عالم المعرفة
110

مفاهيم نقدية

تأليف: رينيه ويليك
ترجمة: د. محمد عصفور

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

عالم المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

110

مفاهيم نقدية

تأليف: رينيه ويليك

ترجمة: د. محمد عصفور

فبراير 1987

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتوى

كلمة المترجم	7
الفصل الأول: **النظرية الأدبية، النقد الأدبي، التاريخ الأدبي**	9
الفصل الثاني: **مفهوم التطور في التاريخ الأدبي**	29
الفصل الثالث: **مفهوما الشكل والبنية في نقد القرن العشرين**	45
الفصل الرابع: **مفهوم الرومانسية في التاريخ الأدبي**	61
الفصل الخامس: **الرومانسية ثانية**	129
الفصل السادس: **مفهوم الواقعية في البحوث الأدبية**	151
الفصل السابع: **الكلاسيكية كإصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي**	183
الفصل الثامن: **الرمزية كإصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي**	217
الفصل التاسع: **الأدب المقارن : اسمه وطبيعته**	249
الفصل العاشر: **الأدب المقارن اليوم**	281

المحتوى

الفصل الحادي عشر:
أزمة الأدب المقارن 297

الفصل الثاني عشر:
نظرية الأنواع الأدبية، و القصيدة الغنائية و التجربة 311

الفصل الثالث عشر:
الشاعر ناقدا، و الناقد شاعرا، و الشاعر الناقد 339

الفصل الرابع عشر:
الدراسة الأسلوبية و فن الشعروالنقد الأدبي 359

الفصل الخامس عشر:
خريطة النقد المعاصر في أوروبا 375

الفصل السادس عشر:
الاتجاهات الرئيسية في نقد القرن العشرين 389

الحواشـــي 409

المؤلف في سطور 415

كلمه المترجم

تضم هذه الترجمة الجزء الأكبر من كتابين متكاملين لرينيه ويليك هما كتاب Discriminations وكتاب Concepts of Criticism وأرجو أن أكون قد وفقت في اختيار الأبحاث التي ترجمتها منهما.

. ورينيه ويليك ليس جديدا على قراء العربية. فقد ترجم كتابه نظرية الأدب منذ سنوات، وأرجو أن تتصدى جهة من الجهات العربية لترجمة كتابه الهائل تاريخ النقد الحديث (1750- 1950) الذي صدر منه الجزءان الخامس والسادس عام 1986 عن جامعة ييل، ويعرف قراء ويليك بالإنكليزية غزارة علم الرجل وكثافة أسلوبه أحيانا وهو كثيرا ما يقتبس نصوصا بلغات أوروبية عديدة يندر أن يتاح الإلمام بها لكثيرين غيره حتى في أوروبا. غير أن الصعوبات اللغوية تذلل عادة بمعونة العارفين، وتبقى هناك الصعوبات التي لا يذللها إلا شيوع الإصطلاحات واتفاق عامة القراء على معاني الكلمات. وأرجو هنا أن أعترف بأنني عجزت عن الإهتداء إلى مقابلات ترضيني لكلمات شائعة جدا في النقد الأدبي منها :allegory, baroque, grotesque, typology, theme، motif فاستعملتها بصيغتها الأجنبية. ومع أن «فن الشعر» اصطلاح شائع كرديف ل poetics إلا أنني عدت إلى البويطيقا لأن فن الشعر قد يوحي بالتوقف عند الشعر بينما ينسحب التعبير الأجنبي على فنون أدبية أخرى

غير الشعر كما يبين ويليك نفسه في ثنايا الكتاب.

أما اللغات الأجنبية غير الإنكليزية التي يحتوي الكتاب على قدر كبير منها فقد ترجم المؤلف بعض إقتباساته منها إلى اللغة الإنكليزية وأثبت الترجمة في متن الكتاب ووضع النصوص الأصلية في الحواشي. وقد رأيت أن إثبات النصوص الأصلية لا طائل من ورائه في الترجمة فأسقطتها برمتها تقريبا. أما النصوص الأخرى وعناوين الكتب باللغات غير الإنكليزية فقد ساعدتني على ترجمتها نخبة من الزملاء في الجامعة الأردنية يسعدني أن أقدم لهم شكري وعرفاني، وهم الزملاء:

الدكتور فيرنر فاغنر (اللغات الألمانية والفرنسية والإيطالية واللاتينية)، والدكتور اسماعيل عبد الرحمن (اللغة التشيكية)، والدكتور صالح حمارنة (اللغة البولونية)، والدكتور أحمد ماضي (اللغة الروسية)، والأستاذ جيوفاني بنيناتي (اللغة الإيطالية).

وأرجو ألا يعتبر أي من هؤلاء الزملاء الكرام مسؤولا عما بقي في الترجمة من أخطاء.

وقد أضفت بعض الإضافات التفسيرية أو التوضيحية في سياق الكلام، ووضعت إضافاتي بين معقفين [ ]هكذا ، وحافظت على ترقيم حواشي المؤلف الأصلي وأعطيت في معظم الحالات العناوين الأصلية للكتب والمجلات وأسماء المؤلفين لما قد يكون في ذلك من فائدة خاصة منها ما ورد في تلك الحواشي.

أخيرا أرجو أن أهدي هذه الترجمة إلى ابنتي سلمى التي لولاها لتأخر صدور الكتاب فترة طويلة.

النظرية الأدبية، النقد الأدبي، التاريخ الأدبي(*)

حاولت في كتابي نظرية الأدب [1] أن أقدم الأدلة على اختلاف بعض فروع الدراسة الأدبية عن بعضها الآخر. ومما قلته «إن هناك، أولا، فرقا بين النظرة التي تعتبر الأدب كيانا متزامنا وبين النظرة التي تعتبر الأدب سلسلة من الأعمال المرتبة حسب تسلسلها الزمني وأجزاء لا تنفصل عن مسار التاريخ. لأن هناك ثانيا، فرقا بين دراسة المبادئ والمعايير الأدبية، وبين دراسة الأعمال الأدبية ذاتها، سواء أدرسناها بمعزل عن غيرها أو كجزء من أعمال مرتبة حسب تسلسلها الزمني».

«فالنظرية الأدبية» ندرس مبادئ الأدب وأصنافه ومعاييره، وما إلى ذلك، بينما تنتمي الدراسات التي تركز اهتمامها على الأعمال الأدبية نفسها إما إلى «النقد الأدبي» (وتتسم هذه بثبات أسلوب التناول) وإما إلى «التاريخ الأدبي». لكن لا شك أن النقد الأدبي كثيرا ما يستخدم بشكل يجعله يشتمل على النظرية الأدبية أيضا[2]. وقد دعوت إلى ضرورة التعاون بين هذه الأنماط الثلاثة من أنماط الدراسة، فقلت: «إنها تستلزم بعضها بعضا بشكل يبلغ من

شموله أننا لا نستطيع تصور النظرية الأدبية بدون نقد أو تاريخ، أو النقد بدون نظرية أو تاريخ، أو التاريخ بدون نظرية ونقد»، وختمت الدعوة بشيء من السذاجة فقلت «إن هذه الفروق تكاد تكون بديهية تقبلها الغالبية العظمى من الدارسين» (نظرية الأدب ص 30-31).

غير أن محاولات كثيرة جرت منذ أن كتبت هذه الصفحات تهدف إلى تعظيم شأن هذا الفرع أو ذاك من فروع الدراسة الأدبية على حساب الفرعين الآخرين، مما جعلنا نسمع مثلا أن هناك تاريخا فقط أو نقدا فقط أو نظرية فقط، أو أن الثالوث ما هو إلا ثنائي يشمل إما النظرية والتاريخ أو النقد والتاريخ. وأكثر هذا الجدل بيزنطي الطابع، وهو مثال آخر على العجمة المذهلة التي تتصف بها مدنيتنا وتنذر بأوخم العواقب. لا مبرر لإستكناه ما يقوله كل قوم على حدة ما داموا لا يتأولون هذه المصطلحات في اللغات الأوروبية الرئيسة بعين الاعتبار. فمصطلح Literaturwissenschaft (علم الأدب) مثلا احتفظ في الألمانية بمعناه القديم، الذي يدل على المعرفة المنظمة. لكنني أميل إلى الدفاع عن المصطلح الإنكليزي Literary theory (النظرية الأدبية) كمصطلح أفضل من «علم الأدب» لأن كلمة Science (علم) في الإنكليزية أخذت تدل على العلوم الطبيعية، وتدل على تقليد ما تتبعه العلوم الطبيعية من طرق البحث وما تزعمه لنفسها من قدرات، وهي دلالات يحسن بالدراسات الأدبية أن تتفاداها لأنها مضللة. كذلك لا أنصح باستخدام اصطلاح Literary scholarship (البحث الأدبي) ترجمة لكلمة Literaturwissenschaft لأنه قد يفهم منه أنه يستبعد النقد والتقويم والتأمل. فالباحث ما عاد ذاك الإنسان الحكيم، واسع الأفق، الذي أراده إمرسون حين تحدث عن الباحث الأمريكي. كما أن اصطلاح-Liter ary theory (نظرية الأد) أفضل من poetics (البويطيقا، فن الشعر) لأن كلمة poetry (الشعر) في الإنكليزية ما تزال محصورة بالمنظوم من الكلام، ولم تكتسب المعنى الواسع الذي تعنيه الكلمة الألمانية Dichtung ولذا فإن كلمة البويطيقا تستبعد النظر في أشكال أدبية كالرواية أو المقالة، ولربما أوحت أيضا بشيء من الإلزام إذا فهمت على أنها مجموعة من المبادئ التي لا بد أن يلتزم بها الشعراء. لن أستقصي هنا تاريخ كلمة النقد بالتفصيل لأن ذلك هو موضوع الفصل الثاني من الكتاب، وسأكتفي هنا بأن أشير إلى أن الكلمة في الإنكليزية

غالبا ما تستعمل لتشمل نظرية الأدب والبويطيقا. أما في الألمانية فهذا الاستعمال نادر، إذ أن كلمة Literarurkritik (النقد الأدبي) تفهم عادة بالمعنى الضيق الخاص بالمراجعات النقدية اليومية. وقد يكون من المفيد أن نتبين كيف استقر هذا المعنى الضيق. ففي ألمانيا كان كل من لسنغ والأخوان شليغل يعتبر نفسه ناقدا أدبيا، ولكن يبدو أن المكانة الطاغية التي كانت تتمتع بها الفلسفة الألمانية، والفلسفة الهيغلية بوجه خاص، إضافة إلى قيام تاريخ أدبي متخصص، أديا إلى فصل حاد بين البويطيقا والإستطيقا الفلسفية من ناحية والبحث من ناحية أخرى، بينما انحط «النقد» الذي استحوذت عليه الصحافة السياسية خلال ثلاثينات القرن التاسع عشر إلى شيء عملي يخدم أغراضا مؤقتة. وهكذا غدا الناقد وسيطا أو سكرتيرا، بل خادما، للجمهور. وقد حاول المرحوم فيرنر ملخ Werner Milch في ألمانيا، أن ينقذ الاصطلاح في مقالة له بعنوان «النقد الأدبي والتاريخ الأدبي»[3] Literaturkritik und Literatugeschichte وذلك بدفاعه عن «النقد الأدبي» باعتباره فنا قائما بذاته أو نوعا من الأنواع الأدبية يتميز عن غيره بأن كل شيء فيه يجب أن ينسب لنا نحن، بينما ينظر إلى الأدب في التاريخ الأدبي باعتباره منتميا إلى حقبة تاريخية، ولا يقوم إلا بالنسبة إلى تلك الحقبة. والمعيار الوحيد للنقد الأدبي هو الشعور الشخصي أو Erlebnis، تلك الكلمة الألمانية السحرية التي تعني التجربة. لكن ملخ لا يكاد يتناول الفرق بين النقد الأدبي والنظرية من قريب أو من بعيد. كل ما في الأمر أنه يرفض عمومية شيء اسمه علم الأدب لأن كل المعرفة الخاصة بالأدب لها محلها في التاريخ، ولا يمكن فصل البويطيقا عن العلاقات التاريخية.

لا شك أن بحث ملخ يثير قضايا تاريخية جديرة بالاهتمام حول الأشكال التي اتخذها التعبير عن النظرات النقدية وأن الجدل المتعلق بكون النقد فنا أو علما (بالمعنى القديم الواسع) جدل حول قضية حقيقية. ولكنني سأكتفي بالإشارة هنا إلى أن النقد اتخذ كثيرا من الأشكال الفنية المختلفة، ومنها القصائد، كما في قصائد هوراس، وفيدا ويوب. ومنها الأقوال البليغة المقتضبة aphorisms كتلك التي كتبها فريدرخ شليغل، ومنها الرسائل النثرية ذات الأسلوب التجريدي أو حتى الرديء. إن تاريخ المراجعة الأدبية كنوع من الأنواع الأدبية يثير قضايا تاريخية وإجتماعية، ولكنني أرى أن من الخطأ

حصر «النقد» بهذا النوع المحدود. ولا تزال مشكلة علاقة النقد بالفن قائمة. فلا بد من أن يدخل في النقد قدر في الحس الفني، ويتطلب العديد من الأشكال التي يتخذها النقد مهارات فنية تأليفية وأسلوبية، وللخيال نصيبه في كل أنواع المعرفة والعلوم. ومع ذلك فإنني لا أؤمن بأن الناقد فنان، أو أن النقد فن (بالمعنى الحديث الضيق). ذلك أن هدف النقد هو المعرفة الفكرية. وهو لا يخلق عالما خياليا مختلفا كعالم الشعراء أو الموسيقا. بل هو معرفة فكرية، أو يهدف إلى التوصل إلى مثل تلك المعرفة. ولا بد له في النهاية من أن يهدف إلى التوصل إلى معرفة منظمة تخص الأدب، أي إلى نظرية أدبية.

لقد وجدت وجهة النظر هذه سندا بليغا قبل فترة وجيزة في ما كتبه نورثرب فراي في «مقدمته الجدلية» لكتابه تشريح النقد[4]، وهو كتاب في النظرية النقدية قيل في مدحه إنه أعظم كتاب نقدي منذ ماثيو آرنولد. وفيه يرفض فراي بشكل مقنع وجهة النظر التي تزعم إن النظرية الأدبية والنقد عالتان على الأدب، أو أن الناقد فنان لم يكتمل فنه، ويقول «إن النقد بنيان من الفكر والمعرفة له وجوده الخاص» (ص5). وأنا أتفق مع مراميه العامة، ومع إيمانه بضرورة النظرية الأدبية. لكنني أود أن أعبر عن اختلافي معه حين يحاول إقامة النظرية الأدبية باعتبارها الشيء الوحيد الذي يستحق الإقامة، وحين يحاول طرد النقد (بالمعنى الذي حددناه، وهو أنه نقد الأعمال الأدبية ذاتها) من دائرة الدراسة الأدبية. ففراي يفرق تفريقا حادا بين «النظرية الأدبية» و«النقد الحقيقي» الذي يتقدم نحو جعل الأدب كله مفهوما من جهة، وبين نوع من النقد لا ينتمي إلا إلى تاريخ الذوق. ومن الواضح أن فراي يستخف بالناقد الذي يغرف بالأدب من أمثال سانت بوف وهازلت وآرنولد، إلخ-أي بالناقد الذي يمثل جمهور القراء ويسجل أهواءهم. كذلك يسخر فراي من «الثرثرة الأدبية التي تجعل سمعة الشعراء ترتفع أو تنخفض في بورصة خيالية، فذلك المستثمر الثري، السيد إليوت، الذي باع أسهم ملتون في تلك البورصة عاد ليشتريها من جديد، ولربما وصلت أسهم دن إلى أعلى سعر ممكن لها، وستبدأ بالإستقرار، أما أسهم تنسون فلعل الوقت حان كي تتحسن، بينما بقيت أسهم شلي على حالها من الهبوط»(ص 18). لا شك أن فراي محق في السخرية من «عجلة الذوق» هذه ولكن لا شك أنه

مخطئ حين يستنتج من ذلك أن تاريخ الذوق يمكن فصله بسهولة عن النقد ما دامت لا توجد بينه وبين النقد علاقة عضوية.

لقد اكتشفت في كتابي تاريخ النقد الحديث أن ذلك الفصل غير ممكن[5]. ويبدو لي أن فراي يجانب الصواب حين يقول «إن دراسة الأدب لا يمكن أن تقوم على الأحكام التقويمية، وإن نظرية الأدب غير معنية بالأحكام التقويمية مباشرة. فهو نفسه يعترف بأن» الناقد سرعان ما يجد أن ملتون أنفع له من بلاكهور وأغنى بإستمرار»(ص 25). ومهما يبلغ استياؤه من الآراء الأدبية المتعسفة، أو من لعبة المفاضلة بين الكتاب، فإنني لا أفهم كيف يمكننا أن نفصل عمليا بين الدراسة والتقويم. إن النظريات والمبادئ والمعايير الأدبية لا تنشأ في فراغ: فكل ناقد في التاريخ توصل إلى نظرية (كما توصل فراي نفسه) عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية ذاتها التي كان عليه أن يختارها ويفسرها ويحللها، وأن يطلق عليها في النهاية حكما. وآراء الناقد ومفاضلاته وأحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتؤكدها نظرياته، وهو يستمد نظرياته ويدعمها ويمثل لها من الأعمال الأدبية. ولذا يبدو لي أن نفي فراي في كتابه تشريح النقد لعمليات النقد المحددة وللأحكام والتقويمات إلى «تاريخ الذوق» التعسفي المتناقض الذي لا معنى له لا يقل فسادا عن المحاولات الحديثة للتشكيك في كل ما تحاول النظرية الأدبية فعله ولاستيعاب كل الدراسة الأدبية ضمن دائرة التاريخ.

كان البحث التاريخي خلال الأربعينات، حين كان النقد الجديد في قمة مجده، في موقع الدفاع عن النفس-فقد كتب الكثير لإعادة تأكيد حقوق النقد والنظرية الأدبية وللتقليل من شأن السيرة والخلفية التاريخية اللتين كان الاهتمام بهما يطغى على كل ما عداهما. وقد أعطى كتاب مدرسي هو كتاب فهم الشعر لبركس ووارن [6] إشارة البدء للتغير. وأعتقد أن كتابي نظرية الأدب (1949) فهم بشكل واسع باعتباره هجوما على طرق الدراسة «الخارجية» أو باعتباره رفضا «للتاريخ الأدبي» رغم أن الكتاب في فصله الأخير بعنوان «التاريخ الأدبي» يدعو بقوة إلى عدم إهمال هذا النوع من الدراسة، ويتقدم بنظرية حول تاريخ أدبي جديد أقل احتفالا بالأمور الخارجية. أما في السنوات الأخيرة فقد انعكس الوضع وصار النقد والنظرية الأدبية وكل ما يتعلق بتفسير الأدب وتقويمه باعتباره كيانا متزامنا، موضع

التشكيك والرفض. وغدا النقد الجديد، بل كل أنواع النقد، في موضع الدفاع عن النفس. ومن أنواع ما يدور من جدل هذه الأيام نوع يلبس لبوس النقد التجريبي الذي يتناول تفسير قطعة أدبية معينة أو قصيدة من القصائد. وغالبا ما توضع القضية النظرية في مثل هذه المجادلات بشكل تعميمي غائم، ويقيم الكاتب نصب عينيه رجلا وهميا اسمه الناقد الجديد يقال إنه ينكر أن العمل الفني يمكن أن تلقي عليه المعرفة التاريخية أي ضوء. وما أسهل بعدئذ أن يبين الكاتب كيف أسيء فهم بعض القصائد لأن معنى كلمة قديمة قد غاب عن ذهن الناقد، أو لأن إشارة تاريخية قد أهملت أو تلميحا إلى شيء في سيرته قد أسيء تفسيره. لكنني لا أظن أن هناك ناقدا «جديدا» واحدا له وزنه تبنى هذا الموقف الذي يعزى له. فالنقاد الجدد يقولون-وهم على صواب في رأي-إن العمل الأدبي بناء لفظي يتصف بقدر من التماسك والاكتمال وإن الدراسة الأدبية غالبا ما أمست غير معنية بهذا المعنى الكلي وإنها غالبا ما قصرت اهتمامها على جميع المعلومات الخارجية عن سيرة الكاتب والظروف الاجتماعية والخلفيات التاريخية، إلخ. لكن موقف النقاد الجدد هذا لم يعن، ولا يمكن أن يعني، إنكار أهمية المعلومات التاريخية لعملية التفسير الشعري، فالكلمات لها تاريخ، والأشكال والأساليب الأدبية تنحدر من تراث، والقصائد كثيرا ما تشير إلى وقائع معاصرة لها. وقد بين كليانث بركس-الذي يعترف الكل بأنه ناقد جديد ركز جل اهتمامه على الدراسة المتأنية للنصوص الشعرية-في سلسلة طويلة من المقالات (حول قصائد من القرن السابع عشر بالدرجة الأولى) كيف تكون المعلومات التاريخية ضرورية أحيانا لفهم بعض القصائد. فقد رجع بركس باستمرار إلى الوضع التاريخي من أجل التوصل إلى تفسيره لقصيدة مارفل المعنونة Horation Ode[7]، رغم أنه حرص (وبحق) على أن يفرق بين معنى القصيدة الدقيق وبين ما يقال عن اتجاه مارفل نحو كل من كرمول وتشارلز الأول. يقول بركس: «إن الناقد يحتاج إلى عون المؤرخ-إلى كل ما يستطيع الحصول عليه من عون»، لكنه يؤكد على «أن القصيدة يجب ن تقرأ كقصيدة وأن ما تقوله القصيدة هو السؤال الذي يجب على الناقد أن يجيب عليه، وأنه لن يحدد أي قدر من المعلومات التاريخية ما تقوله القصيدة ذاتها» (ص155). ويبدو لي أن هذا الموقف موقف معقول يهدف

إلى المصالحة. فهو يتمسك بوجهة النظر النقدية ويعترف بالقيمة الثانوية للمعلومات التاريخية ولا ينكر بطبيعة الحال استقلالية التاريخ الأدبي.

لكن المدافعين عن وجهة النظر التاريخية لا يرضيهم مثل هذا التنازل عادة. بل يذكروننا بصوت عال بأن العمل الأدبي لا يمكن تفسيره إلا في ضوء التاريخ وأن الجهل بالتاريخ يشوه قراءة العمل. وقد ظلت روزمند توف-في ثلاثة من الكتب [8] التي تدل على علم غزير تشن حربا شعواء على القراء الحديثين لشعر الشعراء الميتافزيقيين وشعر ملتون. ولكن القضايا التي تثيرها لا تشكل في الواقع أمثلة واضحة على الصراع بين البحث التاريخي والنقد الحديث. لا شك أنها في هجومها على تفسير إمبسون لقصيدة هربرت «التضحية» Sacrifice لها اليد العليا لا لأنها مؤرخة وإمبسون ناقد، بل لأن إميسن قارئ متعسف للشعر تتحكم به النزوات والشطحات، لا يرضى أو يستطيع أن ينظر إلى النص الذي بين يديه ككل متكامل، بل يظل يجري وراء كل أنواع الإيحاءات والممكنات. أنظره يقول مثلا بشكل يجعل إنتقادنا له غير ذي فائدة: «كل هذه الأمور الفرويدية يا للمتعة!». يأخذ السطر الذي يشكو فيه المسيح في القصيدة بقوله «سرق الإنسان الثمرة، وأنا علي أن أتسلق الشجرة»، ويفسره بحيث يجعل المسيح «هو السارق وأنه ليس بريئا من الخطيئة، بل هو مثل بروميثيوس مرتكب السرقة»، وأن «المسيح يصعد نحو الأعلى، مثل جاك الذي يصعد على ساق نبتة الفاصولياء، عائدا بشعبه إلى لسماء.» والمسخ في نظره «أصغر من الإنسان أو من حواء على الأقل-حواء التي إستطاعت قطف الثمرة دون الحاجة إلى تسلق الشجرة.. .» ويقول «إن عملية سرقة الإبن لبستان أبيه رمز للسفاح» إلخ (ص 294). إن الآنسة توف محقة في إصرارها على أن تعبير «أنا عين أن أتسلق الشجرة» لا يعني أكثر من «علي أن أصعد الصليب» وأن كلمة «علي» لا تشير إلى صغر المسيح أو يفاعته بل تشير إلى الأمر الإلهي. وهي تستشهد بشكل معقول بمفهوم الصور البلاغية أو الصور النمطية: فقد كان آدم يعتبر أحد صور المسيح، وكان المسخ يعتبر آدم الثاني، وصليبه هما الشجرة. وقد جمعت الآنسة توف في كتابها قراءة في شعر جورج هربرت كمية ضخمة من الأدلة لتظهر أن هناك جملا شعائرية وقصائد من الإنكليزية الوسيطة واللاتينية، ورسائل دينية، الخ تستبق الموقف

العام الذي تصوره قصيدة هربرت، ولتري أن كثيرا من تفاصيل شكوى المسيح يمكن أن نجدها قبل هربرت بوقت طويل في حياته وفي نصوص يحتمل أنه رآها أو أنه رآها بالتأكيد بوصفه راهبا أنغليكانيا. هذا كله مفيد، بل مدهش كدراسة للمصادر والأعراف، ولكنه لا يثبت حتما ما تأمل الآنسة توف في إثباته: وهو أن قصيدة هربرت هي بشكل من الأشكال غير أصيلة، وأن إمبسون مخطئ حين يتكلم عن «طريقة هربرت» وعن كونها «فريدة». ولقد أصاب إميسن في رده المبهم عليها[10] حين قال إن مشكلة القيمة الشعرية لا يحلها أي قدر من دراسة الخلفيات. والقضية ليست قضية الصراع بين التاريخ والنقد، بل هي الأسئلة التجريبية حول صحة بعض التفسيرات أو خطئها. وفي ظني أن إمبسون قد عرض نفسه لتهمة الخلط، ولكن لا بد من أن يقال في الدفاع عنه إن القصيدة لم يتناولها أحد قبله بمثل ما تناولها هو به من تفصيل، وإن طريقة إمبسون، رغم أنها تجزيئية، تعسفية، تعتمد على التداعيات، هي على الأقل طريقة ذكية لمجابهة مشكلة المعنى. لقد أدت طريقة «القراءة المتأنية» إلى فذلكات وأخطاء شأنها شأن كل طرق البحث الأخرى، غير أن هذه الطريقة جاءت لتبقى، ذلك أن أي فرع من فروع المعرفة لا يتقدم إلا بالفحص الدقيق المتأني لموضوع البحث وبوضع الأشياء تحت المجهر، رغم أن القراء العاديين، بل وحتى الطلبة والمدرسين، غالبا ما تضجرهم هذه الطريقة.

غير أن هذه المجادلات، كتلك التي دارت بين نقاد شيكاغو والنقاد الجدد، أو بين نقاد شيكاغو وأتباع النظر الأسطوري mythographers تتناول مشكلات معينة هي مشكلات التفسير أكثر مما تتناول الموضوع الأعم المتعلق بالعلاقة بين النظرية والنقد والتاريخ. أما القضايا التي يثيرها الذين آمنوا عن صدق بالمذهب التاريخي فهي أهم وأصعب. وكان مذهبهم هذا قد إنتشر لفترة طويلة في كل من ألمانيا وإيطاليا بعد إن صيغت أسسه النظرية على يد كل من دلتاي وقندلباند، وركرت، وماكس فيبر، وترولج، وماينكه وكروتشه، ثم وصل إلى الولايات المتحدة وتبناه الباحثون في الأدب كما لو كان دينا جديدا. هذا روي هارفي بيرس-على سبيل المثال يكتب في مقالة حديثة له عنوانها «المنهج التاريخي ثانية»[11] (من الغريب أن جون كرورانسم مدحها وأيدها) يدعو فيها إلى تاريخية جديدة، وينهيها باقتباس

قصيدة لروبرت بن وارن تنتهي لهذا البيت: «العالم حقيقي. إنه هناك» (وعود 2).

يستشهد هارفي بوارن (وهو آخر من يمكن أن يكون عدوا للنقد الجديد) باعتباره أهم شاهد على صدق التاريخية رغم أن قصيدته البديعة لا علاقة لها بالتاريخية على الإطلاق، إذ أن كل ما تفعله هو أنها تعبر بشكل قوي مؤثر عن الإحساس بواقعية الماضي يمكن أن نصفه بأنه إحساس «وجودي». وهي تؤكد على نوع من الإدراك والدهشة على شاكلة ما أكد عليه كارلايل في كثير من كتاباته المتأخرة بعد أن استنكر تبعيته السابقة للتاريخية الألمانية. وهذه هي أمثلة كارلايل: الدكتور جونسن قال بالفعل لإحدى المومسات: «لا، لا، يا بنيتي، هذا لن ينفعك»، تشارلز الأول قضى بالفعل ليلة في متبن مع فلاح سنة 1651 ، الملك لاكلاند «كان بالفعل هناك» في سينت إد مندزبري وترك ثلاثة عشر جنيها إسترلينيا إن لم يكن أكثر، وعاش ونظر هنا وهناك، وكان هناك عالم كامل يحيا وينظر إليه». [12] لكن هذه الدهشة التي يصح أن نجدها عند الشاعر أو عند كارلايل ما هي إلا بداية التاريخية كمنهج أو فلسفة. أما تاريخية بيرس فهي خليط عجيب من الوجودية والتاريخية، وسلسلة من التأكيدات الباذخة عن الإنسانية وإمكانية الأدب وما إلى ذلك، مع التكرار الدائم للأزمة الجدلية حول كون «النقد شكلا من أشكال الدراسة التاريخية» (ص 568). لن نضيع الوقت في محاولة فصل عناصر طبخة بيرس العجيبة المكونة من الوجود والأخروية والتاريخ و«الأرضية الخلاقة لكل القيم»، وكل ذلك الخليط الغريب المكون من رودلف بولتمان، وأميركو كاسترو، وكينث بيرك، وولترج. أونغ من الذين يستشهد بيرس بهم في صفحة واحدة، ومن الأجدى لنا أن ننعم النظر في كتابات منافح أكثر علما وأشد ذكاء عن المذهب التاريخي مثل زميلي وصديقي المرحوم إرخ آورباخ.

فقد عبر آورباخ عن المذهب التاريخي أوضح تعبير في مراجعة كتبها عن كتابي تاريخ النقد الحديث، [13] وهي مراجعة تسربت بعض أفكارها، دون إشارة صريحة إلى كتابي، إلى مقدمة كتابه الذي نشر بعد وفاته بعنوان اللغة الأدبية والجمهور في العصور اللاتينية المتأخرة والعصور الوسطى[14] وإلى مقالته التي كتبها بالإنكليزية بعنوان «مساهمة فيكو في النقد الأدبي»، [15] حيث قال: «لقد بلغ من عمق الطريقة التاريخية التي

نشعر بها وتصدر الأحكام على الأمور بمقتضاها أننا ما عدنا نعي وجودها. فترانا نستمتع بفن الشعوب والحقب التاريخية المختلفة وشعرها وموسيقاها بنفس الدرجة من الاستعداد والتفهم.. ولم يعد تعدد الحقب والمدنيات يخيفنا.. . صحيح أن التفهم الذي يتكيف مع زوايا النظر المختلفة يخوننا بمجرد أن تدخل المصالح السياسية في الصورة، إلا أن قدرتنا التاريخية على التكيف للأمور الأخرى، وخاصة منها الأمور الجمالية، لا يكاد يحدها حد.. غير أن الميل لنسيان المنظور التاريخي أو تناسيه واسع الانتشار، وهو ميل يتصل عند نقاد الأدب بشكل خاص بالعزوف السائد عن فلولوجيا القرن التاسع عشر لأن هذه الفلولوجيا تعتبر تجسيدا للتاريخية ونتيجة لها، مما حدا بالكثيرين إلى الاعتقاد بأن التاريخية تؤدي إلى العلمنة فيما يخص تفاصيل الماضي السحيق، وإلى المبالغة في قيمة التفاصيل المتعلقة بتراجم الأشخاص، وإلى الاستخفاف بقيم العمل الفني، مما يؤدي إلى افتقاد كامل لمعايير التقويم، وإلى الانتقائية التعسفية في نهاية المطاف.

لكن يخطئ من يقول إن النسبية التاريخية أو المنظور التاريخي تجعلنا عاجزين عن تقويم العمل الفني أو إصدار الأحكام بشأنه، أو يؤدي بنا إلى الانتقائية التعسفية، وإننا نحتاج إلى معايير مطلقة من أجل إصدار الأحكام. فالتاريخية ليست هي الانتقائية.. وعلى كل مؤرخ (وقد ندعوه فلولوجيا، باستخدام مصطلح فيكو) أن يتحمل العبء بنفسه لأن النسبية التاريخية تتصف بصفتين أولاهما تخص المؤرخ المتفهم. وهذه نسبية متطرفة، لكن يجب ألا نخشاها.. إذ لا يصبح المؤرخ عاجزا عن إطلاق الأحكام، بل هو يتعلم معنى إطلاقها. وسرعان ما سوف يتوقف عن إطلاق الأحكام اعتمادا على المعايير المجردة غير التاريخية، بل إنه سيتوقف عن البحث عن مثل تلك المعايير. فالميزة الإنسانية العامة التي تتميز بها كل الأعمال الشامخة التي أنتجتها الحقب التاريخية المختلفة، والتي يمكنها وحدها أن تزودنا بمثل تلك المعايير لا يمكن أن تدرك إلا متجسدة في أشكالها المحددة، أو كحركة جدلية، ولا يمكن التعبير عن جوهرها المجرد باستخدام اصطلاحات دقيقة ذات مغزى. ولسوف يتعلم أن يستخلص المعايير أو المفاهيم التي يحتاجها لوصف الظواهر المختلفة وتمييزها عن بعضها البعض من مادة البحث نفسها. وهذه المفاهيم ليست مطلقة، بل فضفاضة، مؤقتة، متغيرة

مع التاريخ المتغير. لكنها ستمكننا من اكتشاف ما تعنيه الظواهر المختلفة في حقبتها التاريخية ذاتها، وماذا تعنيه أيضا خلال الآلاف الثلاثة من سني الحياة الإنسانية الأدبية التي نعرفها، وماذا تعنيه أخيرا لنا نحن هنا، الآن. وفي هذا من الحكم ما فيه، وقد يؤدي بنا إلى شيء من الفهم لما تشترك به كل هذه الظواهر، ولكن سيصعب التعبير عن هذا الفهم إلا بقولنا إنه حركة جدلية في التاريخ.. .»

هذا كلام جميل، معتدل في التعبير، محدد الأفكار، تدعمه مكانة باحث مطلع على التراث الألماني المتصل بالموضوع، وجرب العمل في إطار ذلك التراث. ولا شك في أن هذا الكلام يضم قدرا من الحقيقة يجب علينا جميعا أن نعترف به، ولكنه يثير أيضا صعوبات نهائية لا يمكن حلها، ولا ترضينا في نهاية المطاف نسبيته المتطرفة التي تقبلها آورباخ مستسلما لها وربما سعيدا بها. اسمحوا لي أن أبين بعض المشكلات المثارة هنا، وأن أقدم بعض الأجوبة لوجهة النظر هذه التي تتصف بأنها ذات أثر كبير. ولأبدأ بأشد المستويات تجريدا، أقصد التأكيد على أن وجهة نظر المؤرخ مشروطة حتما بظروفه هو، وضرورة الاعتراف بمحدوديتنا في الزمان والمكان، والنسبية التي فصلت الأمر بشأنها وركزت عليها مدرسة علم اجتماع المعرفة وعلى رأسها كارل مانهايم في كتابه الأيديولوجية والطوباوية. [16] لقد كان هذا النوع من النسبية ولا يزال ذا فائدة جلى كطريقة في استكشاف الافتراضات التي يستند عليها الباحث والأهواء التي تؤثر فيه. ولكن هذه النسبية يجب ألا تكون أكثر من وسيلة للتحذير، أو قل للتذكير، فكما أشار آيزيا برلين في سياق شبيه بهذا:

«إن تهما (كالذاتية والنسبية) تشبه ما يقال (عرضا أحيانا) عن أن الحياة حلم. أما نحن فنحتج ونقول: لا يمكن «لكل شيء» أن يكون حلما، لأننا بذلك نفقد ما نقارن الأحلام به، مما يفقد فكرة «الحلم» كل معانيها.. . ولو كان كل شيء ذاتيا أو نسبيا لما تمكنا من القول إن هذا الشيء أو ذاك أكثر إمعانا في الذاتية أو النسبية من ذلك. ولو كانت الكلمات من مثل «ذاتي» و«نسبي» و«متحيز» لا تتضمن معاني المقارنة والمقابلة-ولا توحي بنقائضها من مثل «موضوعي» (أو على الأقل: «أقل ذاتية «، فما هي المعاني التي تحملها لنا؟»[17].

لن يوصلنا مجرد الاعتراف بما دعاه آرثر لفجوي «بمأزق التمركز في الحاضر»[18] (وهو التعبير الذي صاغه لفجوي قياسا على تعبير «مأزق التمركز في الذات») إلى أية نتيجة، إذ أنه يكتفي بإثارة مشكلة المعرفة برمتها، ولا يؤدي إلا إلى الشك المطلق أو الشلل النظري. غير أن قضية المعرفة، حتى التاريخية منها، ليس ميؤوسا منها إلى هذا الحد. فهناك مقولات عامة في المنطق والرياضيات مثل 2+2 = 4، وهناك قواعد أخلاقية تصح في كل الأحوال، كتلك التي تستنكر ذبح الأبرياء، وهناك الكثير من المقولات الحيادية الصحيحة التي تتعلق بالتاريخ والأمور الإنسانية. فهناك فرق بين سيكولوجية الباحث وما يظن فيه من تحيز أو إلتزام بمدرسة فكرية معينة أو بوجهة نظر خاصة، وبين البنيان المنطقي لمقولاته. ولا يؤدي مصدر النظرية إلى فسادها بالضرورة. فالناس قادرون على تصحيح أهوائم وانتقاد فرضياتهم والارتفاع بأنفسهم عن حدودهم الزمنية والمكانية، واستهداف الموضوعية في أبحاثهم والتوصل إلى قدر من المعرفة والحقيقة. قد يكون العالم مظلما وغامضا، لكنه لا يستعصي على الفهم تماما.

غير أن مشكلات الدراسة الأدبية لا تستدعي العلاج من خلال هذا الجدل العام حول نسبية المعرفة، ولا حتى من خلال المصاعب التي تواجهها المعرفة التاريخية بالذات، ذلك أن الدراسة الأدبية تختلف عن الدراسة التاريخية بكونها تتناول المعالم لا الوثائق. فالمؤرخ يعيد تشكيل الواقعة التاريخية التي حدثت في الماضي البعيد على أساس روايات شهود العيان، بينما يظل موضوع بحث الباحث الأدبي، ألا وهو العمل الفني، في متناول يده. هذا العمل الفني ينظر الباحث في تاريخ كتابته إن كان كتب أمس أو قبل ثلاثة آلاف سنة، أما معركة ماراثون ومعركة البلج [وهي آخر هجوم ألماني مضاد في الحرب العالمية الثانية، بدأ في 16 كانون الأول 1944 وانتهى في كانون الثاني 1945، واستهدف دفع الحلفاء عبر بلجيكا إلى باريس فقد مضتا] إلى غير رجعة. ولا يحتاج دارس الأدب إلى الاعتماد على الوثائق إلا في دراسته الهامشية التي تتناول أمورا مثل سيرة الكاتب أو إعادة تشييد المسرح الإليزابيثي. وهو يتفحص هدف دراسته، ألا وهو العمل الأدبي نفسه، وعليه أن يفهمه ويفسره، ويقومه. أي أن عليه باختصار أن يكون ناقدا حتى يكون مؤرخا. ولا شك في أن المؤرخ السياسي أو الاقتصادي أو

الاجتماعي يختار الوقائع التي يتوسم فيها الأهمية، ولكن الدارس الأدبي تواجهه مشكلة خاصة هي مشكلة القيمة. فموضوع دراسته، أي العمل الأدبي، لا يتصف فقط بأنه تتخلله القيم، بل بكونه بنيانا من القيم أيضا. لقد جرت محاولات كثيرة للتنصل من النتائج الحتمية التي تفضي إليها هذه الحقيقة، وللتهرب لا من ضرورة الاختيار فقط بل من ضرورة إطلاق الأحكام أيضا، إلا أنها فشلت، وكان لا بد لها من أن تفشل في رأيي إلا إذا قصدنا قصر الدراسة الأدبية على تعداد الكتب وعلى الحوليات والوقائع الأدبية. ليس هناك ما يمكن أن يلغي ضرورة الحكم النقدي والحاجة إلى المعايير الإستطيقية مثلما أنه ليس هناك ما يمكن أن يلغي الحاجة إلى المعايير الأخلاقية أو المنطقية.

أما تلك البوابة التي يكثر استخدامها للهرب فهي أيضا تنتهي إلى طريق مسدود: أقصد، بتلك البوابة، القول إننا غير مضطرين إلى إصدار الأحكام، وإن كل ما علينا فعله هو أن نتبني معايير الماضي: أي أن علينا إعادة صياغة قيم الحقبة التاريخية التي ندرسها لاستخدامها ثم لننظر في أعمال تلك الحقبة. لن أكتفي بالقول إن هذه المعايير لا يمكن إعادة صياغتها بشكل يقيني، وإننا سنواجه عقبات كأداء إذا أردنا التحقق مما قصد إليه شيكسبير في مسرحياته، وكيف ألفها أو كيف فهمها النظارة الإليزابيثيون. وهناك مدارس متعددة من مدارس البحث تحاول الوصول إلى هذا المعنى الذي وجد في الماضي من خلال طرق مختلفة: فهذا ادغر إلمر ستول يؤمن باستبيان التقاليد المسرحية السائدة آنذاك، وهذه هي الآنسة توف تحض الناس على دراسة الفنون البلاغية أو استقصاء التراث الشعائري والإيقونوغرافي [2*]، بينما يحلف آخرون برأس قاموس أكسفورد الجديد باعتباره مرجع المراجع، ويعتقد سواهم، مثل جون دوفر ولسن بأن «الباب المفضي إلى معمل شكسبير مفتوح» لمجرد أنهم اكتشفوا بعض التفاوت في علامات الترقيم، أو في ترتيب الأسطر عن طريق الأدلة الببليوغرافية. أما في الواقع فإننا نستعين، عندما نحاول استعادة الأحكام النقدية التي سادت في الماضي، بمعيار واحد فقط وهو النجاح الذي صادفه العمل الأدبي في زمانه. لكننا لو تفحصنا أي تاريخ أدبي في ضوء الآراء التي سادت في الماضي لرأينا أننا لا نرضى ولا يمكن أن نرضى بمعايير الماضي.

ولو علمنا بآراء الإنكليز في الأدب الذي عاصروه في القرن الثامن عشر على سجل المثال لصادفتنا المفاجآت: فقد اعتبر ديفد هيوم مثلا قصيدة ولكي Wilkie المعنونة Epigeniad (ملحمة الأحفاد) ندا للإلياذة، وكان من رأي نيثن دريك أن قصيدة كمبرلند المعنونة Calvary (الجلجلة) أعظم من الفردوس المفقود لملتون. وهذا يوضح أن قبولنا بأحكام المعاصرين يفترض التفريق بين العديد من الآراء: من هو الذي قوم، ومن الذي خضع للتقويم، ولماذا، ومتى؟ لقد نصح الأستاذ جفري باراكلف، في تفنيد مشابه لآراء المؤرخين الذين يوصوننا بدراسة «الأشياء التي كانت مهمة في وقتها، لا الأشياء التي تعتبر مهمة الآن، نصح هؤلاء المؤرخين بالنظر في تواريخ القرن الثالث عشر مثلا: إنها مجرد «تعداد للمعجزات والعواصف، والنيازك والأوباء والمصائب، ونحيرها من الأشياء التي تثير العجب». (19)

يتضح من كل ذلك إذن أن معايير المعاصرين غير ملزمة لنا حتى ولو تمكنا من إعادة صياغتها ووجدنا القاسم المشترك الأصغر لإختلافاتها. كما أننا لا نستطيع التخلي عن خصوصيتنا، أو عن الدروس التي تعلمناها من التاريخ. ومن يطلب منا أن نفسر مسرحية هاملت بموجب ما نظن أنها آراء شكسبير أو مشاهدي مسرحيته الإليزابيثيين هو كمن يطلب أن ننسى ثلاثمائة سنة من التاريخ. إنه يمنعنا من الاستفادة من نظرات أمثال غوته وكولرج، ويفقر عملا اكتسب على مر السنين ثروة من المعاني. لكن هذا التاريخ نفسه لا يمكن أن يكون ملزما لنا مهما كانت دروسه، فالثقة فيه لا تزيد عن الثقة في معاصري المؤلف. وهذا يعني أنه لا مفر من أن نطلق نحن الأحكام، من أن أطلق أنا حكمي. فما يسمونه حكم الأجيال ليس إلا جماع أحكام القراء والنقاد والمشاهدين والأساتذة الآخرين. وأفضل ما نعمله وأصدقه هو أن نحاول جعل أحكامنا تتحلى بأعلى قدر ممكن من الموضوعية، أن نعمل ما يعمله كل عالم وباحث: أن نعزل موضوع البحث، الذي هو في حالتنا العمل الأدبي، وأن نتأمله عن كثب، وأن نحلله ونفسره، ونقومه في نهاية الأمر بموجب معايير موثقة ومدعمة بأوسع قدر من المعرفة، وأكبر قدر من الملاحظة المحصة ومن الحساسية المرهفة، ومن التجرد في الحكم الذي نقدر عليه.

لم تعد الإطلاقية القديمة تقنع أحدا، وقد غدا من الضروري أن يهمل

إفتراض وجود معيار أبدي واحد شديد التحديد تحت ضغط إحساسنا بتعددية الفن. كذلك لم تعد النسبية الشاملة تقنع أحدا هي الأخرى لأنها تؤدي إلى الشك القاتل وإلى فوضى القيم، وإلى الإذعان إلى المقولة القديمة السقيمة: «لا جدال في الذوق». أما نسبية الحقبة التاريخية التي اقترحها آورباخ لحل المشكلة فليست هي الحل لأنها ستؤدي إلى تجزئة مفهوم الفن والشعر إلى أجزاء لا حصر لها. أما النسبية التي تعني إنكار إمكانية الموضوعية فيمكن دحضها بعدة طرق: بالإشارة إلى المماثلة القائمة بين الأخلاق والعلوم، بالاعتراف بوجود موجبات إستطيقية وأخلاقية مثلما أن هناك حقائق علمية، ومجتمعنا برمته يقوم على أننا نعرف ما هو حق، مثلما تقوم علومنا على افتراض أننا نعرف ما هو صحيح. كذلك فإن تعليمنا للأدب يقوم على الموجبات الإستطيقية حتى ولو كنا نشعر أننا أقل التزاما بها وأكثر ترددا في الكشف عن هذه الافتراضات. إن مصيبة «الإنسانيات»، بقدر ما يتعلق الأمر بالفنون والآداب، تكمن في ترددها في الإدعاء لنفسها ما تدعيه في مجالي القانون والحقيقة. لكننا في الواقع نقوم بهذا الإدعاء عندنا نعلم هاملت أو الفردوس المفقود ولا نعلم ما كتبته غريس متاليس Metalious، أو-إذا شئنا ذكر معاصرين لشيكسبير وملتون- هنري غلايثورن أو رتشارد بلاكمور. لكننا نفعل ذلك وجلين، معتذرين، مترددين. إن هناك اتفاقا واسعا على ما ندعوه بالأعمال الخالدة، على ما نعتبره الكيان الأساسي في الأدب، وذلك على عكس ما يقوله الكثيرون. فهناك هوة سحيقة بين الفن العظيم والفن السقيم، بين قصيدة «لسداس» وبين قصيدة على الصفحة الأولى من صحيفة النيويورك تايمز، بين قصة تولستوي السيد والإنسان وبين قصة في مجلة اعترافات حقيقية. إن المؤمنين بالنسبية يتفادون باستمرار مشكلة الشعر الرديء، ويفضلون الحركة في منطقة الفن القريب من العظمة، وهي المنطقة التي تكثر فيها مجادلات النقاد لأن التقويم يتم لاعتبارات مختلفة جدا. فكلما زاد تعقيد العمل الفني، كلما تعددت البنى والقيم التي يجسدها، وكلما غدا تفسيره-تبعا لذلك-أصعب، كلما زادت إمكانية إهمال هذه الناحية أو تلك منه. كل هذا لا يعني أن كل التفسيرات تتصف بنفس الدرجة من الصحة، وأنه لا مجال للتمييز فيما بينها. هناك تفسيرات تتسم بالشطط، وأخرى بالاجتزاء،

وغيرها بالتشويه. قد نختلف حول تفسيرات برادلي أو دوفر ولسن أو حتى إرنست جونز لشخصية هاملت، ولكننا نعرف أن هاملت لم يكن إمرأة متخفية.

ومفهوم كفاية التفسير يؤدي إلى مفهوم صحة الحكم، لأن التقويم ينبع من الفهم، والفهم الصحيح يؤدي إلى تقويم صحيح. ويتضمن مفهوم كفاية التفسير وجود طبقات متفاوتة من الآراء، بعضها أعلى أو أفضل من بعض. فكما أن هناك تفسيرا صحيحا (في الحالة المثلى على الأقل) هناك أيضا حكم صحيح وحكم جيد. وما يقوله آورباخ عن أننا نستمتع في هذا الزمان بفن كل الأزمنة والشعوب كفن كهوف العصر الحجري، والمناظر الطبيعية الصينية، والأقنعة الزنجية، والأهازيج النريغورية، إلخ، يمكن أن ينقلب على النسبيين أنفسهم. فهو يظهر أن هناك خاصية في كل الفنون يمكن أن نتبينها هذه الأيام بشكل أوضح من العصور السابقة. وهناك إنسانية مشتركة تجعل كل فن بعيد في الزمان والمكان كان يخدم أصلا أهدافا بعيدة كل البعد عن التأمل الإستطيقي، مفهوما لنا يستثير فينا المتعة. فلقد إرتقينا إلى ما وراء حدود الذوق الغربي التقليدي بكل نسبيته وضيق أفقه ووصلنا إلى ما يمكن أن ندعوه الفن العالمي، إن لم يكن المطلق، هذا الفن موجود، وأمثلته التاريخية المتنوعة غالبا ما تكون أقل التصاقا بأزمانها مما يظنه المؤرخون المهتمون بجعل الفن خادما لغرض اجتماعي مؤقت، أو مبينا لناحية من نواحي التاريخ الاجتماعي. فبعض قصائد الغزل الصينية أو اليونانية القديمة التي تتناول بعض المواضيع الأساسية البسيطة لا يمكن ربطها بزمان أو مكان، إلا من ناحية لغتها. بل إن آورباخ نفسه يعترف-رغم نسبيته المتطرفة-بإمكانية «بعض الفهم لما هو مشترك بين كل هذه الظواهر»، ويقر بأننا نستبعد النسبية حينما تكون مصالحنا السياسية (أي الأخلاقية، والجوهرية) في خطر. إن المنطق والأخلاق بل والإستطيقا (فيما أعتقد) تصرخ بصوت عال ضد التاريخية الشاملة التي لا بد من أن نؤكد على أنها يدعمها عند رجال مثل آورباخ مثال موروث عن الإنسانية ويسندها من الناحية المنهجية إطار فكري داخل في اللاوعي قوامه المعايير النحوية والأسلوبية وتلك المستمدة من تاريخ الأفكار. أما النسبية في صيغها المتطرفة، كما في كتاب جورج بواس دليل النقاد، [20] أو كتاب برنارد هيل أسس

جديدة في الإستطيقا والنقد الفني [21]، أو كتاب وين شوميكر مبادئ النظرية النقدية[22] فإنها تؤدي إلى تشويه الفنون وإلى شل النقد، والتخلي عن همنا الأساسي، ألا وهو الحقيقة. والمخرج الوحيد هو الإطلاقية المهذبة المحددة المعالم، والاعتراف بأن «المطلق يكمن في النسبي رغم أنه ليس فيه بشكل نهائي كامل». لقد كانت هذه هي الصيغة التي جاء بها إرنست ترولج الذي عالج أكثر من أي مؤرخ آخر مشكلة التاريخية وخلص إلى نتيجة مفادها أنه لا بد من أن يحل محل التاريخية شيء آخر. [23].

لا بد من أن نعود إلى مهمة تشييد نظرية أدبية، أو نظام من المبادئ أو نظرية قيم تستمد بعض أفكارها من نقد الأعمال الفنية ذاتها وتستمد بعضها الآخر من التاريخ الأدبي. إلا أن هذه الفروع الثلاثة مستقلة عن بعضها وستظل كذلك: فالتاريخ لا يستطيع أن يستوعب النظرية أو يحل محلها، والنظرية لا يمكنها أن تحلم باستيعاب التاريخ. لقد تكلم أندريه مالرو بشكل بليغ عن المتحف الخيالي الذي لا جدران له، والذي يقوم على معرفة وثيقة بالفنون التشكيلية في العالم كله. ولا شك أننا في مجال الأدب نواجه نفس المشكلة التي يواجهها الناقد الفني، أو على الأقل مشكلة شبيهة بها: فنحن نستطيع-بشكل أسهل-أن نقيم متحفا في مكتبة، ولكننا سنظل نواجه جدران اللغات وأشكالها التاريخية. ويستهدف الكثير من عملنا تحطيم هذه الجدران عن طريق الترجمة والدراسة الفلولوجية والتحقيق والأدب المقارن، أو عن طريق التصور والتخيل في أبسط الأحوال. فما الأدب في نهاية المطاف-مثله مثل الفنون التشكيلية، مثل أصوات الصمت التي تحدث عنها مالرو-إلا جوقة أصوات تتحدث عبر العصور، وتؤكد تحدي الإنسان للزمان والقدر، وانتصاره على الزوال والنسبية والتاريخ.

هوامش الفصل الأول

(1) رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب (نيويورك، 1949).
Theory of Literarure

(2) استعملت الاصطلاح بمعناه الواسع هذا في كتابي تاريخ النقد الحديث (نيوهيفن، 1955) .
History of Modern Criticism

(3) المجلة الألمانية الرومانية [أي اللاتينية الجديدة] الشهرية-Germanish (1930)18 romaische Monatsschrift، ص 1- 15. أعيد طبعها في كتاب دراسات قصيرة في تاريخ الأدب والفكر Kleine Schriften Zur Literatur-and Geistesgeschichte (هايدلبرغ، 1957)، ص 9-24.

(4) برنستون، 1957 . Anatomy of Criticism

(5) يبدو أن فراي في مراجعته الكريمة جدا للكتاب قد تمنى لو أني فصلت بينهما. أنظر فصلية فرجنيا، 32 (1956).Virginia Quartery 310- 315

(6) كليانت بركس الإبن وروبرت ين وارن، فهم الشعر: محتارات لطلبة الكليات (نيويورك، 1938)C.Brooks, Jr. & R.P. Warren Understanding Poetry: an Anthology for College Students

(7) «النقد الأدبي»، في مقالات المعهد الإنكليزي 1946 (نيويورك، 1947). ص 127-158 .English Institute Essays

(8) الصور الشعرية الإليزابيثية والميتافيزيقية (شيكاغو، 1947)، Rose mond Tuve, Elizabethan and Metaphysical Imagery قراءة لجورج هربرت (شيكاغو، 1952)، A Reading of George Herbert صور وموضوعات في خمس قصائد لملتون (كيمبرج، ماساشوستس، 1957)Images and Themes in Five Poems by Milton

(9) في كتاب وليم إمبسون، سبعة نماذج من الغموض (لندن، 1930)، ص 286 وما بعدها . W.Empson, Seven Types of Ambignity

(10) مجلة كنين، 12 (1950)، 735-738 . Kenyon review

(11) ن. م. ، 20 (1958)، 554-591.

(12)كارلايل، الأعمال الكاملة، الطبعة المئوية (لندن، 1898- 1899) Works، مقالات، ج3 , 54-56 Essays الماضي والحاضر، ص 46 . Past and Present

(13) دراسات رومانية [لاتينية حديثة]، 62 (1956)-Romanische Fors chungen

(14) بيرن، 1958 . Literatursprache und Publikum in der Latinis chen Spatantike und im Mittelalter

(15) دراسات فلولوجية وأدبية على شرف ليو شيتزر، تحرير أ. غ. هاجر و ك. ل. زلغ (بيرن، 1958)، ص 31- 37 .. Studia Philologica et Letteraria in honorem L. Spitzer, ed. A.G Hatcher and K.L. Selig

(16) بون، 1929، الترجمة الإنكليزية، لندن، 1936 . Ideologie und Utopie

(17) الحتمية التاريخية (أكسفورد، 1954)، ص 61- Isaiah Berlin, Histor ical inevitability

(18) آرثرو. لفجوي، «المواقف الحاضرة والتاريخ الماضي»، المجلة الفلسفية، 36 (1939)، 477- 489.

Journal of Philosophy«Present Standpoints and Past History,»Arthur O. Lovejoy,

(19)جفري باراكلف: التاريخ في عالم متغير (نورمن، أوكلهوما، 1956)، ص 22 . Geoffrey Barraclough, History in a Changing World

(20) بولتمور، 1937 (غير عنوانه إلى بغسس بلا أجنحة: مرجع للنقاد(*3)»، بولتمور، 1950) . George Boas, A Primer for Critics Wingless Pegasus: A Handbook for Cities

(21) نيو هيفن، 1943 . Bernard Heyl, New Bearings in Esthetics and art Criticism

(22) بيركلي، 1952 .Wayne Shumaker, Elements of Critical Theory

(23) «فن كتابة التاريخ» في موسوعة هيستنجز للدين والأخلاق، 6 (إدنبرة، 13 9 1)، 722 . «Ernest Historigraphy Hastings Encyclopaedia of Religion and Ethics«Troeltsch,

2 مفهوم التطور في التاريخ الأدبي(*)

سيطر مفهوم التطور على التاريخ الأدبي قبل خمسين أو ستين سنة. أما اليوم فيبدو أن هذا المفهوم قد إختفى تماما تقريبا في الغرب على الأقل. وهناك تواريخ للأدب والأنواع الأدبية تكتب هذه الأيام دون الإشارة إلى المشكلة، ودون إدراك لوجودها فيما يبدو[1]. ومحاولات ف. و. بيتسن لتتبع تاريخ الشعر الإنكليزي باعتباره مرآة تعكس التغيرات اللغوية أو الاجتماعية[2]، وبحوث جوزفين مايلز الإحصائية حول التغيرات التي طرأت على الكلمات الأساسية وعلى أنماط الجمل التي تحدد «عصور الشعر الإنكليزي»[3] هي الإستثناءات الوحيدة التي وصلت إلى علمي. ولا يمكن تبين أسباب هذا الرفض العام لمفهوم التطور الأدبي هذه الأيام إلا من خلال إستعراض سريع لتاريخ هذا المفهوم.

يعتبر كتاب البويطيقا لأرسطو أقدم الأمثلة. وفيه يقول لنا أرسطو إن أصل التراجيديا يعود إلى شعر الدثرامب، ويعود أصل الكوميديا إلى الأغاني التي تدور حول الذكر وبعد ذلك يضيف أرسطو

الجملة المصيرية التالية: «تطورت التراجيديا شيئا فشيئا منذ أقدم أشكالها عن طريق الإضافات التي بدا للكتاب أن يضيفوها. ثم توقفت التراجيديا عن التغير بعد أن مرت بتحويرات كثيرة، وذلك حينما اكتمل نموها»[4]. هذه الجملة تؤكد على التماثل بين تاريخ التراجيديا ودورة الحياة التي تمر بها الكائنات الحية لأول مرة: وصلت التراجيديا مرحلة النضج («إكتمل نموها»)، وبعد ذلك ما كان لها أن تنمو لأن الإنسان لا ينمو بعد سن الحادية والعشرين. وهذا يعني أن أرسطو ينظر إلى التطور (في كل كتاباته) باعتباره «عملية غائية في الزمان تتجه نحو هدف واحد أحد محدد سلفا بشكل لا رجعة فيه»[5]

لقد استخدمت نظرة أرسطو هذه استخداما واسعا في العصور التي تلته: فقد تتبع دايونايسس الهاليكارناسي تطور الخطابة اليونانية نحو المثال الأعلى الذي تجسد في ديموستينس، وفعل كونتليان الشيء نفسه في البلاغة الرومانية التي وصلت ذروتها في شيشرون [6]. كما أكد فيليوس ياتركولوس، في فقرة ظلت متداولة في تاريخ النقد حتى زمن سانت بوف المتأخر، على تذبذب العصور بين الازدهار والذبول، وعلى استحالة دوام الكمال، وحتمية الاندثار[7].

ثم عادت هذه الأفكار القديمة إلى الظهور في عصر النهضة وفي النقد النيوكلاسيكي، ورغم أننا نجد أصداء لها في كل مكان، إلا أنني لا أعرف تطبيقا منظما لها على تاريخ الأدب قبل منتصف القرن الثامن عشر، حين شجع نمو النظرات البيولوجية والاجتماعية (عند فيكو وبوفون وروسو) على نظر مماثل في حقل الأدب. فقد توسع جون براون في محاولته لكتابة تاريخ عام للشعر (1763)[8] في شرح مشروعه التطوري، فافترض وجود وحدة بين الغناء والرقص والشعر لدى الشعوب البدائية، ووصف التاريخ اللاحق كله باعتباره عملية إنفصال للفنون عن بعضها، وتحتل كل فن إلى أنواع في عملية انقسام وتخصص، عملية انحطاط ترتبط بفساد عام للعادات الأصيلة. وتحمل صيغة براون هذه في ثناياها، رغم ما يعيبها من توصية غير منطقية بالعودة إلى الوحدة الأصلية بين الفنون، بذور الفكرة التي ظهرت فيما بعد حول تطور الشعر من الداخل. لقد رسم براون «تاريخا بلا أسماء»، قوامه الكتل اللونية الكبيرة، ينظر إليه من زاوية تشمل الشعر

الشفوي لكل الشعوب.

نشر تاريخ براون المختصر هذا قبل كتاب فنكلمان تاريخ الفن في العصور القديمة (1764) بسنة واحدة. وقد كان كتاب فنكلمان أول تاريخ لفن من الفنون استخدم الصيغة التطورية بالاستناد إلى ثروة كبيرة من المعرفة الوثيقة بذلك الفن نفسه. فقد وصف فنكلمان، في إطار عام من مثال النمو والاضمحلال، أربع مراحل مر بها فن النحت اليوناني: هي مرحلة الأسلوب العظيم الذي تميزت به فترة الشباب في أقدم المراحل، ومرحلة أسلوب النضج الذي تميزت به الفترة البيركلية في ذروة اكتمالها، ومرحلة أسلوب الانحطاط الذي بدأ مع المقندين، ومرحلة أسلوب النهاية المحزنة الذي رافق المانرية [*2] الهلنستية. وقد بلغ من إعجاب كل من هيردر وفريدرخ شليغل بفنكلمان أنهما طمحا في أن يصبح كل منهما فنكلمان الأدب. فقد استخدم كل من هيردر في كتاباته الكثيرة عن تاريخ الأدب وفريدرخ شليغل في تواريخه المجزأة للشعر اليوناني [9] المفهوم العضوي «للتطور ببراعة واتساق. وإفترضا باستمرار وجود مبدأ هو مبدأ الاستمرارية، وآمنا بالحكمة القائلة إن الطبيعة لا تسير قفزا natura non facit saltum التي دعمتها في ألمانيا فلسفة لايبنتز دعما لا حدود له. غير أن هيردر وشليغل وأتباعهما الكثيرين يتباينون في التفاصيل وفي اتجاهاتهم نحو المستقبل ونحو النتائج الضمنية التي ستتبعها الحتمية التي تتضمنها صينتهم. فنحن نجد هيردر يقول إن الشعر لا بد من أن ينحدر من قمم الأغاني البدائية، ولكنه يؤمن في نفس الوقت بأن الشعر، في ألمانيا على الأقل، يمكن إنقاذه من لعنة المدنية الكلاسيكية والعودة به إلى منبع قوته الأصلي لدى الأمة. أما فريدرخ شليغل فينظر إلى الشعر اليوناني باعتباره تمثيلا كاملا لكل الأنواع الأدبية في نظام تطورها الطبيعي. ويصف التطور على أساس أنه نمو، فانتشار، فازدهار، فنضج، فتصلب، ففناء، ويعتبر كل ذلك قدرا محتوما. لكن هذه الدائرة المغلقة لم تكتمل إلا في اليونان-أما الشعر الحديث فهو«شعر عالمي تقدمي»، وهو شبكة مفتوحة، ولا حدود لإمكانات كماله. أما عند الأخوين غرم فالعملية عملية اضمحلال لا رجعة فيها: شهد الماضي السحيق مجد الشعر الطبيعي، وما الشعر الحديث المتفنن إلا أنقاضه البالية[10]. هذه المفاهيم تشترك كلها بافتراض وجود تغير بطيء لا ينقطع على غرار ما

يحدث في النمو الحيواني، وبافتراض وجود طبقة تحتية تطورية في أنماط الأدب الكبرى، وحتمية تكاد تلغي دور الفرد، وتطورية أدبية خالصة في مسيرة التاريخ العامة.

لكن هيغل جاء بمفهوم للتطور مغاير تماما، حلت فيه الجدلية محل الإستمرارية، وأخذت التغيرات الثورية المفاجئة، والإرتدادات إلى الأضداد، وعمليات الإلغاء والإستبقاء التي تجري في نفس الوقت تشكل ديناميكيات التاريخ. كذلك اختلفت «الروح الموضوعية» (التي يشكل الشعر مرحلة واحدة من مراحلها) عن الطبيعة اختلافا عميقا. وأسقط استعمال التشبيه البيولوجي تماما، وصار ينظر إلى الشعر باعتباره يطور نفسه في عملية أخذ وعطاء دائمة مع المجتمع والتاريخ، ولكن بشكل يختلف تمام الاختلاف عما يجري في الطبيعة، وهو ما لا بد من أن يميز نتاج الروح عما عداه. لكن هيغل لا يستخدم هذه الطريقة في كتابه محاضرات في الإستطيقا بشكل متسق، إذ أنه يسلم بالكثير من مقولات أصحاب النظرة «العضوية» القديمة التي وجدها في كتابات الأخوين شليغل. ورغم أنه تتبع صيغة معقدة من الثواليث من ملحمة، فغنائية، فتركيب في التراجيديا، ومن الفن الرمزي إلى الكلاسيكي إلى الرومانسي، فإن المحاضرات تظل كتابا في البويطيقا والإستطيقا ولا تهضم التاريخ بنجاح كما تستوجب نظريته. وقد حاول أتباع هيغل أن يطبقوا صيغته على التاريخ الأدبي، لكن أكثرهم لم ينجحوا في إظهار بطلان طريقته، وذلك حينما حشروا تعقيدات الواقع في المقولات الهيغلية[11].

لكن الحياة عادت فدبت في مذهب التطور مع ظهور دارون وسبنسر. وقد أشار سبنسر نفسه كيف يمكن تصور تطور الأدب وفقا لقانون التقدم من البسيط إلى المعقد[12]. وصارت أفكار التطورية الجديدة تطبق بشغف على تاريخ الأدب في أقطار عديدة. غير أن من الصعب تحديد الأولويات بدقة وتمييز الأفكار الدارونية والسبنسرية الجديدة عن تلك التي كانت بمثابة العودة إلى التطورية «العضوية» أو الهيغلية. ولسوف يحتاج تحديد نصيب كل من هذه المفاهيم الثلاثة إلى استقصاء مفصل لحالة كل كاتب في هذا المجال. ولربما كان من المستحيل في ألمانيا على سبيل المثال، حيث كان التراث الرومانسي قويا جدا، أن نفصل الخيوط المختلفة في كتابات

هـ. شتاينتال وم. لازارس عن علم النفس الأنثروبولوجي وفي كتابات فلهلم دلتاي وفلهلم شيرر[13] عن تاريخ الأدب الألماني وفن الشعر. ولا ينبغي أن يطلق على التطورية اصطلاح الداروني إلا إذا كان المقصود التفسير الميكانيكي لعملية التطور (وهو ما أسهم به دارون بشكل خاص) وإلا إذا استخدمت أفكارا مثل «بقاء الأصلح» و«الانتحاب الطبيعي»، و«تحول النوع».

طبق جون أدنغتن سمندر في إنكلترة التشبيه البيولوجي على تاريخ الدراما الإليزابيثية (1884) بصرامة لا ترحم. وقال إن الدراما الإليزابيثية خط واضح المعالم قوامه الولادة، فالتوسع، فالازدهار، فالذبول. ووصف هذا التطور باعتباره تفتحا لعناصر جنينية لا يمكن إضافة شيء لها، تسير مسيرتها بحتمية حديدية إلى فترة الذبول المحتومة. وقد أنكر المبادرة الفردية إنكارا تاما، فالعبقرية-في نظره-غير قادرة على تغيير تتابع المراحل. كذلك تختفي خصوصية دورات التطور المختلفة عنده: فالفن الإيطالي مر بنفس المراحل التي مرت بها الدراما الإليزابيثية. وصار التاريخ الأدبي عبارة عن مجموعة حالات تزودنا بوثائق لتوضيح قانون علمي عام. لكن سمندز تخلص عند التطبيق، من بعض التصلب الذي تمليه عليه صيغته التطورية وذلك بسبب ما كان يتصف به داخليا من نزعة إستطيقية وبواسطة مفهوم «التضريب» الذي يسمح بمحو بعض معالم الأنماط التي لولا ذلك لظهرت مستقلة تمام الاستقلال عن بعضها البعض [14].

كذلك طبق رتشارد غرين مولتن الأفكار التطورية بعد سمندز في كتابه شيكسبير كفنان درامي (1885) وكرر إيمانه بها حتى في سنة1915 في كتابه الدراسة الحديثة للأدب. ولا يكاد يخلو كتاب إنكليزي أو أمريكي تناول الأدب الشفوي في تلك العقود من الأفكار الدارونية. فقد تناول النيوزيلندي هـ. م. يزنت الأدب المقارن (1886) باعتباره تطورا سبنسريا من الحياة الجماعية إلى الحياة الفردية. ويشكل كتاب ف. غمير بدايات الشعر (1901) وكتاب أ. س. مكنزي تطور الأدب (1911) مثالين مما كتبه الأمريكيون.

أما في فرنسا فقد كان الناقدان الرئيسان في تلك الفترة تين وبرونتيسير مشغولين بمشكلة التطور. لكن من الخطأ اعتبار تين وصفيا طبيعيا. فقد ظل مفهومه للتطور هيغليا رغم استعارته اصطلاحات كثيرة من علمي الفسلجة والحياة. وقد عارض أفكار كونت وسبنسر معارضة لا جدال

فيها[15]. بينما تعلم من هيغل، الذي كان قد قرأه في عهد التلمذة، «أن ينظر إلى الحقب التاريخية كلحظات، وأن يبحث عن العلل الداخلية، وعن التغير الداخلي، وعن صيرورة الأشياء التي لا تتوقف»[16]. غير أن تين لا يفكر في التطور باعتباره تطورا أدبيا منفصلا أبدا، لأن الأدب عنده جزء من مسيرة التاريخ العامة التي ينظر إليها كوحدة منظمة. ذلك أن الأدب يعتمد على المجتمع، ويمثله. كذلك يعتمد الأدب على «اللحظة»، لكن «اللحظة» عند تين تعني في العادة «روح العصر». ولم ينظر تين للحظة باعتبارها موقف الكاتب في مسيرة التطور الأدبي وحسب إلا مرة واحدة في كل كتاباته، قارن فيها بين التراجيديا الفرنسية وعهد كورني وعهد فولتير، وبين المسرح اليوناني في عهد إسخيلوس وعهد يوريبيدس، وبين الشعر اللاتيني وعهد لوكريشيوس وعهد كلوديان، من أجل أن يمثل على الاختلاف بين السابقين واللاحقين [17].

أما فردناند برونتيير فقد وجد نقطة البدء في هذه القطعة نفسها من كتابات تين. وأصبحت «اللحظة» عنده أهم من «البيئة» و«الجنس». وكان إيمانه بمثال التاريخ الداخلي للأدب الذي «يضم في ثناياه المبدأ الكافي لتطوره»[18] لا يتزعزع. وكل ما يجب التدليل عليه هو السببية الداخلية. «ففي بحثنا في المؤثرات الفعالة في تاريخ الأدب نجد أن تأثير الأعمال الأدبية على غيرها من الأعمال الأدبية هو الأكبر»[19]. وهذا التأثير مزدوج، إيجابي وسلبي، إذ أننا نقلد ونرفض، ذلك أن الأدب يسير بالفعل ورد الفعل، بالتقليد والتمرد. والجدة أو الأصالة هي المعيار الذي يغير إتجاه التطور، والتاريخ الأدبي هو الطريقة التي تحدد نقاط التغيير، ولو لوقف برونتيير هنا لأمكن تصنيفه من بين أتباع تين أو هيغل. ولكنه حاول أيضا أن ينقل بعض المفاهيم البيولوجية الصرفة من الدارونية إلى الأدب. فاعتقد بأن الأنواع الأدبية لها وجود في الواقع كوجود الأنواع البيولوجية. وكان يقارن باستمرار بين تاريخ الأنواع الأدبية وتاريخ الكائنات البشرية. وقال إن التراجيديا الفرنسية ولدت مع جوديل، ونضجت مع كورني، وشاخت مع فولتير، ثم ماتت قبل هوغو. ولم يكن قادرا على إدراك فساد التشبيه في كل نقطة من نقاطه، وأن التراجيديات الفرنسية لم تولد مع جوديل بل لم تكتب قبله، وأنها لم تمت إلا بمعنى أنه لم تكتب تراجيديات «مهمة»، حسب

تعريف برونتيير، بعد لو مرسييه، تقف مسرحية «فيدر» لراسين، حسب مخطط برنتيير، في بداية إنحطاط التراجيديا، ولكن هذه المسرحية تبدو لنا مسرحية تفيض بالشباب والحيوية إذا ما قارناها بتراجيديات عصر النهضة الجامدة التي تمثل، وفقا للمخطط، «شباب» التراجيديا الفرنسية. لا بل إن برونتيير إستخدم في تواريخه للأنواع الأدبية بشبيه الصراع من أجل البقاء لكي يصف تنازع الأنواع هذه، وقال إن بعض الأنواع تتحول إلى أنواع أخرى. فالخطابة الوعظية الفرنسية التي نجدها في القرنين السابع عشر والثامن عشر تحولت إلى القصائد الغنائية التي أنتجتها الحركة الرومانسية. غير أن التشبيه لا يصمد أمام الفحص المدقق: فأقصى ما يمكن أن نقوله هو إن الخطب الوعظية تعبر عن نفس المشاعر (زوال الأشياء البشرية مثلا) أو أنها تقوم بنفس الوظائف الاجتماعية (التعبير عن إحساسنا بما هو وراء الطبيعة في حياتنا). لكن لن يصدق أحد أن أيا من الأنواع الأدبية قد تحول إلى سواه. ولن يرضى أحد عن محاولة برونتيير مقارنة دور العبقرية في الأدب في تأثيرها المجدد، بدور «الصدفة» الدارونية، أي التغيير الميكانيكي لصفات الشخصية[20].

دفع أتباع برونتيير نزعته التخطيطية إلى حدود غير معقولة. فقد أعلن لويس ميغرون في كتابه الرواية التاريخية (1898) أن كتابا بعينه وهو كتاب مريميه تاريخ شارل التاسع (1829) يشكل نقطة القمة في الرواية التاريخية الفرنسية، وأن الكتب التي سبقته (مثل كتاب فيني الخامس من آذار [1826]) تشكل درجات الصعود، بينما تشكل الكتب التي تلته (مثل كتاب هوغو كاتدرائية نوتردام في باريس [1831]) مرحلة الانحطاط البطيء. وهكذا غدا التسلسل الزمني سيد الموقف، وصار إصطناع صيغة من التدرج الصاعد الهابط مهما كان الثمن أمرا لا بد منه.

فشلت المحاولات التي جرت فيما بعد لتحديث مفهوم التطور الأدبي وتعديله. فقد أعجب جون ماثيوز مانلي بنظرية الطفرة التي جاء بها دي فريز وحاول تطبيقها على التاريخ الأدبي، وخاصة على تاريخ الدراما في العصر الوسيط [21]. ولكن تبين أن الطفرة عنده ما هي إلا دخول مبادئ جديدة تؤدي فجأة إلى تبلور أنماط جديدة. أما التطور باعتباره عملية بطيئة مستمرة فقد حل محله مبدأ الخلق الخاص، وهو المبدأ الذي لا

يخضع لأي قانون.

لم يكن مذهب التطور، خاصة في شكله الذي اتخذه عند برونتيير مقنعا. وقد واجه الكثير من النقد والرفض، باسم العبقرية والتقويم الانطباعي في بعض نواحيه. لكن ردة الفعل في أوائل القرن العشرين كانت ذات جذور أعمق، وأثارت قضايا جديدة، خاصة وأنها استمدت عونا كبيرا من قبل الفلسفتين الجديدتين اللتين جاء بهما كل من برغسون وكروتشه. فقد رفض مفهوم التطور الخلاق، وفعل الديمومة الحدسي عند برغسون كل ما تتضمنه فكرة التتابع الزمني. ولم يكن اختتام برغسن لكتابه التطور الخلاق (1957) بهجوم على سبنسر من قبيل المصادفة. أما هجوم كروتشه على مفهوم النوع الأدبي بالذات فكان مقنعا من جميع النواحي تقريبا. وقد قوضت أفكاره المتعلقة بتفرد كل عمل أدبي عما سواه، ورفضه الوسائل والطرق والأساليب الفنية حتى باعتبارها مواضيع للتاريخ، أساس التطورية برمتها في نظر الكثيرين. وها هي نبوءة كروتشه بأن يصبح التاريخ الأدبي برمته عبارة عن مقالات وبحوث متخصصة (أو مراجع وملخصات للمعلومات) تتحقق [22].

لقد عادت النظرة اللاتاريخية في النقد إلى تأكيد نفسها في العالم الغربي كله في نفس الوقت تقريبا. وكانت تلك النظرة في جانب منها بمثابة رد الفعل ضد النسبية النقدية، وضد فوضى القيم التي أدت إليها تاريخية القرن التاسع عشر، مثلما. كانت في الجانب الآخر تعبيرا عن إيمان جديد بنظام تصاعدي hierarchy من القيم المطلقة، أو إحياء للكلاسيكية. وقد صاغ ت. س. إليوت إحساسه بتزامن الآداب كلها صياغة لا تنسى حين عبر عن شعور الشاعر بأن «كل آداب أوروبا منذ هوميروس، ومن ضمنها أدب موطنه هو، ذات وجود متزامن، وتشكل نظاما متزامنا[23]. وما هذا الإحساس بلا زمنية الأدب (وهو ما يدعوه إليوت-بشكل يثير الاستغراب-الإحساس التاريخي) إلا إسم آخر للكلاسيكية والتراث.

لقد تبع معظم النقاد الإنكليز والأمريكيين وجهة نظر إليوت ولربما اعترفوا بين الحين والحين بالفائدة المستمدة من التاريخ الأدبي، ومن التاريخ بشكل عام [24]، لكنهم تجاهلوا، على وجه العموم، مشكلة التاريخ الأدبي والتطور.

أما في روسيا فإن القصة مختلفة تمام الاختلاف. فقد عبرت المحاولات الكبرى التي قام بها ألكساندر فيسيلوفسكي لكتابة بويطيقا تاريخية عالمية المدى أبلغ تعبير عن التطورية السبنسرية. كان فيسيلوفسكي تلميذا من تلاميذ شتاينتال سنة 1862 في برلين. واستمد أفكاره التطورية أيضا من مصادر أخرى عديدة، بما فيها كتابات الإثنوغرافيين الإنكليز. وقد تتبع تاريخ الوسائل والموضوعات والأنواع الشعرية كما تمثلت في أدب العصر الوسيط والأدب الشفوي كله بشكل أكثر تحديدا يقوم على معرفة أوسع بالآداب واللغات مما نجده عند أي شخص آخر في الغرب. إلا أن الفرضيات النظرية التي يستند عليها فيسيلوفسكي تتصف بالتزمت الشديد. وهو يفصل بين المحتوى والمضمون فصلا حادا. ويفترض أن اللغة الشعرية أمر وهب منذ أقدم العصور، وأنها لا تتغير إلا بتأثير التغيرات الاجتماعية والفكرية. وقد تتبع فيسيلوفسكي عملية التجزؤ التي حاقت بتوفيقية الشعر الشفوي الأصلي، وظل يبحث عن بقايا الاعتقاد بحيوية المادة وعن الأساطير والطقوس، أو العادات الموجودة في اللغة الشعرية التقليدية. وكان من رأيه أن ملكة الخلق الشعرية ظهرت في العصور السابقة للتاريخ عندما خلق الإنسان اللغة. وانحصر دور الفرد بعد ذلك في تحرير لغة الشعر الموروثة من أجل التعبير عن المضمون الجديد الذي جاء به عصره. وقد قام فيسيلوفسكي من ناحية ببحث وراثي عن أصول الشعر السحيقة في القدم، ودرس من الناحية الأخرى «الأدب المقارن»، وهجرة الوسائل والموضوعات الشعرية وإشعاعاتها. أما نواقصه فهي نواقص عصره: لقد عبد الحقائق والعلم إلى درجة لم تعد معها القيم الإستطيقية ذات شأن عنده، ونظر إلى العمل الفني نظرة مفرطة في تجزيئيتها، مقسما إياه إلى شكل ومضمون وموضوعات وحبكات ومجازات وبحور[25].

تمتع فيسيلوفسكي بجدارة بمكانة أكاديمية مرموقة، وبذا فرض مشكلة التطور الأدبي على الشكليين الروس، فشاركه هؤلاء في التركيز على العمل الأدبي، وفي اهتمامه بالوسائل الشكلية، وبمورفولوجية الأنماط الأدبية. غير أنهم رفضوا فكرته عن التطور إذ أنهم ترعرعوا في جو ثوري رفض الماضي رفضا جذريا، حتى في مجال الفنون. ورأوا في الشعراء المستقبليين حلفاء لهم. وكان الفن قد فقد في النقد الماركسي المعاصر لهم كل استقلاليته

وانحصر همه في العكس السلبي للتغير الاجتماعي والاقتصادي. غير أن الشكليين رفضوا هذا، وتقبلوا الصيغة الهيغلية للتطور، وما تؤمن به من مبدأ أساسي يتعلق بالتغير الجدلي الذاتي الذي يمر به القديم في تحوله إلى الجديد فالعودة إلى القديم. وفسروا هذا المبدأ في مجال الأدب باعتباره إنهاكا للتقاليد الشعرية أو تجزيئا لها، وتحقيقا لتلك التقاليد من قبل مدرسة جديدة تستعمل طرقا مضادة جديدة تمام الجدة. وهكذا صار التجديد معيار القيمة الوحيد[26].

انتقلت أفكار الشكليين إلى تشكوسلوفاكيا بواسطة رومان ياكبسن بالدرجة الأولى. وطبقت أكثر ما طبقت على مشكلة التطور الأدبي من قبل يان موكارشوفسكي الذي أعاد صياغة النظرية مع إدراك عميق للقضايا الإستطيقية والنقدية. وقد كان هدفه تقويم العمل الفني المفرد بالنسبة إلى ديناميات التطور. «فالعمل الفني يبدو لنا كقيمة إيجابية عندما يعيد تشكيل بنية الحقبة السابقة، ويبدو لنا كقيمة سلبية عندما يتبنى تلك البنية دون أن ينيرها»[27]. ويحبذ موكارشوفسكي فصل التاريخ الأدبي عن النقد لأن التقويم الإستطيقي الصرف ينتمي إلى النقد لا إلى التاريخ الأدبي. وهو يعتقد أن النقد ينظر إلى العمل الفني بالضرورة باعتباره بنية ثابتة متحققة، باعتباره تشكيلا متوازنا أفصح عنه بوضوح، بينما لا بد من أن يرى التاريخ البنية الشعرية في حركة دائمة، باعتباره تغييرا مستمرا لترتيب العناصر التي يتشكل منها وتحويرا في علاقاتها. وليس في التاريخ إلا معيار واحد يثير الاهتمام، ألا وهو درجة الجدة.

إلا أن موكارشوفسكي (كغيره من الشكليين) لا يستطيع الإجابة على سؤال جوهري حول اتجاه التغير: فإذا كان التغير مجرد تبديل، مجرد فعل، فإنه سيكون تذبذبا أبديا حول نفس المحور. ولكن هل يمضي التطور في الواقع في الاتجاه المعاكس ؟ هل تعتبر القصيدة الغنائية نقيض الملحمة، كما قال هيغل ؟ وهل يعتبر الشعر المنثور نقيض شعر المقاطع ؟ وهل يعتبر المجاز المرسل نقيض الكتابة؟ إننا لا نستطيع، باستخدام معيار موكارشوفسكي الوحيد، أن نقول شيئا عن نقطة البداية في سلسلة ما، اللهم إلا أنها جديدة كل الجدة. ولذا يطلب منا أن نعتبر المجددين أعظم من الكتاب العظام، أن نفضل مارلو على شكسبير، ووايت على سبنسر،

وكلوبشتوك على غوته، ويتوقع أن ننسى أن الجدة ليست بالضرورة قيمة أو جوهرية، وأن من الممكن أن نحصل على هراء أصيل ! كذلك يطلب منا أن ننسى أن مادة التاريخ الأدبي نفسها لا بد من أن تختار بحسب القيم، وأن البنى تتضمن القيم، وأن تطور البنى يعني تطور القيم أيضا. إن التاريخ لا ينفصل عن النقد كما حاول موكارشوفسكي أن يفعل. ولذا فلا غرابة في أن موكارشوفسكي هجر النظرية الشكلية مؤخرا وأعتق الماركسية-مع أن ذلك كان، بطبيعة الحال، على حساب نظرته الأصيلة المتعلقة بطبيعة الفن واستقلاله.

لكن ما يدعو للاستغراب هو أنه لا موكارشوفسكي ولا غيره من الشكليين أعطوا آخر جهد مشترك بين يوري تنيانوف وورومان ياكبسن، وهو بحثهما المعنون مسائل في دراسة الأدب واللغة (1927) ما يستحقه من الاهتمام. فقد أعاد المؤلفان في ذلك البحث صياغة مشكلة التطور الكامن، مع تغيير مهم. فهما يقولان في أهم مقاطع البحث إنه:

«تبين أن فكرة وجود نظام متزامن وهم من الأوهام لأن كل نظام متزامن له ماضيه ومستقبله كجزأين لا يتجزآن من النظام. (فاصطناع الأساليب البالية حقيقة أسلوبية: قد نشعر أن الخلفية الأدبية واللغوية ما هي إلا أسلوب بال عفا عليه الزمن، لكننا من الناحية الثانية قد ننظر إلى الإتجاهات التجديدية في اللغة والأدب باعتبارها تجديدات في النظام).

إن مفهوم النظام الأدبي المتزامن لا يتفق ومفهوم الحقبة الزمنية كما نفهمها عادة، لأن ذلك النظام لا يضم مجرد أعمال أدبية متقاربة في الزمن، بل يضم أعمالا جيء بها من آداب أجنبية ومن حقب أقدم. ولذا فإن ثبتا عشوائيا بالأعمال الموجودة معا لا يكفي. بل لا بد في لسلسلة الأعمال الأدبية في أي عصر من العصور لسلسلة هرمية تصاعدية» [28].

وعلى الرغم من أن هذه الصياغة مفرطة في التركيز، وربما اتصفت بالغموض، إلا أن هذه القطعة تضم نقدا أساسيا للتطورية الأدبية وتشير إلى الحلول الصحيحة: أي إلى حرية الناقد (وحرية الشاعر) في أن يختارا ما يشاءان من الماضي وإلى ضرورة تعدد معايير القيم عند الناقد (الذي قد يكون هو الشاعر أيضا).

لا مفر من تشبيه الأدب بالذهن الإنساني: فأنا لا أعيش في الحاضر

فقط، مبديا ردود الفعل تجاه الماضي المباشر (كما يفترض التطوريون) بل في ثلاثة أزمنة معا: في الماضي من خلال الذاكرة، وفي الحاضر، وفي المستقبل من خلال التوقعات والخطط والآمال. وقد أصل في أي لحظة إلى الماضي البعيد، أو إلى أبعد لحظة في تاريخ الإنسانية. إن هناك إمكانية دائمة للتزامن في تطور الإنسان العقلي، وهذا التزامن يشكل بنية تتحقق أي لحظة. وليس صحيحا أن الفنان يتطور بالضرورة باتجاه هدف مستقبلي مفرد، إذ يمكنه العودة إلى شيء تصوره قبل عشرين أو ثلاثين أو خمسين سنة. ويمكنه البدء بسلوك طريق مختلفة تماما. وبحثه في ثنايا الماضي عن أمثلة أو حوافز، خارج بلده وداخله، في الفن وفي الحياة، في فن آخر أو في فكر آخر يمثل قرارا حرا، واختيارا لقيم تشكل نظام القيم الخاص به الذي لا بد من أن ينعكس في نظام القيم الذي تتضمنه أعماله الفنية. ولسوف يؤثر ذلك في نهاية المطاف في نظام القيم الذي يسوء في حقبة من الحقب، وهذا ما يجب على الناقد أن يتبينه ويفسره.

إن التطورية الدارونية أو السبنسرية نظرية فاسدة في حال تطبيقها على الأدب لأن الأدب لا يضم أنواعا ثابتة شبيهة بالأنواع البيولوجية التي تشكل الطبقات التحتية للتطور. وليس هناك نمو وانقراض حتميين، ولا تحول من نوع إلى نوع، ولا صراع حقيقي من أجل البقاء بين الأنواع. والتطورية الهيغلية على حق في إنكارها لمبدأ التدرج، وفي اعترافها بدور الصراع والتمرد في الفن، وفي إدراكها لعلاقة الفن بالمجتمع باعتبارها علاقة أخذ ورد جدلية، ولكنها على خطأ في حتميتها الجامدة، وفي ميلها إلى حصر الأمور في ثالوثات. كذلك تخطئ الصيغة الشكلية للتطورية الهيغلية في محاولتها للتوصل إلى القيمة بطريقة ليس للقيمة فيها من مكان. وما نحتاج إليه (وهذا ما تشير إليه ضمنا القطعة التي اقتبسناها من تنيانوف وياكبسن) هو مفهوم عصري للزمن لا يتخذ من الزمن العشري الذي يستخدمه التقويم الزمني وعلم الفيزياء مثالا، بل يقوم على تفسير الترتيب السببي في التجربة والذاكرة. فالعمل الفني ليس مجرد حلقة في سلسلة، بل قد يقيم علاقة مع أي شيء في الماضي. وليس هو مجرد بنيان يحلل تحليلا وصفيا كما يفترض الشكليون الروس والتشيكيون. بل هو كل من قيم لا تخضع للبنيان ولكن تشكل ماهيته. وكل المحاولات التي تسعى

إلى إفراغ الأدب من القيم فشلت وستفشل لأن القيمة هي جوهر الأدب.

كذلك يستحيل أن يقوم علم للأدب بفصل الدراسة الأدبية عن النقد (أي عن التقويم). وقد أدرك تين بعد أن حاول في البداية أن يطرد القيمة من حقل النقد، أنه كان مخطئا فعبر عن ندمه على تلك المحاولة في كتابه فلسفة الفن [29] الذي حاول فيه أن يقيم نظاما مزدوجا من القيمة الاجتماعية والإستطيقية. وقد فشل ر. ج. مولتن عندما دافع عما سماه «بالنقد الاستقرائي، مثلما فشل إميل إنكان عندما تصور أن بإمكانه أن يقيم نقدا علميا خالصا على أساس دراسة سيكولوجية الكاتب وسيوسولوجية القراء[30]. كذلك فشل أ. أ. رتشاردز عندما حاول أن يجعل من الشعر مجرد دواء مهدئ للأعصاب لأنه عجز عن وصف ما دعاه بتنظيم الحوافز الذي يحققه الشعر في رأيه وصفا واضحا، وعجز عن ربط هذه الحالة الذهنية الغامضة بأي عمل أدبي محدد. وفشل الشكليون الروس عندما حاولوا حصر القيم في قيمة واحدة هي الجدة.

غير أن إنكار إمكانية قيام «علم» النقد لا يعني تفضيل النظرة الذاتية الخالصة، والدعوة إلى «الاستمتاع» والآراء المتعسفة. إذ لا بد من أن يصبح البحث الأدبي كيانا منظما من المعرفة، وبحثا في البنى والمعايير والوظائف التي تضم القيم وتكون هي القيم. إن النقد لا يمكن استبعاده من تاريخ الأدب. ولا بد من أن تعالج مشكلة التاريخ الأدبي الداخلي، وهي المشكلة الأساسية في التطور، من جديد، مع إدراك أن الزمن ليس مجرد تسلسل منتظم للأحداث وأن القيمة لا تمكن في الجدة وحدها. ولا شك في أن المشكلة بالغة التعقيد لأن الماضي كله يمكن أن يدخل في الصورة مثلما تدخل كل القيم. علينا أن نترك الحلول السهلة وأن نواجه الواقع بكل كثافته وتنوعه [31].

هوامش الفصل الثاني

(1) أنظر على سبيل المثال كتاب السير هربرت غريرسن و.ج. سي سمث، تاريخ نقدي للشعر الإنكليزي (نيويورك، 1946)، Sir Herbert Grierson and J.C. Smith A Critical History of English Poetry وكتاب تاريخ إنكلترة الأدبي تحرير ألبرت سي بو (نيويورك، 1948) A Literary History of England, ed. Albert C. Baugh وكتاب تاريخ الولايات المتحدة الأدب، تحرير ر. سبلر وآخرين- ALiterary History of the United States, ed.R. Spiller et al (نيويورك، 1949)

وكتاب ديفيد ديتشر، تاريخ نقدي للأدب الإنكليزي (جزءان، نيويورك، 1960)-David Daiches, A Critical History of English Litera ture وقد راجعت هذه الكتب في المجلة الغربية، 12 (1947)، 52-54، Western Review، والفلولوجيا الحديثة، 47 (1949)، 39- 45، Modern Philology، ومجلة كنين، 11 (1949)، 500-506، Kenyon Review، ومجلة ييل، 50 (1961)، 416- 420 Yale Review على التوالي.

(2) أنظر الشعر الإنكليزي واللغة الإنكليزية (أكسفورد، 1934)، F.W.Bateson, English Poetry and the English Language، والشعر الإنكليزي: مقدمة نقدية (لندن، 1950).-English Poetry: A Cri tical Introduction.

(3) مفردات الشعر (بيركلي، 1946)-Josephinr Miles, The Vocabul ary of Poetry إستمرارية اللغة الشعرية (بيركلي، 1951)، The Continuity of Potic Language، «وحقب في تاريخ الشعر الإنكليزي». «Eras in English Poetry» منشورات الجمعية الحديثة للغة، 70(1955) 853- 875. PMLA Publications of the Modern Language Association.

(4) ترجمة ألن غلبرت، عن كتابه النقد الأدبي: من أفلاطون إلى درايدن (نيويورك، 1940)، ص 74.: Allan Gilbert, Literary Criticism Plato to Dryden.

(5) مقتبسة من بحث نورثرب المشار إليه في الحاشية رقم 31.

(6) أنظر ج. و. هـ. أتكنز، النقد الأدبي في العصور القديمة، 2 (كيمبرج، 1934) 123 , 281. J.W.H.Atkins, Literary Criticism in Antiquity

(7) أنظر ج كامربيك، الإبن «إرث فيليوس باتركيولوس». «J.Kamerbeek Legatum Velleianum» في Levende Talen. رقم 177 (كانون الأول، 1954)، ص 476- 490. وقد اقتبس سانت بيف هذه القطعة في أحاديث الإثنين الجديدة، 9 (كانون الثاني، 1865) 290. Nouveaux Lundis.

(8) بحث في نشأة الموسيقا والشعر ووحدتهما وقوتهما وتقدمهما وانفصالهما وما حل بهما من فساد (لندن، 1763) A.Dissertation on the Rise, Un-ion, and Power, the Progressions, Separations, and Corrup tions of Poetry and Music هناك تفصيل أكثر عن بروان وغيره من معاصريه في كتابي نشأة التاريخ الأدبي الإنكليزي (جابل هل، 1941) The Rise of English

(9) في كتاب اليونان والرومان (1797)، Griechen and Remer الذي يضم بحثا مطولا بعنوان« حول دراسة الشعر اليوناني» Uber das Studium der Griechischen Ppesie كتب في 1794- 1795، وكتاب تاريخ الشعر اليوناني والروماني Geschichte der Poesie der Griechen und Romer (1798) الذي يتوقف قبل معالجة المآساة اليونانية.

(10) هناك معالجة أكثر تفصيلا في كتابي تاريخ النقد الحديث (نيوهيفن، 1955)، ج1 / 189 وما بعدها، 7/2 وما بعدها، 22، 284 وما بعدها.

(11) أنظر على سبيل المثال كتاب كارل روزنكر انتس، المرجع في التاريخ الألماني للشعر (ثلاثة أجزاء، هالة، 1832)،-Karl Rosenkrants, Hand buch einer allgemeinen Geschichte der Poesie والكتابات التي تلت وكتبها بعد ذلك بوقت طويل هيغيا سنيت لوير (دنس سنادر وو. ت. هارس دن دانتي وشكسبير وغوته).

(12) «التقدم: قانونه وعلته» «1857(» Progress: its Law and Cause)، في أمثلة على التقدم العام (نيويورك، 1885)، ص 24-30،-Illustra tions of Universal Progress والمبادئ الأولى (1862) (نيويورك، 1891)، ص 354-358. First Principles.

(13) أنظر إرخ روتاكر، مقدمة في الفنون (ط2، توبنغن، 1930)، هامش Erich Rpthaker, Einleitung in die Geisteswissenschaften ص 80، وص 215 حيث توجد تعليقات على شتاينتال ولازارس وفلهلم شيرر ودلتاي. Stenthal, Lazarus, Wilhelm Schere, Dilthey.

(14) يقول سمندز في مقدمته لكتاب سابقو شكسبير في المسرح الإنكليزي (لندن، 1884) إنه أنهى معظم الكتاب ما بين سنة 1862 وسنة1865. Symonds, Shakespear's Predecessors in the English Drama وتحتوي مقالة «حول تطبيق المبادئ التطورية على الفن والأدب» On the -Application of Evolutionary Principles to Art and Literature التي نشرها في مقالات تأملية موحية (لندن، 1890) 1 / 42-83) Essays Speculative and Suggestive على دفاع نظري عن منهجه.

(15) حول تين وكونت أنظر، إضافة إلى مقالته التي نشرها في مجلة المناظرات (6 تموز 1864) Journal des Debats والتي أعاد نشرها ق. جيرو في مقالة عن تين (ط 6، باريس، 1912)، ص 232، V.Giraud, Essai sur Taine كتاب د. د. روسكا تأثير هيغل على تين (باريس، 1928)، هامش 262، D.D.Rosca, L'Influence de Hegel sur Taine وبالنسبة لسبنسر أنظر مقالات أخيرة في النقد والتاريخ (ط 3، 1903)، ص 198- 202. Derniers Essais de Critique et de l'histoire هناك معالجة أكثر تفصيلا في مقالتي «نظرية إيبولت تين الأدبية ونقده» Hippolyte Taine's Literary Theory and Criticism في النقد1(1959)،1- 18، 123- 138. Criticism.

(16) مقالات أخيرة، ص 198 Derniers Essais.

(17) مقدمة تاريخ الأدب الإنكليزي1(ط 2، 1866)، ص 30 (من صفحات التقديم). Histoire de la litterature anglaise

(18) دراسات نقدية حول تاريخ الأدب الفرنسي3 (باريس، 1890)،4. Etudes Critiques sur l'histoire de la litterature francaise.

(19) مقدمة كتاب المرجع في تاريخ الأدب الفرنسي (باريس، 1898) ص 3 (من صفحات التقديم Manuel de l'histoire de la litterature francaise.

(20) أنظر إرنست ر. كورتيوس، فردناند برونتيير (ستراسبورغ، 1914) E.R.Curtius, Ferdinand Burnetiere.

(21) الأشكال الأدبية والنظرية الجديدة في أصل الأنواع Literary Forms and the New Theory of the Origin of Species الفلولوجيا الجديدة 4 (1907)،. Modern Philology. 577- 595.

(22) «إصلاح تاريخ الفن والأدب» La Ritormo della Storio artistica e letteraria في دراسات جديدة في الإستطيقا (ط2، باري، 1927)، ص 157- 180، Nuovi Saggi di estetica ومقالة «أصول تاريخ

الشعر وسيكولوجيته» Categorismo e Psicologismo nell storio della Poesia في المقالات الأخيرة (باري، 1935)، 373- 379 Ultimi Saggi وأنظر مقالتي «ج بنديتو كروتشه ناقدا ومؤرخا» Benedetto Croce, Literary Critic and Historian في مجلة الأدب المقارن 5 (1953)، 75- 82. Comparative Literature.

(23) «التراث والموهبة الفردية» Tradition and the Individual 1917. Talent في مقالات مختارة (لندن، 1932)، ص 14. Selected Essays.

(24) مثلا وليم ك. ومست الإبن،» التاريخ والنقد: علاقة إشكالية « W.K.Wimsatt, Jr. History and Criticism: A Problematic Relationship في الأيقونة اللغوية (لويفيل، كنتكي، 1954)، ص 253-266. The Verbal Icon.

(25) حول فيسيلوفسكي أنظر فكتور إرلخ، الشكلية الروسية: تاريخها وتفاصيل مذهبها (لاهاي، 1955)-Victor Erlich, Russian Formal ism: History-Doctrine وبالروسية أنظر كتاب ب. م. إنغلغارت، أ. ن. فيسيلوفسكي (بتروغراد، 1924) B.M.Engel'gradt, A.N Voselovsky ومقدمة ف جرمونسكي الطويلة لكتاب فيسيلوفسكي تاريخ الشعر (لننغراد، 1940). Istoricheskaya Poetica.

(26) يعتبر كتاب إرلخ عن الشكلية الروسية أفضل الكتب، حتى في غير الإنكليزية.

(27) الطبيعة البولندية الساحرة (براغ، 1934)، ص 9. Polakova

Vzenesenost Prirody أعيد طبعه في فصول من الشعراء التشيكيين2 (براغ، 1948)، 100-101 Kapitoly z ceske Poetiky.

(28) «مسائل في دراسة الأدب واللغة»، المجلة الجديدة Voprosy 1927(izucenija literatury i jazyka, in Novyj Lef، رقم 12)،

(29) أنظر المقطع الخاص «بالمثال في الفن» الذي طبع مستقلا لأول مرة عام 1867 «De l'ideal dans l'art وهناك تعليق جيد في كتاب شولوم ج. كان، العلم والحكم الإستطيقي، دراسة في منهج تين النقدي (نيويورك، 1935) Shlom J. Khan, Scuence and Aesthetic Judgment: A Study of Taine's Critical Method.

(30) حول مولتن أنظر «العلم في النقد» Science in Criticism في كتاب ج. م. روبرتسون، مقالات نحو منهج نقدي (لندن، ص1- 148 Essays towards a Critical Method وقد روجع كتاب إميل إنكن، النقد العلمي (1888) E.Hennequin, La Critique Scientifique من قبل برونتيير في مسائل في النقد (باريس، 1889)، ص 297- 324. Questions de Critique.

(31) لا علم لي بتاريخ للتطورية في الأدب. أما المعالجة التي تتلقاها الأفكار التطورية حول فن كتابة التاريخ والفلسفة في كتاب إرنست ترولج Troeltsch التاريخ ومشكلته (توبنغن، 1922)، Der Historismus und seine Probleme فهي معالجة مفيدة جدا. وقد أفدت من بحث ف. س. سي. نورثرب «التطور في علاقته بفلسفة الطبيعة وفلسفة الثقافة»- F.S.C.Northrop, Evolution in its Relation to the Philosophy of Nature and the Philosophy of Culture في كتاب الفكر التطوري في أمريكا تحرير ستوبرسنز (نيوهيفن، 1950)، ص 44- 84 Evolutionary Thought in America ed. Stow Persins ومن كتاب هانر مايرهوف، الزمان في الأدب (بيركلي، 1955). Hans Meyerhoff, Time in Literature.

3 مفهوما الشكل والبنية في نقد القرن العشرين(*)

من السهل أن نجمع المئات من تعريفات «الشكل» و«البنية» من كتابات النقاد والإستطيقيين المعاصرين لإظهار ما بينها من تناقض يبلغ من شدته حدا يجعل تركها أفضل. وما أشد إغراء الاستسلام إلى اليأس، وترك القضية باعتبارها مثالا آخر على العجمة التي تميز مدنيتنا. ولربما كان البديل الوحيد لليأس هو«الفلسفة التحليلية» التي اقترحها عدد من الفلاسفة البريطانيين بإيحاء من الفيلسوف النمساوي لدفغ فتغنشتاين. فهم يقولون إن الفلسفة، ومن ضمنها الإستطيقا طبعا، ما هي إلا «فحص السبل التي تستخدم بها اللغة»،[1] وإنها ستصل، عن طريق التحليل الصبور، إلى ما يشبه سلسلة من التعريفات القاموسية. ولقد كتب الفيلسوف البوندي الظواهري رومان انغاردن قبل سنوات بحثا مفصلا[2] ميز فيه بين تسعة معان للمقابلة بين الشكل والمضمون. أما أنا فسيكون هدفي أكثر تواضعا، ومختلفا تمام الاختلاف، إذ سوف أستعرض بعض الفروق الواضحة بين مفهومي الشكل والبنية كما يستعملها بعض كبار

النقاد في وقتنا الحاضر، مما سيتيح لي أن أصف بعض الاتجاهات الرئيسة في نقد القرن العشرين.

لن نبالغ إذا قلنا إن هناك اتفاقا واسعا هذه الأيام على أن التفريق القديم بين الشكل والمحتوى لم يعد مقنعا. وفيما يلي صياغة حديثة للموضوع كتبها هارولد أزبورن:

لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية، ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحتويه من معنى. فاللغة ليست لغة، بل أصوات، إلا إذا عبرت عن معنى. كذلك يعتبر المحتوى بدون الشكل استخلاصا لشيء ليس له وجود ملموس، لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئا مختلفا. ولا بد من أن تدرك القصيدة ككل حتى تتم عملية الإدراك. ولا تناقض بين الشكل والمحتوى.. لأنه لا وجود لأي منهما بدون الآخر، واستخلاص الواحد من الآخر قتل للاثنين». [3]

لكن هذا الإدراك لعدم إمكان الفصل بين الشكل والمحتوى ولتبادل العلاقة بين الإثنين قديم قدم أرسطو. وقد عاد النقد الرومانسي الألماني إلى تأكيده، وانحدر هذا التأكيد بطرق ملتوية عبر كولرج أو الرمزيين الفرنسيين أو دي سانكتس، إلى نقد القرن العشرين، إلى كروتشه، والشكليين الروس، والنقد الجديد في أمريكا، وإلى «تاريخ البنية» الألماني Formgeschichte. أما الاستخدام البلاغي الأقدم الذي ساد في عصر النهضة وفي الفترة النيوكلاسيكية، الذي قصر «الشكل» على عناصر من التأليف اللغوي كالإيقاع والبحر والبنية والمفردات والصور الشعرية، بينما قصر «المحتوى» على الرسالة التي يود ذلك البناء اللغوي أن ينقلها، والمذهب الذي يود أن يعبر عنه فإنه استخدام جرى إهماله لأننا أخذنا ندرك أن «الشكل في الحقيقة يضم الرسالة ويتداخل معها بصورة تشكل معنى أعمق وأهم مما يمكن أن تشكله الرسالة المجردة أو المحسنات البديعية التي يمكن فصلها». [4] لكن الأفكار القديمة لا تزال موجودة على سبيل المثال، في النقد الماركسي الذي يعتبر صيغة أخرى من صيغ وعظية القرن التاسع عشر تهمها الدعاية والرسالة والأيديولوجية. ومع ذلك فإن بعض الماركسيين يعترفون، نظريا، بأهمية الشكل. فقد استطاع الناقد الهنغاري غيورغ لوكاش على وجه الخصوص أن يدخل بعض نظرات الإستطيقا الهيغلية في

أيديولوجيته المادية، وأن يدرك أهمية «الشكل الإستطيقي باعتباره يخدم هدف التعبير عن كل اللحظات الأساسية في شمولية العمل الفني». [5]

يمكننا القول إذن إن العلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون تبدو، بشكل عام، علاقة ثابتة في النقد الحديث. لكنني سأحاول، مع ذلك، أن أبين كيف استخلصت، من الناحية العملية، نتائج مختلفة تمام الاختلاف من هذه الفكرة.

فقد أكد كروتشه في كتابه الإستطيقا (1902) على وحدة العمل الفني وعلى تطابق الشكل والمضمون بقوة، ورفض الفكرة القائلة بإمكانية وجود مضمون يمكن استخلاصه على حدة، وقال: «إن الحقيقة الإستطيقية هي الشكل ولا شيء غير الشكل». [6] لكننا نسيء فهم كروتشه إذا اعتبرناه «شكليا» فهو يستخدم المصطلحين بشكل مناقض للاستعمال المعهود، وهو يدرك ذلك: يطلق البعض على الحقيقة الداخلية أو التعبير اصطلاح «المضمون» (وهو ما ندعوه بالشكل)، بينما يطلقون اصطلاح «الشكل» على الرخام، والألوان، والإيقاع، والأصوات (وهي أمور تقع على النقيض من الشكل عندنا). [7] إن الشكل عند كروتشه هو «التعبير الحدسي»، وهو اسم آخر للعمل الفني، لكن العمل الفني عند كروتشه حدث داخلي خالص. «فما هو خارجي لا يعتبر عملا فنيا»[8]. ويعترف كروتشه نفسه بأن ما يدعوه بالشكل يمكن أن يدعى المضمون أيضا. «فإن نقدم الفن باعتباره مضمونا أو شكلا ما هو إلا مسألة اختيار للاصطلاح المناسب، لكن بشرط أن ندرك أن المضمون يشكل، وأن الشكل يملأ، وأن الإحساس إحساس مشكل وأن الشكل شكل يحس». [9] لذا فإننا نحس إذا ما تفحصنا نقد كروتشه التطبيقي أنه لا يناقش المشكلات الشكلية (بالمعنى القديم) أبدا، ولكنه يحاول دائما أن يحدد العاطفة الرئيسة، والملكة السائدة عند الكاتب الذي يتحدث عنه. ولا يهتم نقده بالبنية اللغوية الموضوعية، ولا بالمادة الخام خارج الفن مثل الموضوع أو المذهب الفكري، وإنما بالأحاسيس والاتجاهات والأمور التي تشغل ذهن الكاتب وتتجسد في العمل الفني. وهكذا نجد أن كروتشه يتوصل مثلا إلى صيغة مفادها أن كورني قد سيطرت عليه عاطفة واحدة هي حرية الإرادة، وأن اريوستو استمد إلهامه من الرغبة في الوفاق الكوني. ولذا فإن نقده في الواقع أخلاقي، بل سيكولوجي إذا ما تذكرنا أن كروتشه

يميز بين الشخصية التجريبية والشخصية الشعرية ولا يدرس إلا الأخيرة منهما. وفي ظني أن التأكيد على وحدة العمل الفني وعلى تفرده غالبا ما يؤدي في نقد كروتشه التطبيقي إلى نتائج تجريدية وتعميمات فارغة. لقد عكست كلمة «الشكل» عند كروتشه معناها، وما هي إلا ما يدعوه هيغل Gehalt، أو المضمون.

أما فاليري في فرنسا فهو على النقيض من كروتشه، ولذا فلا عجب إذا ما كرهه كروتشه. لقد أدرك فاليري، كغيره من النقاد المعاصرين، تعاون الصوت والمعنى في الشعر، وهو ما وصفه على أنه تنازل من قبل كل عنصر منهما للآخر، بشكل يجعل «قيمة القصيدة رهينة بعدم إمكانية فصل الصوت عن المعنى». [10] غير أن فاليري يؤكد على «الشكل» بمعنى الترتيب، أي على الكلمات وقد اتخذت لها ترتيبا معينا، أي حين تتشكل بحيث يختفي «المضمون»، نظريا على الأقل، ويقتبس فاليري قول مسترال مستحسنا: «لا شيء هناك غير الشكل»، [11] ويؤيد مالارميه الذي لم تعد «مادة القصيدة» بالنسبة له «سبب الشكل بل هي إحدى النتائج». [12] ويقول رغم ما في القول من مفارقة «إن المضمون ما هو إلا-شكل غير صاف-أي أنه شكل مختلط». [13] ويمدح هوغو لأن الشكل عنده «هو السيد دائما... والفكر وسيلة التعبير لا غايته». [14] ويقول عن نفسه: أنا أضع الشكل فوق المضمون عندما أكون أقرب إلى أفضل ما عندي وأميل دائما إلى التضحية بالمضمون من أجل الشكل». [15] وتمتد هذه الشكلية إلى أصل القصيدة في ذهن الشاعر. «أحيانا يحاول شيء ما أن يعبر عن نفسه، وأحيانا تبحث بعض وسائل التعبير عن شيء تخدمه». [16] وتحتل الإيحاءات الفنية والشكلية محل الصدارة: «تظهر أحيانا فكرة جميلة مؤثرة أو عميقة الإنسانية (كما يقول الحمقى) من مجرد الحاجة إلى ربط مقطعين شعريين أو فكرتين مستقلتين عن بعضهما». [17] «وأهم أشخاص القصيدة هما دائما سلاسة الأبيات وقوتها». [18] كذلك يمدح فاليري قيمة الأعراف المتوارثة والأشكال المعروفة كالسونيتة مديحا لا حد له لأنه يهدف إلى تحقيق العمل الفني الأمثل، ألا وهو العمل الموحد الذي لا ينسب إلى شيء، ولا إلى زمن، ولا يفنى، يتجاوز ما يحيق بالطبيعة والإنسان من الزوال، أي إلى شيء مطلق هو«نظام مغلق من كل الأجزاء لا يقبل أي شيء فيه التحوير». [19] لذلك فإن

فاليري لا يعتد بالرواية الفضفاضة ويحيره عنف المسرح. ويقدم لنا بدلا من ذلك نموذجا مثاليا صعبا من الشعر الصافي أنجح من يكتبه هو مالا رميه وفاليري نفسه.

قد يبدو للوهلة الأولى أن ت. س. إليوت شديد الشبه بفاليري. غير أن هذا الشبه خداع، بقدر ما يتعلق الأمر بالشكل على الأقل: فإليوت لا يكاد يشير إلى الشكل في كتاباته النقدية لأن همه الأكبر هو عملية الخلق، والمشاعر والأحاسيس، ومشكلة «المعتقد»، والتراث. وأقرب ما يصل فيه إليوت إلى مشكلة الشكل هو تفصيله للخلاف بين أسلوب الشعر وأسلوب الدراما. غير أنه يردد ما يقال عن المشكلة الكبرى بطريقته المحايدة المعتادة: «يناسب الشكل المحتوى عند الشاعر الكامل ويتطابقان، ويصح دائما أن نقول إن الشكل والمضمون هما الشيء نفسه مثلما يصح أن نقول إنهما مختلفان».[20] وما يهمه هو نمط الصور الشعرية، كالصورة التي نجدها على السجادة، وهذه صورة استعارها من قصة معروفة لهنري جيمس. ومع ذلك فإن إليوت لا يكاد يحفل بمفهوم «الشكل على الإطلاق».

كذلك لا يكاد أ. أ. رتشاردز، وهو أبعد النقاد الإنكليز أثرا في هذا القرن، يحفل بالشكل هو الآخر. نعم، إنه يقول «إن التعاون الوثيق بين الشكل والمعنى هو سر الأسلوب الأكبر في الشعر»[21]، ولكنه يقول ذلك من أجل أن ينكر إمكانية وجود قيم صوتية أو تأثيرات وزنية بمعزل عن المعنى. وبذا استغنى، عن مفهوم الشكل فذاب مع الدوافع والاتجاهات. كذلك لم يحفل إمبسون، تلميذ رتشاردز، بمفهوم «الشكل». فقد حصر اهتمامه بدراسة نواحي الغموض في اللغة الشعرية في مقاطع أو كلمات بمفردها، وكتب في عام 1952 دراسة عنوانها بنية الكلمات الصعبة هي أقرب إلى كونها نوعا خاصا من الدراسة القاموسية منها إلى النقد الأدبي. ولم يكترث الناقد الإنكليزي البارز الآخر ف. ر. ليفس، وهو الناقد الذي مزج عناصر من إليوت ورتشاردز، بمشكلة الشكل هو الآخر. وعنده أن «التكنيك لا يمكن أن يدرس ويقوم إلا من خلال العقلية التي يعبر عنها، أما فيما عدا ذلك فهو تجريد لا طائل من ورائه [22]. ويوهمنا ليفس بأنه يؤكد على القيم اللغوية، لكنه سرعان ما يترك السطح اللغوي ليبحث عن العاطفة الخاصة، أو عن النزعة العامة التي ينقلها الكاتب. ومن الغريب أن طريقة ليفس شديدة

الشبه بطريقة كروتشه عند التطبيق.

والناقد الأدبي الإنكليزي البارز الوحيد الذي شغل نفسه بمفهوم الشكل هو هربرت ريد الذي يهتم اهتماما وثيقا بالفنون الجميلة ويعرف كلايف بل وروجر فراي ويعرف نظرياتهما الخاصة بالشكل ذي المغزى. لكنه أقرب إلى الرومانسيين (خاصة كولرج)[23] وإلى ت. ي. هيوم الذي استمد من ورنغر تمييزه بين التجريد والتقمص العاطفي، بين الشكل المجرد والشكل العضوي. ويدافع ريد عن الشكل العضوي ويرى خلف موسيقا الكلمات والصورة والاستعارة، وخلف البنية والتصور، «بنية هي تجسيد للكلمات في نمط أو شكل»[24]. غير أن ريد، عند التطبيق، عاطفي مثل إليوت مع فرق واحد هو أن ذوق ريد أميل إلى الرومانسية، يبحث دائما عن «آصرة العاطفة»[25] وعن العقلية والشخصية السيكولوجية التي يدرسها بمعدات مستمدة من فرويد وينغ.

أما في أمريكا فالوضع مختلف تماما رغم أنه ليس من التعسف القول إن النقاد الجدد يستمدون الكثير من إليوت ورتشاردز. غير أن إصطلاح «النقد الجديد» العام من شأنه أن يخفي التنوع الكبير الذي يتميز به النقد الأمريكي الذي كتب مؤخرا والتناقض العميق والخلافات الحادة التي تفصل كبار النقاد عن بعضهم. وتمثل مشكلة الشكل محكا جيدا في هذا المجال. ولسوف نهمل في هذا السياق العديد من النقاد الممتازين الذين ينصب اهتمامهم الأكبر على أمور اجتماعية أو سياسية أو سيكولوجية من أمثال إدموند ولسون، ولاينل ترلنغ. وسنقسم النقاد الأمريكيين المعاصرين إلى ثلاث مجموعات ينتمي كنث بيرك وبلاكمور إلى أولاها، ويشكل رانسم وونترز وألن تيت ثانيتها، ويشكل كليانث بركس ووليم ك. ومست ثالثتها. أما كنث بيرك فيمزج بين مناهج الماركسية والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا وعلم المعاني من أجل أن يقيم نظاما من السلوك الإنساني ومن الدوافع يستخدم الأدب باعتباره مجرد نقطتن للبداية أو وسيلة للتوضيح. وتبدي كتبه الأولى بعض الاهتمام بالشكل، غير أن الشكل يعرف فيها باعتباره «استثارة للرغبات وإشباعا لها. ولا شكل للعمل إلا إذا أدى كل جزء منه بالقارئ إلى أن يتوقع جزءا آخر يتممه»[26]. وهكذا انتقل العبء كله، مثلما هي الحال عند رتشاردز، إلى استجابة القارئ العاطفية. وفي كتاب فلسفة

الشكل الأدبي خضع الشكل كليا إلى تفسير للشعر باعتباره سلسلة من «الستراتيجيات الهادفة لاحتواء المواقف»[27]. وما الشعر في الواقع إلا فعل من أفعال تطهير النفس التي يقوم بها الشاعر. كذلك ينادي بلاكمور الذي تأثر ببيرك كثيرا، بمفهوم سيكولوجي مشابه للشكل، فهو يقول «إن هدفه النهائي هو إخراج مثال عن الشعور بما تعنيه الحياة إلى حيز الوجود»[28] غير أن بلاكمور أشد اهتماما من بيرك بالأدب، بالكلمات، والأسلوب، والبحور، وأحيانا «بمبدأ التأليف»-وهو ما يدعوه، بشكل يثير الاستغراب، «بالشكل التنفيذي»[29].

يمكن أن نصنف ج. ك. رانسوم، الذي يعتبر عادة مؤسس النقد الجديد، وآيفر ونترز معا، رغم ما بينهما من اختلافات، باعتبارهما ناقدين عادت الثنائيات القديمة للاستحواذ عليهما. يميز رانسم بين النسيج والبنية في الشعر. والنسيج هو التفاصيل التي يبدو أنها غير ذات أهمية، هو الحياة الموضعية المجسدة للقصيدة، وما يعيد تشكيل جسد العالم وغناه النوعي بواسطة تلك التفاصيل التي يبدو أنها غير مهمة والتي يجمع أواصرها منطق صارم. أما البنية فهي التعبير المنطقي عن الواقع الذي لا غنى عنه ولا بد للشعر من القيام به [30]. ويبدو هنا أن ثنائية الشكل والمضمون والمغزى والمحسنات قد أعيدت لها الحياة. لا بل إن آيفر ونترز ذا النزعة الأخلاقية المتشددة، يعيد تأكيدها بدون مواربة، فهو يرى أن الشعر يقول شيئا عقلانيا يمكن الدفاع عنه عن التجربة الإنسانية[31] التي يتناولها. والشكل أمر أخلاقي: هو فرض النظام على المادة[32] لا بل إن الشكل جزء حاسم من أجزاء «المحتوى الأخلاقي»، مما يترك المجال للمصالحة النهائية بين الأحاسيس والتكنيك. كذلك تكمن ثنائية مشابهة لهذه في مفهوم «الامتداد» tension الذي جاء به ألن تيت، وهو المفهوم الذي يجمع عن طريق الجناس [في الإنكليزية] بين الextension [الدلالة: حرفيا: الامتداد إلى الخارج] والintension [التضمين: حرفيا: الامتداد إلى الداخل] مع تشابه هذا الاصطلاح الأخير مع ما يدعوه رانسم بالنسيج.

أما «الشكلي» الحقيقي بين النقاد الأمريكيين فهو كليانث بركس الذي رفض هذه الثنائيات وتمسك بالنظرة العضوية أكثر من أي ناقد أمريكي آخر. غير أن بركس نفسه ينحدر من الاتجاه الذي سلكه كل من رتشاردز

وإمبسن، ويستخدم، خاصة في مقالاته المبكرة، مفردات سيكولوجية في ظاهرها. فهو يحلل القصائد باعتبارها بنى قوامها التوتر والمفارقة. وهو يستخدم اصطلاح المفارقة استخداما واسعا جدا: والمفارقة عنده «اصطلاح عام للدلالة على ما يجري على عناصر السياق المختلفة من تحوير بسبب وجودها في ذلك السياق»[33]. ولذا فهو يحلل الوحدة السياقية في القصيدة وكليتها وتماسكها وتكاملها، بينما يرفض ما يدعوه بهرطقة الصياغة المغايرة، أي محاولة حصر القصيدة في محتواها النثري. ولا يخضع بركس لإغراء التشبيهات البيولوجية الفاسدة التي قد يغري بها المفهوم العضوي للشكل، ولكنه يتمسك بقوة بشمولية يراها بحق متمثلة في بنية لغوية شكلية رغم استعماله لاستعارات متباينة مثل الاستقرار والتوازن والتناسق الهارموني. غير أن بركس هو بالدرجة الأولى ناقد محلل لقصائد منفصلة. أما القول في النظرية العضوية على الصعيد الفلسفي المجرد فقد أخذ بالشيوع في الكتابات الأمريكية حول الإستطيقا: في كتابات وليم ك. ومست الذي تعاون مؤخرا مع كليانث بركس في كتابة تاريخ مختصر للنقد الأدبي وكتابات سوزان لانغر التي عرفت الفن، بالاستناد إلى أفكار مستمدة من كاسرر وبل، باعتباره «خلقا لأشكال ترمز إلى الشعور الإنساني»[34]؛ وكتاب مورس وايتز فلسفة الفنون (1950)، وكتابات إلزيو فيفاس.

يعود مفهوم «الشكل العضوي» و«الوحدة في التنوع»، و«التوفيق بين المتناقضات «إلى كولرج، ومن خلاله، إلى الرومانسيين الألمان. أما في ألمانيا في قد اختفى هذا التراث، من الناحية العملية على الأقل. وقد كانت شكلية هربارت في القرن التاسع عشر، وهي الشكلية التي رأت الشكل باعتباره السطح المحسوس أو التأليف لأصوات، خطوة مهمة في الإستطيقا، خاصة في مجال الفنون الجميلة والموسيقا (كما عندي. هانسلك)، ولكنها لم تؤثر في النقد الأدبي إلا تأثيرا طفيفا. فقد غدا البحث الأدبي الألماني إما فلولوجيا وإما (كما حدث في القرن العشرين) مهتما بتاريخ الأفكار وعلم النفس تحت تأثير الشخصية المهيبة لدلتاي ومفهومه عن التجربة. وهكذا غدا من الصعب علينا أن ندعو حتى مدرسة [الشاعر] غيورغه التي أحيت بعض الشعور بأهمية الشكل، مدرسة شكلية في نقدها، فقد سعى غندولف في كتابه عن غوته إلى أن يشيد ب غشطالت موضوع البحث.

وهذا اصطلاح يعني تركيبا غامضا من السيرة والنقد. فكانت النتيجة في رأي غندولف أننا لا نستطيع التمييز، لدى الكلام عن هذه الشخصية التي اكتسبت هالة بطولية، بين التجربة والعمل الفني، مما يعني أن غندولف يخلط هو الآخر بين الحياة والفن.

أما في مجال البحث الأكاديمي الصرف، فقد عاد أسكر قالتسل إلى النظر مرة أخرى في المشكلات الشكلية: ورغم أن اصطلاحاته ليست جديدة إلا أنه ساهم فيما أرى في إحلال تعبير المحتوى والبنية Gehalt and Gestalt محل الثنائية القديمة، ثنائية الشكل والمادة Form-Stuff في ألمانيا. غير أن عمله تناول إما الرسائل الفنية كلا على حدة وإما الطريقة التي تنير الأعمال الفنية فيها بعضها البعض Die Wechselsteitige Erhullung der Kunste، أي بنقل التصنيفات التي جاء بها فلفلن في حقل التاريخ الفني إلى حقل التاريخ الأدبي. وهذه النظرية تتعلق بتطور الأساليب، وفيها تفسر بعض الأنماط التي ينظر إليها من منظور واسع من خلال التاريخ الفكري، أو من خلال التعبيرات غير المحسوسة التي تطرأ على طريقة «النظر». ويبدو لي أن هذا الكلام ينطبق أيضا على كتاب يول بوكمان تاريخ الشكل في الشعر الألماني Formgeschichte des (1949)deutschen Dichtung، حيث يعرف تاريخ الشكل Formgeschichte بأنه تاريخ تشكيل الأفكار الإنسانية[35] Geschichte des Auffassungs formen des Menschlichen، أي أن الشكل يتغير إلى شعور نحو العالم، إلى معرفة بالنفس وتفسير لها، أو يبقى مجرد نزوع نحو الشكل Formwille أو تفكير شكلي Formgedank، مع ما في ذلك من مفارقة. ويستخدم بوكمان والعديد من الباحثين الألمان الآخرين إصطلاح الشكل الداخلي المستمد من التراث الأفلاطوني المحدث من خلال شافتسبري ومنه إلى فنكلمان فغوته، ففلهلم فون همبولت، ولكنه ظل عندهم إصطلاحا لا يقل إبهاما عن السابق لأننا لا نزال عاجزين عن رسم الحد الفاصل بينه وبين اصطلاح الشكل الخارجي. ولذا يبدو أن الشكل الداخلي ليس أكثر من كناية عن الاتجاهات السيكولوجية والفلسفية وقد جمعت حول مركز واحد مفترض. ويبدو لي أن كتاب بوكمان هو كتاب في تاريخ الأفكار لم يحسن التخفي فلا هو بالشكلي ولا بالنقدي بل تاريخي نسبي، ولذا فإنه معنى بإظهار التغير من الرمزية القروسطية، إلى فن التعبير Aus druckskunst،

إلى التعبير الرومانسي عن الذات.

كذلك أعيدت الحياة في ألمانيا إلى اصطلاح «الشكل العضوي» مع تأكيد قوي على إيحاءاته البيولوجية من قبل كل من غونترمويلر وهورست أويل. وقد استغل هذان الكاتبان التماثل الموجود بين العمل الفني والكائن الحي استغلالا بلغ من تطرفه أنهما ظلا في خطر دائم من إلغاء الفرق بين الفن والحياة، بين العمل الفني الذي صنعه الإنسان وبين الحيوان أو الشجرة. يتحدث مويلر مثلا عن هيكل الزمن في الرواية كما لو كان هيكل حيوان[36]، فكأن على البحث الأدبي أن يصبح فرعا من فروع علم الأحياء.

أما الوجودية فقد عنت في بعض الأقطار، وخاصة في فرنسا، تحولا نحو دراسة الأدب كفلسفة، بينما ركزت الوجودية في ألمانيا، بشكل يثير الاستغراب، على نص العمل الأدبي، وعلى بنيته الظاهرة-وذلك لأن الوجودية الألمانية لا تثق بتاريخ الأفكار وعلم الاجتماع وعلم النفس. ونحن نجد عند كل من ماكس كوميريل وإميل شتايغر على وجه الخصوص وعيا جديدا بمشكلة الشكل رغم أن هذين الكاتبين لا يكادان يبديان أي اهتمام بالشكل العام بل بتفسير بعض المقاطع بمفردها، أو بنظرية الأنواع الأدبية بالنسبة إلى الزمن. ويزودنا كتاب فريدرخ بلنو الممتاز عن رلكه بمثال واضح عن مخاطر الاتجاه الوجودي من وجهة النظر الأدبية. فهو يتناول القصائد كما لو أنها سلسلة من المقولات الفلسفية التي يجب قبولها كمقولات صحيحة ولذلك فهي ملزمة، أو يجب رفضها باعتبارها غير صحيحة.

ويبدو لي أننا قد وصلنا هذه الأيام إلى ما يشبه الطريق المغلق رغم صحة النظرة الأساسية التي جاءت بها النظرية العضوية، ألا وهي وحدة الشكل والمضمون. وقد تدعم نظرة أخيرة إلى الشكلية الروسية التي بحثتها بتفصيل أو في المقالة المعنونة «الثورة على الوضعية» هذا الاستنتاج وتوحي على الأقل بمنفذ من هذه الطريق المغلق لا يكاد الغرب يعرف شيئا عن هذه الحركة لأنها كبتت في روسيا ولأن نصوصها عسيرة المنال. لكن ظهر مؤخرا وصف جيد لها بالإنكليزية كتبه فكتور إرلخ بعنوان الشكلية الروسية[37]، يمكننا من معرفة النظريات الأساسية بشكل دقيق. لقد غدا «الشكل» لدى الروس شعارا بلغ من شموليته أنه أخذ يعني كل ما يكون العمل الفني. وكان هؤلاء الشكليون الروس يتناولون الموضوع في سياق من التمرد ضد النقد

الأيديولوجي السائد من حولهم، وضد فكرة «الشكل» بوصفه إناء يصمت فيه المحتوى الجاهز. ودافعوا كما فعل نقاد كثيرون قبلهم وبعدهم، عن الوحدة التي لا تنفصم بين الشكل والمحتوى، واستحالة رسم الحد الفاصل بين العناصر اللغوية والأفكار التي يعبر عنها بواسطتها. فالمحتوى يتضمن بعض عناصر الشكل. والأحداث التي ترويها الرواية مثلا هي جزء من المحتوى بينما تشكل طريقة ترتيبها فيما يدعى بالحبكة جزءا من الشكل فيما نعتقد. وإذا ما أزيل هذا الترتيب زال عنها كل أثر فني. ولا بد حتى في لغة السطح الإستطيقي، وهو ما يعتبر عادة جزءا من الشكل، من أن تميز الكلمات نفسها، وهي عادة لا قيمة إستطيقية لها، عن الطريقة التي تكون بها المفردات وحدات من المعنى، هي وحدها صاحبة التأثير الإستطيقي. وقد اختار الشكليون الروس بشكل متناقض في كثير من الأحيان حلين: الأول هو توسيع الاصطلاح بحيث يغدو «الشكل هو ما يحول التعبير اللغوي إلى عمل فني». مما مكن فكتور شكلوفسكى من القول: «إن الطريقة الشكلية لا تنكر الأيديولوجية أو المحتوى في الفن، ولكنها تعتبر ما يدعى بالمحتوى مظهرا من مظاهر الشكل»[38]. ويعترف فكتور جرمونسكي بأننا «إن قصدنا (إستطيقي) حين نقول (شكلي) فإن كل حقائق المحتوى تصبح في الفن ظواهر شكلية». وهذا يتيح له أن يقول: «إن الحب والحزن والصراع الداخلي المأساوي، والأفكار الفلسفية، إلخ، لا توجد في الشعر كما هي، بل في شكلها المجسد»[39]. وقد استنتج رومان ياكبسن من هذه الفكرة أن الفنان غير مسؤول. «فمن السخف أن نعزو الأفكار والمشاعر لشاعر مثلما كان من السخف أن يوسع النظارة في العصور الوسطى الممثل الذي قام بدور يهوذا ضربا. فلماذا تكون مسؤولية الشاعر أعظم إذا صور لنا أفكارا تتصارع منها إذا صور صراعا قوامه السيوف والمسدسات؟»[40] فما الأفكار إلا كالألوان على قماشة اللوحة: وسيلة لغاية، تؤدي وظيفتها ضمن كل فني ندعوه «الشكل».

غير أن الشكليين الروس أدركوا في العادة أنه لا يكفي أن نجعل الشكل يستوعب المضمون. ولذلك فقد أحلوا محل الثنائية القديمة ثنائية جديدة قوامها المقابلة بين العناصر غير الإستطيقية التي تقع خارج إطار الفن وبين مجموع الوسائل الفنية. ولذا غدت «الوسيلة» بالنسبة لهم الموضوع

الذي يصح أن يكون موضوعا للدراسة الأدبية، مما أدى إلى الاستعاضة عن «الشكل» بمفهوم ميكانيكي عن مجموعات الوسائل أو الطرق التي يمكن دراستها كلا على حدة، أو ضمن علاقات متشابكة متباينة. وقد حلل الشكليون الروس، في كتاباتهم المبكرة خاصة، لغة الشعر باعتبارها لغة خاصة تتميز بتشويه متعمد للكلام العادي عن طريق ما سموه بالعنف المنظم الذي يرتكبه الكاتب ضده. ودرسوا الطبقة الصوتية وهارمونيات أحرف العلة، ومجموعات الأحرف الساكنة، والقوافي، وإيقاع النثر، والبحور، معتمدين اعتمادا كبيرا على نتائج اللغويات المعاصرة، وما جاءت به عن الفونيم [أصغر وحدة صوتية ذات دلالة] وكيف يؤدي وظيفته. وبذا كانوا وضعيين يسعون نحو مثال من البحث الأدبي، يكون علمي الطابع، تكنولوجيا تقريبا. ويبدو أن مفهومهم الخاص بالشكل يجعله مجموع العلاقات القائمة بين العناصر. ورغم أن وسائلهم كانت أدق، إلا أنهم عادوا إلى الشكلية البلاغية القديمة.

ولكن عندما صدرت الشكلية الروسية إلى بولندة وشيكوسلوفاكيا في فترة ما بين الحربين صارت على اتصال بما جاء به الألمان عن الشمولية والكلية، وبالنظريات الفلسفية حول طبيعة موضوع النظر التي توجد في ظواهرية هوسرل، أو توجد بطريقة مختلفة في فلسفة الأشكال الرمزية التي جاء بها كاسرر. وقد دعت المجموعة التشيكية الملتفة حول جماعة براغ اللغوية (التي انخرط عقدها الآن) دعت مذهبها بالبنيوية عوضا عن الشكلية لأنها شعرت أن اصطلاح البنية (الذي يجب ألا يفهم منه أنه يثير إلى أي شيء معماري صرف) أفضل تعبيرا عن كلية العمل الفني ولا تثقله الإيحاءات الخارجية كاصطلاح الشكل. وقد كان من رأيهم أن الشكل لا يمكن أن يدرس باعتباره حصيلة الوسائل الفنية، وأنه ليس حسيا خالصا أو لغويا خالصا لأنه يصور لنا «عالما» من المواضيع، والشخصيات والحبكات. وقد قدم الفيلسوف الظواهري البولندي رومان إنغاردن في كتابه العمل الأدبي (1931) أفضل تعبير عن نظرية تنظر إلى العمل الفني باعتباره كلا متكاملا، كلا هو مع ذلك حصيلة طبقات مختلفة متباينة[41]. ويتفادى مفهوم كهذا للعمل الأدبي مزلقين: العضوية المتطرفة التي تؤدي إلى كلية عجماء تجعل التمحيص مستحيلا، والخطر المناقض المتمثل في التجزئة.

ويبدو أن كتابا مثل العمل الأدبي (1948) لفولفغانغ كايزر يسير بالاتجاه الصحيح حتى لو كان من الصعب علينا أن نقبل بعض تفريقاته. كذلك يتيح لنا مفهوم الطبقات الذي طورته في كتابي الذي شاركني في كتابته أوستن وارن بعنوان نظرية الأدب (1949) أن نعود إلى العمل التحليلي العقلي بدون أن نتنازل عن النظرات الثاقبة المتعلقة بالشمول والكلية ووحدة الشكل والمضمون.

لكن يبدو لي أن التحليل الكامل نفسه لبنية العمل الفني لا يستوفي مهمة البحث الأدبي. فالعمل الفني، كما قلت من قبل، كل من القيم لا ينضوي تحت البنية بل يشتهل جوهرها. وقد فشلت كل المحاولات التي قصدت إلى إخراج القيم من الأدب، وسوف تفشل لأن القيمة هي جوهر الأدب. ولا يمكن فصل الدراسة الأدبية عن النقد الذي هو عبارة عن حكم تقويمي. ولسوف تتناول مقالة أخرى موضوع استحالة فصل الشكل والبنية عن مفاهيم كمفاهيم القيمة والمعيار والوظيفة، وأن من المستحيل الحصول على علم للشكل والبنية أو الأسلوب لا يشكل جزءا من فلسفة إستطيقية ما ومن كيان نقدي معترف به.

هوامش الفصل الثالث

(1) و. إلتن، الإستطيقا واللغة (اكسفورد، 1954)، ص 12. W.Elton Aesthetics and Language

(2) «مشكلة الشكل والمضمون في العمل الأدبي» هليكون 1 (1938)، 51-67. Roman Ingarden, Das Form-Inhalt-Problem in literarischen Kunstwerk, Helicon.

(3) الإستطيقا والنقد (لندن، 1955)، ص 289. Harold Osborne, Aes thetics and Criticism.

(4) وليم ك. ومست وكليانث بركس، النقد الأدبي (نيويورك، 1957)، ص 748. W.K.Wimsatt and Cleanth Brooks, Literary Criticism.

(5) «مدخل إلى نظرية جيرنشيفسكي في الإستطيقا» (1952)، Ein fuhrung in die Aesthetik-Tschernvschewskijs. في مساهمة في تاريخ الإستطيقا (برلين، 1954)، ص 159. Beitrage zur Geschichte der Aesthetik.

(6) الترجمة الإنكليزية من الإستطيقا (ط2، لندن، 1922)، ص 16. Aesthetic.

(7) ن. م.، ص 98.

(8) ن. م.، ص 51.

(9) «المجمل في الإستطيقا» Brevario di Estetica في دراسات جديدة في الإستطيقا (ط3، باري، 1948)، ص 34، Nuovi Saggi di estetica.

(9) منوعات 5 (ط30، باريس، 1948)، 153. Variete.

(10) آراء (باريس، 1948)، ص 173. Vues.

(11) ن. م.، ص 188.

(12) منوعات، 3 (ط45، باريس، 1949)، 26. Variete.

(13) آراء، ص 180. Vues.

(14) «أمور تخصني» Propos me concernant في كتاب بيرن-جوفروا، حضور فاليري (باريس، 1944)، ص. 20. Presence de Valery.

(15) منوعات، 5، 161. Variete.

(16) 2 Tel Quel

(17) (ط36، باريس، 1948)، 76.

(18) منوعات 1، (ط91، باريس، 1948)، 78. Variete.

(19) اقتبسه شارل دوبو، اليوميات 1921- 1923 (باريس، 1946)، ص 222 (30 كانون الثاني 1923). Charles Du Bos, Journal.

(20) مقدمة لكتاب عزرا باوند، قصائد مختارة (لندن، 1928)، ص 10 من مادة التقديم. Ezra Pound Selected Poems.

(21)النقد التطبيقي (نيويورك، 1949)، ص 233. I.A. RichardsPractical Criticism.

(22)التربية والجامعة لندن، 1943 ، ص 113 F.R. Leavis, Educa tion and the University

(23)قارن كتاب صوت الشعور الحق: دراسات في الشعر الرومانسي الإنكليزي Herbert Read, The

True Voice of Feeling, Studies in English Romantic Poetry.لندن،.(1953)

(24) مجموعة مقالات في النقد الأدبي (لندن، 1948)، ص 60. Colleclea Essays in Literary Criticism.

(25) ن. م.، ص71.

(26) أقوال مضادة (ط2، لوس أنجلوس، كاليفورنيا، 1953)، ص 124.

Counter-Statement.

(27) فلسفة الشكل الأدبي (باتن روج، 1953)، ص 1. The Philosophy of Literary Form

(28) الأسد وقرص العسل (نيويورك، 1955)، ص 268. The Lion and. the Honeycomb

(29) ن. م.، ص 273.

(30) جسد العالم (نيويورك، 1938) The World's Body خاصة الفصل المعنون: «الشعر: ملاحظة في الأنطولوجيا». Poetry: A Note in Ontology والنقد الجديد (نورفوك، كنتكت، 1941)-The New Criticism الفصل المعنون: المطلوب: ناقد أنطولوجي . Wanted: An Ontological Critic.

(31) دفاعا عن العقل (دنفر، 1947)، ص 11. In Defence of Reason.

(32) ن. م.، حاشية ص 64.

(33) المزهرية حسنة الصنع (نيويورك، 1947)، ص 191. The Well Wrought Urn.

(34) الشعور والشكل (نيويورك، 1953)، ص 40، Feeling and Form.

(35) هامبورغ، 1949، ص 13. Paul Bockmann, Formgeschichte der deutschen Dichtung.

(36) أنظر قضية الشكل في البحث الأدبي وفي مورفولوجية غوته Gunther Muller, Die Gestalfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie، (هالة، 1941). و«فن الشعر المورفولوجي» في هلكون، 5 (1943)، Helicon وأوبل: مورفولوجية البحث الأدبي (ماينتس، 1947). Horst Oppel, Morphologie der Literaturwissenschft.

(37) لاهاي، 1955. Victor Erlich, Russian Formalism.

(38) ن. م، ص. 16.

(39) ن. م، ص 159.

(40) الشعر الروسي الجديد Novyeshaya russkaya poeziya. (براغ، 1921)، ص 16-17.

(41) هالة، 1931، ص 24. Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk.

4 مفهوم الرومانسية في التاريخ الأدبي(*)

١ - المصطلح ومشتقاته

تعرض مصطلح الرومانسية ومشتقاته للهجوم منذ وقت طويل. فقد قال آرثر و. لفجوي في بحث مشهور له بعنوان«حول التمييز بين الرومانسيات»:«أخذت كلمة (رومانسي) تعني أشياء بلغ من كثرتها أنها فقدت معناها، وتوقفت عن أداء وظيفتها كرمز لغوي». وحاول لفجوي أن يعالج هذه«الفضيحة من فضائح التاريخ والنقد الأدبيين»عن طريق إظهار أن«رومانسية هذا القطر قد لا تشترك بشيء مع رومانسية ذلك، وأن هناك في واقع الحال تعددية في الرومانسيات ربما كانت نتيجة شبكات فكرية متباينة». ومع أنه يعترف«بإمكانية وجود عامل مشترك بينها جميعا، لكن هذا العامل، إن وجد، لم تحدد معالمه بعد»[1]. كذلك كانت«الأفكار الرومانسية»-فيما يقول لفجوي.«غير متجانسة في معظمها، مستقلة عن بعضها البعض من الناحية المنطقية، وأحيانا متعارضة في مدلولاتها». [2].

لم يتقدم أحد، حسب علمي، لقبول هذا التحدي

من بين من زالوا يعتبرون المصطلح المذكور مفيدا، ويودون الاستمرار في الكلام عن حركة رومانسية أوروبية واحدة. ومع أن لفجوي يذكر بعض التحفظات ويقدم بعض التنازلات للرأي الأقدم، إلا أن الانطباع السائد هذه الأيام، خاصة بين الباحثين الأمريكان، هو أن مقولة لفجوي ثابتة لا تتزعزع. أما أنا فأنوي إثبات أنه ليس هنالك من أساس لهذه الإسمانية المتطرفة، وأن الحركات الرومانسية الرئيسة تشكل وحدة نظريات وفلسفات وأساليب وأن هذه بدورها تشكل مجموعة متجانسة من الأفكار تتضمن كل منها الأخرى.

حاولت في بحث آخر أن أقيم دفاعا نظريا عن استعمال المصطلحات الخاصة بالحقب وعن فائدتها[3]. وخلصت إلى القول إن علينا أن ننظر إلى هذه المصطلحات لا باعتبارها مؤشرات لغوية إعتباطية، ولا باعتبارها كيانات ميتافيزيقية، بل باعتبارها أسماء لنظم من المعايير تسود الأدب في أوقات معينة من مسيرة التاريخ. واصطلاح«المعايير»هو مجرد اصطلاح مناسب يعني التقاليد والمواضيع والفلسفات والأساليب وما شابهها، بينما أعني بسيادتها تغلب مجموعة من المعايير بالمقارنة مع المجموعة التي تغلبت في الماضي. ويجب ألا يفهم اصطلاح السيادة فهما إحصائيا، إذ أن من الممكن أن نتصور وضعا تظل فيه المعايير القديمة متغلبة عدديا بينما تبتكر الأعراف الجديدة، أو تستعمل من قبل كتاب يتصفون بأعظم قدر من الأهمية. ولذا يبدو لي أن من المستحيل تفادي مشكلة التقويم النقدية في التاريخ الأدبي. ليس من الضروري أن يلتزم المؤرخ الأدبي المعاصر بالنظريات والمصطلحات والشعارات الأدبية لعصر من العصور. ونحن محقون في حديثنا عن«عصر النهضة»والباروك رغم أن هذين المصطلحين ظهرا بعد الحدثين اللذين يصفانهما بقرون. ومع ذلك فإن تاريخ النقد الأدبي ومصطلحاته وشعاراته تزود المؤرخ الأدبي بأدلة مهمة لأنه يظهر مدى وعي الفنانين بأنفسهم، وقد يكون قد أثر على عملية الكتابة تأثيرا عميقا. لكن هذه المسألة لا بد من حلها في كل حالة على حدة، لأنه كانت هناك عصور من الوعي المتدني بالذات، وعصور تخلف فيها الوعي النظري عن الممارسة العملية، بل تناقض معها.

كانت مسألة المصطلحات، وانتشارها في حالة الرومانسية معقدة بشكل

خاص لأنها كانت معاصرة، أو كادت تكون معاصرة للظاهرة التي تصفها. وقد دل تبني المصطلحات على وعي بما حصل من تغيرات. لكن هذا الوعي ربما وجد بمعزل عن المصطلحات، وربما أدخلت هذه المصطلحات قبل أن تحدث التغيرات باعتبارها مجرد برنامج، أو مجرد تعبير عن رغبة، أو عن حفز للتغير. والوضع يختلف من بلد إلى آخر، لكن هذا لا يعني بطبيعة الحال أن الظواهر التي تسميها هذه المصطلحات كانت تختلف اختلافا جوهريا.

درس التاريخ الدلالي لمصطلح«رومانسي»دراسة مفصلة في مراحله الأولى في كل من فرنسا وإنكلتره وألمانيا، وفي مراحله المتأخرة في ألمانيا[4]. لكن أحدا لم يلتفت إلى تاريخه في الأقطار الأخرى لسوء الحظ، ولا يزال من الصعب، حتى في حالات توافر مواد الدراسة، أن نتثبت من تاريخ إطلاق صفة الرومانسية على عمل أدبي لأول مرة، وأي الأعمال الأدبية وصف بهذا الوصف، ومتى ظهرت المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية، ومتى أطلق كاتب معاصر صفة الرومانسية على نفسه، ومتى دخل اصطلاح الرومانسية لأول مرة في قطر من الأقطار، إلخ. ولذا فإنني سأحاول فيما يلي، مهما اعترى هذه المحاولة من نواقص في التفاصيل، أن أبين تاريخ هذا المصطلح على الصعيد العالمي وأن أجيب على بعض هذه الأسئلة.

لسنا معنيين هنا بتتبع التاريخ المبكر لكلمة«رومانسي». وما شهده من توسيع لاستعمالها من معنى«شبيه بالرومانس»(أي بالأقصوصة الخيالية)،«باذخ»«سخيف»، الخ، إلى معنى«التصوير المؤثر». وإذا ما حصرنا اهتمامنا بتاريخ المصطلح كما هو مستخدم في النقد والتاريخ الأدبيين فلن تواجهنا صعوبات كثيرة في رسم معالمه. لقد استخدم اصطلاح«شعر رومانسي»أول ما استخدم ليصف شعر أريوستو وتاسو وأقاصيص العصور الوسطى التي استمد الشاعران المذكوران منها المواضيع وآلات السرد[2*] Machinery. وقد ورد الاصطلاح بهذا المعنى في فرنسا سنة 1669، وفي إنكلتره سنة 1674[5]. ولا شك في أن توماس وارتن فهمه بهذا المعنى عندما كتب مقدمته لكتاب تاريخ الشعر الإنكليزي (1774) بعنوان«أصل القصة الرومانسية في أوروبا». وقد تضمنت كتابات وارتن والعديد من معاصريه بين هذا الأدب«الرومانسي»، أدب العصر الوسيط وعصر النهضة، وبين كل

التراث الأدبي الذي انحدر من العصور الكلاسيكية القديمة، وقد دافع هؤلاء الكتاب عن طريقة التأليف التي اتبعها كل من أريوستو وتاسو وسبنسر وعن آلات السرد التي تميزوا بها ضد التهم التي وجهها لهم النقد الكلاسيكي المحدث باستخدام أفكار مستمدة من مدافعي عصر النهضة عن أريوستو وتاسو وأقاصيص العصور الوسطى[6]. كذلك حاولوا الدفاع عن الميل نحو القصص«الرومانسية»تلك وأمثالها وعن خرقها للمعايير والقواعد الكلاسيكية رغم أن هذه المعايير والقواعد ظلت على مكانتها بقدر ما يتعلق الأمر بالأنواع الأدبية الأخرى. وقد كان للثنائية هذه شبيهاتها الواضحة في المقابلات الأخرى التي تميز بها القرن الثامن عشر: بين القدماء والمحدثين، بين الشعر الشعبي والشعر الفني، بين شعر شكسبير«الطبيعي»الذي لم يحفل بالقواعد وبين التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية. وهناك مزاوجة مقصودة قطعا بين صفتي القوطية والكلاسيكية في كتابات كل من هيرد ووارتن. فهيرد يتكلم عن تاسو بوصفه يتنقل بين القوطية والكلاسيكية وعن ملكة الجن باعتبارها قصيدة قوطية وليست كلاسيكية. أما وارتن فيدعو الكوميديا الإلهية لدانتي«مركبا رائعا من الخيال الكلاسيكي والخيال الرومانسي»[7]. هنا تلتقي الكلمتان الشهيرتان، ربما للمرة الأولى، ولكن أغلب الظن أن وارتن لم يقصد أكثر من أن دانتي استخدم الأساطير الكلاسيكية والمواضيع الفروسية معا.

دخل هذا الاستعمال لمصطلح الرومانسية إلى ألمانيا. ففي عام 1766 كتب غرشتنبرغ مراجعة لكتاب وارتن ملاحظات حول ملكة الجن معتبرا إياه مفرطا في تمسكه بالأفكار النيوكلاسيكية، وأفاد هيردر من علم وارتن ومعلوماته ومصطلحاته هو ومعاصروه الإنكليز. وقد ميز أحيانا بين الذوق الرومانسي (الفروسي) والذوق القوطي (الشمالي)، ولكنه غالبا ما استخدم كلمة«الرومانسي»بدلا من«القوطي»والعكس بالعكس. وقد لاحظ منذ سنة 1766 أن مزيج الديانة المسيحية والفروسية أدى إلى نشوء«ذوق إيطالي روحي رومانسي»[8]، ثم دخل هذا الاستعمال إلى أوائل الكتب المدرسية عن تاريخ الأدب العام: إلى كتاب تاريخ الأدب (1799) لآيكهورن، وإلى الأجزاء الأولى المخصصة للأدبين الإيطالي والإسباني من كتاب فريدرخ بوترفك الهائل تاريخ الشعر والبيان منذ القرن الثالث عشر (1801- 1805) وترد

كلمة«رومانسي»في هذا الكتاب في مختلف السياقات: فهي ترد كوصف للأسلوب والشخصيات والشعر، ويستخدم بوترفك اصطلاح altromantisch (رومانسي قديم) ليشير إلى العصور الوسطى، واصطلاح neuromantisch (رومانسي جديد) ليشير إلى ما نسميه نحن عصر النهضة. وهذا الاستخدام شبيه إلى حد كبير باستخدام وارتن مع فارق واحد هو أن مداه قد أخذ بالاتساع: فلم تعد الرومانسية تنسحب على العصر الوسيط وأريوستو وتاسو فقط، بل أخذت تشمل شكسبير وسرفانتس وكالدرون. وأخذت تعني، ببساطة، كل الشعر الذي ينتمي إلى تراث يختلف عن ذلك الذي انحدر من العصور الكلاسيكية. وقد اتصل هذا المفهوم التاريخي الواسع بمعنى آخر فيما بعد، ألا وهو المعنى التايبولوجي [*3] (typological) الذي قام على أساس توسيع التقابل بين ما هو كلاسيكي وما هو رومانسي، وبدأ على يدي الأخوين شليغل. وقد قال غوته في حديث له مع إكرمان سنة 1830 أن شلر اخترع التمييز بين المطبوع والمصنوع، وأن الأخوين شليغل غيرا المصطلحين إلى«كلاسيكي ورومانسي»[9]. وكان غوته قد غدا في ذلك الوقت شديد العداء للتطورات الأدبية الحديثة في فرنسا وألمانيا وصاغ التمييز على الشكل التالي:«الكلاسيكية صحة والرومانسية مرض»[10]. وكان يكره الأخوين شليغل لأسباب شخصية وأيديولوجية. لكن حكمه لم يكن سليما من الناحية التاريخية. صحيح أن مقالة شلر«الشعر المطبوع والشعر المصنوع»[*4] كانت تعبيرا عن تايبولوجية أساليب أثرت على تحول فريدرخ شليغل إلى الحداثة بعد أن كان مفتونا بالحضارة اليونانية[11]. لكن تمييز شلر ليس مطابقا لتمييز الأخوين شليغل، كما يتضح من حقيقة انتماء شكسبير إلى ما هو naive عند شلر وما هو romantisch عند شليغل.

حظيت المعاني الدقيقة لهذين المصطلحين عند الأخوين شليغل بكثير من الاهتمام [12]. لكننا لو نظرنا إلى تاريخ كلمة«رومانسي»من منظور أوروبي واسع، لوجدنا أن كثيرا من هذه المعاني ذات صفة شخصية خالصة لأنها لم تترك أثرا على التاريخ اللاحق للمصطلح، ولم تؤد إلى تلك الصياغة التي كانت بعيدة الأثر والتي وضعها أوغوست فلهلم شليغل نفسه في محاضرات حول الفن المسرحي والأدب (1809- 1811) ودعيت بحق«رسالة الرومانسية الألمانية إلى أوروبا[13]. ويبدو أن اصطلاحي Romantik و Romantiker

بوصفهما إسمين كانا من ابتكار نوفاليس سنة 1798- 1799 . لكن الRomantiker عند نوفاليس هو مؤلف روايات خيالية وقصص جنيات على شاكلة ما ألفه هو، بينما ترادف Romantik كلمة Romankunst بهذا المعنى[14]. كذلك تربط القطعة الشهيرة رقم 116 من الأثينايوم (1798) التي كتبها فريدرخ شليغل، والتي تعرف»الشعر الرومانسي«باعتباره شعرا تقدميا شاملا بفكرة الرواية الخيالية تلك. لكن الاصطلاح استعاد في المقطوعة اللاحقة بعنوان»أحاديث عن الشعر«(1850) معناه التاريخي المحدد: ووصف شكسبير باعتباره مؤسس الدراما الرومانسية، ووجد العنصر الرومانسي أيضا في سرفانتس والشعر الإيطالي،«وفي عصر الفروسية والحب وقصص الجنيات، ذلك العصر الذي جاءتنا منه كلمة الرومانسية والأشياء الرومانسية». لم يكن فريدرخ شليغل، وقت كتابة تلك المقطوعة، يعد عصره رومانسيا لأنه استثنى روايات جان بول باعتبارها الكتابات الرومانسية الوحيدة في عصر غير رومانسي. كذلك استعمل الكلمة بشكل غامض مبالغ فيه حين ادعى أنه لا بد من أن يكون الشعر كله رومانسيا[15].

لكن أحكام الأخ الأكبر أوغوست فلهلم شليغل وأوصافه هي التي أثرت في ألمانيا وغيرها. لم تصف المحاضرات المتعلقة بعلم الجمال التي ألقاها في ينا Jena عام 1798 التقابل بين الكلاسيكية والرومانسية بشكل صريح. لكن هذا التقابل مفهوم ضمنا في النقاش الطويل المخصص للأنواع الأدبية الحديثة التي تضم الرواية الرومانسية التي وصلت قمتها في«ذلك العمل الكامل من أعمال الفن الرومانسي العليا»الدون كيخوته، مثلما تضم الدراما الرومانسية التي كتبها كل من شيكسبير وكالدرون وغوته، والشعر الشعبي الرومانسي المتمثل في القصص الخيالية الإسبانية وقصائد البالاد الأسكتلندية[16].

أما في محاضرات برلين التي ألقاها ما بين عامي 1801 و 1804 (والتي لم تنشر حتى عام 1884) [17] فقد صاغ شليغل المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية باعتبارها مقابلة بين شعر العصور القديمة والشعر الحديث، وربط الرومانسية بما هو تقدمي مسيحي. وكتب وصفا مختصرا لتاريخ الأدب الرومانسي يبدأ ببحث في أساطير العصور الوسطى وينتهي باستعراض للشعر الإيطالي للفترة التي ندعوها اليوم عصر النهضة. ووصف

دانتي وبيترارك وبوكاشيو باعتبارهم مؤسسي الأدب الرومانسي الحديث، رغم أن شليغل كان يعرف بالطبع أنهم كانوا معجبين بأدب العصور القديمة. لكنه قال إن الأشكال التي استخدموها وأنماط التعبير التي جاءوا بها كانت غريبة كل الغرابة عن الكلاسيكية. ولم يكونوا يحلمون بالحفاظ على الأشكال القديمة في البنية والتأليف. كذلك ضمت الرومانسية عنده القصائد البطولية الألمانية مثل النيبلونغن Nibelungen، وسلسلة القصص المتعلقة بآرثر، وتلك المتعلقة بشارلمان، والأدب الإسباني من السيد حتى الدون كيخوته. لقيت المحاضرات إقبالا جيدا فتسربت منها هذه الأفكار إلى ما كتبه ونشره أناس غير الأخوين شليغل. أما شليغل نفسه فقد نشر بعض هذه الأفكار في كتابه عن المسرح الإسباني عام (1803). كما أننا نجد المقابلة بين الرومانسية والكلاسيكية موضع بحث وتفصيل في المحاضرات غير المنشورة التي ألقاها شلنغ عن فلسفة الفن (1802- 1803)[18]. وفي كتاب جان بول مبادئ الإستطيقا (1804)، وفي كتاب فريدرخ آست نظرية الفن (1805)[19]. لكن أهم صياغة للموضوع ظهرت في محاضرات أوغوست فلهلم شليغل التي ألقاها في فينا عام 1808- 1809 ونشرها عامي 1809 , 1811، ففيها يربط التعارض بين الرومانسية والكلاسيكية بالتعارض بين العضوية والميكانيكية، وبين التكوين والتصوير. كذلك يعارض فيها أدب العصور القديمة والأدب النيوكلاسيكي (الفرنسي بالدرجة الأولى) بالدراما الرومانسية التي كتبها شكسبير وكالدرون، ويعارض شعر الكمال بشعر الرغبة التي لا تحدها حدود.

من السهل أن ندرك كيف أن هذا الاستخدام التايبولوجي التاريخي دخل في وصف الحركة التي كانت معاصرة له، وذلك لأن الأخوين شليغل كانا شديدي العداء للكلاسيكية في تلك الفترة، وكانا يستعينان بأصول الأدب الذي سمياه رومانسيا وبنماذجه. لكن العملية كانت بطيئة مترددة بشكل يثير العجب. فهذا جان بول يصف نفسه باعتباره كاتب سيرة الرومانسيين عام 1803، ولكن يبدو أنه يشير إلى شخصيات في رواياته. وفي عام 1804 يشير إلى تيك وغيره من الرومانسيين قاصدا بذلك كتاب قصص الجنيات. غير أن تسمية الأدب المعاصر بالأدب الرومانسي كان مردها فيما يبدو إلى أعداء جماعة هايدلبرغ التي اعتدنا أن نسميها هذه

الأيام بالمدرسة الرومانسية الثانية. فقد هاجمهم ج. هـ. فوس بسبب آرائهم الكاثوليكية الرجعية عام 1808 ونشر تقليدا ساخرا لهم بعنوان تقويم رن رن يا جرس KlingKlingelalmanach وعنوان فرعي هو كتاب جيب للرومانسيين الكاملين الذين يقال إنهم صوفيون. Ein Taschenbuch Vollende fe Romantiker und angebende Mystiker وتبنت مجلة المعتكف Zeitschrift fur Einsieder، الناطقة باسم أرنيم وبرنتانو مصطلح الرومانسية بسرعة. لكن يبدو أن مزايا أصحابنا الرومانسيين نالت المديح لأول مرة في مجلة العلم والفن (1808) Zeitschrift fur Wissenchaft Kunst. ولا نجد أول وصف تاريخي«للحزب الأدبي الجديد لمن يطلق عليهم اسم الرومانسيين»إلا في الجزء الحادي عشر(1809) من تاريخ بوترفك الهائل حيث يجري بحث مجموعة ينا وبرنتانو معا[20]، بينما ضم كتاب هاينه المدرسة الرومانسية (1833) كلا من فوكيه وأوهلاند وفيرنروي. ت. أ. هوفمان. أما كتاب رودولف هايم المعتمد المدرسة الرومانسية (1870) فقد حصر اهتمامه بمجموعة ينا الأولى: الأخوين شليغل ونوفالس وتيك. وهكذا أهمل في التاريخ الأدبي الألماني المعنى التاريخي الأصلي الواسع وصارت الرومانسية اسما لجماعة من الكتاب لم يسموا أنفسهم رومانسيين.

غير أن معنى الاصطلاح الواسع كما استخدمه أوغوست فلهلم شليغل انتشر خارج ألمانيا في كل الاتجاهات. ويبدو أن الأقطار الشمالية كانت أول الأقطار التي تبنت المصطلح. فقد كتب ينز باغسن عام 1804 (أو بدأ يكتب) تقليدا ساخرا لفارست بالألمانية كان عنوانه الفرعي العالم الرومانسي، أو رومانيين في بيت الأحمق [21] De Romantische Welt Oder Romanien im Tolhans وقد كان باغسن، من الناحية الشكلية على الأقل، محرر تقويم رن رن يا جرس KlingKlingelalmlanach. وجاء آدم أيهلنشلاغر بمفاهيم عن الرومانسية الألمانية إلى الدانمارك في العقد الأول من القرن التاسع عشر. ويبدو أن الجماعة الملتفة حول مجلة Phosphoros في السويد كانت أول من ناقش المصطلح هناك. وفي عام 1810 نشرت ترجمة لجزء من كتاب آست الاستطيقا وروجعت مراجعة مستفيضة في المجلة المذكورة تضمنت إشارات إلى شليغل ونوفالس وفاكنرودر[22]. وفي هولندا نجد التعارض بين الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي مفصلا عند ن. ج. فان كامبن سنة 1823[23].

أما في العالم اللاتيني، وفي إنكلترة كما في أمريكا، فقد كان الدور الوسيط الذي لعبته المدام دي ستال حاسما. غير أن الأدلة تشير إلى أنها في فرنسا قد سبقها آخرون، ولكن بشكل أقل تأثيرا. والظاهر أن استخدام وارتن للاصطلاح كان نادرا في فرنسا رغم أننا نصادفه في كتاب بحث في الثورات Essai sur les revolutions لشاتوبريان (1797)، وهو الكتاب الذي كتبه في إنكلترة، وترد الكلمة فيه مرتبطة بكلمة«قوطي»وكلمة«تيوتوني». ومكتوبة بالتهجئة الإنكليزية[24]. لكن الكلمة، باستثناء هذه الإشارات المتناثرة، لم ترد في سياق أدبي قبل بدء الشعور بالأثر الألماني المباشر. وقد وردت في رسالة نشرها شارل فلير، وهو مهاجر فرنسي في ألمانيا وأول شراح كانت في المجلة الموسوعية عام 1810، يصف فيها دانتي وشكسبير بأنهما عماد الرومانسية، ويمدح الطائفة الروحية الجديدة في ألمانيا لأنها تحبذ الرومانسية[25]. غير أن مقالة فلير لم تكد تلفت انتباه أحد. كذلك لم تثر ترجمة فيليب ألبرت شتايفر التي نشرها عام 1812 لكتاب بوترفك تاريخ الأدب الإسباني أي اهتمام رغم أنها روجعت من قبل غيزو الشاب. أما السنة الحاسمة فقد كانت سنة 1814، فقد نشر في شهري أيار وحزيران من تلك السنة كتاب حول أدب جنوب أوروبا لسيموند دي سسمندي، وفي تشرين الأول نشر كتاب المدام دي ستال حول ألمانيا في لندن رغم أنه كان جاهزا للطباعة عام 1810. وفي كانون الأول سنة 1813 ظهر كتاب أوغوست فلهلم شليغل في الأدب الدرامي في ترجمة قامت بها مدام نكر دي سوسير، بنت عم المدام دي ستال. والأهم من كل ذلك أن كتاب حول ألمانيا أعيدت طباعته في باريس في أيار 1814. ولعل من نافلة القول الإشارة إلى أن هذه الأعمال جميعا تشع من مركز واحد، وأن كوبت ولسسمندي وبوترفك والمدام دي ستال يعتمدون اعتمادا لا شك فيه على شليغل بقدر ما يتعلق الأمر بمفهوم الرومانسية.

ليس هناك من حاجة لتكرار قصة ارتباطات أوغوست فلهلم شليغل بالمدام دي ستال. فتفصيل القول في المقابلة بين الكلاسيكية والرومانسية في الفصل الحادي عشر من كتاب حول ألمانيا مع أمثالها من المقابلات بين ما هو كلاسيكي نحتي وبين ما هو رومانسي تصويري، وبين مسرحية الأحداث اليونانية ومسرحية الشخصيات الحديثة، وبين شعر القدر وشعر

العناية الإلهية، وبين شعر الكمال وشعر الصيرورة (التقدم)، كل ذلك مستمد من شليغل. أما سمندي فكان يكره شليغل شخصيا، وأثارت عدة آراء من آرائه«الرجعية»حفيظته. وقد يكون سسمندي قد استمد الكثير من التفاصيل الصغيرة من بوترفك وليس من شليغل، ولكن رأيه القائل إن آداب الرومانس (يعني الآداب المكتوبة باللغات الفرنسية والإيطالية والفرنسية والبرتغالية والرومانية) رومانسية الروح في جوهرها وأن الأدب الفرنسي هو الاستثناء من بينها مستمد من شليغل بدون شك، كما هو الحال بالنسبة لما ذكره عن التعارض بين المسرحية الإسبانية والمسرحية الإيطالية[26].

كتبت عن هذه الكتب الثلاثة، كتب سسمندي والمدام دي ستال وشليغل، مراجعات كثيرة. ونوقشت بحدة وحماس. وقد جمع المسيو إدمون إغلي مجلدا كاملا من حوالي 500 صفحة من هذه المناقشات للسنوات من 1813 حتى 1816 فقط [27]. وقد كان رد الفعل يتسم بشيء من اللين بالنسبة للبحاثة سسمندي، ولكنه كان عنيفا بالنسبة للغريب شليغل، ومزيجا من هذا وذاك ومن الحيرة بالنسبة للمدام دي ستال. وكان الأعداء في كل هذه المجادلات يدعون الرومانسيين، ولكنه لم يكن واضحا أي أدب حديث يقصدون باستثناء تلك الكتب الثلاثة. وعندما نشر بنجامن كونستان روايته أدولف (1816) هوجم لأنه اعتبر ظهيرا للنوع الرومانسي من الأدب. وأطلق هذا الاسم باحتقار أيضا على الهلودراما ووصمت الدراما الألمانية بالوصمة ذاتها أيضا[28].

لكن لم يدع أي فرنسي نفسه رومانسيا حتى عام 1816، ولم يكن اصطلاح romantisme (الرومانسية) معروفا في فرنسا. ولا يزال تاريخ هذا الاصطلاح هناك غامضا. ومن الغريب أن كلمة Romantismus وردت كرديف للتقفية السيئة في الشعر، وللغنائية الفارغة في رسالة كتبها كلمانس برنتايو إلى أخيم فون أرنيم سنة 1803[29]، لكن هذه الصيغة لم يكن لها مستقبل في ألمانيا على حد علمي. وفي سنة 1804 أشار سينانكور إلى رومانسية المناظر الألبية[30]، وبذا استعمل الاصطلاح كاسم يتطابق استعماله مع استعمال الصفة romantic بمعنى Picturesque (منظره مؤثر). لكن يبدو أن الاصطلاح لا يرد في السياقات الأدبية قبل سنة 1816، لكنه يرد آنئذ بشكل غامض المعنى وبقصد المزاح. وهناك رسالة في الConstitutionnel يفترض أن كاتبها

رجل يعيش قرب الحدود السويسرية على مرمى النظر من قلعة المدام دي ستال، يشكو فيها من حماس زوجته لما هو رومانسي، ويتحدث عن شاعر ينمي«النوع التيوتوني من الأدب»، قرأ لها«قطعا مليئة بالرومانسية، بأسرار التقبيل الصافية، وبعاطفة الأجراس البدائية وحزنها المتموج»[31]. وبعد ذلك بفترة قصيرة وصف ستندال الذي كان آنذاك في ميلان (وكان قد قرأ محاضرات شليغل بعد نشر الترجمة الفرنسية مباشرة) وصف شليغل في رسائله بأنه«دعي جاف صغير»يثير السخرية، ولكنه شكا من أن الفرنسيين يهاجمون شليغل ويظنون أنهم هزموا«الرومانسية»[32]. ويبدو أن ستندال كان أول فرنسي يدعو نفسه رومانسيا :«أنا رومانسي متحمس، أي أنني مع شكسبير ضد راسين، ومع اللورد بايرون ضد بوالو»[33].

لكن ذلك كان في عام 1818، وكان ستندال آنئذ يعبر عن ولائه للحركة الرومانسية الإيطالية. ولذا فان إيطاليا مهمة في قصتنا هذه لأنها كانت أول الأقطار اللاتينية التي حدثت بها حركة رومانسية واعية لكونها رومانسية. ولقد كان الجدال قد دخل إلى هناك بطبيعة الحال إثر نشر كتاب المدام دي ستال حول ألمانيا الذي ترجم سنة 1814. كذلك ظهر كتاب هـ. جي حديث حول الرومانسية في الأدب عام 1814 وتميز بنزعة لا رومانسية عنيفة في ترجمة إيطالية مباشرة[34]. كما أن دور مقالة المدام دي ستال عن الترجمات من الألمانية والإنكليزية معروف. فقد تسببت في نشر الدفاع الذي كتبه لودفيكو دي بريم الذي أشار إلى النزاع كله باعتباره مسألة فرنسية ونظر إلى الرومانسية نظرة تذكرنا بهبردر أو حتى بوارتن. فهو يقتبس دفاع غرافينا عن فن التأليف الذي اتبعه أريوستو في أورلاندو الغاضب ويرى أن المعايير نفسها تنطبق على الرومانسيين الشماليين شكسبير وشلر في التراجيديا[35]. أما كتاب جيوفاني بيرشت المعنون Berchet رسائل شبه جادة لكرسستوموس وما يضمه من ترجمة لبعض بالادات بيرغر Burger فيعتبر في العادة بيان الحركة الرومانسية الإيطالية. لكن بيرشت لا يستعمل الصيغة الاسمية للكلمة ولا يتكلم عن حركة رومانسية إيطالية. وتاسو هو أحد الشعراء الذين يسميهم romantici، ويشبه التعارض المشهور بين الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي بالتعارض بين شعر الأموات وشعر الأحياء[36]. والطبيعة السياسية المعاصرة للحركة الرومانسية الإيطالية

تجد بوادرها في هذا الكتاب. وفي عام 1817 ترجمت محاضرات شليغل من قبل جيوفاني غيراردييني، لكن طوفان النشرات-بل المعركة كلها-لم يتدفق إلا عام 1818 حين استخدمت كلمة الرومانسية لأول مرة من قبل أعداء الرومانسية، من أمثال فرانسسكو بتزي، وكاملو بكياريتن، والكونت فالتي دي بارولو الذي كتب كتابا حول المعركة الرومانسية Della Romanticomachia، الذي ميز فيه بين النوع الرومانسي genere romantica والرومانسية .[37] il romanticismo. وقد ادعى بيرشت في تعليقاته التهكمية أنه لا يفهم هذا التمييز[38]، بينما لم يستعمل إرمس فسكونتي في مقالاته الرسمية، عن هذا المصطلح، التي كتبها بعد ذلك بقليل، إلا كلمة romantismo لكن يبدو أن كلمة Romanticismo كانت قد استقرت مع حلول عام 1819 عندما استعملها د. م. دالا في عنوان ترجمته للفصل الثلاثين من كتاب سسمندي أدب الجنوب:«التعريف الصحيح للرومانسية»Vera Definizione del Romanticismo رغم أن الأصل الفرنسي ليس فيه أثر للكلمة. أما ستندال الذي كان قد استخدم صيغة romantisme وداوم على استخدامها فقد تحول مؤقتا إلى استخدام romanticisme تحت تأثير الكلمة الإيطالية كما هو واضح. وقد كتب ستندال مقالتين صغيرتين عنوان الأولى«ما هي الرومانسية؟»والثانية«حول الرومانسية في الفنون الجميلة»، إلا أن المقالتين ظلتا مخطوطتين [40]. وقد ظهرت في المقالة الأولى من كتابه راسين وشكسبير، وهي المقالة التي نشرت في مجلة باريس الشهرية (1822) كلمة romanticisme مطبوعة لأول مرة باللغة الفرنسية. لكن يبدو أن كلمة romantisme كانت قد أصبحت هي السائدة في فرنسا. فقد استعملها فرانسوا منييه Mignet عام 1822، وتبعه في ذلك فيليمان ولاكريتيل في العام التالي [41]. وقد تعزز انتشار الكلمة وقبولها عندما بدأ لوي س. أوجيه مدير الأكاديمية الفرنسية كتابه بحث في الرومانسية استنكر فيه الهرطقة الجديدة في جلسة مهيبة عقدتها الأكاديمية يوم 24 نيسان 1824. وفي الطبعة الثانية من كتاب راسين وشكسبير تخلى ستندال عن romanticisme لصالح الصيغة الجديدة romantisme. ولن نحاول هنا أن نعيد سرد القصة المألوفة الخاصة بالجماعات الرومانسية، والدوريات الرومانسية التي ظهرت في العشرينات، والتي أدت بمجموعها إلى كتابة مقدمة كرمول،

وإك المعركة الكبرى التي أثارتها مسرحية إرناني [42]. غير أن من الواضح أن الاصطلاح التاريخي التايبولوجي الذي أدخلته المدام دي ستال، تحول، كما في إيطاليا، إلى صرخة حرب تميزت بها جماعة من الكتاب وجدت تلك الكلمة اسما مناسبا لها للتعبير عن معارضتها للمثل العليا التي نادت بها الكلاسيكية المحدثة. وفي أسبانيا ظهرت الكلمتان كلاسيكي ورومانسي في الصحف منذ 1818، مع إشارة صريحة إلى لويجي مونتيجيا الذي قدم إلى إسبانيا سنة 1821 وكان أول من كتب بالتفصيل عن الرومانسية في مجلة الأوروبي 1823(Europeo)، حيث علق لوبث سولر بعد ذلك بوقت قصير على الجدل الدائر بين الرومانسيين والكلاسيكيين. غير أن جماعة الكتاب الأسبان الذين دعوا أنفسهم رومانسيين لم تنتصر إلا حوالي عام 1838، لكن الجماعة لم تلبث أن انفصمت عراها كمدرسة متماسكة[43].

أما في البرتغال فالظاهر أن الميدا غارت بين الشعراء كان أول من أشار إلى الرومانسيين في قصيدته Camoes التي كتبها عام 1823 في الهافر خلال نفيه إلى فرنسا[44].

تلقت الأقطار السلافية مصطلح الرومانسية في الفترة التي تلقتها الأقطار الناطقة بلغات الروماني نفسها تقريبا. ففي بوهيميا وردت الصفة romantick كوصف لقصيدة منذ عام 1805، وورد الاسم romantismns عام 1819، والاسم romatilka المشتق من الألمانية عام 1820، والاسم romantik (بمعنى رومانسي) عام 1835 , [45] لكن لم تظهر هناك مدرسة رومانسية رسمية.

وفي بولندة كتب كاسيمير برودزنسكي بحثا حول الكلاسيكية والرومانسية عام 1818، وكتب مسكيفتش مقدمة طويلة لكتابه قصائد بالاد ورومانس (1822) شرح فيها التعارض بين الكلاسيكية والرومانسية، مثيرا إلى شليغل وبوترفك وإبرهارد مؤلف أحد الكتب الألمانية الكثيرة عن الإستطيقا التي ظهرت في ذلك الوقت. وقد ضم الكتاب قصيدة بعنوان«الرومانسية»وهي بالاد حول موضوع إلينور. [46]

وفي روسيا وصف بوشكين قصيدته سجين من القفقاس بأنها قصيدة رومانسية عام 1821، ويبدو أن الأمير فيازمسكي في مراجعته لتلك القصيدة في العام التالي كان أول من بحث التعارض بين الشعر الرومانسي الجديد

والشعر الذي يلتزم بالقواعد. [47]

أما قصة المصطلح في الإنكليزية، وهي القصة التي تتضمن أغرب التطورات، فقد أجلناها إلى الخاتمة. فقد بدأت بعد وارتن دراسة مستفيضة للروايات القروسطية الخيالية medieval romances، وللقصص الرومانسية romantic fiction. لكن لم يرد آنذاك أي تجاور لاصطلاحي الكلاسيكية والرومانسية ولا أي وعي بأن الأدب الذي افتتحته قصائد البالاد الغنائية لورد زورث وكولرج يمكن أن يدعى رومانسيا. وقد دعا سكت طبعته المحققة من سير ترسترام«أول رومانس إنكليزية كلاسيكية».[48] ولم تزد مقالة كتبها جون فورستر بعنوان«حول استخدام الرومانسية كنعت»[49] عن كونها بحثا عاديا في العلاقة بين الخيال والمحاكمة العقلية، دون أي إشارة للاستخدام الأدبي باستثناء قصص الرومانس الفروسية.

أما التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية فيرد لأول مرة في محاضرات كولرج التي ألقاها عام 1811. ويتضح منها أنها مستمدة من شليغل لأن التمييز مربوط بالتمييز بين العضوي والميكانيكي، بين الرسمي والنحتي، بتبعية لفظية وثيقة الصلة بلغة شليغل.[50] لكن هذه المحاضرات لم تنشر آنذاك. ولذا فإن التمييز لم يشع في إنكلترة إلا من خلال المدام دي ستال التي جعلت شليغل وسسمندي معروفين هناك. فقد ظهر كتاب حول ألمانيا أول ما ظهر في لندن، ورافقته ترجمة إنكليزية ظهرت في نفس الوقت تقريبا. وكررت مراجعتان كتب إحداهما السير جيمس ماكنتش وثانيتهما وليم تيلر من نورج التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية، وأشار تيل إلى شليغل وبين أنه يعرف اعتماد المدام دي ستال عليه. [51] كذلك كان شليغل برفقة المدام دي ستال في إنكلترة عام 1814، وروجعت الترجمة الفرنسية لمحاضراته مراجعة يملؤها المديح في المجلة الفصلية، [52] وفي عام 1815 نشر جون بلاك، وهو صحفي من إدنبرة، ترجمته الإنكليزية لها، فقوبلت هذه بالاستحسان أيضا. وكررت بعض المراجعات تمييز شليغل بالتفصيل، ومنها على سبيل المثال مراجعة هازلت في مجلة إدنبرة. [53] وقد استعملت تمييزات شليغل وآراؤه الخاصة بالعديد من نواحي أدب شكسبير واقتبست من قبل هازلت، ونيثن دريك في كتابه شيكسبير (1817)، ومن قبل سكت في مقال حول الدراما (1819)، وفي مجلة أولير الأدبية (1820) التي ضمت

ترجمة لمقالة شليغل القديمة عن روميو وجولييت. أما استعمال كولرج لأفكار شليغل في المحاضرات التي ألقاها بعد ظهور الترجمة الإنكليزية فلا داعي لتكراره.

ويبدو أن الانطباع المعتاد بأن التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية لم يكن معروفا انطباع غير دقيق.[54] فقد تناوله توماس كامبل في مقال في الشعر عام (1819) رغم أن كامبل يرى أن دفاع شليغل عن تجاوزات شكسبير على أسس رومانسية مفرط في الرومانسية حسب مفهومه. كذلك نجد في كتاب السير إجرتن برجز الحكم Gnomica وكتابه الآخر جواب الغابات Sylvan Wanderer مديحا مدهشا للشعر القروسطي الرومانسي، وما تحذر منه من شعر تاسو وأريوستو في مقابل الشعر الكلاسيكي المجرد الذي أنتجه القرن الثامن عشر.[55] غير أننا لا نجد إلا استعمالات عملية قليلة لهذين المصطلحين في ذلك الوقت: هذا ماميول سنغر يقول في مقدمته لقصيدة مارلو هيرو وليياندر«إن موسيوس أكثر كلاسيكية وإن هنت أكثر رومانسية». ويدافع عن شطحات مارلو التي قد تستثير سخرية النقاد الفرنسيين بقوله:«إن حكمهم قد انتهى لأننا بدأت تسود بيننا طريقة فلسفية أصح للحكم بفضل الألمان، وعلى رأسهم الأخوان شليغل.[56] وفي سنة 1835 حاول دي كوينسي أن يفصل القول في الثنائية بطريقة أكثر أصالة وذلك بالتركيز على دور المسيحية والفرق في الاتجاهات السائدة نحو الموت. ولكن هذه الأفكار مأخوذة عن الألمان هي الأخرى.[57]

لكن لا بد من أن نؤكد على أنه ليس من بين الشعراء الإنكليز من اعتبر نفسه رومانسيا، أو أدرك أهمية الجدل الدائر بالنسبة لعصره ووطنه. فلا كولرج ولا هازلت اللذان استخدما محاضرات شليغل طبقا تلك الأفكار على عصرهما وبلدهما، بينما رفضها بايرون رفضا باتا. فرغم أنه كان يعرف شليغل شخصيا (ويكرهه) وأنه قرأ كتاب حول ألمانيا وحاول أن يقرأ محاضرات فريدرخ شليغل، إلا أنه اعتبر التمييز بين الكلاسيكية والرومانسية جدلا أوروبيا خالصا لا علاقة له بإنكلترة. وقد أشار في إهداء كان يود أن يقدم بواسطته مسرحية مارينو فالييري إلى غوته إلى«الصراع الكبير الدائر في كل من ألمانيا وإيطاليا حول ما يدعونه الرومانسية والكلاسيكية-تينك الكلمتين اللتين لم تكونا موضوعين للتصنيف في إنكلترة، على الأقل، عندما

تركتها قبل أربع سنوات أو خمس». وقال بايرون، محتقرا أعداء بوب في الجدل الذي دار بينه وبين بولز:«لم يدر بخلد أحد أنهم يستحقون أن يدعوا طائفة».«ولربما نشأ شيء من هذا القبيل مؤخرا، لكنني لم أسمع عنه، وهو على كل حال من سوء الذوق ما سيجعلني آسف لتصديقه». ومع ذلك فقد استخدم بايرون هذين المفهومين في السنة التالية فيما يبدو أنه دفاع عن نسبية الذوق الشعري. فهو يقول إنه ليست هناك مبادئ ثابتة في الشعر، وإن شهرة الكتاب لا بد من أن تتذبذب.«فهي لا تعتمد على مزايا الشعراء بل على تقلبات الآراء البشرية. وقد حاول كل من شليغل والمدام دي ستال أن يحيلا الشعر إلى نظامين، كلاسيكي ورومانسي. ولا يزال تأثيرهما في بدايته». لكن بايرون لم يكن على وعي بأنه ينتمي إلى الرومانسيين. إلا أن مخبر شرطة نمساويا في إيطاليا كان أفضل علما. فقد كتب تقريرا يقول فيه إن بايرون ينتمي إلى الـRomantici وأنه«كتب ولا يزال يكتب شعرا ينتمي إلى هذه المدرسة الجديدة».[58]

جاء إطلاق صفة الرومانسية على الأدب الإنكليزي الذي ظهر في بواكير القرن التاسع عشر بعد ذلك بوقت طويل. كذلك لم ترد تعابير Aromantic L'a romanticist Lromanticism إلا في وقت متأخر جدا في اللغة الإنكليزية، وقد وردت لأول مرة في تقارير وملاحظات عما كان يحدث في أوروبا. فقد كتب ستندال مقالة بالإنكليزية عام (1823) راجع فيها كتابه راسين وشكسبير، وخصص مديحا خاصا للقسم المتعلق بالرومانسية [يقصد أن الصيغة Romanticism ترد هناك].[59] وكتب كارلايل في دفتر ملاحظاته عام (1827) أن«غروستي رومانسي Romantic وأن مانزوني romanticist وفي مقالته المعنونة«وضع الأدب الألماني»عام (1827) تكلم عن الـRomanticists الألمان. وترد كلمة Romanticism في مقالته المخصصة لشلر (1836) التي يقول فيها غافلا:«نحن لسنا مشغولين بالمجادلات الدائرة حول الرومانسية Romanticism والكلاسيكية، لأن الجدل الذي أثاره بولز حول بوب تبخر منذ زمن طويل دون نتيجة».[60] ويبدو أن كارلايل لم يطلق هاتين الكلمتين على تاريخ الأدب الإنكليزي. لا بل إننا لا نجد أثرا لهاتين الكلمتين ومشتقاتهما في كتاب متأخر ككتاب السيدة أولفانت المعنون التاريخ الأدبي لإنكلترة بين نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر عام (1882). فهي لا تتكلم إلا

عن مدرسة البحيرة، والمدرسة الشيطانية، وجماعة الككني[*5] أما ولتر باجت فقد استعمل كلمة romantic مع كلمة Classical بشكل يظهر أنهما لم يرتبطا في ذهنه بفترة معينة واضحة المعالم من تاريخ الأدب الإنكليزي، وتكلم عن خيال شلي الكلاسيكي عام 1856 . وفي عام 1864 قارن بين وردزورث الكلاسيكي وتنسون الرومانسي وبراونغ الغروتسك grotesque.[61]

لكن ليست هذه القصة هي القصة الكاملة فيما يبدو. فقد كان كتاب توماس شو ملامح الأدب الإنكليزي (1849)، من بين الكتب المدرسية، أقدم الاستثناءات. إذ تكلم عن سكت باعتباره يمثل أول مرحلة في الأدب نحو الرومانسية romanticism. ودعا بايرون أعظم الرومانسيين، ولكنه فصل وردزورث عنهما بسبب«سلبيته الميتافيزيقية».[62] ولعل من المهم أن نذكر أن شو قد ألف كتابه المدرسي هذا لطلابه في اللوقيوم في مدينة سينت بطرسبرغ، حيث كان الاصطلاحان دارجين ومتوقعين، كما هي الحال في بقية أنحاء القارة الأوروبية.

غير أن كتاب ديفيد مكبث موير فصول مختصرة في شعر نصف القرن الماضي عام (1852) يصف ماثيو غريغوري لويس بأنه زعيم«المدرسة الرومانسية الخالصة»التي كان كل من سكوت وكولرج وسذي وهغ من تلاميذها بينما عامل وردزورث شاملة مستقلة. وقد كتب عن سكوت تحت عنوان«إحياء المدرسة الرومانسية»، رغم أن هذه الكلمة لا ترد في متن النص.[63] وتناول و. رشتن في كتابه محاضرات مسائية عن الأدب الإنكليزي عام (1863)«المدرسة الكلاسيكية والرومانسية في الأدب الإنكليزي ممثلة بسبنسر ودرايدن وبوب وسكت ووردزورث».[64] ولعل انتشار الكلمة واستقرارها كوصف للأدب الإنكليزي في الجزء الأول من القرن التاسع عشر مردهما إلى كتاب ألويس براندل Alois Brandi المعنون كولرج والمدرسة الرومانسية في إنكلترة الذي ترجمته عن الألمانية الليدي إيستليك عام (1887) وإلى التيار الذي خلفه بحث بيتر Pater للرومانسية في كتابه تقديرات Appreciations عام (1889)، إلى أن استقر الأمر نهائيا في كتب كتلك التي ألفها و. ل فليس وهنري أ. بيرز.

إذا استعرضنا الأدلة التي جمعناها فلن نملك إلا أن نقر باستنتاجات عدة يبدو أنها مهمة لموضوعنا. إذ تختلف تسمية الكتاب والشعراء لأنفسهم

بالرومانسيين من بلد إلى بلد آخر اختلافا كبيرا، وأكثر الأمثلة على ذلك وردت متأخرة ولم تعمر طويلا. وإذا ما اعتبرنا اتخاذ التسمية من قبل الكتاب أنفسهم معيارنا الأساسي في الاستعمال الحديث فلن نحصل على حركة رومانسية في ألمانيا قبل عام 1808، وفي فرنسا قبل عام 1818 أو قبل عام 1824. (لأن مثال 1818 كان مثالا وحيدا، هو مثال ستندال)، ولن نحصل على حركة رومانسية في إنكلترة على الإطلاق. أما إذا كان معيارنا استعمال كلمة الرومانسية كصفة لأي نوع من الأدب (أدب العصور الوسطى أولا، ثم تاسو وأريوستو) فسنعود إلى عام 1669 في فرنسا، وعام 1673 في إنكلترة، وعام 1698 في ألمانيا. وإذا أصررنا على اعتبار التعارض بين الكلاسيكية والرومانسية تعارضا حاسما في موضوعنا فإننا سنصل إلى عام 1801 بالنسبة لألمانيا، وعام 1810 بالنسبة لفرنسا، وعام 1811 بالنسبة لإنكلترة، وعام 1816 بالنسبة إلى إيطاليا، إلخ. وإذا ما اعتبرنا إدراك الصفة الرومانسية مهما بشكل خاص فسنجد كلمة Romanti في ألمانيا عام 1802 وromantisme في فرنسا عام 1816، وromanticismo في إيطاليا عام 1818 وromanticism في إنكلترة عام 1823. ولا شك في أن هذه الحقائق (رغم أن التواريخ قد تصحح) تشير إلى نتيجة مؤداها أن تاريخ الاصطلاح ودخوله في لغة من اللغات لا يمكن أن يقيد استخدام المؤرخ الحديث له لأنه لو فعل ذلك لكان عليه أن يميز علامات في تاريخه لا يبررها الوضع الحقيقي للآداب التي هي موضوع بحثه. فقد حدثت التغيرات الكبرى بمعزل عن دخول هذه الكلمات في لغات تلك الآداب، إما قبل دخولها و إما بعده، ونادرا ما حصل ذلك في نفس الوقت، أو في وقت قريب منه.

أما الاستنتاج المعتاد المستمد من تفحص تاريخ الكلمات والذي مفاده أنها استعملت بمعان متناقضة فيبدو لي مبالغا فيه إلى حد كبير. لا بد من الاعتراف أن كثيرا من الإستطيقيين الألمان يلعبون بالكلمات بأشكال شخصية متطرفة، وأن التأكيد على هذا الجانب أو ذاك من معانيها يختلف من كاتب إلى كاتب، وأحيانا من شعب إلى آخر، لكن لم يكن هناك بوجه عام أي سوء فهم بخصوص معنى الرومانسية باعتبارها وصفا جديدا للشعر يتعارض مع شعر الكلاسيكية المحدثة، ويستمد الإلهام والمثل من العصور الوسطى وعصر النهضة، وقد فهمت الكلمة بهذا المعنى في كل أنحاء أوروبا، وحيثما

ذهبنا نجد إشارات إلى أوغوست فلهلم شليغل والمدام دي ستال وصيغهما الخاصة التي تعارض الكلاسيكية والرومانسية.

أما أن هذه الاصطلاحات دخلت أحيانا في وقت تأخر كثيرا عن الوقت الذي تم فيه التنكر الحقيقي لتراث الكلاسيكية المحدثة فلا يثبت بطبيعة الحال أن التغيرات لم يلاحظها أحد في تلك الفترة.

يجب علينا ألا نبالغ في أهمية استعمال كلمة الرومانسية بحد ذاته. فقد كان الكتاب الإنكليز يدركون بوضوح منذ وقت مبكر أنه كانت هناك حركة ترفض المفاهيم النقدية، والأنماط الشعرية السائدة في القرن الثامن عشر، وأن تلك الحركة شكلت وحدة واحدة، وأن لها مثيلاتها في القارة الأوروبية، وخاصة في ألمانيا. وبوسعنا حتى في غياب الكلمة أن نتتبع التغير الذي حصل، ضمن فترة قصيرة، ما بين المفهوم القديم لتاريخ الشعر الإنكليزي باعتباره تقدما منتظما من والر ودنم إلى درايدن وبوب، وهو المفهوم الذي ظل مقبولا حتى وقت نشر كتاب حياة الشعراء للدكتور جونسون وبين رأي سذي المناقض لذلك الذي ذهب سنة 1807، إلى«أن الفترة الواقعة بين درايدن وبوب هي فترة مظلمة في تاريخ الشعر الإنكليزي». وإلى أن الإصلاح بدأ مع تومسن والأخوين وارتن، وكانت نقطة التحول الفعلية كتاب المخلفات Religues لبيرسي،«وهو الحدث الأدبي العظيم الذي بدأ العهد الحالي».[65] كما أننا نجد بعد ذلك بقليل في كتاب لي هنت وليمة الشعراء عام (1814) أن الرأي قد استقر، وهو أن وردزورث«يمكنه أن يكون قائد عهد جديد عظيم من عهود الشعر، بل أنا لا أنكر أنه كذلك بالفعل لكونه أعظم الشعراء في الوقت الحاضر». [66] وقد أكد وردزورث نفسه في التعليق الختامي لطبعة عام 1815 من قصائده على أهمية مخلفات بيرسي:«فقد خلص هذا الكتاب شعر العصر تخليصا لا رجعة فيه». [67] وفي عام 1816 اعترف اللورد جفري أن«الكتاب اللامعين في عصر الملكة آن قد أنزلوا بالتدريج من عليائهم التي لم ينافسهم فيها أحد قرابة قرن كامل». وأدرك أن«الثورة الراهنة في الأدب مدينة للثورة الفرنسية-والى عبقرية بيرك، وإلى الأثر الذي خلفه الأدب الألماني الجديد، الذي لا شك في أنه أصل شعرنا الذي تميزت به مدرسة البحيرة».[68] وبين نيثن دريك في كتابه عن شكسبير عام (1817) أهمية الدور الذي لعبه إحياء الشعر الإليزابيثي،

فقال:«لقد عاد عدد من شعرائنا إلى المدرسة القديمة بشكل لا مراء فيه».[69] ووصف هازلت في كتابه محاضرات عن الشعراء الإنكليز عام (1818) عصرا جديدا يسوده وردزورث وصفا واضحا تماما، عصرا وجد مصادره في الثورة الفرنسية والأدب الألماني، ونقيضه في التقاليد الجامدة التي استعبدت أتباع بوب والمدرسة الشعرية الفرنسية القديمة. كذلك رأت مقالة في مجلة بلاكوود العلاقة بين«التحول العظيم في المزاج الشعري في هذا البلد وبين إحياء التراث الإليزابيثي».«فعلى الأمة أن تعود إلى روحها القديمة، ذلك أن الروح الحية الخلاقة في الأدب تنبع من انتمائها الوطني».[70] وقد اقتبس سكت من شليغل اقتباسات كثيرة ووصف التغير العام بأنه«حرث جديد للأرض»مرده إلى الألمان وفرضه«اهتراء»الموديلات الفرنسية.[71] وأشار كارلايل في مقدمته إلى مختارات من لدفغ تيك إلى التماثل بين الوضع في إنكلترة والوضع في ألمانيا صراحة:

كذلك لا يمكننا القول إن التغير بدأ مع كتابات شلر وغوته، إذ أن التغير لم يبدأ بأشخاص، بل بظروف عامة لم تختص بها ألمانيا وحدها، بل سادت أوروبا كلها. فمن لم يرفع عقيرته عندنا خلال العقود الثلاثة الأخيرة على سبيل المثال في مدح شيكسبير، ومدح الطبيعة، وقدح الذوق الفرنسي والفلسفة الفرنسية؟ من لم يسمع بأمجاد الشعر الإنكليزي القديم، وبغنى عصر الملكة إليزابث وفقر عصر الملكة آن، وبالسؤال عما إذا كان بوب شاعرا؟ هناك شعور مماثل ينتشر الآن في فرنسا نفسها رغم أن ذلك البلد كان يبدو منغلقا تمام الانغلاق أمام كل التأثيرات الأجنبية، وصارت الشكوك تساور البعض بشأن كورني والوحدات الثلاث، بل وتجد من يعبر عنها صراحة. ويبدو أن الشيء نفسه قد حدث في ألمانيا.. كل ما في الأمر أن الثورة التي تمضي في طريقها هنا، ولا تزال في بدايتها في فرنسا، قد تمت في ألمانيا.[72]

كل هذا الكلام صحيح على وجه العموم ويمكن تطبيقه حتى في هذه الأيام، وقد أخطأ المتشككون المحدثون في نسيانه.

لقد أكد سكوت على أهمية الدور الذي لعبه بيرسي والألمان في عملية الإحياء في مقالة استذكارية عنوانها«بحث في تقليد قصائد البالاد القديمة:«دخل البلاد نوع جديد من الأدب منذ عام 1788. وسمعنا حينئذ