومع هذا فإن (الحياة) بصفة عامة وليس الإنتاج الاقتصادى هي التى اعتبرها آنذاك دافع التغيير التاريخى . وسيرورة التاريخ كما يذهبان سوف تفضى إلى المجتمع اللاتبقى الجديد الذى سوف يلغى تقسيم العمل ومن ثم يلغى نتائج

(٥) « عن الفن والأدب » ص ٢١٦ - ٢٢٩

(٦) « عن الفن والأدب » ، ص ٣٦٥ وهناك رسالة انجلز إلى ماركس يوم ٢١ ديسمبر ١٨٦٦ بجانب دمتز انظر لودفيج ماركويوز : هنريخ هاينى وماركس ، « المجلة الألمانية ، العدد ٢٠ (١٩٥٥) ص ١١٠ - ١٢٤

(٧) « عن الفن والأدب » ، ص ٤

ذلك التقسيم أى تخصص الإنسان . ومن ثم فإن الفنان أو الشاعر سوف يختفى كخبير كامل . « فى المجتمع الشيوعى لن يكون هناك أى فنانيين مصورين ، بل فى الأعم فإن الناس ضمن الأمور الأخرى سيقومون بالتصوير أيضا » (واضح أن هؤلاء الناس مثل تشرشل وأيزنهاور) . هذا التصوير الرعوى بالمحترفين الكاملين (من أمثال تيتيان أو رمبرانت أو روبنز أو سيزان كأساتذة فيه) يتضمن نوعا من الإنسانية بزغت أيضا فى المديح المتأخر جدا الذى كاله انجلز للإنسان الكلى العظيم فى عصر النهضة : ليوناردو ، دورر ، ميكالأنجلو « أناس لم يقيدهم بعد تقسيم العمل »^(٨) . والهرب من جدية ونسبية التاريخ يبدو أنه مسألة قد طُرحت . إن النزعة التاريخية المتطرفة تتحطم على أيدي ماركس وانجلز لأنهما أرادا أن يضعا أحلامهما فى شىء دائم وكلى ، فى مستقبل ذهنى ، فى يوتوبيا .

وفى « البيان الشيوعى » (١٨٤٧ - ١٨٤٨) لا توجد إلا مسألة بلاغية واحدة تشير فى صورتها إلى الأدب : « هل يقتضى الأمر الحدس العميق لاستيعاب أن أفكار الإنسان ووجهات نظره وتصوراته ، لكلمة واحدة وعى الإنسان ، تتغير مع كل تحول فى أحوال حياته المادية وفى علاقاته الاجتماعية وفى وجوده الاجتماعى؟ »^(٩) . وإذا فسر الإنسان كلمة (مع) بحرية فإنه لا توجد جبرية اقتصادية كاملة قد طُرحت بعد : إن الحياة العقلية للإنسان تتغير (مع) تحولات النظام الاقتصادى . لقد جرى طرح التوازى ، المماثلة وليس الاعتماد الأحادى الجانب .

وماركس وهو يكتب وحده قد عاد إلى المسألة فى « مدخل إلى نقد الاقتصاد السياسى » (١٨٥٧) وهو مخطوط تركه وقد نشر فى مجلة غامضة فى عام ١٩٠٣^(١٠) . ومما يدعو إلى الدهشة أن ماركس أصر على « العلاقة غير المتساوية بين تطور الإنتاج المادى وإنتاج الفن » . وطرح مسألة استثناء الفن من النسبية التاريخية

(٨) « عن الفن والأدب » ، ص ٩٠ ، ص ١٧٢

(٩) « عن الفن والأدب » ، ص ١٣

(١٠) كارل كوتسكي : مجلة « العصر الجديد » العدد ٢١ (١٩٠٣) ص ٧١٠ - ٧١١ ، ص ٧٤١ - ٧٤٥ ، ص

٧٧٢ - ٧٨١

بمثال الفن اليونانى والذى هو بالنسبة له - كما هو بالنسبة للألمان فى ذىك الوقت - يبدو أنه من الجمال اللازمى الخالد . « فى الفن من المعروف تماما أن فترات بعينها من ذرورة التطور لا تقوم فى علاقة مباشرة مع التطور العام للمجتمع ، ولامع الأساس المادى والبناء الهيكلى لتنظيمه . انظروا مثال اليونانيين بالمقارنة مع الأمم الحديثة أو حتى شكسبير » . ويعترف ماركس بأن « الصعوبة ليست التقاط فكرة أن الفن والملحمة اليونانيين مرتبطان بأشكال محددة من التطورات الاجتماعية . بل الأمر بالأحرى يكمن فى فهم السبب الذى يجعلهما لايزالان يزودان بمصدر للمتعة الجمالية ويسودان فى جوانب معينة كمعيار ونماذج ليست فى متناولنا » . ولا يستطيع ماركس أن يرد سوى بضعف أن سحر الفن اليونانى هو سحر الطفولة . « لقد كان اليونانيون هم الأطفال الطبيعيون . والسحر الذى فى فنهم بالنسبة لنا لايتعارض مع الطابع البدائى للنظام الاجتماعى الذى نبع منه ^(١١) » . والنسبية التاريخية يجرى انقازها بنظرية مزوجة عن طفولة البشرية والقبول الدائم . وواضح أن ماركس شعر بأنه لم يحل المسألة فتوقف . وعندما كتب « المدخل » لكتابه « نقد الاقتصاد السياسى » (الذى نشر عام ١٨٥٩ ؛ ويجب تمييزه عن الكتاب غير المطبوع « مدخل إلى نقد الاقتصاد السياسى ») أعلن فى إطار عام نظرية الجبرية الاقتصادية الصارمة . « إن أنماط أحوال الحياة المادية تحدد سيرورات الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية بصفة عامة » ^(١٢) . وتم ركن مشكلة الجمال اللزمانى .

وفى العام نفسه انخرط ماركس وانجلز فى جدل عن طريق الرسائل مع فرديناند لاسال (١٨٢٥ - ١٨٦٤) أبرز على نحو أكثر عينية ما توقعاه من الأدب . لقد أرسل لاسال تراجيديته التاريخية (فرانز فول سيكنجتن) إلى ماركس ؛ وماركس فى رسالة نقدية قال إنها « شكسبيرية » أكثر منها « شيلرية » وهو يتلاعب بالكتابة باسم شيلر ^(١٣) . وهو يستنكر « تحول الأفراد إلى مجرد لسان حال روح الزمن » . كما انتقد اختيار البطل الذى هو بالنسبة لتفكير ماركس كان « فارسا ومن ثم فهو ممثل لطبقة منهارة »

(١١) « عن الفن والأدب » . و ص ٢١ - ٢٢

(١٢) « عن الفن والأدب » ، ص ٢

(١٣) كلمة شيلى ، بالالمانية تعنى اللعان والتغير . (المترجم) .

، إنه « رفيق تعس » وليس بطلا تراجيديا (١٤) . بل إنه فى رسالة أطول إلى لاسال طور انجلز هاتين النقطتين وسط مديح للمناظر الفردية للتمثيلية . ومفهوم لاسال عن الدراما يبدو لأنجلز « مجرد إلى حد ما وليس واقعيًا بما فيه الكفاية » . وهو لم يتبين « خلفية فالستافية » . والصراع التاريخى يجب أن ينبنى على « صدام تراجيدى بين المطلب الضرورى تاريخيا وتحققه المستحيل عمليا » (١٥) . وتأتى الاعتراضات فى إطار علم الجمال الهيجلى . فالشخصى يجب أن تكون كليات عينية ، فردية ، وممثلة للجماعة ؛ والتراجيديا يجب أن تكون صراعا للقوى التاريخية المتساوية ولاسال فى رد مطول قال بحق إن اعتراضات نقاده ترقى إلى مصاف كتابة « فرانزفون سيكنجن » لا « توماس فرنر » أو تراجيديا أخرى عن حرب الفلاحين . ولقد رأى أيضا أن ماركس وانجلز خلطا بين الخيال والواقع ، نظرا لأن ما يقولانه عن سيكنجن التاريخى لاينطبق على سيكنجن الذى رسمه لاسال فى التمثيلية . واشتكى لاسال أيضا من أن مفهومها عن التراجيديا لا يترك مجالًا للحرية الإنسانية ، ومثلهم لا يترك مجالًا للفعل الدرامى (١٦) . ويفترض لاسال مفهوم شيلر عن التراجيديا ؛ وإن ماركس وأنجلز يؤمنان بما قال به هيجل عن الصراعات التى تتجاوز الأشخاص على نحو ضرورى . ولقد كان ماركس وانجلز على حق فى انتقاد التمثيلية باعتبارها دراما قراءة ولدت ميتة وفى تفضيل شكسبير على شيلر ؛ ومع هذا يصعب أن نتبين السبب فى أن تبادل الرسائل هذا يجب أن يصبح وثيقة محلية هكذا فى علم الجمال الماركسى . إن كل ما هنالك أن ماركس وانجلز يقولان أن لاسال كان يجب أن يكون شاعرا حسناً ومؤرخا أحسن ، وأنه كان يجب أن يكتب على غرار شكسبير وأنه كان يجب أن يفهم الصراعات الاجتماعية داخل حركة الاصلاح الألمانية على نحو سليم .

وبعد وفاة ماركس أصبح انجلز نوعا من المعجزة بالنسبة لكتاب الرسائل ورد على أسئلة أيضا عن الموضوعات الأدبية . وهذه الرسائل وحدها هى التى تقدم مدداً

(١٤) « عن الفن والأدب » ، ص ١١٠ - ١١٣ : رسالة يوم ١٩ أبريل ١٨٥٩ : ص ١١٢ ، ص ١١١

(١٥) « عن الفن والأدب » ، ص ١١٣ - ١١٦ : رسالة يوم ١٨ مايو ١٨٥٩

(١٦) « عن الفن والأدب » ، ص ١١٦ - ١٤٦

للنظريات الماركسية عن الواقعية . وأول هذه الرسائل الرسالة الموجهة إلى ميناكوتسكى (٢٦ نوفمبر ١٨٨٢) وفيها يعبر انجلز عن كراهيته للدعاية المباشرة الفجة في الأدب . ولا بد أن الرسالة قد جاءت من موقف وحدث . وقد تم استدعاء الكل العيني من جديد ولكن في قناع جديد هو « (النمط) والذي هو في الوقت نفسه فرد خاص ، هو (هذا) على حد تعبير هيجل العجوز » ^(١٧) . إن رسالة انجليزية إلى الأنسة مارجريت هاركنس (١٨٨٨) في تعليق على روايتها « فتاة المدينة » تتشكى من أنها « ليست واقعية بما فيه الكفاية » . « فالواقع - كما يلوح للعقل - يتضمن بجانب صدق التفاصيل إعادة تقديم صادقة للظروف النمطية » . إذن فإن انجلز يكرر وجهة نظره القائلة « كلما ظلت آراء المؤلف خفية كان هذا أفضل للعمل الفني » . وهو يعطى مثالا من بلزاك الذي أعجب به على أنه « أستاذ أعظم بكثير في الواقعية عن كل الناس من طراز زولا في الماضي والحاضر والمستقبل » . وأنجلز قد عرف بذلك الذي كان من الناحية السياسية ملكيا . « إن عمله العظيم هو مرثية دائمة للمجتمع الطيب المنهار ؛ وعواطفه كلها مع الطبقة التي ينبغي أن تقنى . ولكن برغم كل هذا فإن هجائته ليست أشد وسخريته ليست أكثر مرارة عما من شأنه أن يشرع في تحريك الرجال والنساء الذين يتعاطف معهم على نحو أكثر عمقا - النبلاء » . لقد « اضطر بلزاك أن يتوجه ضد تعاطف طبيعته ونزعاته المتحاملة السياسية » لكنه « رأى الناس الحقيقيين أناس المستقبل حيث أنهم في الوقت الراهن هم وحدهم الذين يجب أن نجدهم - حتى أنني أعده واحدا من أعظم انتصارات الواقعية ، واحدا من أمجد الصفات في بلزاك العجوز » . والتصوير الواحد الذي طرحه انجلز أثار إعجاب بلزاك المفترض بأبطال ريودي كلويتر سانت - مري والتمر الذي أجهض في الخامس من يونيو ١٨٣٢ هو على أى حال غير مقنع . وفي القصة الوثيقة الصلة بالموضوع « إنسان عظيم من الريف إلى باريس » (١٨٣٩) يرسم بلزاك بحدة الفرق بين ميشيل كريستين مع اسمه الرمزي المشتق من المسيحية والثوريين الذين يندد بهم ^(١٨) . زيادة على ذلك فإن رسالة انجلز

(١٧) « عن الفن والأدب » ، ص ١٠٢

(١٨) « عن الفن والأدب » ، ص ١٠٣ - ١٠٤ انظر ديمتز (ص ٢٢٦ وما بعدها) ، عن قصص بلزاك .

تصوغ نظرية الواقعية المعنية (بالأنماط) على نحو رائع وتطرح إمكانية صراع بين مقصد المؤلف وأدائه ، بين رأيه الصريح وتضمينه الباطنى . ولانحتاج إلى القول بأن هذه الآراء فى حقبة الثمانينات من القرن التاسع عشر لم تكن جديدة : فقد صاغها تين وزولا ودوبرو ليوبوف فى الستينات ، وقد انتشرت انتشارا واسعا . وقد أكثر زولا بصفة خاصة الصراع بين آراء بلزاك السياسية وممارسته الروائية بنفس الأطر المماثلة (١٩) .

وهناك عدة رسائل لأنجلز كتبت فى التسعينات تعبر عن تراجع محدد عن الجبرية الاقتصادية المباشرة فى النظريات المبكرة . ففى رسالة إلى جوزيف بلوخ (٢١ سبتمبر ١٨٩٠) يعترف انجلز بوجود تفاعل بين البناء القوقى والقاعدة الاقتصادية ؛ بل حتى إنه يتشكك فى أن التغير الاقتصادى هو العامل الحاسم الواحد فى التغير التاريخى . إن الأحداث التى لا يمكن التنبؤ بها والعلاقات الباطنية بين الأشياء البعيدة حتى أنه يستحيل البرهنة عليها يجرى إقراره (٢٠) . وهناك رسالة أخيرة إلى هانس ستار كنسبرك (٢٥ يناير ١٨٩٤) تؤكد من جديد تفاعلا للقوى : « الأساس الجغرافى ، والوسط الذى يحيط بالشكل الاجتماعى من الخارج » مهمة أيضا . « إن العرق نفسه هو عامل اقتصادى » . « كلما تمت إزالة المجال الخاص الذى نبحثه عن المجال الاقتصادى واقتربنا من مجال الإيديولوجيا التجريدية الخالصة وجدنا أنه يعرض أحداثا فى تطورها ووجدنا أن منحناه يتذبذب » (٢١) . إن معيار الحرية بمعنى تفكك الارتباط يبدو أنه الخلاصة النهائية . لقد ابتعد انجلز عن الجبرية الاقتصادية الصارمة : إنه يستخدم بحرية ثلاثية هيوليت تين : العرق والوسط واللحظة الآنية .

إن كيان الأقوال عن الأدب من جانب ماركس وانجلز مبعثر وعرضى وأبعد من أن يكون حاسما . إنه لا يرقى إلى نظرية فى الأدب أوحى إلى نظرية فى العلاقات بين الأدب والمجتمع . غير أن الأقوال ليست بالتالى مفككة . فهى متماسكة بفلسفتها العامة عن التاريخ وتظهر تطورا شاملا - من الانخراط المبكر فى الموقف الاشكالى لألمانيا

(١٩) انظر المجلد الرابع من هذا الكتاب عن « تاريخ النقد الأدبى الحديث » .

(٢٠) « عن الفن والأدب ، المجلد السادس .

(٢١) ليس هذا واردا فى « عن الفن والأدب » بل هو فى « وثائق الاشتراكية » بإشراف اوارد برنشتين (برلين

١٩٠٣) المجلد الثانى ، ص ٧٣ - ٧٥

الثلاثينيات والأربعينيات عبر مرحلة من الجبرية الاقتصادية الصارمة إلى وجهة نظر أكثر رحابة وتسامحا فى إطار الواقعية والطبيعية المتأخرتين . ولا نستطيع أن نتحدث عن نقد ماركسى للأدب حتى عند ثلاثة كتاب أعلنوا فى أواخر القرن التاسع عشر أنهم ماركسيون وكتبوا عن الموضوعات الأدبية . لقد حاول فرانز مرنج (١٨٤٦ - ١٩١٩) فى ألمانيا وجورج بليخانوف (١٨٥٧ - ١٩١٨) فى روسيا أن يربطوا الجبرية الاقتصادية بنزعة تطورية داروينية وبقايا عديدة من علم الجمال المثالى . وكان جورج برناردشو (١٨٥٦ - ١٩٥٠) ناقدا ماركسيا لفترة وجيزة بطريقته الخاصة . وصاغ الماركسيون فى القرن العشرين نظرية أدبية موحدة تستجيب كثيرا على نحو احتياطي لمرحلة أو لأخرى من مراحل تطور ماركس وانجلز لكن جنورها فى الوضع الألمانى فى الثلاثينيات والأربعينيات والنظرية الأدبية . الماركسية اليوم لا تزال تظهر آثاراً من خليط غريب من الأيدولوجيا المتطرفة ، والجدل الهيجلى والجبرية الاقتصادية والطابع الواضح الموجود فى الأقوال المتناثرة لأبويها الروحيين .

المصادر والمراجع

There is a convenient collection, here quoted as UKL, Karl Marx - Friedrich Engels *Über Kunst und Literatur : Eine Sammlung aus ihren Schriften* (ed. Michail Lipschitz, Berlin, 1948), based on a Russian collection (1933) which exists also in a French version : *Sur la littérature et l'art* (with additional texts by Lenin and Stalin) , ed. Jean Fréville, Paris 1937 . The English collection, Karl Marx-Friedrich Engels, *Literature and Art : Selections from their Writings* (New York, 1947) , is only a small selection . More translations in Karl Marx -Friedrich Engels, *Selected Works*, ed. V.V. Adoratsky, 2 vols. New York, 1935

Comment is endless. Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter* (Stuttgart, 1959), is the best study of the texts. Originally a Yale dissertation, 1956. Bibliography.

Georg Lukács, *Karl Marx and Friedrich Engels als Literaturhistoriker* (Berlin, 1948), and *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlin, 1954,), contain several studies attempting to interpret the texts as a coherent system of Marxist aesthetics.

Ludwig Marcuse, "Die marxistische Auslegung des Tragischen, " *Monatshefte*, 46 (1954), 241 - 48

(٧)

النقد الروسي

مدخل

للنقد الروسى أهمية خاصة بالنسبة لدراسى النقد ، ولا يقتصر الأمر على أنه يلقى ضوءاً حياً على الأدب الروسى العظيم فى القرن التاسع عشر ، بل يمتد الأمر أيضاً إلى أنه كان نوعاً من العمل الذى جرت فيه محاولات أشد الحلول تطرفاً لمشكلات العصر العتيقة . ومعظم هذه التطورات جاءت متأخرة فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين .

ولقد بحث بعض النقاد عن ماهية الأدب فى الأفكار الفلسفية والدينية وركزوا إلى حد كبير على تفسير دوستويفسكى . وبالنسبة للنقيض المقابل الكبير لدوستويفسكى - ألا وهو ليون تولستوى - نجد ناقداً أخلاقياً بأنقى صورة وأشجع صرامة . ولم يحدث إلا فى أوائل القرن العشرين أن وجدنا الطرف النقيض وهو النزعة الشككية قد عملت عملها لدى جماعة من الدارسين المهويين للأدب ، لكن مكانتهم كان قد مهد لها فى القرن التاسع عشر فى الأدب المقارن عند الكسندر فسيلوفسكى وعالم اللغة الكسندر بوتينيا وعلى أى حال وطوال القسم الأول من القرن العشرين كان هناك تناول تاريخى واجتماعى بصفة عامة للأدب ، وكان هذا سائداً فى روسيا . وهو فى صورته الماركسية أصبح العقيدة السوفيتية الرسمية ، وترك هذا أثراً عميقاً فى كل مكان . وكان هناك توقع به فى انشغالاته السياسية والاجتماعية من جانب الخط الشامل من النقاد « المتطرفين » والذين تصدرهم فيساريون بلنسكى فى الثلاثينيات ، واستمر مع زملائه الثلاثة فى الستينيات نيقولاى تشرنيشفسكى ونيقولاى دوبروليوبوف وديمترى بيساروف . وهم يمثلون بصفة عامة المعارضة الليبرالية والثورية للنزعة القيصرية : لكنهم كانوا أيضاً - من الناحية الاجتماعية - نقادا محافظين من أمثال أبوللون جريجوريف (١) ، وقد اهتموا أساساً بتفسير الأدب باعتباره تاريخاً أو ماهية للعقلية القومية .

وإن تحديد هذه الأوضاع المتعارضة ورسم خطوط معركة حادة هما نتيجة جيشانات أواخر القرن التاسع عشر . وإن المراحل المبكرة من النقد الروسى هى

(١) أبوللون جريجوريف (١٨٢٢-١٨٦٤) أديب وناقد روسى اهتم بالأصالة الروسية والشعب الروسى ودعا إلى تقديس الروح الروسية . وهو الناقد الرئيسى لصحيفة (أبوك) وقد ركز على تعريف محدد للكلمة الألمانية التى تعنى النظرة الكلية للعالم . وهو من دعاة النقد العضوى على أساس أن العمل الفنى يشكل وحدة عضوية . (المترجم) .

مراحل ليست واضحة في ذاتها ، بل هي بالأحرى أصداء مُعْتَمة للتطورات الفرنسية والألمانية مهما تكن هامة بالنسبة للتاريخ الأدبي الروسى .

وبالنسبة لأهدافنا فإنه يبدو كافيا أن نلمح للقرن الثامن عشر عندما قدّم الشعراء الروس المحدثون تعاليم الكلاسيكية الجديدة الفرنسية . وبصفة خاصة فإن أول شاعر روسى محدث وهو أنطيوخ كانتمير^(٢) . (١٧٠٩ - ١٧٤٤) وقد اشتكى فى عام ١٧٣٩ أنه لا توجد أى كلمة روسية مقابل كلمة نقد الفرنسية . وهناك أيضا فاسيلى ترديا كوفسكى (١٧٠٣ - ١٧٦٩) وهو الشخصية الهامة الثانية فى تاريخ الشعر الروسى ترجم كتاب « فن الشعر » لبوالو إلى الشعر الروسى (١٧٥٢) . والشخصية الأدبية الأعظم فى منتصف القرن هى ميخائيل لومونوسوف (١٧١١ - ١٧٦٥) وهو عالم وشاعر كتب قصائد راقية وطور النظرية القديمة عن المستويات الثلاث للأسلوب فى استخدام اللغة الروسية : الأسلوب الراقى الخاص بالمصطلح السلافى القديم والأسلوب المتوسط الخاص باللغة السلافية القديمة واللغة الروسية المنطوقة بينما الأسلوب الأدنى قاصر على الكلمات الروسية . ولقد رأى لومونوسوف ميزة خاصة فى هذا الاستناد إلى اللغتين مما سمح له بتحديد هرمية الأجناس الأدبية من الناحية الأسلوبية . وهدف الشعر مع كل شعراء البلاط هؤلاء أساسا هو الناحية التعليمية والوطنية والمدنية . والقصيدة التى تمدح انتصارات الجيوش الروسية هى أعلى جنس أدبى ، والهجائية وإن كانت أننى لها وظيفتها العظيمة باعتبارها حملة موجهة ضد الرذيلة .

وببطء خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر حصل انحراف عن الكلاسيكية الجديدة الفرنسية الصارمة نحو « نوق » ليبرالى أكبر . وظهر إلى الوجود جمهور قارئ أكثر اتساعا وبوريات على غرار مجلة « سبكتيتور » . وأصبح النوق هو المعيار لا القواعد . وكما فى كل مكان فإن بدايات الاهتمام التاريخى يمكن تتبعها : نيقولاى نوفيكوف (١٧٤٤ - ١٨١٨) وقد أَلّف « قاموس تاريخى للمؤلفين الروس » (١٧٧٢) ذكر فيه حتى عددا قليلا قبل عصر بطرس الأكبر ، وحاول أن يدرج فيه من المؤلفين غير

(٢) تجمع الموسوعات والقواميس وكتب تاريخ الأدب الروسى على أنه من مواليد ١٧٠٨ لا ١٧٠٩ وهو شاعر ودبلوماسى وكاتب روسى أَلّف أشعارا هجائية وأول من كتب القصائد الدنيوية فى روسيا (المترجم) .

الأرستقراطيين العديدين بقدر الإمكان . لكن الاستعراض التحليلي الفعلي كنظام جاء متأخرا جدا إلى روسيا : المؤرخ العظيم نيقولاى كارامازين (١٧٦٦ - ١٨٢٦) الذى أسس وحرر مجلة (رسالة أوربا ، ١٨٠٢) وقد أعلن برنامجه وهو : « إن نقد الكتب الروسية الجديدة ليس أمراً ضرورياً حقيقياً لأدبنا » . إن على النقد أن يمدح ويشجع لا أن يحكم : وعلم الجمال هو عقيدة نوق ، والنوق غامض للغاية . وقد عرف كارامازين الكتاب الألمان فى القرن الثامن عشر مثل سولجر بل وحتى بلاتنر . والإخلاص النظرى للكلاسيكية الفرنسية ضَعُف مع الشاعر الأول السابق على الرومانسية فاسيلى زوكوفسكى (١٧٨٣ - ١٨٥٢) والذى ترجم جراى وبرجر وجوته وشيلر وبهذا نكون قد انتقلنا إلى جو الأفكار الانجليزية والألمانية عن الشعر كوجدان وتخيل . وزوكوفسكى هو واحد من أوائل الروس الذين حاولوا أن يشخّصوا السابقين عليهم . لقد كتب دراسات عن الكاتب القصصى كريلوف وعن هجائيات كانتيمر .

غير أن الأمور لم تصبح حية فى النقد الروسى إلا عندما ثار الجدل الكلاسيكى - الرومانسى . ولقد روج الأمير بيوتر فيازمسكى (١٧٩٢ - ١٨٧٨) للرومانسية على نطاق كبير كتحرر من القواعد . لقد أراد أدبا يكون شعبيا وقوميا فى الوقت نفسه ويعبر عن طابع الأمة وآرائها ويكون متحررا من طغيان القواعد ويكون له لون محلى . وكان من المنطقي أن يكتب مقدمة حماسية لمؤلف بوشكين « سجين من القوقاز » (١٨٢٣) .

إضافة إلى ذلك فإن الكسندر بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧) الذى بزغ على أنه أعظم شعراء عصره لم يكن بعيدا عن الخطأ عندما اشتكى أنه « ليس لدينا تعليق واحد ، ليس لدينا كتاب واحد عن النقد » . وظل هو شاعرا عمليا ولم ينخرط فى النقد إلا بين الحين والحين رغم أنه من الممكن أن نجمع ثروة من الآراء الأدبية من رسائله . ورغم أنه كتب مقالات نقدية قليلة وترك العديد من المخطوطات والملاحظات والمختارات وكل هذا يدل على تَعَطُّشَة الشديده للمعرفة الأدبية . ولايكاد يكون بوشكين صاحب نظرية ، ولكن يمكن للإنسان - بصفة عامة - أن يصف تصويره للشاعر ووظيفة الشعر . وهذا يبدو لأول وهلة متناقضا نوعا ؛ وهو يتأرجح بين تأكيدات عن استقلال الشاعر التام عن جمهوره والمطالب الكبرى لحراسة الشاعر لشعبه وخلوده الذى انحدر عبر العصور . فمن جهة عبّر بوشكين عن احتقاره للغوغاء وكان محل غضب الرقابة والحظر

الذى مارسه عليه القيصر . لقد احتجّ على أن الشاعر « ليس مضطرا إلى أن يعبأ بأى مخلوق » ، وهو يستطيع أن « يختار أعوص موضوع » . وهدف الفن « ليس التعليم الخلقى بل تصوير ما هو مثالى » . وفى رسالة إلى زوكوفسكى الذى يريد أن يعرف غرض قصيدة « الفجريات » ردّ بوشكين قائلا : « إن هدف الشعر هو الشعر » والتخطيط الأولى لقصيدة « الليالى المصرية » (١٨٣٥) واضح أنه يتفق مع موضوع الارتجال : « إن الشاعر يختار موضوع نظمه ؛ وليس للجماهير حق إدانة إلهامه » . ومن جهة أخرى فإن الشاعر كما تدل على هذا أشهر قصائده (« النبى » ، « الشاعر ») هو نبى وكاهن : إنه مُغْنٌ ملهم ومن ثم فإنه - بأمجّد معنى - معلم أمته ومعلم البشرية . وليس علينا إلا أن نتذكر صورة كتاب « فن الشعر » لهوراس لنذكر كيف نظر بوشكين بنبلٍ إلى رسالته . ومن الواضح أن الاستقلال التام هو المحور المشترك للتصوّرين . فلا يستطيع بوشكين أن يتصور الشاعر على أنه مُغْنٌ كسول فى يوم كسول ، كما أنه لا يستطيع أن يفكر فى نفسه على أنه لسان حال سلطة أو أنه خادم للاحتياجات المشتركة المباشرة . لقد رفض كلا من النزعة الجمالية الخالصة والنزعة التعليمية.

وبوشكين فى الجدل الأدبى فى عصره أزر الرومانسيين رغم أن فنه نفسه غارق فى تراث القرن الثامن عشر الفرنسى . ولقد كان شنييه وبارنى وفولتير نماذج الهامة ، واحتفظ بغرام شديد لبوالو . لكن سرعان ما « تخلّى عن فطنته » آنذاك بالنسبة لبايرون ومجّد شكسبير وسكوت على أنهما الشاعران العبقريان والرومانسيان العظيمان . وكانت له تحفّظات على المدرسة الرومانسية الفرنسية الناهضة وإن كان قد أبدى اهتماما باستبدال وشعر الناقد الشاب سانت - بوف . وعلى أى حال لقد عرف القليل من الرومانسيين الألمان . ولقد كان نوقه محدداً واضحاً . إنه نوق يحتفظ باستمرارية مع الماضى عند الكتاب الرومانسيين مع شك فى المبالغة والهلامية والغريب الشاذ . ولقد كان بوشكين مقتنعا للغاية بتعريفه للنوق على أنه « شعور بالتماثل والتناغم » . وهذا هو السبب الذى دفعه إلى التنديد بعمل رادشيف على أنه « متوسط مبتذل » وقد كتب « بأسلوب همجى » . ولديه احتقار تلقائى للماضى وإعجاب ساذج بعصره وتحامل أعمى لصالح الجديد ، « وليست لديه إلا معرفة مصطنعة ومحدودة » . وكانت لدى بوشكين تحفظاته حتى ضد بلنسكى الناقد الذى بدأ نجمه فى البروغ والذى مجده إلى

مصاف ذروة الأدب الروسي : « لو كان يستطيع أن يجمع بين استقلالية آرائه وذكائه وبين مزيد من المعرفة ومزيد من القراءة ومزيد من النضج لكان يمكن أن يصبح لدينا ناقد بارز حقا . لكن بوشكين لم يعيش حتى يرى أنه قد حقق هذا النضج الذي كان يطالب به بلنسكى .

المصادر والمراجع

There are several histories of Russian criticism, either obsolete or doctrinaire Marxist :

A . L. Volynsky, *Russkie kritiki. Literaturnye ocherki*, St. Petersburg. 1896.

I.I. Ivanov, *Istoriya russkoi kritiki*, originally, in parts, in Mir Bozhi, 1897-1900.

A. Lunacharsky and V. Polyansky, eds., *Ocherki po istorii russkoi kritiki*, 2 vols. Moscow and Leningrad, 1929-31.

B.P. Gorodetsky, A. Lavretsky, and B.S. Meilakh, eds. *Istoriya russkoi kritiki*, 2 vols. Moscow and Leningrad, 1958

A general history of aesthetics contains some Russian chapters : M.F. Ovsyannikov and Z.V. Smirnova, *Ocherki istorii esteticheskikh unchenii*, Moscow, 1963.

An anthology in Italian is useful : Ettore Lo Gatto, ed., *L'Estetica e la poetica in Russia*, Florence, 1947.

Pushkin's literary opinions are conveniently collected in N.V. Bogoslovsky, ed., *Pushkin o literature*, Moscow, 1934.

فیساریون بلنسکی
(۱۸۴۸ - ۱۸۱۱)

أول ناقد روسي تكون له أهمية تتجاوز ما هو محلي هو فيساريون بلنسكي . وكأمر واقع فإنه أهم ناقد في كل تاريخ الأدب الروسي ، وليس له منافس جاد في المدى أو في النفوذ . لقد حدد - باعتباره ناقدًا كبيرًا - مكانة الكتاب الروس في عصره . ويدين له بوشكين وجوجل وليرمونتوف بظهورهم في جانب كبير على الأقل . ولقد أبرز الإمكانيات المبكرة لدى نوستروفيسكي وترجنيف وجونجاروف ونكراسوف . وإن شجاعته وبصيرته في رفض الروائيين من الطبقة الثانية في عصره وغربلته الشديدة للشعراء الثانويين وانقطاعه عن « كلاسيكيات » القرن الثامن عشر الروسية وترحيبه البارد بإعادة اكتشاف الأدب الروسي القديم - كل هذا حدد الرأي الأدبي لمدة قرن . واليوم - خارج روسيا - حيث يجري الإعلاء من شأنه كأنه قديس يمكننا أن نتبين نواقص بعض آرائه وما فيها من تحامل . وربما نختلف مع تقديره المتدني للفولكلور الروسي والخط من شأن الأدب الروسي في القرن الثامن عشر وتنديده ببعض الشعراء البارزين حول بوشكين ومدحه المفرط لبعض المشاهير المعاصرين مثل والترسكوت وجورج صاند وچيمز فينمور وكوبر وبرنجيه . لكننا لانستطيع أن نشك في روعته كناقد تطبيقي ودوره الشامل في التاريخ الأدبي والاجتماعي الروسي .

إن مكانة بلنسكي كمنظرٍ للأدب في تاريخ عام للنقد تبدو لي - على أي حال - أقل في جدارتها . ففي مسائل النظرية يجب أن يعد تابعا للنقد الرومانسي الألماني والكيان الكلي للفكر الجمالي الذي طوره هربر وجوته وشيلر والأخوان شلجل وشلنج وهيغل . وهو ليس متمسكًا بمؤلف واحد من هؤلاء المؤلفين على أي حال . وهو لا يشارك في كل النتائج الرأي الدقيق لأي منهم . فمثلا لا يمكن أن يوصف بأنه هيغلي صارم لأنه لا يشارك هيغل الرأي في الزوال الشديد للفن . وليس لديه تعاطف للتمجيد الحافل بالحنين لليونانيين والنحت اليوناني باعتباره ذروة الفن . كما أن الانسان لا يستطيع أن يميز فترات خالصة في التطور لبلنسكي : فلا توجد فترة محددة تماما على أنها فترة مصطبغة بصبغة الفيلسوف فيشته أو شلنج أو هيغل أو فيورباخ في نقده . فمنذ بداية كتاباته من « العروض التحليلية الأدبية » (١٨٣٤) إلى « المسح السنوي الأخير للأدب الروسي » (١٨٤٧) يستخدم بلنسكي المقولات والمفاهيم والإجراءات

نفسها والمصطلح النظرى الأساسى عينه مهما يكن تأكيده المنحرف ومهما تكن قناعاته السياسية . ولم يحدث إلا فى السنوات الخمس الأخيرة من حياته أن أمكن للإنسان أن يتبين تغيرا محددًا . وحتى هذا التغير يحدث فى التراث عينه ويسرى مماثلا تماما للتغير الذى سرى فيه أتباع الفكر التأملى الألمانى فى كل من ألمانيا والأقطار الأخرى . وتطور بلنسكى فى هذا المجال مشابه تماما لما عند أرنولد روج أو دى سنجتيس أو كارلايل أو حتى هيبوليت تين الذين استوعبوا جميعا التصورات الرومانسية - ثم غيروها فيما بعد لصالح ما اعتبروه تناولا ألصق بالواقع التجريبي والوقائع والعلم والاحتياجات القومية والاجتماعية فى العصر . وأنا لا أستطيع أن أتبين على أى حال أسسا يمكن أن نصف بها بلنسكى - على الأقل فى فكره النقدى بأنه « مادى » أو حتى « واقعى » بالمعنى الذى شرع فيه الفرنسيون فى استخدام المصطلح كشعار أدبى بعد عام ١٨٥٧ .

ومشكلة المصادر الحقة لتصورات بلنسكى الأساسية تبدو مستعصية الحل لأنه من المستحيل فى الأغلب أن نميز بين مصادره الألمانية بدقة . زيادة على ذلك فإن المشكلة قد تشوشت من جراء التأكيدات المستمرة من أنه لم يعرف أى ألمانى مهما يكن شأنه . وهذا الجهل بما هو ألمانى يجب أن ننظر إليه بحذر على أى حال ؛ فبلنسكى وهو طالب كان يعطى دروسا ألمانية ، وكان يملك مجموعة ألمانية من أعمال جوته . ويحكى لنا أنه عمل على فهم رواية « فلهام ميستر » لجوته مستعينا بقاموس . ومع هذا لا يحتاج الإنسان إلى أن يفترض أنه يعرف معرفة مباشرة النصوص الألمانية الأصلية لكى يرى أن لديه مداخل سهلة لأفكارها . لقد كانت هناك ترجمات روسية لعدة نصوص أساسية وثانوية . ولقد امتلك بلنسكى وعلق فى حواش على كتاب فريدريك شلجل « تاريخ الأدب القديم والجديد » فى الترجمة الروسية ؛ ولقد قرأ كتاب « المعرفة » لباتشمان وهو بحث له طابع الفيلسوف كانت ؛ ولقد قرأ عددا من أعمال آست وهو تابع لشلنج ولقد عرف هنريش تيودور روتش وهو هيجلى من الدرجة الثانية ، ولقد كان لفترة متحمسا له . بجانب هذا فإن هذا الكتابات الروسية فى ذلك الوقت كانت حافلة بأصداء من الأفكار الألمانية . وكان « أستاذ » بلنسكى المباشر هو نادجين الذى عرف

شلنج والأخوين شلجل معرفة تامة . ولقد أعاره صديق هو ميخائيل كاتكوف مذكراته عن علم جمال هيجل . ويجب أن نضمّ إلى هؤلاء المصادر الشفوية : صديقيه ستاكفيتش وباكونين اللذين كانا هيجليين متحمسين . بالاختصار ، كان الجو مشبعاً للغاية بهذه الأفكار .

وإن لم يكن إلا بسبب أن بلنسكى قد كتب كثيراً جداً عن الموضوعات الروسية فإنه ليس لصيقاً تماماً بالمصادر الألمانية . وهو يقترب أكثر عندما يعمل في مشروع « المسار النظرى والنقدى للأدب الروسى » (١٨٤١) والذي لم يُنشر منه سوى شذرات وبعد وفاته بفترة طويلة . وعندما يضطر بلنسكى - بسبب خطاطيته - إلى استخلاص التعميمات الجمالية بأعلى مستوى أو عندما يحاول أن يطور نظرية متناسقة للأجناس الأدبية فإنه يردد إلى المصادر الألمانية والصيغ الألمانية . وهو شديد الاعتماد أيضاً عليها عندما يقوم بعملية مسح لتاريخ العالم أو عندما يتحدث عن القديم الكلاسيكى أو العصور الوسطى أو الشرق وهى موضوعات لا تتوفر لديه من أجلها معرفة أصيلة مباشرة ومن بين كل الألمان فإن بلنسكى يتابع روتشر متابعة لصيقة وخاصة بحث عن « أحوال فلسفة الفن ونقد العمل الفنى » (١٨٣٧) وتفسيره لارتداد « فاوست » إلى كتاب « الأمهات » يعتمد اعتماداً شديداً على روتشر ، وتخطيطه لشخصية « هاملت » (١٨٣٨) هو تخطيط هيجلى فى المصطلح والتصور .

وسوف نتتبع تطور أفكار بلنسكى وذلك بإلقاء النظر على معظم مقالاته المشهورة ، والسلسلة الأولى المثيرة للغاية « العروض التحليلية الأدبية » (١٨٣٤) تذهب إلى أن الأدب يجب أن يكون تعبيراً عن الروح القومية ورمز الحياة الباطنية للأمة وسمات الأمة . وكان هذا مفهوماً ومألوفاً من قبل فى روسيا وهو مجلوب من ألمانيا : فإن كتاب فريدريك شلجل « تاريخ الأدب القديم والحديث » يفتح ببيان مماثل . والتصوير الكلى محورى بالنسبة للتاريخ الأولى الرومانسى ويمت إلى الأيدولوجيا الشاملة للقومية الرومانسية . وبلنسكى قد بدأ بهذا المفهوم يعطينا وجهة نظر سلبية بالنسبة لمسحه للأدب الروسى الأقدم : إن الروس من ثم ليس لديهم أدب يعبر حقا عن الروح القومية . وحتى مجيء بوشكين أخيراً كان الأدب الروسى محاكياً

للأدب الأوربي الغربي وكان معتمدا على الكتب لا التجارب وكان مستمدا من غيره وكان مصطنعا . لقد أنتج عبقریات معزولة عظيمة ولكن لا يوجد أى تراث أدبي متواصل . وفى كل موضع فإن التقابل بين « الفن » و « الطبيعة » الذى يسرى خلال المناقشات الألمانية منذ هرذر متضمن أو يعاد تقريره بمصطلحات رومانسية عالية . يقول بلنسكى : « إن الأدب ليس مُبتدعاً ؛ إنه يبدع نفسه مثل اللغة والعادات وهو مستقل عن الإرادة ومعرفة الناس » . ولكن بينما نجد هرذر فى موقف مماثل فى رد فعل ضد الأدب الكلاسيكى الجديد لألمانيا ويصطبغ . بصبغة فرنسية يزكى عودة إلى الماضى السحيق إلى الفولكور والأسطورة ويتخذ بلنسكى موقفا شكيا تجاه الأدب الروسى القديم والفولكور السلافى بصفة عامة . وفيما بعد حوالى عام ١٨٤١ تعلم كيف يعجب ببعض صفاته بل لقد كتب حتى عروضاً تحليلية تقديرية للأغنيات الشعبية لكن لم يرد بلنسكى إطلاقاً أن يطرح الشعر الشعبى كإنموذج للأدب الراهن . بل هو يصف بالأحرى وعلى نحو غالب الأدب الشفاهى بطريقة مزرية باعتباره فوضوياً وبدائياً وقد عفى عليه الزمن وفجاً وأخرق . ولقد اعتقد أن « أنشودة التاجر كالاشينكوف » من تأليف لرمنتوف جديرة بأن تكون ملحمة روسية قديمة . ووجهة النظر السلبية هذه إلى حد كبير (وإن كان ليس بشكل كامل) تجاه الفولكور والأدب الروسى القديم يجب - فى جانب - أن تُعزى للوضع الإشكالى للعصر عندما كان السلاف والمحافظون بصفة عامة يمجدون الأدب القديم باعتباره المصدر العظيم للفخار القومى ، والأنموذج الحقيقى للأدب الروسى الحديث . غير أن بلنسكى تمسك أيضاً بأصالة بقناعات جمالية وتاريخية عن حدود الشعر الشعبى ولقد شعر بقوة بانخراطه فى حضارة العبودية التى أراد لروسيا أن تخرج منها إلى نور الحرية . ولم يكن بلنسكى وحده فى وجهة النظر هذه . وفى ألمانيا أخذ الأخوان شلجل بالموقف نفسه بالضبط . وبالرغم من أنهما أبديا اهتماماً للغاية بقصيدة « نبولنجين » فقد رفضا محاولات الأخوين جريم والمؤمنين الآخرين بالطابع الجرماني التيوتونى لقطع صلات ألمانيا عن التراث الغربى واعتبروا الشعر الشعبى على أنه يمت إلى ماض لا يمكن استعادته .

زيادة على ذلك فإن بلنسكى يسلم بنجاح ما يمكن أن يُسمى اليوم الواقعية ذات الصبغة المحلية . ويقول إن الروس يفهمون القومية على أنها « إعادة رسم الآفاق من الحياة الروسية » . وهم يستطيعون أن ينتجوا هذه الآفاق ويرسمونها بشكل رائع . ولكن لا يعنى هذا أنهم قد طوروا روحا قومية روسية متميزة ، روحا يمكنها أن تظهر نفسها فى أى نوع من مادة الموضوع وتكون لها القدرة على تمثيلها . إن الروس لا يستطيعون أن ينتجوا أى شىء قومى على غرار الإغريق المُتفرنسين للتراجيديا الفرنسية الكلاسيكية أو مسرحية « إيفجينيا » المصطبغة بالصبغة الألمانية والتي كتبها جوته . ويقول إن « سجين القوفاز » لبوشكين هى مجرد أسلوب تصويرى ؛ ويمكن لأى أجنبى أن يكتبها . زيادة على ذلك فإنه يقر بوجود شىء قومى حقيقى فى « إيوجين أو نجين » و « بوريس جودونوف » لبوشكين بون أن يحاول على أى حال أن يحدد هذه الصفة . ويؤكد بلنسكى باستمرار على هذا الاختلاف بين الفولكلور والقومية . وهو يجادل ضد شيئين : ضد الأدب الأرستقراطى الذى يعيش عالة على غيره والأجوف فى القرن الثامن عشر ، وضد الفولكلور الشعبى والقومية المصطبغة بصبغة محلية لدى الرومانسين الروس .

وإن نموذج الخاص للأدب من بداية كتاباته يجرى اقتراحه من خلال مصطلحات : القومى والأصيل والطبيعى والحقيقى . ولكن ما المقصود « بالصبغة الطبيعية » و « الحقيقية » ؟ بالتأكيد لاشىء على الأقل فى هذه الكتابات المبكرة التى حتى تشبه شبها بعيدا الواقعية فى أواخر القرن التاسع عشر . ويتحدث بلنسكى عن الرومانسية الفرنسية على أنها « عودة إلى الصبغة الطبيعية » . وواضح أنه يفكر فى الأطاحة بما يبدو له الكلاسيكية المصطنعة لدى الفرنسيين .

وفى المقال الهام التالى بعد « العروض التحليلية » وهو « عن القصة القصيرة الروسية وقصص جوجول » (١٨٣٦) يأخذ بلنسكى بالتفرقة التى قال بها فريدريك شلجل بين الشعر المثالى والشعر الواقعى ، وهو يمجّد شكسبير وسكوت على أنهما الممثلان العظامان للشعر « الحقيقى » . وهو يقول إن شكسبير « يوفق بين الشعر

والحياة الواقعية « . وسكوت « وهو شكسبير الثانى يحقق الوحدة نفسها مع الحياة » .
إن الحقيقة ، الواقع ، تعنى هنا « الحقيقة الماهوية » ، الواقع الباطنى ، حقيقة
التمثيل . ولا يوجد أى قيد مفروض على أطروحات الشاعر وأفانينه . ويثنى بلنسكى
على كاليبان فى مسرحية « العاصفة » لشكسبير وهو يشعر بمنتهى الرضاء عن
الحلم فى « نفسكى بروسبكت » لجوجول . وهو يمجد الشاعر « الموضوعى » الذى يعيد
انتاج الكون ويعكسه بكل كليته وهو يندد بالمقارنة بالشاعر الذاتى ، على نحو ما مجد
الأخوان شلجل جوته ضد شيلر وقد وضعاً شكسبير على قمة الشهرة وكأنه خالق لا
مثيل له . وبلنسكى يردد مثل هذه الآراء : إن شكسبير هو بروتينوس الجديد ، وهو ليست
لديه مثل ، ليس لديه تعاطف . إنه الشاعر – المفكر اللاشعورى ، الذى يقدم مرآة جرداء
لواقع . إن الابداع يجب أن يكون لاغرضية لها غرض ، ولا شعوريا بدون شعور ، وهو
يكرر الصيغ المليئة بالتناقض الظاهرى عند كانت وشلنج . ويرى أن الشاعر لا يستطيع
أن يبدع حسب الطلب بإرادته المفردة . إن الابداع نشاط حر يعنى تحرراً من
الاحصاء أو الاستدلال ؛ بل هو بالأحرى « قائم على الرؤى ، وكأنه سير أثناء النوم » .
ويثنى بلنسكى على قصة جوجول « ملاك العالم القديم » لأنها (ليست) منسوخة من
الواقع ، بل يجرى اكتسابها بالشعور فى لحظة الانكشاف الشعرى « . والمهمة الأولى
للفنان هى إبداع أنماط وشخص رغم أنهم أفراد عينيون لاتزال لهم دلالة . وهاملت
وعطيل وشيلوك وفاوست هى الأمثلة الأجنبية عند بلنسكى ؛ وهو يضيف إلى هؤلاء
الشخصيات الرئيسية من « الويل من الفطنة » لجريبويوف والضابط بيروجوف عند
جوجول فى « نفسكى بروسبكت » والذى يبدو له على نحو غريب تماماً « نمط
الأنماط » ، رمزا ، أسطورة « صوفية » . ولقد أثنى الأخوان شلجل وشلنج على

هاملت وديون كيشوت وفاوست بمثل هذه المصطلحات وكذلك شارل نورديه في فرنسا .
ولقد ظل بلنسكى مع هذه المشكلات التى أثارها هذان المقالان طوال حياته .

لقد طور بلنسكى نسقه النقدى (إذاجاز لنا أن نتحدث عن نسق له) فى اتجاهين :
الأول أنه رأى العمل الفنى بتأكيد متزايد على أنه كل محتوى فى ذاته تماما ، وحدة
الشكل والمحتوى ، « تعبير حسى عن الفكرة » حسب تعبير هيجل . وفى الوقت نفسه
رآه على نحو متزايد فى سياق زمانى ، وهو مدفوع من التاريخ . ووجهة النظر
التاريخية متضمنة فى مفهوم الأدب باعتباره تعبيرا عن المجتمع . ولكن لم يحدث إلا
فى مقالات عن لرمنتوف (١٨٤١) أنه آمن بما يمكننى أن أسميه أسرارية العصر .

لقد ظلت وجهة النظر التاريخية متراجعة إلى الوراء فترة وفى المقال عن « منتسل
ناقداً لجوته » (١٨٤٠) هاجم بلنسكى التعاصر وهو الشعار البارز مع الفرنسيين
والإيطاليين القائل « ابن عصره » وهو الآن يؤكد « إن محتويات الفن ليست هى
مشكلات اليوم ، بل هى مشكلات العصور ، ليست مصلحة قطر من الأقطار ، بل
مصلحة العالم ، ليست قدر الجماعات بل قدر البشرية » . إنهم يقولون إن الفن يجب أن
يخدم المجتمع « إذا أصررتم على هذا فإنه يفعل هذا بأن يعبر عن معرفته الذاتية ، لكنه
يوجد بالفعل لذاته ، له هدف فى ذاته » . إن الفن اجتماعى ، ومع هذا فإنه يخدم المجتمع
بأن يخدم ذاته . وإن العلاقة بين الفن والأخلاق يتم حلها على نحو مماثل بالاعلان بأن
« ما هو فنى هو أيضاً أخلاقى » . ويقر بلنسكى بأن الكاتب قد ينتهك القناعات الأخلاقية
للمجتمع ، لكنه لا يستطيع أن ينتهك الأخلاقيات ذاتها . وبالمثل فإن الفن والحقيقة ،
الفن والواقع متوحدان ، إن الفن هو الحقيقة ، لكن نوع مختلف من الحقيقة . وكما جاء
فى المقال التالى عن « الويل لك من الفطنة » (١٨٤٠) لجرييوف : « الفن هو الحقيقة
فى العرض لا فى الفكر التجسيدى » . إن الشاعر « يفكر بالصور » .

لقد كان مفهوم بلنسكى عن الواقع فى ذياك الوقت على الأقل لا يزال بعيدا عن
الرومانسية أو حتى التجريبية . وهو يقول صراحة إن الواقع هو العالم الروحى ، عالم
الأفكار وكل شىء جزئى وعرضى ولا عقلانى غير حقيقى . « إن الإنسان يشرب ويأكل

ويلبس - هذا هو عالم الظواهر ، لكن الانسان يشعر ويفكر ويعرف نفسه على أنه جهاز عضوى ووعاء للروح وجزئى متناه فى العام واللامتناهى - وهذا هو عالم الواقع « . إن الشعر الحديث هو شعر الواقع ، شعر الحياة » . هذه هى صيغة بلنسكى التى تشير إلى الواقع الروحى الجوهرى وفى الممارسة إلى أعمال الكتّاب الذين يعجب بهم أيما إعجاب : شكسبير ، جوته ، سكوت ، بايرون ، كوبرفى الخارج ، بوشكين ، جوجول ، فى الداخل . وهو دائما ما يؤكد أن الشاعر يجب أن يبدع شيئا كلياً ونمطياً يستبعد منه كل شىء عرضى . إن العمل الفنى يشكل كلاً محتوى فى ذاته ، عالماً ، كلية .

وفى هذه النقطة على مسار تطور بلنسكى فإنه يستخدم مقولة الكلية والتناسق كمعيار للحكم دائماً وبتأثير كبير . وهو فى تحليله لمسرحية « المفتش العام » لجوجول يظهر كيف أن كوميديا جوجول عضوية بشكل كبير وهى تشكل كلاً، وهى تدور حول فكرة محورية واحدة وشخصية محورية واحدة . « إن المفتش هو المصدر الذى منه يتدفق كل شىء واليه يعود كل شىء » والمسرحية كلها « هى أكثر من مرآة للواقع ، إنها أكثر شبهاً بالواقع عن الواقع نفسه : إنها واقع فنى » إذن فإن كوميديا جوجول توضع فى تقابل مع كوميديا باجر بيويديوف « الويل من الفطنة » . وهو يندد كثيراً بهذه الكوميديا الأخيرة . إن « الويل من الفطنة » هى مجرد سلسلة من الصور . إنها ليست كوميديا حقيقية ، بل هى هجائية هدفها أن تسخر من مجتمع خاص . وفى رأى بلنسكى أن الهجائية ليست فناً على الاطلاق ، لأنك لا تستطيع أن تكون غاضباً ومبدعاً فى الوقت نفسه . إن ما ينقص جريبيووف هو الموضوعية : والتمثيلية تنتهى بانفجارات عنيفة من الغضب الذاتى . وهى لا يجب أن تسمى « الويل من الفطنة » بل « الويل من الجنون الحرون » .

ووجهة النظر العامة هذه يجرى الحفاظ عليها خلال المقالات التالية رغم أن بلنسكى يكاد يقدم تماماً أفكار عرضية أصبحت فيما بعد مدمرة لمعيار الموضوعية الفنية . والمقالان عن لرمنتوف (١٨٤٠ - ١٨٤١) يكرران وجهة النظر التى تذهب إلى

أن العمل الفني هو كل عضوي ، عالم محتوي في ذاته . ولا توجد أي جماليات أو أخطاء في العمل الفني : ومن يلتقط الكل لا يرى إلا جمالا واحدا . وحيث يوجد تنظيم توجد حياة ، وحيث توجد حياة توجد روح . وهو يشرح بالتفصيل الفكرة التي تذهب إلى أن العمل الفني ينمو أشبه بالنبات ، وهذه مماثلة كانت مفصلة لدى الألمان منذ هرذر .

وإن العرض التحليلي لقصائد (١٨٤١) لرمنتوف تؤكد الابداع المميز للشاعر والواقع الأسمى للشعر . بل توجد حتى مبالغة بالنسبة لهذا الواقع . إن الواقع وهو في الأغلب مظلم وقبيح يظهر وقد استضاء وتناعم في رؤية الشاعر . وبلنسكي يلتقط التفرقة التي عقدها كانت بين الفهم والعقل لكي يمجّد العقل الاسمي للشاعر . إن الفن يطهر الواقع . والنزعة الطبيعية تلقى تنديدا بها : إن بطل الرواية لا يحتاج إلى أن يظهر وهو يتناول طعامه كل يوم . « يمكن للإنسان على نحو طبيعي أن يصف حفل شراب ، يصف تنفيذ حكم بالاعدام ، يصف وفاة سكير وقع في البوابة - لكن مثل هذه الأوصاف تنقصها فكرة عقلية وهدف عقلائي . الواقع العقلائي فحسب هو ما يوجد أمام الفنان : إنه الواقع العادي بمُثلّه . » ويقول بلنسكي مُنتشياً بالسرور إن الشعر هو جوهر الحياة ، والشاعر هو لسان الحياة الكلية ؛ إنه يحيا كل شيء ويصبح كل شيء . ويكون الأمر مدعاة للسخرية إذا ما طُلب منه أن يخدم الاحتياجات السائدة . إنه لا يحاكي الطبيعة ؛ بل يتنافس معها : إن ابداعاته تأتي من المصدر نفسه بالعملية نفسها . إن الفن اسمي من الطبيعة نظرا لأن كل فعل وواع وحر هو أسمي من الفعل اللاشعوري وغير المراد . وهذه الصفحات إنما تعرض نخيرة كاملة من العبارات الرومانسية الألمانية مع لمسة محدودة من شلنج في وقت كان مفترض فيه أن بلنسكي كان يمر بحقبته الهيجلية . إن العمل الفني هو جهاز عضوي ، إن الفن هو هدف الفن . لكن الفن أيضاً هو استبصار في واقع أسمي هو نوع من المعرفة لكنها معرفة غير عقلائية إن الفن يشكل توازيا وتمائلا مع الطبيعة ؛ إن الشاعر هو في الوقت نفسه ملهم وواع وعياً ذاتيا ساميا ، إنه حر حرية كاملة . وإن المفارقات الخاصة بالمثالية الجدلية الألمانية لا يمكن أن تجد تعبيراً عنها أكثر اكتمالا ووضوحا من هذا .

ومن الغريب بما فيه الكفاية أن بلنسكى يعلن فى هذه المقالات عينها ما هو فى ذاته ليس متناقضا بعد مع هذا الوضع ، بل إنه يحتوى جرثومة تفنيده . فمن الناحية الذاتية الضمنية وبون رؤية كل النتائج بشكل واضح يطرح الرأى القائل إن العمل الفنى هو نتيجة العملية التاريخية . بل إنه حتى ليحرف المسئولية إزاء العمل الفنى عن الفنان وإبداعه وينقلها إلى العصر ويجعل الشاعر معتمدا اعتمادا كلياً على الكوكبة الزمانية . وإذا تأمل بلنسكى تعاقب الأجناس الأدبية على طريقة الألمان فإنه يفترض وجود نظام ضرورى للتطور من الشعر الغنائى عبر الشعر الملحمى إلى الدراما ، لافى التاريخ فحسب بل فى تطور كل شاعر مفرد أيضا . وكان على ليرمنتوف أن يكتب التراجيديات ، وكان على بوشكين - لو كان قد عاش - أن يصبح روائيا كبيرا . « إن كل فن قومى له تطوره التاريخى الذى يحدد طابع ونوع نشاط الشاعر » . و « كلما ازدادت عظمة الشاعر - أى كلما ازداد انتماء إلى الجماعة التى يولد فيها - اقترب أكثر تطور ونزوع وطابع عبقريته أكثر من التطور التاريخى للمجتمع » . غير أن هذا التطور على عكس المثال الذى جرى بيانه قبل هذا بصفحات قليلة يجرى تصوره الآن على أنه تقدم نحو التأمل والذاتية . ويجرى التصور (وإن كان لا يحدث حوله نقاش أبدا) على أن تقدم المجتمع والأدب يجب أن يكون نحو التأمل والذاتية ، التعاصر والترابط المباشر . واليوم فإن الشعر الموضوعى يصعب أن يكون ممكنا . وبلنسكى يشجب صراحة مقاله عن « منتسل ناقد لجوته » استنادا إلى نقل المصالح التاريخية والاجتماعية عند جوته وتقبله الأعمى للواقع . ولهذا فهو أقل فى الناحية الفنية لكن الشعر الأكثر انسانية عند شيلر وجد استجابة أعظم عما هو الأمر عند جوته . إن الذاتية والتعاصر يجرى قبولهما الآن على الأقل كضرورة تاريخية . ولا يزال بلنسكى يحاول أن يوفق بين هذا الموقف الجديد مع نظرياته السائدة . إن الشاعر العظيم وهو يتحدث عن نفسه يتحدث عما هو عام ، يتحدث عن الإنسانية . وإن الشاعر الروسى الذى يعبر عن لحظة تاريخية فى المجتمع الروسى يصبح قوميا حقا ، يصبح متوحداً مع الناس ، وتُطرح كل هذه المجادلات بتنوع نوعا ما لتبرير شعر ليرمنتوف عن اليأس والتمرد .

زيادة على ذلك فإن التطور في اتجاه دفاع عن الشعر الذاتى والمتعاصر لم يكن تطورا كاملا بالمرّة . فالفصول التى أعدها بلنسكى لكتاب عن فن الشعر فى عام ١٨٤١ لاتكاد تظهر أى آثار عن الآراء الجديدة . إن « انقسام الشعر إلى أجناس » ليس بالأحرى إلا ترديدا مختلطا لأفكار النقاد الألمان . بل إننا حتى نسمع عن « شعر الشعر » ، وهو تعبير محبب عند فريدريك شلجل وجان بول . ونحن نحصل على رأى الأخوين شلجل عن الطابع التحتى للتراجيديا اليونانية وهو طابع موضوعى وجميل جمالا خالداً ؛ ونحن نصل إلى تمجيد لسكوت على أنه هوميروس أوروبا المسيحية . ويجرى استبعاد الشعر التعليمى من الشعر الأصيل . وتوجد نظرية للتراجيديا جرى تخطيها بمصطلحات هيكلية متزمتة : إن مسرحية « أنتيجون » لسوفوكليس تظهر انتصار الخالد والعام على الفردى والجزئى . بل إن بلنسكى يكون أكثر عنفا عن معظم الألمان القوميين برفضه الأدب الفرنسى : ليس لدى الفرنسيين شعر ؛ والدراما عندهم تمت إلى تاريخ الموضوعات لا الفن . ولقد قيل لنا « إن طبيعة الشعراء لم يجرّ تطويرها بوعى إلا من خلال الفكر الألماني » .

والبحت التالى « فكرة الفن » هو بحث هيكلى بالتمام والكمال رغم أن العبارة الشهيرة (التى استخدمها بلنسكى من قبل) القائلة : « الفن هو التفكير بصور » يمكن أن نجدها بهذه الصيغة أيضاً عند أوجست فلهم شلجل وعند عالم جمالى ألمانى قليل الشهرة هوتراندورف . ويعرض بلنسكى وجهة النظر الهيكلية فى التاريخ وهو أن البشرية تمرّ بثلاث مراحل : الأسطورة والفن والفكر . وينتهى المقال بترجمة روسية لتفسير روتشر المستفيض لهبوط « فاوست » إلى « الأمهات » أو الأرض .

ومقال بلنسكى عن « المعنى العام لكلمة الأدب » أكثر أصالة نظراً لأنه يحاول أن يرسم فروقا بين المصطلحات الروسية لرسم تاريخ للأدب الروسى . ويميز بلنسكى الأدب الشفاهى المخطوط قبل إدخال الطباعة ثم يميز بين هذين النوعين من الأدب عن الأدب المطبوع الحديث . غير أن الأدب المطبوع الحديث لا يتضمن كل الكتب . إن الأدب ليس إلا ما يعبر عن روح أمة متطورة تاريخيا . وإن الروح القومية تستبعد كل شىء عرضى ، إنها الحركة الجدلية للفكرة . وحتى الانحرافات عن النوق السليم إذا كانت

عامّة تعدّ مما يعبر عن روح العصر والأمة . والتراجيديا الفرنسية في ظل حكم لويس الرابع عشر والرومانسية الفرنسية هما المثان اللذان يطرحهما بلنسكى عن النوق الفاسد . وكل شيء يتوقف على خصوصية الأدب القومى . إنها النظرة الأساسية للعالم . وبلنسكى يخلص من عروضه التحليلية الأدبية إلى أنه لا يوجد أدب روسى أصيل ، لكنه لا يزال يعبر على أنه محلى خالص ؛ إنه مهم تاريخيا وليس جماليا ؛ إنه مجرد ارهاص بالمستقبل . والبحث التالى فى السلسلة وهو « نظرة عامة على الشعر الشعبى » يؤكد أن القومية هى البداية والنهاية فى علم جمال عصرنا ؛ وأن كل أمة لها منطقها ؛ وأن أدب أمة من الأمم يجب أن يعبر عن شخصيتها ؛ وكل الأمم عليها أن تكون شخصية مثالية واحدة قصوى - الانسانية . والقومية الرومانسية المفضية إلى الانسانية يعاد تأكيدها هنا بحرارة .

وفى مقالات بلنسكى عن رواية « نفوس ميتة » (١٨٤٢) لجوجول يمكن ملاحظة تغير فى نوقه ونلاحظ مع هذا انحرافا جديدا عن التأكيد على النظرية وإن كان هذا ليس إلا على نحوٍ واهن ولفظى . إن جوجول يحظى بالتمجيد باعتباره « أول من نظر بشجاعة ومباشرة إلى الواقع الروسى . ويدافع بلنسكى عن التفاصيل الطبيعية فى رواية « نفوس ميتة » ممّا استثار تعليقا مرعبا شديدا : المنظر البسيط الذى يقتل فيه خفير قملة كانت على بنيقته . وجوجول يبدو لبلنسكى كاتباً أكثر أهمية من بوشكين لأنه أشد فى نزعتة الاجتماعية وأكبر فى روح عصره . إن التأكيد على القومية قوى وجوجول يساهم فى المعرفة الذاتية القومية ، إنه لا يستطيع أن يكون « أسمى من حقبة وبلده » . إنه محلى خالص ولهذا لا يمكن استيعابه خارج روسيا . ولا يقتصر تفكير بلنسكى فى جوجول على أنه رسام طبيعى للواقع الروسى فهو حتى ينكر أن « نفوس ميتة » هى هجائية ويؤكد ذاتيتها ، وما فيها من أشجان غنائية . وهو يؤكد أن الشعر هو تعبير عن الواقع ، لكن التعبير يعنى إضفاء طابع مثالى على مظاهر الواقع ، يعنى استخلاصا لدلالته العامة .

وهناك مقال تعليقي على « حديث عن النقد » (١٨٤٢) لأكسندر نيكينكو يطور الوضع النظرى لبلسكى فى هذه المرحلة المتوسطة . وهو يذهب إلى أن الواقع هو الشعار الخاص بالعالم المعاصر ؛ إن عصرنا يرفض « الأدب للأدب » والكتاب العظام فى العصر هم سكوت وكوبر ونجمة جديدة هى جورج صاند أول عظمة شعرية فى العالم المعاصر . غير أن نظرة بلسكى لم تصبح نسبية وتاريخية بشكل عام ؛ فهو لا يزال يدرك أن الفن بينما هو خاضع لعملية التطور التاريخى مرتبط أيضاً بالحقائق الخالدة للفن وأنه فى النقد يوجد أولاً حكم جمالى يحدد ما إذا كان العمل الفنى جدير بجذب انتباه النقد التاريخى . وفى ذلك الوقت لم ير بلسكى أى صراع بين النقد التاريخى والنقد الجمالى لأن كلا منهما يقتضى الآخر ولا يمكن أن يوجد بدون هذا الآخر ؛ كما أنه لم ير أى صراع يبين المقتضيات الجمالية والاجتماعية المطلوبة من الكاتب . وهو يعلن بتلطف نوعاً ما أنه من السهل التوفيق بين الفن وخدمة المجتمع . على الشاعر أن يكون مواطناً ، ابن مجتمعه وعصره ؛ وعليه أن يدمج رغباته برغبات المجتمع . ومن أجل هذا فإنه فى حاجة إلى المشاركة الوجدانية والحب وإحساس عملى قوى بالحق . والصراعات الجادة بين المجتمع والفن فى المائة عام التالية لم تكن منظورة حتى كإمكانية .

وتظل نظرية بلسكى فى النقد دون تغيير لفترة أطول ، وهى لا تزال تركز على مفهوم العضونة . وهناك عرض تحليلى له لقصائد يارايتسكى (١٨٤٢) يهاجم فيه النقد الذرى التجزيئى الأقدم بتصيد الأخطاء . وهو يمجّد النقد الجديد الذى يحكم على العمل الفنى ككل ، ويكتشف فكرته ويظهر الوحدة الشديدة بين المحتوى والشكل . وعلى الناقد أن يتابع عقلية الشاعر فى أعماله ؛ عليه أن يستخلص الفكرة الرئيسية الموجهة والحالة السائدة ؛ وعليه أن يكتشف نورانية الرؤية الباطنية للشاعر ، أى عليه أن يكتشف شجنه . وهناك مقال عن درزافين (١٨٤٢) يبدأ بإعلان جديد بأن الفن ينتمى إلى مجال المعرفة المطلقة وأن له قوانينه الباطنية . وعلى هذا فإن الارتداد إلى وجهة نظر نسبية لم يكن قد اكتمل بعد .

وهناك فقرة غريبة تثنى على « النثر » على أنه قتل « الرومانسية » فى تطور بوشكين ، وهذه الفقرة تصور كيف يمكن أن تكون عبارة بلسكى مضللة وكيف سيكون

من الزيف أن نستخلص منها حد انقلابا نحو الواقعية فى ذلك الوقت . على الإنسان أن يعتقد أن « النثر » هنا يعنى شيئاً أشبه بالواقعية : ومن المؤكد أنه يجب أن يعنى التخلّى عن النظم لصالح النثر . غير أن « موزار » و « سالييرى » و « الفاريسى الشهوانى » و « الرقصه المرحه » و « الصيف المتحجر » وكلها شعر يجرى الجهر بأنها « نثر خالص » . ويقول بلنسكى أن النثر يعنى « ثراء المحتوى الشعري الباطنى ونضج عضلى وقوة للعقل » . وحقبه « النثر » فى الأدب الروسى التى أثنى عليها بلنسكى هى ببساطة كل الأدب الروسى منذ حوالى ١٨٢٩ أى كل الأدب الذى ليس عاطفيا أو رومانسيا بالمعنى الضيق الذى يستخدم به بلنسكى المصطلح . غير أن « النثر » ليس الواقعية : إنه « الواقعية الحقيقية التى تطرح من خلال تخيل الشاعر ويحدث لها سموٌ من جراء نور المعنى الكلى كصورة عليها يكون الإنسان المطروح أكثر شبها بنفسه عن التصوير على لوحة فضية » .

إن بلنسكى فى أول مقال كتبه فى سلسلة طويلة من الأبحاث المخصصة لأعمال بوشكين (١٨٤٣) تمكن من أن يعتنق أسرارية العصر والتقدم كاملا . وهو لا يزال يوافق على أن هدف النقد هو التمييز بين الخالد والوقتى ، الفنى والتاريخى ، لكنه الآن يعزو هذه المهمة لا للناقد أو لعالم الجمال ، بل للحركة التاريخية للمجتمع ذاته . وكلما اتّسمت الظاهرة بالحيوية زادت معرفتها بالاعتماد على حركة المجتمع ذاته . ووجهة النظر هذه إنما تُستخدم لتدعيم الجدل الرئيسى للمقالات ؛ إن بوشكين يمت إلى مرحلة وُلّت ومضت من الأدب والمجتمع الروسيين . وهذا هو السبب الذى جعل الشعب غير مكترث بالنسبة لبوشكين بعد نجاحاته الأولى . « وفى الوقت نفسه فإنّ العصر يتقدم ومعه ترتقى الحياة وتعطى ميلادا لأحداث جديدة وتعطى حقائق جديدة للمعرفة وترفعها على درب التطور » . وهكذا نجد لرمنتوف يشبع عصرا أكثر تقدما ، عصرا أُسمى فى مطالبه وشخصه عما تم التعبير عنه فى شعر بوشكين . والافتراض هو تقدم قدرى ألى ، ارتفاع أرقى وأرقى لموجة المستقبل . وحتى الرأى النقدى يمكن ألا يشكل نفسه إلا بالعصر ومن العصر . ويعترف بلنسكى أو بالأحرى يتباهى بأنه لم يتخذ هذا الموقف إزاء بوشكين من قبل . وهو نفسه قد تغير مع الأيام وهو لا يجسّد « الطبائع المنتهية » . ومرة أخرى يشجب الجول الموجود فى « العروض التحليلية الأدبية » . وهو

يقول الآن إن روسيا لديها أدب ، لديها تطور عضوى حيوى مع تاريخ . ومرة ثالثة فإنه يقوم بعملية مسح للأدب الروسى الأقدم دون أن يغير جدية حكمه القاسى عن شخص : القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وإن كان يراهم الآن على أنهم حلقات فى سلسلة أو بالأحرى هم درجات حجرية تفضى إلى معبد الشعر الروسى المعاصر . ويجرى تبرير أشكال فشلهم على أساس أنهم لم يستطيعوا أن يصموا إزاء ما هم عليه ، حيث أنهم عاشوا فى عصر يعوق ويقيم العقبات فى وجه تطوره . وهو يعلن أن درزافين هو شاعر وليد ، عبقرية فذة ، رغم أنه لم ينتج ولم يكن يقدر أن ينتج عملا فنيا كاملا واحدا بسبب الموقف التاريخى للعصر . والحياة الاجتماعية للعصر لم تكن فى استطاعتها أن تولد مواداً ثرة له . والنزعة المفرطة فى العاطفية والانفعالية تعد خطوة مفيدة نحو فهم الشعر . وكارامازين رغم أن التنديد به بالمعايير المطلقة يجرى الجهر بأنه قد حقق شيئاً عظيماً بأصالة . إنه مقال عن إنسان عاش فى علاقة حية مع عصره ، بينما الآخرون تلاشوا فى صراعهم مع روح العصر . وبالمثل فإن الرومانسية التى يحددها بلنسى بشكل محدود على أنها ذاتية كانت ضرورة تاريخية . لكن لدى الإنسان عالم آخر عن عالم القلب : إنه يجب أن يتعامل مع عالم التاريخ والنشاط الاجتماعى . والمسئولية للفن توضع على عاتق المجتمع . والمواد الجاهزة لاستخدام الشاعر من جانب المجتمع قد أصبحت المواد المحددة والمكونة لعمله . من جهة توجد الطبيعة التى تنتج الألعيات دون أن تسأل ما إذا كانت هناك حاجة إليهم أم لا . ومن جهة أخرى هناك المجتمع الذى يجب أن ينتج واقعا شعريا ليجعل الشعر ممكنا . وبلنسى ينتقد بشكل ساذج بالأحرى اليونانيين الذين رأوا الناس المتصفين بالجمال فى كل خطوة فى الطرقات ، كما ينتقد إيطالىي العصور الوسطى الذين لديهم نساء يشبهن المادونا كنماذج للوحاتهم . يقول بلنسى : « بدون نماذج جميلة لا يوجد فن تصوير » . ويقول شيئاً مماثلاً بالنسبة للشعر . إن بوشكين « ظهر فى عصر كان ممكنا فيه لأول مرة أن يظهر الشعر فى روسيا » . ومثل هذا النوع من التصريحات قد يبدو مجرد إدراك متأخر مريح ، تأكيد لا يدحض وإن كان بلا معنى من أن الأشياء ما كان يمكن لها أن تكون على نحو آخر . لكن هذا التصريح لا يتضمن أيضا فحسب الثقة بتيار التاريخ ، بل يتضمن بجانب هذا ثناء على الحياة الروسية وإيقاظها نحو الحرية . ونمو مجتمع روسى أصيل بعد صدمة الغزو النابوليونى جعل الشعر الأصيل ممكنا .

وبلنسكى فى مناقشته لتطور بوشكين لا يتابع بالفعل بعيداً فكرة اعتماد كامل للشاعر على الوضع الاجتماعى والمواد التى يقدمها المجتمع . بل بالأحرى يحاول أن يحدد الحالة السائدة والشجن العام لشعر بوشكين الذى يجده فى « حزن خفيف جلىّ ملىء بالعزاء » . وهو يكرر صياغاته الرومانسية عن الشكل العضوى ويؤكد الحاجة إلى شجن واحد وروح واحد والتى تتخلل كل أعمال الكاتب . وفى المقالات المتأخرة يحاول مرة أخرى أن يحدد هذه الروح العامة لعمل بوشكين ، لكنه لا يحقق إلا نجاحاً أقل عن ذى قبل . إن بوشكين هو أولاً وقبل كل شىء فنان يمكنه أن يتناول أى شىء ويجعله شيئاً كلياً . وهو شاعر توسطى أكثر منه شاعر تأملى أو فلسفى . وهو ينظر إلى كل شىء بحب وإرادة حسنة ؛ وهو لا يرفض أو يلعن أى شىء . إنه روسى قومى لكن الإنسان لا يستطيع أن يحدد هذه الصفة . ويفكير بلنسكى ليس فى صالح بوشكين بالنسبة لزهو الارستقراطى واحتقاره للحشد وثقته بالإلهام الفائق وبعزلة الشاعر . وهو يستطيع أن يخلص إلى أن بوشكين ينتمى إلى عصر ولى . « إن جانباً كبيراً من أعماله قد فقد الأهمية » « إنه تتقصه الأجوبة على العضلات المؤلمة الملحة للزمن الحالى » . والجمهور فى سنوات بوشكين المتأخرة كان يبحث بحق عن مزيد من المسائل الخلقية والفلسفية فى الشعر .

والمقالات التى تقوم بعملية مسح كتابات بوشكين تطبق مقالا إثر الآخر وجهة النظر العامة هذه . وبوشكين مثل جوته شاعر العصر المتلاشى عصر الصنعة الفنية الخالصة . ومناقشة الأعمال المفردة تبرز أفضل وأسوأ ما فى مناهج بلنسكى وتظهر التواءه المتطرف كناقذ . وإن ومضاته الفجائية غير المحسوبة من الاستبصار إنما تفضى إلى مجرد النزعة التعليمية وإضفاء الطابع الأخلاقى فى الحكم . ومن ثم فإن قصيدة « غجريات » لبوشكين تُستخدم كشماعة يعلق عليها محاضرة عن الفترة كرنذيلة غير جديرة بالإنسان الذى أحسن تعليمه . وعطيل بالنسبة لعقلية بلنسكى لا يكون ممكناً إلا فى العصر الهمجى الذى عاش فيه شكسبير . وقصيدة « الشبح » تستخدم لإظهار النظرية التى تذهب إلى أن الملحمة مستحيلة فى هذا العصر ، والقصيدة فاشلة بمعيار النقد المتعلق بالأجناس الأدبية . إنها ليست ملحمة حقّة – بمعنى أنها تصور حادثة قومية حقيقية . وكل ما هناك أنها تحاول أن تكون ملحمة حقيقية . وأشكال الحب الخاصة

عند مازبياً وماريا تحدث اضطرابا في ثورة الأحداث . ويجرى الثناء على « أونجين »
ثناء عاطرا كقصيدة تاريخية وهي تشكل تحديا مما عفى عليه الزمن وأنها من طراز
عتيق . « لكن ليس خطأ الشاعر أن كل شيء في روسيا يتحرك بسرعة كبيرة . فإذا لم
تكن القصيدة تبو عتيقة فإن هذا لا يظهر . إلا أن مجتمعا حاليا هو الذي جرى
تصويره فيها . ولكن هل هناك قيمة في التحدث عن مثل هذه القصيدة . إن وجود لون
محلى ومؤقت محدد يعد هنا علامة على أنها عتيقة » . وفي الوقت نفسه يؤكد بلنسكى
حتمية مثل هذه العتاقة بقوله « إن العبقرية لا تأتي إطلاقا سابقة على عصرها ، بل هي
تقسم دائما محتواها ومعناها » . وهو يتخبط تخبطا من أسوأ تخبطاته النقدية في
تشخيصه لتاتيانا على أنها « جنين أخلاقى » و « تمثال مصرى جامد وثقيل ومقيد » .
وباسم ديانة رومانسية للعاطفة ونقد رومانسى للزواج التقليدى عند جورج صاند أن
تاتيانا تُحاصر لرفضها النهائى لأونجين . ويخط بلنسكى كما يعمل كثيرا بين الخيال
والحياة ويتجاهل متطلبات الحكمة . وهكذا يتجاهل معاييره القديمة عن الكلية والتأزر
لكى تكون لديه ذريعة لموعظة عن تخلف الجانب السوى الروسى .

ويعود بلنسكى إلى النقد الأدبى عندما يناقش « بوريس جودونوف » (١٨٤٥)
فيقول إنها ليست دراما بل هي ملحمة على شكل حوار ؛ إنها لا تحتوى الانفعالات
ولا تحتوى الصراعات ولا تحتوى الأحداث . إن جودونوف نذل ميلو درامى يعذبه
ضمير سيىء . إنه أمين وحقير ، بطل وجبان فى الوقت نفسه ، بالاختصار إنه كتلة من
المتناقضات . وكل منظر مستقل ؛ والتمثيلية تنقصها الكلية (التجميع) ، وشخص
جودونوف هو فسيفساء من المعالم المفككة . وطالما أنه يجرى الحكم على العمل بنظرية
الأجناس الأدبية ومعايير العضونة والتماسك فإن هذا هو نقد أصيل . ولكن سرعان ما
يُفسد بلنسكى هذا النقد بتجاهل التفرقة بين الشعر والتاريخ الأدبى . وهو يحل
بوشكين من مسئولية الفشل بكتابتة دراما حقة عن التاريخ الروسى وهو لا يلقى
اللوم على عاتق ظروف خشبة المسرح فى أيام بوشكين ، بل يلقبها بالأحرى على عصر
بوريس جودونوف نفسه . ويقول إن التاريخ الروسى له حينذاك طابع السكينة . ولا يوجد
تطور للشخصيات ؛ والأسرة هي كل شيء . ولم يخلف جودونوف أى أثر وراءه فى
التاريخ ؛ إنه رجل ألمعى اعتبر نفسه على نحو خاطئ عبقرى ، إنه مدع ليست له

أفكار أو مبادئ. ويعلق بلنسكى بتأكيد شديد على سيكولوجية هذه الشخصيات التاريخية الضبابية : فمثلا : المنظر الجميل بين برتندر وماريا ، حبه البولندى يجرى نقده على أساس أن الحب للمرأة ليس من طابع ديمترى التاريخى . ولكن كيف يمكن لبلنسكى أو أى إنسان آخر أن يتأكد من هذا ؟ ولكن حتى لو جرى اختباره بالبينة التاريخية ، فماذا يمكن أن يهتم هذا بوشكين ؟ كان يمكنه أن يخترع شخصية خيالية تشعر بعاطفة نحو المرأة إن كان يريد الأمر على ذلك النحو . ومن الجدير أن ننظر إلى تفصيلا نقد بلنسكى هذه لنتبين التحول الفجائى من المعايير النقدية الرومانسية إلى الاعتماد على دافع خارجى غير فنى سابق على الفن فى الواقع أو المجتمع . إن بلنسكى يزداد تدهورا - فى رأى - كناقدا كلما اعتمد على بسند عبادة « العصر » و « التقدم » وميله إلى اعتبار « الواقع » و « المجتمع » عنصرين ثانويين خارج عمل الكاتب ويجرى تفصيلهما كقانونين فى التطبيق ويكونان محكّين للفن . هذا التحول أدّى إلى انفراج القبضة الصارمة السابقة لبلنسكى على مبدأ العضونة . وفى مقاله « أفكار ملاحظات عن الأدب الروسى » (١٨٤٦) يحطم وحدة الشكل والمحتوى بأن يعلن أن الشاعر الروسى مهما تكن ألمعيته عظيمة لا يمكنه « أن ينافس الشاعر الأوروبى إلا فى الشكل وليس فى محتوى شعره » . إن الشاعر يتلقى محتواه من حياة أمته . وإن أهمية المحتوى تتوقف على الوضع التاريخى لحياة أمته وليس على الشاعر نفسه وعلى ألمعيته والتضمين غير المعلن هو أن الحياة الروسية تعسة اليوم ومن ثم فإن الأدب سيكون فقيرا بالضرورة . دعونا نغير الحياة الروسية وساعتها سيكون الأدب عظيما . وهناك فقرة يجرى اقتباسها كثيرا تتنبأ بعظمة روسيا بعد مائة عام تؤكد إيماننا حارا بالتقدم اجتماعيا وأدبيا على السواء .

ويقع بلنسكى فى مصاعب كبيرة عندما يحاول أن يطبق هذه الفكرة على الآداب الأجنبية . إن عليه الآن أن يمدح الأدب الفرنسى لأنه يعجب بالفرنسيين باعتبارهم أصحاب الثورة الكبرى وثورة يوليو ومن ثم فهم الحملة المثاليون للتقدم المعاصر . وكان عليه أن يعترف بأن الأدب الفرنسى يعكس الحياة الاجتماعية والتاريخية على نحو أشد من الألمان لكن نوقه المحدد يثور صد ما تتضمنه نظريته : فمنذ فترة بعيدة أعلن أن التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية ليست فنا ، وقد عبر عن احتقاره العميق للأدب

العاطفى الانفعالى لدى الرومانسيين الفرنسيين . وهو الآن ينقد نظريته بمناورة سخيفة للغاية . يقول إن تراجيديات كورنى « قبيحة من الناحية النظرية » لكنها تحتوى بالفعل على القوة الباطنية والشجن اللذين ألهما ميرابو . ولا توجد كوميديا واحدة لموليير يمكن أن تصمد للنقد الجمالى . وكل منها مختلق لا مُبتدع . وعلى أى حال على الإنسان أن يعترف بأن لدى الفرنسيين مسرحا حيا . ومن ثم فإن بلنسى يطرح تفرقة بين الفن الجيد والفن السيئ والتي قد تكون أكثر فائدة من الناحية الاجتماعية . ويبدو أنه يذهب إلى أنه يجب أن نفضل الفن السيئ إذا كان له تأثير اجتماعى حسن . لكن هذا لا يقال بكلمات كثيرة واضحة ؛ ويرتد بلنسى ثانية إلى ثقته بالعصر : « من بين كل النقاد العظام فإن أكثرهم امتلاء بالعبقرية وأكثرهم نجاحا هو العصر » . وهو لم يتبين أن العصر لا يعنى فوق كل شىء إلا الأحكام المتجمعة لدى النقاد (بما فيهم بلنسى نفسه) والقراء . والمسحان السنويان الأخيران للأدب الروسى فى ١٨٤٦ و ١٨٤٧ يشكلان عقائده الأخيرة التى يجرى تذكرها بأفضل ما يكون . إنه الآن يستخدم مصطلح « المدرسة الطبيعية » بالنسبة للأدب الروسى منذ جوجول ويؤكد المعايير الطبيعية للتشابه مع الحياة . وهو عكس النقد السائد الذاهب إلى أن الطبيعيين لا يصورون إلا الجانب السيئ من الحياة الروسية ، وهو يتمسك بالأمل فى أنه مع تحسن المجتمع الروسى فإنه يمكن أن تظهر أيضا جوانبه الإيجابية . وهو يرفض رفضا قطعياً ما هو تخيلى على أنه أفنون فنى عندما ينقد رواية « القرين » لدوستوفسكى . « إنه لا يمكن أن يوجد مكانها إلا فى مصححات الجنون لا فى الأدب . إنها من شغل الأطباء لا الشعراء . بل إنه حتى ليشتط كثيرا فيطالب « بأكبر تشابه ممكن للشخص الموصوفة نماذجها فى الحياة الواقعية » . وهو يثنى على جوجول لأنه ركز كل انتباهه على الحشد القطيع ، الناس العاديين . وهو يدافع عن غمُّر الأدب بأنماط الفلاحين . إن الفلاح كائن بشرى ؛ ونحن نشفق عليه ، والمسيح المخلص هو للناس جميعا . والأدب بوصفه تعبيرا عن المجتمع « يُسهل لظهور هذه الحركة فى المجتمع من أجل تحريرها بعيد لا مجرد أن يعكس الوضع : إن الأدب إرهابى بهذا لا مجرد النجاح فى مواكبته » . ويبدو أن بلنسى قد كفَّ عن نظريته السابقة للأدب باعتباره انعكاسا للمجتمع ،والذى لا يستطيع إطلاقا تجاوزه أو أن يسبقه . ويبدو أنه يعزو إليه دور

القيادة بل حتى النبوءة المتوقعة . وهو يجد أن قوة الفن الحديث هما في أن يأخذ الفنانون على عاتقهم بشكل نبيل خدمة مصالح المجتمع . ويجري امتداح النزعة الطبيعية كحركة نحو الواقع ، وهذا عكس التخيلي والشبهي . مرة أخرى إنه يؤكد ثقته المعبر عنها بغرابة بالتقدم : « إن الإنسان لا يستطيع إلا أن يمضى قُدماً لا العودة إلى الوراء إطلاقاً » . إن التطور تحسُّنٌ ونجاحٌ وتقدم .

وبلنسكى فى هذين المقالين مشغول بالرواية الاجتماعية البازغة . ولقد رحب برواية « المساكين » لبوستويفسكى باعتبارها رواية احتجاج اجتماعى ، لكن خاب أمله مع رواية (القرين) المفرطة فى الخيال وروايته « المالكة » المحيرة والغامضة . وكان لديه الكثير ليقوله مدحا للروايات والقصص والتخطيطات الواقعية لجريجوروفيتش وفلتمان ودال وآخرين . ولقد أثنى على رواية هرزن « من الملوم ؟ » بسبب عمق ما فيها من فكر . ومع كل عصره فإنه أفرط فى المديح إفراطا كبيرا بالنسبة لجورج صاند بل وحتى إيوجين سيورغم أنه تبين أشكال القصور عند هذا الأخير . ولقد حط على جوته بعيون نقاده الألمان المتأخرين : على أنه يمثل الألمان وقد اغترب عن مجتمعه ولم يعبأ بالمجتمع والتاريخ ، إنه مجرد فنان بمثل ما كان يبدو بوشكين .

ويستطيع الإنسان أن يفهم كيف أن هذه الآراء الأخيرة قد قوِّضت إلى حد كبير صورة بلنسكى فى عيون الأجيال التالية . وإن النقد السوفيتى والتراث الشامل للفكر المتطرف فى روسيا منذ تشيرنيشفسكى يجد هنا أقدم تبرير محلى لوجهة نظره العامة . غير أن الصورة المفرطة فى التبسيط ، فهو يتجاهل الكيان الكلى لكفايات بلنسكى المبكرة التى وصفناها من قبل وهو يتجاهل التحفظات العديدة حتى فى هذين المقالين الأخيرين . ومثل هذه الفقرات فى الكتابات المتأخرة يمكن تصويرها فحسب على أنها بقايا متخلفة لآرائه الأسبق : وأنا أفضل أن أعتبرها شهادة على أن بلنسكى لم يفقد حساسيته ونوقه الأساسيين ولم يفقد إحكام قبضته على طبيعة الفن أو حتى بصيرته الأصلية فى العلاقات بين الأدب والواقع ، بين الأدب والمجتمع .

ولم يصبح بلنسكى - ببساطة - المروج لفن طبيعى مما يمكن أن يخدم غرضا اجتماعيا أو تعليميا خاصا مثل عتق العبيد أو بصفة عامة تحرير روسيا من حكم الفرد المطلق وهو فى هجومه على مذهب الفن للفن يدرك أن « الفن يجب أن يكون فنا أولا وبعد هذا

فحسب يمكن أن يكون تعبيراً عن روح وجيشان المجتمع في عصر محدد . ولقد رفض ما يبدو له كطرفين سيئين على السواء : الفن للفن والنزعة التعليمية . وهو يذهب إلى أن الفن الخالص هو تجريد أشبه بالأحلام وأنه لم يوجد على الإطلاق في أى مكان . إن نفع الفن من أن يكون له حق خدمة المصالح العامة يعنى الحط من شأنه ، لا رفعه ، فهذا يعنى حرمانه من أشد قواه الحيوية ، قوة الفكرة ، وهذا يجعله خاضعاً للذمة المفرطة وأنه لعب أناس تافهين كسالى . « وهكذا يتبين المرء أن بلنسكى لا يجادل ضد وجود عالم الجمال وضد ذاتية الفن كما فهمهما كانت وشيلر . فهما لم يكونا على الإطلاق قد شكّا في دور الفن العظيم في التاريخ العالمى ، ولم يفكّرا على الإطلاق فيه على أنه مجرد لذة حسية خالصة . إن ما يحاول بلنسكى تصوره هو بالأحرى وجهة نظر لذية زخرفية للفن على نحو ما روج لها جوتيه أو على نحو غريزى وبقسوة المدافعين عن لذات الشعر والموسيقى والرقص وفن التصوير في روسيا . فهذا الفن هو مجرد فن تعليمى وبارد وجاف وميت . « فمهما تكن هناك أفكار جميلة تمتلىء بها القصيدة ومهما تتناول المشكلات المعاصرة فإنها إذا كانت خلواً من الشعر فإنها لن تحتوى أفكاراً جميلة ولا أى مشكلات . « الغرض » يجب أن يستقر في القلب لا في الرأس وحده . مراراً وتكراراً فإن بلنسكى حتى في آخر مقالاته يؤكد الفرق بين الفن والعلم أو الفلسفة . إن الشاعر يتحدث بالصور واللوحات ويظهر أشياء ولا يبرهن عليها . وبلنسكى لا يفكر إطلاقاً في « النزعة الطبيعية » فحسب في الدقة أو حتى الاستبصار بالوقائع الاجتماعية . إنه يرى أنه في العمل الفنى « يجب أن يمر الواقع من خلال التخيل » وأن على التخيل أن يبدع « شكلاً كلياً وكاملاً وموحداً ومحتوى في ذاته » . وهو في الطرح القديم لجدله يعترف حتى بدور الشخصية في الفن . فبينما الموضوعية « باعتبارها القدرة على عرض وقائع الواقع بدون علاقة مع الإنسان ليست إلا تعبيراً آخر عن طبيعة الشاعر » ؛ فإنه لا يزال يعترف بأن الشاعر منعكس في عمله كإنسان ، كشخص ، كشخصية . وحتى شكسبير وجتى سكوت - يُجلىان نفسيهما في الفن . وعلينا دائماً أن نضع في اعتبارنا المكانة التاريخية لبلنسكى قبل انتصار واقعية وطبيعية القرن التاسع عشر . وما يقوله ضد بعض الأمور هو شبه كلاسيكى ، وهى لا تزال ذات قوة في روسيا والرومانسية التى يفكر فيها بلنسكى كنزعة وسيطة محافظة وعبادة الفولكلور هو هراء تخيلى وشنيع . وفى تكشف الواقعية يدرج كتاباً متنوعين

فى إجراءاتهم وتقنياتهم مثل شكسبير وسكوت وكوبر وجورج صاند وديكنز . وفى روسيا فإن المدرسة الطبيعية تعنى جوجول وأى كاتب يبدو لبلسكى أنه يبدع شيئاً جوهرياً ، « واقعيًا » ، وهاماً ، وطبيعيًا . وهو يمتدح حتى البدايات المتواضعة للواقعية المحلية اللون والتخطيطات الفسيولوجية لبطرسبرج وقصص الفلاحين ، وهكذا دواليك . وهو مهتم بالروايات التى تطرح وتناقش المشكلات الاجتماعية . لكنه لم يفقد حسه النقدى . ومن ثم فإن رواية « من تلوم ؟ » لهرزن وهى كتاب يروق لأيديولوجيته بقوة كبيرة - لا يزال يقال عنها إنها عمل غير فنى ، ليست رواية فنية بل بالأحرى هى وثيقة . وهرزن يُسمى فيلسوفاً لا شاعراً . والإنسان عادة ما يسمع رفض بلسكى لقصص الجنيات عند بوشكين ورواية (القرين) لدوستويفسكى كأمثلة على تحامله ضد الفن غير الواقعى ، ولكن على الإنسان أن يتذكر أنه يمتدح أيضاً « الخيال البرونزى » و « الضيف الحجرى » وحتى « روسالكا » تكاد تكون أعمالاً فنية بلا تحفظ . وإن اعتراضاته على رواية « القرين » لا يجرى تصورها فى الأطر الواقعية وحدها . لقد انتقد « القرين » وليس بلا سبب ، بل بسبب عجز دوستويفسكى عن تحديد وقصور التطور الفنى للفكرة . وبلنسكى يدرك « التصورات العميقة » و « القوة الإبداعية العظيمة » فى القصة . وهو يتنبأ بتطور مستمر ونمو عند دوستويفسكى وهو يتكهن بشيء عن عظمتها المستقبلية بالرغم من أنه توجد هناك أحياناً انفجارات عدم إزالة الوهم مع إنسان اعتبره كحليف .

وبلسكى بلا شك يتجاوز الدقة والمحتوى الاجتماعى لفن جوجول ، وهو يشعر بخيبة أمل تصل إلى حد المرارة من « فقرات مختارة من مراسلات مع الأصدقاء » . و لكن لا يستطيع الإنسان أن يقول إنه لم يتبين العناصر الأخرى عند جوجول ففى عرض تحليلى للطبعة الثانية من رواية « نفوس ميتة » التى لا يزال يسميها « أعظم عمل فى الأدب الروسى » يعرب عن كراهيته القوية للنغمة النبوية عند جوجول والغنائية الطنانة . وفى فترة مبكرة ترجع إلى عام ١٨٣٦ أعرب عن احتقاره لعقلية جوجول باستبعاد المقالات الواردة فى كتابه « منمنمات عربية » . والرسالة الافتتاحية الشهيرة تحاول بوضوح أن توسع الهوية بين جوجول الذى يحظى بإعجاب مبكر والكتاب الجديد الذى ينال تنديداً . « فإذا كان هذا الكتاب لا يحمل اسمك فهل يمكن لأى مخلوق أن

يفكر أن هذه النزعة الطنانة الزائدة والمفرطة هي منذ عمل مؤلف (المفتش العام) و (نفوس ميتة) ؟ « . وهذه معضلات طيبة لكن يصعب أن تكون نقدا حقيقيا . وفى لحظة الغضب وإزالة الوهم اكتشف فى جوجول « إنساناً شاهراً للسوط ، سوط الجهل وبطل نزعة الغموض » . ولم يملك بلنسكى إلا أن يستبعد التعصب الدينى أو النفاق الذى كان يضر بقضية الحرية والتقدم . وبالنسبة لهذا فإن الوقت ليس ملائماً للنقد الأدبى .

وعلىنا أن نستنج أن بلنسكى كان ناقدا منقوعا فى آراء أصحاب النظريات الألمان ، وهو صارم فى تمسكه بعقيدتهم المحورية : الفن هو معرفة عينية حسية ، والعمل الفنى هو كل عضوى . ويجب النظر إلى الفنان على أنه مبدع لا شعورى - شعورى على أساس المماثلة مع الطبيعة . إن الفن هو تعبير عن أمة وعن عصر ؛ إنه « الخاصية المميزة » لتلك الأمة وذلك العصر ويجب أن يكون هكذا . وبلنسكى فى سنواته الأخيرة طرأ عليه تغير حدث بون شك من جراء عدم رضائه المتزايد عن الظروف والأحوال الروسية : لقد كان تحولا نحو الراديكالية السياسية ؛ وقد يكون الأمر له صلة بأزمة دينية أفضت إلى التخلّى عن إيمانه القديم . وهذا مواز تماما لتطور كثير من معاصريه وخاصة الهيجليين الشبان . فالأمر معهم - كما هو الحال مع بلنسكى - نجد أن (روح) هيجل قد فقدت معناها كقوة نافذة فى أسرار الكون . وقد حل محلّ هذا (روح العصر) ، فكرة أن عقل الإنسان هو مجرد تعبير عن واقع اجتماعى وتاريخى . وأعلن أرنولد روج قوة العصر على أنها السيد المطلق فى التاريخ : لقد مجّد التاريخ - الذى وحّده على نحو غريب مع الرأى العام - إلى ذرى المطلق وبالمثل أعلن بلنسكى الواقع على أنه إلهه واعتنق صوفية العصر وكانت لديه ثقة عمياء بالتقدم .

وعلى نحو متزايد نجد أن بلنسكى شجع الواقعية بمعنى وصف الواقع الاجتماعى الروسى مع التقنيات الواقعية ، وقد دعا إلى التعبير الواضح عن الهدف الاجتماعى الذى سيساعد على تنظيم رأى عام معاد للنظام . ونحن إذ نحكم على بلنسكى علينا أن نتذكر أن النقد الأدبى فى روسيا - كما نوه بهذا منذ فترة طويلة تشيرنيشفسكى - كان أداة من خلالها حدثت مناقشة عامة شديدة حول السياسية والمجتمع والأخلاقيات وما شابه ذلك ، وذلك بفضل أن الرقابة كانت أقل عنفا فيما يعدّ مجرد عرض تحليلى . لقد كان

بلنسكى ناقدا عاما للمجتمع استغل كل فرصة متاحة للتحدث عن تحرير العبيد وتحدث عن الخرافات وأشكال التحامل والجور فى النظام الروسى القائم على الطبقات ، وتحدث عن كرامة الفرد الإنسان ووضع المرأة ومسائل القومية ومن ثم فإنه مزج بوعى بين نقده الأدبى بهذه الأمور ولكن على نحو متباعد بالنسبة للموضوع الذى يتناوله .

وكثيرا ما يفسد نقده من جرأء الأسلوب الذى كانت تتطلبه المجلات فى ذلك الوقت : الوصف المسهب ، التكرار ، الاستطراد ، والاقتباسات العديدة ، والمعضلات المتوالية المتشابكة مع الأعداء الذين مالوا آنذاك إلى الغموض والشرح الأولى لجمهور يتطلب تربية عامة واستنارة - بالاختصار : الإفراط الشديد فى البلاغة التى تهدف إلى إحداث تأثيرات مباشرة تثير الدهشة . وفى هذا المجال يمكن مضاهاته بشكل غير محبب مع معاصر له مثل سانت - بوف الذى يمكن أن يكون موجزا وماكرا ومعقدا ومشذبا حيث أنه يواجه جمهورا مختلفا تماما . وبلنسكى مشابه بالأحرى فى استطراداته واطناباته مع كتاب المجلات الانجليزية مثل دى كوينسى أو ديلسون أو ماكولى . لكن كان عنده نوع من الاحتشاد المؤثر وشجن الإخلاص إلى أدب بلاده وتقدم مجتمع هذا الأدب على نحو لا يمكن مضاهاته بسهولة مع الغرب . فإذا أخذنا فى اعتبارنا الظروف التى عمل فى ظلها والإغراءات التى كان معرضا لها كشخصية عامة وعنق مزاجه البركانى فإن على الإنسان أن يعجب بتمسكه الصارم العام بطبيعة الفن والمعايير المرتفعة التى طبقها وأخذ بها وقوة انتقاداته ونفاذها وقوة التشخيص التى يظهرها .

ولدى بلنسكى وظيفة واحدة تاريخية شديدة الأهمية فى روسيا : لقد نقل عقائد المثالية الألمانية إلى تراث النقد الروسى . لقد كان صاحب السلطة بالنسبة لنقاد خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر رغم أنهم حاولوا تجاهله أو تقليل شأن العناصر المثالية عند أستاذهم . والنقاد الماركسيون المتأخرون ميخالوفسكى ويليخانوف وكذلك لينين يمكن أن يروق بلنسكى لهم : فقد وجدوا فيه بالتأكيد الرأى القائل إن الأدب يتطور على نحو آلى مع المجتمع - وصوفية العصر - والتى جاءت لهم أيضا من ماركس وانجلز ، فالثلاثة جميعا لديهم مصدر مشترك فى الألمان . لقد ترك بلنسكى علامة على النقد الروسى حتى أنه اليوم لم يجر هجرانه تماما على أنه شىء عتيق عفى عليه الزمن .

المصادر والمراجع

I quote from *Sobranie sochinenii*, ed . F. M Golovenchenko (3 vols. Moscow, 1948), as G. When this fails, from *Polnoe sobranie sochinenii*, ed. S.A. Vengerov, 11 vols. Petersburg, 1900-17. The letters, from *Izbrannye pis'ma*, ed . N. I . Mordovchenko and M.Ya . Polyakov, 2 vols. Moscow, 1955.

As far as possible I have used the anonymous English translation, *Selected Philosophical Works*, Moscow, 1948. This contains *Literary Reveries* and the essays of the last period, but nothing of the middle stage.

There is a small German anthology (142 pp .), *W. Belinskij, der Begründer der modernen Literaturkritik* , ed Rudolf Dietrich, Berlin, 1948; and a German translation (by A. Kloeckner) of *Hamlet ; Deutung und Darstellung* , Berlin, 1952.

Of the immense comment in Russian I have found the following most useful :

A. N. Pypin, *Belinsky : ego zhizn i perepiska*, 2 vols Petersburg, 1876.

A. L. Volynsky (Akim Flekser) , *Russkie kritiki* (Petersburg, 1896), esp . 81 ff.

Iv. Ivanov, *Istoriya russki kritiki* (Petersburg, 1900) , esp . Part III, pp. 39 - 333.

Iury Aikhenvald, *Siluety russkikh pisateley* (3d ed. Moscow, 1917) , III, 1 - 14.

G. V. Plekhanov, V.G. *Belinsky*, *Sbornik statei* , Moscow, 1923.

A. Lavretsky, Belinsky, *Chernyshevsky, Dobrolybou v borbe za realizm*,

Moscow, 1941' and *Estetika Belinskogo* , Moscow, 1959 .

P. I. Lebedev- Polyansky, V.G. *Belinsky. Literaturnokriticheskaya deyatelnost* , Moscow and Leningrad, 1945.

In English : Herber E. Bowman, Vissarion Belinski, 1811-1848. *A Study in the Origins of Social Criticism in Russia* , Cambridge, Mass., 1954;informative.

In Italian . Ignazio Ambrogio, *Belinskij e la teoria del realismo*, Rome, 1963' excellent.

Valuable articles, uncollected writings, bibliographies, and a list of Belinsky's books are in three volumes (55.56.57) of *Literaturnoe Navledstvo* , Moscow, 1984-52. The miscellaneous volume of articles edited by N. Brodsky, *Belinsky : istorik i teoretik literatury* (Moscow, 1949) , is distinctly inferior.

On Belinsky and Hegel, see :

J. V. Laziczius, " Fr. Hegels Einfluss auf V. Belinskij," *Zeitschrift für slavische Philologie* , 5 (1928), 339-55.

D. Tschizewskij, " Hegel in Russland, " in *Hegel bei den Slaven* (Reichenberg, 1934) , esp. pp. 207-29.

Boris Jakowenko, *Ein Beitrag zur Geschichte des Hegelianismus in russland* (Prague, 1934), pp. - 46-62.

A. Koyré, "Hegel en Russie," in *Études sur l'histoire de la pensée philosophique en Russie* (Paris, 1950), esp. pp. 145-63.

The Marxist point of view is strongly put by Georg Lukács, "Die internationale Bedeutung der russischen demokratischen Literaturkritik," in *Der russische Realismus in der Weltliteratur* (Berlin, 1949), pp. 13-35

المؤلفات النقدية مرتبة تاريخيا

أولا : فرنسا

1809	de Barante :	<i>De la littérature française au XVIII^e siècle</i>
1813	Sismondi :	<i>De la littérature du Midi de l'Europe</i>
	Madame de Stael :	<i>De l'Allemagne</i>
1823	Claude Fauriel :	<i>Chants populaires de la Grèce moderne</i>
	Stendhal :	<i>Racine et Shakespeare</i>
1827	Hugo :	<i>Preface to Cromwell</i>
1828	Philarète Chasles :	<i>Tableau de la marche et des progrès de la littérature française au XVI^e siècle</i>
	Sainte-Beuve :	<i>Tableau de la poésie française au XVI^e siècle</i>
1828-29	Villemain :	<i>Tableau de littérature française au XVII^e siècle</i>
1830	J-J. Ampère	<i>Discours sur l'histoire de la poésie</i>
	Villemain :	<i>Tableau de la littérature au moyen âge en France, en</i>

		<i>Espagne et en Angleterre</i>
1831	Leroux :	“ Aux Philosophes . De la poésie de notre époque,” in <i>Revue encyclo-pédique</i>
1833	Désiré Nisard :	<i>Contre la littérature facile</i>
1834	Gautier :	Préface to <i>Mademoiselle de Maupin</i>
	Désiré Nisard :	<i>Études de moeurs et de critique sur les poètes latin de la décadence</i>
1836	Gustrave Planche :	<i>Portraits littéraires</i>
	Victor Cousin :	<i>Du Vrai, du Beau et du Bien</i>
	Sainte-Beuve:	<i>Critiques et portraits littéraires, 3 vols.</i>
	Magnin :	<i>Les Origines du théâtre moderne</i>
1838	J.J.Ampère:	<i>Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle</i>
1839-40	Sainte-Beuve:	<i>Port Royal, Vol. 1</i>
1841	Ampère :	<i>Histoire de la littérature française au moyen âge</i>
1842	Sainte-Beuve :	<i>Port Royal, Vol. 2</i>

	Charles Magnin :	<i>Causeries et méditations</i>
1843	saint - Marc Girardin :	Cours de littérature dramatique Vol. 1 (5 vols. till 1868)
1844	Désiré Nisard :	<i>Histoire de littérature française</i> Vols. 1 and 2
	Gautier :	<i>Les Grottesques</i>
	Sainte-Beuve:	<i>Portraits de femmes</i> <i>Portraits littéraires, 2 vols.</i>
1846	Fauriel :	<i>Histoire de la poésie provençale</i>
	Philarète Chasles :	<i>Études sur le XVIII^e siècle en</i> <i>Angleterre</i>
	Sainte-Beuve:	<i>Portraits contemporains, 3 vols.</i>
1847	Chasles:	<i>Études sur l'Antiquité</i>
	Alexandre Vinet:	<i>Études sur Pascal</i>
1848	Sainte-Beuve:	<i>Port Royal, Vol. 3</i>
1849	Alexandre Vinet:	<i>Études sur la littérature</i> <i>française au XIX siècle, 3 vols.</i>
	Nisard:	<i>Histoire de la littérature</i> <i>française, vol. 3</i>
1851	Sainte-Beuve	<i>Causeries du Lundi, Vols. 1,2,3</i>
1852	Sainte-Beuve	<i>Causeries du Lundi, Vol. 4, 5</i> <i>Derniers Portraits littéraires</i>
1853	Sainte-Beuve:	<i>Causeries du Lundi, Vols. 6,7,8</i>
	Fauriel:	<i>Dante, 2 vols.</i>

	Chasles:	<i>Études sur l'Allemagne</i> , 2 vols.
1854	Sainte-Beuve	<i>Causeries du Lundi</i> , Vols. 9, 10
1856	Sainte-Beuve	<i>Causeries du Lundi</i> , Vol. 11
1857	Sainte-Beuve	<i>Causeries du Lundi</i> , Vol.12, 13 <i>Études sur Virgile</i>
1858	Nisard:	<i>Études de Critiques littéraires</i>
1859	Sainte-Beuve	<i>Port Royal</i> , Vols. 4, 5
1860	Sainte-Beuve	<i>Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire</i> , vols.
1861	Sainte-Beuve	<i>Causeries du Lundi</i> , Vol. 14
1862	Sainte-Beuve	<i>Causeries du Lundi</i> , Vol. 15
1863	Sainte-Beuve	<i>Nouveaux Lundis</i> , Vols. 1, 2
1865	Sainte-Beuve	<i>Nouveaux Lundis</i> , Vols. 3, 4
1866	Sainte-Beuve	<i>Nouveaux Lundis</i> , Vols. 5, 6
1867	Sainte-Beuve	<i>Nouveaux Lundis</i> , Vols. 7,8, 9
1868	Sainte-Beuve	<i>Nouveaux Lundis</i> , Vols. 10, 11
1870	Sainte-Beuve	<i>Nouveaux Lundis</i> , Vols. 12, 13 <i>Premiers Lundis</i> , 3 vols
1872	Gautier :	<i>Histoire du romantisme</i>

ثانيا : إيطاليا

1829	Mazzini :	“ D’una letteratura europea”
1831	Scalvini :	<i>Dei promessi sposi</i>
1832	Mazzini :	“ Pensieri. Ai poeti de secolo XIX “
1836	Mazzini :	“ Della fatalità considerata come elemento drammatico”
1837	Mazzini :	“Italian literature since 1830”
1838	Mazzini :	“ The Present State of French Literature”
1840	Tommaseo :	<i>Dizionario estetico</i>
1841	Gioberti :	<i>Del Bello</i>
1843	Gioberti :	<i>Del Primato morale e civile degli Italiani</i>
	Mazzini :	“ On the Works of Thomas Carlyle ”
	Tommaseo :	<i>Studi critici</i>
1845	Emiliani Guidici :	<i>Storia delle bell lettere in Italia</i>
1846	Tenca :	“ <i>Dell econdizioni dell’odierna letteratura in Italia</i> ”
1852	Tenca :	“ <i>A proposito di una stori a della</i>

		letteratura Italiana ”
1858	Tommaseo :	<i>Inspirazione ed Arte</i>
1860	Scalvini :	<i>Scritti</i> , ed . Tommaseo
1861	Mazzini :	<i>Scritti letterari</i> , 2 vols.
1866-72	Settembrini :	<i>Lezioni di letteratura italiana.</i> , 2 vols.
1870 -71	De Sanctis :	<i>Storia della letteratura italiana</i> , 2 vols.

ثالثا : اجلتراسكائندا

1820-26		<i>Retrospective Review</i> , first series, ed . Southern
1823	De Quincey ;	“ On the Knocking at the Gate in <i>Macbeth</i> ”
1824	Richard Price :	Preface to second ed . of Thomas Warton’s <i>History of English Poetry</i>
1825	Carlyle :	<i>Life of Schiller</i>
	Macaulay :	“ Milton ”
1827	Carlyle :	<i>German Romance</i> “ Jean Paul Friedrich Richter ” “ State of German Literature”
1828	Carlyle	“ Burns ” “ Goethe ”
	De Quincey :	“ Rhetoric”
1829	Carlyle :	“ Novalis ” “ Voltaire ”
1831	Carlyle :	“ William Taylor’s <i>Historic Survey of German Poetry</i> ”

	Macaulay :	" Boswell "
	Collier :	<i>History of English Dramatic Poetry</i> , 3 vols.
1832	Carlyle :	" Goethe's Works "
		" Boswell's <i>Life of Johnson</i> "
1833	Carlyle :	" Diderot "
	Mill :	" What is Poetry ?" The Two Kinds of Poetry :
1833-34	Carlyle :	" Sartor Resartus " (in Fraser's <i>Magazine</i>)
1834-35	De Quincey :	" Samuel Taylor Coleridge "
1836	Robert Chambers :	<i>History of English Language and Literature</i>
1837-39	Henry Hallam :	<i>Literature of Europe</i>
1837	Mill :	Review of Carlyle's French <i>Revolution</i>
1838	Carlyle :	" Sir Walter Scott "
	Mill :	" Alfred de Vigny "
1839	Carlyle :	<i>Critical and Miscellaneous Essays</i>

	De Quincey	“ William Wordsworth ”
1840	De Quincey :	“ Theory of Greek Tragedy ” “ Style ”
	Leigh Hunt :	Preface to <i>Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh , Farquhar, and Sheridan</i>
	Mill :	Essay on Coleridge
1841	Carlyle :	<i>On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History</i>
1843	Macaulay :	<i>Critical and Historical Essays</i>
	Ruskin :	<i>Modern Painters, Vol. 1</i>
1844	Leigh Hunt :	<i>Imagination and Fancy</i>
1845	De Quincey ;	“ On Wordsworth’s Poetry ”
1846	Leigh Hunt :	<i>Wit and Humour</i>
	Ruskin :	<i>Modern Painters, Vol. 2</i>
1848	De Quincey :	“ The Poetry of Pope ”
1851	De Quincey :	“ Lord Carlisle on Pope ”

رابعاً : الولايات المتحدة الأمريكية

1830	William Ellery Channing :	“ The Importance and Means of a National Literature ”
1836	Emerson :	<i>Nature</i>
1839	Jones Very :	<i>Essays and Poems</i>
1841	Emerson :	<i>Essays</i>
1842	Poe :	“ Hawthorne’s Tales “ <i>Review of Dickens’ Barnaby Rudge</i>
1844	Emerson :	<i>Essays, Second Series</i>
1845	Margaret Fuller :	<i>Woman in the Nineteenth Century</i>
1846	Margaret Fuller :	<i>Papers on Literature and Art</i>
	Poe :	“ The Philosophy of Composition “
1841	Thoreau :	“ Thomas Carlyle and his Works “
1850	Poe :	“ The Poetic Principle “
	Emerson :	<i>Representative Men</i>
1856	Emerson :	<i>English Traits</i>

خامسا : ألمانيا

1822	Uhland :	<i>Walther von der Vogelweide</i>
1828	Menzel :	<i>Die deutsche Literatur, 2 vols.</i>
1830	Rosenkranz :	<i>Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter</i>
1832	Börne :	<i>Briefe aus Paris</i>
	Rosenkranz :	<i>Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie, 3 vols.</i>
1833	Heine :	<i>Die romantische Schule</i>
1834	Wienbarg :	<i>Aesthetische Feldzüge</i>
1836	Gutzkow:	<i>Götter, Helden, Don Quixote Über Goethe am Wendepunkte. zweier Jahrhunderte</i>
1837-42	Rötscher :	<i>Abhandlungen zur Philosophie der Kunst</i>
1835-42	Gervinus :	<i>Geschichte der poetischen National . litteratur der Deutschen, 5 vols.</i>
1839	Ulrici :	<i>Über Shakespeares dramatische Kunst</i>
1840	Heine :	<i>Über Ludwig Börne</i>

1842	Mundt :	<i>Geschichte der Literatur der Gegenwart</i>
1843	Carus :	<i>Goethe, zu dessen näheren Verständnis</i>
1844	Vischer :	<i>Kritische Gänge , Vol. 1</i>
	Hebbel :	<i>Vorwort zu Maria Magdalena</i>
	Danzel :	<i>Über die Aesthetik der Hegelschen Philosophie</i>
1846-57	Vischer :	<i>Aesthetik 5 vols.</i>
1846	Ruge :	<i>Gesammelte Schriften, 10 vols.</i>
1847	Rosenkranz :	<i>Göthe und seine Werke</i>
1849	Gervinus :	<i>Shakespeare, 4 vols.</i>
1850	Danzel :	<i>Lessing, " Shakespeare und noch immer kein Ende "</i>
1853	Rosenkranz :	<i>Aesthetik des Hässlichen</i>
1854	Heine :	<i>Lutezia</i>
1857	Eichendorff :	<i>Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands</i>
1859	Lassalle :	<i>Franz von Sickingen</i>
1866	Rosenkranz :	<i>Diderot, 2 vols.</i>
1886	Vischer :	<i>" Das Symbol "</i>

ساديسا : روسيا

- 1823 Vyazemsky : Preface to Pushkin's *Prisoner from the Caucasus (Kavkazsky plennik)*
- 1825 Pushkin : " On classical and romantic poetry "
(" O poezii klassicheskoy i romanticheskoy ")
- 1834 Belinsky : " Literary Reveries"(" Literaturnye mechtaniya ")
- 1835 Belinsky : " On the Russian short story and the stories of Gogol " ("O russkoy povesti i povestyakh Gogolya ")
- 1836 Pushkin: " Alexander Radischev "
- 1838 Belinsky : " Hamlet "
- 1840 Belinsky : " Menzel, as a critic of Goethe "
(" Menzel, kritik Gëte ")
" Wit from Woe " ("Gore ot uma ")
" The Hero of Our Time "
("Geroy nashego vremeni ")

- 1841 Belinsky : “ The Poems of M. Lermontov ”
 (“Stikhotvoreniya M. Lermontova”)
- 1842 Belinsky : “ The Division of Poetry into
 Kinds and Modes ”
 (“Razdelenie poezii na rody i
 vidy”)
 “The Idea of Art ” (“Ideya
 iskusstva, ” printed in 1862)
 “A General View of Popular
 Poetry ”
 (“Obschiy vzglyad na
 narodnuyu poeziyu,” printed in
 1862)
 “Russian Literature in 1841”
 (“Russkaya literatura v 1841
 godu”)
- 1842 Belinsky : “Chichikov’s Journeys or The
 Dead Souls” (“Pokhozheniya
 Chichikova ili Mertvye Dushi ”)

		“A Speech on Criticism, ” (“Rech o kritike ”)
1843	Belinsky :	“Russian Literature in 1842 ” (“ Russkaya literatura v 1842 godu”)
1843-46	Belinsky :	“The Works of Alexander Pushkin” (“Sochineniya Aleksandra Pushkina”), 11 articles
1844	Belinsky :	“Russian Literature in 1843” (“Russkaya literatura v 1843 godu”)
1845	Belinsky :	“Russian Literature in 1844 (“Russkaya literatura v 1844 godu”)
1846	Belinsky :	“Russian Literature in 1845 ” (“Russkaya literatura v 1845 godu”) “Reflections and remarks on Russian literature ” (“Mysli i Zametki o russkoy literature”) “The Petersburg Miscellany ” (“Peterburgsky sbornik ”)

- 1847 Belinsky : “ A Look at Russian Literature in 1846” (“Vzglyad na russkoyu literaturu 1846 goda ”)
“Selected. Passages from a Correspondence with Friends by Nikolay Gogol “ (“Vybrannye mesta iz perepiski s druziyami Nikolaya Gogolya ”) letter to Gogol (“Pismo k Gogolyu, ” printed in 1855)
- 1848 Belinsky : “A Look at Russian literature in 1847” (“Vzglyad na russkoyu literaturu 1847 goda”)

المصطلحات
انجلیزی - عربی

A

Absolitionism	نزعة إلغاء الاسترقاق
Absurd	العبث
Activism	النزعة الفعّالية
Aestheticism	النزعة الجمالية الخالصة
Aesthetics	علم الجمال
Albar	شعر الفجرية
Alexandrine	البيت السكندري
Alienation	الاغتراب
Allegory	المجاز
Alliteration	المجانسة الصوتية
Analogy	المماثلة
Angelism	النزعة الملائكية
Animism	النزعة الإحيائية
Antagonism	نزعة التطاحن
Antiquarianism	نزعة الافتتان بالماضي
Anthropomorphism	النزعة التشبيهية - التجسيمية
Aphorism	الحكمة - المثل
Art	الفن
Art for Art's Sake	الفن للفن
Association	الترابط
Atticism	نزعة الخاصية التعبيرية

B

Ballata	الشعر المتنوع الوزن
Bard	الشاعر القبلى
Baroque	الزخرفة الغربية (الباروك)
Beauty	الجمال
Biography	السيرة
Biological Analogy	المماثلة البيولوجية
Bourgeois Tragedy	التراجيديا البورجوازية
Burlesque	الهزلية الماجنة
Byliny	الملحمة الروسية

C

Chanson	قصيدة الحب الرفيع
Chanson de geste	نشيد المآثر
Classic	الكلاسيكى
Classicism	النزعة الكلاسيكية
Closet Drama	دراما للقراءة
Collective Poetry	الشعر الجمعى
Collectivism	النزعة الجمعية
Comedy	الملهاة - الكوميديا
Comic	الكوميدي
Comparative Literature	الأدب المقارن

Comparativism	النزعة المقارنية
Conceit	حُسن التعليل - المجاز الظريف
Conceptualism	النزعة التصورية
Concrete Universal	الكلى العينى
Contemporaninity	التعاصر
Content	المحتوى
Consmopolitanism	النزعة العالمية
Creative Process	السيرورة الابداعية
Criticism	النقد
Cynicism	النزعة الساخرة - النزعة الكلية
D	
Decadence	التفسخ
Defense of poetry	دفاع عن الشعر
Demoratic Art	الفن الديمقراطي
Descriptive poetry	الشعر الوصفى
Determinism	النزعة الجبرية
Diction	تنسيق الألفاظ
Didacticism	النزعة التعليمية
Dillettantism	الهواية الفنية
Doggerel	الشعر المكسور
Dogmatism	النزعة القطعية
Drama	الدراما

E

Eclecticism	النزعة الانتقائية
Economic Determinism	النزعة الجبرية الاقتصادية
Egalitarianism	نزعة المساواة
Elegy	المرثية
Elizabethian Literature	الآدب الاليزابيثي
Emotionalism	النزعة الانفعالية
Empathy	التقمص الوجداني
Epic	الملحمة
Episode	حلقة الرد - الحد الفاصل
Epistle	الرسالة الشعرية
Epitaph	القبرية
Euphorism	الاسلوبية المرصعة بالبديع
Evangelicalism	الانجليكانية - البروتستانتية
Evolution	التطور
Explication	الشرح
Expression	التعبير
Externalization	التخارج - اخفاء الطابع الخارجي

F

Faculty	الملكة
Fancy	الخيال
Fantastic	الشطح الخيالي
Fatalism	النزعة القدرية
Fate	القدر
Fiction	الرواية
Folk Poetry	الشعر الشعبي
Form	الشكل
Formalism	النزعة الشكلية

G

Genius	العبقرية
Genre	الجنس الأدبي
Gothic Art	الفن القوطي
Grotesque	الزخرفة البشعة

H

Hellenism	النزعة الهلنسية
Historical Drama	الدراما التاريخية
Historical Novel	الرواية التاريخية
Historicism	النزعة التاريخية
Humor	الفكاهة

I

Ideal	المثالى
Idealism	النزعة المثالية
Idyle	الأنشودة الرعوية
Image	الصورة
Imagery	الصورة المجازية
Imagination	التخيل
Imitation	المحاكاة
Impressionism	النزعة الإنطباعية
Impressionistic Criticism	النقد الانطباعى
Incarnation	التجسيد
Indifferentism	نزعة عدم الاكتراث
Individualism	النزعة الفردية
Individuality	الفردانية
Inner Form	الشكل الداخلى
Inspiration	الالهام
Intention	القصد
Intuition	الحدس
Irony	السخرية
Irrationalism	النزعة اللاعقلانية

J

Judicial Criticism

النقد الإحكامى - النقد الفقهى

L

Language

اللغة

Leading Idea

الفكرة الرئيسية

Literalism

النزعة الحرفية

Literature

الأدب

Lyricism

النزعة الغنائية

M

Mal du Siecle

مرض العصر

Mannerism

النزعة الأسلوبية المتكلفة

Mechanism

النزعة الآلية

Mechanology

علم الآلات

Medieval Literature

أدب العصور الوسطى

Meistersong

سيد الغناء

Metamorphosis

التحول

Metaphor

الاستعارة

Metaphorical Criticism

النقد القائم على الاستعارة

Metonymy

الكناية

Milieu

البيئة

Minnesanger

منشد الحب الرفيع

Monism	النزعة الواحدية
Moralism	النزعة الخلقية
Morality	الأخلاقيات
Mottif	الموضوع الدال المتكرر
Music	الموسيقى
Mysticism	التصوف
Myth	الأسطورة
Mythology	علم الأساطير

N

National Spirit	الروح القومية
Nationalism	النزعة القومية
Natural School	المدرسة الطبيعية
Naturalism	النزعة الطبيعية
Neoclassicism	النزعة الكلاسيكية الجديدة
Neologism	نزعة الافتتان بالكلمات المحدثات
Nihilism	النزعة العدمية
Novel	الرواية

O

Objectivity	الموضوعية
Obscurity	الغموض - الالتباس
Occultism	نزعة الايمان بالخوارق

Ode	القصيدة
Organic	العضوى
Organicity	العضونة
Organology	علم العضونة
Onomatio poetei	المحاكاة الصوتية

P

Pagan Literature	الأدب الوثنى
Painting	فن التصوير
Pantheism	نزعة وحدة الوجود
Parallelism of the Arts	نزعة التوازي بين الفنون
Parnassians	البرناسيون
Parody	المحاكاة التهكمية
Pasttiche	المعارضة الأدبية
Pastorella	شعر الفروسية الشبقي
Pathetic Fallacy	مغالطة الوجدان
Perspective	المنظور
Perspectivism	نزعة المنظورية
Phantasmagory	سحر الأوهام
Phenomenalism	النزعة الظاهرية
Philistinism	نزعة ضيق الأفق المادية الفجة
Picturesque	التصويرى

Pietism	نزعة التقوى
Pisemnost	الأدب المخطوط
Plagiarism	الانتحال - السرقة الأدبية
Platonism	الأفلاطونية
Plot	الحبكة
Poetic Justice	العدالة الشعرية
Poetry	الشعر
Popular Poetry	الشعر الشعبي
Positivism	النزعة الوضعية
Primitivism	نزعة الافتتان بالبداية
Process	السيرورة
Progress	التقدم
Prose	النثر
Prosody	علم العروض
Provencial Literature	أدب منطقة البروفنس
Provinciality	النزعة الريفية
Psychologism	النزعة السيكولوجية الشاملة
Pun	التورية
Pure Poetry	الشعر الصافي
Pyrotechnics	الألعاب النارية

R

Realism	الواقعية
Reconciliation of Opposites	تصالح الأضداد
Retativism	النزعة النسبية
Relativity	النسبية
Renaissance	النهضة
Review	العرض التحليلي
Rhetoric	البلاغة - الخطابة
Romantic	الرومانسى
Romanticism	الرومانسية

S

Satire	الهجائية
Scientism	نزعة الافتتان بالعلم
Sckematism	النزعة التخطيطية
Self - annihilation	الفناء الذاتى
Simile	التشبيه
Skepticism	النزعة الشكية
Slovensnost	الأدب الفكاهى
Socialism	النزعة الاشتراكية
Soliloquy	المناجاة
Sonnet	السوناتا

Stanza	المقطع الشعري
Stoicism	الرواقية
Style	الأسلوب
Subjectivism	النزعة الذاتية
Sublime	الجليل
Sublimity	الجلال
Suggestive Poetry	الشعر الايحائي
Supernatural Beauty	الجمال الفائق
Symbol	الرمز
Symbolism	النزعة الرمزية
Symbolization	اضفاء الطابع الرمزي
T	
Taste	الذوق
Textual Analysis	تحليل النص
Theatrical Criticism	النقد المسرحي
Tradition	التراث
Tragedy	المأساة - التراجيديا
Transcendentalism	النزعة الكلية الصورية
Trope	المجاز
Troubadour	الشاعر الجواب
Type	النمط

U

Ugly	القبح - القبيح
Unconscious	اللاشعورى
Unities	الوحدات
Unity	الوحدة
Universality	الكلية
Utilitarianism	نزعة المنفعة العامة

V

Vesimilitude	الاحتمالية
--------------	------------

W

Weltliteratur	الأدب العالمى
Wit	الفطنة

الأعلام
انجلیزی - عربی

A

Addison	أديسون
Aeschylus	أسخيلوس
Alfieri	ألفييري
Alisson	أليسون
Amadis de Gaul	أماديس من بلاد الغال
Ampere	أمبير
Amyot	أميوت
Andrés	أندريه
Angelico	أنجليكو
Apollinarius	أبو الليناريوس
Apollonius of Rhodes	أبو للونيوس الروديسي
Archimedes	أرشميدس
Ariosto	أريوستو
Aristophanes	أريستوفانيس
Aristotle	أرسطو
Arnim, Bettina	أرنيم ، بتينا
Arnold	أرنولد
Ast	آست
Auerbach	أورباخ
Augustine	أوغسطين

Ausonius

أوسونیوس

Austen

أوستن

B

Babbitt

بابیت

Bachmann

باشمان

Bacon

بیکون

Bailey

بیلی

Bakunin

باکونین

Balzac

بلزاک

Bamberg

بامبرک

Banville

بانفیل

Barnete

بارنیت

Baratynsky

باراتینسکی

Barbier

باربیر

Barrault

بارولت

Baudelaire

بودلیر

Baumgarten

باومجارتن

Bayle

بایل

Beaumont

بومونت

Beethoven

بیتھوفن

Belinsky

بلینسکی

Bentham	بنتام
Beranger	بیرانجیه
Bergerac	برجراک
Bernardin	برناردین
Bielfeld	بیلفلت
Blair	بلیر
Bloch	بلوخ
Boccaccio	بوکاشیو
Bohme	بوهمه
Borne	بورنه
Boileau	بوالو
Bolingbroke	بولنجبروک
Borel	بورل
Bossuet	بوسویه
Boswell	بوزول
Bouterwek	بوترفک
Bowring	بورنج
Bradly	برادلی
Brandes	برانڈیز
Brentano	برنتانو
Brown	براون

Browning	براوننج
Bronetiere	برونتير
Bryant	بريانت
Buchner	بوخنر
Burger	برجر
Buffon	بوفون
Bulwer - Lytten	بولور - ليتون
Bunyan	بنين
Burke	بيرك
Burey	بيرى
Burns	بيرنز
Byliny	بيلنى
Byron	بايرون

C

Calderon	كالدرون
Canalto	كانالتو
Canova	كانوفا
Capponi	كابونى
Carducci	كاردوتشى
Caryle	كارلايل
Carus	كاروس

Cary	کاری
Cassirer	کاسیرر
Cenci	سنسی
Cervantes	سرفانتس
Cezanne	سیزان
Chambers	تشامبرز
Chamisso	شامیسو
Channing	شاننج
Chanson de Rolland	شانون دی رولاند
Chapelain	شابلان
Chasles	شال
Chateaubriand	شاتوبریان
Chaucer	تشوسر
Chenier	شنیه
Chernyshevsky	تشرینشفسکی
Chesterfield	تشرتریفیلد
Chiari	شیاری
Chivers	شیفرز
Churchill	تشرشل
Cicero	شیشرون
Clarendon	کلارندون

Colerdige	کولردج
Collier	کولير
Collins	کولينز
Colombus	کولومبوس
Commynes	کومينز
Comte	کونت
Congreve	کونجريرف
Constante de Rebecque	کونستانټ دى ربيک
Cooper	کوبر
Coreggio	کورجيو
Corneille	کورنى
Cotton	کوتون
Courier	کورير
Cousin	کوزان
Cowley	کولى
Cowper	کوپر
Crashaw	کراشو
Creuzer	کروزر
Croce	کروتشه
Cudworth	کودورٿ

D

Dahlmann	دالمان
Dal	دال
Dallas	دلاس
Dana	دانا
Dante	دانتي
Danzel	دانسل
Darwin	داروين
Davies	ديفيز
De Bonald	دي بونالد
Decker	دكر
Defoe	ديفو
Delecluze	دلكلوز
Delille	دليل
Demosthenes	ديموستينس
De Quency	دي كوينسي
Derham	درهام
Der Zhavin	درجافين
De Sanctis	دي سنجتيس
Desbordes - Valmore	دسبورد - فالمور
Deschanel	دشانل

Dickens	دیکنز
Diderot	دیدرو
Dilthey	دلتای
Dingelstedt	دنجلستت
Disraeli	دزرائیلی
Dobrolyubov	دوبرولیووف
Dostoevsky	دوستوئیفسکی
Drake	دریک
Dryden	دریدن
Du Bellay	دو بللای
Dumas	دوماس
Dunlop	دنلوب

E

Echtermeyer	اشترمایر
Eckermann	اکرمان
Edgeworth	ادجورث
Eichendorff	ایشندورف
Eisenhower	آیزنهاور
Eliot, George	الیوت ، جورج
Eliot, Thomas Sterns	الیوت ، توماس ، سترنس
Elizabeth I	الیزابیت الأولى

Ellis	إليس
Emerson	أمرسون
Enfantin	إنفتين
Engels	أنجلز
Erwin Von Steinbach	اروين فون شتينباخ
Euripides	يوريبيديس

F

Farquhar	فاركوهار
Fauriel	فوريل
Fenelon	فنلون
Feuerbach	فيورباخ
Fichte	فيشته
Fielding	فيلدينج
Fischart	فيشارت
Flaubert	فلووير
Fletcher	فلتشر
Fontanes	فونتين
Fontenele	فونتيل
Ford	فورد
Forster	فورستر
Foscolo	فوسكولو

Fouqué	فوكيه
Fourier	فورييه
Fox	فوكس
Francis of Assisi	فرنسيس الأسيسي
Franz I.	فرانز الاول
Frederick The Great	فريدريك الاكبر
Freiligrath	فريليجراث
Freud	فرويد
Froissart	فرويسارت
Frye	فراي
Fuller	فولر
Furnivall	فورنيفول

G

Gans	جانس
Gautier	جوتيه
Gentz	جنتس
Geoffroy	جيوفروي
Gervinus	جرفينوس
Gessnen	جسنر
Gibbon	جيبون
Gifford	جيفورد

Ginguené	جنجوينی
Gioberti	جيويرتی
Giotto	جيوتو
Girardin	جيرالدين
Giudici	جويدیسی
Godunov	جودونوف
Godwin	جودوين
Gorres	جویرس
Goschel	جوشل
Goethe	جوتہ
Gogol	جوجل
Goldoni	جولدونی
Goldsmith	جولدسمیت
Goncharov	جونجاروف
Goncourt	جونکور
Gongora Y Argote	جونجورای أرجوتی
Gottfried	جوتفریت
Gotthelf	جوتلف
Gottsched	جوتشت
Gozzi	جوزی
Gravina	جرافینا

Gray	جرای
Greene	جرین
Greeneway	جرینوای
Greenough	جرینو
Greuze	جرویز
Griboedov	جریبودوف
Grigoriev	جریبوریف
Grillparzer	جریلبارتسر
Grimm	جریم
Grossi	جروسی
Grotius	جروتیوس
Grun	جرون
Gunderode	جوندروده
Gunther	جونتر
Guérin	جویرین
Guizot	جوزو
Gutzkow	جوتسکاو

H

Hallam	هالام
Hamilton	هاملتون
Handel	هاندل

Hardy	هاردی
Harkness	هارکنس
Hartley	هارتلی
Hazlitt	هازلت
Hebbel	هبل
Hegel	هیگل
Heiberg	هیبرک
Heine	هاینی
Heinse	هانیس
Hennequin	هنکوین
Herbart	هربارت
Herder	هردر
Herrick	هرک
Herwegh	هرفج
Herzen	هرزن
Hettner	هتنر
Heyne	هینه
Hinrichs	هینریش
Hitler	هتلر
Hitzig	هتینریج
Hobbes	هوبز

Holderlin	هیلدرلین
Hoffmann	هوفمان
Holbein	هولبین
Holbreg	هولبرک
Holmes	هولمز
Homer	هومیروس
Hood	هود
Horace	هوراس
Horne	هورن
Horswitha	هورسفیثا
Hugo	هوجو
Humbolt	همبولت
Hume	هیوم
Hunt	هنت
Hurd	هرد
	I
Ibsen	ابسن
Igor Lay	ایجورلای
	J
Jacobi	یاکوبی

Jacquemont	جاكمونت
James	جيمز
Jameson	جيمسون
Jaspers	ياسيرز
Jean Paul	جان بول
Jeffrey	جفرى
John I.	جون الأول
Johnson	جونسون
Joinville	جوينفيل
Jonson , Ben	جونسون ، بن
Joubert	جوبير
Jouffroy	جوفروى
Jung	يونج
Juvenal	جوفينال
K	
Kames	كمز
Kant	كانت
Kantemir	كانتمير
Karamazin	كارامازين
Katkov	كاتكوف

Kautsky

کوتسکی

Kean

کین

Keats

کیتس

Keller

کلر

Kemble

کمبل

Kleist

کلیست

Klingemann

کلینجمان

Klopstock

کلوشتوک

Kock

کوک

Korner

کورنر

Kyot

کیوت

L

Lacantius

لاکانتیوس

La Fontaine

لافونتین

La forge

لافورج

La Harpe

لاهارب

Lamartine

لامارتین

Lamb

لامب

Lamennais

لامینیہ

Landor

لاندور

Landseer

لاندسیر

Langer	لانجر
Lanier	لانير
La place	لابلاس
La prade	لاپراد
La Rochefoucauld	لاروشفوكو
La sselle	لاسل
La sserre	لاسر
La Touche	لاتوش
Laube	لوه
Leconte de Lisle	لاكونت دي ليل
Leibniz	ليبنتز
Lenin	لينين
Leonardo da Vinci	ليوناردو دافنشى
Leopardi	ليوباردى
Lermontov	لرمونتوف
Leroux	ليرو
Lesage	لوساج
Le Senne	لوسن
Lessing	لسنج
Letourneur	لوتورنير
Levin	لفين

Lockhart
Lomonosov
Longfellow
Longinus
Lope de vega
Lorraine
Louis
Lowell
Lucan
Luther

لوکهارت
لومونوسوف
لونجفلو
لونجینوس
لوب دی بجا
لورین
لويس
لوویل
لوکان
لوثر

M

Macaulay
Machiavelli
Mackenzie
Macready
Magnin
Maistre
Malebranch
Malherbe
Mallarmé
Manzoni
Marino

ماکولی
مکیافیللی
ماکنزی
ماکریدی
ماجنین
مایستر
مالبراناش
مالرب
مالارمیه
مانتسونی
مارینو

Marlowe	مارلو
Marmontel	مارمونتل
Martial	مارتياال
Marvell	مارفل
Marx	ماركس
Mary	ماري
Massinger	ماسنجر
Manyard	مانيارد
Mazzini	ماتسينى
Mehring	مرنج
Meinecke	منيكه
Meleager	مليجر
Melville	ملفل
Menander	مناندر
Mendelssohn	مندلسون
Menendez	مناندر
Menzel	منتسل
Mérimée	ميريميه
Metastasio	متاستاسيو
Michelangelo	ميكلا نجلو
Michelet	ميشليه

Mickiewicz	میکفیتش
Middleton	مدلتون
Mikhailovsky	میخایلوفسکی
Miles	میلز
Mill	مل
Milnes	میلنز
Milton	ملتون
Mirabeau	میرابو
Morike	موریکه
Molé	مولیه
Moliere	مولییر
Montaigne	مونتینی
Montalembert	مونتالمبرت
Montesquieu	منتسکیو
Monti	مونتی
Moore	مور
Morley	مورلی
Morris	موریس
Motherwell	مذرول
Müller	مولر
Mundt	مونت
Musset	موسیه

N

Napoleon Bonaparte	نابليون بوناپرته
Nekrasov	نكراسوف
Nerval	نرفال
Newton	نيوتن
Niebuhr	نيبور
Nietzsche	نيتشه
Nikitenko	نيكيتنكو
Nisard	نيسار
Nodier	نوديه
Norton	نورتون
Novalis	نوفاليس
Novikov	نوفيكوف

O

Oegger	أوجر
Oehlenschlager	أولنشلاجر
O'Neddy	أوندى
Osgood	أوسجود
Ovid	أوفيد
Ozanam	أوزانام

P

Paley	بالی
Palgrave	بالجریف
Palladio	بالادیو
Parini	بارینی
Paris	باریس
Parny	بارنی
Pascal	باسکال
Paterculus	باترکولوس
Peacock	بیکوک
Pellico	بللیکو
Percy	برسی
Pericles	برکلیز
Persius	برسیوس
Petitot	بیتیتو
Petronius	بترونیوس
Phaedrus	فایدروس
Phidias	فیدیاس
Pindar	بندار
Pisarev	بیساریف
Pitt	بیت

Planche	بلانش
Platen	بلاتن
Platner	بلاتنر
Plata	أفلاطون
Plekhanov	بليخانوف
Plotinus	أفلوطين
Plutarch	بلوتارك
Poe	بو
Polybius	بوليبوس
Pope	بوب
Potebnya	بوتبنيا
Poussin	بوسان
Prati	براتي
Prevost	بريفو
Price	برايس
Propertius	برويرتيوس
Proust	بروست
Pugin	بوجين
Pushkin	بوشكين
Quinault	كينو

Q

Quinet		کینه
Quintus		کینتوس
	R	
Raabe		راب
Rabelais		رابیلیه
Racan		راکان
Rachel		راشیل
Racine		راسین
Radishchev		رادشیف
Rajna		راجنا
Ramsay		رامسای
Raphael		رفائیل
Rask		راسک
Reed		رید
Reid		رید
Rembrant		رمبرانت
Renan		رینان
Reni		رینی
Reynolds		رینولدز
Richardson		ریشاردسون
Richter		ریشتر

Rilke	ریلکه
Rio	ریو
Ritson	ریتسون
Robespierre	روبسپیر
Robinson	روینسون
Rotscher	روتششر
Ronsard	رونسار
Rosa	روزا
Rosenkranz	روزنکرانس
Rossetti	روستی
Rotrou	روترو
Rousseau	روسو
Rubens	روینز
Ruckert	روکرت
Ruge	روج
Ruhmor	رومر
Ruskin	رسکین
Rymer	ریمر
S	
Sachs	ساکس
Saint - Amant	سان - امان

Sainte - Beauve	سانت - بوف
Saintsbury	سنتسبری
Saint - Simon	سان - سیمون
Saint - Victor	سانت - فیکتور
Sales	سال
Samson	سامسون
Sand	ساند
Sandeau	ساندو
Santayana	سانتایانا
Saussure	سوسور
Scalvini	سکالفینی
Scarron	سکارون
Schelling	شلنج
Scherer	شرر
Schiller	شیلر
Schlegel	شلجل
Schopenhauer	شوپنهور
Schubarth	شوبارت
Schubert	شوبرت
Scott	سکوت
Scudery	سکودری

Seneca	سنکا
Settembrini	ستمبرینی
Shakespeare	شکسپیر
Shaw	شو
Shelley	شلی
Sheridan	شریدان
Sickeingen	سیکنجن
Sidney	سدنی
Sismondi	سیسموندی
Smith	سمیث
Smithson	سمیثسون
Solger	سولجر
Sophocles	سوفوکلیس
Soulié	سولییه
Southey	سودی
Spencer	سبنسر
Spranger	سبرانجر
Stael	ستال
Stankevich	ستانکفیتش
Stapfer	ستابفر
Starkenbourg	ستارکنبرک

Staius	متاتىوس
Stendhal	متندال
Sterne	مترن
Stewart	مستيوارت
Stifter	مستفتر
Strauss	ستروس
Sue	سو
Sulzer	سولتسر
Swedenborg	سويدنبورك
Swift	سويفت
Swinburne	سوينبرن
Szeliga	سزليجا

T

Tacitus	تاستيوس
Taine	تين
Talley	تالى
Tasso	تاسو
Taylor	تيلور
Temple	تمبل
Tenca	تنكا
Tennyson	تنيسون

Terence	نرنس
Thackeray	ٹاکری
Theocritus	ٹیوکریتوس
Thomas Aquinas	توما الاکوینی
Thomson	ٹومسون
Thoreau	ٹورو
Thorpe	ٹورب
Thorvaldsen	ٹورفالدسن
Thucydides	ٹیوسیدیدیس
Tibullus	ٹیبولوس
Ticknor	ٹیکنور
Tieck	ٹیک
Tintoretto	تینتورتو
Tiraboschi	تیرابوتشی
Titian	تیتیان
Tolstoy	تولستوی
Tommaseo	توماسیو
Trahndorff	تراندورف
Tredyakovsky	تردیاکوفسکی
Turgenev	ترجنیف
Turner	ٹرنر

U

Uhland	أولاند
Ulrici	أولريتشي

V

Valery	فاليري
Vanbrugh	فانبرو
Varnhagen Von Ense	فارناجن فون إنسه
Vega Carpio	فيجا كاريو
Veltman	فلتمان
Veronese	فيرونيس
Very	فري
Veselovsky	فسلوفسكي
Veyrat	فيرات
Viau	فيو
Vico	فيكو
Vigny	فيني
Villehardouin	فيلاردوين
Villemain	فيلمان
Villon	فيلون
Vinet	فينت
Virgil	فرجيل

Vischer	فیشر
Volland	فولاند
Voltaire	فولتیر
Voss	فوس
Vyazemsky	فیازمسکی
W	
Waller	وولر
Walpole	والبول
Walther	فالتر
Warton	وورتون
Washington	واشنگتن
Watt	وات
Webster	ویستر
Welby	ولبای
Werner	فرنر
Whistler	ویستلر
White	هوایت
Whitman	ویتمان
Wieland	فیلاند
Wienbarg	فینبارک
Wilde	وایلد

Wilkin	ویلکین
Wilson	ویلسون
Winckelmann	فنکلمان
Wolfram	فولفرام
Wordsworth	وردزورث
Wren	رن
Wright	رایت
Wycherley	ویتشرلی
Z	
Zhukovsky	زوکوفسکی
Zimmer man	زیرمان
Zola	زولا
Zychlinski	زیتشلینسکی

المشروع القومى للترجمة

ت : أحمد درويش	جون كوين	اللغة العليا
ت : أحمد فؤاد بليغ	ك. مادهو باننيكار	الوثنية والإسلام
ت : شوقي جلال	جورج جيمس	التراث المسروق
ت : أحمد الحضري	انجا كاريتنكوفا	كيف تتم كتابة السيناريو
ت : محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	ثريا فى غيبوبة
ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد	ميلكا إفيتش	اتجاهات البحث اللساني
ت : يوسف الأنطكى	لوسيان غولدمان	العلوم الإنسانية والفلسفة
ت : مصطفى ماهر	ماكس فريش	مشعلو الحرائق
ت : محمود محمد عاشور	أندرو س. جودى	التغيرات البيئية
ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزنى وعمر حلى	جيرار جينيت	خطاب الحكاية
ت : هناء عبد الفتاح	فيسوافا شيمبوريسكا	مختارات
ت : أحمد محمود	ديفيد براونستون وايرين فرانك	طريق الحرير
ت : عبد الوهاب علوب	روبرتسن بسميث	ديانة الساميين
ت : حسن المودن	جان بيلمان نويل	التحليل النفسى والأدب
ت : أشرف رفيق عفيفى	إيوارد لويس سميث	الحركات الفنية
ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب	مارتن برنال	أثينة السودان
ت : محمد مصطفى بنوى	فيليب لاركين	مختارات
ت : طلعت شاهين	مختارات	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية
ت : نعيم عطية	جورج سفيريس	الأعمال الشعرية الكاملة
ت : يمنى طريف الخولى / بنوى عبد الفتاح	ج. ج. كراوثر	قصة العلم
ت : ماجدة العنانى	صمد بهرنجى	خوخة وألف خوخة
ت : سيد أحمد على الناصرى	جون أنتيس	مذكرات رحالة عن المصريين
ت : سعيد توفيق	هانز جيورج جادامر	تجلى الجميل
ت : بكر عباس	باتريك بارنر	ظلال المستقبل
ت : إبراهيم الدسوقى شتا	مولانا جلال الدين الرومى	مثنوى
ت : أحمد محمد حسين هيكل	محمد حسين هيكل	دين مصر العام
ت : نخبة	مقالات	التنوع البشرى الخلاق
ت : منى أبو سنه	جون لوك	رسالة فى التسامح
ت : بدر الديب	جيمس ب. كارس	الموت والوجود
ت : أحمد فؤاد بليغ	ك. مادهو باننيكار	الوثنية والإسلام (ط٢)
ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب	جان سوفاجيه - كلود كاين	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى
ت : مصطفى إبراهيم فهمى	ديفيد روس	الانقراض
ت : أحمد فؤاد بليغ	أ. ج. هويكنز	التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية
ت : د. حصة إبراهيم المنيف	روجر آلن	الرواية العربية

ت : خليل كلفت	بول . ب . نيكسون	لأسطورة والحدائثة
ت : حياة جاسم محمد	والاس مارتن	ظريات السرد الحديثة
ت : جمال عبد الرحيم	بريجيت شيفر	أحة سيوة وموسيقاها
ت : أنور مغيث	ألن تورين	حدائثة
ت : منيرة كروان	بيتر والكوت	لإغريق والحسد
ت : محمد عيد إبراهيم	أن سكستون	صائد حب
ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ملجد	بيتر جران	ما بعد المركزية الأوربية
ت : أحمد محمود	بنجامين بارير	عالم ماك
ت : المهدي أخريف	أوكتاڤيو پاث	للهب الزوج
ت : مارلين تادرس	ألدوس هكسلى	عد عدة أصياف
ت : أحمد محمود	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	لترات المغرور
ت : محمود السيد على	بايلو نيرودا	عشرون قصيدة حب
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الألبى الحديث (١)
ت : ماهر جويجاتى	فرانسوا دوما	حضارة مصر الفرعونية
ت : عبد الوهاب علوب	ه . ت . نوريس	لإسلام فى البلقان
ت : محمد برادة وعثمانى الميود ويوسف الأتلكى	جمال الدين بن الشيخ	لف ليلة وليلة أو القول الأسير
ت : محمد أبو العطا	داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى	سار الرواية الإسبانو أمريكية
ت : لطفى فطيم وعادل نمرداش	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج .	لعلاج النفسى التديمى
ت : مرسى سعد الدين	روجسيفيتز وروجر بيل	الدراما والتعليم
ت : محسن مصيلحي	أ . ف . أنجتون	المفهوم الإغريقى للمسرح
ت : على يوسف على	جون بولكنجهوم	ما وراء العلم
ت : محمود على مكى	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (١)
ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (٢)
ت : محمد أبو العطا	فديريكو غرسية لوركا	مسرحيتان
ت : السيد السيد سهيم	كارلوس مونيث	المحبرة
ت : صبرى محمد عبد الغنى	جوهانز ايتن	التصميم والشكل
مراجعة وإشراف : محمد الجوهري	شارلوت سيمور - سميث	موسوعة علم الإنسان
ت : محمد خير البقاعى .	رولان بارت	ذة النص
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الألبى الحديث (٢)
ت : رمسيس عوض .	ألان وود	برتراند راسل (سيرة حياة)
ت : رمسيس عوض .	برتراند راسل	نى مدح الكسل ومقالات أخرى
ت : عبد اللطيف عبد الحليم	أنطونيو جالا	خمس مسرحيات أندلسية
ت : المهدي أخريف	فرناندو بيسوا	ختارات
ت : أشرف الصباغ	فالتين راسبوتين	تاشا العجوز وقصص أخرى
ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى	عبد الرشيد إبراهيم	لعالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين
ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد	أوخينيو تشانج روبريجت	قافة وحضارة أمريكا اللاتينية

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	ت : حسن بيومى
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الألبى الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبينسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
وسم السيف	ميجل دى ترياتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسبوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
أساليب ومضامين المسرح	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
الإسبانيوأمريكى المعاصر		
محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو بايخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إيوار الخراط
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديفيد روينسون	ت : إبراهيم قنديل
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحو
قبر ابن عربى يليه آباء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
مدخل إلى النص الجامع	چيرارجينيت	ت : عبد العزيز شيبيل
الأدب الأندلسى	د . ماريأ خيسوس روبييرامتى	ت : د . أشرف على دعور
صورة الفنان فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

(نحت الطبع)

بارسيفال	المختار من نقد ت . س . إليوت
اثنتا عشرة مسرحية يونانية	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
مصر القديمة التاريخ الاجتماعى	حروب المياه
الخوف من المرايا	الأدب المقارن
النساء فى العالم النامى	راية التمرد
المرأة و الجريمة	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى
غرفة تخص المرء وحده	الفجر الكاذب
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	الشعر الأمريكى المعاصر
عدالة الهنود	نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان
جان كوكتو على شاشة السينما	الشرق يصعد ثانية
الأرضة	الجانب الدينى للفلسفة
مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	الولاية
غرام الفراعنة	ثقافة العولمة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	حيث تلتقى الأنهار
صاحبة اللوكاندة	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس
مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	المدارس الجمالية الكبرى
الاحتجاج الهادئ	التحليل الموسيقى
المرأة والجنوسة فى الإسلام	الإسكندرية : تاريخ ودليل
درية شفيق (امرأة مختلفة)	مختارات من الشعر اليونانى الحديث

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٤٢٦ / ١٩٩٨

الترقيم الدولى (4 - 090 - 305 - 977 - I. S. B. N.)

HISTORY OF MODERN

CRITICISM 1750 - 1950

THE LATER EIGHTEENTH CENTURY

RENÉ WELLEK

يحدد الناقد الأمريكي المعاصر رينيه ويليك مهمة النقد الأدبي بأنها دراسة للأدب بوصفه ظاهرة جمالية لها طابعها الخاص ، فالعمل الأدبي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، أو تأملاً فلسفياً ، فالأدب قائم على الإلهام والخيال . ومن هنا يجب أن يبحث النقد عن النظرية الأدبية التي تلهم العمل الأدبي .

وكتاب رينيه ويليك «تاريخ النقد الأدبي الحديث» : (١٧٥٠ - ١٩٥٠) والذي يقع في ثمانية مجلدات ، واستغرق تأليفه سبعة وثلاثين عاماً ، يتابع رحلة النقد الأدبي في تشابكاته مع علم الجمال والفلسفة ، بحثاً عن النظرية الأدبية ، وغير غافل عن التطبيقات النقدية . وسوف تصدر الترجمة العربية الكاملة في ثمانية مجلدات هي : (١) أواخر القرن الثامن عشر ، (٢) العصر الرومانسي ، (٣) عصر التحول ، (٤) أواخر القرن التاسع عشر ، (٥) النقد الإنجليزي (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٦) النقد الأمريكي (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٧) النقد الألماني والروسي وأوروبا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٨) النقد الفرنسي والإيطالي والإسباني (١٩٠٠ - ١٩٥٠) .