



وزارة الثقافة والفنون والتراث
إدارة البحوث والدراسات الثقافية

الثورة الرومنسية

تيم بلانينغ

ترجمة: عبدودود العمراني

الثورة الرومنسية

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنكليزي

The Romantic Revolution

Copyright © 2010, Tim Blanning

All rights reserved

حقوق الترجمة العربية مرخص بها قانونياً من

© Weidenfeld & Nicolson c/o The Wylie Agency (UK) Ltd

بمقتضى العقد الموقع بينها وبين وزارة الثقافة والفنون والتراث بقطر

الثورة الرومنسية

تيم بلانينغ

ترجمة : عبدالودود العمراني



وزارة الثقافة والفنون والتراث
إدارة البحوث والحراسات الثقافية



دار محمد علي للنشر
تونس



الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc. ١٩٨١

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى: 1434 هـ - 2013 م

ريمك الدار العربية للعلوم ناشرون: 4-1098-01-614-978

ريمك دار محمد علي: 6-420-33-9973-978

العنوان: الثورة الرومنسية

تأليف: تيم بلاتينغ

ترجمة: عبد الووود العمراني

جميع الحقوق محفوظة © 2012 بموجب عقد حقوق الترجمة المبرم بين
صاحب الحقوق ووزارة الثقافة والفنون والتراث لدولة قطر



وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر

إدارة البحوث والدراسات الثقافية: الدوحة ص.ب. 23700 قطر

هاتف: +974.44022789 - فاكس: +974.44653925



دار محمد علي للنشر © عمارة زرقاء اليمامة 3027 صفاقس - الجمهورية التونسية
www.edition-medali.com الموقع: Email: edition.medali@tunet.tn

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم

هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (961-1) +

ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 1102-2050 - لبنان

فاكس: 786230 (961-1) + البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb

الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

لا يُسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر وصاحب الحقوق، باستثناء الاقتباسات والاستخدامات المسموح بها للأغراض الدراسية أو البحثية أو للاستخدام الشخصي.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر

التنضيد وفرز الألوان: أبجد غرافيكس، بيروت - هاتف 785107 (9611) +

الطباعة: مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت - هاتف 786233 (9611) +

المحتويات

9	المقدمة.....
19	هوامش المقدمة.....
21	الفصل الأول: أزمة عصر العقل.....
23	روسو على طريق فانسان.....
27	أحباء روسو: من جمالية المحاكاة إلى جمالية التعبير.....
36	الطبيعة وقوانين الطبيعة.....
46	أيقونة العبقري.....
52	رفع مكانة الفنان وتقديس الفن.....
60	الجمهور غير المثقف.....
79	هوامش الفصل الأول.....
89	الفصل الثاني: الجانب المظلم من القمر.....
91	الأحلام والكوابيس.....
103	عجائب وغرائب عالم الليل.....
111	سبات العقل.....
120	أفيون الفنانين.....
125	تحالف العباقرة والمجانين.....
132	الأبطال والبطلات الرومنسيون.....
145	هوامش الفصل الثاني.....

153	اللغة والتاريخ والأسطورة	الفصل الثالث:
155.....	اللغة والناس	
172.....	تاريخ الناس	
181.....	القروسطية	
188.....	المنظر الطبيعي والأسطورة	
209.....	المُحافظون والثوريون	
227.....	هوامش الفصل الثالث	
243	الموت والتجلي	الخاتمة
254.....	هوامش الخاتمة	
255.....	مراجع إضافية	
267 ..	إصدارات وحدة الترجمة، إدارة البحوث والدراسات الثقافية، الدوحة	

المقدمة

تغيّرت أوروبا ما بين أواسط القرن الثامن عشر وأواسط التاسع عشر الميلاديين بسرعة فائقة وبصورة جذرية لدرجة أنّه يمكن أن نتحدث بإنصاف عن خط فاصل في تاريخ العالم. وكان الناس الذين عايشوا تلك الفترة يستخدمون باطراد كلمة "ثورة" للتعبير عن إدراكهم أنّهم يعيشون أزماناً مثيرة مثلما كانت الحال إبان "الثورة الأمريكية" و"الثورة الفرنسية" و"الثورة الصناعية". كما أضاف المؤرّخون إلى الثورات المذكورة عدة ثورات أخرى، ولا سيّما "الثورة الزراعية" و"الثورة التجارية" و"ثورة الاتصالات" و"الثورة الاستهلاكية". كان اندهاش المعاصرين شديداً بالفعل أمام نسق التغيير وتنوّعه. وهكذا استعجب على سبيل المثال سنة 1818م الناشر الألماني فريدريش بارثس من أنّ "عصرنا قد جمع في ثلاثة أجيال على قيد الحياة اليوم ما لا يمكن جمعه. ولا يوجد خيط مسترسل يربط التناقضات الهائلة بين ما حصل في السنوات 1750م و1789م و1815م. فهي لا تبدو للناس على قيد الحياة اليوم تسلسلاً من الأحداث"¹. كما كتب بعد عشرين سنة الناقد الموسيقي البلجيكي فرنسوا فيتيس المولود عام 1784م أنّ العالم تغيّر في فترة حياته بطرُق أكثر ممّا تغيّر طووال كلّ التاريخ البشري السابق².

لم تمسّ التغييرات العالم المادّي فحسب؛ بل إنّ الذين عاشوا ليشاهدوا عالم فولتير ورينولدز وهایدن يفتح الطريق لعالم هوغو وتورنر

وفاغنر أدركوا أن ثورة ثقافية عظيمة قد حصلت. إنها "الثورة الرومنسية" التي تستحق مركزاً ماثلاً للذي احتلته الثورات الأخرى. وحتى إن لم تكن لها نقطة انطلاق واضحة على غرار إعلان الاستقلال أو سقوط الباستيل، فإن المعاصرين أدركوا جيداً أن هناك جيشاً هائلاً يهزّ العالم الثقافي. وحتى المترددون في الإقرار بانتماهم اعترفوا بالتأثير الذي حصل لهم. كتب دولاكروا على سبيل المثال: "إذا كانت الرومنسية تعني التحلي الحرّ لانبعاثي الشخصية ونفوري من النماذج المنسوخة عن المدارس واشتمزازي من الوصفات الأكاديمية، عليّ أن أعترف بأني لستُ رومنسياً اليوم فحسب، بل إنّي كنتُ كذلك منذ سنّ الخامسة عشرة"³. في غضون جيلين أو ثلاثة لا أكثر، تمزّق كتاب القواعد للماضي الكلاسيكي. ولم تأخذ مكانه مجموعة أخرى من القواعد، بل مقاربة للإبداع الفنّي مختلفة جذرياً أنتجت المسلّمات الجمالية للعالم الحديث، حتّى وإن ثبت أن تعريف الرومنسية يظلّ مراوفاً.

في شهر ديسمبر 1923م قدّم آرثر لوفجوي أستاذ الفلسفة بجامعة جون هوبكنس محاضرة لدى الاجتماع السنوي للجمعية الأمريكية للغه الحديثة عنوانها: "حول التمييز بين مختلف التيارات الرومنسية"⁴. وقد تسلّى جمهوره بالسرد الذي قدّمه لقائمة بعض المرشّحين في الماضي للقب "أب الرومنسية" من أفلاطون إلى القديس بولس إلى فرنسيس بيكون إلى الكاهن جوزيف وارتن إلى روسو وكانط على سبيل المثال لا الحصر. وبعد أن عدّد عرض مختلف أصناف الرومنسية وتضارباتها المتنوعة واستخلص متذكّراً: "من الحماسة أن يُحاول المرء أن يقيّم بصفة عامة حتّى مجرد صنف واحد من الرومنسية محدّد زمنياً، ناهيك عن تقييم "التيار الرومنسي" ككل"⁵. لقد تكرّر التصريح بهذا الحكم

بدرجات متفاوتة من الحدة على طول امتداد القرن العشرين م. وفي كتاب مؤثر حول إنكلترا على سبيل المثال، استخدمت مارلين باتلر كلمة "رومنسي" في عنوانها، ثم أعلنت منذ الصفحة الأولى أنها "عفاها الزمن" ولن يُدركها الشعراء الذين أُطلقت عليهم⁶.

وعلى الشاكلة نفسها، تحدّدت عدة نقاط انطلاق. وهي تشمل: مؤلف بيراني¹ "الآثار العتيقة العائدة لزمن الجمهورية" لسنة 1748م (ميشال فلوريسوني)؛ وزلزال لشبونة سنة 1755م (كينث كلارك)؛ و"هيلويز الجديدة" لروسو² سنة 1761م و(موريس كرنستون)؛ رحلة هردر³ إلى فرنسا سنة 1769م و(روديفر سفرانسكي)؛ أشعار بلاليك⁴ "أغاني البراءة" سنة 1789م و(موريس بورا)؛ والكتاب المشترك لفيلهم هاينريش فاكرودر مع لودفيغ تيك⁵ "التدفقات القلبية المخلصة لناسك يعشق الفن" سنة 1797م (هانس يواخيم شوبس)⁷. وهناك مشاركات شهيرة أخرى مثل تجربة التغيير لروسو على طريق فنسان سنة 1749م؛ وكابوس هوراس والبول⁶ الذي دفعه إلى كتابة روايته القوطية "قصر أوترانتو" سنة 1764م؛ واستجابة غوته⁷ الحماسية لـ "كاتدرائية ستراسبورغ" سنة 1770م.

وقد خصّص الباحثون جهودًا كبيرة لتحديد زمن ظهور كلمة "رومنسي" أوّل مرة. ظهرت الكلمة أوّل مرة حسب الوثائق في عنوان كتاب صغير وظريف نُشر سنة 1650م: "هربا بارياتيس، أو الزهرة

-
- | | |
|---|---|
| Piranesi. | 1 |
| Jean Jacques Rousseau, <i>La Nouvelle Héloïse</i> . | 2 |
| Herder. | 3 |
| William Blake. | 4 |
| Wilhelm Heinrich Wackenroder and Ludwig Tieck. | 5 |
| Horace Walpole. | 6 |
| Goethe. | 7 |

الحائطية كما انبثقت من الزنزانة الحجرية للسجن البلدي بلندن المسمّى نيوغايت: وهو تاريخ صحيح جزئياً ورومنسي جزئياً وربّاني من الناحية الأخلاقية: وفيه يجري تحليل الزواج بين الواقع والخيال⁸. وبعد ثماني سنوات ظهر أوّل اقتباس ارتأى اللغويون أنّه يستحقّ الدخول إلى قاموس أكسفورد للغة الإنكليزية، وقد حرره هذه المرة الأنغليكاني هنري مور من كريتس كوليدج في كميريدج الذي كتب: "أتحدّث بوجه خاص عن ذلك الخيال الحرّ في أغلب جوانبه كالذي نستخدمه في الإبداعات الرومنسية"⁹. واستُخدمت الكلمة أيضاً بالإنكليزية أواسط القرن السابع عشر م لوصف المناظر الطبيعية الخلابة والبنائيات، كما بدا من وجهة نظر سامويل بيباي الذي اعتبر قصر ويندسور "أكثر القصور رومنية في العالم". غير أنّ المفردة استُخدمت في معظم الأحيان بمدلولات السخرية والتهمك للإشارة بطريقة مهينة للروايات الخيالية الباروك المحررة "مثل القصص الرومنسية القديمة". كما ظهرت "رومانيسك" *romanesque* بهذا المعنى كذلك في قاموس مجمع اللغة الفرنسية سنة 1694م¹⁰. ومع ثلاثينيات القرن الثامن عشر سلكت "رومانتيش" *romantisch* طريقها في دوريات اللغة الألمانية¹¹.

بدأت المفردة خلال القرن الثامن عشر م تنحو ببطء باتجاه معناها الحديث. ظهرت إشارة مبكرة لدى شاعر البلاط توماس وارتون في كتابه "أصول الرواية الرومنسية في أوروبا" الصادر سنة 1774م، الذي فصل فيه بين الأدب الذي أطلق عليه "الرومنسي" وبين الأعراف الكلاسيكية. وهكذا وصف على سبيل المثال "الكوميديا الإلهية" لدانتي على أنّها "مصنّف رائع يجمع بين الخيال الكلاسيكي والخيال الرومنسي"¹². غير أنّ وارتون استخدم الكلمة لأغراض وصفية ولترتيب الزمني. ثمّ ظهر في ألمانيا عند التفاتة القرن التاسع عشر م

برنامج صريح وواضح أطلق عليه "رومنسي". وقد سبق إليه الأخوان فريدريش وأوغست فيلهلم شليغل، وكانا ناطقين باسم المجلة الدورية أتينيوم المؤسسة عام 1798م. وهي المجلة التي نُشرت فيها أول مرة إحدى روائع الشعر الألماني الرومنسي: "ترنيمة الليل" بقلم نوفاليس، الاسم المستعار للأرستقراطي السكسوني فريدريش فون هاردنبرغ.

تزامن هذا التوضيح مع الانتشار السريع للفلسفة الألمانية والأدب الألماني. وإذا كان الألمان المنتمون للحركة البروتورومانية "العاصفة والاحتياح"¹ لسبعينيات القرن الثامن عشر م قد استلهموا من الكتاب الإنكليز وخاصة شكسبير، فقد بادلهم هؤلاء المجاملة بسخاء على أيدي والتر سكوت (الذي أقرّ بنفسه في العقد الأخير من القرن الثامن عشر م بأنه "مولع بشدة بالألمانية")، وهنري كراب روبنسون وسامويل تايلور كولريدج، وهذا غيض ثلاثة من فيض المرسلين البائين الرئيسيين¹³. وكانت هناك في أوروبا القارية قناة أكثر أهمية هي مؤلف مدام دو ستال "حول ألمانيا"²، لا سيما أنها كانت تكتب بلغة المثقفين المشتركة في حوض البحر الأبيض المتوسط. نُشر الكتاب أول مرة بالفرنسية في لندن سنة 1813م وترجم على الفور تقريباً إلى الإنكليزية¹⁴. ومن جملة ما جاء في الكتاب، قارنت مدام دو ستال بين الأدب في فرنسا - "الأكثر كلاسيكية" من بين الآداب، ومنه الأكثر نخبوية - ورومنسية الألمان، الشعبويين والشعبيين. بما فيه الكفاية لدرجة أنهم اخترقوا المجتمع من نهر الراين إلى البلطيق¹⁵. ثم تتالت الإشارات إلى الرومنسية بكثرة

1 Sturm und Drang وقد وردت ترجمتها "العاصفة والاحتياح" في "الرومنطيقية ومنايع الحداثة" تأليف محمد قوبعة، نشر جامعة منوبة، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، السلسلة: آداب، المجلد 40، الطبعة الثانية 2011، ص. 264 الهامش 14.

2 Madame de Staël, De L'Allemagne.

وبسرعة عبر أوروبا. في سنة 1817م شجب الحرس القديم الرومنسيين *romantiki* في روسيا ناعتين إياهم "بالمنشقين الأدبيين الذين استسلموا جسداً وروحاً لحوريات الشعر الماجنات للبرناس الرومنسي"¹⁶. ويبدو أن أول مثقف فرنسي سمى نفسه رومنسياً هو ستندال عندما كتب إلى صديق له سنة 1818م "إني رومنسي متحمس، ويعني أنني مع شكسبير ضد راسين ومع لورد بايرون ضد بوالو"¹⁷. وكتب في السنة ذاتها الشاعر البولندي رسالة علمية قارن فيها بين الكلاسيكية والرومنسية، بينما بدأ يظهر في الطرف الآخر من أوروبا، في إسبانيا، الفارق ذاته في الصحف الدورية. كما كتب غوته سنة 1818م متحدثاً عن إيطاليا: "ينقسم الجمهور إلى فريقين مصطفين الواحد قبالة الآخر مستعدين للمعركة. وفي حين نحن معشر الألمان نستخدم النعت رومنسياً بسلام كلما سنحت الفرصة، يشير في ميلانو المصطلحان رومنسي وكلاسيكي إلى طائفتين لا يمكن التوفيق بينهما". كما أشار سنة 1823م الشاعر اليرتغالي ألميدا غاريت إلى "نحن معشر الرومنسيين"¹⁸، وهكذا دواليك.

لم يكن كل شخص متأكداً مما تعنيه. فالأمير بيوطر أندريافتش فيازمسكي رغم كونه الأكثر إفصاحاً عن نفسه من بين الرومنسيين الروس، اعترف سنة 1824م قائلاً إن "الرومنسية مثل الشبح، يؤمن بها الكثير من الناس وهناك قناعة بأنها موجودة، لكن أين سماتها المميزة؟ وكيف يمكن تعريفها؟ وكيف يمكن الإشارة إليها بالبنان؟"¹⁹ يمكن القول قطعاً إنها ليست أسلوباً. لكل من الرومانسكية والقوطية والنهضة والتأنق والباروك والروكوكو مفاهيم أسلوبية، لكن الرومنسية لم تُطوّر أبداً شيئاً من هذا القبيل²⁰. لقد جُرّبت، ولا سيما في مجال الهندسة المعمارية، جميع الأساليب التي يتصورها العقل - القوطي

الجديد والكلاسيكي الجديد والنهضوي الجديد والمصري الجديد والباروك الجديد وجديد كل شيء. ثم نشر هاينريش هوبش سنة 1828م كتيّبا يتساءل فيه بطريقة مثيرة للشفقة "بأي أسلوب يتعيّن علينا البناء؟"²¹. يتّضح التنوّع الأسلوبى بما فيه الكفاية في الفروقات - على سبيل المثال - بين رسومات كسبار دافيد فريدريش وأوجين دولاكروا، أو أشعار نوفاليس ووردسورث، أو موسيقى فاغنر وفردري (وهذان الاثنان معاصران ولدا في السنة نفسها). وعرّف أوّل مؤرّخ فرنسي - ف. ر. دي تورنكس - للرومنسية مادّته بأنّها "تحديداً ما لا يمكن تعريفه"، بينما كتب بودليّر أنّ "الرومنسية بالتحديد ليست في اختيار المواضيع ولا في الحقيقة الدقيقة بل في حالة من الإحساس"²².

إنّ وجود المزيد من قبيل هذه التعريفات الهلامية يجب ألاّ يدفعنا إلى التخلّي عن البحث وهزّ الكتفين بيأس. بل إنّ المطلوب هو الرغبة في ولوج عالم الرومنسيين عبر الطرقات التي اختاروها لأنفسهم، مهما كانت الرمال التي يرتكز عليها ذلك العالم متقلّبة، ومهما كان الجو الذي يوجد فيه أثيراً. فالرومنسية بطبيعتها لا تيسّر التعريف ولا التفسير ولا التحليل الدقيق. ويمكن فتح بوابة الفهم من خلال الأصوات والصور والأحلام والرؤى (إذا لجأنا إلى ذلك الصنف من اللغة الإيحائية التي كان يجذبها الرومنسيون أنفسهم). يجب استخدام الكلمات، لكن يتعيّن الاعتراف بمحدوديّتها. وكما كتب تينسون في "لذكرى"¹:

أعدّ أحياناً نصف خطيئة

أن أضع في الكلمات أساي:

فالكلمات كالطبيعة تكشف شطراً

وتخفي شطراً من النفس في طيّاتها²³.

Tennyson, *In Memoriam*. 1

لقد شكّلت "طيات النفس" لبّ اهتمام الرومنسيين وقلقهم. في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر م، حوّلت الثورة العلمية والتنوير الاهتمام عن الجانب المظلم للنفس البشرية الباطنية، تلك المنطقة المشغولة بخشية الله، والتفتت إلى الحقول المضئية للعالم الخارجي. حصل التحوّل من المركزية الدينية إلى المركزية الإنسانية، من الاهتمام الجوهري بما بعد الموت (ما يطلق عليه الألمان *Jenseitigkeit* أي الغيب) إلى العمل لاستخلاص أفضل ما في هذا العالم (*Diesseitigkeit* أي الدنيوي) إذ اعتُبر الآن أنّ "الموضوع الحقيقي لدراسة الإنسانية هو الإنسان" (ألكسندر بوب). وبفضل اكتشافات علماء الطبيعة، ظهر أنّ العالم يمكن تدقيقه وفهمه والتحكّم فيه وتحسينه.

ومع ذلك، لما كان التيار يتدفّق بقوة لفائدة هذا التحوّل العلماني لدرجة أنّه بدا بصدد محو التيارات الفكرية والثقافية القديمة، بدأ ينزعج عن مساره. تسارع نسق التغيير في كثير من مجالات النشاط الإنساني بما فيه الكفاية حتّى شعر عددٌ متزايد من الناس بعدم الارتياح. وعلاوة على ذلك، كانت نشوة التفوّق البادية على العديد من العقلانيين التنويريين توحى بأننا في بداية عملية متسارعة باطراد، ستمحو آخر المطاف جميع المعالم الدينية والثقافية والاجتماعية القديمة. ومع اعتناق الحكام واحدًا تلو الآخر البرنامج التنويري، تراءى أنّ البرابرة لم يدخلوا الحصن فحسب، بل يتحكّمون فيه بالكامل. ولم يتمكّن هذا العالم الفتيّ الجسور من إشباع كلّ الرغبات. ضحك عديدون من نقد فولتير الساخر للأفكار المسبقة الحمقاء وأحس عديدون بالراحة تجاه أشكال الدين التي تُزعت منها الخرافات، لكن كان هناك أيضًا المتعطشون لغذاء أكثر دسامة من هذه العصيدة الرخوة. وكانوا لا يرغبون من ناحية

أخرى في العودة ببساطة إلى مؤسسات وقيم الماضي بل يبحثون عن بدائل. وقد تحرك الرومنسيون في خضمّ هذا الخواء الفائق.

ومن خلال تحركهم، افتتحوا مرحلة جديدة ضمن الجدلية الضاربة في القدم بين ثقافة المشاعر وثقافة العقل. عرفت الأولى نسقاً تصاعدياً خلال عصر الباروك قبل أن تُزيحها جانباً العقلانية الديكارتية والكلاسيكية الفرنسية²⁴. وتتنضح بوجه خاص أواصر القرابة بين الباروك والرومنسية في الفنون البصرية، وفي أوجه الشبه بين روبنس ودولاكروا على سبيل المثال. غير أنّ العلاقة بين النموذجين الثقافيّين كانت دائماً جدلية وليست دورية. لم يكن الرومنسيون يكرّرون ما فعله أسلافهم، بل إنهم على العكس أحدثوا ثورة ثقافية مماثلة في راديكاليّتها وتأثيراتها للثورات الأمريكية والفرنسية والصناعية المعاصرة لها تقريباً. ومن خلال تدميرهم القانون الطبيعي وتحويل اهتمامهم من العمل الفنيّ إلى الفنّان، مزّقوا كتاب قواعد الجمال للنظام القديم بالعناية ذاتها التي هدم بها أي راهب دومينيكي المؤسسات الاجتماعية. وبعبارات إرنست ترولتش: "الرومنسية أيضاً ثورة، ثورة شاملة وأصيلة؛ ثورة ضد احترام الطبع البرجوازي وضد الأخلاق الكونية التي تدّعي المساواة؛ ثورة في الأخير ضد كلّ الروح العلمية الرياضية الميكانيكية في أوروبا الغربية، وضد مفهوم القانون الطبيعي الساعي إلى تزويج النفع بالأخلاق، وضد الفكرة التجريدية المبسطة القائلة ببشرية كونية متساوية"²⁵.

وكما سنجادل لاحقاً، فقد كان أمسك هيغل بجوهر هذه الثورة من خلال تعريفه البليغ للرومنسية بوصفها "الباطنية المطلقة" *Absolute Innerlichkeit*. وسنحاجج أيضاً لنثبت أنّ نبّتها كان جان جاك روسو: إن لم يكن أكثر مفكّري القرن الثامن عشر اتّساقاً، فهو

بالتأكيد أكثرهم تأثيراً. في 1907م، أدرك ليتون ستراتشاي بدقة مميزة روسو الخاصة عندما كتب في شأنه: "من بين الناس سريعي البديهة والأقوياء والمتحمسين المنتمين للقرن الثامن عشر، كان ينتمي لعالم آخر - العالم الجديد للوعي الذاتي، والشك، والتردد، والمخنخوليا الغريبة، واللذات الهادئة الحميمية، والتفكير طويلاً بين أحضان الوحدة في الطبيعة، والفحص الباطني اللامتناهي بين أحضان الوحدة في القلب"²⁶. ونعت شلي الفلاسفة بـ "بمجرد مفكرين" لكنه عدّ روسو "شاعراً عظيماً"²⁷.

إنّ ما يلي ليس محاولة لكتابة التاريخ العام للرومنسية، فوضع قائمة بالفنانين المبدعين الذين يمكن تصنيفهم "رومنسيين" يتطلب كتاباً أطول بكثير من هذا الكتاب الضامر نسبياً. لقد حاولتُ أن أحدد أبرز الصفات المميّزة للثورة الرومنسية وأن أوضحها. كان التنويريون يعتقدون أنّ تجميع كل المعارف البشرية ونشرها من شأنه أن يقود إلى تطوّر البشرية. وكان الرومنسيون يرون أنّ معارفهم أفضل.

هوامش المقدمة

- 1 Joachim Whaley, 'The German lands before 1815' in Mary Fulbrook (ed.), German History since 1800 (London, 1977), p. 15.
- 2 'Des tendances de l'art musical à l'époque actuelle, et de l'avenir', Revue et Gazette musicale de Paris, VI, 17, 28 April 1839, p. 129.
- 3 David Blayney Brown, Romanticism (London, 2001), p. 63.
- 4 Reprinted in his collected Essays in the History of Ideas (Baltimore, 1948), pp. 228-53.
- 5 المصدر السابق ص 252.
- 6 Marilyn Butler, Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830 (Oxford, 1981), p. 1.
- 7 Michel Florisoone, 'Romantisme et néo-classicisme', Histoire de l'Art, vol. III, ed. Jean Babelon (Paris, 1965), p. 867; Kenneth Clark, The Romantic Rebellion. Romantic versus Classic Art (London, 1973), p. 19; Maurice Cranston, The Romantic Movement (Oxford, 1994), p. 1; Rüdiger Safranski, Romantik. Eine Deutsche Affäre (Munich, 2007), p. 11; Maurice Bowra, The Romantic Imagination (Oxford, 1961), p. 271; Hans-Joachim Schoeps, deutsche Geistesgeschichte der Neuzeit, vol. 3: Von der Aufklärung zur Romantik (Mainz, 1978), p. 267.
- 8 Hans Eichner, 'Romantic' and its Cognates: The European History of a Word (Toronto, 1972), p. 501.
- 9 Oxford English Dictionary.
- 10 يمكن تتبع تاريخ المفردة الفرنسية بصورة أفضل من خلال الموارد الرقمية
لجامعة شيكاغو على الموقع التالي: ARTFL التي يوفرها مشروع
<http://artfl-project.uchicago.edu/node/17>
- 11 Eckart Klessman, Die deutsche Romantik (Cologne, 1981), p. 10.
- 12 René Wellek, 'The Concept of "Romanticism" in Literary History', p. 8.

- 13 John R. Davis, *The Victorians and Germany* (Oxford, 2007), pp. 47, 59-62.
- 14 Wellek, 'The Concept of "Romanticism" in Literary History', p. 8.
- 15 Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, 2 vols (Paris, 1968), vol. I, pp. 211-24.
- 16 Sigrid McLaughlin, 'Russia: Romaničeskij - romaničeskij - romantizm', in Eichner, 'Romantic' and its Cognates, p. 423.
- 17 Wellek, 'The Concept of "Romanticism" in Literary History', p. 10.
- 18 Olga Ragusa, المصدر السابق ص 12. أما الاقتباس من غوته فمصدره: 'Italy: romantic, romanticismo', in Eichner, 'Romantic' and its Cognates, p. 293 . ولدراسة انتشار المفردة انظر كذلك التسلسل الزمني المفيد في المصدر السابق ص 501 إلى 512.
- 19 McLaughlin, 'Russia: Romaničeskij-romaničeskij-romantizm. 418 ص 1'، مذكور في
- 20 Eckart Klessman, *Die deutsche Romantik* p. 7.
- 21 David Watkin and Tilman Mellinghoff, *German Architecture and the Classical Ideal 1740-1840* (London, 1987), p. 178.
- 22 Blayney Brown, *Romanticism*, p. 8.
- 23 Christopher Ricks (ed.), *Tennyson. A Selected Edition* (London, 1969), p. 348.
- 24 The Pursuit of Glory: Europe سبق أن ناقشت هذه المسألة في: 1648-1815 (London, 2007), ch. 10.
- 25 Otto Gierke, *Natural Law and the Theory of Society, 1500 to 1800; with a Lecture on The Ideas of Natural Laws and Humanity*, by Ernst Troeltsch الترجمة الإنكليزية مع مقدمة Ernest Barker (Cambridge, 1934), p. 203.
- 26 Lytton Strachey, 'The Rousseau affair', in his collected essays *Books and Characters, French and English* (London, 1922), p. 174.
- 27 P.M.S. Dawson, *The Unacknowledged Legislator. Shelley and Politics* (Oxford, 1980), pp. 263, 269.

الفصل الأول

أزمة عصر العقل

روسو

على طريق فانسان

نُشر يوم 28 يونيو 1751م في باريس المجلد الأول من "الموسوعة، أو القاموس المنهجي للعلوم والفنون والحرف" (المشهورة باختصارها الفرنسي *L'Encyclopédie* الأنسيكلوبيدي) المحررة من قبل جان لو رون دالمبار ودينيس ديدرو. وكانت النية في الأصل أن يقتصر هذا المصنّف على ترجمة "سايكلوبيديا" *Cyclopædia* من تأليف إفرايم شامبرز سنة 1728م، لكنّ المشروع توسّع سريعاً ليلبغ عشرة مجلدات ويستمرّ في النمو. ولما بلغ نهايته سنة 1780م، كان مسردها وحده يتكوّن من مجلدين، بينما تتألف الموسوعة برمتها من خمسة وثلاثين مجلداً تحتوي على ما يزيد على 20.000.000 مفردة. فالمشروع أكثر بكثير من كتاب مرجعي: كانت تدعمه مهمّة التحديث. بعد أن تُجمّع كل المعارف وتُحدّد مبادئها الأساسية، تفتح الطريق لمزيد من التطوّر. وتتطلّب العملية بالضرورة نظرة نقدية للمؤسسات والأعراف والقيم الموجودة. وكما قال ديدرو في مقالته حول الموسوعة: "يجب دراسة كلّ الأشياء ومناقشتها وتحريّها دون استثناء وبغضّ النظر عن مشاعر أيّ كان... يجب أن نضرب عرض الحائط بكلّ هذه الصيانيات البالية، ونُسقط الحواجز التي لم يضعها العقل أبداً، ونعيد للفنون والعلوم الحرية الثمينة جداً لها"¹. وعلى الرغم من أنّ العين الثاقبة للرقابة تُجبر الناس على التزام

الصمت، فإنّ "الصبيانيات البالية" الرئيسية التي يشير إليها ديدرو كانت الكنيسة الكاثوليكية¹.

كان وقع تأثير الموسوعة آثياً ومستديماً. أصبحت في الحال المؤلّف الأكثر مبيعاً عبر أوروبا، وفاق عدد مبيعاتها 25.000 نسخة كاملة سنة 1789م، نصفها خارج فرنسا². وأضحى آثياً أيّ شخص أسهم في تحريرها من المشاهير، وكتب فولتير معلقاً: "لم يكن الأدباء فيما مضى مقبولين في المجتمع الراقي، وها قد أصبحوا الآن جزءاً لا يتجزأ منها"³. ظهرت معارضة شرسة من طرف الصحافة المحافظة واضطهاد متقطّع من طرف السلطات بلغا أوجهما سنة 1759م بالخطر الصريح للموسوعة من قبل الملك والبابا. وقد حفّز ذلك حسّاً تضامنياً بين المساهمين والمساندين حتّى دخل نعت "الموسوعي" إلى اللغة ليشير إلى المتحقّق التقديمي. لكن قبل أن يتمّ تكميم أفواههم، كان دالمبير وديدرو قد نجحوا في تأسيس مركز مؤسّساتي لمشروعهم التنويري⁴. كما صرّح دالمبير سنة 1759م في دراسته "عناصر الفلسفة": "حصل تغيّر ملحوظ في أفكارنا، والأرجح أنّه تغيّر يعدّنا عبر سرعته بتغيّر أكبر... لقد أطلق قرّناً على نفسه باستحقاق قرن الفلسفة"⁵.

وتأتي هذه الروح الانتصارية جزئياً من علمهم بأنّ الموسوعة لم تكن سوى أحد الأعمال الكبرى للفلسفة المستنيرة المنشورة حوالى أواسط القرن، التي تشمل كذلك مصنّف مونتسكيو روح القوانين سنة

1 يشير المؤلّف إلى "قائمة الكتب المحرّمة" *Index Librorum Prohibitorum* وهي قائمة سرية للكتب المحرّمة كانت متداولة في الكنيسة الكاثوليكية من سنة 1559م حتى سنة 1966م، وكان يجري تحيينها باستمرار. انظر: "كشف المستور: قراءات نقدية في الأدب العالمي" عبدودود العمراني، 2010 الدار العربية للعلوم بيروت، ودار محمد علي للنشر تونس، ودار الأمان الرباط. [الترجم]

1748م، والمجلد الأول لبوفون التاريخ الطبيعي سنة 1749م، ومصنّف كونديلاك دراسة الأنظمة سنة 1749م كذلك، وكتاب فولتير عصر لويس الرابع عشر سنة 1751م. ومع ذلك، في الوقت الذي بدأ أن الرياح تجري تمامًا كما يشتهون، ظهرت غيمة سوداء في الأفق تنذر بقدوم خصم جسور يسبح ضدّ التيار. إنّه جان جاك روسو الذي عاش تجربة حوّله كلية في يوليو 1749م بينما كان في طريقه لزيارة صديقه ديدرو في سجن فانسان بضاحية باريس. لم يكن روسو قادرًا على دفع تكلفة عربة أجرة، فسلّك طريقه مشيًا يُقصر المسافة بقراءة صحيفة مركور دو فرانس. جلب انتباهه إعلان عن جائزة مسابقة في المقال تنظّمها أكاديمية ديجون موضوعها: "هل زاد تطوّر العلوم والفنون في الفساد الأخلاقي أم حسن الأخلاق؟" ويذكر روسو في مذكراته بعنوان الاعترافات المنشورة سنة 1782م بعد موته: "في اللحظة التي قرأت فيها ذلك أبصرتُ عالمًا آخر وأصبحتُ شخصًا آخر"⁶. وفي رواية أخرى، قدّم مزيدًا من التفاصيل حول طبيعة ردّ فعله البالغ: "شعرتُ بأنّ ذهني يتلأأ بآلاف الأنوار... شعرتُ بدوار يملّك رأسي وكأني سكران حتى الثمالة". انهار روسو أرضًا وقضى الساعة التالية في حالة من الوجد والانجذاب يشهق ويكي بشدة، لدرجة أنّه لما عاد إلى وعيه وجد معطفه مبللًا بالدموع⁷.

كان السبب وراء هذا الاندفاع العاطفي أنّ روسو أدرك ببصيرة فجائية أنّ الموضوع الذي طرحته أكاديمية ديجون لم يكن ليُقبل الجدل. استجمع روسو قواه وانطلق يفصّل أطروحته في دراسته بعنوان "خطاب حول التأثيرات الأخلاقية للفنون والعلوم" التي نال بها الجائزة ونُشرت في السنة التالية. وبحمّية المُعتنق الجديد كلّها أعلن أنّ العملية الحضارية - على عكس المتوقع - ليست تقود إلى التحرّر بل إلى الاستعباد، لأنّها

ترمي "أكاليل الزهور على الأصفاذ التي تُكَبِّلنا بها" لدرجة أن "عقولنا فسدت بنسبة متوازية مع تحسّن الفنون والعلوم". ولاحظ أن "جميع فروع العلوم الطبيعية لها أصل في الرذيلة: علم الفلك في المعتقد الخرافي، والرياضيات في الطمع، والميكانيك في المطامح، والفيزياء في الفضول الفارغ. وقد ثبت أن الطباعة نفسها صديقة خائنة لأنها سمحت بانتشار الأفكار الآثمة كأفكار هوبس وسبينوزا. وأنهى روسو خطبته الملتهبة متوقعًا أن العالم الحديث سوف يفسد الناس لدرجة أنهم سيتوسّلون إلى الله طالبين منه أن يعيد لهم "جهلهم، وبرائعهم، وقرهم المتاع الوحيد الذي يمنحهم السعادة والتمين في أعينهم"⁸.

لقد قلب ذلك أجنحة التنوير على رأسها وانتقم من التيار الجديد. ترك روسو الحذر جانبًا وبدأ يضع مسافة بينه وبين أصدقائه القدامى، متهمًا إياهم بتخريب القيم التقليدية للوطنية والدين والسعي إلى "تدمير وهتك كلّ ما هو مقدّس بين الناس". مرّ وقت طويل قبل أن يدرك "الفلاسفة" مدى تطرّف ردة روسو. اختاروا أن يعتبروا مؤلفه خطاب حول التأثيرات الأخلاقية للفنون والعلوم "مفارقة بدلاً من إدانة"⁹. كانوا مقتنعين تمامًا بأنّ التاريخ يخدم رؤاهم، وتحوّل ردّ فعلهم من الدهول إلى الغضب ثم العداوة، بل الكراهية كما كانت حال ديدرو أو فولتير. وعلى الرغم من نبذهم له بوصفه معتوها متقلّب الأطوار كما فعل فولتير، ما كان عليهم إلّا الإقرار بأنّ معاداة روسو للحدثاء لمست وترًا حسّاسًا لدى كثير من القراء الذين تجاوبوا معه. وقد زاد من خطورته غياب أية صلة له بالمؤسسات الرسمية. بل أثبت على عكس ذلك مصداقيّته كطاهر الكفّ لما أدار ظهره بكلّ فخار لمنحة المعاش الملكية التي عُرضت عليه سنة 1752م¹⁰. أصبح روسو أكثر راديكالية من خلال رفضه لفلسفة التنوير.

أحباء روسو:

من جمالية المحاكاة إلى جمالية التعبير

وحتى أقلّ الفلاسفة إدراكًا تعيّن عليه الاستفاقة للخطر المحدق عندما نشر روسو سنة 1761م رواية على شكل رسائل. كان عنوان الإصدار الأول "رسائل من حبيبين يعيشان في قرية صغيرة عند سفح جبال الألب"، لكنّ المؤلف أصبح معروفًا سريعًا بعنوان "جولي، أو الهيلويز الجديدة". قال فولتير رادًا على المؤلف إنّه يختير قتل نفسه على قراءة مثل هذا الكتاب "الأحمق والبورجوازي والماجن والممل"، لكنّ جمهور القراء الأوروبيين لم يشاطره الرأي¹¹. ومع نهاية القرن، طُبِع منه ما يزيد على سبعين طبعة ليُصبح أكثر الكتب مبيعات في ذلك القرن. وإذا لم تقدر المطابع على مجارة نسق الطلب، لجأ بعض باعة الكتب النشطين إلى إيجار النسخ باليوم أو حتى بالساعة¹². أصبح روسو ذائع الصيت وحوّلته "الهيلويز الجديدة" إلى معبود الجماهير. وتلفت الانتباه الرسائل التي وردت من المعجبين - والتي احتفظ بها بعناية - سواء بحماسة محتواها أو بأعدادها. ويُعدّ نموذجًا البوح الصادر عن قائد سلاح الفرسان جان لوي لو كواتر الذي افتتح رسالته معترفًا ومتعجبًا: "رسالة أخرى من شخص لا تعرفونه!" ثم استرسل معبرًا عما يخالجه ومتجاوزًا حياته من مضايقة أكثر الفلاسفة ودًا في كلّ الأزمان. وقال إنّ كتاب روسو لم يقتصر على الدفاع عن الأخلاق الحميدة كما لم تفعل أية خطبة وعظية فحسب، بل هو أرشد الناس إلى طريق السعادة الدنيوية¹³.

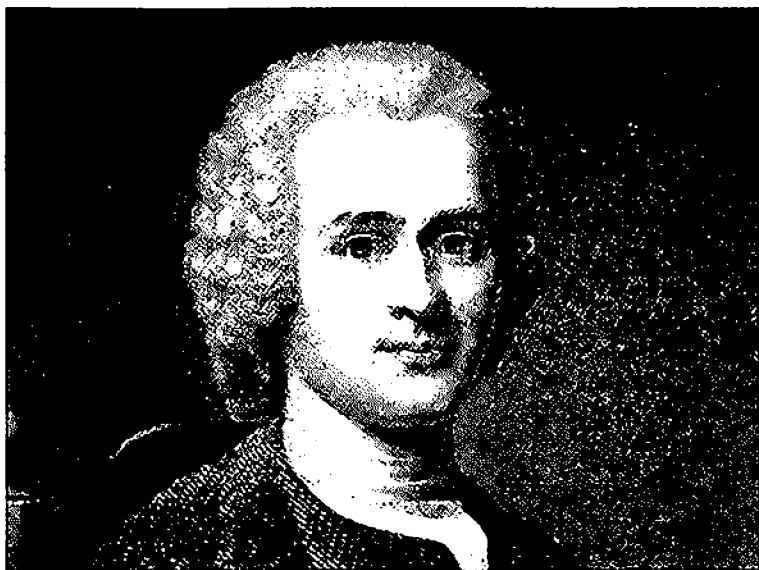
من خلال ادّعائه أنّه مجرد محرّر مجموعة من الرسائل عثر عليها مصادفة، سعى روسو إلى إعطاء الرواية ذلك الضرب من الأريحية الذي نشاهده اليوم في أفضل المسلسلات التلفزيونية. ويشي نجاحه في استخدام مجرد الكلمة المكتوبة المتوافرة لديه بمهاراته الأدبية، لأنّه كان مُطالبًا بتقمّص عدة شخصيات مختلفة: جولي البطلة المُعذّبة والمحكوم عليها بالفشل آخر المطاف؛ وحبّيبها سان برو ذو الحساسية المرفهة؛ ولورد إدوارد بومستون النبيل الإنكليزي الذي تظاهري ثروته طيبة قلبه؛ وللمار النبيل الملحد، وهكذا دواليك. صدّق العديد من مراسلي روسو ما كتبه، وأصرّوا قائلين إنّ الأحداث التي سُردت حصلت بالفعل، وأرادوا معرفة ما جرى بعد نهاية الكتاب. ولم تكن رسالة الماركيزة دو بولينياك المكروبة غير مألوفة وهي تصف ردّ فعلها أمام وفاة جولي: "لا أجروّ على أن أقص عليكم مدى تأثيرها فيّ. كان قلبي يتفطّر لأنّ جولي التي تحتضر لم تبقَ غريبة عنيّ. أحسستُ بأنّي أختها كلار. وكنتُ مأسورة جدًّا لدرجة أنّي لو لم أضع الكتاب جانبًا لكنتُ مريضة بالقدر نفسه كالذين رافقوا تلك المرأة الفاضلة في لحظاتها الأخيرة¹⁴.

لم تكن المرة الأولى التي تهاطلت فيها دموع القراء طوال القرن الثامن عشر م. فقد حققت الروايات العاطفية لسامويل ريشاردسون ردود أفعال مماثلة في أربعينيات القرن الثامن عشر م. لكن الشيء الذي جعل الجاذبية العاطفية لروسو تميّز عن السرب هو إبحاؤها بأنّها سيرة ذاتية. وكما يلاحظ ذلك الكاتب نفسه:

إنّ ما جلب لي محابة النساء اعتقادهنّ أنّي كتبتُ قصّتي الخاصة وأنّي بطل رواياتي. وهو اعتقاد راسخ بشدة حتّى إنّ السيدة دو بولينياك كتبت إلى السيدة دو فرديلين راجية

إياها أن تقنعني بأن أدعها تلقي نظرة إلى صورة جولي. كان
الجميع مقتنعاً بأنه يستحيل التعبير عن المشاعر بهذه الصورة
الحية إلا إذا عاشها المرء، ويستحيل وصف نشوة القلب إلا
إذا اتخذ المرء قلبه منوالاً. وقد أصبن في هذا، لأنه صحيح
أنّي ألّفت الرواية وأنا في حالة من النشوة اللاهبة¹⁵.

هذا المقطع مُقتبس من "اعترافات" روسو التي افتتحها بإعلان
منهجي يؤكد فيه أوليّة الفرد. ويقول في كلماته الأولى: "عزمتُ على
مشروع لا سابق له، وحين أنتهي منه لن يكون له مثيل. أنوي أن أعرض
على زملائي صورة مطابقة للواقع، والشخص الذي سأصفه هو
شخصي. أنا ببساطة! أعرف قلبي وأفهم أمثالي من بني البشر. لكنني
مختلف عن أيّ شخص التقيته، بل سأغامر وأقول إنّي لا أشبه أحداً في
العالم. قد لا أكون أفضل من الآخرين، لكنني مختلف على أقلّ تقدير"¹⁶.



الأديب الرومنسي والفيلسوف السويسري جان جاك روسو (1712-1778م)

كانت هذه الكلمات تشير إلى ثورة. ثورة تضع المبدع وليس الإبداع في مركز النشاط الجمالي. كانت تزيل تلك النظرة التقليدية التي تعود إلى أفلاطون على الأقل، والتي عرضها في الكتاب العاشر من الجمهورية على لسان سقراط متحدّثاً إلى غلوكون، ومستخدمًا مثلاً من الحياة اليومية هو الأريكة، لتصوير فكرته: "لدينا ثلاثة أنواع من الأرائك. إحداها موجودة ضمن النظام الطبيعي للأشياء، وأخُنَّ أنّها من عمل الله... ثم هناك الأريكة التي صنعها النجار... ثم أريكة الرسّام... الرسّام والنجار والله. ثلاثة فاعلين مسؤولين عن ثلاثة أنواع من الأرائك." وهكذا، يغيب الرسّام أو الشاعر أو أيّ فنّان مرّتين عن الأريكة المثالية، أي عن الحقيقة. كما استخدم أفلاطون استعارة للمساعدة على فهم عمل الفنّان فشبهه بشخص يحمل معه مرآة ليستطيع تقليد العالم الخارجي وكلّ ما يعيش فيه¹⁷.

وحَتّى إن لم يشاطر المنظّرون اللاحقون ازدراء أفلاطون للفنون ولمن يمارسها، إلّا أنّهم تقيّدوا بالمفهوم المركزي للتقليد. ويُمثّل التيار السائد لعصر التنوير الأب دويوس الذي أشاد به فولتير في "عصر لويس الرابع عشر" ووصفه "رجل بالغ الحكمة"¹⁸. ثم كتب في "تأملات نقدية في الشعر والرسم" الذي نشر أول مرة سنة 1719م وتناقلت طبعاته في خمسينيات القرن الثامن عشر: "مثلما تُحاكي اللوحة ملامح الطبيعة وألوانها، يُحاكي الموسيقى الأصوات واللهجات والتنهيدات وانخفاضات صوت الإنسان، وكذلك كلّ الأصوات التي تُعبّر بها الطبيعة عن مشاعرها وأشواقها"¹⁹. بالتأكيد، لا تعني المحاكاة مجرد النسخ ولا هي تعني الاستنساخ الآلي لشيء معيّن. بل هي تشير إلى البحث عن أفضل العناصر في الطبيعة عندما تكون في أفضل حالاتها (الطبيعة الجميلة *la belle nature*) وإنتاجها مجدّداً في رسم أو نحت أو

قصيدة أو مقطوعة موسيقية أو أي وسيلة أخرى. من خلال انتقائه العناصر الطبيعية الحاملة للجمال ودمجها، يستطيع الفنان إنتاج صورة مثالية أكثر جمالاً مما يمكن أن تقدّمه الطبيعة. وتُساند هذا البحث دراسة اليونان وروما الكلاسيكية، لأنّ أفضل الأمثلة من الجمال المثالي موجودة هناك بفضل مناخهما وثقافتهما. وهو ما يفسّر وصية وينكلمان الشهيرة في أطروحته المرجعية "محاكاة فنّ الرسم والنحت الإغريقي" لسنة 1755م: "هناك طريق واحد - لا مثيل له ربّما - يسلكه الحداثيون ليصبحوا عظماء: محاكاة القدماء"²⁰.

من منظور الكلاسيكيين الجدد على غرار وينكلمان يكشف التفوّق الصريح لبنايات مثل البرتينون أو تماثيل مثل أبولو البليدير وجود قوانين تتحكّم في الإبداع الفنّي. وعلاوة على ذلك، هي قوانين يمكن تعلمها، ويجب تعلمها. هناك في الفن المسرحي وحدات الزمان والمكان التي يتعيّن الالتزام بها، وهناك في الفنون البصرية النسب الكلاسيكية التي يجب احترامها. وكما قال السير جوشوا رينولدز سنة 1769م: "أوصي بالأساس أن يُفرض على الطلبة الناشئين الامتثال لقواعد الفن، كما حدّدتها ممارسات الأساتذة العظام. وأن يتّخذوا من تلك النماذج التي صدّق عليها الزمان دليلاً مرشداً معصوماً ومثاليّاً، ومنوالاً يحاكونه، لا موضوعاً ينتقدونه"²¹. قدّم رينولدز هذه النصيحة القطعية في أوّل خطاب ألقاه في الأكاديمية الملكية بلندن التي تأسست لتوّها. كانت الأكاديمية إحدى الإنجازات الجديدة من بين المؤسسات العديدة التي أنشئت خلال القرن الثامن عشر م، قرن أكاديميات الفنون بامتياز. لم تكن هناك سنة 1720م سوى تسع عشرة أكاديمية في أوروبا، أربع منها فقط عاملة حقاً، لكن عددها فاق المئة مع حلول العقد الأخير للقرن²². أصبحت الأكاديمية في ذلك العصر،

وليست ورشة عمل الأستاذ، المركز الرئيسي لتدريب الرسامين الطامحين.

لنقل إن الأكاديمية ليست البيئة المناسبة التي يمكن أن يشعر فيها بالراحة جان جاك روسو و"نفوره الشديد من كل أنواع القسر"²³. فقد تكون الحذقة فيها ثقيلة بمجدة. كان تعليم رسم أوراق الشجر في فيينا يتم باستخدام أوراق كتابة يقصّها الأساتذة ويلصقون بعضها مع بعض على منوال "السنديانة سنبلية الشكل" على سبيل المثال أو "الزيفونة المدوّرة"²⁴. وهي المقاربة التي سخر منها فاغنر بطريقة فذة في أوبرا "أساتذة الغناء في نورنبرغ". وفي العرض يُقال للمغني الناشئ فالتر فون شتولزنبغ إنّ عليه تعلّم ألحان "ورق الكتابة" و"الحبر الأسود" و"أزهار الزعرور" ثم نغمات "الوردة" و"الحبّ القصير الأمد" و"المنسي". ومن المعقول وقتئذ أن يتساءل فريدرش شيلر في رسالة حررها سنة 1783م: "هل تتوقعون حماسة في مكان تسود فيه روح الأكاديميات؟"²⁵. ومن المجموعة الغنية للتصريحات التي تنتقد الأكاديميات، تستحقّ الملاحظتان المقتضبتان التاليتان أن نتوقف عندهما: "القواعد عذارى طاهرات، والقضايا لا تُطرح إلّا إذا فُضّت بكارهْن" (يوهان جورج هامان) و"الوحدات الأرسطية مثل العكازين للمشلولين" (كريستيان دنيال شوبارت)²⁶. وهذه المقولة الأخيرة ردّ على تصريح رينولدز في الخطاب الأول إنّ "القواعد ليست سوى أغلال للعابرة". وجاء رفض السلطة الأكاديمية الأكثر لفتاً للانتباه على لسان الفنان الألماني أسموس ياكوب كارستنس في سياق ردّه على طلب وزير التعليم البروسي كارل فريدرش فون هاينيتز الذي دعاه للعودة من روما إلى واجبه التدريسي في أكاديمية برلين:

لا أنتمي إلى أكاديمية برلين بل إلى الإنسانية التي يحقّ لها أن تطالبني بتطوير ملكاتي إلى أقصى حد ممكن. سأستمرّ بكلّ قواي في تبرير نفسي أمام العالم من خلال أعمالي. وهكذا، فإنّي أتنازل عن كلّ تلك الفوائد وأحبّد الفقر والمستقبل غير الآمن وشيخوخة من العجز والضعف، ربّما لأنّ علامات المرض بدأت تظهر على جسمي، وذلك من أجل أداء واجبي تجاه الإنسانية وتلبية نداء الفنّ. إنّ قدراتي أمانة حملها لي الله. ويتعيّن عليّ أن أكون خادماً أميناً حتّى إن سألني الله: "حاسب على خدمتك"، لا أجد نفسي مجبراً أن أجيب: "مولاي، لقد دفنتُ في برلين الموهبة التي أمّنتها لدي" ²⁷.

تُوفّي كارستنس بعد ثلاث سنوات، وما زال في روما وقتئذ. كان فنّه نيوكلاسيكياً من الناحية الأسلوبية؛ وقد عُرّف بالفعل بوصفه "أفضل ممثلي الكلاسيكية الناضجة من بين الرسامين الألمان" ²⁸. ومع ذلك، كان يؤمن بقوة بالفردية ويُعارض بشدة روح الأكاديمية. عاش يتيماً منذ الخامسة عشرة من عمره، وفوّت فرصة التعلّم من رسّام بلاط كاسل الشهير يوهان هاينريش تيشباين لأنّه لم يكن ليتحمّل أن يكون خادماً، ويُجير - من بين الأشياء الأخرى - على الوقوف خارج العربة بينما يكون سيّده بداخلها. وهكذا وجد نفسه متمرّناً على المهنة لدى صانع براميل ²⁹. وفي رسالة أخرى إلى الوزير فون هاينيتز، كتب كارستنس: "عندما تتمخّض الطبيعة عن عبقرٍ (ونادراً ما يحصل ذلك)، وعندما يشقّ ذلك العبقريّ طريقه عبر ألف حاجز في ضوء النهار، يتعيّن عندئذ مساندته. تمجّد الأجيال القادمة الملك لمساندته عبقرياً بقدر ما تمجّده على الانتصار في معركة أو غزو مقاطعة" ³⁰.

وُتعدّ مثل هذه التعليقات تحذيراً ضد افتراض تباين بين الكلاسيكية الجديدة والرومنسية يعتمد على المواقف المتباينة للأكاديميات. فمن وجهة نظر كل أكاديمي على غرار رينولدز، المُعشّش في الحُضن المريح للمؤسسات الرسمية، يُعدّ كارستنس أو فوزلي (وازداد عددهم لاحقاً) منعزّلين وخارجين عن السرب³¹. شكّ الكثير من المفكرين التنويريين الذين انخرطوا في الجماليات المحاكاتية في جدوى الأكاديميات. كان ديدرو يرى أنّها تختق الإبداع بينما علّق فولتير قائلاً: "ليس هناك عمل أكاديمي يمكن نعته بالعمل العبقرى، مهما كان نوعه"³².

أتضح أنّ ما هو ثوريّ ليس رفض الأكاديميات ولا حتّى القواعد، بل رفض كلّ الجماليات الكلاسيكية القائمة على محاكاة "الطبيعة الجميلة". وكما أثبت ذلك روسو في الهيلويز الجديدة ثم الاعترافات، كان الرحيل الجذري الحقيقي التحرّك من جمالية محاكاتية تركّز على العمل الإبداعي باتجاه جمالية تعبيرية تضع البدع في المركز: "إنّ الموضوع الحقيقي لاعترافيّ هو الكشف عن أفكارى الباطنية بدقة في كل مواقف حياتي. إنّه تاريخ روحي الذي وعدتُ بأن أسرده. ولا أحتاج لأية ذكريات أخرى كي أكتبه بأمانة، يكفي أن أدخل مجدّداً في نفسي الباطنية كما فعلتُ حتّى الآن"³³. كان هذا جوهر الثورة الرومنسية: تقرّر من الآن فصاعداً أن يسير الإبداع الفنّي من الداخل نحو الخارج. وحسب صيغة هيغل المحكمة، الرومنسية "باطنية" مطلقة¹.

1 المفردة الألمانية الأصلية المستخدمة من طرف هيغل هي Innerlichkeit التي ترجمها المؤلّف الإنكليزي بلغته inwardness وتعني لغويّاً: "الصفة أو المعنى الباطني، الطبيعة الحقيقية. وهي إجمالاً الأفكار والمصالح التي تنتمي لحياة الفكر أو الروح" (قاموس ويستر للغة الإنكليزية، فلوريدا 2003 ص 516). ويشير معناها الفلسفي إلى الذكاء الباطني السواعي حسب هيغل. ويتعيّن عدم الخلط مع Innigkeit التي تعني العمق، ومجازاً الصدق

وَيُفسَّر ذلك قائلاً إِنَّ الرومنسية "أذابت جميع الآلهة الخصوصية في هوية ذاتية خالصة لانمائية. وقد جرى في هذا الباثيون الإطاحة بكل الآلهة، وأحرقهم لهيب الذاتية، وعوضاً عن الوثنية التشكيلية أصبح الفن اليوم لا يعرف إلا إلهاً واحداً، وروحاً واحدة، واستقلالاً مطلقاً يتميز بمعرفته الكاملة بنفسه ورغبته فيها ليظل في اتحاد حرّ مع نفسه"³⁴. توقّف الفنان عن حمل المرأة والتمسك بالطبيعة. وهناك استعارة أفضل للتعبير عن العملية الإبداعية، ألا وهي الفانوس الذي يضيء من الداخل³⁵.

والإخلاص. لكن الالفت للقارئ العربي (المسلم) أن هيغل يستخدم هذا المفهوم (محاضرات حول الجماليات، الجزء الثالث: الشكل الرومنسي للفن) لتبرير غير مباشر للرؤية المسيحية لوحدة الإنسان والإله (تجسيد المسيح والثالوث المقدس بوصفه "دوغمائية" غير قابلة للعقلنة) ويقول: "... وعليه فإن الوسيلة الحقيقية لإدراك حقيقة هذا الضمون لم تبق الوجود المباشر الحسي للروحاني، أي الشكل الجسماني البشري، بل الذكاء الباطني الواعي Innerlichkeit". بل يفصح أكثر قائلاً: "وتضع المسيحية الله أمام ذكائنا بوصفه روحاً أو عقلاً... مطلقاً في الروح وفي الحقيقة. ولهذا السبب فإن المسيحية تتراجع عن حسية التخيل إلى الباطنية الفكرية لتجعل منها - وليس الهيئة الجسدية - وسيلة الوجد: الفعلي لمعناها. وهكذا أيضاً فإن وحدة الطبيعة البشرية والإلهية هي وحدة اعية لا يمكن إدراكها (إنجازها) إلا بالمعرفة الروحانية وبالروح". وهذا هو ذا هيغل قد أغلق علينا باب العقل والحكمة ليرمينا في أتون الروحانيات المسيحية ودوغمائية الثالوث المقدس، بحيث علينا الإيمان وحسب، أو كما يُعبّر عنه بلغة العامة: "شراء قط داخل كيس مغلق"، بينما تختلف جذرياً المقاربة الفكرية الإسلامية التي تنبني على أن العلم يسبق الإيمان والإيمان ثمرة له كما يتبين في القرآن: ﴿وَلْيَعْلَمِ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّكَ فَيُؤْمِنُوا بِهِ فَتُخْبِتَ لَهُ قُلُوبُهُمْ وَإِنَّ اللَّهَ لَهَادِ الَّذِينَ آمَنُوا إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾ [الحج: 54] وهكذا فالتسلسل في الإسلام على هذا النحو: ليعلموا، فيؤمنوا فتخبت قلوبهم. [المترجم]

الطبيعة وقوانين الطبيعة

إن أشهر بيتين من الشعر حول العالم الطبيعي كتبهما ألكسندر بوب سنة 1730م:

تستّر الطبيعة وقوانينها في جنح الليل،

قال الله "كن يا نيوتن!" فأضاء كل شيء

اختزل البيتان بطريقة حاذقة وجهة نظر التنوير في أعظم إنجاز من إنجازات نيوتن المتعددة. من خلال دحض الادعاء اليوناني بأن العالمين السماوي والأرضي مختلفان جذريًا، ومن خلال إثبات أن كليهما يعمل وفق قوانين الحركة المنتظمة والثابتة ذاتها، فتح التنوير الطريق لمكنسة السماء والأرض. ما زال لله مكانه في عالم ما بعد نيوتن، لكن بوصفه الخالق الأصلي لآلية أصبحت تسير وفق قوانينها الخاصة. يرى فولتير أن "نيوتن أعظم إنسان عاش على وجه الأرض، الأعظم على الإطلاق، ويبدو عمالقة العصور القديمة أطفالاً يلعبون بالحصى، إذا قارناهم به"³⁶. ولا أهمية لكون نيوتن مسيحيًا تقيًا، وأنه كتب العديد من المؤلفات في مجال اللاهوت، وقضى كثيرًا من الوقت في كشف أسرار "كتاب الرُوح". فمن وجهة نظر الفلاسفة، أعطى نيوتن الضربة القاضية للدين السماوي. لقد أتم المشروع الذي بدأه حكيم إنكليزي آخر: فرنسيس بيكون. أصبح واضحًا الآن أن الشكل الحقيقي الوحيد للمعرفة هو المعرفة العلمية، أي تلك المعرفة التي تأسست بذلك المزيج من العلوم التجريبية والرياضيات، والتي يُطلق عليها الطريقة العلمية. أمّا

أي شيء لا يمكن إثباته بهذه الطريقة، فليس معرفة قط³⁷. وإضافة إلى ذلك، كان العلم يفتح الطريق لتحسينات لا حدود لها من خلال التحكم في الطبيعة. وكما كتب بنجامين فرنكلين إلى جوزيف بريستلي: "إن التطورات المتسارعة التي يحدثها العلم الحقيقي حاليًا تجعلني آسف أحيانًا لأنني أتيت إلى العالم مبكرًا. يستحيل أن نتصور الدرجة التي يمكن أن تبلغها سلطة الإنسان على الأشياء، بعد ألف سنة"³⁸.

لم يكن روسو الوحيد الذي رأى أن النور الذي يثبته التنوير يضيء أكثر مما يدفع، وأنه ساطع دون أن يخترق كثيرًا. ويُقال إن فولتير نفسه علّق قائلاً: "إني مثل السيل الجارف: أجري بسرعة لكن ليس في العمق"³⁹. ومع نهاية القرن الثامن عشر م، أصبح عدد متزايد من المفكرين يحتجون على إعلاء شأن العقل بوصفه الحكم الوحيد. وصيغت التهمة الأساسية بأشكال مختلفة: إن الطريقة العلمية يمكن أن تفسر كل شيء لكنها لا تفهم شيئًا. فالكون الذي أنزلت فيه رتبة الرب لمجرد الخالق الأول بدا مكانًا مقززًا. كتب يوهان هندريش ميرك صديق غوته وعضو مجموعة "العاصفة والاجتياح" *Sturm und Drang* ما يلي:

أصبحت لدينا الآن حرية الإيمان العلمي بما يمكن إثباته عقليًا فقط. لقد حرموا الدين من جميع عناصره الحسية، أي من كل نكهته. قسموا الدين إلى أجزاء وحولوه إلى هيكل عظمي دون لون ولا نور... والآن، بعد أن وضعوه في جرة، لا أحد يرغب في تذوقه⁴⁰.

وكان هامان مباشرًا أكثر: "إن الله شاعر وليس رياضياً... وما هذا العقل الممدوح بعصمته الكونية ووثوقه وادعاءاته وغروره المفرط

إلاّ مادة فكرية *ens rationis* ودمية محشوة... وهبت صفات إلهية!⁴¹
أما هاينريش فو كلايست فقد سخر قائلاً إنّ كلّ ما يرى نيوتن في
قلب الفتاة سعته المكعّبة وكلّ ما يرى في هديها خطّاً منعرجاً⁴².
ويعتقد أوغسن فيلها لم شليغل أنّ حدود التنوير تُحمل جيّداً في السؤال
الذي طرحه الرياضي: "ماذا يمكن أن تُثبت القصيدة؟"⁴³ يخاطب غوته
الله على لسان مفيستوفيليس في مقدمة فوست التي تجري أحداثها في
السموات:

ما زال إله الأرض الصغير مستمراً في أعرافه العتيقة،
سخيفاً كعادته، كما في أيامه الأوائل.
لقد كان ليتحسّن لو لم تمنحه
بصيصاً من أنوار السموات؛
إنّه يسمّيه العقل، لكنّه لم يزدّه
إلاّ تسلّطاً جعله وحشياً أكثر من الوحش⁴⁴.

لم يكن الألمان وحدهم طبعاً من وجدوا العقلانية غير ملائمة. فقد
عبر الشعراء الرومنسيون الإنكليز عن استيائهم بالفصاحة ذاتها. ففي
مقدمته لكتاب *القصائد الغنائية* لسنة 1800م، كتب وليام وُردسورث:
"يبحث رجل العلم عن الحقيقة بوصفها محسنة بعيدة ومجهولة، يراها
ويحبّها في عزله. أمّا الشاعر الذي ينشد أغنية تشاركه فيها الإنسانية
جمعاء، فهو يتتهج بحضور الحقيقة بوصفها الصديقة المرئية والرفيقة
الدائمة". وكان وليام بلايك أكثر إيجازاً: ورد من بين الحكيم الطريفة
المنقوشة على مجموعة التماثيل الكلاسيكية لاوكون: "الفنّ شجرة
الحياة. العلم شجرة الموت"⁴⁵.

ثمّ قدّم في قصيدته السردية *ميلتون استنكاراً أطول*:

النفى هو الطيف، القوة العاقلة في الإنسان:
جسم زائف، طبقة خارجية تلتصق بروحي
الأبدية، أناية يتعين إزالتها وتدميرها
لتنقية وجه الروح عبر الفحص الذاتي
والسباحة في مياه الحياة وغسل ما ليس إنسانياً
أنا قادم بالفناء الذاتي وعظمة الإلهام
لدحض التعليل العقلاني عبر الإيمان بالله
لنزع خرق الذاكرة العفنة بواسطة الإلهام
لنزع أغطية ألبون عن بايكون ولوكي ونيوتن
لنزع ثيابه الرثة والباسه ثوب الخيال.

ولعلّ أفضل انتقاد للعلوم الطبيعية الآلية ورد في الرسالتين اللتين
بعث بهما كولريدج إلى صديقه توماس بول. كتب سنة 1977م:
"أعرف البعض ممن تلقوا تعليماً عقلاً... كانوا يتميّزون بفطنة
ميكروسكوبية، لكن عندما ينظرون إلى الأمور العظيمة، يصبح بصرهم
ضبابياً ولا يرون شيئاً"⁴⁶. ثم طوّر بعد مرور أربع سنوات وجهة نظره
في مقطع شهير يستحق أن نذكره كاملاً:

كلّما فهمتُ أكثر أعمال السير إسحق نيوتن، تجرّأت لأن
أقول لنفسي، ثم لكم إنني أعتقد أنّه يستوجب عقول
خمسئة إسحق نيوتن لصنع شكسبير أو ميلتون واحد.
وإن منحني الله العافية والأمل وعقلاً سليماً...، قبل أن
أبلغ الثلاثين من عمري، لسوف أفهم ملياً بمحمل أعمال
نيوتن. أمّا في الوقت الحاضر، فعليّ أن أقنع بالسعي إلى
الإمام التام بعمله الأيسر المتعلّق بالبصريات. وإنني مسرور

جدًا بجمال تجاربه وإتقانها وبدقة استنتاجاته الفورية. غير أنني متيقن من أن الأفكار التي تُبنى على هذه الاستنتاجات، وفي الواقع نظريته برمتها، سطحية جدًّا، بل يمكن اعتبارها دون إحجاف، خاطئة. كان نيوتن ماديًّا بشدة. والفكر في نظامه سلبِيّ على الدوام، وملاحظ كسول ينظر إلى العالم الخارجي⁴⁷.

ومن وجهة نظر كولريديج وبلايك وعدة رومنسيين آخرين، لم يكن نيوتن العدو اللدود، بل هو جون لوكي. والسبب أن علم النفس الفضائحي لجون لوكي لفظ الأفكار الفطرية، وأصبح على هذا الأساس "المقترح الأوّل لفلسفة التنوير برمتها"⁴⁸. يصرّ لوكي على أن العقل زمن ولادة الإنسان "ورقة بيضاء، خالية من كلّ الحروف ودون أيّ أفكار". ويكتسب المعارف ببساطة وحصرًا من خلال التجربة "التي تبني عليها كلّ معارفنا، وإنّ العقل مشتقّ منها نهاية المطاف". ويعني هذا الرفض للخطيئة الأصلية انتقالاً من نظرة إلى الحياة تركز على الدين إلى أخرى تركز على الإنسان، أي انتقال من الله إلى الإنسان. كما هي شرّعت الأبواب أمام إمكانيات لا تنتهي في مجال الهندسة الاجتماعية. إذا كان الإنسان نتاج بيئته ويعمل وفق أحاسيسه، فلكي تُغيّر طبيعة الإنسان يكفي أن نغيّر بيئته فحسب. اعتبر كولريديج هذه النظرية في المعرفة غير مقبولة البتة: العقل الإنساني ليس سلبياً - "ملاحظ كسول ينظر إلى العالم الخارجي" - بل نشط ومبدع. وفي نصّ التقديم لملاحظاته على نيوتن في الرسالة إلى بول المشار إليها آنفاً، كتب: "أرى من وجهة نظري أنّه لا يبلغ التفكير العميق إلّا رجل ذو مشاعر عميقة، وأنّ الحقيقة الكاملة ضرب من الوحي". أمّا صديقه

وُردسُورث، فاختار أن يرى في نيوتن رومنيًا من العصر الأوّل "يسافر وحيدًا عبر البحار الغريبة للفكر". وبالفعل، كما أثبت ذلك ريتشارد هولس، يمكن أن تكون العلوم الطبيعية مصدر إلهام للرومنسيين إذا جرى تناولها بذهنية عجائية ملائمة⁴⁹.

قدّم كولريدج انتقادًا شائعًا آخر للعلوم التجريبية لما أشار إلى لوكي بوصفه "صغيرًا". وكان يقصد أن المنهجية النقدية المحيطة للمفكرين العقلانيين فتت الكون حتّى تنائر حولهم في أكوام من القطع والأجزاء الصغيرة لا معنى لها. وكما قال لبول: "لا يتأملون إلّا في الأجزاء، والأجزاء كلّها صغيرة بالضرورة. فلا يغدو الكون من منظورهم سوى كتلة من الأشياء الصغيرة"⁵⁰. أمّا من جانبه، فقد أضاف مفسّرًا، فهو لم يفقد أبدًا العادة التي اكتسبها في الطفولة من خلال قراءة القصص الخيالية، المتمثلة في البحث عن المعرفة عبر الخيال. وبهذه الطريقة، فقد "اعتاد عقلي ما هو شاسع، ولم أعتبر أبدًا حواسّي معايير عقيدتي". ومع اعترافه بأن ذلك من شأنه أن يروّج المعتقدات الخرافية، إلّا أنّه استطرد قائلاً أنّه يُفضّلها على البديل: "أوليس التجريبيون سدّجًا لدرجة الجنون بلبائهم بأيّ سخافة - عوضًا عن الإيمان بالحقائق الكبرى - لو لم تكن لهم شهادة حواسّهم ذاتها لصالحهم؟"

عارض الرومنسيون بالشعور "قمة الجبل الجليدي الهامد لعقل الأريكة" (نوفاليس)⁵¹. وأصرّوا مرارًا وتكرارًا على ضرورة الإفلات من عالم المظاهر الوقائعي المظفر والدخول إلى العالم الباطني للذات. وتبّه كسبار دافيد فريدريش قائلاً: "خذوا حذركم من المعرفة السطحية للوقائع الباردة، خذوا حذركم من العقلنة الآتمة لأنّها تُميت القلب. وحين يموت قلب الإنسان وعقله، لا يمكن للفنّ أن يسكنه"⁵². وصاغ

بلايك الفكرة نفسها بطريقة أخرى: "الأشياء الذهنية وحدها حقيقية. أمّا ما يسمّى جسمانيّاً فلا أحد يعلم أين يسكن، إنّه مظهر خادع ووجوده دجل"⁵³. وردّ بطل غوته الوارد اسمه في عنوان كتابه الشهير *عذابات الشاب فيتر* على تلك "الحدود الضيقة التي تحدّ من قدرات الإنسان على العمل والتحرّي" مُعلّناً بقوة: "أعود إلى ذاتي، وأجد العالم!"⁵⁴ وقد وجد هناك منطقة استوائية عاصفة وأكثر صحباً من الجبل الجليدي الهامد. ويلاحظ منافسه المحتشم والمملّ على قلب "لوت" قائلاً بحياء: "إنّ الشخص الذي تحمله أهواؤه وأشواقه يفقد التروّي ويصبح كالثمل أو المجنون". فيردّ عليه فيتر قائلاً:

آه منكم أيّها العقلانيون! الهوى والشوق! الثمالة! الجنون!
تقفون جامدين وهادئين، ثقيلي الروح، أيّها الرجال
الأخلاقيون! وبّخوا السكّير وامقتوا اللاعقلاني، سيروا مثل
الرهبان، واحمدوا الله كالمنافقين لأنّه أعفاكم ممّا آتاهم. لقد
سكرت أكثر من مرة وما كانت أشواقِي ببعيدة عن
الجنون، ولست نادماً على هذه ولا تلك: ذلك أنّني
تعلّمتُ بوسائلِي الخاصة كيف أنّ أعظم الناس الذين أنجزوا
أشياءً بديعة، أشياء تبدو مستحيلة، كانوا دائماً يُنعتون
بالضرورة بأنّهم سكّيون ومجانين.⁵⁵

وأشار شيلي إلى المسألة ذاتها عندما كتب: "الشعر كما قيل سابقاً، يختلف في هذا المضمار عن المنطق لأنّه لا يخضع للقدرات النشطة للعقل، ولأنّ ولادته وتواتره لا يرتبطان بالضرورة بالوعي أو الإرادة"⁵⁶. وتحت هذه الهجومات على العقل والمنطق وعلى المذهب الذرّي والمادي تكمن نظرة للطبيعة تُعارض بشدة النظرة المنسوبة إلى

نيوتن. ولا شيء يثير استنكار الرومنسيين بقدر ما يثيره المفهوم القائل إن الطبيعة شيء جامد يتعين فهمها بالتشريح والتجريب والتحليل؛ بل إنهم أعلنوا أن الطبيعة كلها تشكل كائنًا حيًا واحدًا: "الطبيعة الكونية أو روح العالم". وهذا المفهوم مركزي في فلسفة فريدريش فياهالم جوزيف فزن شيلنغ (1775م - 1854م) التي تُختصر في مقولة: "الطبيعة روح مرئية والروح طبيعة غير مرئية". وقد اقتنع من خلال دراسته في مجالات الفيزياء والطب والرياضيات بأن المسألة تتعلق بتوازن بين قوى نشطة يقف بعضها في مقابلة قطبية للبعض الآخر. وتظهر هذه القوى في "طاقة العالم الأصلية المقدسة والدائمة الإبداع، التي تولد الأشياء من ذاتها وتطورها بنشاط"⁵⁷. إن المركزية التي نسبها إلى النشاط الإبداعي في "مثاليته المتعالية" جعلته مؤثرًا للغاية - وشعبيًا جدًا - لدى الفنانين الرومنسيين، رغم أنهم لم يمتصوا ذلك التأثير في الوهلة الأولى، وخيروا الصيغ الأيسر الأخرى التي قدمها محبوه الكثر. ومن بين المعجبين بشيلنغ، هناك فيليب أوتو رونج (1777م-1810م) الذي عرف شيلنغ على الأرجح عبر وساطة الشاعر هنريك ستيفنس الذي كتب حول "الحياة الباطنية" للأرض⁵⁸. كان رونج رسامًا غزيرًا وشديد الأصالة قادرًا على التعبير الكتابي الفصيح كما هي الحال في الرسالة التالية التي وجهها إلى أخيه دنيال سنة 1802م:

حين تتألق السموات فوق رأسي بنجوم لا عد لها، وتهبّ
الريح في الفضاء الشاسع، وتنكسر الموجة مزبدة في الليل
الرحيب، ويحمرّ الجوّ فوق الغابات، وتضيء الشمس
الدنيا، عندها يندفع الوادي وأرمني بنفسي على العشب
المتألئ بقطرات الندى. تنبض كل ورقة وكل شفرة من
العشب بالحياة، وترى الأرض تعجّ بالحياة وتضجّ من تحتي،

تعزف كل الكائنات على وتر واحد، ثم تنتشي الروح
وتطير في الفضاء المحيط الذي لا حد له. لم يعد هناك أعلى
وأسفل، ولا زمن، ولا بداية ولا نهاية. أسمع وأشعر بنفس
الله الذي يحمل العالم حيث يحيا ويعمل كل شيء. هذه
أعلى درجات أحاسيسنا - الله⁵⁹.

نزع تورنر وكسبار فريدرش كذلك، كلاً على شاكلته،
"مادية الطبيعة" (روبرت روزنباوم) ليكشفوا عن قواها الباطنية
وألغازها⁶⁰. لم تبق الطبيعة مخبر نيوتن بل "الكتاب المقدس للمسيح"
كما قال فريدرش⁶¹. كان فريدرش مثل العديد من الرومنسيين
الآخرين مسيحيًا يؤمن بوحدة الوجود. وكتب معلقاً على لوحته ثم
بين القصب: الرباني في كل مكان، حتى في حبة الرمل؛ وقد رسمته هنا
في القصب⁶². وعاد وُردسورث بدوره مراراً وتكراراً لهذا الموضوع،
كما نقرأ في السطور التالية من "الرحلة":

راع على قمم الجبال المهجورة
ذاك مجراه وكذا تجري حياته
وفي كثير من الأحيان لا يمتلك وجوده.
آه، ما أجمل وما أضوأ اليوم الذي تجلّى فيه
الوعد المكتوب! تعلّم مبكراً
أن يجلّ العظمة التي تكشف
عن الأسرار، والحياة التي لا يمكن أن تموت؛
إلى أن أحس في الجبال بإيمانه.
كانت كل الأشياء تستجيب للمكتوب، وهناك
تنفست السرمدية وتعاقبت الحياة

وما زالت العظمة تتعاقب. سردي:
لا مكان هناك للصغائر؛ أصغر الأشياء
تبدو لانهائية؛ وهناك شكّلت روحه
آماله، ولا هو آمن حتّى: - لقد رأى.
يا للروعة لو أنّ ذاته أصبحت هكذا
جليلة وشاملة!⁶³

أيقونة العبقري

كانت لرواية لودفيغ تيك "تبه فرانتر شترنبالد" تأثيراً مهماً مباشراً في رونج، وقد أثرت فيه بوجه خاص صرخة البطل النابعة من القلب: "لا أريد أن أنسخ هذه الأشجار ولا هذه الجبال، بل روحي ومزاجي اللذين يتحكمان بي في هذه اللحظة بالذات"⁶⁴. شكّلت الذات الباطنية كلّ شيء، وإذا لم يشعّ النور بقوة من الداخل، لا يمكن إنجاز أي شيء يستحقّ العناء. وكما قال فتان آخر عظيم تخصص في رسم الطبيعة، كسبار دافيد فريدريش: "يفترض ألاّ يرسم الرسّام ما يشاهده أمامه فقط، بل أن يرسم كذلك ما يراه في داخله. وإذا لم ير شيئاً في داخله، فعليه أن يتخلّى أيضاً عن رسم ما يشاهده أمامه. وإلاّ فإنّ رسومه ستشبه تلك الشاشات القابلة للطّيّ التي عادة ما يتوقّع المرء أن يجد وراءها المرضى أو حتّى الموتى"⁶⁵. وقد طبّق في الواقع ما ادّعاه، وكتب سنة 1816م: "بقيتُ بعض الوقت ساكناً وأحسستُ أنّي عاجز عن إنتاج أي شيء. لم يكن ينبع أيّ شيء من داخلي، نضبت العين وكنتُ خاوياً. لا شيء خاطبني من الخارج وكنتُ فاتراً، لذلك خلصت إلى أنّ أفضل شيء أفعله هو ألاّ أفعل شيئاً. ما الجدوى من العمل إن كان يقود إلى طريق مسدود؟"⁶⁶ اعتاد فريدريش السفر والتجوال عبر منطقة سكسون ريزنغبريغ يُقضي أوقاتاً طويلة في الهواء الطلق، لكنّه لما عاد إلى مكتبه طرح جانباً العالم الخارجي قدر الإمكان. وتظهره الصور المعاصرة وهو يعمل في مكتبه على ضفاف نهر الإلب،

والجانب السفلي من النافذة مغلق في مكتب لا يحتوي إلا على أدوات العمل الضرورية⁶⁷. أما زميله الرسام فيلهلم فون كوغلغن¹ فقد وصف المكتب كما يلي: "كان مكتب فريدريش عاريًا تمامًا... لم يكن يحتوي على شيء غير حامل اللوحة وكُرسي وطاولة يتدلى فوقها العنصر الزخرفي الوحيد: مسطرة مهندس لم يفهم أحد لماذا جرى إبرازها بتلك الطريقة. وحتى صندوق التلوين والألوان الزيتية وخرقات الرسام التي يمكن تبرير وجودها أبعادت إلى الغرفة المجاورة. ذلك أن فريدريش كان يرى أن كل الأشياء الخارجية تزعج العالم الذي يجري رسمه من الداخل"⁶⁸. ويقول وردسوورث الشيء نفسه في "الرؤية الباطنية":

إذا ما هجرنا الفكر والحب، علينا عندها
أن نقطع كل صلاتنا بالملهمات:
فإذا كان الفكر والحب رفيقينا على الدرب
- ومهما قبلت الحواس أو رفضت -
سوف يقطر النعيم الداخلي للفكر بندي
الإلهام وتشع أبسط الأشياء.

الآن وقد اتجهت الأنظار إلى العالم الباطني للفنانين الأفراد، فلا مفر من أن يبرز بحدة التمايز بينهم. ومهما كانت براعة الرسام في اتباع القواعد الأكاديمية، إن كان يفتقد اللمسة الربانية فإن ما ينتجه على اللوحة سيكون مملًا بالضرورة، إن لم نقل دون جدوى. وليس من باب المصادفة في هذه الفترة أن يبدأ الفنان بوصفه عبقرًا في ضبط وتيرته كقدوة لا لزملائه الفنانين فحسب، بل للمجتمع برمته. طبعًا، كان هناك عباقرة معترف بهم في الماضي، وقد أجل المعاصرون والأسلاف

دانتي وميكالنجيلو وشكسبير، لكن الأمر مختلف الآن - أصبح العبقرى
أيقونة⁶⁹.

ويعُدّ أوّل إفراز لهذا التحوّل وأعمقه تأثيراً كتاب إدوارد يونغ سنة 1759م بعنوان "تخمينات حول الأعمال الأصلية"¹. وقد أشار فيه إلى أنّ على المؤلفين الحدّاثين أن يختاروا: "يمكن لهم أن يرتقوا إلى فضاءات الحرية أو يستقرّوا في الريش الناعم للتقليد السهل". أكّد يونغ على العنصر الذي أصبح بديهيّاً في مجمل الإبداع الرومنسي: الأصالة، وكتب في هذا الصدد: "الأعمال الأصلية أفضل الزهور، أمّا الأعمال المقلّدة فهي سريعة النموّ لكنّ ريعانها باهت"⁷⁰. كما قدّم لنا تعريفاً للعبقرية يصعب مضاهاته: "ما الذي نعني عمومًا بالعبقرية إن لم تكن تلك القدرة على إنجاز أعمال عظيمة دون الوسائل الضرورية غالبًا لأداء ذلك؟ يختلف العبقرى عن اللبيب كما يختلف الساحر عن المهندس الجيد. يرفع الأوّل بنيانه بوسائل لامرئية، ويرفعه الثاني بالاستخدام الماهر للأدوات الشائعة. لذلك، يُنظر دائماً إلى العبقرى بوصفه يمتلك شيئاً ربّانياً"⁷¹. كان يونغ مولعاً جداً بالترقية بين "التعلّم" الذي يُعدّ رائعاً في حدّ ذاته و"العبقرية": "نحن نشكر التعلّم، لكننا نخلّ العبقرى، يقدّم لنا الأوّل المتعة ويقدم لنا الثاني النشوة. يُخبرنا الأوّل ويُلهمنا الآخر كما يُلهم نفسه. ذلك أنّ العبقرية من السماوات والتعلّم من الإنسان: يرفعنا التعلّم فوق الرعاع والأميين بينما ترفعنا العبقرية فوق المتعلمين والمؤدّين. إنّ التعلّم معرفة مكتسبة، أمّا العبقرية فهي معرفة فطرية وهي لنا بالكامل"⁷². وبالطبع، لا يلجأ العبقرى إلى استخدام القواعد لأنّها "عكاز يحتاج إليه الأعرج بالضرورة، وعائق للسليم، ألقى به هوميروس بعيداً"⁷³.

لم يكن لمؤلف يونغ أثر يُذكر في إنكلترا، مسقط رأسه، لكنّه لقي بسرعة قبولاً حسناً في ألمانيا حيث ظهرت ترجمتان مختلفتان بعد صدور النسخة الأصلية بستين⁷⁴. ومن أكثر المفكرين حماساً - وتأثيراً - يوهان جورج هامان الذي أطلق على نفسه "ساحر الشمال"⁷⁵. كان هامان مطلعاً على عالم الفكر الإنكليزي لأنّه أقام في لندن سنتي 1757م و1758م، حيث عاش تجربة توبة دينية عميقة ألهمته تطوير نظرة إلى العالم فردية للغاية، والتخلي عن كلّ الموروث الكلاسيكي. وقد تساءل في كتابه "الذاكرة السقراطية"¹ المنشور سنة 1759م عمّا يسمح لهوميروس بجهل القواعد ولشكسبير بتجاهلها. وكانت إجابته في كلمة واحدة: "العبقريّة". إضافة إلى أنّ متطلبات العبقريّة تتمثّل كذلك في الأصالة والولع والحماسة: "الولع وحده يُعطي أيدياً وأقداماً وأجنحة للأفكار التجريدية والفرضيات، إنّه يضيف الروح والحياة والأصوات للصور والرموز"⁷⁶.

غير أنّ "الألعاب النارية الجدلية" لهامان، كما سمّاها نيكولا بويل⁷⁷، كانت متفككة ومفرطة في الغموض وغير قادرة على إلهام حركة فكرية. ولم تشكّل رؤى هامان تياراً سائداً إلّا بفضل تلميذه يوهان غوتفريد هردر وصديق هردر، غوته. سجّل غوته في سيرته الذاتية التأثير العظيم لهامان في كلّ من كان يعتقد أنّ "روح العصر" السائدة وقتئذٍ غير مناسبة، كما أشاد بروعة "عظمته وعمقه"⁷⁸ *Großheit und Innigkeit*. اعتنق غوته نفسه التوجّه الجديد في ستراسبورغ سنة 1770م نتيجة الأثر العميق الذي أحدثته في نفسه الكاتدرائية القوطية للمدينة. وفسّر ردّ فعله في دراسة بعنوان "حول المعمار الألماني" أهداها إلى إروين فون ستاينباخ، المعمارى الذي أشرف

على بناء الكاتدرائية، التي نشرها في سلسلة حررها هاردر سنة 1773م. رفض غوته كل الادعاءات القائلة إنه يمكن العثور على الجمال من خلال الالتحاق بالمدارس واعتماد المبادئ أو اتباع القواعد: فهي ليست سوى قيود كثيرة تغلّ البصيرة وتحدّ الطاقة الإبداعية. ثم حدّد غوته البديل في الفقرة المحورية للدراسة قائلاً: "الفنّ الحقيقي الوحيد هو الفنّ الخصوصي. وإذا كان تأثيره منبثقاً من مشاعر عميقة ومتجانسة ومستقلة، من مشاعر مميزة في حدّ ذاتها وفطرية، نعم، مشاعر لا تلتفت إلى أي شيء خارجها، فإنّ الفنّ عندئذ كامل ونابض بالحياة، سواء وُلد من وحشية خام أو من مشاعر مهذّبة"⁷⁹. الأصالة العفوية غير المروّضة هي كلّ شيء "للعبقريّة، أمّا المبادئ فهي أشدّ ضرراً من الأمثلة ذاتها"⁸⁰.

تأثّر غوته بشدة بروسو لدى تطوير جمالياته الجديدة. وقد زار سنة 1778م أي في العام الذي تلا وفاة روسو جزيرة سان ييار وسط بحيرة بيان في سويسرا، حيث لجأ الفيلسوف إثر طرده من جنيف. كتب غوته اسمه على جدار الغرفة التي أقام فيها الطريد، واغتتم فرصة الزيارة لمعاينة بعض الأماكن التي كانت إطاراً لحلقات من "الهيوليوز الجديدة"، هناك جاشت عواطفه فانفجر باكياً. نُشرت "اعترافات" روسو سنة 1782م بعد وفاته، وإثرها بفترة وجيزة تلقّى غوته نسخة منها أهدتها له أمّه، كانت جزءاً من إصدار جديد فخم لأعمال روسو الكاملة. وهتف متعجباً بحماسة: "كانت الصفحات القليلة التي اطلّعت عليها نجومًا ساطعة في حدّ ذاتها! فما بالك بعدة أجزاء منها! يا لها من نعمة! إنّ الإنسان لنعمة للإنسانية!"⁸¹. والأرجح أنّ غوته قد عثر في "قاموس الموسيقى" الذي ألفه روسو ونُشر عام 1768م أوّل مرة هذا التعريف العاطفي الجامح تحت باب "العبقرية":

أيها الفنان اليافع، لا تبحث عن دلالة معنى العبقرية. إذا كانت لديك هذه الموهبة، عليك أن تشعر بالعبقرية داخلك. وإذا كنت تفتقدها، فلن تعرفها أبداً. إنَّ عبقرية الموسيقار تُخضع الكون برمته لفنّه. هو يرسم كل قطعة بالأصوات، ويمنح لغة حتّى للصمت نفسه، يبلغ الأفكار بالمشاعر، والمشاعر بالنبرات؛ أمّا الأشواق التي يعبر عنها فهي قادمة من أعماق القلب. بفضل العبقرى، تكنسي النشوة مسحة من المفاتن النضرة، وتثير الأحزان التي تتحدث عنها الصرخات. إنّه يشتعل باستمرار دون أن يُستنفد⁸².

كان تأثير روسو في المثقفين الألمان عظيمًا بالفعل، وأكبر بكثير ممّا حصل مع نظرائهم الفرنسيين، حيث لم يحصل على الاعتراف بمؤلفاته السياسية إلّا بعد سنة 1789م. وقد نقش يوهان هاينريش كامبي على تمثال صدر روسو: "قدّيسي!" كما أنّ خطيبة هاردن واسمها كارولين فلاشلند تعلّمت الفرنسية خصيصاً كي تقرأ أعمال الذي أطلقت عليه "القدّيس والنبى"، أمّا خطيبها فقد خاطبه قائلاً: "تعال يا روسو وكن مرشدي!". واعتقد فريدريش مكسيميليان كلينغر أنّ روسو حمل إلى العالم "وحياً جديداً" وهكذا دواليك. بل إنّ كانت Kant نفسه كتب أنّ روسو هو الذي وضعه مجدداً على الطريق القويم *hat mich wieder zurecht gemacht*⁸³.

رفع مكانة الفنان وتقديس الفن

إنَّ رفع مكانة العبقرىّ الذي أمسى سمة في المشهد الثقافى الحديث، كان له نتائج مهمة فيما يتعلق بمركز الفنّان الإبداعى. وانطلاقاً من سنة 1800م، لم تبقَ "العبقرية" صفة من جملة الصفات التى يمتلكها شخص ما، بل تطوّرت لتشمل الشخص كله: "لديه عبقرية" *avoir du génie* تعني فقط أنّ الشخص لديه موهبة استثنائية، أمّا كونه "عبقرياً" *être un génie* فيعني أنّه فوق البشر⁸⁴. وقد أسهمت في بروزه - ونستخدم الضمير المتصل الدال على الملكية في صيغة المذكر دون حرج - علمنة المجتمع الأوروبى والتقديس المترامن لثقافته. وإذا كان القرن الثامن عشر "قرن الإيمان" وكذلك "قرن العقل"، فقد شهد كذلك انخفاضاً في منزلة الديانة المؤسساتية ورهبانها. وأضحى كلّ من المذاهب والمؤسسات التقليدية غير كافٍ من منظور أعداد متزايدة من المثقفين الأوروبيين. والتفت الجميع إلى الفنّ بكلّ أشكاله بحثاً عن سدّ الشرخ الذى كان يتوسّع باطراد.

غير أنّه كان نوعاً خاصاً من الفنّ: الفنّ الجاد والعميق (على الأقل في نواياه) وفوق كلّ شيء المكتفى بذاته. لقد اكتسب "الفنّ" دلالتَه الحديثة في تلك الحقبة تقريباً.

لكن "الفنّ" ما زال يعنى حسب قول الدكتور جونسون "المهارة" كما في "فنّ طبخ السكر" وحتى في التعريف الثانوى الآخر

"العلم، كما في الآداب [والعلوم الإنسانية]". ويجري التركيز بالأساس على "القدرة على القيام بشيء لم نتعلمه فطرياً وغريزياً؛ بحيث إنّ المشي طبيعي والرقص فنّ"⁸⁵. أمّا في الجيل التالي، فقد تقدّم الفنّ ليصبح أرقى أشكال النشاط الإنساني. لم يبق ممكناً إخضاعه لأيّ عرّاب خارجي على غرار الأمير أو الكنيسة، كما لم يعد الغرض منه مجرد الترفيه. وهكذا، فإنّ الذين قدّسوا الفنّ رفضوا كلاً من التوجّه "الانتصاري" لفرساي والفنّ الكنسي للباروك ومذهب المتعة المميز لفنّ الروكوكو. وقد كان لوينكلمان تأثير كبير، إذ ابتكر بالفعل ديانة جمالية تجمع بين لغة مراجعة الذات بورع والوثنية الحسية. وهكذا نلاحظ أنّ تقييم وينكلمان لتمثال أبولو البلفيدير يتخطّى في الحقيقة مجرد تقييم تمثال ليلعب درجة الممارسة الدينية، ذلك أنّ التمثال بالنسبة إليه لا يمثّل الربّ، بل هو ربّ⁸⁶. وعلى الرغم من اندفاع وينكلمان العاطفي، فقد كان يعمل ضمن إطار نيوكلاسيكي. وبالفعل، تتمثل أفضل حوصلة لبرنامجهم في ندائه الشهير: "البساطة النبيلة والعظمة الهادئة". وبعدما أزيح آخر عائق خارجي، تمكّن الفنان الإبداعي من كسر شرنقة التقليد والحصول على استقلاله التام بوصفه الكاهن الأكبر لديانة جمالية.

وقد استوجب هذا الغرض الجديد فضاءً من نوع جديد. أصبح الفنّ الذي جرى تقدّسه لا يكتفي بتقاسم الكنائس أو القصور مع الكهنة أو الأمراء، بل طالب بمعبده الخاصة. ومن الأمثلة المبكّرة لهذا التوجّه دار أوبرا الزيزفون في برلين التي أمر ببنائها فريدريش الثاني ملك بروسيا ما إن اعتلى العرش سنة 1740م. كانت الأوبرا على شكل هيكل كلاسيكي مستقلّ، وهي أوّل دار أوبرا قائمة بذاتها في أوروبا⁸⁷. وتذكر لوحة الإهداء

الواردة فوق الرواق "من إهداء الملك فريدريش إلى أبولو وربات الإلهام"¹. وليس من باب المصادفة أن يحتقر فريدريش المسيحية معتبراً أنها نسيج من الخيال الخبيث وأن يتلفت عوضاً عنها إلى الفنون كي تلبي احتياجاته للتجربة الروحانية: "أحببتُ الفنون والأدب والعلوم منذ طفولتي، وإذا أمكن لي أن أسهم في رواجها، فأبني أكرس نفسي لها بكل حماسة، لأنه لا وجود لسعادة حقيقية في هذا العالم من دونها"⁸⁸. وقد شاطره هذا الولع بالجمالية ألماني عظيم آخر شكل قدوة بدوره: غوته. كتب غوته إثر زيارته رواق الفنون لأمير سكسونيا في درسدن: "هذا المعبد... يُشعّ إحساساً فريداً بالوقار يشبه كثيراً ذلك الإحساس الذي ينتاب المرء عندما يدخل كنيسة، لأنّ زخرف العديد من المعابد والأشياء المعبودة نفسها تبدو معروضة هنا للأغراض المقدسة للفن فقط"⁸⁹.

بعدما استقرّت لوحات الفن التشكيلي في البنايات المخصصة لها، أصبح بالإمكان عبادتها في حدّ ذاتها. وكان أوّل متحف قائم لذاته في أوروبا متحف فريدريسيانوم في مدينة كاسل الذي شُيّد ما بين 1769 و1779م ليضمّ مجموعات لندرغرايف فريدريك الثاني ومكتبته. وبالتزامن مع ذلك تقريباً، وجدت الموسيقى كذلك فضاءها المستقلّ بفضل الحفلات العامة التي تكاثرت كالفقايع خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر م. وبعد انتقالها من الفنادق إلى قاعات الحفلات المخصصة لها، أصبح الجمهور يُبدي مزيداً من التبحّل للحفلات الموسيقية. وتصف ذلك جيداً إيفلينا بطلة الرواية التي تحمل اسمها والتي نشرتها الأدبية فاني بورني سنة 1778م:

ذهبنا حوالي الساعة الثامنة إلى قصر البانتيون. انبهرتُ
انبهاراً شديداً بجمال البناية التي فاقت روعتها كل ما
توقّعتُه أو تخيلته. ومع ذلك، فمظهرها يوحي بالكنيسة
أكثر ممّا يشير إلى فضاء ترفيهي. وعلى الرغم من انبهاره
بفخامة القاعة، أحسستُ بأنه لا يمكن أن أكون مبتهجة
وخالية البال هناك مثلما أكون في الحديقة الترفيهية
رانيالاغ، والسبب أن هناك شيئاً في قصر البانتيون يوحي
بالرهبة والمهابة أكثر ممّا يوحي بالطرب والمتعة.⁹⁰

أصبحت صورة قاعة الحفلات ككنيسة والحفل نفسه كطقس
ديني خاصة متواترة في الرومنسية. وفي "الحياة الموسيقية المتميزة
للموسيقار يوزيف برغلينغر" الذي نُشر كجزء من المصنّف المرجعي
الكبير "التدفقات القلبية المخلصة لناسك يعيش الفن"¹ العائد لسنة
1796م، يذكر فيلهلم هاينريش فاكنرودر ولودفيغ تيك: "عندما كان
يوزيف يحضر حفلاً موسيقياً مهماً، كان يجتنب النظر إلى الحضور
الفاتن، ويجلس وحيداً في زاوية ليصغي بإخلاص كأنما هو في كنيسة.
يظل صامتاً وبلا حركة، يحدّق بنظره في اتجاه الأرضية أمامه"⁹¹.

شجّعت علمنة المجتمع التي كسفتها الثورة الفرنسية وتطوّر العمران
والصناعة تقديس الفن بكل أشكاله. وأكدت الدورية الفرنسية للفنان²
سنة 1832م: "إن القرن التاسع عشر الذي نعيشه قرن أصبح لا يؤمن
بأي شيء، وأصبحت الموسيقى ضرباً من الديانة، عقيدة أخيرة يتشبّث
بها المجتمع بكلّ قواه بعدما أرهقته العقائد الدغمائية والكلمات"⁹².

Wilhelm Heinrich Wackenroder and Ludwig Tieck, *Heart- 1*
felt Effusions of an Art-loving Monk.
L'Artiste. 2

وحتى إن كان هذا التصريح مبالغاً فيه، فليس مستغرباً حتى إن طبّقناه على باريس فقط. ومن جملة ملاحظات المعاصرين التي تؤكد ما جاء آنفاً، يمثل تصريح هرميون كويني¹ نموذجاً للفترة السابقة لسنة 1848م: "أنسى في كثير من الأحيان أن معهد الموسيقى ليس كنيسة، وأنّ المثة موسيقيّ الذين يشكّلون شركة الحفلات متناثرون عبر مقاطعات باريس العشرين وليس في دير، وأنهم ليسوا معهد كهنة يؤدّي منتسبوه خدمة كنسية أمامنا كلّ أحد"⁹³.

تكشف لنا الأحداث التي تلت وفاة بيتهوفن يوم 26 مارس 1827م كثيراً من الحقائق: حرّر نصّ تأيين الموسيقار الشاعر الشهير في تلك الأيام فرنس غريلبارتزر²، وتلاه الممثل الكلاسيكي النجم هاينريش أنشوتس³، ولم يجز ذكر الربّ المسيحي ولو مرة واحدة. كان الفنّ وحده الذي حصل على التكرم من قبل غريلبارتزر - وبيتهوفن: "لقد أصابته أشواك الحياة بجروح عميقة، ولجأ إلى أحضانك بحثاً عن مأمن كما يسعى الغريق إلى شاطئ الأمان، أيتها الأخت المجيدة، يا رفيقة الخير والحقيقة، يا بلسم القلوب الجريحة، أنتِ الفنّ المولود في السماوات!"⁹⁴ كما يظهر دور بيتهوفن بوصفه المخلص العلماني في القصيدة المهداة إلى ذكراه التي ألّفها غابريال زايدل⁴، صديق الموسيقار شوبرت: "إنّه يُعلّمنا ابتهاجاً جديداً ورثاء جديداً وصلوات جديدة ودعابات جديدة". وأضاف زايدل، مستبقاً وصية الموسيقار ريشارد فاغنر الشهيرة بإدخال العواطف على العقل: "يشعر بعقله، ويفكّر بقلبه"⁹⁵.

Hermione Quinet. 1

Franz Grillparzer. 2

Heinrich Anschütz. 3

Gabriel Seidl. 4

كان بيتهوفن في المخيلة الشعبية البطل الرومنسي بامتياز: وحيداً ومعذباً ومنكوباً وعنيداً وعبقرياً أصيلاً بالتأكيد، كان "يعامل الرب كمساوٍ له" حسبما ذكرت صديقه بيتينا⁹⁶. وكب فاعل في سيرته الذاتية أنه صدم عندما سمع أوّل مرة في الرابعة عشرة من عمره سنفونية بيتهوفن (السابعة) في قاعة غيفندهاوس بمدينة لايبزيغ: "وما زاد في تأثري هيبة بيتهوفن كما يُشاهد في رسومات ذلك العهد، وعلمي بصممه وحياته الوحيدة المنعزلة. هكذا تشكّلت في ذهني صورة علوية فائقة الأصالة لا مجال لمقارنتها مع أي شيء آخر"⁹⁷. وصرّح فرانتس ليست¹ بأن "أعمال بيتهوفن [بالنسبة لكلّ الموسيقيين] تشبه أعمدة النار والسحب التي أرشدت بني إسرائيل في الصحراء، عمود من السحاب يدلّنا على الطريق مُهّاراً، وعمود من النار يدلّنا ليلاً كي يمكن لنا أن نتقدم ليلاً ونهاراً"⁹⁸.

وقدّم الموسيقار ليست دليلاً ملموساً على حماسه عندما تدخل لإنقاذ المشروع المترنّح المتعلّق بإقامة تمثال لبيتهوفن في مسقط رأسه بون عام 1845م. وعلى الرغم من التنظيم العشوائي، وهو أقلّ ما يقال، إلّا أنّ الحدث قدّم أفضل الأدلة على مكانة بيتهوفن بعد وفاته. توافدت عشرات الآلاف من الناس المتحمسين إلى البلدة الصغيرة على ضفاف نهر الراين للاحتفالات، ومن بينهم برليوز ومايربير وسبوهر وشارل هالي وجيني لند وجمهرة من الصحفيين والنقاد. لم يكن الأمر أكثر من مجرد فعالية موسيقية، وهو ما أثبتته ظهور الملكة فكتوريا والأمير ألبرت وكذلك ملك ومملكة بروسيا، إضافة إلى التعميم الافتتاحي يوم التدشين لسفينة بخارية أُطلق عليها اسم لودفيغ فان بيتهوفن. أُقيمت مأدبة شرفية خطب فيها الموسيقار ليست واصفاً الرحلات التي قام بها المشاركون من كل أرجاء أوروبا إلى مدينة بون بأنّها تمثل حجّاً عظيماً⁹⁹.

وإلى جانب مواهبه الفائقة كعازف بيانو، كان ليست كاتباً غزير الإنتاج أسهم كثيراً في الدوريات الموسيقية بمقالات ودراسات في مجالات متنوعة. وفي سلسلة متميزة من المقالات بعنوان: "حالة الفنانين وأوضاعهم الاجتماعية" نشرها على حلقات في مجلة "جريدة باريس الموسيقية"¹ عام 1935م، انتقد الموسيقىار بعمق الحضارة الغربية. وقد حاجّ قائلاً إنّ انحطاطها مرده إلى الفصل بين الدين والسياسة والفن والعلوم الطبيعية وتقسيمها إلى أنشطة منفصلة. ولا يمكن معالجة هذا الانسلاخ إلا بتوحيدها مجدداً تحت راية الفنون، ولا سيما الموسيقى. لقد حان الوقت كي يدرك الفنانون المبدعون أنّ لديهم "رسالة دينية واجتماعية عظيمة" [هكذا]¹⁰⁰. وكتب مخاطباً الشاعر لودفيغ إيكاردت: "إنّ الفنّ لنا ليس سوى السّلم الصّوفي للصعود من الأرض إلى السماء - ممّا ينتهي إلى ما لا نهاية له - ومن الإنسانية إلى الله: إلهام أزلي ودافع لخلاص البشر من خلال الحب!"¹⁰¹.

ومع تقديس الفنّ ورفعته على المنابر، رُفعت مكانة مُبدعيه ليصبحوا كبار كهنة هذه العقيدة الجمالية. ومنذ 1802م أشار جوزيف هايدن إلى نفسه بوصفه "كاهناً جديراً بهذا الفنّ المقدّس"¹⁰². ومع أواسط القرن التاسع عشر، أضحي مألوفاً استخدام اللغة شبه الدينية لوصف مهنة الموسيقىار. وهكذا على سبيل المثال، أشارت دورية إنكليزية إلى مندلسون وسيوهر بوصفهما "كبار كهنة الفنّ الذين يحملون الصّولجان بموجب السلطة الفكرية". كما أشاد الأمير شفارتزنبرغ، أحد الأرستقراطيين الكبار في إمبراطورية هابسبورغ، بالموسيقار ليست: "الأمير الحقيقي للموسيقى، والسيد الأصل العظيم... وكاهن الفنّ"¹⁰³. لم يكن هذا النوع من الإشادة مقصّوراً

على الموسيقيين، على الرغم من التقديس الخاص الذي حصلوا عليه.
وفي سنة 1842م، جاشت عواطف إليزابيت باريت براوننغ أمام
البورتريه الذي أنجزه بنجامين هايدون: "وردسوارث أون هلفلين"،
فكتبت:

وردسوارث حول هلفلين! دع السحاب
ينحسر بصوت مسموع ليمتطي رياح الجبل،
ثم ينكسر على الصخر فيظهر وراء
سهول الأرض المنخفضة وهو يطفو ليملاً
الحواس بالجمال. أمّا هو، بجبينه المدعن
وجفنيه الوديعين، كمن ينحني
أمام الفكرة السيادية لبنات عقله،
خانعاً وديعاً وفخوراً بإلهامه،
فيتخذ مكانه الحقّ هنا كشاعر كاهن
على المنبر العلوي، ينشد الصلاة تلو الصلاة
للسماوات العُلا¹⁰⁴.

الجمهور غير المثقف

رحّب كهنة الفنّ أنفسهم برفع شأنهم طبعاً، على الأقلّ لأنّ ذلك أتاح لهم فرصة التهرّب من المعضلة التي نشأت عن الاتساع السريع للفضاء العمومي. ثمّ حصل خلال القرن الثامن عشر أن تظافرت عدة عوامل كالنموّ السكاني والاقتصادي وتوسّع رقعة المدن وتقلّص الأمية لتخلق موجات جديدة من العرايين. وأصبح الكتاب والفنانون والموسيقيون يعولون أكثر فأكثر على الرعاية الملكية أو الأرستقراطية أو الكنسية، ولا سيما في الحواضر على غرار لندن وباريس. وتمكّن ألكسندر بوب من العيش حصرياً من مداخيل بيع كتبه - "دون دينّ تجاه أيّ أمير أو زميل حيّ"، كما قال¹⁰⁵ - مع أنّ الأمر كان استثنائياً في الربع الأوّل من القرن، ليصبح مألوفاً لاحقاً. كما نجح موزارت كموسيقيار مستقلّ في فيينا بعد عام 1781م، على الأقلّ إلى حدود سنة 1788م والحرب التركية إلى أن سبّب له مرض زوجته صعوبات ظرفية¹⁰⁶.

لم يقدّم الجمهور مصدر دخل وحسب، بل شكّل كذلك مصدر شرعية للمبدعين. ومع اتّساع دائرة وسائل الإعلام ومؤسساتها العمومية - الصحف والدوريات والمقاهي الثقافية ومعارض الفنّ والحفلات الموسيقية والجموعات الأدبية ونوادي القراءة وغيرها - ازداد كذلك الوعي بوجود مُحكّم ثقافيّ (وسياسي) جديد. لقد أحسّ الناس بشدة بهذا التغيير، وكتب لويس سيباستيان مرسبي سنة 1782م في دوريته "لوحة باريس"¹:

لقد حدثت في الثلاثين سنة الأخيرة ثورة كبيرة وبلغت في طريقة تفكيرنا. يمتلك الرأي العام اليوم في أوروبا سلطة جامعة لا تُقاوم... ويعود الفضل فيها إلى الأدباء، ذلك أنهم شكّلوا الرأي العام في السنوات الأخيرة أثناء الكثير من الأزمات الحادة. وبفضل جهودهم، كان للرأي العام تأثير حاسم في سير الأحداث. بل يبدو أيضاً أن الأدباء بصدد خلق روح وطنية¹⁰⁷.

لكن يبدو للأسف أن الجمهور المجهول يمكن أن يكون ملحقاً كأي أمير أو أسقف. كان أفراد الجمهور يعرفون جيداً ما الذي يريدونه. وتماًماً مثلما هي حال أي سليل من أسرة مديسي أو هبسبورغ، كانوا يتوقعون مقابلاً مجدياً لما يدفعونه. أمّا من جانب الفنان، فتتطلب الكياسة قبض المال وقبول التزلف دون التنازل عن الحرية الإبداعية. ولم يكن الأمر بالسهولة المعتادة، إذ ازدادت صعوبة قاعدة الموازنة هذه لما تزايدت أعداد الجمهور دون أن يزيد الإعجاب والتقدير. فسفنونية هايدن شيء، أمّا تاسعة بيتهوفن فشيء آخر! كان الجمهور يريد الألحان المبسطة سهلة السماع: كثيراً من التنوع، وأنغماً جميلة، وإيقاعات منتظمة لا تفرط في الطول. والأفضل أن تكون القطع الموسيقية مُحَرَّرة بنوتات يسيرة كي يمكن ترديدها في البيت على آلة البيانو التي أصبحت أكثر فأكثر في ذلك العصر إحدى ميزات ديار الطبقة الوسطى¹⁰⁸. ومن المفارقات أن هذا الضرب من "التخلف الثقافي" الذي أصاب كل الفنون الأخرى على السواء حصل بالتزامن مع ظهور التحولات التقنية على غرار الطباعة الحجرية والطباعة بالتقنيات البخارية والإنتاج المتسلسل؛ وهو تطوّر خفّض التكاليف وحمل مزيداً من التنوع ورفع الجودة وقدم للسوق تحفاً فنية أقلّ سعراً¹⁰⁹.

كان يتعين إيجاد مخرج من هذه المعضلة: مطرقة الاستبداد الأرستقراطي وسندان سوقية الرّعاع. وتمثّل الحلّ في تحرير الفنّ من زبد المجتمع ومن خثالته في آنٍ معاً، ثم رفعه على منبر رفيع المقام كيلا تشوبه شائبة. وهكذا اعتنق الفنّانون من كل المجالات وبحماسة مبدأ تقديس الفنّ الذي نادى به علماء الجماليات. ومن بين التشكيلة العريضة للأمثلة المتوافرة، يبرز ببلاغته وإيجازه ما كتبه هؤلاء الأعلام الثلاثة. يقول نوفاليس:

إن كان أيّ شخص يشعر بالتعاسة في هذا العالم، أو يخفق في العثور على ضالّته - فدعه يُلجّ عالم الكُتب والفنّ والطبيعة، ذلك الميدان السرمديّ القديم والحديث في الوقت نفسه. ودعه يُقضّ حياته في ذلك المعبد السريّ لعالم أفضل. لسوف يجد هناك دون ريب مُحبّاً وصديقاً ووطناً وإلهاً¹¹⁰.

ثم كتب كيتس في الأبيات الافتتاحية لقصيدته الملحمية/نديميون:

الشيء الجميل مسرّة سرمدية:

يزداد جماله باطراد، ولن

يغدو تافهاً أبداً، بل لسوف يحتفظ لنا دوماً

بماوى هادئ، ونوم

تؤنثه الأحلام الحلوة، والعافية، والتنفس الهادئ المنتظم.

وكتب غوته أخيراً:

يُعرّف الشّعر الحقيقي نفسه حين يعرف كيف يحرّرنّا من بُوتقة الأعباء الدنيوية التي تُكبّلنا، وحين يكون إنجيلاً علمانياً، وحين يبعث في نفوسنا البهجة الباطنية والاطمئنان الخارجيّ. الشعر الحقيقي مثل منطاد الهواء الساخن يحملنا

إلى الطبقات العليا وبمنحنا رؤية الطير المحوّم فوق متاهات
العالم المضطربة¹¹¹.

تخلّى غوته عن الدين في سنّ مبكرة، لكن الفنّ الذي بلغ مرتبة
القداسة لم يكن ليحلب الملحنين فحسب. كان نوفاليس مسيحياً ورعاً
كما كان الموسيقار فرنس ليست، بل إنّ ليست انخرط في طوائف
مسيحية صغيرة وعُرف بلقب "القس ليست". لم يكونوا يعتبرون
الإخلاص للفنّ بديلاً عن الإيمان، بل جزءاً لا يتجزأ من الطقس ذاته.
وكما ذكر الموسيقار ليست: "يجب على المرء أن يتحدث دوّماً
وحصرياً عن الفنّ الإلهي. وإذا تعلّم الناس منذ نعومة أظافرهم وصاعداً
أنّ الله قد وهبهم العقل والإرادة الحرة والوعي، يجب أن نضيف دائماً:
والفنّ، لأنّ الفنّ هو ما هو إلهي بحق!"¹¹².

من بين كلّ الفنانين الإبداعيين، كان الأمر أيسر للموسيقين لأنّ
آلاتهم تُخاطب النفس مباشرة دون وساطة الكلمة أو الصورة. وقد
عبّر عن ذلك جيّدًا ليونارد ويلوفبي قائلاً: "سعى الرومنسيون
[هكذا] لبلوغ الحقيقة العليا عبر الموسيقى، لأنّ التماثل شبه الكامل بين
شكلها ومضمونها يجعلها تبدو كأنّها مشتقة من الفوضى السرمديّة
الأصلية دون أن تكون قد مرّت أولاً عبر القدرات التنظيميّة للعقل
الإنساني. إنّ هذا العنصر الديونيسي [البرّي والمانح للنشوة] في الموسيقى
هو الذي أحبه الموسيقيّون وشدّدوا عليه"¹¹³. ولا يعني ذلك أنّهم كانوا
مجتريّن على الاعتزال في أبراجهم العاجية بعيداً عن الأذواق الوضيعة
للجمهور العريض؛ بل إنّ تقديس الفنّ أعطاهم مسافة للحماية الذاتية
من الإفراط المشطّ للسوق.

وعندما فرّ فريدرش شيلر ممّا اعتبره النظام المستبدّ لدوق
فورتنبورغ، قدّم تصريحاً مدوياً أعلن فيه عن استقلاله:

أكتبُ بصفتي مواطنًا من العالم لا يخدم أيّ أمير. وأنا من الآن فصاعدًا حلّ من كلّ التزاماتي. يمثل الجمهور لي الآن كلّ شيء: هو موضوع اهتمامي وسيدي وصديقي. وهكذا، فإنّي أنتمي إليه فقط، ولا أرغب في المثل أمام أيّ قاضٍ آخر سواه. الجمهور هو الكيان الوحيد الذي أخشاه وأحترمه. ويتأبني شعور بالعظمة لدى التفكير بأنّ قيدي الوحيد هو قرار محكمة العالم، وأنّ العرش الوحيد الذي أطمح إليه هو النفس البشرية¹¹⁴.

كان ذلك سنة 1784م. وبعد عقد من الزمن التحق بخدمة دوق سكسونيا فايمار وانقلب كلية ضدّ "مولاه وصديقه" مطورًا نظرية للجماليات المقدسة نجوبة إلى أقصى حد. وشاركه يتهوفن الذي كان من كبار المعجبين بشيلر هذه النظرة العلوية، منتقدًا روسيني بسبب تقديمه ما يُريده الجمهور وصائحًا في وجه هومل: "يقولون إنّ صوت الشعب هو صوت الربّ ولم أصدّق ذلك أبدًا"¹¹⁵. كما وافق على ذلك تلميذه برليوز: "تسفيه الجزء الأكبر من الجماهير وقلة إدراكها المسائل المتعلقة بالخيال والقلب وولعها بالتفاهات البرّاقة وسوقية غرائزها في الألحان والإيقاعات دفعت الفنانين بالضرورة إلى اتباع الطريق التي يسلكونها الآن"¹¹⁶. أمّا وقد أصبح الفنان مركز الاهتمام وليس ما يُدّعه فلم تبق لرد فعل الجماهير أية أهمية ولا أي اعتبار. ويستخلص غوته في استعراضه الشهير للجماليات الكلاسيكية ليوهان جورج سولزر المنشور سنة 1772م أول مرة: "الشيء الوحيد الذي يهتمّ هو الفنان، وعليه أن يعيش تجارب الحياة في فنّه فقط مغمورًا في محيطه كلية بكلّ عواطفه وقواه. من يهتمّ بشأن الجماهير وهي فاعرة أفواها دون أن ندري إن كانت قادرة أو غير قادرة بعد أن يعود إليها رشدها على التعبير عن سبب انبهارها؟"¹¹⁷.

كان هذا الموقف مشتركاً بين الشعراء الرومنسيين الإنكليز ومن بينهم طوم مور الذي اشتكى من "تدني المعايير التي يُفترض حتمًا أن ترتفع جراء اتساع دائرة المحكّمين". وصرّح كيتس من جانبه قائلاً: "ليس لدي أدنى شعور بالتواضع تجاه الجمهور" كما أشار شيلي ناصحاً: "لا تقبل النصيحة من بسطاء العقول، فالزمن كفيل بتغيير أحكام الحشود المعتوهة". أمّا وردسووث فقد شجب "أيّ شخص يؤمن بوجود شيء من العصمة الإلهية في ضحيج تلك المجموعة الصغيرة والصاخبة من المجتمع التي يحكمها التأثير الزائف، وهي تدّعي باسم الشعب أنّها هي الشعب لتخدع الغافلين"¹¹⁸.

وبإيجاز، وُصف الجمهور بالدهماء philistine غير المثقفة¹. وليس من باب الصدفة أن يكتسب نعت "philistine" دلالاته الحديثة: "شخص غير مثقف أو غير مستنير؛ شخص يُعدّ غير مكترث أو عدائيّ"

1 لا بد من التوقف عند المفردة الإنكليزية الأصلية وهي (Philistine) التي تعرّفها القواميس بغير المثقف وغير المستنير وكذلك: الفلسطيني القديم، وهذا بيت القصيد. ابتكرت الحضارة المسيحية اليهودية هذه المفردة العنصرية لربطها بالشعب الفلسطيني وتاريخه العريق نابذة حضارته وتاريخه ورابطة الاسم بالجهل والظلامية، وهو ما لا يستقيم مع البحث التاريخي البسيط ولا سيما تاريخ الأفكار والعلوم القديمة. وفيما يلي تعريف قاموس وبستر: (شخص تقوده الروح المادية وعادة ما يحتقر القيم الفكرية والفنية) وتعريف قاموس أكسفورد: 1. عضو من شعب غير ساميّ استوطن جنوب فلسطين القديمة ودخل في صراع مع الإسرائيليين خلال القرنين الثاني عشر والحادي عشر قبل الميلاد. 2. شخص يعادي الثقافة والفنون أو لا يوليها أي اهتمام. -<http://www.webster-dictionary.org/definition/Philistine>. (زيارة الموقع بتاريخ 2013/11/19). تدّعي الرومنسية البحث عن "الحقيقي والجميل والطيب" وهي لعمري بعيدة عما تنشّد كل البعد عندما تمارس هذه العنصرية وهذا الحيف الثقافي [المترجم]

تجاه الفن والثقافة أو تقتصر اهتماماته وأذواقه على ما هو اعتيادي أو مادي؛ شخص ليس عَرِيفاً" كما يصفه قاموس أكسفورد للغة الإنكليزية. وهذه الدلالة من ابتكار طلبة ألمان اقتبسوها من خطاب تأيين أُلقي سنة 1668م في فيينا إثر قتل أحد زملائهم على أيدي حاكم محلي. وقد اقتبس الراهب خطابه من كتاب العهد القديم: "لِيَنْقُضَ الفلسطينيين عليك يا شمشوم!" (الحكام، 9:16). وهكذا تهاى الطلبة مع شمشوم وشبهوا سكان القرية بالفلسطينيين. ومع حلول سنة 1800م تقريباً اتسعت المواجهة لتحوّل من الحضر ضد البدو إلى المفكرين ضد بقية مكونات المجتمع، ولا سيما الطبقة الوسطى منه.

وقبل أن تظهر شخصية السيد غرادغريند في رواية ديكنس "أوقات عصيبة"¹ سنة 1854م، كانت صورته النمطية قد تأسست ليكون العدو اللدود للنخبة الفكرية الأوروبية. كان التوجه السائد لدى النخبة أن غرض كل الذين يهتمون بالشؤون الدنيوية ليس سوى النفع بينما يعدّون أنفسهم مدفوعين حصرياً بإخلاصهم للفن. وفي رواية فرانك شترنبالد "رحلات" لسنة 1789م، يرفض البطل غاضباً ملاحظات الحرفي ورجل الأعمال المدّعين ألا جدوى من الفنون وأن الفنانين حمقى معتوهون:

وماذا تقصد بالمنفعة؟ هل يجب أن يعود كل شيء على الإطلاق لجرد الأكل والشرب واللباس؟... أقولها مرة أخرى: لا يمكن ويجب ألا يحكم على كل ما هو رفيع حقاً من خلال منفعته؛ أن يكون مفيداً أمر غريب كلية على الطبيعة الربانية للفن، والإصرار على جلب الفائدة يعني

Charles Dickens, *Hard Times*. 1

تجريد ما يجب أن يكون متسامياً من نبله وإنزاله إلى درجة الاحتياجات الأساسية للإنسانية. ما من شك أن الإنسان يحتاج إلى كثير من الأشياء المختلفة، لكن يجب عدم الخط من قدر روحه لتصبح خادمة لجسده - أي بعبارات أخرى خادمة خادمه. وكأي رب عائلة حكيم، يجب أن يلبي الاحتياجات المادية، لكن دون أن يسمح لسعيه ذلك بأن يكون كل همّه ولا مبلغ علمه. الفن ضمان خلودنا¹¹⁹.

كان تيك في سن الخامسة والعشرين عندما نُشر كتابه. وعلى الرغم من أن الازدراء الرومنسي للعالم الديوي للدهماء اللاهثة وراء المال لم يكن محصوراً في الشبان والشابات الغاضبين، إلا أنهم بالتأكيد عبّروا عنه بجدّة خاصة. ويقدم لنا كليمنس برنتانو مثلاً جيداً من خلال "خطاب ضد الدهماء" الذي ألقاه فيينا عند نهاية عام 1799م وكان في الحادية والعشرين من عمره آنئذ. أصبحت المدينة الجامعية الصغيرة من مقاطعة تورنغن مركز الرومنسية الألمانية، وكان بيت أوغست فيلهالم شليغل (وعمره 32 سنة) وزوجته كارولين (36) يرتاده أخوه فريدريش (27) وكذلك فيشته (37) وشيلنغ (24) و تيك و نتانو. وكثيراً ما كان يتردد على البيت أيضاً مسؤول المناجم السكسوني الأصل، فريدريش فون هاردنبرغ (27) المعروف باسم الشاعر "نوفاليس". وكانت التهمة الرئيسية التي يوجهها برنتانو للعامّة أنهم مملّون ومحدودو الأفق لا يسعون في حياتهم إلى ما أبعد من التدجين والأمان والسلم والنظام، وكثيراً ما كان يردّد متهمكماً: "لا يمكن أن يرغب أحد العوام أبداً في أن يصبح ملوانياً يسير على حبل مشدود في الهواء"¹²⁰. لم يكن هذا الموقف حكراً على الألمان؛ وقد كتب الفرنسي

توفيل غوتي في مقدمته لرواية "الآنسة موبان" (1835م): "ما هو جميل حقاً هو ما هو غير نافع؛ فكلّ ما هو نافع قبيح لأنّه يعبر عن احتياج ما، واحتياجات الناس خسيصة ومقرقة، لأنّ طبيعة الإنسان هي ما هي: سفلية ومعوّقة"¹²¹.

يُقدّم فريدريش شيلر ردّاً فلسفياً أكثر على الواقعية الذرائعية المنتشرة (كثيراً) في ألمانيا أواخر القرن الثامن عشر. ويُجادل في أنّ الفنّ ليس نشاطاً هامشياً، بل مركزياً على نحو جازم للوجود الإنساني: "لا يلعب بنو الإنسان إلّا عندما ينسجمون تماماً مع معنى كلمة إنساني، ولا يكونون بشراً كلياً إلّا عندما يلعبون"¹²². وبعد أن أظهرت الثورة الفرنسية إفلاس الحلول السياسية بفرضها حالة الرعب والحرب والغزوات الإمبريالية، بقيت الطريق الوحيدة لمواصلة السير طريق الجماليات: "ليحلّ الإنسان مسألة السياسة في الواقع، عليه باللجوء إلى المقاربة عبر المسألة الجمالية، لأنّ الجمال هو المسلك الوحيد الذي يتّبعه الإنسان باتجاه الحرية"¹²³. كما تهكّم دون رحمة صديقه غوته من العامة في روايته "فيلهايم مايسترز، سنوات التعليم" (1795-1796م) من خلال شخص صهر فيلهايم المسمّى فيرنر الذي يقدم النصيحة التالية: "هذه عقيدتي السعيدة: أدّر أعمالك واكسب المال واستمتع بأوقاتك مع أسرّتك ولا تلتفت إلى أيّ شخص آخر إلّا إذا أمكن أن تستخدمه لصالحك"¹²⁴. غير أنّ فيلهايم يرغب في أن يصبح ممثلاً ولا يصغي لما يقوله صهره. ثم عاد غوته لهذا المحور في الجزء الأول من فاوست على لسان سكريتير فاوست المتحدلق المسمّى فاغنر الذي يؤمن بجدوى المعارف المستقاة من الوقائع:

آه يا عزيزي، ما الذي يمكن أن نفعله،

قابعون يوماً بعد يوم بين الكُتُب!

العالم بعيد عنا ولا يمكن أن نراه
حتى من خلال نظارة مقرّبة. فكيف يمكن لنا
أن نتعلّم طُرُق تحسين الكائن البشري؟

ويجيب فاوست على ذلك:

دعك من الجري وراء الفصاحة، إلّا
إذا كنت قادراً على أن تقول ما تشعر به وتحسّ! من
أعماق القلب
يجب أن تنسكب، وبراعة القوة الأولية تُخاطب
قلوب المستمعين وتسبيهم بفنّ
أعمق من الكلمات.
لكن ما الذي يقدر أن يجمع كل القلوب في كلّ واحد؟
إنّها لغة الروح فقط¹²⁵.

كان غوته قد بدأ في تأليف "فاوست" في سبعينيات القرن الثامن عشر م. ومع نشر الجزء الأول سنة 1808م كان يشعر أكثر فأكثر باختلافه عن الكتاب الألمان من الجيل الأصغر. وخلال العقد الثامن من القرن الثامن عشر ذهبت أيام غوته العاصفة الهائجة وتحول إلى جماليات كلاسيكية أكثر مما هي رومانية. ومع تقدّمه في السن ازداد نفوره من التيار الروماني. وفي محادثة شهيرة مع صديقه إيكلمان سنة 1829م وصل به كرهه للرومانية إلى حد وصفها بـ "الوباء" ووصف الكلاسيكية بـ "الصحة والعافية"¹²⁶. تُوفي غوته بعد ثلاث سنوات، ونُشر الجزء الثاني من "فاوست" إثر وفاته بفترة وجيزة. ويمكن أن توحي لنا النهاية بأنّ فاوست افتتن بإغراء الروح التفتية لعامة الناس. ذلك أنّ ما دفعه للقول: "أيتها اللحظة الجميلة، لا تذهبي!" ومنه

خسارة رهانه مع مفيستوفيليس كان إمكانية نجاح خطته لاسترجاع ملكية أرض¹²⁷. لكن هذا الاهتمام بالعالم المادي يرافقه إحساس بالنضال الفردي الذي بدأ به فاوست بحثه (وغوته كذلك لأنّ العمل أهمّ مكوّن من مكوّنات "اعترافه الأكبر"). ومباشرة قبل هذا التعبير عن رضاه، كان فاوست قد صرّح:

نعم، ما زلت متشبّثًا بتلك الرؤيا،

وإنّها الحكمة الأخيرة التي أعلمها:

لا تستحقّ الحياة أن تحيا إلّا ليكسب الإنسان حريته فيها،
وعليه في خضمّ نضاله اليومي الدائم أن يستعيدهما معًا:
الحياة والحرية.

وعلى هذا المنوال، وبينما كانت المخاطر تُحدّق بهم
أسّس الشبان والرجال والشيوخ عالمهم الجريء الجديد.
وأنا أتوق لرؤية ذلك الحشد والوقوف
مع الأحرار على وطن حرّ!

لقد كان للألمان حساسية خاصة ضدّ العامة المحدودي الثقافة، إذ لم تكن هناك حواضر كبيرة في أي مكان في أوروبا الناطقة بالألمانية. وحتىّ فيينا (التي كانت تعدّ سنة 1800م ما يناهز 225.000 نسمة) وبرلين (175.000) تتضاءلان أمام لندن وباريس اللتين يصل حجم كل منهما إلى أربع مرات أو خمس. كانت ألمانيا قبل العصر الصناعي بلد القرى الصغيرة وبلد مواقف القرى الصغيرة¹²⁸. وبسبب هذه المفارقة برزت في طليعة المستجدات الرومنسية. ففي فرنسا لم ينتشر استخدام كلمة "فن" للإشارة إلى الفنّ بحد ذاته إلّا في ثلاثينيات القرن التاسع عشر. وكانت الكلمة تشير قبل ذلك إلى شكل مخصص ويرافقها نعت وصفي مثلما هي حال "الفنّ الموسيقي" art musical أو

الفنون الجميلة beaux-arts. وكان ذلك جزئياً ردّ فعل على "الأدب المُصنَّع" (وهذا عنوان مقال لسانت بوف) الذي اتّضح أنّه يُخفّض المعايير الجمالية. لكن الروايات المتسلسلة والتركيز على الإنتاجية شكّلت استثناء، وقد أصبحت واسعة الانتشار في ثلاثينيات القرن التاسع عشر. وردّا على النقد الموجّه إليه بسبب أسلوبه المفرط في التعقيد، قال شارل نودبي إنّ الكلمة المكوّنة من ثمانية حروف تملأ السطر، وإنّه يتقاضى فرنكاً عن كلّ سطر يكتبه¹²⁹.

وفي مقابل هذا، قدّم الرومنسيون مفهوم "الفن لأجل الفن". لا يوجد اتفاق حول هوية الشخص الذي صكّ هذه الجملة أوّل مرة، لكن الأرجح أنّ المرشّح الأكثر حظاً كان هنري كراب روبنسون، وهو منشقّ إنكليزي قضّى عدّة سنوات في ألمانيا برفقة مثقّفين روّاد منهم غوته وشيلر وآل شليغلز. وقد زاره في بداية عام 1804م في مدينة فايمار بنجامين كونستانت الذي دوّن في يومياته الشخصية يوم 10 فبراير: "كانت لديّ محادثة مع روبنسون، أحد تلاميذ شيلنغ. وتحتوي أعماله حول كتاب كانت "الجماليات" بعض الأفكار الفائقة الحيوية. إنّ الفن لأجل الفنّ ودون أيّ غرض يُشوّه الفنّ مهما كانت استخداماته"¹³⁰. كانت هذه بعبارات أخرى، فكرة ألمانية حولها إنكليزيّ إلى شعار وسجّلها فرنسي.

ولعلّ جملة "الفنّ لأجل الفنّ" باللغة الفرنسية (*l'art pour l'art*) لها نغمة عسلية أكثر من الإنكليزية (*art for art's sake*) أو الألمانية (*Kunst um der Kunst willen*)، وهو ما يفسّر اكتسابها صدى خاصاً في فرنسا. استخدم فيكتور كوزان الجملة في مجموعة محاضرات ألقاها عام 1818م بعد فترة وجيزة من عودته من ألمانيا. ثمّ نشر المحاضرات في كتاب بعنوان "عن الحقيقي والجميل والطيب" (1836م)

صرّح فيه: "لا يُمكن للفنّ أن يخدم الدين أو الأخلاق كما لا يمكن أن يسعى ليكون ممتعاً أو نافعاً... يجب أن يكون الدين لأجل الدين والأخلاق لأجل الأخلاق والفنّ لأجل الفنّ... دعونا نستوعب هذه الفكرة، وهي أنّ الفنّ نوع من الديانة في حدّ ذاته. ويتجلّى الله لنا من خلال فكرة ما هو حقيقي وجميل وطيب"¹³¹. وعلى إثر ثورة يوليو 1830م، رفض غوتيي بشكل قاطع أن يكون للفنّ دور سياسي: "هو ليس أحمر ولا أبيض ولا يحمل ألوان علم فرنسا؛ إنّه لا شيء ولا يدرك الثورات إلّا عندما يخرق الرصاص النوافذ". وأضاف أنّ القصيدة لا تخدم إلّا الجمال، وكيف يمكن أن يكون الأمر مختلفاً، "إنّ الشيء يكفّ عموماً عن كونه جميلاً ما إن يصبح نافعاً"¹³². وكما سوف نرى في الفصل الثالث، لم يُجمع كلّ الرومنسيين - ولا سيّما الفرنسيين منهم - على أنّ الرومنسية ليست لها صيغة سياسية.

كان هذا المذهب الجمالي جذاباً بصفة خاصة للموسيقين وللذين يكتبون حول الموسيقى. كان ستندال (الاسم الفنّي لهنري بايل) مشبّعاً بالسخرية لدرجة أنّه لا يمكن تصنيفه ضمن الرومنسيين، لكنّه كان يتقاسم العديد من مواقفهم. وقد جاء في كتابه "حياة روسيني" (1823م): "الاجتماع نفسه، أو على الأقلّ تسعة عشر جزءاً من عشرين بما فيها كلّ ما هو شعبي وبرجوازي يدور ويدور مجدداً حول محور واحد: الغرور". ثم يلاحظ أنّ هذه البيئة الثقافية الملائمة كي تزدهر فيها موهبة خفيفة الوزن وبراقّة مثل موهبة الموسيقار روسيني: "خفيف وحيّ ومسلّ، لا يغتم أبداً ونادراً ما يتحمّس، يبدو أنّ روسيني جيء به إلى هذا العالم بغرض استحضار شطحات النشوة والسرور في النفس التافهة للرجل العادي. تعجب موسيقى روسيني بوجه خاص "الجزء غير المثقف من الجمهور... الذي يُطالب بذلك الزخرف الذي تعود انتظاره". وقد خلص في نهاية

كتابه إلى أن باريس ليست مركز الحضارة الأوروبية فحسب، بل هي عاصمة الدهماء والرعاع غير المثقفين: "إذا وعدتني بالحفاظ على السر، يمكن أن أهتم في أذنك أن أسلوب روسيني ليس حقيقة التجسيم الموسيقي لفرنسا بقدر ما هو التجسيم الموسيقي لباريس: ليس مرحاً حقاً لكنه تافه بامتياز وقابل للإثارة؛ ليس عاطفياً متحمساً أبداً لكنه ظريف دائماً؛ وحتى إن لم يكن مملاً أبداً فهو لا يتسامى إلا نادراً جداً جداً"¹³³.

كما وافق على وجهة النظر هذه الناقد الفرنسي المرموق جوزيف دورتيغ، الذي يعدّ من بين إنجازاته العديدة تأليف أول سيرة ذاتية لصديقه الموسيقار برليوز. وقد تحكّم من البورجوازيين المحدودي الثقافة، إذ وصفهم على هيئة سيدة من حيّ شوسي دانتان الراقي أعطت ابنتها آلة بيانو ودروس موسيقى على الشاكلة ذاتها التي أهدت ابنها معطفاً وأهدت نفسها سترة من صوف الكشمير، لأنها تنظر إلى الموسيقى على أنها عنصر من عالم الموضة والغرور"¹³⁴. وبدوره يطأطي الموسيقار فرانتس ليست رأسه بالموافقة، وهو الذي اتخذ باريس قاعدة له على امتداد ثلاثين سنة تقريباً. وقد كتب عام 1835م في فصلية متخصصة في الموسيقى أنه جلس محبطاً في أحد الاجتماعات الخاصة التي قبل فيها رغم كونه "مجرد فتان"، وكان سبب حزنه "الصمت الجاهل" الذي قوبل به عمل أحد كبار الأساتذة، بينما لقي عملاً تافهاً حفاوة وترحيباً"¹³⁵. ولم يكن الأمر مختلفاً في المراكز الموسيقية الأخرى كما لاحظ الموسيقار ليست عندما قصد ميلانو ليقدم حفلاً موسيقياً في مسرح لاسكالا. كان الجمهور هناك مولعاً بالتخليطات الموسيقية المستخرجة من الأوبرا السائدة التي كانوا يصفّرون ويدندنون نغماتها. وعندما حاول رفع مستوى الأداء بتقدم معزوفة أكثر عمقاً، صاح أحد الحاضرين: "أنا آتي إلى المسرح للترفيه وليس للتعلم!"¹³⁶.

وكان ذلك نتيجة حتمية لاتساع دائرة الجماهير. شعرت أعداد متزايدة من الناس بضرورة تقديم أنفسهم بوصفها مثقفة، غير أن الثقافة التي اعتنقوها كانت تحطّ من المقام أكثر فأكثر. نشرت دورية باريسية عام 1843م مقالا يصفُ الذوق الموسيقي للبرجوازي المعهود، ويمثّل نموذجاً للاحتقار الذي كان يشعر به المجتمع الفنّي. الآن وقد كسب بعض المال، ها هو يرفع مستواه الثقافي ويتخلّى عن الأرغن على شكل البرميل الذي كان يحبّه. اقتنى الآن آخر الألبومات الرومنسية ويجب أن يستمع إليها تؤدّى على البيانو في بيته ليظهر أنّه من المولعين بالموسيقى: "من البديهي أن يكون لابنته بيانو، ومن النوع الجيد والمكلف كي يمكن أن يتبحّر: 'هذه آلة راقية، أفضل من كلّ ما يمكن أن تنتج المصانع الإنكليزية - تعيّن عليّ دفع ثلاثة آلاف فرنك للحصول عليه".

يشيح البرجوازي وجهه عن أيّ موسيقى تتخطاه ليصفها بأنها "عالمّة متضلّعة" ويفضّل المقطوعات القصيرة المكتوبة للبيانو ومزيج الألحان من الأوبرا الهزلية ولا سيّما الكادريل quadrilles. أمّا فيما يتعلق بالفنون الأخرى، فيرغب في أن تكون الرسومات "مدججة جيّداً" ويقصد بورتريهات الأشخاص وردية السحنة واللوحات العاطفية والمشاهد النمطية المبوبة. يجب أن تُغطّى البنايات بالتماثيل والنحوتات "لأنّ التغطية الجيدة للبنايات تؤكد أنّ المرء قد حصل على مقابل للأموال التي أنفقها في التشييد". وباختصار، يحتّم المؤلف المجهول الهوية قائلًا إنّ النخبة الثقافية والفكرية تعتقد أنّ البرجوازي ليس لديه فهم للجمال ولا يجب إلّا ما هو سوقي وبليد¹³⁷.

عندما يجري تحديد خط سير وتطوّر الثورة الرومنسية، هناك ميل طبيعي إلى اتباع النموذج الذي سطره الموالون لها والذي يُفرض في تبسيط المقاومة. في الواقع، كان عصر التنوير بيتًا يحتوي على أجنحة

متعددة، وكان بعض الأعضاء يحتلون أكثر من جناح. وهل يمكن أن نتصور مزيداً من التفاؤل وعدم الاكتراث كما في هذا المقطع الشهير من كتاب ألكسندر بوب: "دراسة حول الإنسان"؟

كل الطبيعة ليست سوى فنّ، حتّى إن لم تدرك كنهه،
كل الحظ اتجاه، ولا يمكن ألاّ تراه،
كل النشاز تناغم، لكّنه غير مفهوم.
كل شيء فيه جزء من الشر، أمّا الخير فعميم:
وعلى الرغم من الكبرياء وضلال العقل،
فالحقيقة الواضحة أنّ كل ما هو كائن، مبنيّ على
حق¹³⁸.

نُشرت هذه الأبيات عام 1733م. وبعد أربع سنوات، أصدر ألكسندر بوب نصّاً يُحاكي نص الرسالة الثانية للكتاب الثاني لهوراس يهنئ فيه صديقاً أعلن جهراً أنّه أصبح جشعاً، ثم يردف:

أرجو لك السعادة سيدي، سعادة طاغيةٍ رحل؛
لكن أليس هناك في هذه الساعة من يجري وراءها
بحماسة وجنون: وأقصد جشع السلطنة؟
ألا يُلهب الخنق المرء ويُرعبه الخوف؟
ناهيك عن الخوف الشديد من الموت، عندما يُظلم كلّ
شيء!

كيف للعقل أن يحافظ على رباطة جأشه بينما يحيط به
الملح والذعر؟

وكيف لا يرتعد من المجهول رغم ما يعلم من معلوم؟
كيف ينظر إلى العالمين ويظلّ متّقداً مكتملاً
رغم السحرة والشياطين والأحلام والنار؟¹³⁹

وفي العالم الذي أضاعه نيوتن، بقيت مناطق كثيرة غارقة في الظلام، وكثير من الثوران غير المنطقي يساند هذه الرؤية التشاؤمية للحياة. ومنها الحدث المذهل الذي جد على الساعة التاسعة والنصف صباحاً يوم 1 نوفمبر 1755م عندما حدث زلزال مدمر في لشبونة. وحتى البنايات التي لم تنهَرْ جراء الزلزال هدمها تسونامي ضخمة إذا كانت قرية من الواجهة البحرية، أو النار إذا كانت في المناطق الداخلية. كانت الخسائر في الأرواح مرتفعة والمعاناة شديدة تتناسب مع ضخامة الكارثة. لم يكن زلزال لشبونة أسوأ زلزال عرفه الناس، لكنه أكثرها انتشاراً إعلامياً. ويعود ذلك إلى التأثير الواسع للآليات التي ألفها فولتير وجمعها في "قصيدة عن كارثة لشبونة" والتي نشرها قبل نهاية الشهر. وقد أعيد نشرها عدة مرات في السنة التالية، وتسببت في ظهور سيل جارف من المنشورات المؤيدة والمعارضة لها¹⁴⁰.

كما أثّرت بشدة طريقة تناول كارثة لشبونة في كتاب "كانديد" المنشور عام 1759م، وعلى الأرجح أكثر أعمال فولتير انتشاراً ومن بين الكتّابين أو الثلاثة الأكثر مبيعاً في القرن. ينجو كانديد والدكتور بانغلوس وملاح فظّ من الغرق، وعلى إثر مقاومة شديدة يبلغون شاطئ لشبونة في الوقت الذي يضرب فيه الزلزال المدينة. يصبح كانديد قائلاً إنّ القيامة قد قامت، ويركض الملاح للنهب والسرقة، بينما يتساءل الدكتور بانغلوس: "ما الذي يمكن أن يبرّر هذه الظاهرة؟" وهو سؤال يتوافق مع مبدئه الإرشادي بأنّ "كلّ شيء على ما يرام في أفضل عالم ممكن". ومن خلال شخصية الدكتور المتفائل في كل الأحوال، كان فولتير ينتقد لابينيتس بوجه خاص ووجهة النظر القائلة عمومًا "إنّ كل ما هو كائن، مبنيّ على حق". وهكذا يخاطب بانغلوس الملاح الناهب والزاني والتمل بهذه الكلمات: "صديقي، هذا ليس من الصواب. أنت

تجاوز المنطق الكوني وتضيّع وقتك". كما يواسي الناجين موجّها لهم رسالة مرحلة: "كلّ هذا للمصلحة العليا لأنّ انفجار البركان في لشبونة يعني عدم انفجاره في أيّ مكان آخر. لا يمكن أن تحدث الأحداث في مكان آخر غير الذي حصلت فيه، لأن كل شيء حسن"¹⁴¹.

يمرّ كانديد وبانغلوس المسكينان بعدد من المحن والبلايا قبل أن يصلا أخيراً إلى مزرعة صغيرة قرب القسطنطينية ليرتاحا فيها. لكن بانغلوس لم يتعلّم شيئاً من هذه المحن والبلايا المؤلمة وظلّ متفائلاً مثلما كان أوّل يوم: "في آخر المطاف، أنا فيلسوف ولن يتبادر إلى ذهني أن أتضارب مع نفسي". وفي المقابل، يخلص كانديد إلى أن الوسيلة الوحيدة للتعامل مع عالم قاس وتعسّفي ومارق تتمثّل في العزلة والانطواء واللجوء إلى الروح العملية رغم التحسينات الضئيلة القليلة. وكانت كلماته الأخيرة في الكتاب وهو يخاطب بانغلوس الذي لا يحيط به وصف: "علينا بالاعتناء بحديقتنا". (*Il faut cultiver notre jardin*)

ما كان روسو ليكتب هذه السطور¹⁴²، فالسخرية والتهمك والتبخيس ليست جزءاً من ذخيرته، والسبب أنه لم يكن هو نفسه ساخرًا ولا متهمكًا ولا باخسًا. إنّ ما فصله عن فولتير وبقية "الفلاسفة" وحوّله إلى ألد أعدائهم ليس أفكارًا بعينها بقدر ما هي طريقة فعل الأشياء. وقد عبّر عن ذلك جيّدًا بيتر غراي قائلاً: "كان فيه شيء لا يُفسّر بأسلوبه أو أفكاره أو نزواته فقط، بل مُركّب منها جميعاً، عنصر غريب كان يُخرج معاصريه"¹⁴³. ويتمثّل ذلك المكوّن الخاص من إصرار روسو على القيام بكل شيء انطلاقاً من الداخل - من داخل نفسه. وقد وجد بداخله عصارة من الانفعالات والوسوسة والرّهاب. وكما وصفه صديقه القلم الذي أصبح عدوّه، دافيد هيوم،

كان روسو حساساً لدرجة وكأته "لم تُنزع عنه ثيابه فحسب، بل جلده"¹⁴⁴. ومع ذلك، تزاوجت حساسيته المفرطة مع موهبة رائعة في التعبير عن نفسه بطريقة تُلهم الآخرين. وإذا كان فولتير يخاطب عقولهم، فقد ولج روسو إلى قلوبهم. وكما كتب بنفسه متحدّثاً عن مدام دو فارنس "بدل أن تُنصت إلى قلبها الذي كان يعطيها نصائح صادقة، أصغت إلى عقلها الذي أعطاهها نصائح سيئة"¹⁴⁵. ثم كتب بعد خمسين سنة جون كيتس رسالة إلى صديقه بنجامين بايلي جاء فيها: "ليست لديّ أيّ فناعات راسخة باستثناء إيماني بقداسة القلب وبصدق الخيال - ولا بدّ أنّ ما يراه الخيال جميلاً هو حقيقة صادقة"¹⁴⁶.

في مؤلفه "معالم الأدب الفرنسي" *Landmarks of French Literature* الذي نُشر سنة 1923م، استخرج ليتون ستراشي السمة الخاصة التي تميّز إنجازات روسو: "الأصالة هي السمة المميزة لروسو... لم يُمثل جيله ولم يقّده، بل عارضه. كانت نظرفته إلى العالم ثورية حقاً... كان نبياً يحمل ذلك الإلهام الغريب الخاص بالأنبياء". وفي لبّ نبوّته نجد "إدراكه الحدسي الجامع أهمية وكرامة النفس الفردية. وتكمن أصالة روسو العظيمة في هذا الإدراك. كانت ثورته ثورة روحية... روسو هو أوّل من وحد وجهتيّ نظر وأحيا النظرية القروسطية للنفس دون أفخاخها الدينية، وقد آمن - دون وعي كامل ربّما لكن بقناعة راسخة - بأنّ الفرد فوق هذه الأرض وبداخله هو أهمّ شيء في هذا العالم"¹⁴⁷. ويستكشف الفصل القادم بعض الطرق التي استخدمها الجيل اللاحق من الأفراد لدفع هذه المقاربة قدماً إلى ما أبعد من ذلك.

هوامش الفصل الأول

- 1 Lester G. Crocker (ed), *The Age of Enlightenment* (London, 1969), pp. 291-2.
- 2 Robert Darnton, *The Business of Enlightenment. A Publishing History of the Encyclopédie 1775-1800* (Cambridge, Mass., 1979), p. 528.
- 3 Maurice Cranston, Jean-Jacques. *The Early Life and Works of Jean-Jacques Rousseau 1712-1754* (Harmondsworth, 1987), p. 271
- 4 Dena Goodman, *The Republic of Letters. A Cultural History of THE French Enlightenment* (Ithaca and London, 1994), p. 27.
- 5 Quoted in Jean Le Rond D'Alembert, *Preliminary Discourse to the Encyclopedia of Diderot*, trans. Richard N. Schwab (New York, 1963), p. xxiv.
- 6 Jean-Jacques Rousseau, *The Confessions*, ed. J.M. Cohen (London, 1953), p. 327.
- 7 Maurice Cranston, Jean-Jacques, p. 228.
- 8 Jean-Jacques Rousseau, *Discourse on the Sciences and the Arts*, in Jean-Jacques Rousseau, *The Discourses and Other Early Political Writings*, ed. Victor Gourevich (Cambridge, 1997), pp. 16, 25-6.
- 9 Arthur M. Wilson, *Diderot* (New York, 1972), p. 181.
- 10 This episode, which was occasioned by the success at court of Rousseau's opera *Le Devin du village*, is recounted in T.C.W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe, 1660-1789* (Oxford, 2002), pp. 363-4.
- 11 Ronald C. Rosbottom, "The novel and gender difference" in Denis Hollier (ed.), *A New History of French Literature* (Cambridge, Mass., and London, 1989), p. 481; Maurice Cranston, *The Noble Savage. Jean-Jacques Rousseau 1754-1762* (London, 1991), p. 263.
- 12 Robert Darnton, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History* (New York, 1984), p. 242.
- 13 R.A. Leigh (ed.), *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, vol. VIII (Geneva, 1969), p. 292. There

are many more such examples in this volume and the following two. For a convenient summary, see Darnton, *The Great Cat Massacre*, pp. 242-3.

- 14 Ibid., p. 243.
- 15 Rousseau, *The Confessions*, p. 506.
- 16 Ibid., p. 17.
- 17 Plato, *The Republic*, ed. G.R.F. Ferrari, trans. Tom Griffith (Cambridge, 2000), pp. 315-16.
- 18 Voltaire, *The Age of Louis XIV*, ed. F.C. Green, trans. Martyn p. Pollack (London, 1961), p. 370.
- 19 Béatrice Didier, *La Musique des lumières*. Diderot - L'Encyclopédie - Rousseau (Paris, 1985), p. 19.
- 20 David Irwin (ed.), *Winckelmann: Writings on Art* (London, 1972), p. 61.
- 21 Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (London, 1966), p. 19.
- 22 Peter H. Feist, Thomas Häntzsche, Ulrike Krenzlin and GisoldLammel, *Geschichte der deutschenKunst1760-1848* (Leipzig, 1986), p. 19.
- 23 Rousseau, *The Confessions*, p. 115.
- 24 K. Andrews, *The Nazarenes: a Brotherhood of German Painters in Rome* (Oxford, 1964), p. 6.
- 25 Nicolaus Pevsner, *Academies of Art - Past and Present* (Cambridge, 1940), p. 191.
- 26 Quoted in Isaiah Berlin, 'The counter-enlightenment', in idem, *Againstthe Current: Essays in the History of Ideas* (London, 1979), p. 10; Christian Friedrich Daniel Schubart (ed.), *Deutsche Chronik auf das Jahr 1774* (reprinted, Heidelberg, 1975), *ErsteBeylagezurDeutschenChronik*, August 1774, p. 5.
- 27 Quoted in Hugh Honour, *Romanticism* (London, 1979), p. 245.
- 28 By Herbert von Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760-1840* (Munich, 1978), p. 45.
- 29 William Vaughan, *German Romantic Painting* (New Haven, 1980), p. 33.
- 30 Quoted in Ibid., p. 45.

- 31 See below, pp. 64-9.
- 32 Pevsner, *Academies of Art*, p. 192.
- 33 Rousseau, *The Confessions*, p. 262.
- 34 G.W. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, trans. T.M. Knox, 2 vols (Oxford, 1975), p. 519.
- 35 These contrasting metaphors provide the title for one of the most important discussions of romantic aesthetics - M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford, 1971) [first edition 1953.]
- 36 Quoted in Theodore Besterman, *Voltaire*, 3rd edn (Oxford, 1976), p. 246.
- 37 Cranston, Jean-Jacques, p. 248.
- 38 Quoted in Lester G. Crocker (ed), *The Age of Enlightenment*, p. 298.
- 39 This comment was related to me by the late Robert Wokler but I have not been able to find a source. John Morley in his *Voltaire* (London, 1891), p. 120, wrote: 'his style is like a translucent stream of purest mountain water, moving with swift and animated flow under flashing sunbeams', but that is not quite the same thing.
- 40 Quoted in Roy Pascal, *The German Sturm und Drang* (Manchester, 1953), p. 88.
- 41 Quoted in Isaiah Berlin, 'The counter-enlightenment', in *idem, Against the Current*, p. 8.
- 42 Joachim mass, Kleist. *Die Geschichte seines Lebens* (Bern and Munich, 1977), p. 70.
- 43 A. w. Schlegel, 'ÜberLitteratur, Kunstune Geist des Zeitalters', in Friedrich von Schlegel (ed.), *Europa. EineZeitschrift*, vol. II, I (1803), p. 82. These were lectures given at Berlin at the end of 1802.
- 44 Goethe, *Faust*, Part One, trans. David Luke (Oxford, 1987), p. 10.
- 45 S. Foster Damon, *A Blake Dictionnary. The Ideas and Symbols of William Blake* (Providence, 1965), pp. 28, 234.
- 46 *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Earl Leslie Griggs, vol. I (Oxfors, 1956), p. 210.
- 47 *Ibid.*, vol. II, p. 387.

- 48 R.R. Palmer, *Catholics and Unbelievers in Eighteenth Century France* (Princeton, 1939), p. 131.
- 49 Richard Holmes, *The Age of Wonder. How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science* (London, 2008), pp. xvi-xnii.
- 50 *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, vol. II, p. 387.
- 51 Quoted in H.S. Reiss (ed.), *The Political Thought of the German Romantic* (Oxford, 1955), p. 137.
- 52 Quoted in Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich* (London, 2000), p. 269.
- 53 Maurice Cranston, *The Romantic movement* (Oxford, 1994), p. 53.
- 54 Johann Wolfgang von Goethe, *The Sufferings of Young Werther*, trans. Bayard Quincy Morgan (London, 1957), pp. 20-2.
- 55 *Ibid.*, p. 63.
- 56 Quoted in Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830* (Oxford, 1981), p. 168.
- 57 For a concise summary, see Robert Stern's introduction to Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Ideas for a philosophy of Nature as Introduction to the Study of this Science*, trans. Errol E. Harris and Peter Heath (Cambridge, 1988).
- 58 Timothy Mitchell, *Art and Science in German Landscape Painting, 1770-1840* (Oxford, 1993), p. 77.
- 59 Quoted in *Ibid.*, p. 75. See also the acute analysis of Runge's painting in Robert Rosenblum, *The Romantic Child from Runge to Sendak* (London, 1998), pp. 24-9.
- 60 Robert Rosenblum and H.W. Janson, *Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture* (London, 1984), p. 87.
- 61 Cranston, *The Romantic Movement*, p. 181.
- 62 Jens Christian Jensen, *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, rothedn (Cologne, 1995), p. 181.
- 63 William Wordsworth, *The Excursion*, E. de Selincourt and Helen Darbishire (eds), *The Poetical Works of William Wordsworth*, vol. 5 (Oxford, 1949), Book I: *The Wanderer*, pp. 15-16, lines 219-34.

- 64 Ibid., p. 82.
- 65 Quoted in Vaughan, *German Romantic Painting*, p. 68.
- 66 Jensen, *Caspar David Friedrich*, p. 210.
- 67 His friend Georg Friedrich Kersting painted at least three pictures of him at work in his austere studio-Hannelore Gärtner, *Georg Friedrich Kersting* (Leipzig, 1988), illustrations 29, 31, 32.
- 68 Quoted in Hofmann, *Caspar David Friedrich*, p. 101.
- 69 VonEinem, *Deutsche Malerei*, p. 13.
- 70 Edward Young, *Conjectures on Original Composition*, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison (London, 1759), p. 26.
- 71 Ibid., pp. 26-7.
- 72 Ibid., p. 36.
- 73 Ibid., 28.
- 74 Abrams, *The Mirror and the Lamp*, p. 199.
- 75 Isaiah Berlin, *The Magus of the North: J.G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism* (London, 1993). 'The Magus of the North' was one of the many ironic titles Hamann gave himself.
- 76 Quoted in W.D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany* (Oxford, 1965), p. 59. It is regrettable that a recent anthology of Hamann's writings, translated into English, should include only the dedications of *Socratic Memorabilia* - Kenneth Haynes (ed.), *Hamann: Writings on philosophy and Language* (Cambridge, 2007).
- 77 Nicholas Boyle, *Goethe. The Poet and Age*, vol. 1: *The poetry of desire* (Oxford, 1991), p. 38.
- 78 Johann Wolfgang von Goethe. *Dichtung und Wahrheit*, Part 3, Book 12 (Munich, 1962), pp. 64-6.
- 79 Johann Wolfgang von Goethe, 'Von deutscher Baukunst in Johann Gottfried Herder (ed.), *Von deutscher Art und Kunst* (1773), ed. Edna Purdie (Oxford, 1924), p. 129.
- 80 Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries* (Princeton, 1960), p. 417.
- 81 Carl Hammer, *Goethe and Rousseau. Resonances of the mind* (Lexington, 1973), pp. 36-7; Eugene L. Stelzig, *The*

- Romantic Subject in Autobiography: Rousseau and Goethe (Charlottesville and London, 2000), pp. 138-9.
- 82 Jean-Jacques Rousseau, *A Complete Dictionary of Music*, consisting of a copious Explanation of all Words necessary to a true Knowledge and Understanding of Music, trans. William Waring, 2nd edn (London, 1779, 1779), p. 182.
 - 83 All these and other tributes are to be found in Raymond Trousson, 'Jean-Jacques Rousseau et son œuvre dans la presse périodique allemande de 1750 à 1800', *Dix-huitième Siècle*, 1 (1969), pp. 289-90.
 - 84 Herbert Dickmann, 'Diderot's Conception of Geniis' *Journal of the History of Ideas*, 2, 2 (1941), p. 152.
 - 85 John Brewer, "'The most polite age and the most vicious'" *Attitudes towards culture as a commodity 1660-1800*', in Ann Bermingham and John Brewer (eds), *The Consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text* (London and New York, 1995), p. 350. Samuel Johnson, *A dictionary of the English language: in which the words are deduced from their originals: and illustrated in their different significations by examples from the best writers: to which are prefixed, a history of the language, and an English Grammar*, vol. 1 (London, 1755), unpaginated.
 - 86 L.D. Ettlinger, 'Winckelmann', *The age of neo-classicism, The fourteenth exhibition of the Council of Europe* (London, 1972), pp. xxxiii-iv.
 - 87 Michael Forsyth, *Buildings for Music. The Architect, the Musician and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day* (Cambridge, Mass., 1985), p. 104.
 - 88 Quoted in Adolf Rosenberg, 'Friedrich der Große als Kunstsammler', *Zeitschrift für bildende Kunst*, new series, 4 (1893), p. 209.
 - 89 Quoted in James J. Sheehan, *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism* (New York, 2000), p. 26.
 - 90 Frances Burney, *Evelina, or The History of a Young Lady's Entrance into the World*, ed. Margaret Anne Doody (London, 1994), p. 116.

- 91 Wilhelm Heinrich Wackenroder and Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Ed. A. Gillies (Oxford, 1966), p. 92.
- 92 James H. Johnson, *Listening in Paris. A Cultural History* (Berkeley and Los Angeles, 1995), p. 269.
- 93 *Ibid.*, p. 259.
- 94 Gerhard von Breuning, *Memories of Beethoven. From the House of the Black-Robed Spaniards*, ed. Maynard Solomon (Cambridge, 1992), pp. 109-10.
- 95 *Ibid.*, p. III. Cf. Christopher H. Gibbs, *Performances of grief: Vienna's response to the death of Beethoven* in Scott Burnham and Michael p. Steinberg (eds), *Beethoven and his World* (Princeton, 2000), p. 251.
- 96 Quoted in Paul Johnson, *The Birth of the Modern: World Society, 1815-1830* (London, 1991), p. 117.
- 97 Richard Wagner, *My Life* (Cambridge, 1983), p. 30.
- 98 Quoted in Alan Walker, *Franz Liszt. The Virtuoso Years, 1811-1847*, revised edn (London, 1989), p. 417.
- 99 There is a good - and very entertaining - account in *Ibid.*, pp. 417-26.
- 100 Franz Liszt, 'De la situation des artistes et de leur condition dans la société', *Gazette musicale de Paris*, II, 19, 10 May 1835 ; 20, 17 May 1835 ; 30, 26 July 1835 ; 35, 30 August 1835 ; 41, 11 October 1835.
- 101 Adrian Williams (ed.), *Portrait of Liszt by Himself and his Contemporaries* (Oxford, 1990), p. 351.
- 102 In a letter to the members of the musical association on the island of Rügen - H.C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, vol. V: *Haydn: the Late Years* (London, 1977), p. 233.
- 103 *The Musical World*, XIX, 36, 5 September 1844, p. 291; Williams (ed.), *Portrait of Liszt*, p. 224.
- 104 *The Works of Elizabeth Barrett Browning*, ed. Karen Hill (Ware, 1994), p. 329.
- 105 Howard Erskine-Hill, 'Pope, Alexander (1688-1744)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Sept 2004; online edn, Jan 2008 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/22526>, accessed 30 Sept. 2008].

- 106 Volkmar Braunbehrens, *Mozart in Vienna* (Oxford, 1991), pp. 316, 331, 368, 419-21.
- 107 Quoted in k.M. Baker, 'Politique et opinion publique sous l'ancien régime', *Annales. Économie, Société Civilisation* ; 42 ; 1 (1987), pp. 56-7.
- 108 Cyril Ehrlich, *The Piano. A History*, revised (Oxford, 1990), p. 17.
- 109 Klaus Lankheit, *Revolution und Restauration 1785-1855* (Cologne, 1988), p. 9.
- 110 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, XXIV, 1 (2 Janvier 1822), p. 1.
- 111 Quoted in Jochen Schulte-Sasse, 'Kritisch rationale und literarische Öffentlichkeit', *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit* eds Christa Bürger, Peter Bürger and Jochen Schulte-Sasse (Frankfurt am Main, 1980), p. 30.
- 112 Williams (ed.), *Portrait of Liszt*, p. 581.
- 113 L.A. Willoughby, 'Classic and romantic: a reexamination', *German Life and Letters*, 6 (1952), p. 5.
- 114 Quoted in H. Kiesel and p. Münch, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert* (Munich, 1977), p. 98.
- 115 Nicholas Cook, *Music: a Very Short Introduction* (Oxford, 1998), p. 28; Elliot Forbes (ed.), *Thayer's Life of Beethoven*, revised edn (Princeton, 1969), p. 1046; Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works* (Berkeley, Los Angeles and London, 2004), p. 195.
- 116 Quoted in William Weber, 'Wagner, Wagnerism and musical idealism', in David C. Large and William Weber (eds), *Wagnerism in European Culture and Politics* (Ithaca and London, 1984), p. 44.
- 117 Johann Wolfgang von Goethe, *Review of Hohann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönenKünste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter, auf einanderfolgenden Artikeln* (Leipzig, 1771), first published in the *Frankfurter gelehrten Anzeigen*(1772), here in *Goethes Werke*, hrsg. ImAuftrage der Großherzogin Sophie von Sachsenm vol. 37 (Weimar, 1896), p. 213.
- 118 Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950* (London, 1958), pp. 33, 35.

- 119 Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950* (London, 1958), p. 35.
- 120 Dieter Arendt, 'Brentanos Philister-Rede am Ende de romantischen Jahrhunderts order Der Philister-Krieg und seine unrühmliche Kapitulation, *Orbis Litterarum*, 55, 2 (2000).
- 121 Quoted in F.W.J. Hemmings, *Culture and Society in France 1789-1848* (Leicester, 1987), p. 260.
- 122 T.J. Reed, Sheehan, *German History, 1770-1866* (Oxford, 1989), p. 329.
- 123 James J. Sheehan, *German History, 1770-1866* (Oxford, 1991), pp. 68-9.
- 124 BOOK 5, chapter 2. Eric Blackall (ed.), *Goethe: The Collected Works*, vol. 9: *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (Princeton, 1995), p. 172.
- 125 Goethe, *Faust*, Part One, p. 20.
- 126 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*, ed. Ernst Merian-Genast, 2 vols (Basle, 1945), vol. I, p. 309.
- 127 Goethe, *Faust*, Part Two, trans. David Luke (Oxford, 1994), p. 233.
- 128 Mack Walker, *German Home Towns* (Ithaca, 1971), pp. 29-33.
- 129 Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* (Paris, 1906), p. 23.
- 130 Benjamin Constant, *Journal intime*, précédé du *Cahier rouge* et d'Adolphe, ed. Jean Mistler (Monaco, 1945), p. 159. 'J'ai une conversation avec Robinson, élève de Schelling. Son travail sur l'Esthétique de Kant a des idées très énergiques. L'art pour l'art, sans but ; car tout but dénature l'art'. In *Modern Language Notes* for March 1910 ; J.E. Spingarn correctly identified Constant's use of the phrase in his *Journal intime* but simply started; 'Constant sums up Schelling's aesthetics' without mentioning Robinson's intermediary role.
- 131 *Ibid.*, pp. 38-9; Alfred Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle*, vol. II (Paris, 1863), p. 113.

- 132 Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, p. 53.
- 133 Stendhal, *Life of Rossini*, trans. Richard N. Coe (London, 1956), pp. 235, 371, 407-8.
- 134 Joseph d'Ortigue, 'Des sociétés philharmoniques dans le Midi de la France', *Gazette musicale de Paris*, I, 48, 30 Novembre 1824, p. 383.
- 135 *Revue et Gazette musicale de Paris*, II, no. 46 (15 November 1835).
- 136 Walker, Franz Liszt. *The Virtuoso Years*, p. 250.
- 137 A. Specht, 'Vocabulaire artistique: le bourgeois' *Revue et Gazette Musical de Paris*, X, 53 (31 December 1843), pp. 440-2.
- 138 Alexander Pope, *Essay on Man*, i, 289-94.
- 139 Alexander Pope, *Imitations of Horace, The Poems of Alexander Pope*, ed. John Butt, vol. IV, 2nd edn (London and New Haven, 1953), p. 187.
- 140 Besterman, *Voltaire*, pp. 367-72.
- 141 Voltaire, *Candide*, tran. Norman Cameron (London, 1947), pp. 13-14.
- 142 Indeed, Rousseau wrote to Voltaire to criticize his treatment of the Lisbon earthquake - Nicholas Shrady, *The Last Day: Wrath, Ruin and Reason in the Great Lisbon Earthquake of 1755* (New York, 1969), p. 122-3.
- 143 Peter Gay, *The Enlightenment: an Interpretation*, vol. 2: *The Science of Freedom* (New York, 1969), p. 531. Although he writes with his customary fluency and intelligence about Rousseau, Gay overestimates Rousseau's enlightened characteristics.
- 144 David Edmonds and John Eidinow, *Rousseau's Dog. Two Great Thinkers at War in the Age of Enlightenment* (London, 2006), p. 163. As this highly entertaining account reveals, both men behaved badly but it was Rousseau's paranoia that was to blame for the rupture.
- 145 Rousseau, *The Confessions*, p. 190.
- 146 Hyder Edward Rollins (ed.) *The Letters of John Keats 1814-21*, 2vols (Cambridge, 1958), vol. I, p. 184.
- 147 G.L. Stachey, *Landmarks in French Literature* (London, n.d.), pp. 184-6, 189.

الفصل الثاني

الجانب المظلم من القمر

الأحلام والكوابيس

كانت ليلة صيف مضيئة ومعتدلة في بلاط الملك مارك أوف كورنوال¹. خفت أصوات أبواق الصيد بينما كانت الملكة إيزولد تنتظر قدوم حبيبها السير تريستان. لم تصغ إلى تحذيرات خادمتها، وأعطت إشارة تفيد بأن الطريق آمن بإطفاء الشعلة التي تضيء مدخل غرفتها. ودون إضاعة وقت، ارتقى العشيقان أحدهما في أحضان الآخر، وتعانقا بلهفة وشوق، يهزّهما الهيام وترافقهما موسيقى صاحبة... هكذا يُفتتح المشهد الأوّل من معزوفة تريستان وإيزولد للموسيقار ريشارد فاغنر، لحنٌ من أطول الألحان الثنائية في أعمال الأوبرا. يدوم المقطع عشرين دقيقة تقريباً (حسب قول قائد الأوركسترا)، ويُدمج العشيقان ضمن مشهدهما العاشق هجمة شرسة على النهار:

تَبّاً للنهار! تَبّاً للنهار!

عدوّنا الداهية المكار،

كل الكراهية والاستكار!

فالنهار للعاشقين وقت الخداع والوهم والخيبة والكبت. وفي المقابل، ينشد تريستان وإيزولد "العالم الليل السحري" مقطع ثناء ومديح:

1 اشتهر مارك أوف كورنوال Mark of Cornwall في بداية القرن السادس الميلادي بصفته عمّ تريستان وزوج إيزولد، وكانت للشايبين قصة غرامية درامية مأساوية أنتجت قصة حب: تريستان وإيزولد. أخرجها الموسيقار الألماني فاغنر سنة 1859م على شكل أوبرا. [المترجم]

ليلنا السرمدى!
آه يا ليلنا العذب!
أيها المجيد المتسامي،
آه يا ليل الحب!

وُفُتِّحَ بهذه الأبيات المرحلة النهائية لهذا اللحن الثنائي العظيم الذي ينبني على سلسلة من من النغمات السنفونية في أوجها، لينتهي بصرخة حادة تنبثق من حنجرة العاشقة عندما يدخل الملك مارك المخدوع وحاشيته. "أسى ما بعد الجماع". ردّ تريستان الفعل قائلاً: "أيها اليوم الكئيب، والأخير!" ومثلما هي حال كيتس، كان تريستان وإيزولد "على وشك عشق الموت الذي سيريجهما"¹.

كُتِبَت قصة "تريستان وإيزولد" ما بين 1857م و1859م، وعُرِضَت أوّل مرة على خشبة المسرح عام 1865م في مونيخ. كانت الرومنسية في جُلّ فروع الفنون الإبداعية تُعدّ آنذاك ميّنة ومدفونة. ولم تُحافظ على جذوة الرومنسية ملتبهة ومُضيئة إلّا الموسيقى؛ بل يمكن التعليق بأنّ استعارة اللهب والإضاءة في محلّها نظراً للاحتفاء بالليل في عديد من المشاهد من أعمال فاغنر الدرامية. كان الأخير (وليس الآخر) ضمن سلالة طويلة من عاشقي الليل. انطلق رجل الكنيسة الإنكليزي إدوارد يونغ قبل ذلك بمئة عام، أي سنة 1742م، في نشر قصيدة متعددة الأجزاء بعنوان: "الشكوى، أو خواطر ليلية حول الحياة والموت والخلود"¹. وإذا حاول يونغ أن يتصالح مع ثلاث مآسٍ بتدرج سريع، فإنّ علاجه الشعري امتدّ آخر المطاف على ما يفوق 10.000 بيت من الشعر الحرّ. ولقي عمله ترحيباً شعبياً هائلاً ومستديماً، إذ نُشر أكثر من

1 Edward Young, *The Complaint, or, Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality*.

مئة طبعة من كتابه خلال الخمسين سنة التي تلت². ومع أن البيت الأول تقليديّ - يا مرمّم الطبيعة المرحقة اللذيذ، أيها النوم البسمي! - إلا أن يونغ سرعان ما خرق الفضاءات الجديدة مرحّبًا بالليل بوصفه الوقت الملائم لتحفيز الخيال:

والنفس خلال النهار سلبية،
كلّ أفكارها مفروضة وعارضة ومتقطّعة، لا تنضج أبدًا.
أما في الليل، فتتحرّر من الدوافع ومن الهوى،
وتنتعق الأفكار متفائلة لتلد
الخيار الصحيح والنسق الفصيل.

وعلى الرغم من أن تريستان وإيزولد قد لا يوافقان على أن الليل "يجرّر من الهوى"، فما من شك أنهما يستحسنان ذلك النفور من "الرونق المتصنّع" الذي يجبه ضياء النهار.

وكما رأينا في الفصل السابق، فإنّ يونغ نقر على وتر حساس لدى المفكرين الألمان عندما كتب حول العبقريّة. وقد فعل الشيء نفسه لما فضّل الليل. ومع حلول سنة 1759م، كانت هناك عشر ترجمات ألمانية مختلفة لمؤلّفه "خواطر ليلية"، وتشمل قائمة معجبيه نجوم الساحة الأدبية وروّادها مثل بودمر، وكلوبستوك (الذي ألف "قصيدة إلى يونغ")، وغليتر، وفيلاند، وغرستبارغ، وهمان، وهردر¹. وقد كتب هردر هذا أنّه اكتشف أنّ أفضل إطار لقراءة قصائد يونغ يكون في ليلة صيفية تُضيئها النجوم وسط حديقة تحيط بفناء كنيسة "حيث يحرك نسيم الليل العليل أشجار الزيزفون العتيق ويُنعش الروح، وتُصدر البومة الحكيمة بين الفينة والأخرى نعيقها الأجوف من بين أطلال القصر

Bodmer, Klopstock (*Ode "To Young"*), Gellert, Wieland, Gerstenberg, Hamann, and Herder. 1

القدم، أو من وكرها في البرج الغوي المهجور"³. كما نصّب هرذر الشاعر يونغ على قمة الهرم بنعته بـ "العبقري"⁴. كما صرّح همان إلى صديقه هرذر قائلاً إنّه شعر بكلّ دهشة "كأنّما كل نظرياتي ليست سوى الجبل السّريّ المتّصل بـ "الخواطر الليلية" وكأنّما كل أهوائي تشبّعت باستعاراته"⁵.

أصبحت ثنائية الليل/النهار محوراً مفضّلاً للثورة الرومنسية. وبالطبع، كان ذلك إلى حدّ بعيد ردّ فعل على اهتمام عصر التنوير بالصفة المجازية للنور. صمّم شارل نيكولا كوشان الصورة التي تتصدّر "الموسوعة"، وقد لخصّ تشكيليّاً المشروع المتعدد الأجزاء من خلال رسم الحقيقة على هيئة امرأة جميلة تحيط بها هالة من النور الساطع، ورسم العقل والفلسفة وهما ينزعان بلطف حجاب الخرافات الذي يحجب روعتها وسنائها. تذرّ نوفاليس في مؤلّفه: "المسيحية، أو أوروبا" (1799) كاتباً: "أضحى النورُ الموضوعُ المفضّل [للفلاسفة]، نظراً لتطويعه في مجال الرياضيات وحرية حركته. أولّوا مزيداً من الاهتمام إلى انعكاس أشعته من تلاعب ألوانه، وهكذا أطلقوا اسمه على مشروعهم الأكبر 'التنوير' "⁶. وفي تلك البيئة المضيفة بشدة، لكن العقيمة، التي تشبه غرف المستشفى، ما من أمل في أن يُزهر الخيال الشعري كما قال: "أعلم أنّ الخيال كلّهُ مثل الحلم، وأعلم كم يحبّ الليلَ وغيابَ المعنى والوحدة"⁷.

ونجد المقابل البصري لصورة كوشان المتفائلة في لوحة هنري فوزيلي "الكابوس" لسنة 1781م. امرأة نائمة مستلقية على السرير، ساقاها منفتحتان وذراعاها متدليّان، شعرها منسدل وشفاتها منفرجتان وفتحتا أنفها واسعتان. يقبع على بطنها عفريت الجنّ الذي يوسوس لها بالكابوس الذي تراه. ويُضفي الفرس الليلي night-mare⁸ معظّمه

المهوس مزيّداً من الجنون إلى هذا الجوّ الخائق بعينه الناتئتين وفمه المفتوح، حاشراً رأسه بين ثنايا ستارة حمراء. شكّلت اللوحة حدثاً استثنائياً لدى عرضها سنة 1781م في الأكاديمية الملكية، كما حظيت بشعبية واسعة في أوروبا القارية لدى انتشارها على شكل لوحات منقوشة، أنجزها محلياً القراصنة المقلّدون للوحات الأصلية⁹. أمّا راعي غوته، الدوق كارل أوغسطس فايمار، فتجاوب بحماسة عندما شاهد نسخة منها في معرض الكتاب في لايبزيغ سنة 1783م، إذ استطرد قائلاً: "لم أشاهد منذ أمد طويل تحفة منحتني بهجة مثلما فعلت هذه." ثم شرع يجمع كلّ اللوحات المنقوشة المتوافرة التي أنجزها فوزيلي¹⁰. والأرجح أنه لا توجد صورة معاصرة تناولها رسامو الكاريكاتور بقدر ما فعلوا مع "الكابوس".

ولا يعرف الناس بالقدر ذاته الصورة المرسومة من طرف فوزالي على ظهر اللوحة لسبب بسيط: لم تُكتشف إلا بعد أن اقتنى معهد درويت للفنون اللوحة في أواسط القرن العشرين الميلادي. إنّها شابة جذابة معتدلة القوام في وضع تقليدي يغلب عليه الحياء والاحتشام. ورغم أنّ فوزالي لم يُشر إلى هويّتها، فالأرجح أنّها لاندولت التي أحبّها بشدة عندما زار مسقط رأسه زوريخ سنة 1779م. كان فوزالي يعلم أنّ قلة ذات اليد تعوق زواجه منها، وهو ما منعه من البوح بمشاعره لها شخصياً، لكن لم تكن له هذه الاحترازمات للشكوى والبوح لأصدقائه. وقد كتب مراسلاً عمّ آنا، الكاتب الشهير يوهان كسبار لافاتير: "هل هي في زوريخ الآن؟ كانت ليلة البارحة معي في الفراش، وقد خلعت ملابس النوم واحتضنت عن قرب جسدها بيديّ الحارقتين، وصهرت جسمها وروحها في جسمي وروحي، وأفرغت فيها كل كياني ونفسي وقوّي. وأيّ شخص يلمسها الآن يقترب خيانة

ويزني زنا المحارم! إنها لي وأنا لها. ولسوف أحصل عليها." وأضاف:
"وقد نمت في فراشها كل ليلة منذ أن فارقتها"¹¹. وهكذا يبدو منطقياً
أن نستنتج - كما فعل مؤرخ الفن هورست والدمار يانسن¹ أن
الرسمين على واجهتي اللوحة يمثلان أنا لاندولت. أما في النسخة التي
على شكل لوحة منقوشة فقد أضيفت إليها أربعة أبيات شعرية من
تأليف إراسموس داروين:

أقبل ممتطياً فرسه الليلي يشق مساءً عباب الضباب
وحلق الشيطان القبيح فوق القيعا والبحيرة والمستنقع،
باحثاً عن فتاة أفقدها الحب صواباً وأرهقها النعاس
ليقع ملتهباً ومكشراً فوق صدرها¹².

وإن كان لا أحد يذكر فوزالي في عصرنا الراهن بالقدر الذي
يذكر به راينولدس أو غاينبوروف، فقد كان تأثيره عميقاً أثناء حياته،
وذلك في إنكلترا وفي القارة على السواء، وقد اعترفت بعقريته
شخصيات متباينة على غرار بلايك وغوته¹³. وعلى الرغم من أن
فوزالي كان فردائياً لدرجة أنه يصعب عدّه ممثلاً لأي شيء غير نفسه،
فقد جمع في شخصية غريبة واحدة عدة قوى كانت بصدد تشكيل
التيار الكلاسيكي التنويري. كان ينفر من فكرة التحفظ أو التوازن أو
الانسجام سواء في حياته أو في فنه - ولم يكن في الواقع ليميز بين
الاثنين. وبعد أن اضطرّ للفرار من زوريخ في سنّ الحادية والعشرين
بسبب تهجمه وجراته - ببعض التهور - على قاضٍ فاسد في المدينة،
بقي يتسكّع في أوروبا ويقضي حياة بوهيمية إلى أن استحقّ سمعته

1 Hans Waldemar Jansen (1913-1982) أكاديمي أمريكي متخصص

في تاريخ الفن مشهور بكتابه "تاريخ الفن" الذي نُشر أول مرة سنة
1962 وبيع منه أكثر من مليوني نسخة بخمس عشرة لغة. [المترجم]

الدموغة في كنيته: "السويسري المتوحش". وقد وصفه لافاتير متحدّثاً إلى هرذر قائلاً:

هو العبقرى الأكثر أصالة الذى أعرفه. إنّه كتلة من الطاقة المتدفقة والغزارة والهدوء! ووحشية المقاتل - وإحساس بالتسامي الرفيع!... معنوياته كالريح الهائجة، وكهنته ألسنة اللهب! يسير على أجنحة الريح. ضحكته تهكم من الجحيم وحبّه كصاعقة البرق القاتلة¹⁴.

كما قيّم هرذر نفسه فوزالى قائلاً إنّه "عبقرى يشبه السيل الجبلى الجارف"¹⁵. كان فوزالى يُجَلُّ روسو بالطبع لدرجة أنّه ألف كتاباً حوله، وصدّره برسم عنوانه "العدالة والحرية تُشَنّقان" بينما يمتطي فولتير الإنسانية المتوحشة وينأى روسو بنفسه¹⁶. قضّى فوزالى سنة 1776م ساعات قليلة مع روسو جعلته "سعيداً كما يمكن للإنسان أن يسعد" رغم أنّه تخلّى عنه لاحقاً (وهو تصرف اعتيادي في حدّ ذاته يتماشى مع فلسفة روسو)¹⁷. وبالطبع، أبدى فوزالى تقديرًا شديدًا كذلك لكلّ عباقرة الماضي الأشداء الذين كسروا القواعد، ولا سيما شكسبير، والمقصود شكسبير العنف والغموض والأحلام، شكسبير ماكبيث ونزوات الإغراء لتيثانيا¹⁸. كان منجذباً لتلك السمات الشاذة لشكسبير التي ينفر منها أتباع المدرسة الكلاسيكية. وقد عبّر عن ذلك في قول مأثور (وتناول العديد منها طبيعة العبقرية): "يعدّ شكسبير مقارنة بسوفوكليس مثل صواعق الرعد في ليلة عاصفة مقارنة بضياء النهار"¹⁹. ونعت فوزالى الفنانين الأكاديميين الأوروبيين الذين التقاهم في روما بـ "الحشرات الطفيلية"²⁰.

ولج فوزالى داخل نفسه بحثاً عن الإلهام. وتشير تلك الكثافة الكئيبة التي نشاهدها في الصور التي رسمها عن نفسه إلى أنّ ما اكتشفه

بداخله مزعج. يعود مراراً وتكراراً إلى ذلك الإغراء الجنسي السوارى في "الكابوس" وإن كان غالباً في صيغ أقل هوساً وأكثر صراحة. ونشاهد على سبيل المثال في لوحة أنجزها سنة 1809 وعنوانها "الجموعة الشبقية" رجلاً مضطجعاً بجانبه ثلاث نساء عاريات، تُدخل الأولى قضيبه في فرج الثانية بينما تدنو الثالثة بفرجها نحو وجهه²¹. ولا يتضح في هذا الرسم إن كان الرجل يُساهم طوعاً، أمّا في لوحة مماثلة أخرى أنجزت قبلها بعشرين سنة، فإن يديه مكتوفتان. كان اضطهاد الذكور من قبل الإناث المفترسات ضرب من الهوس عند فوزالي، ومن أكثر رسومه مباشرة وصراحة في هذا الصدد لوحة بعنوان "قسوة الإناث"، ومن أكثرها بروزاً أخرى سماها "برونيلد يُشاهد غونتر وهو معلق في السقف". وبعبارة أخرى، كان فوزالي يرى أنه لا يتعين عليه إخفاء تحيّلته القائمة، بل هي مصدر إلهام مشروع. وكما كتب بنفسه: "الأحلام مجال من مجالات الفن لم يجر استكشاف معظمها"²².

لكنّ حلم رجل ما يمكن أن يكون كابوس امرأة أخرى. لم يكن الجميع ليتبعوا خطوات فوزالي في الزوايا المظلمة لنفسيته المضطربة (رغم أن أعماله الشبقية المجاهرة لم تُعرض أثناء حياته طبعاً). واعترف ناقد مجهول في مقال نشره سنة 1786م في صحيفة بابليك أدفرتايزر¹ بأنّه عاجز عن بلورة وجهة نظر حول جدارة أعمال فوزالي: "الرسوم تمثيلات للأشياء الطبيعية، أو هكذا يُفترض أن تكون، تُنجز بدوق رفيع وبدقة" غير أن فوزالي "يرسم كل شيء على ما يبدو بناءً على نزواته، ممّا يجعل عمله مُبهماً ولا يدع معايير لتقييمها إلاّ بواسطة الخيال"²³. وعندما وقف هوراس والبول أمام لوحة "نبّة اليبروح:

1 *Public Advertiser* صحيفة لندنية تعود للقرن الثامن عشر م.

[المترجم]

فتنة¹ في معرض الأكاديمية الملكية كتب على هامش قائمة الأعمال المعروضة: "جنون فطيع، وأبعد من أيّ وقت مضى: جنون شديد"²⁴. وإذا يأتي هذا الحكم من مؤلف الرواية القوطية التخيلية "قصر أوترانتو"² المستوحاة من كابوس مخيف، فهو مثال نموذجي لمن ينهى عن خلق ويأتي مثله³.

من خلال عرضه حياته الجنسية أمام أنظار الناس، سار فوزالي على خطأ معلمه روسو. وسبق أن سجّل روسو في "الاعترافات"⁴ أن الشهوانية لازمته "ملتبهة في دمه" منذ بداية ذكرياته. وفي فقرة مثيرة يتذكّر فيها مراهقته، تحدّث عن "الوخز الهائج في عروقه" و"الفنطازيا الجنونية والنوبات الشهوانية الجاحمة" نتاج "توهّجه وشهوانيته المبكّره بطبعها". ولحسن الحظّ إنّ "تألف حساسيتي وخجلتي مع طبعي الرومنسي" وقائي ممّا كان يمكن أن يصبح سقوطاً "في أعنف أشكال الشهوانية"²⁵. إنّ هذا التوتّر ما بين الاشمئزاز من الفجور والرذيلة من ناحية والشهوة الجنسية الجاحمة من ناحية أخرى لم يتجلّ في سيرة روسو الذاتية فحسب، بل كذلك في إبداعاته الأدبية. وقد كتب يصف

The Mandrake: a Charm. 1

Horace Walpole, *The Castle of Otranto*. 2

يتعلق الأمر بالتعبير المجازي الإنكليزي: the r calling the kettle black 3

أي حرفياً: القدر يسخر من سواد الغلاية، ويُضرب هذا المثل لمن لا يرى مساويه وهو يشير إلى مساوي الآخرين. ومقابلته العربي في العامية: "الجمال لا يرى حديثه" أو بالقصيح لأبي الأسود الدؤلي:

"يأبى الرجل المعلم غيره، هلا لنفسك كان ذا التعليم

تصف الدواء لذّي السقام وذّي الضنى كيما يصح به وأنت سقيم

وأراك تصلح بالرشاد عقولنا نصحاً، وأنت من الرشاد علم

ابداً بنفسك فأنهها عن غيها، فإذا انتهت عنه فأنت حكيم

لا تنه عن خلق وتأتي مثله، عار عليك إذا فعلت عظيم" [الترجم]

Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*. 4

المراحل النهائية من تأليف "الهيلويز الجديدة"¹: "أقبل فصل الربيع وتضاعف هذيان الغرامي وشهوتي الجنسية الجامحة، وهكذا حررت عدة رسائل في الأجزاء الأخيرة لجولي تشي بحالة الهيجان والنشوة التي كنت أعيشها لما كتبتها"²⁶.

كانت الضغوطات الاجتماعية شديدة لدرجة أن قلة قليلة من الكتاب تجرّؤوا على التعبير الصريح مثلما فعل روسو. بيد أن مراقبة النفس والتأمل فيها التي أصبحت إحدى أبرز سمات الرومنسية جعلت مسألة الجنس غير بعيدة عن المحاور التي دار في فلكها الرومنسيون، وإن كسّوا الحديث عن الجنس بمسرد لغوي مُهذَّب. ويجوز القول بالفعل إن الرومنسية اكتست رسمياً صبغة شهوانية.

ومع سيطرة التيار الكلاسيكي التنويري على المشهد الأوروبي، لا غرابة أن تنتشر مؤلفات الثقافة الشهوانية بالطبع - أكثر من أي وقت مضى - غير أنها كانت كتباً إباحية تستهدف الكنيسة في الغالب كما هي حال مؤلف ديدرو "المتديّة"² أو الماركيز دارجان "تيريز الفيلسوفة"³ على سبيل المثال. ونجد على مستوى آخر روايات مثل تلك التي ألّفها فريدريش شليغل بعنوان "لوسند"⁴ سنة 1799م، وهي تتناول الجنس بوصفه سبيلاً لفهم التركيبة النفسية بدلاً عن إرضاء الشهوة الجسدية في حدّ ذاتها. أثارت رواية "لوسند" فضيحة عندما نُشرت لأنّ الجمهور كان يعلم أنها تصف علاقة الزنى بين المؤلف ودوروتيا فايت ابنة موزس مندلسون التي عاشها لبضع سنوات قبل أن يجعل منها امرأة محترمة (عبر الزواج)، وفق التعبير الشائع وقتذاك

Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*. 1

Denis Diderot, *La Religieuse*. 2

Le Marquis d'Argens, *Thérèse Philosophe*. 3

Friedrich Schlegel, *Lucinde*. 4

الذي أصبح من الطراز العتيق منذ عهد قريب. ورغم أن جمهور القراء ترعرع على رواية غوته "فيرتر"، إلا أن الشهوانية الكامنة في فقرات على غرار الفقرة التالية التي تسرد حلمًا شهوانيًا لجوليوس عشيق لوسند، كانت شائعة وصادمة للذوق السائد:

تدفق لهيب خفيّ في شراييني. لم يقتصر حلمي على مجرد
قبلة أو عناق بين أحضانك. لم يكن مجرد رغبة في تهدئة
عذابات الشوق وإخماد ألسنة اللهب العذب. لم أتق إلى
شفتيك أو عينيّك أو جسدك فحسب، بل كان إحساسًا
مضطربًا ورومنسيًا بكلّ ذلك في آنٍ واحد، مزيجًا رائعًا من
الذكريات والأشواق المختلفة... تتألى علينا الطرب
والنشوة وأصبحت النبض المشترك لحياتنا المتّحدة، وتعانقنا
بالقدر نفسه من الفجور والتقوى. توسّلت إليك أن
تُهبى نفسك كلية ولو مرة واحدة لسعر الجنون،
وناشدتك ألا تشبعي هذه المرة²⁷.

ومّا زاد الطين بلة - بل وكثيرًا - أن العلاقة غير الشرعية بين
جوليوس ولوسند لم تجعلهما يشعران بالذنب أو الحزن ولم تحملهما إلى
نهاية مأساوية، بل هي منحتهما على عكس ذلك، غبطة وسرورًا. ولم
ينه شليغل نفسه عن الهوى وفق التقاليد عندما قال قوله المأثور: "إنّ
حقوق الحبّ أعظم منزلة من مراسم محراب الكنيسة"²⁸.

صُدّ المسيحيون الأرثوذكس من أن العشيقين تعانقا "بالقدر
نفسه من الفجور والتقوى"، لكن الرومنسيين لم يروا مفارقة في ذلك
على ما يبدو، أو على الأقل الرومنسيون الألمان من بينهم الذين كانوا
يعتّون الرومنسية "استرسالًا للدين بوسائل جمالية"²⁹. وتشمل هذه
الوسائل اللجوء إلى ما هو جسدي وما هو روحي على السواء. بل لا

يمكن فصل أحدهما عن الآخر. وكما أفصح عن ذلك كليمنس برنتانو، صديق شليغل، في روايته "غودوي"¹، الحسّي وحده يمكن أن يكون دينياً، مُضيفاً: "إنّ أي شخص له ميل طبيعي إلى المتعة الحسية² ولا يرضيه سيعيش حياة الانحراف. لا شيء أكثر انحرافاً من فتاة جميلة فاتنة تُحافظ على عفتها". كما كتب عضو آخر ينتسب إلى مجموعة جينا واسمه نوفاليس، اعتاد على صهر الإلهام الديني بالتجربة الحسية الشهوانية، قائلاً إنّ من يلمس الجسد البشري يلمس السماوات العلّاء³⁰. وقد قدّم نوفاليس في مؤلفه "تراويل إلى الليل"³ (1799-1800م) أعلى درجات التعبير الشعري عن هذا المزيج المُسكر بين الظلام والموت والجنس.

1 Clemens Brentano, *Godwi*.

2 الكلمة الأصلية التي استخدمها الكاتب ألمانية وهي *Wollust* [المترجم]

3 Novalis, *Hymns to the Night*.

عجائب وغرائب عالم الليل

أصبح "الليل والأحلام" عبارة مجازية رومنسية. ومن بين الصور الإيضاحية العديدة لذلك، تتميز رسوم كسبار دافيد فريدريش¹ بأصالتها وقوّتها. وتشير الأدلة البصرية إلى أنّ أجنحة إبداعه تنفتح غالباً في الليل، أو على الأقل عند الغسق، كما تكشف عن ذلك تسميات أهم لوحاته وأكثرها إيجاءً: قطعة بحر تحت نور القمر، ساحل البحر تحت نور القمر، بحر الشمال تحت نور القمر، طلوع القمر على البحر، نور القمر فوق الجبال العالية، غابة غرايف تحت نور القمر، قرية تحت نور القمر، رجل وامرأة يتأملان القمر، رجلان يتأملان القمر، رجلان قرب البحر تحت نور القمر، مساء في بحر البلطيق، نجمة المساء، ناهيك عن الرسم المعنون ببساطة: الليل (ويصور زوراً تتقاذفه الزوابع)³¹. لا تسطع الشمس كثيراً في لوحات فريدريش، وعندما تطلّ فهي عادة بصدد الغروب. وتُعدّ لوحة "بوابة المقبرة" التي أنجزها سنة 1824م مثلاً نموذجياً لأعماله الكثيرة المستبطنة. وحسب رواية زائر روسي تردد على مرسمه، فسّر فريدريش بأنّها تمثل العودة الليلية لرجل وامرأة ثكلى إلى المقبرة التي دفنا فيها ابنيهما قبل ساعات في اليوم ذاته. وإذ يجولان بالنظر فيما وراء البوابة، يشاهدان روح الطفل تصعد بينما تحييها أرواح أجداده

1 Caspar David Friedrich (1774-1840م) رسام رومنسي ألماني
تخصص بالمناظر الطبيعية، ويُعدّ أهمّ فنان في جيله. [المترجم]

وأسلافه وهي تحوم فوق القبور الأخرى³². ولا يحتاج المرء لكثير من الخبرة في هذا المجال كي يقدر براعة فريدريش حق قدرها في إيصال الإحساس بأن المشاهد ينظر من هذا العالم إلى العالم الآخر، كما لا توجد حاجة للإيمان بالعالم الآخر لاستحسان قوة الإبداع لدى الرسام. عندما تُوفّي عام 1840م في سنّ الخامسة والستين كان صيته قد ذوى منذ فترة طويلة ودخل الرسام في طي النسيان حتى نهاية القرن. لكنّه شهد في القرن العشرين اعترافاً متجدداً وصُنّف ضمن الرسامين الرومنسيين، واكتست رؤيته جاذبية من جديد. ولم تعرف أعماله استحسان الرسامين فحسب؛ فعندما وقف سامويل بيكيت في برلين أمام لوحة فريدريش "رجل وامرأة يتأملان القمر" صرّح قائلاً: "كان هذا العمل مصدر في انتظار غودو، لو تعلمون!"³³.

انكشف التحوّل في الموقف تجاه الليل، وهو تغير يكمن في قلب الرومنسية، بوضوح جليّ في الموسيقى. ففي القرن الثامن عشر الميلادي كانت أيّ قطعة تحمل عنوان "ليلي" أو "موسيقى ليلية" تتسم بالبهجة والمرح وتعزفها عادة مجموعة آلات النفخ أو آلات نحاسية، وتُشكّل خلفية موسيقية لحفلات الصيف المرحّة. وتُشكّل معزوفة موزارت "موسيقى ليلية قصيرة"¹ التي ألّفها سنة 1787م أفضل مثال بكل المعاني. وقد أصبحت افتتاحيتها من أشهر المعزوفات التي يسهل تعرفها على الرغم من بثّها بإفراط في بيئات غير ملائمة - من المطارات إلى المجمعات التجارية - لدرجة أنّ الجميع يسمعونها ولا أحد يُصغي إليها بتمعّن.

1 من أشهر معزوفات موزارت، واسمها الألماني الأصلي *Eine kleine Nachtmusik* كما يُطلق عليها بالإنكليزية: *A Short Notturmo* [المترجم]

وتختلف عنها إلى حد كبير المقطوعة "الليلية"³⁴ من تأليف جون فيلد سنة 1812م³⁴. استخدمت أول مرة المفردة الفرنسية، وهي أول مرة تُطلق على قطعة موسيقية يؤديها عازف واحد على آلة البيانو (سولو). كان فيلد مهاجرًا أيرلنديًا وُلد في دبلن سنة 1782م ودرس في لندن مع موزيو كليمني² (الذي استغله استغلالاً فاحشاً) قبل أن ينتقل إلى روسيا سنة 1802م. استخدم فيلد مهاراته كعازف بيانو موهوب ومعارفه المعمّقة بقائمة أعمال الأوبرا الإيطالية الشائعة في البلد الذي تبناه ليُبدع أصواتاً متميزة بجدارة³⁵. وكما يتّضح ذلك في التسجيلات العديدة لأعماله تتميز موسيقاه بجاذبية ساحرة من أول وهلة. وفي مقال يعود لسنة 1859م أثنى عليه موسيقار عظيم ليس سوى فرانز ليست عينه: "يتلاءم اسم nocturne الذي اخترعه فيلد مع هذه المعزوفات بطريقة رائعة. ذلك أن الأصوات الافتتاحية تحملنا مباشرة إلى تلك الساعات الليلية عندما تتحرّر النفس من انشغالاتها الدنيوية عائدة إلى ذاتها فقط، ومرتفعة نحو تلك المناطق الغامضة في السماوات حيث تتألأ النجوم"³⁶. وأضاف أنّه قضى في شبابه ساعات طويلة سعيدة في حالة من الانجذاب والهذيان "ثملاً بلطف وسكران" بموسيقى فيلد.

كما أطرى العديد من المؤلفين على فيلد من خلال محاكاة موسيقاه. وضمن معزوفاته الإحدى والعشرين الليلية المؤلفة ما بين

1 أطلق جون فيلد John Field على معزوفته اسماً فرنسياً: *Nocturne*

[المترجم]

2 هو Muzio Clemente الموسيقار الإيطالي وقائد الأوركسترا وعازف البيانو الشهير (1752-1832) الذي كان أول من ألف نوتات خصيصاً لتركيبة آلة البيانو وقدرات أداؤه، كما اشتغل في صنعه وإنتاجه. ويُنظر إليه كأحد آباء آلة البيانو. [المترجم]

1829 و 1847م، اكتشف شوبان¹ درجة من العمق ومستويات من التنوع لدرجة أنه ثبت هذا النوع في قائمة الأعمال التي تُعزف بالآلة. وأصبحت قطعته "الليلية على نغمة E خفيفة، المؤلف 9 عدد 2" مألوفة مثل معزوفة موزارت "موسيقى ليلية قصيرة". والأرجح أن معزوفة البيانو التي تُنافسها في الانتشار هي عمل الموسيقار ليست "الليلية عدد 3" المنشورة عام 1850 والمعروفة أكثر بمسمى "حلم حب"² وعلى امتداد القرن التاسع عشر ازداد رصيد هذا النوع من المعزوفات بفضل إبداعات العديد من الأساتذة ومنهم شومان وغلينكا وتشايكوفسكي وريمسكي كورساكوف وسكرايابين، وغريغ وديبوسي وفوري وساتبي ودندي وبولنك³.

وتتسم معزوفات فيلد أو شوبان "الليلية" بمرور الزمن فيها بلطف وأسى وحزن وتوق وتراخ، أي باختصار: زمن المغامرة العاطفية الرومنسية. وقد أطلق فيلد في البداية على أول أعماله "مغامرة عاطفية رومنسية" *romance*³⁷. وتتميز دائماً بالإيقاع اللطيف إذ تُصنّف جلّ المعزوفات "معتدلة جداً" أو "بطيء معتدل" أو "بطيئة". وحتى إن مرّت سحابة من حين لآخر عبر القمر، يشعر المرء دائماً بأنه في فصل الربيع أو الصيف. وهي موسيقى ملائمة تماماً لترافق - أو ترافقها - القصائد الليلية الواسعة الانتشار لدى الرومنسيين الفرنسيين مثل ألفريد دو

1 الموسيقار وعازف البيانو البولندي الشهير فريدريك شوبان Frédéric Chopin (1810-1849م) من كبار أساتذة التيار الرومنسي.

[المترجم]

2 وعنوانها الألماني الأصلي: *Liebstraum*. [المترجم]

3 Schumann, Glinka, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Skryabin, Grieg, Debussy. Fauré, Satie, d'Indy and Poulenc.

موسى على سبيل المثال، حيث تقول الملهمة في جزء من قصيدته "ليلة مايو":

أيها الشاعر، أمسك عودك فالليل على العشب الأخضر
يُهدد النسيم في ستاره العبق العطر
والوردة العذراء حتى الساعة تنغلق غيرة
على الزنبور اللؤلؤي بينما تُسكره ويموت
أنصت! الصمت مطبق، فكّر في حبيبتك
فهذا المساء تحت الزيزفون وأغصانه الوارفة
سيكون وداع شعاع الشمس قبل المغيب أكثر حنانًا
هذا المساء سيزهر كل شيء: الطبيعة السرمدية
تمتلأ أريجًا وحبًا وهمسات
كالفراش البهيج لعروسين شائين

بيد أن الليل قد يكون كذلك زمن الألم والحزن والعذاب، زمن يتقلب فيه الطقس ليصبح باردًا عاصفًا. وهكذا رآه فرانز شوبرت¹ في "الرحلة الشتوية" التي لحنها قبل نهاية حياته القصيرة بسنة. وتتكوّن من أربعة وعشرين بيتًا ألّفها الشاعر البروسي فيلها لم مولر الذي لم يلتقه شوبرت أبدًا والمتوفى في العام ذاته (1827م). ومهما عبثت غوائل الزمن ببقية أعمال الشاعر، فقد حصل مولر على الاعتراف التاريخي بترويده شوبرت بنصوص لأشهر عمليّن أنجزهما في مجموعته الغنائية (والثاني: الطحانة الجميلة)²، ويستحقّ الثناء المناسب. وتجري في الليل

1 هو الموسيقار النمساوي (1798-1828 Franz Schubert) الذي ألّف في حياته القصيرة عددًا هائلًا من الأعمال الموسيقية المتنوعة. [المترجم]

2 والعنوان الألماني الأصلي *Die schöne Müllerin* الذي يتغنّى بفتاة الطاحونة. [المترجم]

أساساً أحداث الرحلة اليائسة التي يقوم بها بطله المجهول الاسم غير منظر طبيعيّ جليديّ فارّاً من قصة حبّ لم يهدأ ولم ينعم به، بل إنّه حبّ لا يستحقّ العناء. فشجرة الزيزفون التي كان في الماضي ينقش عليها عبارات الحبّ تترأى له داكنة في جوف الليل. والزهور البرّاقة تحت أشعة الشمس لا يشاهدها الآن إلّا في الحلم عندما يجد مأوى في كوخ حقير يُستخدم موقداً للفحم. ويتبيّن له أنّ الأنوار التي يشاهدها في الليل ليست سوى أخلوبة ونيران الحُبّاحب¹. تنبج عليه الكلاب بملحلة سلاسلها عندما يعبر الأرياف النائمة. ويتجاهل الإشارات باتجاه القرى مفضلاً المسالك المهجورة لأنّه يعلم أنّ الطريق الذي يجب أن يسلكها تقود إلى مكان لا عودة منه. لكنّه قبيل النهاية، وفي أغنية عنوانها "الشجاعة" يقطع دابر البؤس المخيم على محنته ويعقد العزم بتحدّ وتفاؤل على العودة إلى العالم مهما كانت رياحه وأنواؤه، ويهتف صارخاً بأنّه إن لم يعثر على الآلهة على وجه الأرض فيمكن له على الأقلّ أن يكون إلهاً بنفسه. لكنّ حماسه المتعالية لا تدوم طويلاً. ويجد نفسه في آخر بيت، خارج القرية وصاحبه الوحيد متسولاً طاعناً في السنّ أصابعه وقدماه متجمّدة من شدة البرد ووعاء تسوّله فارغ من الصدقات.

وعلى الرغم من أنّ الموسيقى شوبرت طال احتضاره الأليم جراء إصابته بالزهري، فإنّ قدراته الإبداعية كانت متفتّحة كما لم تفتّح من قبل. وقد أنتج في السنة والنصف التي سبقت وفاته ما يزيد على ثلاثين

1 هي في الأصل الإنكليزي will-o-the-wisp وتشير إلى "الأخلوبة" أو النور الباطل (نار الحُبّاحب) يُرى فوق المستنقعات ويوهم. انظر المغني الأكبر إنكليزي - عربي لحسن سعيد الكرمي، مكتبة لبنان 2001. ص 1639. [المترجم]

عملاً منها: قطعة لثلاثة عازفين على البيانو على سلم B الكبير (D898) و D الكبير (D929)، وقطعة لخمسة عازفين وترين على سلم C الكبير (D956)، والأغاني التي نُشرت بعد وفاته مثل "أغنية التّم"¹ (D957)، وثلاث سوناتة للبيانو (D985-60)، وإحدى أغانيه الأكثر طموحاً (والأجمل على الإطلاق) "الراعي على الصخرة"² (D965). ومع كل هذه الأعمال، تميّز الموسيقى التي ألفها للرحلة الشتوية عن باقي أعماله بكثافتها العاطفية. وسواء أذاها صوت صاوح (أيان بوستريدج) أو جهير (ديترتش فيشر - ديسكاو) أو نصف زجل³ (بريجيت فاسباندر)، فهذه المعزوفة التي تدوم أكثر من سبعين دقيقة تُقدّم أفضل جواب موسيقي عن وصية كسبار دافيد فريدريش ونصيحته للفنان بأن يبحث عمّا يجول بداخله، ثم "يخرج تحت ضوء النهار ما شاهده في الظلمات، كي يعمل عمله على الآخرين من الخارج باتجاه الداخل". وقد أوضح شوبرت نفسه أنّ أشعار مولر أثّرت فيه بعمق. ويروي صديقه جوزيف فون سباون ما يلي:

قال لي ذات يوم: "تعالَ إلى بيت آل شوبر، سأغني لك مجموعة أغاني مذهلة. وإنني متلهّف لسماع رأيك فيها. لقد أثّرت فيّ أكثر من أيّ أغاني أخرى". وهكذا غنّى لنا

1 *Schwanengesang* هو عنوانها الألماني الأصلي. ويجدر التنبيه إلى الخلط الذي يحصل باللغة العربية بين البجع والتّم. وتشير *Schwane* بالألمانية أو *swan* بالإنكليزية أو *cygne* بالفرنسية إلى التّم وليس البجع. ومنها "بحيرة التّم" لتشايكوفسكي وليس "بحيرة البجع" كما هو سائد.
[المترجم]

2 *Der Hirt auf dem Felsen*.

3 والصادح *tenor*، والجهير *baritone* هي أصوات رجالية، والزجل *soprano* صوت نسائي. [المترجم]

"الرحلة الشتوية" كاملة بصوت قمره العاطفة. أصابنا دھول شديد جراء النبرة القائمة الكئيبة لهذه الأغاني، وقال شوبر إنه أحب أغنية واحدة من بينها: "شجرة الزيزفون". وردّ عليه شوبرت قائلاً: إنني أحب هذه الأغاني أكثر من الأغاني الأخرى كلّها، وسوف تجبونها بدوركم. وكان محقاً، فبعد فترة وجيزة تحمّسنا بشدة لهذه الأغاني الحزينة... الأرجح أنه لا توجد أغاني ألمانية أجمل منها وهي قمره إبداعه الغنائي³⁸.

كتب مولر في مذكرته سنة 1815م: "لا أقدر على أداء دور ولا أقدر على الغناء، ومع ذلك حين أكتب فإني أؤدي دوراً وأغني في آخر المطاف. ولو كنت قادراً على الإنتاج الموسيقي والغنائي لكانت أغاني أكثر عذوبة ممّا هي اليوم. لكن عليّ التسلّح بالشجاعة! لعلّي سأعثر ذات يوم على توعم روحي في مكان ما سيسمع الألحان الكامنة من وراء الكلمات ويعيدها لي"³⁹.

سبات العقل

كانت ليلة فيلد دافئة مُعافية، وكانت ليلة شوبرت باردة بشكل مرعب. لكن ما الذي نقشه غويا¹ في لوحته الشهيرة لسنة 1799م: "سبات العقل يُنتج الوحوش"؟ يُقدّم لنا فنّاناً - ويتبيّن بوضوح في أولى النسخ الثلاث أنّه الرسّام غويا نفسه - نائماً على مكتبه⁴⁰. ويُخلّق من ورائه سربٌ من البوم والخفافيش. تحطّ بومةٌ على كتفه بينما تُقدّم له أخرى حاملٌ طباشير. يقبع على جانبه الأيسر قطّ أسود ويحملق فيه بلامبالاة ووشقٌ متمدّد أرضاً في الجانب الأيمن.



1 فرنسيسكو دي غويا (1746-1828) Francisco De Goya) فنّان إسباني ذائع الصيت، يُعدّ الأب المؤسس للفن الحديث، وينظر إليه البعض كأخّر فنّان من المدرسة الرومنسية. وتُعرض أعماله الكاملة على الموقع المخصّص له باللغة الإنكليزية: <http://www.franciscodegoya.net> ومنها النقش المشار إليه: سبات العقل يُنتج الوحوش، وعنوانه الإسباني الأصلي: *El sueño de la razón produce monstruos* مع العلم بأن مفردة *sueño* تعني كذلك الحلم بالإسبانية. [الترجم]

كُتب عنوان اللوحة المنقوشة على جانب مكتب الفنّان. ومن الضروري - وليس تحذلقاً - أن نُشير إلى العنوان الإسباني لأنّ مفردة *sueño* تعني النوم أو السبات كما تعني كذلك: الحلم. وقد شاعت ترجمة العنوان التالية: "سبات العقل يُنتج الوحوش"، وهي "لا تُؤوّلها على أنّها بيان فنّ سوداويّ جديد يُمجّد الفنطازيا المتحررة من القيود (هكذا)، بل على أنّها تحذير يُنذر بما يحصل للفنّان الذي يدع خياله يطغى عليه" (جورج ليفيتاين)⁴¹.

وقد أوضح غويا نفسه نواياه عندما علّق على النسخة الثانية: "المؤلّف حالمًا. وغرضه الوحيد إبعاد الأفكار الهدّامة التي يؤمن بها الناس عمومًا، ويسعى بهذا العمل المبتدع أن يُخلّد شهادة الحقّ الثابتة". وجاء هذا التصريح عندما كان ينوي استخدام هذه اللوحة المنقوشة ليُصدّر بها مجموعة النقوش المسماة: *Caprichos* نزوات، ألعاب الخيال.

ونجد مزيداً من الأدلة على طبيعة الرسالة التنويرية في جوهرها في الحيوانات الظاهرة على اللوحة. يظهر في النسخة الأولى حمار ليرمز إلى الجهل، وكلب يلهث ويتدلّى لسانه ويرمز إلى البخل والشحّ، والخفافيش التي ترمز إلى النفاق، ووشق يُعرّفه قاموس إسباني معاصر كما يلي: "من له بصيرة ثاقبة وفطنة كبيرة وحصافة لإدراك الأمور الصعبة جدّاً أو لتحريّها"⁴². أمّا في النسخة الأخيرة، فقد اختفى الحمار والكلب وظهر القطّ الأسود بوصفه الخصم الشيطاني للوشق. لكن ماذا عن البوم؟ هل هي مخلوقات ذات علاقة بالربة أثينا والربة مينرفا، وتشير هكذا إلى الحكمة؟ أم هي ببساطة *Búhos*، أي البوم المقترون بالجهل وبقوى الظلام؟ وهكذا عندما تُقدّم البومة في النسخة الثالثة الطباشير إلى غويا، فهل هي إشارة إلى مصدر الإلهام الحميد وإلى حشّه على استخدام قوى الخيال التي يُطلقها عقله الباطن؟ أم نحن بحضرة فاتنة

شريرة تُغويه باتباع مسالك الجنون التي تشرّع الأبواب للخيال الذي لا يحكمه عقل؟ وفي هذه الحال، تشير مفردة *sueño* بالفعل إلى "سبات" العقل.

لم يفسر غويا نفسه نواياه بوضوح. والأرجح أن التعليق الذي يُنسب إليه عادة صادر عن شخص آخر (صديقه المؤلف المسرحي موراتين)⁴³ وجاء فيه: "الخيال المنبوذ من قبل العقل يُنجب الوحوش، أما عندما يتحد معه فهو منبع كل الفنون ومصدر كل روائعه". ولدينا سيناريو آخر محتمل كالتالي: كان غويا دون شك من رجال التنوير، وكانت الفرقة التي اختار أن يحتفظ بها - المصور *ilustrados* - تتألف جزئياً من المفكرين التنويريين مثل غسبار ملخور دي خوفلانوس¹ الذي خلّد صداقته معه في إحدى أعظم لوحاته⁴⁴. كان الجزء الأول من مسيرة غويا المهنية تقليدياً: التدريب في سرقسطة، ثم إقامة مطوّلة في إيطاليا لتلتها بعد عودته رعاية من الدولة (رسوم لمصنع الزرابي الملكية ولوحات لأفراد العائلة الملكية)، ومن الكنيسة (قطع فنية لمذابح الكنيسة ورسوم جدارية)، ومن الطبقة الأرستقراطية (لوحات للشخصيات). أصبح عضواً في الأكاديمية الملكية سنة 1780م ونائب مديرها بعد خمس سنوات ثم الرسام الرسمي للملك بعد مرور سنة واحدة⁴⁵.

غير أن غويا عانى سنة 1792م أي في سن السادسة والأربعين مرضاً عضالاً ومطوّلاً أصابه بالصمم التام. ومن الآثار الجانبية المروعة لمرضه كانت نتابه إغماءات ونوبات يفقد فيها جزئياً بصره ويصاب بالهلوسة⁴⁶. ولما نجا من مصابه تغيرت كلية أولوياته الإبداعية. وكما أفصح لصديقه (نائب رئيس الأكاديمية الملكية) برناردو دي إيريارتي²,

Gaspar Melchor de Jovellanos. 1

Bernardo de Iriarte. 2

قرّر غويا إنجاز سلسلة من الرسوم لقاعات المطالعة¹ تتناول "المواضيع التي لا يمكن عادة تناولها في الأعمال التي يُكَلَّف بها الرسام، حيث لا مكان للفنطازيا والنزوات والابتكار". ومن بين الاثني عشر عملاً خصّص غويا ستة منها لرسم مشاهد من مصارعات الثيران التي كان مولعاً بها بشدة، بينما تعرض الأخرى ضحايا حريق ليلي، وناجين من غرق سفينة، وقطّاع طرق يهاجمون المارة، وفرقة بهلوانين جوّالة، ومشهد من داخل سجن، ومأوى للمجانين⁴⁷. وتعتمد اللوحة الأخيرة على تجربة الفنّان الشخصية: وصفها غويا لإيريارت قائلاً "هو فناء مأوى للمجانين يتصارع فيه رجلان عاريان بينما يجلدهما الحارس بسوطه ويرتدي المجانين الآخرون ملابس فضفاضة (وهو مشهد شاهده بأّم عيني في سرقسطة)"⁴⁸. لكن يمكن أن تكون اللوحة تعبيراً عن حالة غويا الذهنية المضطربة بقدر ما يمكن أن تكون بالفعل تغطية لحدث حقيقي.

وبحلول ذلك الوقت، بدأ غويا ينتقل مبتعداً عن البيئة الأكاديمية التي عمل فيها حتى ذلك الحين. وعرض سنة 1792م، أي قبيل مرضه، على الأكاديمية الملكية رؤاه حول إعادة تنظيم البرنامج التعليمي. وعلى الرغم من إيمانه الراسخ والصريح بالمسلّمة المركزية القائلة بالمحاكاة في الجماليات، وعلى الرغم من تعريفه الغرض الوحيد للرسم على أنه "المحاكاة الدقيقة للطبيعة"، فقد كان غويا عاقداً العزم على رفض النظرية والممارسة التعليمية الأكاديمية قائلاً: "يجب ألا تكون الأكاديميّات تقييدية". يتعيّن استئصال كل عناصر الإجبار والخنوع وحذف الجول الزمني الإجباري الذي يخضع الطلبة، لأنّه "لا توجد قواعد تنظيمية في الرسم". وحتى أعظم فنّان لا يستطيع أن يفسّر

"كيف يبلغ ذلك الإدراك العميق وذلك التقدير للأشياء الضروري للفنّ العظيم". ينبغي فعلاً محاكاة الطبيعة لكنّ عملية المحاكاة "هي حقاً لغز عميق ومنيع"⁴⁹.

وبعد مرور سبع سنوات، لما حرّر الإعلان الإشهاري لمجموعة النقوش المسماة: *Caprichos* "نزوات، ألعاب الخيال"، أوغل إلى ما أبعد من ذلك باتجاه الجماليات التعبيرية:

لم يتبع الفنّان ما أتاه الفنّانون السابقون كما لم يستطع نسخ الطبيعة نفسها. من الصعب جداً محاكاة الطبيعة، وتعدّ المحاكاة الناجحة جديرة بالإعجاب. إنّ من ينطلق كلية من الطبيعة يستحقّ بالتأكيد فائق التقدير، لأنه سيضع تحت أنظار الجمهور أشكالاً ووضعيات لم توجد سابقاً إلاّ في عتمة وضبابية ذهن لاعقلانيّ، أو ذهن يتملّكه وجد لا يمكن التحكم فيه⁵⁰.

ورغم أنّ ذلك لا لبس فيه إلى حدّ ما، فإنّ غويا أكّد أنّ شغله الأساسي الإصلاح الأخلاقي: "من السليم للرسم أن ينتقد العيب والرذيلة الإنسانية بقدر ما هو سليم أن يفعل ذلك الشعر والنثر". كان هدفه هجاء "الكمّ الهائل من الخرافات والجنون المتفشية في أي مجتمع متحضر... تكريس الأفكار السابقة الشائعة والممارسات الخادعة التي نشرت الجهل والأنانية". ثم ختم إعلانه بأفضل تعريف ممكن للفنّ بوصفه محاكاة: "يختار الرسم (كما هو الشعر) ممّا هو كوني أقصى المتناقضات. ويجمع في كائن واحد مُتخيّل ظروفًا وميزات تحدث في الطبيعة لعدة أشخاص مختلفين. وبفضل توليفة من الخصائص المرتبة بعقريّة فائقة، يُنتج الفنّان تشابهاً أميناً، ويكتسب في الوقت نفسه لقب المخترع وليس الناسخ الذليل"⁵¹.

من بين الثمانين رسمًا منقوشًا التي تُكوّن مجموعة "نزوات"، هناك بالتأكيد عدد كبير منها يستهدف بالنقد والهزاء أشخاصًا أو مؤسسات معاصرة كالرهبان والأخويات الدينية ومحكمة التفتيش ومانويل غودواي عاشق الملكة، على سبيل المثال. لكن بالنظر إلى أنّ الصور الكابوسية تتنالى الواحدة تلو الأخرى، فإنّ أيّ غرض تعليمي كامن ينحسر فاقداً الأولوية. لقد سمح غويا لقدراته العقلانية بالنوم ثم انطلق في أحلامه يسر أغوار عقله الباطني. وحين يعود الفنّان إلى السطح، فإنّ ما يحمله معه يبرّر جيّدًا مخاوف ألكسندر بوب:

في خضمّ الملح المحييط به، هل يمكن للعقل أن يحافظ على
عرشه

مستخفًا بالمعلوم، ودون أن يرتجف خوفًا من المجهول؟
وأن يُخلّق فوق العالمين جسورًا وسالماً
رغم السحرة والشياطين والأحلام والنيران؟⁵²

إنّ عالم غويا عالم ما قبل نيوتوني يسكنه الكُسحان والمجرمون والعاهرات والوحوش والشياطين والمشعوذات والسحرة والمجانين الذين يفعل بعضهم لبعض أفاعيلَ يعجز عنها الوصف. فما الذي نشاهده على سبيل المثال في اللوحة التاسعة عشرة التي تحمل عنوان: "سيسقطون جميعًا في الهاوية"؟⁵³ فوق الشجرة طائر نصفه الأعلى على شكل أنثى حسنة الوجه وصدرها مُبهج للحواس. يُرفرف حولها ذكور الطيور بوجوه بشرية. مصيرهم مسطور في الأسفل حيث نشاهد عاهرتين وساحرة عجوزًا يُدخلن قضيبًا في دُبر طائر وهو يتقيأ. يمكن الجزم حقًا بأنّ سبات العقل يُنتج الوحوش. والأرجح أنّ غويا كان

يَتَّفَق مع هامان عندما يقول إِنَّ الأحلام "أسفار إلى جحيم المعرفة الذاتية"⁵⁴. بل إِنَّه أقرّ بنفسه أَنه "رسم أحلامه"⁵⁵. ويتناول زهاء ربع لوحات "النزوات" شخصياتِ المشعوذات، وهو موضوع اهتمّ به غويا لدرجة ثلامس الهوس. ولم يُضفِ عليه ذلك التشكُّك المزدري للفيلسوف "الفولتيري" إذ كتب كذلك: "ما إن يأتي الفجر حتى يطير كلّ منهم إلى وجهته، الجنّ والمشعوذات والرؤى والأطياف... ولم يستطع أيّ كان أن يكتشف مخابثهم التي يتحصنون فيها خلال النهار"⁵⁶. وخلاصة القول أنّ غويا إن كانت لديه حقاً أجندة تنويرية، فقد كان يُنجزها باستخدام مسرد رومنسي. وكما سنرى في الفصل القادم، وفّرت له تجربة الجناح المسلّح للتنوير - على شكل جيوش نابليون - المادة الخام لصور قائمة على الشاكلة ذاتها، بل وأكثر إلحاحاً وإقناعاً.

في السنة نفسها التي نشر فيها غويا "النزوات" (1799م) كان غوته يُحرّر واقعة "ليلة البورجيس" ضمن مؤلّفه "فاوست". في ليلة غرة مايو، يسير فاوست مع الشيطان مفيستوفيليس نحو "البروكن" الذي يمثّل أعلى نقطة في جبال المارتس لحضور اجتماع المشعوذات. وفي طريقهم إلى عرش إبليس هذا، يُقابلون مخلوقات خرافية كما لم يتصوّرها غويا، ومن بينها أضواء الحُباحب¹، والعظايا²، والبوم طبعاً، والشجر الذي يمدّ جذوره ليقع المارين في شركه، والمشعوذات من كلّ شكل وحجم وسن بما فيهنّ العجوز الشمطاء التي تمتطي خنزيرة، وقائد جيش، ووزير، وحديث النعمة، وفأرة حمراء تقفز خارجة من فم

1 الأخلوبة أو النور الباطل (انظر الهامش 26) [المترجم]

2 جمع عظاية: على خلفة سام أبرص. وفي العظايا، قال ابن الأثير: هي جمع عظاية، دويبة معروفة. لسان العرب. [المترجم]

مشعوذة شابة جميلة كلَّما فتحت شفَتَيْها للغناء وهكذا دواليك. وهي واقعة تستصرخ المخرج الإيطالي فليبي لِيُحوِّلها إلى شريط سينمائي، على الأقل لجانبها المثير:

فاوست (بينما هو يرقص مع المشعوذة الشابة):

كان لي حُلُم سعيد ذات مرة:

رأيت شجرة تَفَّاح بهيجة،

وَتَفَّاحَتَيْنِ جَذَابَتَيْنِ متدلَّيَتَيْنِ منها؛

فستَلقتُ الشجرة لقطف ذاك الثنائي الذهبي.

المشعوذة الشابة:

أنتم بني البشر كنتم دائماً عشاق التفاح؛

وكذا كان آدم في الجنة.

عندي التفاح في بستانِي كذلك،

وكم سيسعدني إسعادك!

مفيسstofيليس (رفقة المشعوذة العجوز):

كان لي كابوس سيئ ذات مرة:

رأيت شجرة طلعتها مصدَّع مشقوق.

شقّ هائل، يا للهول!

لكِنني أحبُّ كذلك الشقوق الضخمة.

المشعوذة العجوز:

مرحباً بعزيزي السيد الظلف ذي الحوافر المشقوقة!

نُرَحِّبُ هنا بالفرسان البواسل من هذا الطراز!

ولا تعبؤوا بالشق الضخم الهائل،

فنحن نحتاج فعلاً لفتحة هائلة فاعرة فاهاً! ⁵⁷.

يُطلق غوته العنان لخياله، لكنّه يغتنم الفرصة كذلك للشار من عميد التنوير البرليني، فريدريش نيكولاي الذي افتقد الحكمة لما نشر هجاءً أنحرق لرواية غوته: "فيرتر". ويظهر فريدريش في اجتماع المشعوذات تحت اسم "السيد فنطازيا البدائي"¹. وهو عجوز متحذلق حائق لأنّ تلفيقات غوته الخيالية اجتاحت عالمه:

السيد فنطازيا البدائي:

أيتها الغوغاء الخيالية الملعونة! كفى سوء أدب!
ألم يتبين لكم بالدليل الواضح بعدُ
أنكم أوهام غير موجودة كباقي الخلق؟

.....

هذا شائن وشنيع! ما الذي ما زلتم تفعلونه هنا؟
لقد استنار العالم! يجب أن تغربوا من هنا!

.....

لقد سعت طَوال حياتي أن أكنس
هذه الخردة الخرافية. هذا شائن وشنيع حقاً!⁵⁸.

1 الاسم الألماني الأصلي *Proktophantasmist* وقد تُرجم إبداعياً إلى الإنكليزية *Mr Arsey-Phantarsey* واخترتُ على هذه الشاكلة اسماً عربياً يشي بروح التهكم الكامنة في الأصل. [المترجم]

أفيون الفنانين

لم يكن غوته ولا غويا بحاجة إلى المحفزات الاصطناعية لتحرير الشياطين من عقولهما الباطنية. كما لم يحتج إليها جون كيتس بدوره عندما حذر منها جهراً في "نشيد الكآبة"¹:

لا، لا، لا تشرب من نهر الغفلة²، ولا تعصر
الجدور النحيلة لنبات البيش³ لاستخلاص نبيذه المسموم⁵⁹.

بل هي حساسيته الشاعرية التي تسمح له بدخول حالة من الانتشاء
كما يصف ذلك في الأبيات الافتتاحية لقصيدته: "نشيد للعندليب"

قلبي يعتصر ألماً، ويتملك حواسي خدر
ونعاس، وكأني احتسيتُ نبيذ الشوكران⁴ السام

1 John Keats, *Ode on Melancholy*

2 يشير الاسم الألماني الأصلي إلى نهر الغفلة Lethe وهو في الأساطير اليونانية اسم ربة النسيان وأحد أنهار هاديس الخمسة. ويُعرف أيضاً بنهر *Ameles potamos* الذي يجري حوالي مغارة هينوس (التنويم المغنطيسي) وكل من يشرب منه يفقد الذاكرة كلياً. [المترجم]

3 نبتة Wolfsbane السامة من فصيلة الأقونيطن aconite وترجمها حسن الكرمي: نبتة البيش أو خائق النمر أو خائق الذئب. المُغني الأكبر إنكليزي - عربي. مكتبة لبنان 2001 صفحة 11 (الترجمة) وصفحة 927 (الرسم في لوحة النباتات السامة). [المترجم]

4 هو نبات الشوكران السام ويشبه البقدونس، ويُسمى كذلك قُونيون. وهو بالإنكليزية: hemlock [المترجم]

أو أفرغتُ أفيونًا ثقیلاً حتّى النزيف،
أو كأنني غرقتُ منذ دقيقة في نحر الغفلة والنسيان.⁶⁰

وَيُصرّح الشاعر بكل وضوح بعد أربعة مقاطع بأنّه أدار ظهره
للإثارة الاصطناعية:

اذهبوا! اذهبوا من هنا! فلن أطيّر إلى هناك
على أجنحة باخوس ورفاقه،
بل على أجنحة الشعر الشفافة،
رغم أنّ العقل الفاتر مرتبك ومثبط.⁶¹

وكان غيره أكثر ميلاً للاستفادة من توافر المخدرات وتيسرها.
كانت المخدرات تُباع في المتاجر دون حجر، ولا سيما على شكل
"لودانوم"، وهو نقيع كحولي من الأفيون. وجرت العادة في إنكلترا أن
يحتوي صندوق الأدوية في المنازل على قارورة لودانوم تُستخدم لتخفيف
الألم بالتخدير.⁶² ومن بين الذين صرّحوا جهراً بإدمانهم، عُرف توماس
دي كوينسي الذي بدأ يتناول اللودانوم لتخفيف آلام معدته، ثم أصبح
مدمنًا شرهاً ونشر سنة 1820: "اعترافات مدمن أفيون إنكليزي".
وبغض النظر عن العنوان، لا يحتوي المؤلف على إنذار مفزع من خطر
إدمان المخدرات بقدر ما هو سرد لمجريات الحياة الباطنية لشخص مَيّال
بطبعه للتأمل الباطني، وكَتَفَت المخدرات هذا التوجّه لديه. صرّح
كوينسي بأنّ همّه الرئيسي "كشف بعض الجوانب من العظمة التي يمكن
أن تحتوي عليها أحلام بني البشر"، بما في ذلك "تلك الغيوبة أو الأحلام
العميقة التي تشكّل ذروة ما يمكن أن يقدمه الأفيون للطبيعة البشرية".⁶³

وهناك شخصية أخرى لجأت إلى الأفيون، وإن كان ذلك عرضياً
لحسن الحظ، ونقصد الموسيقار هكتور برليوز. كان الباطني أحد أهمّ

السمات الرومنسية التي يُمثّلها برليوز. وكتب سنة 1830م لما كان في السادسة والعشرين من عمره إلى والده: "ليني أعثر على شيء مُعيّن يُهدّي الإثارة المحمومة التي كثيراً ما تُورّقني، لكنني لن أجد ذلك أبداً، لأنّ ذلك جبلة في طبعي. أضف إلى ذلك هذه العادة التي تلازمي فتراني أراقب نفسي على الدوام، لدرجة أنّه لا يُفلت مِنّي أيّ إحساس بل يُضاعفه التفكير - إنّي أشاهد نفسي في مرآة. ويحدث في كثير من الأحيان أن أشعر بانطباعات استثنائية لا يمكن التعبير عنها. وما من شك أنّ كل هذا يعود إلى إفراط عصبي في الحماسة لكنّ تأثيره مثل تأثير الأفيون"⁶⁴. كان برليوز بالتأكيد مرهف الحس: فبمجرّد أن يعلم أنّ أوبرا كريستوف غلوك المفضّلة لديه "إفيجينيا في القرم"¹ ستُعرض حتى ترتجف ساقاه وتصطك أسنانه وتتصبّب جبهته عرقاً ويسيل الدم من أنفه⁶⁵.

والأرجح أنّ برليوز أطلع عن كتب على "اعترافات" دي كوينسي في نسختها الفرنسية المنشورة سنة 1828م. وهي نسخة أضاف إليها المترجم ألفريد دو موسي فصلاً يتخيّل فيه البطل، تحت تأثير المخدرات، أنّه ارتكب جريمة فظيعة ويسمع الحكم عليه بالإعدام. وهو مقطع يستبق الجزء الرابع من السمفونية الخيالية لبرليوز المؤلفة سنة 1830م بعنوان "واقعة من حياة الفنّان"⁶⁶. وقد ورد في هامش البرنامج الذي حرره الموسيقار: "وفي لحظة يأس يُسمّم [الفنّان] نفسه بالأفيون، لكن المخدّر لا يقتله بل يُنتج له رؤيا مرعبة يعتقد من خلالها أنّه قتل

1 أوبرا شهيرة لحّنها العديد من كبار مؤلفي الموسيقى ومن بينهم كريستوف غلوك Christophe Gluck. واسمها الأصلي " *Iphigénie en Tauride* " وطاوريد هو الاسم القديم الذي كان يطلقه اليونانيون على شبه جزيرة القرم، وهو ما يُبرّر الترجمة التي اقترحناها. [المترجم]

حبيته وحُكم عليه بالإعدام. وها هو يشاهد تنفيذ إعدامه: يسير نحو الإسقالة بينما يُرافقه موكب غفير من الجلّادين والعسكر والعامّة. ثم يعود اللحن مجدّداً في الختام مع تناسق الأصوات وكأنّه تذكير أخير بالحبّ قبل أن يقطعه صمت الموت"⁶⁷. وعلى الرغم من الصوت المدوّي للمقصلة وهي تهوي، فلم تحن نهاية العمل الموسيقي. ففي المقطع التالي والأخير بعنوان: "اجتماع المشعوذات في الحلم"، يحيط بالفنّان "حشد من الشياطين والسحرة مجتمعين للاحتفال بليلة السبت".

تحتوي السمفونية الخيالية على ميررات كافية كي تُعدّ قَمّة الرومنسية الفرنسية. أمّا مصدر إلهامها المباشر فهو عشق برليوز اليائس للممثلة الأيرلندية هاريات سميثسون التي وقع في غرامها عندما شاهدها على الرّكح تؤدي دور أوفيليا في مسرحية هاملت باللغة الإنكليزية (التي لم يفهم منها إلّا النزر اليسير). كما شكّلت السمفونية إعلان الاستقلال الفني لبرليوز: "الآن وقد حطّمت قيود الرتبة، ألحّ بجالاً شاسعاً يمتدّ قبالي، وكانت القوانين الأكاديمية قد حرّمت عليّ دخوله". أمّا العمل الذي ساعده على التحرّر فهو حسب كلماته "ذلك العملاق المذهل: بيتهوفن"⁶⁸. وفي رسالة عاطفية وجهها إلى أخته، أعطى نكهة مغرية لانطلاقته الجديدة قائلاً: "لا تصوّري المتعة التي يحسّ بها الموسيقار وهو يُؤلّف بحرّية مستحيلاً لإرادته وحدها. وعندما أرسَم الخطّ الأوّل من عملي حيث تصطفّ آلائي جاهزة للمعركة، وعندما أفكّر في الأراضي العذراء التي حمّتها من اللمس حتى الساعة الأفكار الأكاديمية السابقة، تلك الأراضي التي أعدّها منذ تحرّري مجالي الخاص، فإنّي أركض باتجاهها لزرعها وتعهّدها"⁶⁹. وبصرف النظر عن شكسبير وموسّي ودي كوينسي وبيتهوفن وغوته، فتشكّل الشخصيات الأخرى التي أثّرت في العمل

قائمة جامعة للرومنسيين الفرنسيين: شاتوبريان، وفكتور هيغو،
والفريد دو فيني، وجيرار دو نرفال⁷⁰.

ومما يؤكد ترّبع برليوز على عرش الرومنسيين الفرنسيين ذلك
الاعتراض الذي انبثق من الحرس القديم. وهكذا انبرى عميد النقاد
الموسيقين الفرنسيين (رغم أنّه من مواليد بلجيكا) فرنسوا فيتيس ليُعبر
عن ازدراءه لادعاء برليوز بأنّه ثوريّ اكتشف أسراراً مخفية حتى ذلك
الحين عن أعين الجميع. بل على العكس، كتب فيتيس، سعى برليوز إلى
الركض قبل أن يتعلم المشي، وهو الآن كبير في السنّ ممّا يحول دون
تعلّمه بصورة أفضل⁷¹. وبعد مرور سنتين، عاد إدوارد بن العميد
فيتيس إلى الهجوم مجدّداً متسائلاً كيف يمكن أن يُكرّم الجمهور ملحنًا
نكرة ويعدّه عبقرياً فذاً على شاكلة بيتهوفن وفيرنر؟ ويجب أن يعود
ذلك لدهاء برليوز ومكره. أدرك الملحن أنّ الشباب إلى جانب
الرومنسيين في صراعهم مع الكلاسيكيين، فاصطفّ مع الأوائل متحدّثاً
لغتهم ثم لفّ أعماله عن قصد بغلاف من التلميحات الرومنسية.
وهكذا هلّل له الجبهة بوصفه الملحن الأصيل العظيم، وهم لا يعلمون
أنّ أصالته المزعومة ليست سوى مغالاة في أشكال موسيقية قائمة منذ
أمد بعيد، وأنّ برليوز عاجز عن إنتاج لحن موسيقي يتجاوز عشرين
سطراً⁷². لكنّ روبرت شومان قدّم نقداً فيه مزيد من التبصّر والإدراك
كاتباً أنّه راجع اللحن أكثر من عشرين مرة "وكان متحيّراً في البداية ثم
مدعوراً، وأخيراً متعجباً ومُعجباً"⁷³.

تحالف العباقرة والمجانين

وسواء اعتمدت على المواد الكيميائية أم لا، فقد نجحت الرحلات الاستكشافية باتجاه العقل الباطني في عبور الحدود لتبلغ مناطق مظلمة لدرجة أنها لم تبقى فردية أو شاذة، ولا حتى غريبة الأطوار وحسب، بل جنونية بكل ما في الكلمة من معنى. وليس من باب الصدفة أن تشهد التفاتة القرن تحوُّلاً جذرياً في المواقف تجاه الجنون. ومن المؤكّد أنّ الاعتقاد بأنّ العقل الإبداعي عقلٌ غريب الأطوار بالضرورة فكرة تعود لقدماء اليونانيين على أقلّ تقدير. وهذه نقطة اتّفق عليها كل من أفلاطون وأرسطو اللذين يؤكّدان على التوالي: "لا جدوى من دق باب الشعر بعقل سليم" ثم "يحتاج الشعر إلى شخص له موهبة استثنائية... أو مسّ من الجنون"⁷⁴. وفي زمن أقرب إلينا، كتب جون درايدن¹:

من المؤكّد أن العباقرة العظام متحالون مع المجانين
ولا يفصل بينهم إلّا حاجب رقيق شفاف⁷⁵.

1 المترجم والشاعر (1631-1700م) John Dryden والناقد والمؤلف المسرحي الإنكليزي الشهير. كان من أتباع المذهب الكاثوليكي الروماني، وأوّل من تقلّد منصب شاعر البلاط الملكي عام 1668م ثم المؤرّخ الملكي بعد سنتين. من أعماله: ترجمة أعمال فرجيل والعديد من المسرحيات منها في المسرح الدرامي: الإمبراطور الهندي، وفي المسرح الهزلي: الزوج المخدوع. [المترجم]

نعم، من المفارقة أن التشديد على أهمية العقل الناجم عن الثورة العلمية وعصر التنوير لم يُشجّع موقفاً موالياً للاختلال العقلي. توقّف الناس عن اعتبار المجانين مسكونين بشياطين الجنّ من ناحية، لكنهم من ناحية أخرى همّشهم بوصفهم حيوانات تفتقد أئمن مكتسب إنساني: القدرة العقلية. بل إنّ مؤرخاً إصلاحياً تطويرياً مثل روي بورتر¹ يجد صعوبة في مساعدة عصر التنوير في التخلّي عن صورته كـ "عصر ظلامي" للمختلّين عقلياً، ويقرّ بأنّ "تلك القصص المرعبة حول المجانين المصفّدين بالأغلال في أقبية الزنزانات في فرنسا، والمجلودين بالسياط في ألمانيا، والمُعرضين لسخرية السياح المتفرجين الذين يرمقونهم في المستشفى الملكي بيت لحم بلندن - كلّها قصص حقيقية. نُزعت من المجانين إنسانيّتهم بعد أن صُفّدوا في الأغلال، عراة منبوذين ومستلقين على حُصُر في فضاء مزدحم يعجّ بالغائط والقاذورات"⁷⁶.

كما أقرّ بورتر بأنّ "الحركة الرومنسية أحييت الاهتمام بالعُبقرِيّ الجنون الذي شجّعته النهضة الأفلاطونية وأحمدته عصر العقل"⁷⁷. وقد شهد على إغراء الجنون كلاً على طريقته الخاصة: فيرتر الانتحاري لدى غوته، و"الصبيّ الأحمق" لدى وردسوارث، و"الأحمق" لدى ساوثي، وبختنصر لدى بلايك، و"كايت الجنونة" لدى فوزالي، و"نخب طاسو" لدى بايرون، ورسم طاسو بريشة دولاكروا² والعديد من أوصاف

1 يُعدّ Roy Porter (1947-2002) من أفضل مؤرّخي جيله، وهو كاتب بريطاني ذائع الصيت ومعلّق غطّت أعماله حيزاً شاسعاً من تاريخ عصر التنوير إلى تاريخ الطب البشري. [المترجم]

2 Goethe's suicidal Werther, Wordsworth's 'Idiot Boy', Southey's 'Idiot', Blake's Nebuchadnezzar, Fuseli's 'Crazy Kate', Byron's 'Lament of Tasso', Delacroix's *Portrait of Tasso*.

الخليل والجنون ولوحاته التي زخر بها ذلك العصر. حث انتشار تيار الاستكشاف الباطني مصحوبًا بالقناعة بتغليب أهمية الفرد، حث الرومنسيين على الاهتمام بالجنون وكذلك على التعاطف مع المصابين به والتودد إليهم. وهكذا، دفعت الرؤى المربكة بداخل نفسَي كلاً من غويا وفوزالي، دفعتهما إلى رسم مأوى المجانين. وهو ما فعله غويا في لوحة بعنوان "مرسوم من الذاكرة على إثر واقعة حقيقية في مستشفى الروح المقدس بروما" وفوزالي في "مستشفى المجانين في سرقسطة"⁷⁸. ويظهر التباين واضحاً في مشهد مستشفى بيت لحم في لوحات هوغارت¹ "مسيرة الشاب رايك" لسنة 1735م وأعمال تيودور جيريكو² التي أنجزها بعد تلك الفترة بقرن تقريباً "خمس دراسات لمختلين عقلياً". يظهر في عمل (مأوى المجانين) هوغارت طوم رايكويل بينما يجري تصفيده بالأغلال وتحيط به أنماط مختلفة من الشخصيات مثل المتدين المتعصب وعالم الرياضيات المجنون والموسيقار المجنون والرجل العاري الذي يعتقد أنه ملك، وينظر إليهم بفضول أفراد من

1 سلسلة من ثماني لوحات منقوشة ومحفورة أنجزها ويليام هوغارت William Hoghart (1697-1764م) يصف فيها وفق التسلسل الزمني وقائع مفصلة في حياة الشاب طوم رايكويل وهي على التوالي: الوريث اليافع، الاستقبال، المجنون، الإيقاف، الزواج، بيت القمار، السجن، مأوى المجانين. ويمكن الاطلاع على نسخ منها في هذا الموقع: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/?exhibiti> on_id=4303 [المترجم]

2 الرسام الرومنسي الفرنسي (1791-1824م) Théodore Géricault ذاع صيته بسبب عشر لوحات زيتية تناول عالم المختلين عقلياً ولم تبق منها إلا خمس وأشهرها رسم "المهوسوس بالسرقة" *Kleptomaniac* المعروضة في متحف مدينة غنت Gent في بلجيكا. كان جيريكو صديقاً للطبيب النفسي الشاب إتيان جان جورجيه. [المترجم]

الجمهور. وفي المقابل، كُلف جريريكو بإنجاز رسوم للدكتور إتيان جان جورجيه، أحد رواد الطبّ النفسي في مستشفى سالتريار في باريس. ومن المنطقي أن تكون هذه الأعمال مختلفة كلية عن العرض الغريب الذي نشاهده في لوحة هوغارت، مع أنّ كليهما مُزعج آخر المطاف.⁷⁹



فوزالي: "مستشفى المجانين في سرقسطة"

ومع بعض الرومنسين، ارتفع التفهّم والرافة تجاه أصحاب الأمراض العقلية ليقترب من الاحترام، بل والغبطة في بعض الأحيان. وهم يعتقدون أنّ المختلّ عقلياً وجد الطريقة للعودة إلى وضع طبيعي روسووي (نسبة إلى الفيلسوف روسو) من خلال التحرّر من حضارة قامعة تُملي عليه التصرف الاجتماعي السويّ. وكما تشير إلى ذلك

أعمال كاوبر أو هولدرلين أو كلاير أو بلايك أو كلايست أو داد أو سمارت أو برنتانو أو شومان، فإنّ الذين يقدرّون على تخليص أنفسهم من القيود الاجتماعية ينتظرهم الكشف الصوفي وأشكال عليا من الحقيقة⁸⁰. كتب ويليام بلايك في هامش نسخته من كتاب جوهان شبورزهام¹ بعنوان "ملاحظات حول مظاهر اختلال العقل، أو الجنون" (1817م): "جاءني كاوبر وقال: ليتني أظلّ مجنوناً على الدوام. لن أرتاح أبداً. هل يمكن أن تحوّلني إلى مجنون بحق؟ لن أرتاح حتى أصبح كذلك. يا ليتني أختبئ عند الله. تُحافظ على عافيتك مع أنّك مجنون كأني واحد منّا - وأكثر منّا جميعاً - مجنون ليهرب من الكفر - من بايكون إلى لوكي مروراً بنيوتن"⁸¹. إنّ الذين وجدوا طريق العودة إلى التصرف الاجتماعي السويّ ينظرون أحياناً إلى الهذيان الذي تركوه وراء ظهورهم، ينظرون إليه باشتياق - مثلما فعل شارلز لامب على سبيل المثال عندما قال لصديقه كولريدج: "أنظر أحياناً إلى حالتي السابقة وأغبط نفسي على ما كنت عليه، فيقدر ما دامت حالتي كنت سعيداً كلّ السعادة. لا يخطر ببالك يا كولريدج أنّك ذقت عظمة الهوى وجموحه حتّى تُصاب بالجنون. وبالمقارنة، يبدو لي الآن كلّ شيء عديم الطعم"⁸². أمّا جيران دو نرفال فكان أكثر اقتضاباً وإيجازاً: "لا أدري لماذا يسمّونه مرضاً، لم أكن أبداً في حالة أجود"⁸³.

من بين تعريفات الجنون، كانت أكثرها شعبية ودواماً في الزمن تلك التي قدّمت على ركح مسارح الأوبرا، وليس أقلّ لأنّها جمعت

1 الطبيب الألماني (1776-1832م) - Johann Gaspar Spurzheim من أشهر مروجي علم فراسة الدماغ Phrenology القائم على أساس تقسيم الدماغ إلى ملكات فكرية، الذي كان من أهمّ رواده الطبيب الألماني فرانز جوزيف غال. [المترجم]

الوصف البصري والشاعري مع الموسيقي. وكما لاحظ إلين روزاند: "إذا كان الجنون حالة مسرحية أوبرائية لأنه يميز عدم الإيهام بالحقيقة وعدم الشبه بها، يمكن القول إن الأوبرا ذاتها جنون بشكل عام لأن لغتها المزدوجة تقدّم منوالاً مثاليّاً لانفصام أو تجزئة الشخصية"⁸⁴. لم تكن مشاهد الجنون في الأوبرا مجهولة كلية قبل ذلك - وقد ألف موتيفردي وكافالي أوبرا بمشاهد من هذا القبيل - لكنّ النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي شهد طوفاناً جارفاً منها: أنتج بلّيني "القرصان" و"المشاء الثائم" و"التطهريّون"، وأنتج دونيزّي "أنا بولينّا" و"لوتشيا دي لامرمور" و"ثركواتو تاسو" و"ماريا باديلّا" و"ليندا دي شامونيكس"، وأنتج فردي "نابوكو" و"ماكيبث"، وأنتج مايرباير "نجمة الشمال" و"دينورا"، وأنتج توماس "هاملت"... وهي قائمة غير حصرية لا تشمل إلاّ المشاهير⁸⁵ الذين انتشرت إبداعاتهم بشكل كبير لتبلغ جمهوراً عريضاً جدّاً عبر أوروبا كلّها، إلى أن اكتسحت الأوبرا الرومنسية الإيطالية المشهد وبلغت نجاحاً فائقاً في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي. ومع ذلك، كان أفضلهم يُقدّم أعماله بالوسائل المتاحة وقتئذ، ولم يكن الجمهور ليصل إليها مثلما هي الحال اليوم. فبفضل التطوّر التكنولوجي، أصبح ممكناً على سبيل المثال أن نستمتع بمشهد الجنون (المشهد الثالث) لأوبرا "لوتشيا دي لامرمور" للموسيقار دونيزّي بأداء كلاسيكي للمايسترو جوان سائرلاند في دار متروبوليتان أوبرا في نيويورك سنة 1982م. وهو ما يتيح لنا كذلك سماع تجاوب الجمهور المتحمّس الذي بلغت هتافاته وصرخاته المبتهجة وانسجامه مع الموسيقي درجةً اضطرت الأوركسترا إلى التوقف لدقائق طويلة⁸⁶.

من خلال وصفه دخول لوتشيا في حالة من الجنون الانتحاري، كان دونيزّي يستلهم من تجربته الشخصية. وعندما كان يؤلّف قطعه

سنة 1835م كان قد عانى لسنوات عديدة الأعراضَ الرهيبة لمرض الزُّهري، رغم أن الداء لم يفتك به إلا سنة 1848م. وكما أكّد ذلك اثنان من الأخصائيين الذين فحصوا تاريخه الطّبي، كان قادراً على أن يصف "بمفردات موسيقية وجسدية ونفسانية وبيولوجية ودرامية التأثيرات المدمّرة للمرض النفساني في الكائن البشري"⁸⁷. ولم يكن، لسوء الحظ، وحيداً في معاناته هذا الداء الجلل. ونذكر من بين الموسيقيين الآخرين المصابين: شوبرت، وباغانيني، وشومان، وهوغو ولف، وفريدريك دليوس.

كان الجنون يُعْتَى، وكان الجنون يُؤدّى على الركح، وكان الجنون يُرَقَص كذلك، ويظهر تأثيره الشديد في "جنرال" التي عُرضت أوّل مرة في باريس سنة 1841م. ويمكن القول إنّ هذا العمل نموذج أصلي ومثال يُحتذى للموسيقى الراقصة الرومنسية، بكلمات الأوبرا التي ألّفها جول هنري فرنوا مركيز سان جورج مع تيوفيل غوتيي بالاعتماد على قصيدة لهاينريش هاين، وبموسيقى أدولف آدم، وكوريوغرافيا جان كورليّ وجول بيرو. تدور الأحداث في منطقة نهر الراين وتسرد قصة فتاة قروية تُصاب بالجنون ثم تموت عندما تكتشف أنّ حبيبها أرستقراطي متنكّر سبق أن عقد خطبته مع أميرة. وتعود الفتاة من عالم الأموات في المشهد الثاني لتُهدي إلى حبيبها الغادر الصفح والغفران لأنّها تحبّه. كان فنّ الموسيقى الراقصة (الباليه) أكثر فنون الأداء تأثراً في الزمن بالتغيرات التي حملتها الرومنسية. وكما كتب مايون كانت: "أعطت الرومنسية للرقص شكلها الخصوصي الذي صمد عبر الزمن"⁸⁸.

الأبطال والبطلات الرومنسيون

إنَّ سِرَّ أغوار العقل الباطن حمل الرومنسيين إلى بعض الأماكن الأشد ظلمة في النفس البشرية. لكنَّ ذلك دفعهم كذلك إلى تأنيث إبداعاتهم بمختلف أصناف الأبطال والبطلات. ومن بين عديد من الممثّلين الروائيين للتنوير المتوافرين لنا، يبدو أنَّ روبنسون كروزو يشكّل الخيار الصائب بسبب شعبيته الهائلة والدائمة زمنيًا. ولّد فيما أطلق عليه "الطبقة الاجتماعية الوسطى"، وهي كما قال له ولده أفضل مكان للعثور على السعادة، ثم انطلق كروزو يعمل في المجال التجاري. وبعد أن استقرَّ تاجرًا في البرازيل عقد أوّل صفقة لتسليم البضائع الإنكليزية جنى منها 400% أرباحًا اشترى بها عبدًا أسودَ واتّخذ خادمًا أبيض. ولما غرقت سفينته ونجا من الموت وجد نفسه على جزيرة خالية من الناس، وقرّر أن يتدبّر أمره بأفضل وجه ممكن: "بما أنَّ العقل جوهر الرياضيات وأصلها، فذلك يعني أنّه إذا ما حلّل الإنسان كلّ شيء وقاسه بالعقل وحكم على الأشياء بأكبر عقلانية ممكنة، يمكن لكلّ شخص أن يتحكّم في كل الفنون الميكانيكية في زمن محدّد". وبعد فترة وجيزة، تخلّى عن صلاته أيام الأحاد لسبب بسيط، وهو أنّه فقد حساب الأيام. وجد حبّات شعير تنمو على أرض الجزيرة فرأى في ذلك معجزة ربانية وعاد إلى الله، لكنّه فقد حماسه لما اكتشف أنّها نبتت من أعلاف الدجاج التي تخلّص منها بنفسه في وقت سابق. ثم اكتشف أنَّ الجزيرة مأهولة بأكلة اللحوم البشرية، وكان ردّ فعله

الفطري أن همّ يقتلهم، لكن المزيد من التفكير الرصين دلّه على "أن يدعمهم للعدل الإلهي، فهو حَكَمَ الأمم ويعلم كيف يُحاسب بالعدل ويعاقب كل أمة على حدة لتجاوزاتها الوطنية". دعا خادمه فرايداي إلى اعتناق البروتستانتية لكن دونما إرغام، كما سمح لوالد فرايداي بعبادة آلهته الوثنية، وسمح للإسباني الذي حرّره بأن يبقى على ديانته الكاثوليكية. وهكذا خلص كروزو إلى القول بكل فخر: "لقد سمحت بحرية المعتقد عبر ممالك".

لا غرابة إذاً في أن ينجح هذا الرجل المثابر والعقلاني والمتسامح والمتزن في البقاء على قيد الحياة والعودة إلى إنكلترا ليعيش بسعادة باقي أيام حياته. كان عالمه بعيداً كل البعد عن عالم البطلين النموذجيين اللذين ابتدعهما غوته سنة 1773-1774م. ظهر البطل الأول في الدراما المسماة باسمه: "غوتز فون برلينغن ذو اليد الحديدية"¹. تسير أحداث المسرحية في عصر الإصلاح البروتستانتي اللوثرى، وتسرد وقائع تدهور حياة فارس نبيل ثم سقوطه في عصر لم يقدر على مجاراته. وحين يواجه طموح الأمراء وجشع سكان المدينة وثورة الفلاحين، ناهيك عن مكر امرأة فاتنة، يتضح أن صدقه وأمانته ووفاءه أصبحت فضائل لا تجدي ولا تلائم عصره. وينتحب محدثاً زوجته قائلاً إنهم يعيشون في عصر انحطاط وفساد أخلاقي يحكمه الغشاشون المحتالون. تتخطاه الأحداث ويخونه الآخرون، فيموت وهو يلفظ كلمة "الحرية!"⁸⁹.

تُشكّل الحرية المحور المركزي للعمل الدرامي. وفي أهم سطر في المسرحية، يعلن البطل المضاد: "هناك أمر واحد مؤكّد: السعيد والعظيم

1 العنوان الألماني الأصلي للدراما: *Götz von Berlichingen mit der*

eisernen Hand وهي مسرحية في خمسة فصول من تأليف غوته.

[المترجم]

هو الإنسان الذي لا يحتاج إلى السلطة والقيادة ولا إلى تنفيذ أوامر أي كان!⁹⁰ ينبغي رفض أي سلطة تُفرض من الخارج وليست ذاتية المنشأ. لم يبق للقواعد مكان. ولهذا السبب على الأقل، أدار غوته ظهره للدراما الكلاسيكية على رؤوس الملائ. لم يتخلّ عن وحدات الزمن والمكان والحركة - السمات المميزة للنموذج الفرنسي - بقدر ما قلبها رأساً على عقب. تمتدّ الأحداث على عدة أشهر مع عشرات التغيرات في المشاهد، وهناك على أقل تقدير حبكة رئيسيتان تتحركان في سير الأحداث. أثار الفيلسوف الألماني غضب معاصريه الذين ترعرعوا في أحضان التقليد الفرنسي. في منشور بعنوان: "حول الأدب الألماني: الأخطاء التي يتحملها وأسبابها وسبل معالجتها" وصف فريدريش الأكبر بلهجة ساخرة مسرحية "غوتز" قائلاً "إنّها تقليد بشع لتلك المسرحيات الإنكليزية الرديئة"، وهو يشير بكلامه إلى "المهازل المضحكة" لشكسبير.⁹¹

وفي عام 1774م، أي بعد مرور سنة، ابتدع غوته نوعاً آخر من الأبطال مختلفاً كلية في "عذابات الشاب فيرتر". كان غوته قد رسّخ مكانته كشاعر ومسرحي ألماني رياديّ في جيله، وها هو يضيف الرواية للمجالات التي تميّز فيها. بفضل إطارها المعاصر وشكلها على هيئة رسالة، كانت رواية "فيرتر" تمتلك كلّ مقومات المباشرة والعفوية التي تميّز الرسالة الخاصة. غير أنّ غوته وضع في هذا الإطار الواقعي بطلاً بلغت حساسيته حدّاً لا يمكن معه أن تجد لها متنفساً إلاّ في لغة ذات عاطفة جامحة. وفي نص لا يتخطّى 40000 كلمة، تتجلى صدمة مكثّفة حزمها الكاتب في كلمات محدودة. ويمكن تلخيص الحكمة بكلمات معدودة: فيرتر شاب من الطبقة الوسطى ومنزلة اجتماعية محترمة يلتقي لوت ويحبّها، وهي تبادله المشاعر لكنّها موعودة لشخص

آخر. ولما يعجز فيتر عن معالجة غرامه المكبوت، يطلق النار على نفسه.

أثارت رواية "عذابات الشاب فيتر" ردود أفعال كما لم يحصل إلا نادرًا قبلها ومنذ صدورها. كان تحديها للتقاليد الثقافية شرسًا لدرجة لا تسمح بالامبالاة. وجد الجناح اليميني أن تمجيدها للانتحار أمر مقرف، كما رأى الجناح اليساري من المستيرين التقدميين أن استخفافها بالعقل شائن كذلك⁹². غير أن المعجبين بالكتاب أغرقوا الانتقادات في سيل من التمجيد والمديح العاطفي يليق بفيتز نفسه. قال الشاعر والناقد الصحفي كريستيان دنيال شوابارت لقراءه: "هأنا جالس هنا وقلبي يعتمر وقلبي يخفق وعيناي تذرفان دموع الألم والنشوة، وهل أحتاج إلى أن أقول لكم يا قرائي الأعزاء إنني كنت أقرأ "عذابات الشاعر فيتر" التي حرّرها صديقي الحبيب غوته؟ أم الأجدر أن أقول إنني كنت ألتهمها؟"⁹³ ولم تمر سنة واحدة حتى طبعت من الرواية إحدى عشرة طبعة، وبلغت ثلاثين مع حلول سنة 1790م. ثم تُرجمت بسرعة إلى الفرنسية والإنكليزية، وما جاءت نهاية القرن إلا وكانت متوافرة بكل اللغات الأوروبية تقريباً⁹⁴. خلقت الرواية كذلك سوقًا للأشياء التذكارية المتعلقة بفيتز على غرار الصور والملابس وكل أصناف التحف التي أسرع التجار بتوفيرها في السوق. وبلغ هذا الولع أوجه في طقم الأكل الرائع وغيره من الألوان المصنعة من الخزف الصيني والمزينة بشخصيات ومشاهد مستوحاة من الرواية، ومن إنتاج مصانع الخزف الملكية السكسونية في مدينة مايسن⁹⁵.

تواتر بعد ذلك مرارًا وتكرارًا في كل الأجناس الأدبية هذان النوعان من الأبطال اللذان أبدعهما غوته - الفوضوي الحركي والعملي ثم المثقف الشجيّ مرهف الحساسية. وهو ما حصل كذلك لنوع ثالث

من الأبطال - المبدع نفسه. ففي المسرحية التلفزيونية لنيك دير بعنوان "البطولية" (*Eroica*) التي بثتها البي بي سي أول مرة سنة 2003م، يصف المخرج أول بروفة للسفوفنية الثالثة لبيتهوفن في قصر لبكوفيتز ببينا سنة 1804م. وفي منتصف التمارين يظهر جزوييف هايدن الطاعن في السن. وحين يُسأل عند نهاية البروفة عن رأيه في العمل يجيب: "طويل جدًا، مُرهق جدًا"، وإذ تعترض الأميرة لبكوفيتز "لكنه غير مألوف، أليس كذلك؟" يوافق هايدن ويضيف: "غير مألوف - لقد فعل ما لم يحاول فعله أي مؤلف آخر. وضع نفسه في مركز المعزوفة. قدّم لنا نظرة خاطفة عن روحه - وأظن أن هذا ما يفسر ذلك الضحج العالي. لكنّ العمل جديد جدًا جدًا - الفنان بطلاً - جديد جدًا. لقد تغيّر كل شيء بداية من اليوم"⁹⁶.

وعلى الرغم من أن ما سبق عمل روائي، فهو ليس خاطئًا. لقد جعل بيتهوفن من نفسه بالفعل بطل أعماله، وذلك بحمل الجماليات التعبيرية إلى مستوى جديد. وفي عام 1802م أي سنة قبل بداية تأليفه "البطولية" كتب بيتهوفن وصية ترك فيها كل ممتلكاته إلى أخويه. ولم تكن الوصية وثيقة قانونية بقدر ما كانت صرخة من القلب يشجب فيها القدر القاسي الذي حرّمه السمع. وقد كتب أن الفن وحده وضرورة التعبير عمّا بداخله كله رده عن وضع حد لحياته. وأنهى رسالته متحسرًا متوسلاً: "يأتيها الأقدار، تنازلي وامنحني على الأقل يوماً واحداً مخصّصاً لي - متى، أي متى أيتها الذات الإلهية - سأشعر به في معبد الطبيعة وبين بني البشر؟ أبداً؟ لا، سيكون ذلك صعباً للغاية"⁹⁷. اكتشفت "وصية هايليغنشتاد" بين أوراقه بعد وفاته وسرعان ما نُشرت وأصبحت إحدى الوثائق الأصيلّة للتيار الرومنسي، وهي تحمل اسم القرية خارج فيينا التي كتبها فيها. شخص بيتهوفن الثورة

الرومنسية وتقدّم بها في آن واحد. وقد نجح في التوليف بين الصنفين من الأبطال المقترحين من غوته - عاش داخل بيتهوفن كلّ من غوتر وفيرتر. وفي مجال الموسيقى كان مكسرّ القوالب الحقيقي ومؤسس نموذج الموسيقى بوصفه العبقرى الغاضب، الشقيّ، الأصيل، الذي لا يتنازل ويقف على درجة أعلى من الناس الفنانين وله خط مباشر مع الخالق القدير. وحتى في فترة حياته انتشر في المطبوعات سيل من النواذر تشير إلى "الصورة المركبة لنموذج شهيد الفن، والصنف الجديد من القديسين العلمانيين الذي حلّ محلّ التقويمات المسيحية القديمة، وتركز حوله تبجيل العامة وتوقيرها له"⁹⁸.

اضطرّ معاصرو بيتهوفن إلى النظر إليه على أنّه أكثر بكثير من موسيقار، ولم يكن ذلك لمجرد الأصالة الثورية لموسيقاه ومهاراته الخارقة في العزف على البيانو. بل كذلك لسلوكه وأسلوب حياته وملابسه، ويمكن القول لا سيّما لمظهره الخارجي. والحقيقة أنّ عدد من شاهدوا بيتهوفن وجهاً لوجه محدود جداً لكنّ صورته نُشرت طويلاً وعرضاً، وكان أوّل موسيقار يصبح مركز اهتمام وأسطورة حقيقية وهو على قيد الحياة. وفي السنة التي تُوفي فيها بيتهوفن استمع الشاب ريشارد فاغنر وعمره أربع عشرة سنة وقتها إلى إحدى سنفونيّاته (السابعة) أوّل مرة فأصابه الدهول. ولم تكن مجرد الأصوات التي سمعها في دار الأوبرا في لايبزيغ هي التي حفّزت فيه ذلك الحماس الفاغنيري المميّز والمحموم، بل كذلك "التأثير الإضافي لهيئة بيتهوفن الخارجية كما رسمها فتّانو اللوحات المعدنية في ذلك العصر، ولعلمي بأنّ الموسيقى مصاب بالصمم ويعيش حياته وحيداً منزوياً. وما هي إلاّ فترة وجيزة حتى تكوّنت لديّ عنه صورة فائقة الأصالة والعلوية تتجاوز أيّ مقارنة"⁹⁹.

وقد كتب بدوره الموسيقار الموهوب إرنست هوفمان سنة 1810م على مرتين في "مجلة لايزيغ الموسيقية العامة"¹ عرضاً للسنفونية الخامسة لبيتهوفن جاء فيه:

تُحرّك موسيقى بيتهوفن آلية الرهبة والخوف والرعب والألم، وتوقظ ذلك الشوق العارم الذي يمثل جوهر الرومنسية. بيتهوفن رومنسيّ بحت، ممّا يعني أنّه موسيقيّ حقاً ومؤلف. يحمل بيتهوفن رومنسية الموسيقى ويعبّر عنها بأصالة فائقة وبقوّة مقنعة في أعماله وفي أعماق روحه. ولم تحصل لي سابقاً قناعة كهذه التي تستملكني مع هذه السنفونية. إنّها تكشف رومنسية بيتهوفن وترتفع بها إلى الأعلى حتى نهايتها أكثر ممّا فعل أيّ من أعماله الأخرى، ثمّ تحمل المستمع الذي لا يقدر على المقاومة إلى العالم الروحي الرائع للمطلق اللامتناهي¹⁰⁰.

وفي دراسة لاحقة لموسيقى بيتهوفن الوترية، قدّم هوفمان نظرة أعمّ أصبحت من أشهر أقواله المأثورة: "الموسيقى أكثر الفنون رومنسية، بل يكاد المرء يقول إنّها الفنّ الوحيد الرومنسيّ الأصيل لأنّ موضوعها الوحيد هو المطلق اللامتناهي"¹⁰¹. وإذ تتطلّب مجمل الفنون الأخرى وساطة العقل لإدراكها، فالموسيقى وحدها تقدر على الولوج مباشرة إلى النفس: "تكشف الموسيقى للإنسان عالمًا مجهولاً، عالمًا منفصلاً كليّة عن العالم الحسّي الآخر المحيط به، عالمًا يتخلّى فيه عن كلّ الأحاسيس التي يرسمها العقل ليعانق ما يتعدّى تفسيره"¹⁰².

كان بيتهوفن باختصار بطل ذلك العصر. وُلد سنة 1770م وبلغ الرشد في الوقت الذي كانت فيه الثورة الفرنسية تقلب العالم رأساً على عقب. ومثلما فعل معاصره نابليون بوناپرت (المولود سنة 1769م)، رمى كتاب القواعد جانباً وأثبت بالمثال الحيّ أنّ المسيرة المهنية يمكن أن تكون حقاً مشرقة للموهوبين. أثبت الرجلان ذلك بينما أخفقت الثورة الفرنسية في تأسيس سلطة الحرية وخلقت ثقافة أصبحت "الكاريزما"¹ فيها علامة مميزة. استُهلكت في السنين الماضية كلمتا "كاريزما" و"كاريزماتي" من فرط استخدامهما وإطلاقهما دون تمحيص على أي شخصية عامة تجلب انتباه وسائل الإعلام، حتى أصبحتا لا تعنيان أكثر من البريق والتألق. ويجدر على هذا الأساس أن نذكر أنفسنا بأنّ "كاريزما" تعني في الأصل "هبة من الله". وكان بروز الكلمة لإضفاء شرعية حاسمة في المجال السياسي والثقافي نتاج تطوّر طويل الأمد نجم عن التوسّع المحتوم للفضاء العام خلال القرن الماضي تقريباً. لكن المصطلح لم يتمكّن إلّا بعد 1789م من أن يدفع جانباً مفاهيم منافسة أخرى مثل التقاليد والعهد. ولما اهتزّ النظام القديم حتى اصطككت أسنانه، تألفت السياسة والثقافة لتخلقا فضاء أمكن للعبقريّة أن تُزهر فيه كما لم تفعل أبداً من قبل¹⁰³.

إنّ هذه المقارنة بين الإمبراطور والموسيقار ليست وهمية كما قد يبدو، وذلك على الأقلّ لأنّ المعاصرين قاموا بها في كثير من الأحيان. كما لم تكن محصورة في بيتهوفن. في سنة 1824م نشر ستندال كتابه "حياة روسيني" الذي يُفتتح على النحو التالي: "مات نابليون، لكنّ

1 فتنة السحر وجاذبيته، ويعبّر عنها كذلك في الثقافة العربية الإسلامية بالسرّ الربّاني. والاسم الإنكليزي charisma والصفة charismatic [المترجم]

غازيًا جديدًا قد برز للعالم؛ يُذكر اسمه على كل الأفواه بانتظام من موسكو إلى نابولي، ومن لندن إلى فيينا، ومن باريس إلى كلكتا. ولا تعرف شهرة هذا البطل حدودًا باستثناء حدود الحضارة نفسها رغم أنه لم يبلغ بعدُ اثنين وثلاثين عامًا! وقد كلفت نفسي بمهمة تتبّع المسارات والظروف التي حملته إلى هذا العرش المجيد في هذه السن المبكرة¹⁰⁴.

ولا مبالغة فيما يقول، فبعد 1815م وعلى امتداد أوروبا، اخترق روسيني الساحة الموسيقية كالمارد الجبار. وكان نجاحه الباهر إشارة تدلّ بوضوح على أن الفضاء الموسيقي العام بلغ سن النضج. كما كتب سنة 1819م لورد بايرون الذي كان يُضاهي روسيني في الكاريزما: "كان هناك في المدة الأخيرة عرض أوبرا رائع في مسرح سان بينديتو - من أداء روسيني - الذي أقبل ليعزف شخصيًا على البيانو القيثاري¹، وقد تابعه الجمهور وتوجّه، وقصّ شعرات من رأسه للذكرى، كان الحاضرون يصيحون ويغنون ويحتفلون، لقد خلّدوا ذكره أكثر مما فعلوا مع أيّ إمبراطور"¹⁰⁵.

لم يكن روسيني قادرًا على الوصول إلى جمهوره إلا بواسطة معنّي الأوبرا الذين حصّدوا نصيبهم من التصفيق. لكن الموسيقى الذي فتح الطريق المباشر إلى الجمهور كان ابن بلده ومعاصره تقريبًا نيكولو باغانيني (1782-1840م). لقد أظهر ما يمكن أن ينجزه موسيقار وُهب "الكاريزما". لم يكن الأمر يتعلق بمجرد مهاراته التقنية رغم أن الجميع أقرّوا بأنها كانت استثنائية، بل لأنه جلب كذلك - وتعهد بعناية - هالة من السرّ والخطر المحدّق بل والشيطنة كذلك. كما اعتُبر الإقلاع المتأخّر لمسيرته المهنية مصدر إلهام بوجه خاص. وسرت شائعات تشير

1 آلة تشبه البيانو وهي أصغر حجمًا Harpsichord
[المترجم]

إلى أنه حسن تقنيته عندما كان يُقَصِّي عقوبة السجن لعشرين سنة بسبب قتله عشيقته، وأنَّ الوتر السابع¹ الذي يعزف عليه مُصنَّع من مقطع من أمعائها¹⁰⁶. وذهب آخرون إلى أبعد من ذلك عندما أكلوا أنه لا يمكن لبشر أن يعزف بهذا الكمال دون مساعدة قوى خارقة، وهكذا أعلنوا بطرق متنوعة أنَّ باغانيي أسر الشيطان داخل صندوقه الإيقاعي، أو أنه أبرم عقدًا فاستيًا معه مضحيًا بروحه مقابل الحصول على مهارات لا تُضاهى. بل وصل بهم الادعاء إلى أنَّ باغانيي لم يسمح لأحد بأن يراه حافي القدمين كيلا يكتشف أنَّ لديه حافرتين بدلها. وادَّعى في فيينا بعض الحاضرين من الجمهور أنَّهم شاهدوا الشيطان يقود قوس الكمان ممَّا سمح لباغانيي بالعزف بسرعة تفوق الطاقة البشرية¹⁰⁷. كما جرى ربط صلة بينه وبين نابليون. وهكذا على سبيل المثال، كتب أحد أعضاء الفرقة التي كانت تؤدِّي في باريس كونشرتو الكمان الثاني على كراس العلامات:

رغبت الطبيعة في قرننا الراهن

أن تثبت قدرتها اللامتناهية؛

ومهدف إدهاش العالم أبدعت شخصين:

بونابرت وباغانيي¹⁰⁸.

عبر باغانيي سماء الموسيقى في مسيرة كثيفة بقدر ما كانت خاطفة، ثم ارتدَّت قوقعته المحترقة إلى الأرض بسرعة. لكن قبل أن يموت سنة 1840م بفترة طويلة، بزغ نجم جديد أكثر بريقًا وأطول دوامًا. إنه فرانز ليست العازف الاستثنائي على البيانو بقدر ما كان باغانيي استثنائيًا بالكمان. وفي سنة 1834م خرج مندلسون من قاعة عرض

1 الوتر السابع أو الوتر (ز) في الآلات الوترية عمومًا G-string
[المترجم]

البيانو إيرارد في باريس وهو يهزّ رأسه ويقول إنّه شاهد معجزة منذ قليل، تتمثّل في أنّ كونشرتو البيانو الشديد الوعورة الذي ألفه مؤخراً قد أدّاه ليست مغمض العينين بمهارة فائقة ودون أيّ نشاز¹⁰⁹. وكما هي الحال مع باغاني، كانت التقنية التي لا تشوبها شائبة مجرد نقطة الانطلاق. وتمتّع ليست بدوره بقدرة على الإيحاء إلى مستمعيه أنّه فوق البشر، وكانت لديه مقدرة على حملهم إلى طبقة من التجربة الجمالية لم يحلموا بها سابقاً. ومن بين التعليقات الكثيرة على الكاريزما التي تمتّع بها ويمكن أن نكتفي بتعليق هانس كريستيان أندرسن: "عندما كان ليست يدخل المجلس فكأنّه صعقة كهربائية تمرّ عبره... كانت كلّ الهيئة الخارجية لليست ومجمل حرّكاته تكشف عن شخص يجلب الانتباه بخصائصه المميّزة، لقد لمستّها يد الرعاية الإلهية حتى أصبحت مميّزة من بين السرب"¹¹⁰.

بلغ الموسيقى درجة من الشهرة تفوق الخيال لم يعرفها أيّ فنّان إبداعي سابق. وأينما ذهب ليست - وقد حملته جولاته على امتداد أوروبا من غالواي إلى أوكرانيا - كانت الرؤوس المكلّلة بالتيجان وحاشيتها تتزاحم للقاءه والتودّد إليه وتقليده الأوسمة. ولما غادر برلين سنة 1842م غادرها في عربة تجرّها ستة خيول بيضاء يرافقها موكب من ثلاثين عربة أخرى وحرس شرقيّ من الطلبة، بينما كان الملك فريدريك ويليام السادس وزوجته يلوّحان بأيديهما ليودّعا من القصر الملكي. وكما قال الناقد الموسيقي لودفيغ ريلشتاب، فهو "لم يغادر مثل الملك، بل بوصفه ملكاً"¹¹¹. ولعلّ أعظم إنجاز حققه ليست كان إتمام عبور الموسيقى من خادم إلى سيّد. وهذا ما عبّر عنه جيّداً كاتب سيرته ألان والكر عندما كتب: "بفضل عبقرية الفذة وطبيعته العنيدة، أجبر بيهوفن الطبقة الأرستقراطية في فيينا على النظر إليه كظهيرهم على أقل

تقدير. لكنَّ لَيْسَتْ تَوَلَّى ترسيخ وجهة النظر القائلة إنَّ الفنَّان كائن رفيع لأنَّه موهوب من الله، وعلى باقي البشر مهما كانت طبقاتهم الاجتماعية أن يحترموه ويُحلّوه»¹¹².

وكما هي الحال مع باغانيني كانت جاذبيّة لَيْسَتْ الجنسية جزءاً لا يتجزأ من الكاريزما التي يمتلكها. وقد تشكّلت صورته العملاقة إلى حدّ كبير من سمعته المستحقة كفاتن نساء مع ميل لسيدات الطبقة الراقية في المجتمع. ومن بين النساء اللواتي أسهرن الكونتيس أديل لابروناريد التي أصبحت لاحقاً دوقة فلوري، والكونتيس بولين بلايتير. ولَمَّا سُئِلت بولين أن تُصنّف عازي البيانو الثلاثة الذين عزفوا في صالون بيتها، وهم هيلر وشوبان وليست، أجابت إنَّ هيلر مؤهّل ليكون أفضل صديق، وشوبان أفضل زوج، وليست أفضل عاشق. أمّا مهاراتهم في عزف البيانو، فيبدو أنّها لم تكن همّها الرئيسي¹¹³.

ولعلَّ بايرون كان المعاصر الوحيد القادر على منافسة لَيْسَتْ فيما يتعلق بالكاريزما، وقد كان لَيْسَتْ نفسه "مولعاً به لدرجة لا تُصدّق"¹¹⁴. وعلى خلاف بايرون، كان لَيْسَتْ محبّاً (بنشاط كبير) للجنس الآخر حصريّاً، لكنَّ ذلك لم يمنعه من التحمّس مراراً وتكراراً "لوعه الجميل والدائم" بالشاعر¹¹⁵. وقد اهتزَّ فرحاً لما قالت له الليدي بليسنغتون إنَّه "يشبه بونابرت ولورد بايرون"¹¹⁶. والمؤكّد أنّ بايرون نفسه كان ليسرَّ جدّاً بهذه المحاملة لأنَّ تماثله بدوره مع نابليون كان مكثفاً ومستبدماً زمينياً. وحتىّ لما كان تلميذاً في هارو، كان يحتفظ بتمثال نصفي لبطله دون أن يعير اهتماماً للحرب الدائرة [ضدّ شعبه] وقتذاك¹¹⁷. كما جرى في كثير من الأحيان الربط بين الرجلين في الاتجاه الآخر. ففي سنة 1831م، أي سبع سنوات بعد وفاة بايرون وعشر بعد وفاة نابليون، كتب ماركولاي: "مات رجلان في عصرنا، وفي زمن لم يتمكن فيه من إنهاء الدراسة إلّا

نزر قليل، ارتفع الرجالان كلاً في مجاله حتى بلغا ذروة الجحد. توفي أحدهما في لونغوود والآخر في ميسولونغي¹¹⁸. قارن المعاصرون الواحد تلو الآخر وأجروا مماثلة بين القائد العسكري والبطل الثقافي: نابليون ويهوفن - نابليون وروسيي - نابليون وباغانيني - نابليون وليست - نابليون وبايرون. لقد فتحت الثورة الفرنسية الطريق لنابليون، ثم فتحت الثورة الرومنسية الطريق للآخرين.

لقد كشف الترف إلى هؤلاء الأبطال أن الثورة المزدوجة قد خلقت نوعاً جديداً من العلاقة مع جماهيرها. وإذا كان لسابقيهم معجبون، فهؤلاء الأبطال لديهم مولعون متحمسون، وليس من باب الصدفة أن يكون جذر الكلمة الإنكليزية fan من كلمة fanatic أي المتعصب. كما يلفت الانتباه ازدياد أهمية الجاذبية الجنسية. كانت النساء (والرجال أحياناً) اللواتي يرتمين على باغانيني وليست وبايرون يُثنى أن العلاقة الحميمة في الفضاء العام بين الفنان والجمهور - بقدر ما هي افتراضية - ممكنة وضرورية في آن واحد. وقد حفّزها التقدم التقني الذي يسهل نسخ الصور، ولا سيما اختراع الطباعة الحجرية والمعدنية على يدي الألماني أصيل منطقة بافاريا، ألويس زينفيلدر سنة 1796م. ويبدو ألا أحد اهتم بشكل موزارت، لكن كل عشاق الموسيقى رغبوا في الحصول على صورة بيتهوفن، أول موسيقار أصبح أيقونة وأسطورة وهو حيّ.

وقد أمكن للحماسة الجماهيرية أن تفتح الطريق لمنطقة نفوذ أوسع. وعلى الرغم من أن بيتهوفن حصر قناعاته ووجهات نظره في الفضاء الخاص، فهناك عدة أبطال رومنسيون آخرون استخدموا جاذبيتهم والكاريزما التي تمتعوا بها لمخاطبة الجماهير حول مسائل موضوعية. وهكذا، انتقلنا من العالم الباطني للفنان الفردي إلى البعد الخارجي للتحويل الاجتماعي والسياسي الذي يشكّل موضوع الفصل القادم.

هوامش الفصل الثاني

- 1 'Ode to a Nightingale', Miriam Allott (ed.), *The Poems of John Keats* (London, 1970), p. 259.
- 2 James E. May, 'Young, Edward (bap. 1683, d. 1765)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/30260>, accessed 16 Oct. 2008].
- 3 Quoted in W.D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany* (Oxford, 1965), pp. 37-8.
- 4 John Louis Kind, *Edward Young in Germany* (New York, 1906), p. 41.
- 5 *Ibid.*, p. 29.
- 6 H.S. Reiss (ed.) *The Political Thought of the German Romantics* (Oxford, 1955), p. 134.
- 7 Quoted in Maurice Bowra, *The Romantic Imagination* (Oxford, 1961), p. 4.
- 8 Etymologically there is no link between the 'mare' of 'nightmare' and a female horse but the two were often compounded.
- 9 Ernst Beutler, 'Johann Heinrich Füssli, Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft, 4 (1939), p. 19.
- 10 *Ibid*; H.W. Janson, *Sixteen Studies* (New York, 1973), p. 79. This chapter entitled 'Fuseli's Nightmare' appeared originally in *Arts and Sciences*, 11, 1 (1963).
- 11 *Ibid.*, p. 82. The first of these quotations can also be found in Nicolas Powell, *Fuseli, 'The Nightmare'* (London, 1973), p. 60. Powell, is at pains to stress the traditional elements in Fuseli's work, stating firmly: 'To regard this picture [The Nightmare] as a precious example of nineteenth century romanticism, let alone of Surrealism, is to misunderstand it', but he both underestimates the originality of Fuseli's vision and imposes too demanding a definition of romanticism. More cogent is Michael Levey's conclusion: 'the individual's sensations are what matter;

- and in opting out of the social framework, Fuseli is already romantic' - *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth Century Painting* (London, 1966), p. 202.
- 12 Janson, *Sixteen Studies*, p. 79.
 - 13 Karl S. Guthke, 'Introduction', Henry Fuseli, *Remarks on the Writing and Conduct of J.J. Rousseau*, reprinted in facsimile (Los Angeles, 1960), p. ii; Eudo C. Mason, *The Mind of Henry Fuseli, Selections from his Writings with an Introductory Study* (London, 1951), pp. 13, 43-4.
 - 14 Mason, *The Mind of Henry Fuseli*, p. 67.
 - 15 *Ibid.*, p. 69.
 - 16 It is reproduced in Martin Myrone, *Henry Fuseli* (London, 2001), p. 69.
 - 17 *Henry Fuseli 1741-1825* (London, 1975), p. 39; Michael Levey, *Rococo to Revolution*, p. 201.
 - 18 Christoph Becker, 'Friar Puck und Fairy-shot. Geister in Füssli's Kunst', in Franziska Lentzsch (ed.), *Füssli: the Wild Swiss* (Zürich, 2005), pp. 115-42. This exhibition catalogue contain a host of excellent reproductions of Fuseli's work.
 - 19 Heinrich Fuessli, *Aphorismenüber due Kunst* (Basle, 1944), p. 132.
 - 20 Second ode on Art [between 1772 and 1775:]
 Among the mob that every rotten wind
 Blows into your palaces, O Rome,
 The mob of Germans, Britons, French,
 The vermin of art-thus I spent a day
 Wandering with trembling foot among your temples
 And cursed in furor incessate
 The academies of London and of France.
 M. Atkins, "'Both Turk and Jew'": notes on the poetry of Henry Fuseli, with some translations', *Blake: An Illustrated Quarterly*, 16, 4 (1983), p. 209. Fuseli's aversion to academic art did not prevent him enjoying a mutually beneficial relationship with the Royal Academy in London.
 - 21 Perhaps not surprisingly this has been reproduced many times. A high-quality reproduction, together with another

- similar scene, can be found in Rolf Toman (ed.), *Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malereizeichnung. 1750-1848* (Cologne, 2000), p. 341.
- 22 Quoted in David Blayney Brown, *Romanticism* (London, 2011), p. 316.
 - 23 Quoted in Myrone, Henry Fuseli, pp. 46-7.
 - 24 Ibid.
 - 25 Jean-Jacques Rousseau, *The Confessions*, ed. J.M. Cohen (London, 1953), pp. 27-8.
 - 26 Ibid., p. 408.
 - 27 Friedrich Schelegel, *Lucinde and the Fragments*, ed. Peter Virchow (Minneapolis, 1971), p. 44.
 - 28 Quoted in Maurice Cranston, *The Romantic Movement* (Oxford, 1994), p. 35.
 - 29 Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre* (Munich, 2007), p. 13.
 - 30 Eckart Klessmann, *Die deutsche Romantik* (Cologne, 1981), p. 167.
 - 31 Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich* (London, 2000), pp. 86, 89-91, 152-3, 158-9, 164-5, 168-9, 173-5, 179, 194, 196-7, 233, 246-9.
 - 32 Jens Christian Jensen, *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, rothedn (Cologne, 1995), p. 228.
 - 33 James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett* (New York, 1996), p. 342. A recent poll of 800 playwrights, actors, directors and journalists conducted by the National Theatre voted *Waiting for Godot* 'the most significant English-language play of the twentieth century', notwithstanding the fact that the first version was written in French - <http://www.samuel-beckett.net/BerlinTraffic.html>
 - 34 Nicholas Temperley, 'John Field and the first nocturne', *Music and Letters*, 56 (1975), p. 337.
 - 35 Robin Langley, 'Field John', *Grove Music Online*. Oxford Music Online. 2 Dec. 2008, [http://www.oxfordmusiconline.com/article/grove/music/09603; Michael Cole, *The Pianoforte in the Classical Era* \(Oxford, 1998\), p. 107.](http://www.oxfordmusiconline.com/article/grove/music/09603;Michael Cole, The Pianoforte in the Classical Era (Oxford, 1998), p. 107.)

- 36 Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*, ed. L. Ramann, 6 vols. (Leipzig, 1880-3), vol. IV, p. 268. Although Liszt writes with feeling and insight about Field and his music, his biographical section begins: 'Born in England, at Dublin in 1782.' ...
- 37 Steven Lebetter, untitled introduction to the recording of Field's nocturnes by John O'Connor-Telarc CD-80199.
- 38 Otto Erich Deutsch (ed.) *Schubert. Memoirs by his Friends* (London, 1958), p. 138.
- 39 Quoted in Paul Lawley, "'The grim journey': Beckett Listens to Schubert", in Angela Moorjani and Carola Veit (eds), *Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000 = Samuel Beckett: fin sans fin en l'an 2000* (Amsterdam, 2001), p. 260.
- 40 The best-quality reproductions of the three versions are to be found in Werner Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert. Kunstzwischen 1750 und 1830* (Munich, 1995), pp. 541-3.
- 41 Quoted in Alfonso E. Pérez Sánchez and Eleanor A. Sayre (eds), *Goya and the Spirit of Enlightenment* (Boston, 1989), p. 115.
- 42 *Ibid.*, p. 111.
- 43 *Ibid.*, p. 115.
- 44 Robert Hughes, *Goya* (London, 2003), pp. 165-7.
- 45 Priscilla E. Muller, 'Goya, Francisco de, ' in *Grove Art Online*. Oxford Art Online, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T033882> (accessed 9 Dec. 2008.)
- 46 Hughes, *Goya*, pp. 127-8.
- 47 *Ibid.*, pp. 130-1; Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert*, p. 516.
- 48 Hughes, *Goya*, p. 140.
- 49 Nigel Glendinning, *Goya and his Critics* (New Haven and London, 1977), pp. 45-6. Glendinning quotes this and subsequent documents in full.
- 50 *Ibid.*, p. 49.
- 51 Ludwig Achim von Arnim and Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*, 3 vols. (Munich, 1963), p. 861.
- 52 See above, p. 57.

- 53 There is a small reproduction in Hughes, Goya, p. 192. For a much larger version, see Camilo José Cela, *Los Caprichos de Francisco de Goya y Lucientes* (Madrid, 1989), p. 51.
- 54 Blayney Browm, *Romanticism*, p. 316.
- 55 Quoted in André Malraux, *Saturn. An Essay on Goya* (London, 1957), p. 25.
- 56 Quoted in José López-Rey, *Goya's Caprichos*, vol. I (Princeton, 1953), p. 102.
- 57 Goethe, *Faust*, Part One, trans. David Luke (Oxford, 1987), pp. 130-1.
- 58 *Ibid.*, p. 131.
- 59 Allott (ed.), *The Poems of John Keats*, p. 539. For an illuminating analysis of this and other poems by Keats, see Robin Mayhead, *John Keats* (Cambridge, 1967), *passim*.
- 60 Allott (ed.), *The Poems of John Keats*, p. 525.
- 61 *Ibid.*, p. 527.
- 62 Alethea Hayter, 'Introduction', in Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, ed. Alethea Hayter (Oxford, 1971), p. 14.
- 63 *Ibid.*, pp. 20, 48.
- 64 David Cairns, *Berlioz*, vol. I: *The Making of an Artist, 1803-1832* (London, 1989), pp. 329-30.
- 65 David Cairns (ed.), *The Memoirs of Hector Berlioz* (London, 1969), p. 576.
- 66 Cairns, *Berlioz*, I, p. 339.
- 67 *Ibid.*, p. 332. Cf. Nicholas Temperley, 'The "Symphonie fantastique" and its programme', *The Musical Quarterly*, 57, 4 (1971), pp. 593-608.
- 68 Cairns, *Berlioz*, I, pp. 327-8.
- 69 *Ibid.*, pp. 328-9.
- 70 Hugh Macdonald, 'Berlioz, Hector,' in *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51424pg14> (accessed 12 Dec. 2008).
- 71 'Concert dramatique de M. Belioz', *Revue Musicale*, VI, 46 (15 December 1832), pp. 365-6.

- 72 Édouard Fétis, 'Concert donné par M. Berlioz', *Ibid.*, VIII, 48 (30 November 1834), p. 381. Almost exactly the same criticism was made 17 years later by Rodney Milnes in an article in *BBCMusic Magazine*, in which Berlioz's music was dismissed as unbearably long-winded, utterly humourless, devoid of any sense of stage time, and incapable of sustaining a melodic argument-http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3724/is_200401/ai_n9359319.
- 73 'Aus dem Lebens eines Künstlers', *Neue Zeitschrift für Musik*, III (1835), 3, 1 (3 July 1835), p. 1.
- 74 These are two of four epigraphs provided by Frederick Burwick for his *Poetic Madness and the Romantic Imagination* (University Park, Pa., 1996), p. 1.
- 75 Absalom and Achitophel, lines 163-4.
- 76 Roy Porter, *Mind-forg'd Manacles. A History of Madness in England from the Restoration to the Regency* (London, 1987), p. 10.
- 77 Roy Porter, 'Mood disorders: social section', in German E. Berrios and Roy Porter (eds), *A History of Clinical Psychiatry. The Origin and History of Psychiatric Disorders* (London, 1995), p. 418.
- 78 Sander Gilman, *Seeing the Insane* (New York, 1982), p. 126. Gilman gives many other examples from the period.
- 79 *Ibid.*, pp. 84-9.
- 80 Daniel Berthold-Bond, *Hegel's Theory of Madness* (Albany, NY, 1995), pp. 1-3, 14, 26-7.
- 81 George MacLennan, *Lucid Interval: Subjective Writing and Madness in History* (Leicester, 1992), p. 78.
- 82 Quoted in Charles Rosen, *The Romantic Generation* (New York, 1996), p. 646.
- 83 *Ibid.*, p. 647.
- 84 Ellen Rosand, 'Operatic madness: a challenge to convention', in Steven Paul Scher (ed.), *Music and Text: Critical Inquiries* (Cambridge, 1992), p. 287.
- 85 Stephen A. Willier, 'Mad scene', *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie. Grove Music Online.

- Oxford Music Online. 7 Jan. 2009, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/Ooo7756>; Sieghart Döhring, 'Die Wahnsinnszene', in Heinz Becker (ed.), *Die 'couleur locale' in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Regensburg, 1976), pp. 282-5.
- 86 Deutsche Grammophon DVD 00440 0734109.
- 87 Enid Peschel and Richard Peschel, 'Donizetti and the music of mental derangement: Anna Bolena, Lucia di Lammermoor, and the composer's neurobiological illness', *The Yale Journal of Biology and Medicine*, 65 (1992), pp. 189, 192. Cf. A. Erfurth and p. Hoff, 'Mad scenes in early nineteenth-century opera', *Acta Psychiatrica Scandinavica*, 102 (2000), pp. 310-13.
- 88 Marion Kant (ed.), *The Cambridge Companion to Ballet* (Cambridge, 2008), p. 184.
- 89 Johann Wolfgang von Goethe, Götz von Berlichingen, *Goethes Werke*, ed. Erich Trunz, 14 vols (Munich, 1981), *Dramatische Dichtungen*, vol. II, p. 175.
- 90 *Ibid.*, p. 101.
- 91 Über die deutsche Literatur, die Mängel, die man ihr vorwerfen kann; die Ursachen derselben und die Mittel, sie zu verbessern, reprinted in Horst Steinmetz (ed.), *Friedrich II, König von Preußen und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Texte und Dokumente* (Stuttgart, 1985), pp. 81-2.
- 92 For a good sample of contemporary responses, see Kurt Rothmann, *Johann Wolfgang von Goethe, Die Leiden des jungen Werthers: Erläuterungen und Dokumente* (Stuttgart, 1987), pp. 130-50.
- 93 Christian Friedrich Daniel Schubart (ed.), *Deutsche Chronik*, I (1774), p. 574.
- 94 Nicholas Boyle, *Goethe. The Poet and the Age*, vol. I: *The Poetry of Desire* (Oxford, 1991), p. 175; Hans-G. Winter, 'Antiklassizismus: Sturm und Drang', in Viktor Zmegac (ed.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, vol I, pt. I, 2nd edn (Königstein im Taunus, 1984), p. 228.
- 95 Angelika Müller-Scherf, *Lotte und Werther auf Meißner Porzellan im Zeitalter der Empfindsamkeit* (Wetzlar, 2009).

- 96 Eroica, Opus Arte DVD OA 0908 D.
- 97 This has been reprinted many times, for example in H.C. Robbins Landon, *Beethoven. A Documentary Study* (London, 1975), p. 86.
- 98 Paul Johnson, *The Birth of the Modern. World society 1815- 1830* (London, 1991), p. 125.
- 99 Richard Wagner, *My Life* (Cambridge, 1983), p. 30.
- 100 David Charlton (ed.), *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the composer, Music Criticism* (Cambridge, 1989), pp. 238-9.
- 101 *Ibid.*, p. 96.
- 102 *Ibid.*, p. 236.
- 103 Charismatic leadership is born of crisis. It has no permanence unless crisis, war and disturbance become normal in society', Norbert Elias, *The Court Society* (Oxford, 1983), p. 121.
- 104 Stendhal, *Life of Rossini*, trans Richard N. Coe (London, 1956), p. 1.
- 105 Johnson, *The Birth of the Modern*, p. 168.
- 106 Alan Walker, *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1847*, revised edn (London, 1989), p. 168.
- 107 Joseph-Marc Bailbé, *La Musique en France à l'époque romantique (1830-1870)* (Paris, 1991), p. 203.
- 108 Quoted in *Ibid.*, p. 202.
- 109 Adrian Williams (ed.), *Portrait of Liszt by Himself and his Contemporaries* (Oxford, 1990), p. 41.
- 110 *Ibid.*, p. 146.
- 111 , *Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811-1847*, revised edn, p. 374.
- 112 *Ibid.*, p. 287.
- 113 *Ibid.*, p. 105.
- 114 Adrian Williams (ed.), *Franz Liszt. Selected letters* (Oxford, 1998), p. 96.
- 115 *Ibid.*, p. 105.
- 116 *Ibid.*, p. 141.
- 117 Fiona MacCarthy, *Byron. Life and Legend* (London, 2003), pp. vii-x.
- 118 *Ibid.*, p. ix.

الفصل الثالث

اللغة والتاريخ والأسطورة

اللغة والناس

في الأسطر الختامية لآخر رسالة خطها بطل غوته لحبيته لوت قبل أن يطلق النار على نفسه، نلاحظ اضطرابَ العاشق المتزايد وتشوشه أكثر فأكثر، إذ ينطلق في هذيان يُفتَح على النحو التالي: "لستُ أحلم، لست واهماً! كلما اقتربت من القبر ازداد نوري الباطني"¹. ولما كان فيرتر المسكين منفصلاً عن العالم الذي يقاسيه، فقد بحث عن العزاء في التأمل الباطني. وكما يقول في إحدى رسائله الأولى إلى صديقه فيلهايم: "أعود داخل نفسي وأجد عالماً!" لكن اتضح للأسف أنَّ عالمه الباطني مكان تسكنه الوحدة، إنَّه "عالم الرغبات المبهمة التي تتلمس طريقها أكثر مما هو عالم التخطيط الدقيق والقوة النشطة"². وقد تورط في مأزقه كثير من الرومنسيين. إنَّ التجرد من طبقة تلو الأخرى من القوانين والأعراف الموروثة أعتق الفنان وعزله في آن واحد. أضحي الأنا المحض حرّاً، لكنّه هشّ.

لم يكن كسبار دافيد فريدريش العبقرى الوحيد المنظوري على نفسه الذي استسلم للانهيار وحاول الانتحار³. هناك من توصّل إلى القضاء على حياته: الشاعر توماس شاترتون (1752-1770م) الذي خلّد نهايته المبكرة (لم يبلغ سوى السابعة عشرة من عمره) كولريدج وشيلي وردسوارث (الذي سمّاه "الطفل الرائع والروح التي لم تجمّع وهلكت جراء كبرائها")، وداني غبريال روساتي. وقد أهداه جون كيتس قصيدته "أنديميون" (1818م) وألّف أخرى إكراماً له، جاء فيها:

آه يا شاترتون، ما أتعس مصيرك!
يا طفل الأسى، وابن الشقاء!
لقد زارتك غشاوة الموت باكراً،
بينما كانت عبقرتُك متألقة لطيفة ومناظرتك رفيعة
المستوى.

عبر صيْتُ شاترتون الرومنسي قبل أوانه بحر المانش. وضع ألفريد
دو فيني في مسرحيته "شاترتون" قبالة البطل الحساس الذواق شخصين
ماديين من الدهماء الفظة: جون بال الصناعي ولورد بيكفورد الأمير
التاجر. وكأنما انتحار شاعر شاب في حجرته ليس رومنسياً بما فيه
الكفاية، فقد ابتدع فيني علاقة غرامية بين شاترتون والسيدة بال، مما
أتاح له فرصة ختم المسرحية بصرخة حبٍ بينما كان الاثنان يسلمان
روحيهما. وعلى الرغم من أن هذه المسرحية لا تُعرض اليوم إلا نادراً،
فالأرجح أنه يمكن اعتبارها "أكثر الأعمال ذكاءً، ومن منظور العديد
من النقاد أجود عمل في المسرح الرومنسي الفرنسي"⁴.

كانت النجاة من الوحدة ممكنة عبر ربط الذات بكيان أكبر، وقد
احتلّ الشعب المرتبة الأولى لأداء هذه المهمة عند أغلب الرومنسيين.
وأشار غوته إلى هذا المسلك ستين قبل كتابة روايته "عذابات الشاب
فيرتر" في دراسته "حول المعمار الألماني" التي استوحاها من كاتندراية
ستراسبورغ. عاش في هذا المكان "تجربته الألمانية" في مارس 1770م
وكان في الحادية والعشرين من عمره⁵. ولا يوجد مكان أفضل لإذكاء
إحساسه بجنسيته. كانت ستراسبورغ سابقاً مدينة ملكية حرة ومركزاً
مبكراً للمذهب الإصلاحى اللوثرى قبل أن يستولي عليها لويس الرابع
عشر عام 1681م ثم تُلحق بفرنسا إثر معاهدة ريسفيك عام 1697م.
وعلى هذا الأساس، عاش غوته تجربة التحوّل الثقافي على أرض ناطقة

بالألمانية وتحت الحكم الفرنسي. ويذكر في سيرته الذاتية "الشعر والحقيقة" المنشورة عام 1811م ردّ فعله الحماسي أمام هذه التحفة الغوتية التي نسبها إلى ألمانيا⁶.

ونُشرت الدراسة التي أعلن فيها غوته تحوّل سنة 1773م ضمن مجموعة عنوانها "الطراز والفنّ الألماني"¹ راجعها صديقه يوهان غوتفريد هيردر الذي كان قد التقاه أوّل مرة ثلاث سنوات قبل ذلك. وقد حيّا الجمهورُ هذا المؤلف المختصر واعتبروه "البيان الرسمي أو ميثاق 'العاصفة والاحتياح' *Sturm und Drang*، بل يمكن الذهاب إلى أبعد من ذلك والادعاء بأنّه يشكّل نقطة انطلاق الحركة الرومنسية الألمانية"⁷. وبالفعل، عوّضت هذه الدراسة عن رسالة هيردر "حول أصول اللغة" المؤلفة سنة 1770م التي لم تنشر إلاّ سنة 1772م، وذلك لأنّ التأكيد على أهمية اللغة سيصبح في قلب الثورة الثقافية والسياسية التي تلت. بل يجدر القول: أهمية كل لغة وطنية خصوصية. يجادل هيردر في أنّ الرابط الحيويّ - فيما يتعلّق بالإنسان - بين الجزء والكل، وبين فرد وآخر، وبين الفرد والمجموعة، وبين البشر والعالم الطبيعي هو اللغة، أي المفهوم الفردي الأهمّ في منظومته الفكرية. دون لغة، لا يمكن أن تكون هناك معرفة، ولا وعي ذاتي، ولا إدراك للآخرين، ولا وجود اجتماعي، ولا تاريخ. لم تكن اللغة خلقاً مباشراً من الله ولم يوجد برج بابل. كما أنّ اللغة لم تكن اختراعاً أنجزه العقل البشري، بل هي بالأحرى شرط مسبق له، وهي الوظيفة الإنسانية الأكثر طبيعية والأشدّ ضرورة في الوقت نفسه. استُمدّت اللغة المبكّرة الأولى من الحواس، وحتّى عندما ظهرت الأفكار التجريدية والمفاهيم فقد ساندتها ودعمتها

1 العنوان الأصلي الألماني: *Von deutscher Art und Kunst* [المترجم]

الانطباعات وردود الفعل الحسية⁸. ومن بين مجمل الشروط والقوى التي دعمت المجتمع، كانت اللغة الركيزة الأساسية بلا مناس: "يتكلم كل شعب بالطريقة التي يفكر بها، ويفكر بالطريقة التي يتكلم بها... لا نقدر على التفكير دون كلمات"⁹.

كما شكّلت اللغة القوة التي خلقت ما عدّه هيردر الوحدة الأساسية للوجود الإنساني: الشعب Volk. ومن بين الكلمات الألمانية المستعصية على الترجمة إلى الإنكليزية، فإنّ هذه من أصعبها. تبدو كلمة People الإنكليزية الخيار الواضح، لكن Volk الألمانية تعني أكثر من مجرد مجموعة من الأفراد (التي يوازيها بالألمانية Leute)، فهي تشير إلى مجموعة تجمعها روابط عرقية وثقافية كما هي الحال في "الشعب الألماني" (German people)، مع دلالة شعبية كما في "العامة" (the common people). ولهذا السبب، يقترح قاموس أكسفورد - دودن الألماني كلمة "شعب" (nation) كإحدى خيارات ترجمة Volk. يُكوّن الشعب الأمة، بينما تتكوّن الأمة من الناس. وفي لغة الشعب نجد تعبيراً عن مجمل الظروف البيئية التي تطوّرت فيها: "المناخ والماء والهواء والطعام والشراب، كلّها تؤثر في اللغة... وإذا نظرنا إليها من هذه الزاوية، فاللغة بالفعل مخزن كنوز رائعة، ومجموعة من الأفكار والأنشطة الذهنية ذات طبيعة مختلفة ومتنوعة"¹⁰. وهي كذلك شخصية فريدة من نوعها لأنّ "كل لغة تحمل وسمّ عقل وشخصية مجموعة وطينة معينة"¹¹.

وقد كان لهذه النظرة الشعبية للغة تاريخ مطوّل ومؤثّر. وهكذا على سبيل المثال، كتب والتر سكوت في "إعلانه" لروايته "ناجر الآثار" التي لاقت رواجاً واسعاً ونشرت سنة 1816م أنّه اختار شخصياته الرئيسية من عامة الناس وبرّر ذلك قائلاً:

اتَّفَق مع صديقي وردسوارث في أنَّهم غالباً ما يخفقون في التعبير عما يُخالجهم بلغة متينة صلبة. وينطبق ذلك بوجه خاص على أهل الريف في بلادِي، وهي طبقة ألفتها لمدة طويلة. غير أنَّ القوة العتيقة للغتهم وبساطتها، المصبوغة في كثير من الأحيان بالبلاغة الشرقية للكتابات المقدسة في أفواه المتعلمين منهم، تُضفي عاطفة على ما يُخالجهم من حزن وكرامة على ما يشعرون به من استياء¹².

وقد كان سكوت بالفعل أوَّل روائي ذا شأن حاول استخدام اللغة العامية¹³.

تُمثِّل مفهوم تحديد المصير في ربط ما هو فردي بما هو جماعي. لَحْص هيردر جماليات وأخلاقيات جماعة 'العاصفة والاحتياح' في مراسلته لخطيبته كارولين فلاخسلند سنة 1773م: "ينبغي أن تكون كل أعمالنا محدَّدة من قِبلنا ومتوافقة مع شخصيتنا العميقة الباطنة - ينبغي أن نكون صادقين مع أنفسنا"¹⁴، وهكذا يجب أن تكون الشعوب: "إنَّ الثقافة المثلى الجنسية ما... لا يمكن أن تُرغم بلغة أجنبية. إنَّما تزدهر وتُؤنَّع على التربة الأصلية لجنسيتها وباللغة التي ورثتها، وتستمر في الانتشار"¹⁵. ويعني الصدق مع النفس الصدق مع الشعب الذي ننتمي إليه، والعكس صحيح. لا تنتج الدراسة الباطنية للذاتانية بالضرورة تلك الوحدة الوجودية التي أصابت فيرتر، بل يمكن وينبغي أن تقود إلى حياة إبداعية ضمن المجموعة الوطنية.

كان هيردر من مناصري التعدد الثقافي ويعتقد راسخاً أنَّ لكل ثقافة قيمتها الخاصة، وهي من ناحية أخرى قيمة تُفهم بمفرداتها الخاصة، أي من الداخل إلى الخارج ولا يُمكن الحكم عليها وفق سلَّم من القيم يدَّعي الموضوعية¹⁶. وإذا استخدمنا عبارات رانكي حول كلِّ الأعمار،

يمكن أن نقول إنَّ كلَّ ثقافة حسب قول هيردر باتصال مباشر مع الله. لكنَّ ذلك لم يمنعه من الادعاء بأنَّ لغته "أصيلة" بوجه خاص، وهي الأقرب إلى اليونانيين القدامى "وأمثل للفلسفة من أيِّ لغة حية أخرى"¹⁷. ويمكن جزئيًّا تفسير هذه النخوة بعدائه للناطقين بالفرنسية المتباهين بتفوقهم. وعلى امتداد الحكم المطوّل للويس الرابع عشر (1643-1715م) تألّفت عناصر القوة العسكرية والإمبريالية الثقافية لتدفع اللغة الفرنسية من واحدة من بين اللغات العديدة المتنافسة إلى الوسيط المعتمد للحديث المتحضّر عبر أوروبا. وكانت اللحظة الرمزية في السنة التي سبقت موت لويس الرابع عشر عندما قيل أول مرة في التاريخ الإمبراطور الروماني شارل السادس التوقيع على اتفاقية دولية "عهد رشتاد" المحرر بالفرنسية بدل اللاتينية كما كان معهودًا¹⁸. وقد تبجّح المركيز دي دانجو في الأكاديمية الفرنسية قائلاً: "تسهم كلّ أعمالنا في تزيين لغتنا وفي نشرها بين الأجانب. وجعلت الإنجازات الباهرة للملك اللغة الفرنسية مألوفة لدى جيراننا كما لو أنّها لغتهم المتداولة، وبالفعل فإنَّ أحداث السنوات القليلة الماضية نشرتها فوق كل محيطات العالم وجعلتها أساسية للعالم الجديد كما هي للقديم"¹⁹.

وبالتوازي مع اللغة الفرنسية سارت الثقافة الفرنسية بمختلف أشكالها. وقد اشتكى في سنة 1689م كاتب ألماني مجهول من هوس الألمان بـ "اللغة الفرنسية والملابس الفرنسية والأكل الفرنسي والأثاث الفرنسي والرقصات الفرنسية والموسيقى الفرنسية وداء الجدري الفرنسي... ولعلّه هناك موت فرنسيّ أيضاً! ما إن يطلّ الأطفال من أرحام أمهاتهم حتى يفكّر الناس في تخصيص أستاذ فرنسيّ لهم... وللاستيلاء على قلوب البنات ينبغي على المرء ارتداء ملابس فرنسية حتى إن كان دميماً وأعرج"²⁰، وتسارع إيقاع هذا التوجّه في الخمسين

سنة التي تلت. كان فردريك الأكبر (أو الثاني) ملك بروسيا فرنكوفونيًا مساندًا لفرنسا، ولم يستخدم الألمانية إلا للصراخ على جنوده وشتم خدمه وإعطاء التعليمات للمسؤولين في بلاطه، وقد دون أن كل ألماني يطمح إلى الرقي في السلم الاجتماعي يشعر بضرورة زيارة فرساي وتقليد الموضات الفرنسية: "ساد الذوق الفرنسي في مطابخنا وأثاثنا وملابسنا وكل تلك التفاهات التي تخضع لطغيان الموضة. ولما بلغ هذا التوجه حدّه انقلب إلى ضده ليصبح جنونًا مسعورًا، وقد دفعته النساء، وهنّ عادة ضحايا الإفراط، فانقلب إلى تبذير متهوّر"²¹.

لم يكن لهذا التقليد العصري أيّ علاقة بتقرير مصير الشعوب ولا الأفراد، وهو ما أثار حفيظة هيردر واستنكاره الشديد. ولما كان في سنّ الخامسة والعشرين 1768م، سافر إلى فرنسا فتحول إلى مناهض قومي للفرنكوفونية. أقام في مدينة نانت عدة شهور، ومنها راسل صديقه ومرشده هامان: "أنا حاليًا في نانت حيث أتعلّم اللغة الفرنسية والعادات وطريقة التفكير الفرنسية - أتعلّم دون أن أعتنق، لأنني كلّما تعرّفتهم أكثر ازداد نفوري منهم"²². كان يكره باريس، ذلك المكان "المزّين بالفخامة والغرور والتفاهة الفرنسية"، ووكّر الرذيلة المنحط²³. وفي قصيدته "إلى الألمان" ناشد بني بلده قائلاً:

انظروا إلى أتباع الجنسيات الأخرى. يجوبون العالم
ولا يكثرثون بكونهم أجانِب
إلاّ تجاه أنفسهم.

يرمقون البلدان الأجنبية بازدراء وتفاخر.
وأنتم أيّها الألمان، عندما تعودون من الخارج
هل ستسلّمون على أمهاتكم بالفرنسية؟
بل ابصقوها خارج أبوابكم

والفظوا الوحل القذر لنهر السين.

تكلّموا الألمانية أيها الألمان²⁴.

ولم تكن أسفار هيردر إلى البلدان الأجنبية لتزيد محبته للشعوب الأخرى: خلال زيارته إيطاليا سنتي 1788-1789م، كتب إلى أهله قائلاً إنه كلما ازدادت معرفته بأبناء البلد وطرق عيشهم، ازداد حماسه تجاه الألمان²⁵.

لم يكن هيردر وحده يسعى لترويج اللغة الألمانية، بل تأسست جمعيات لهذا الغرض منذ القرن السابع عشر، وعرفت نفساً جديداً في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي مع الإنجازات الثقافية ولا سيما في الموسيقى (عائلة باخ وهايدن وموزارت) والفلسفة (كانت وهيردر وفيشته) والأدب (كلوبشتوك وغوته وشيلر). ومع تزايد الكبرياء والاعتزاز ازدادت الحساسية تجاه ما كان يُعدّ انتقاصاً من قيمة الثقافة الألمانية من قِبل الفرنسيين بوجه خاص. انتشرت المؤلفات الفرنسية الساحرة، ومن أكثرها شهرة وانتشاراً مؤلف فولتير "كانديد" الذي يسخر فيه دون رحمة من الألماني ويقدمه على أنه في جوهره ريفي خشن أحرق في شخص البارون ثندر-تان-ترونك. وسار على دربه الكاتب إيليازار دو موفيلون في مؤلفه "رسائل فرنسية وألمانية" المنشور سنة 1740م. قضى إيليازار أغلب أعوامه وهو بالغ في ألمانيا ويصف الألمان بأنهم شديدو الشح، ومدمنون على الخمر، ويتصرفون بوحشية تجاه فقرائهم، ومتحذلقون، وحمقى، ويقول إن أجسادهم قوية وعقولهم محدودة. ويضيف: إن طعامهم لا يُؤكل ونبذهم لا يُشرب. ويصرّ على أن أصل المشكلة يعود إلى لغتهم البغيضة: "إن الصعوبة التي تلاقيها الشعوب كلّها في فهم الألمانية دليل واضح على بربرية هذه البلاد. أعرف فرنسيين عاشوا هناك أربعين سنة ولا يعرفون كلمتين من

الألمانية". ويتساءل: هل هو خطوهم أم خطأ اللغة ذات الأصوات القبيحة والقواعد اللغوية الخرقاء غير المتقنة؟ لا غرابة في أن يكون أفضل الكتاب الألمان متحذلقين يفتقدون الفطنة والظرف²⁶. "لقد أصبحت لغتنا لغة أوروبا"، كتبت دورية موسيقية فرنسية سنة 1773، بينما أعلن أنطوان دو ريفارول أنه يمكن الآن الحديث عن "العالم الفرنسي" كما كان الناس في الماضي يتحدثون عن "العالم الروماني". تشكل الإنسانية اليوم جمهورية واحدة تسودها لغة واحدة²⁷.

ومثلما هي الحال اليوم، كان دعاة اللغة الفرنسية يؤكدون على وضوحها الذي يجعلها الوسيط الأمثل للتعبير عن الحقائق التنويرية. وهكذا تفاخر ديدرو قائلاً إن "اللغة الفرنسية موضوعة للتعليم والتنوير والإقناع، واليونانية واللاتينية والإيطالية والإنكليزية للحث وتحريك العواطف والخداع. تحدث اليونانية أو اللاتينية أو الإيطالية مع الناس، وتحدث الفرنسية مع الحكماء"²⁸. أمّا الألمانية، فلم يأبه حتى لذكرها. وكان أثر الثورة الفرنسية والقوة الأيديولوجية والعسكرية التي أطلقتها أن زادت في هذه الروح الوطنية اللغوية. وفي سنة 1794م قال برتراند دو بارير للمجلس الوطني إن الفرنسية "أجمل لغة في أوروبا، وأوّل لغة كرّست حقوق الإنسان والمواطن، وهي اللغة المكلفة بمهمة إبلاغ العالم أسمى أفكار الحرية وأعظم التحليلات السياسية"²⁹. واللافت للنظر أنه يسترسل قائلاً إن لغات الأقليات المستخدمة في الجمهورية الفرنسية تثير الريبة: "الفدرالية والخرافات تتحدث اللغة البروطانية¹، والهجرة وكرامية الجمهورية تتحدث الألمانية، والثورة المضادة تتحدث الإيطالية، والتعصب يتحدث الباسكية. لنسحق هذه الأدوات المؤذية والمضللة!"³⁰.

ومع انتشارها عبر أوروبا، حملت جيوش الثورة الفرنسية معها الإمبريالية الفرنكوفونية: "اللغات الأجنبية! أعتقد أنه في المستقبل لن تكون هناك إلا لغة واحدة في أوروبا، لغة الجمهوريين الفرنسيين"، هكذا أفصح مرسبي عن وجهة نظره³¹. ثم أزال المنافسين باقتضاب: "تلائم الإيطالية المتع الأنثوية، وتناسب الألمانية الجهاز العسكري والإقطاعي، والإسبانية تناسب رياء محاكم التفتيش، أما الإنكليزية التي كانت في السابق مجيدة ومتحررة فهي الآن طقطقة المستبدين والمضاربين في سوق الأوراق المالية"³². ولا غرابة أن يثير فرض اللغة الفرنسية ردود أفعال عنيفة، ويحذر التذكير في هذا الصدد بأنه لا أحد توقع في ذلك الحين أن التحكم الفرنسي في أوروبا سيكون قصيراً زمنياً إلى ذلك الحد. ولعل أكثر ردود الأفعال تأثيراً كانت الخطابات الأربعة عشر "للشعب الألماني" المحررة من قبل الفيلسوف يوهان غتلوب فيشته، وقد ألقاها أسبوعياً في شتاء 1807-1808م في قاعة محاضرات أكاديمية العلوم في برلين التي كانت وقتئذ تحت الاحتلال الفرنسي. وقد زادها درامية علم الجميع بأن نابليون أمر مباشرة في السنة السابقة بقتل يوهانس بالم المكتبي في مدينة نورمبرغ، لأنه كان يبيع منشوراً مناهضاً للفرنسيين. قال فيشته: "أدرك جيداً المجازفة، وأعلم أن رصاصة قد تقتلني مثلما حصل لبالم، لكنني لا أخشى ذلك وأنا مستعد للموت بسعادة من أجل قضيتي". وما من شك في أن قرع الطبول خارج القاعة عندما بدأ محاضرتة الأولى زاد من الإحساس بالخطر المحدق³³. نُشرت "الخطابات" في الوقت نفسه تقريباً بأعداد هائلة وأحدثت ضجة، ثم أصبحت وثائق مرجعية للقومية الألمانية في القرن التاسع عشر الميلادي³⁴.

كانت اللغة في قلب مشروع فيشته لإنعاش الألمان، لأن "الناس يتشكلون من اللغة أكثر مما تتشكل اللغة من الناس"³⁵ وكان من هذا

المنظور يتوافق مع هيردر، لكنّه لم يشاطره وجهة نظره في التعدد الثقافي. كان يعتقد أنّ اللغة الألمانية فريدة من نوعها لأنّها الوحيدة التي بقيت صافية نقية، أمّا كل اللغات الأخرى فقد تلوّثت بدرجات مختلفة بسبب استيعابها من قبل الثقافة اللاتينية للإمبراطورية الرومانية: "ما زال الألمان يتحدثون لغة حية، وهو ما يفعلونه منذ أن انبثقت لغتهم من الطبيعة، بينما تتحدث القبائل الجرمانية الأخرى لغة تتحرك في السطح لكنّ جذورها ميتة"³⁶ ولهذا السبب، اضطلع الألمان بمهمة خاصة تتمثل في تخليص الإنسانية من الهاوية التي سقطت فيها: "من بين الشعوب الحديثة، أتمّ الشعب الذي تسكن فيه بذرة الكمال الإنساني بالتأكيد، والذي جرى تعيينه لقيادته نحو الرقيّ. وإذا أخفقتهم في مهمتهم الحيوية، فسوف تموت معكم كلّ أحلام الجنس البشري برمته في الخلاص من براثن البؤس"³⁷. وعلى الرغم من أنّ الرقابة كانت تمنعه من ذكر الأسماء، فإنّ وجود قوات الاحتلال الفرنسي في برلين لم تدع أي شك بخصوص هوية المخاطب الموجه إليه الكلام. ولما اندلعت الحرب سنة 1806م، تطوّر ليقدم خدماته كقسيس ملحق بالجيش البروسي، واعدًا بأن يقدم الوعظ للجنود "بكل حماسة وحمية"³⁸.

لقد كان إيمان فيشتر بالتفوق اللغوي للألمان وطنياً وشعبوياً في آن واحد. وقد صرّح بأنّ "في ألمانيا، كل الثقافة انبثقت من الشعب"³⁹. وقد نحى منحى هيردر في هذا المجال بتحويل موقع القيمة الثقافية لأي مجموعة من نخبها إلى العامة التي وصفها بأنّها "الجزء الأكثر عظمة وحسية في الإنسانية"⁴⁰. أمّا ما تنبّح به الطبقات المتعلمة كدليل على معارفها التقليدية فليس سوى طائر فردوس مظهره برّاق ولا جوهر لديه، يخلّق تائهاً في السماء ولا تطأ قدماه الأرض أبداً. ومن جانب آخر، جرت مقارنة ثقافة الشعب بشجرة السنديان التي يكون مظهرها

الخارجي خشن وجذورها ضاربة في الأرض وأغصانها فارعة وأوراقها بديعة وعمرها طويل. ينبغي عدم احتقار الفن الشعبي والرقص الشعبي والأغاني الشعبية بسبب خشونتها، بل يجب تقديرها بسبب أصالتها. إنها "أرشيف الجنسية" و"الروح الوطنية" و"الصوت الحي للجنسيات، بل للبشرية ذاتها"⁴¹. وذهب ويلها لم غريم إلى أبعد من ذلك: "الشعر الشعبي وحده مثالي، وقد كتبه الله بنفسه كما فعل مع الوصايا العشر، وهو ليس جمعاً للقطع واحدة جنب الأخرى مثلما هو عمل الإنسان"⁴².

لم يستلهم هيردر من التجربة المباشرة للشعر الشعبي، بل من نموذج الإنكليزي توماس برسي الذي نشر سنة 1765م في ثلاثة أجزاء تحت عنوان: "بقايا أشعار إنكليزية قديمة على شكل أراجيز بطولية وأغانٍ وقطع أخرى من أشعارنا المبكرة (غنائية بالأساس) ومعها بعض الأشعار القليلة المتأخرة زمنياً". وقد أفرط في تحليل عمله مصرحاً في مقدمته بأن "البساطة الفارقة" للمحتويات توحى بأنها كُتبت "بالأساس لعامة الناس". وقد دفعه إلحاح أصدقائه إلى نشرها راجياً أن تعوّض "طلاوتها الخالية من الروح الفنية" عن السعي وراء "الجمال الرفيع"⁴³. ومن جانب آخر، كان هيردر يعتقد أن لديه مهمة. لم تكن الأراجيز الشعبية "رواسب من حكايات الجان والخرافات والأغاني والخطابات الفجة" يتهكم عليها أصحاب الثقافة الرفيعة. بل على عكس ذلك، من دون الشعب وثقافته لا وجود "للجمهور، ولا للأمة، ولا للغة، ولا للشعر الذي لدينا والذي يحيا ويعمل بداخلنا"⁴⁴.

وقد تبين أن هذه النظرة الشعبية للثقافة كان لها تأثير هائل. وكما كتب غوته: "علّمنا هيردر أن نفكر في الشعر بوصفه ملكاً مشاعاً لكل البشرية، وليس لبعض الأشخاص المثقفين المهذّبين"⁴⁵. وأثبت غوته

نفسه معنى ذلك من خلال قصائد مثل "وردة على أرض بور"¹ التي كتبها سنة 1771م:

شاهد صبيّ ذات مرة وردة صغيرة تنمو،
وردة صغيرة على أرض بور.
رآها ناضرة ومستوية على ساقها،
وأطال النظر إليها،
تغمره البهجة والحلاوة.
يا وردة صغيرة، يا وردة صغيرة، يا وردة صغيرة حمراء،
يا وردة صغيرة على أرض بور.

قال الطفل: سأقطفك
أيتها الوردة الصغيرة على الأرض البور.
فقال الوردة: لأخزئك
كي تذكُرني على الدوام،
وتذكُر أنني لا أسمح بذلك.
يا وردة صغيرة، يا وردة صغيرة، يا وردة صغيرة حمراء،
يا وردة صغيرة على أرض بور.

لكنّ الصبيّ القاسي قطفها،
قطف الوردة الصغيرة من الأرض البور.
فقاومت الوردة الصغيرة ووخزته،
لكنّه من فرط متعته

1 وعنوانها الألماني الأصلي: *Heidenröslein* [المترجم]

نسي بعد ذاك الألم.

يا وردة صغيرة، يا وردة صغيرة، يا وردة صغيرة
حمراء،

يا وردة صغيرة على أرض بور.

أشار أحدث كتاب سيرته الذاتية إلى أن "غوته أنجز المستحيل من خلال كتابته أغنية شعبية حقيقية"⁴⁶. نشر هيردر الأغنية سنة 1773م مدعياً أنه حفظها عن ظهر قلب ومؤكداً صفتها "الشعبية" موحياً بأنه سمعها وتعلمها شفويًا. ثم سمح شكلها وتكرار البيتين الأخيرين من كل مقطع بتلحينها مراراً وتكراراً، وذاع صيتها بألحان الموسيقار فرنترز شوبرت سنة 1815م وهو في الثامنة عشرة من عمره.

أصبحت الشعبوية جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الرومنسية، سواء كان ذلك بجمع الأغاني الشعبية أو بتأليف الأشعار بأسلوب الأغاني الشعبية. والغريب أن روسيا كانت مبكرة في جمعها، وقد لفت شاعر البلاط فاسيلي تردياكوفسكي الانتباه منذ 1735م إلى أهمية "الأشعار الفطرية والعتيقة للناس البسطاء"⁴⁷، كما نشر ميخائيل شولكوف عدة مجموعات كبيرة من الحكايات والأغاني الشعبية خلال العقدين السادس والسابع من القرن الثامن عشر الميلادي⁴⁸. وسلك الفلكلور الروسي طريقه إلى التيارات الثقافية الرئيسية في أوروبا بواسطة تأثيره في الشعراء، ولا سيما ألكسندر بوشكين. وقد استلهم في عمله الرئيسي الأول "روسلان وليودميلا" من المصادر اللغوية التقليدية الممتدة من سلافية الكنيسة إلى العامية الروسية ليبتكر الوسيط التعبيري الأمثل لحكايته الرائعة التي تسرد إنقاذ أميرة كيف ليودميلا من برائن الساحر القزم الشرير شرنومور⁴⁹.

في ألمانيا، ما لبثت مجموعة لودفيغ أحييم فون أرنيش وكليمنس برنتانو "قرن الطفل السحري"¹ المنشورة ما بين 1805-1808م، ما لبثت أن أصبحت "الكتاب المعشوق" للرومنسيين⁵⁰. وقد أخبر الناشرون القراء في إحدى الحواشي بأن الغرض من المجموعة الحفاظ على "النسيم الصباحي العليل للعصور الألمانية الماضية". كما أضافوا لمسة سياسية عندما لاحظوا أن الجري المحموم في فرنسا وراء الجديد كاد يقتل الأغاني الشعبية حتى قبل الثورة - بل لعلّه أتاح إمكانية قيام الثورة⁵¹. كما أن كون أحييم فون أرنيش وكليمنس برنتانو قد مارسا ما يمكن أن نسميه "التحرير الإبداعي" وغيراً الأوزان الشعرية وأعاداً صياغة النصوص، كل ذلك لم ينتقص من تأثيرها البالغ والدائم. وعلى امتداد القرن التالي تقريباً، ظهرت مئات التأليف الموسيقية للمجموعة التي تفوق 200 قصيدة، ونذكر من بين المؤلفين: براهمس، وبريتن، وبروخ، وآيسلر، وإيفس، وغونود، وهيردك، وماهler، ومندلسون، وريغر، ورايشارد، وشونبرغ، وشريك، وشومان، وشتراوس (ريتشارد)، وفيبر، وفيبرن، وزملنسكي من بين المشاهير⁵².

وقد أثبت على الأقل واحد من بينهم أن الشعبوية يمكن أن تكون شعبية. وهو كارل ماري فون فيبر (1786-1826م) الذي انغمس كلية في الأغاني الشعبية الألمانية وغناها برفقة توزيع على القيثارة من عزفه⁵³. ومن أبرز نجاحاته أوبرا "فرايشوتس"² التي عُرضت أول مرة على مسرح "شاوشبيل هاوس" في برلين سنة 1821م. أثبت فيبر في عرض تلو الآخر كيف يجعل الفن يبدو عملاً دون فن. ويفسر كاتب

1 وعنوانها الألماني الأصلي: *Des Knaben Wunderhorn* [المترجم]
 2 وهي بالألمانية Freischütz التي تعني حرفياً: الحماية المجانية.
 [المترجم]

مجهول في فصلية موسيقية برلينية ذلك النجاح قائلاً: "إنّ العواطف الباطنية للشعب هي التي تُبدع الأغاني الشعبية، وعلى هذا الأساس ينظر الشعب إليها على أنّها نابعة منه ويعشقها بكلّ جوارحه"⁵⁴. وفي واقع الأمر، لا ينبع أيّ لحن من الألحان من الشعب، لكنّ براعة فيبر اللغوية جعلت الأمر يبدو كذلك. وقد نجح بالفعل كلية لدرجة أنّ العرض الأول يُعدّ من أعظم نجاحات الأوبرا في القرن التاسع عشر الميلادي ومن أطولها امتداداً في الزمن. ومع نهاية 1822م، كان العمل قد عُرض في ثلاثين نسخة مختلفة، بينما عُرضت في لندن سنة 1824م ثلاث نسخ مختلفة في آن واحد⁵⁵. اقتنص ريتشارد فاغنر تلك الروح الشعبية وعبّر عنها في مقال نشره على صحيفة في لايزر تناول فيه عرض العمل في باريس سنة 1841م:

يا وطني الألماني الرائع، محتوم عليّ حبك ومحتوم عليّ عشقك حتّى وإن كان ذلك لمجرّد أنّ "فرايشوتس" كُتبت على أرضك! محتوم عليّ حب الشعب الألماني، ذلك الشعب الذي يحبّ "فرايشوتس" وما زال إلى اليوم يؤمن بحكايات الجن الساذجة ويعيش ذلك الإحساس الغريب الذي يجعل القلب يخفق كما كان في صغره! ما أجمل الحلم الألماني وما أجمل نشوته برؤى الغابات والأمسيات والنجوم والقمر وجرس كنيسة القرية يقرع دقّاته السبع! والسعيد من يستطيع فهمك ويستطيع الإيمان بنشوتك والإحساس بها ومشاطرتك إياها! ما أسعدني بكوني ألمانيّاً!⁵⁶.

وقد وصل الحد بفاغنر أن صرّح إلى قرّائه بأنّه انفجر باكياً عندما عزفت الأوركسترا الموسيقى الراقصة في نهاية المشهد الأول، وشعر بما

يشبه "طعنة بخنجر مثير للحواس" اخترقت قلبه. وبعد مشهد دخول الريفيين إلى الخان وهم يرقصون بحماسة على إيقاع ما يبدو رقصة شعبية - هي في الحقيقة فالس - يبقى البطل، ومعه فاغنر، وحيداً يواجه مشاكله.

أما في العالم الناطق بالإنكليزية، فالأرجح أن أكثر مظاهر الشعبية تأثيراً كانت التوطئة التي ألفها وردسوارث لمجموعة "الأغاني الراقصة وبضع قصائد أخرى" التي نشرها مع كولريدج سنة 1798م. وقد أعلن وردسوارث أنهما قصدا اختيار أحداث ومواقف من الحياة المألوفة ليسردوها ويصفوها قدر المستطاع بلغة ومفردات يستخدمها الناس في الواقع. "و جرى اختيار مواضيع ومحاور من "الحياة الريفية البسيطة" "لأنّ الأشواق الأساسية للقلب تجد في هذه الحال تربة خصبة تبلغ فيها النضج، ولا تجد عوائق فتتحدث لغة أكثر أصالة ووثوقاً". وبما أن الناس الاعتياديين أقل عرضة لفننة الغرور الاجتماعي، فهم يسوقون مشاعرهم ومفاهيمهم بعبارات بسيطة ودون تقعر"⁵⁷. غير أن الشكّ يراودنا في بساطة اللغة المستخدمة في قصيدتين أكثر شهرة في المجموعة، أي: "أغنية الملاح العتيق" لكولريدج و"سطور كُتبت على بعد بضعة أميال فوق دير تنتارن" لوردسوارث.

تاريخ الناس

ونجد مزيداً من الأصالة في الشعر المعاصر الذي ألفه روبرت بورنس (1759-1796م) واستخدم فيه لغة إسكتلندية لا شك فيها، لكن الإنكليز يفهمونها. وتُمثّل قصيدة "مسيرة روبرت بروس إلى بانوكبورن" مثلاً جيداً لأنها تُظهر أنّ للشعب تاريخاً وكذلك لغة:

أيها الإسكتلنديون، كم نزفنا نحن أحفاد والاس،
أيها الإسكتلنديون، كم مرة قادنا بروس،
مرحى في فراش المجد
أو فراش النصر!

حان اليوم، وأزفت الساعة:
انظروا إلى جبهة المعركة تتألأأ
انظروا إلى قوى إدوارد الأبي وهي تدنو،
السلاسل والرق!

ماذا سيكون مصير الخائن؟
ماذا سيملاً قبر الجبان؟
هل من هوان أشدّ من الرقّ والعبودية؟
دعه يستدير ويهرب؟

نعم، من أجل ملك إسكتلندا ومن أجل شرعها،
سيضرب سيف الحرية بقوة،
وسواء ظلّ الرجل الحرّ صامداً أم هوى
سيبقى دائماً بجانبني.

قسماً يحسن الطغاة وبآلامهم!
قسماً بأبنائكم المصفدين في الأغلال!
سنسقي الأرض بدمائنا الزكية
لكننا سوف نحرّره!

ليكن الغاصبون في أسفل سافلين!
وليستقط الطغاة أمام أعدائهم!
فالحرية في كلّ نفس!
لنتجز ذلك أو لنمت!

تُعرف القصيدة أكثر بأبياتها الافتتاحية - أيها الإسكتلنديون-
وأصبحت النشيد الوطني غير الرسمي لإسكتلندا عندما تُشَد بالنغم
التقليدي "هاي، توي تاتي"¹. وفي أغسطس من سنة 1793م راسل
بورنس صديقه جورج طمسون قائلاً إنّهُ عندما يفكّر في أنّ "هاي توي
تاتي" عُزفت في بانوكبورن "يشعر بالدفء في قلبه وبالحماسة الوطنية
لقضية الحرية والاستقلال، وكان قد صنّفها كمجرد قصيدة غنائية
إسكتلندية تلائم نغماً مثل خطاب الفتوة الإسكتلندي الموجه إلى الأتباع
البواسل في تلك الصبيحة المشهودة"⁵⁸. حافظت القصيدة على مكانتها

شبه الرسمية لأنها ظلت النشيد المفضل للحزب الوطني الإسكتلندي، وذلك على الرغم من استبدالها لاحقاً بالنشيد الأكثر إيقاعاً "إسكتلندا الشجاعة"، ثم في مرحلة أقرب إلينا زمنًا بأغنية الركبي "زهرة إسكتلندا"¹. وفي المقاطع الستة للقصيدة تظهر عدة محاور مما يكون الرومنسية الوطنية: "الآخر" على شكل المعتصب الإنكليزي ("قوة إدوارد الأبّي")؛ والشعب بوصفه الشهيد المتألم ("من ويلات الظلم وآلامه")؛ والعدو الداخلي المتربص ("خديعة الخائن")؛ والتحرير ("الحرية في كل نسمة")؛ ونكران الذات ("نتنصر أو نموت")؛ والتاريخ ("أيها الإسكتلنديون، كم نـزفنا نحن أحفاد والاس، أيها الإسكتلنديون، كم مرة قادنا بروس"). وتشير الأحداث التاريخية إلى السير ويليام والاس الذي أعدمه الإنكليز سنة 1305م والذي استوحى الفيلم *Braveheart*² من سيرته، كما تشير إلى روبرت ذي بروس الذي قاد الإسكتلنديين إلى النصر في معركة بانو كبورن سنة 1314م وحصل على استقلال إسكتلندا.

وبدورها لقيت الروايات الرومنسية التاريخية التي ألّفها والتر سكوت مزيداً من الرواج، وإن كانت أقل راديكالية من الملحمة الإسكتلندية. ومن بين الثلاث والعشرين رواية التي ألّفها ما بين 1814م و1832م سنة وفاته، ثلاث منها فقط لا تعتمد على الأحداث التاريخية. وكما لاحظ أنطوني ترولوب³، جعل سكوت تأليف الروايات عملاً محترماً من خلال إدخال

1 *Scotland the Brave, and the rugby song: Flower of Scotland.*

2 عنوان الفيلم الذي أداره مال غيبسون وقام فيه بدور البطولة مع الفرنسية سوفي مارسو (1995م). دراما تاريخية تسرد ملحمة المتمرّد الإسكتلندي ويليام والاس الذي انتصر في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي على ملك إنكلترا الوثني الذي كان يحتل بلاده. [المترجم]

3 (1815-1882م) Anthony Trollope - روائي إنكليزي بارز من العصر الفكوري ألف 47 رواية و16 مصنفًا في مجالات مختلفة. [المترجم]

التاريخ وهو مادة جدية ورصينة في الرواية التي لم تكن كذلك⁵⁹. ومما أسهم في ذياغ صيته كأكثر المؤلفين شعبية في عصره قدرته على التوليف بين الشخصيات القوية في إطار مثير والحكايات المتقنة، وهو ما حمل شهرته من بريطانيا إلى كل العالم. أصبحت أشعاره السردية "أكثر الكعب مبيعاً"، ومع حلول عام 1818م كان يحصل على مبلغ خيالي وصل إلى حد 10.000 جنيه إسترليني في السنة من مداخيل رواياته⁶⁰. ولما تُوِّفِّي كانت الرواية الأولى من سلسلته *Waverley* قد تُرجمت إلى الفرنسية والألمانية والإيطالية والمجرية والسويدية والدنماركية والروسية⁶¹. وفي فرنسا، صدر في عشرينيات القرن التاسع عشر مجلد بأعماله الكاملة يتألف من ستين جزءاً بيع منه مليون وخمسمئة ألف نسخة في ست سنوات⁶².

ومن بين الأمثلة الأدبية العديدة التي تُشير إلى شهرته، يبرز الشاء الساخر الذي عبّر عنه ستندال في روايته "دير بارم": لكي يستعيد فابريسيو ديل دونغو سمعته ومكانته الاجتماعية يُطلب منه اختيار موال للملكية ليكون كاهن اعترافاته، واجتناب أي شخص ذي فكر مستقل، وعدم الذهاب إلى المقاهي، وعدم قراءة الصحف، وأن يغازل سيدة فاتنة من طبقة النبلاء (لُيِّت أنه ليس متأمراً يَغْضُ البُشر)، وأن يديّ ازدرائه لكل الكعب المؤلفة بعد سنة 1720م (باستثناء روايات السير والتر سكوت)⁶³. وكما هو مُبْطَن، يعني ذلك أن سكوت لم يكن يُشكّل تهديداً للنظام القائم. كان محافظاً وحدوياً يستخدم رواياته للصّح بين الإسكتلنديين والإنكليز، وبين البروتستانت والكاثوليك، ويتكر عبر هذه العملية "إسكتلندياً تأليفاً رأسه من الأراضي السفلى ولباسه من الأراضي العليا"⁶⁴. ولهذا السبب، فإن

1 المقصود بالأراضي السفلى إنكلترا، وبالأراضي العليا إسكتلندا وفق التسميتين التاريخيتين المقتبستين على الأرجح من الموقع الجغرافي: Lowland/Highland [المترجم]

الإطار الزمني لجلّ رواياته حديثاً نسبياً وتجرى الأحداث في العصور الحديثة وفي واجهتها التمرّد يعقوبي. وقد لاحظ بيتر فريتشه أن "أعظم إنجاز لوالتر سكوت لم يكن مجرد إنتاج الشبه التاريخي في رواياته، بقدر ما كان لفت الانتباه إلى صفة "الماضي القريب" لعصر ما زالت الناس تتذكره بعض الشيء"⁶⁵.

لم يكن هذا الاستخدام للتاريخ اختراعاً من إبداع الرومنسيين. وعلى سبيل المثال، نجد كل هذه الخاصّيات في التمثيلية التي أداها ألفريد أوّل مرة سنة 1740م وفق النصّ الكلامي لجيمس طمسون ودافيد مالي وموسيقى طوماس آرن، مع فارق رئيسي في كون العمل يحثّفي بالتاريخ الإنكليزي عوضاً عن الإسكتلندي⁶⁶. إضافة إلى أنّ الفترة السابقة لم تكن خالية كلية من التاريخ "المباشر". ويصعب الدفاع عن النظرية المدّعية خلوّ طبيعة التنوير من السمة التاريخية إذا نظرنا إلى الأعمال المميزة مثل "دراسة حول الأخلاق" لفولتير، و"انحطاط وسقوط الإمبراطورية الرومانية" لجييون، و"تاريخ إنكلترا" لهيوم⁶⁷. وقد اكتسب هيوم خلال حياته شهرته وثروته من التاريخ الذي ألفه أكثر من مؤلفاته الفلسفية، وهو الذي ادّعى: "أعتقد أنّ هذا هو العصر التاريخي وأنّ هذه هي الأمة التاريخية"⁶⁸. أمّا عن جييون، فقد كتب السير جون بلومب: "بعد جييون، أصبح التاريخ قائماً بذاته"⁶⁹.

لكن في المقابل، كانت مقارنة الرومنسيين، لا سيما الألمان منهم، مختلفة بشكل ملحوظ. وعلى الرغم من أنّ جييون قد أوّل التاريخ "بعبارات إنسانية محضة" (حسب تعبير بلومب) فإنّ منظوره كان المنظور التنويري المتشكك للعالم الحضري الذي لجأ إلى قدراته البلاغية الفائقة، ليسخر من عدم التسامح والخرافات في الديانة المسيحية، ويسير في طريق يتميز بمزيد من النظام العقلاني، كما يتّضح ذلك

عندما يكتب: "إنَّ مختلف الطقوس الدينية التي سادت في العالم الروماني كانت صحيحة على السواء من وجهة نظر الناس، كما كانت خاطئة من وجهة نظر الفلاسفة، ومفيدة من وجهة نظر الحكّام. وعلى هذا الأساس أنتج التسامح تصرّفات حلّية من قِبل الجميع، وكذلك توافقاً دينياً"⁷⁰. وهنا يكمن السبب الذي جعل الرومنسيين يعتقدون أنّ مقارنة عصر الأنوار للتاريخ كانت من الخارج، إذ فرضوا على الماضي معايير معاصرة وأجندة معاصرة. وقد وجدوا ضالّتهم في ملاحظات غوته حول "الفنّ الأصيل" المذكورة آنفاً⁷¹. أمّا الأفكار العامة على غرار ما يدعيه جيون فقد صرفوا النظر عنها بوصفها فرقعات وعناوين فضفاضة تُخفي أفكاراً مسبقة شخصية. إنّ النظر إلى ظاهرة ما من الخارج يستدعي سوء فهم إلى حدّ ما: ينبغي إضاءة الظاهرة من الداخل، حسب تعبيره. "من الداخل باتجاه الخارج" هي الطريق الوحيد. وهو ما يبرّر المقولة الشهيرة لليوبولد فون رانك بأنّ "كل عصر يتمتّع بعلاقة مباشرة مع الله". ومن أفضل المواجيز التي تلخّص هذا الموقف الرومنسي بالأساس ما كتبه هوغ تريفور - روبر في خضمّ مهاجمته للتاريخ العلمي:

نحن موجودون داخل عصرنا الخاص ومن أجله: لماذا يتعين علينا الحكم على أسلافنا وكأنّهم أقلّ كفاءة منّا؟ وكأنّهم عاشوا من أجلنا وينبغي أن نحكم نحن عليهم؟ لكلّ عصر بيئته الاجتماعية الخاصة به، ومناخه الفكري الخاص به، وهو يقبله بصورة طبيعية كما نقبل بالطبع عصرنا. ولأنّه يقبله بصورة طبيعية فهو لا يُعرب عنه بالتفصيل في وثائق ذلك الزمن: بل ينبغي استنتاجه وإعادة تركيبه... وهو يستحق الاحترام كذلك... إنّ تمحيص المناخ الفكري

للماضي من أصعب مهمات المؤرخ، لكنها الأكثر ضرورة
كذلك. إن إهمالها أكثر من خطأ، إنه عمل سوقي
مبتذل.⁷²

وما كان للثورة الفرنسية إلا أن تزيد في قناعة الذين يعتقدون أن
عصر الأنوار كان معادياً للتاريخ على الوجه الصحيح. ومما ألهم
حماسة المثقفين على امتداد أوروبا أنها رفضت الماضي بشدة واعتنقت
الكونية التي مثلها "إعلان حقوق الإنسان والمواطن". وكعاداته، عثر
وردسوارث على أفضل الكلمات:.

كان الهناء في ذلك الفجر مجرد كونك حياً لتعيش ذلك
العصر،

أما أن تكون شأباً فذاك منتهى السعادة! آه! تلك الأزمان
فيها مسالك العادة والقانون والانضباط

المزلية والعبثية والممنوعة أصبحت على حين غرة
جذابة في بلد رومنسي!

عندما بدا أن العقل سينتصر لحقه

ويجعل من نفسه

ساحراً فاتناً - ليساند المسار

الذي كان في ذلك الزمان يسلك طريقه باسمه!⁷³

غير أن وردسوارث كان يكتب سنة 1804م عندما حوّلت
الأحداث في فرنسا تلك الحماسة الشبابية إلى رفض راديكالي بالقدر
ذاته. قتل الملوك والحرب الأهلية والإرهاب والانصراف عن المسيحية
والحرب والغزو الإمبريالي ونهب أوروبا... كل ذلك اجتمع ليحوّل
الساحر المحرّر إلى ماردمدمّر. بل حتى مقولة القائد الإيديولوجي للثورة

سياس قد فقدت جاذبيتها: "إنَّ حقائق التاريخ المزعومة ليست صالحة أكثر من حقائق الدين المزعومة"⁷⁴. وكان بديل إدموند بورك أن "الناس لن ينظروا أمامهم إلى الأجيال القادمة ما لم ينظروا أبداً إلى أسلافهم"⁷⁵ قد اكتسب شعبية متزايدة. وكما لاحظ اللورد أكتون في مقالته المرجعية حول "مدارس التاريخ الألمانية" في العدد الافتتاحي للمجلة التاريخية الإنكليزية سنة 1886م، كانت "إدانة التاريخ" في قلب الثورة، كما كان "رد الفعل الرومنسي الذي انطلق مع اجتياح 1794م بمثابة ثورة التاريخ الغاضب"⁷⁶ كما كان أكتون يرى أن تاريخانية الرومنسية قد "ضاعف أفق أوروبا" من خلال توسيع منظورها ليشمل "إرث الإنسان برمته"⁷⁷. وقد حوّل جيّدًا توماس كارلايل في دراسته سنة 1930 بعنوان "حول التاريخ" المكانة الرفيعة التي أصبح التاريخ يحظى بها: "بما أن التاريخ يمتدّ في جذور كل العلوم، فهو كذلك أوّل منتج مميّز للطبيعة الروحانية للإنسان وأوّل تعبير صدر عنه لما يمكن أن يُسمّى الفكر"⁷⁸.

لما قرّر ثوار 1789م بعزم وثبات تأسيس نظام جديد مبنيّ على مبادئ الحرية والمساواة والأخوة، رموا جانباً مدوّنّة سلوك النظام القديم، وقد أعلن سايس في "ما هي الطبقة الثالثة؟"⁷⁹: "يجب ألاّ تثبّط عزائمنا لأننا لم نعثر في التاريخ على ما يمكن تكييفه لحالتنا الراهنة". كان الرومنسيون يفضلون الكائنات الحية على الحقائق الجميلة، والماضي وحده من منظورهم يمكن أن يقدم دليلاً مرشداً للحاضر والمستقبل. كانوا يعتقدون أن المفهوم القائل بوجود قانون طبيعيّ صالح لكلّ زمان ومكان خرافة أساطير. ليس القانون بقاعدة بل هو عرف وتقليد، إنه التعبير الذي يتطوّر عضوياً لهوية مجتمع معيّن. وهو وفق الوصفة المحبوكة لفريدريش شليغل: "العالم ليس منظومة بل تاريخ"⁸⁰.

وقد حصل هذا المفهوم التاريخي للقانون على تعبير رفيع المستوى
وشديد التأثير في منشور فريدريش كارل فون سافيني سنة 1814م
بعنوان: "حاجة عصرنا للتشريع وفقه القانون" والذي يحتاج فيه أن
القانون، مثلما هي حال الظواهر الفكرية الإنسانية الأخرى. مما فيها
الدين واللغة، ثمرة التطور التاريخي⁸¹.

القروسطية

عبرت هذه التاريخية عن نفسها ضمن عملية إعادة تقييم للعصور السابقة. كان التنوير يُجَلِّ العالم الكلاسيكي لمجرّد أنّه المكان الذي اكتُشفت فيه ومُورست القوانين الطبيعية للجمالية. وأعجب العديد من الرومنسيين كذلك باليونانيين، لكنّ ذلك لم يكن بسبب "بساطتهم النبيلة وعظمتهم الهائلة" (وينكلمان) بقدر ما كان لاحتفائهم بالعالم الديونيزي المتوحّش وكذلك - كما سنرى لاحقاً - بسبب الأهمية التي أوّلوها للأسطورة. ضمن تعلق الرومنسيين بالاستخصّاص¹ والنمو العضوي والتاريخ أن يجدوا قيمة في العصور الأخرى، لا سيما العصور الوسطى التي سخر منها الكلاسيكيون الجدد من عصر التنوير. وكما صاغ ذلك كينيث كلارك: "كان العصر الوسيط من منظّور القرن الثامن عشر الميلادي بحراً ضبابياً لا يتّضح فيه إلّا معلّم واحد - الغزوات النورماندية - مستديراً تموج على سطحه الكاتدرائيات الغوطية كالتفنّ دون دفة"⁸². وكان وينكلمان يرى أنّ مجرّد رؤية القمة المستدقة الغوطية الكبيرة لكاتدرائية سانت ستيفن في فيينا تشبه "إبرة كبيرة تخز عينه"⁸³. لكن سبق أن رأينا كيف أنّ القمة المماثلة في مدينة ستراسبورغ كان لها الأثر العكسي تماماً في غوته، كما كانت حال كثير من الرومنسيين الألمان الذين أصبحت الكتدرائية من وجهة

1 كلمة منحوتة لترجمة المفردة الإنكليزية: particularism، ويعرّفها حسن سعيد الكرّم كما يلي: أن يخصّ الإنسان باهتمامه وولائه جماعة (أو طبقة أو طائفة) دون غيرها. "المعني الأكبر" (ص.950) مكتبة لبنان، بيروت 2011 [المترجم]

نظرهم رمزاً للتحيرية⁸⁴. وبعد ذلك، أصبحت الحماسة تجاه الفن والمعمار الغوطي إحدى السمات المميزة للرئيسة للرومنسيين. تحولت كل تلك الخصائص التي سخر منها الكلاسيكيون - عدم الانتظام، والزخرف، والكآبة، وروح رجال الدين، والفلسفة المتعالية- إلى مكاسب يُحتفى بها كمصادر إلهام. ويُعبّر عن ذلك جيّداً فرنسوا روبي دو شاتوبريان الذي عاد طريقه إلى الكنيسة بعد تجربته مع الثورة الفرنسية. وفي مؤلفه "روح المسيحية، أو جمال الدين المسيحي" الذي حرّره في منفاه في لندن خلال العقد الأخير من القرن الثامن عشر ونشر أول مرة سنة 1802م كتب أنّه: "لا يمكن للمرء أن يدخل كاتدرائية غوطية دون أن يشعر برعشة من الرهبة وشعور غامض بالرب". ثم واصل ليفسر جاذبية الطراز الغوطي بالعودة إلى علاقته بالتاريخ والطبيعة:

لقد تحولت غابات بلاد الغال [فرنسا] لتصبح معابد
لأسلافنا، وهكذا حافظت أشجار السنديان على أصولها
المقدسة. إن هذه القباب المنحوتة من الأغصان، وهذه
السواري التي تدعم الجدران وتنتهي على نحو مفاجئ مثل
جذوع الأشجار المكسورة، وبرودة القبو، وظلال المعبد،
والأجنحة المظلمة، والممرات السرية، والأبواب المنخفضة:
كل شيء في الكاتدرائيات الغوطية يعيد رسم متاهات
الغابة ويثير مشاعر من الرهبة الدينية والألغاز والربانية.⁸⁵

كان لكتاب شاتوبريان تأثيراً قوياً. وكما علّق دافيد كارنس: فإنّه "أسّس تياراً من المحبة بين المؤلّف وجيل بأكمله من الشبان الفرنسيين رجالاً ونساءً، أثار خيالهم ليلتفت إلى مجموعة واسعة من المشاعر

والأفكار... وأكثر من أي عمل آخر كان مؤلفه باكورة الرومنسية الفرنسية المبكرة⁸⁶.

وبعد أن كانت مفردة "غوطي" تعني الازدراء مثل "آه، لا أسوأ من الجهل الغوطي!" (هكذا نعتت الأخت المتأنقة أخاها في رواية هنري فيلدنغ بعنوان "توم جونز" سنة 1749م)، أصبحت "غوطي"شارة فخر كما يتضح من عنوان رواية هوراس والبول "قصر أوترانتو، قصة غوطية" المنشورة سنة 1764م. ومثلت الرواية إحدى الإشارات الأولى لتغير التوجّه. هذه الرواية المستوحاة من كابوس (أي من أصل رومنسي جدًا في حد ذاته) تحتوي على إفراط في الخيال مثل اللوحة التي يخرج الشخص المرسوم من إطارها، والتمثال الذي ينزف، والسيف الثقيل لدرجة أنه يتطلب خمسين شخصًا لرفعه، أجزاء مقطّعة من جسم عملاق، جمع غريب من السحرة، عفاريت الجنّ، رهبان وغيرهم من وكلاء القوى الخارقة للطبيعة... تجري الأحداث وكتابة الرواية ذاتها في محيط مثالي لأنّ والبول حوّل في الخمس عشرة سنة السابقة للتأليف بيته في ستروبري هيل قرب تويكنهام إلى مكان مليء بالفنطازيا والرعب. وعلى الرغم من ازدراء أحد المؤرّخين المعماريين لهذا المنزل ووصفه "بالخدعة البارعة، والبيت المليء بالغرائب المكوّنة من الشظايا المعمارية المجمّعة على شكل بناية"⁸⁷ فقد أطلق رغم ذلك توجّهًا سوف يدوم قرنًا من الزمن وأكثر⁸⁸.

ويؤكّد كينيث كلارك في دراسته المعنونة بـ "إحياء الغوطي" المنشورة أول مرة عام 1950م أنّ الغوطي "تيار إنكليزي، بل لعلّه التيار الإنكليزي المحض الوحيد في الفنون التشكيلية"⁸⁹. ولا توجد في الكتاب إلاّ إشارة واحدة إلى غوته ضمن تعليق في الهامش على مقطع يتناول فيه دراسة جيلبرت سكوت حول الغوطي الألماني في أربعينيات

القرن التاسع عشر قائلاً: "لم تكن ألمانيا قد أدركت بعدُ عودة الغوطي"⁹⁰. ومن الممكن أن نغزو هذا الجهل الرهيب إلى جهالة الشباب (كان قد أكمل للتو دراسته في جامعة أكسفورد). كان الألمان في الحقيقة قد ركبوا التيار، بل إنهم ذهبوا إلى ما هو أبعد من مجرد الجدران المحصنة والأقواس المدببة التي كانت تزين الفيلات القوطية الإنكليزية والقصور المتكلفة. وقبل أن ينطلق سكوت في أبحاثه بعشرين سنة، كان هيغل يلقي المحاضرات في جامعة برلين حول مسائل متعددة، منها "ما يُطلق عليه الغوطي أو المعمار الألماني"، وكان يقرّ بفضل غوته الذي دافع عنه من ادعاء أنّه معمار فظاظة وهمجية"⁹¹. كما حوصل بإيجاز نداءه الموجه للرومنسيين: "بينما تنبطح أرضاً بنايات المعمار الكلاسيكي على نحو أفقي، فإنّ السمة الرومنسية للكنائس المسيحية في المقابل تتمثل في انبثاقها من الأرض وصعودها إلى السماء"⁹².

ويمكن استخدام الجزء الأخير من الملاحظة السابقة عبارة منقوشة للوحة التي رسمها معاصر هيغل تقريباً وأصيل مدينته برلين، كارل فريدريش شينكل سنة 1815م، وعنوانها "مدينة من العصر الوسيط على ضفاف النهر". ترتفع الكاتدرائية بصورة طبيعية كأنّها تنمو من غابة السنديان المحيطة بها. ويهدف إبراز طبيعتها العضوية، يبدو برجها الثاني بصدد البناء لتكون كحلّ الأعمال الرومنسية بصدد التكوين وليست مكتملة. ونشاهد في الخلفية أميراً يمتطي جواده عائداً من الحرب إلى قصره الواقع بطريقة رمزية مقابل الكاتدرائية مباشرة، بينما يركض رعاياه المخلصون للترحيب به. وإذا تبدّد السحب الرعدية فوق مدينة قروسطية على نحو مثالي، يتكوّن قوس قزح ليشرّ بالمستقبل السعيد"⁹³. وكما يشير تاريخ إنجاز اللوحة، فهي استعارة ترمز لعودة الملك

فريدريك وليان الثالث من حروبه ضد نابليون والتحرّر من الهيمنة الفرنسية الذي ساعد في تحقيقه.

كان لصورة الكاتدرائية غير المكتملة إيقاعاً خاصاً لدى الألمان، لأنّ أعظم مبانيهم على الإطلاق في العصر الوسيط، أي كاتدرائية كولونيا، كانت على ذلك النحو. وبسبب حجمها العملاق (على الأقل) تباطأت الأشغال في أواسط القرن الرابع عشر الميلادي ثم توقفت كلية في أواسط القرن السادس عشر، ولم يكتمل منها إلّا فضاء الجوقة (الكبير للدرجة أن يكون كاتدرائية في حد ذاته) والأجنحة الجانبية وطابقان من الـ برج الجنوبي. كما شكّل بقاء الرافعة العائدة للعصر الوسيط عتاً بصرياً للأجيال اللاحقة. ومع ذلك، فإنّ ذلك الانفصال بين الطموح القروسطي والإنجاز الحديث هو الذي أحدث الانطباع القوي لدى الرومنسيين. وكان عالم الطبيعيات جورج فوستر من بين الأوائل الذين عبّروا عن ذلك ومن أكثرهم بلاغة، وهو الذي قام بأعمال كثيرة منها مرافقة الكابتن كوك في بعثته الثانية إلى جنوب المحيط الهادي. كان مفكراً حرّاً من أصول بروتستانتية يبحث عن التجربة الجمالية لا الدينية عندما دخل كاتدرائية كولونيا: "كلما أذهب إلى كولونيا، أزور هذا المعبد الرائع لأرتجف من الإثارة أمام السمو"⁹⁴. ظهرت له عناقيد الأعمدة المرفهة "مثل أشجار غابة في فصل الربيع" والقباب "كيجان من الأغصان". واستبق هيغل بجمل كامل (كان يكتب سنة 1790م) معلقاً أنّ المعمار اليوناني يشمل جوهر كلّ ما هو إنساني وما هو آني وحاضر. وتراءى له أنّ دعامات كولونيا المحلّقة عبر الكتابة القوطية ظواهر قادمة من عالم آخر، "قصور سحرية" تشهد على القدرة الإبداعية للإنسانية⁹⁵.

واختتم فوستر معبراً عن أسفه الشديد لكون بناية بديعة من هذا القبيل لم تكتمل. ثم توفي في باريس بعد أربع سنوات وقد نخب أمله

في الثورة الفرنسية التي ساندتها بحماسة وعلى امتداد سنوات. وهكذا لم يعيش كفاية ليشاهد الحملة المطالبة باستكمال بناء كاتدرائية كولونيا وقد أصبحت القضية المشتركة للرومنسيين الألمان. وبرز في الصدارة "ألماني يعقوبي" آخر أصيب بخيبة أمل، وهو جوزيف غوريس الذي تحوّل من العمل السياسي الراديكالي إلى الكاثوليكية والقومية. أطلق ندائه الأول في صحيفته الأسبوعية "راينيشر مركور"¹ في نوفمبر 1814م، أي في الفترة المظفّرة التي كان فيها الألمان يهتفون أنفسهم خالها بمزعة نابليون في معركة لايبزيغ في السنة السابقة، والتي آلت إلى تحرّر ألمانيا من الحكم الفرنسي⁹⁶. وكان يحاجج بأنه ينبغي ألاّ تشيد أي من المعالم الكثيرة التي ستخلّد النصر قبل إلغاء الكاتدرائية درءاً للعتاب واللوم. وقد ساندته القادة البارزون للتيار الرومنسي الألماني ولا سيما فريدريش شليغل (الذي ألّف مديحاً للكاتدرائية في دراسته بعنوان: "مبادئ المعمار القوطي" سنة 1805م)⁹⁷ والإخوة سولبيتس وملكيور بواسوري الذين قدموا إسهامات كبيرة دفاعاً عن فنّ الرسم في العصر الوسيط⁹⁸. وعلى الرغم من كرمه المعروف لما يعدّه تجاوزات الرومنسيين، فإنّ غوته نفسه ساند هذا التوجه.

ثم تحوّرت الأمور آخر المطاف، وهو ما يسهّره الإخوة بواسوري الذين أقنعوا ولي عهد بروسيا بقضيتهم⁹⁹. غير أنّه لم يعتلّ العرش إلّا سنة 1840م، لكنه انطلق وقتها في الإصلاحات. وفي يوم 4 سبتمبر 1842 وضمن احتفالية فخمة، وضع الملك فريدريك وليم الرابع حجر الأساس لاستئناف الأشغال، كما اغتنم الفرصة ليلقي ببراعته المعهودة خطاباً محيياً المشروع بوصفه رمزاً للقوة ووحدة الشعب الألماني: "إنّ الروح التي بنينا بها هذه الكاتدرائية هي ذاتها التي كسّرت قيودنا منذ

تسعة وعشرين عامًا، ووضعت حدًا لذلّ وطننا والاحتلال الأجنبي لهذه المقاطعة. إنها روح الوحدة والقوة الألمانية... أسأل الربّ أن ترتفع كاتدرائية كولونيا في سماء المدينة وفي سماء ألمانيا على امتداد سنين حبلى بالسلام إلى نهاية الزمان"¹⁰⁰. وحتى بمساعدة الدولة، فقد تطلّب استكمال بناء الكاتدرائية ثمانيًا وثلاثين سنة أخرى، ليدشّنها سنة 1880م شقيق فريدريك ويليام، ويليام الثاني إمبراطور ألمانيا الجديد.

المنظر الطبيعي والأسطورة

عندما وُضع حجر الأساس يوم استئناف أشغال بناء الكاتدرائية سنة 1842م، كان النهر الذي تُشرف عليه البناية قد أصبح قبلة عبادة. كان نهر الراين زمن التنوير "ممشى رجال الدين"¹، أي المنطقة الخلفية الشهيرة التي يسودها الأمراء الأساقفة لكولونيا وتراير وماينتس ووورمس وشباير. كان زائرو كولونيا يسخرون من السكان المحليين لإيمانهم بالخرافات ولا سيما من مجموعاتهم الهائلة من الآثار المقدسة التي تشمل بقايا المجوس الثلاثة وآلاف الشهداء الذي ذبحوا خلال حكم الإمبراطور ماكسيميانوس، - وحتى أقل احتمالاً وقابلية للتصديق - بقايا 11.000 عذراء جئن من بريطانيا لتنصير السكان المحليين واستشهدن على أيدي قبائل الهون سنة 383م¹⁰¹. وقد كتب المؤلف المتشكك وصاحب الفتنة ويليام بيكفورد سنة 1783م مدّعياً أن المواطنين الأتقياء لمدينة كولونيا لا يولون أي اهتمام بمنزلهم القائمة وغير المرتبة، ولا بطرقهم الممتلئة بالأعشاب الضارة ولا بدكاكينهم المتسخة ما دامت رفات كسبار وملكيور وبلتازار [المجوس الثلاثة] محفوظة. بما يليق بمقامهم¹⁰². غير أن امتعاض بيكفورد تحوّل إلى إعجاب ما إن بدأ السفر باتجاه منبع نهر الراين: "على المولعين بالمناظر الريفية أن يكتشفوا ضفاف نهر الراين ويتبعوا الطريق الذي سلكناه من بون إلى كوبلنز. تبقى الطريق معلقة في بعض الأماكن كالشرفة المطلة فوق المياه، ثم تلفّ

في أماكن أخرى حول مرتفعات شاهقة وهوّات سحيقة، محتفية وراء الغابات وملتحفة بأصناف لا تُحصى من النباتات والأزهار"¹⁰³. وقد نال بيكفورد لقب "أول رومنسي لنهر الراين" لأنّ الراين أصبح منذ ذلك الحين القبلّة المفضّلة للسياح البريطانيين¹⁰⁴.

وإذ كتبوا عنه بحماسة، تبرز قطعتان أدبيّتان بوصفهما الأكثر مبيعاً في تلك الفترة. أوّلها قصيدة بايرون "الرحلة المقدّسة للطفل هارولد" التي جلبت له الشهرة والثروة بين عشية وضحاها. ويذكر في رسالة وجهها لصديقه طوم مور في شهر مارس 1812م أنّه "استفاد ذات صباح ووجد نفسه شهيراً". أمّا من وجهة نظر مور نفسه، فإنّ "شهريته لم تنتظر البتة بل هي انبثقت في ليلة واحدة كالقصر السحري في القصص الخيالية"¹⁰⁵. سافر بايرون على ضفة الراين في ربيع 1816م وانبهر "بكمال الجمال المتنوّع" الذي وجده هناك. أمّا الطريق الفاصلة بين بون وماينز فقد وجدها "جميلة وفاقت كلّ توقّعاتي... ولا يمكن في أي نقطة أن نجد أجمل منها"¹⁰⁶. وقد أعطى صبغة شعرية لهذه الانطباعات في النشيد الثالث لقصيدته "الرحلة المقدّسة للطفل هارولد":

... نعم إنّ الحكمة الحقيقية

بداخل خلقها، أو هي في خلقك

أيتها الطبيعة الأم! فمن يزهو مثلك

على هذا النحو على ضفاف نهرك الجليل؟

هناك ينظر هارولد إلى العمل الرّبانيّ،

مزيج من كلّ أصناف الجمال: التيارات والوديان

والفواكه والأوراق والجروف والغابات وحقول الحنطة

والجبال والأعنان

وقصور دون ملاك تتنفس الوداع

من أعلى جدرانها الرمادية المورقة وبداخلها الآثار
المخضرة بمرور الزمان¹⁰⁷.

وانتشرت عام 1818م الرسالة ذاتها لكن غير نوع آخر من
المؤلفات الناجحة. في رواية ماري شيلاي "فرنكنشتاين" يعتمد المقطع
الذي يتناول عبور نهر الراين على رحلة قامت بها المؤلفة قبل أربع
سنوات برفقة بيرسي شيلاي. وعلى الرغم من أن ماري وبيرسي كان
عليهما تحمّل صعبة بعض "الألمان المقرفين" الذين كانوا "متعجرفين
وثرثارين، بل أكثر من ذلك في أعين الإنكليز يقبل بعضهم بعضاً"، فقد
أشادت بما شاهدت قائلة إنه "أروع جنان الأرض"¹⁰⁸. كما وضعت
في روايتها الكلمات ذاتها على لسان فيكتور فرنكنشتاين ورفيقه
السويسري هنري كليرفال الذي صاح معجباً ومعلناً أن جمال الراين
فاق جمال بلاده الأصلية "أحسنَ كأنما حُمِلَ إلى بلد سحري وذاق
سعادة نادراً ما يعيشها الإنسان"¹⁰⁹.

ومع ازدياد الحماس لما هو ألماني في أواسط القرن التاسع عشر
الميلادي، هُرع السياح البريطانيون لمشاهدة "أكثر الأماكن رومنسية
على وجه الأرض"¹¹⁰. وما يحمل على السخرية أن هذه الرغبة في
العيش بين أحضان الطبيعة النقية وأطلال القصور تحققت بوسائل النقل
الحديثة على غرار السكك الحديدية والسفن البخارية التي جعلت
الرحلة سريعة باطراد ومريحة وزهيدة السعر. وسرعان ما استُخدم نهر
الراين استعارة مجازية لخصال الثقافة الألمانية كما نقرأ على سبيل المثال
في رواية إدوارد بلور ليطون بعنوان "حجاج الراين"، عندما يقول أحد
الشخصيات: بينما تمخر السفينة عباب المياه باتجاه أعلى النهر: "تندفق
العبقرية الوطنية كما تندفق مياه نهر الراين عبر الجبال والسهول -
الوحدة الأكثر وحشية - الأبراج التي تنبثق فجأة من المدن القديمة -

القصر البالي - الدير الجليل - الكوخ المتواضع. الجلال والعشيرة، التاريخ والخرافة، الحقيقة والأسطورة، تتألى كلها عنصراً تلو الآخر لتمتج في مجموعة واحدة¹¹¹.

وأتسمت المواقف الفرنسية تجاه نهر الراين بمزيد من التردد والثنائية، ومن بين الأسباب العديدة أن يحمل الضفة اليسرى كانت جزءاً من الأراضي الفرنسية بداية من الاحتلال سنة 1794م حتى انهيار إمبراطورية نابليون بعد عشرين سنة. ولم يستغ العديد من الوطنيين الفرنسيين إعادة هذه الأراضي الشاسعة من بلد الراين بموجب اتفاق السلم النهائي سنة 1815م. ومع ذلك، وعلى الرغم من قدومهم في وقت متأخر نسبياً، فإن الرومنسيين الفرنسيين لم يقدروا آخر المطاف على مقاومة إغراء الراين، وسحرت مفاته ألباهم. وفي سنة 1842م نشر فيكتور هوغو بطم طميمه مذكرات مسافر مخصصة حصراً للمنطقة: "من بين كل الأنهار، أعشق الراين... هذا النهر الأبى النيل، الجامح دون ضراوة، البري لكن الجليل... نهر نبيل، إقطاعي وجمهوري وملكي في آن واحد"¹¹². وفي فقرة تتسم بالمبالغة الشديدة حتى بمقاييس هوغو، يسترسل قائلاً: "يجمع الراين كل الخصال التي يمكن لنهر أن يتصف بها. سرعة نهر الرون، واتساع نهر الواعر، صخور نهر الموز وتعرج نهر السين وشفافية نهر السوم والبقايا التاريخية لنهر التير والوقار الملكي لنهر الدانوب والتأثير الغريب لنهر النيل والرمال الذهبية للتيارات المتلافة للعالم الجديد والأطياف والأساطير المميزة لبعض الأنهار الآسيوية"¹¹³.

ولم يكن نهر الراين سوى موقع من المواقع التي أثارت حماساً الرومنسيين. كانت جبال الألب تنافسه للحصول على المرتبة البارزة للمنظر الطبيعي الرومنسي الجوهري. كانت هذه الجبال تُعدّ في الماضي

حاجزًا غير مريح للمسافرين يتعيّن عبوره في أسرع وقت ممكن، فإذا هذا الحاجر الوعر يتحوّل بداية من القرن الثامن عشر الميلادي إلى نقطة جذب. ونجد في الصدارة كالعادة روسو الذي كان يجتنب المدينة ليلوذ بالرّيف، وبقدر ما يكون برّياً تزداد قيمته: "واضح ما أقصده بالمنظر الرائع. لا يكون السهل رائعاً البتة في عينيّ مهما كان جماله. أحتاج إلى التيارات الجارفة والصخور والتّوب والغابات المظلمة والجبال والمسالك المنحدرة كي أنسلّقها أو أنزل إلى أسفلها والهوات الساحقة كي أشعر بالخوف. لقد استمتعت بكل هذا وسكرت به حتّى الثمالة عندما كنت في القرب من شامبيري"¹¹⁴. كان أجمل ما يحلو له في جبال الألب الشاهقة أنّ الطبيعة فيها أقلّ تلوثاً بأيدي الإنسان. وفي هذه الجبال عاش سان برو، بطل روايته "الهيلويز الجديدة" المؤلفة على شكل رسائل، تجربته الصوفية ومنها كتب إلى حبيبته المقدّرة جولي: "يبدو أنّ الارتفاع فوق المجتمع الإنساني يجعل المرء يتخلّى عن كل المشاعر الأساسية والأرضية، ومع اقترابه من المنطقة الأثيرية تكتسب روحه بعضاً من صفاتها السرمدي"¹¹⁵.

وبوصفها أكثر الكتب مبيعات في القرن الثامن عشر الميلادي¹¹⁶، فقد كانت رواية "الهيلويز الجديدة" دون سواها، أهمّ وسيلة إشهار لجاذبية جبال الألب، كما شجّعت السياحة في ربوعها. تسارع خلال القرن الثامن عشر الميلادي إيقاع الأسفار الدولية بينما ما زالت الحروب متواترة، إلّا أنّها أصبحت محدودة في مواقع معينة وأقل دماراً، وما زالت الطرقات سيئة إلّا أنّها أفضل ممّا كانت عليه في الماضي، وما زال السفر مجازفة لكنه ليس خطراً محدقاً. وعلى هذا الأساس، فقد اعتبر الناس "الرحلة الكبرى" جزءاً أساسياً في تربية السيد المحترم. وكان السير توماس هوبس الذي زار إيطاليا سنة 1549م أوّل مسافر

إنكليزي يحرّر يوميات رحلة إلى القارة الأوروبية، كانت جولة سياحية أكثر منها رحلة دينية أو حجاً¹¹⁷. ومع حلول القرن الثامن عشر الميلادي أصبح تدفق الزوار الإنكليز تياراً ثم سيلاً جارفاً بأعداده الغفيرة. وفي سنة 1768م، قدّر باريي أنّ ما يناهز 10.000 إنكليزي سافروا إلى إيطاليا خلال السبع عشرة سنة الماضية¹¹⁸. كما كتب مؤلف مجهول سنة 1770م: "عن كلّ إنكليزي سافر إلى مملكة الملكين الأولين (جورج)، هناك اليوم عشرة يقومون بالرحلة الكبرى"، بينما قدّر جيون بعد خمس عشرة سنة أنّ 40.000 إنكليزي يسافرون إلى القارة (على الرغم من أنّ هذا عدد تقديري والأرجح أنّ فيه بالتأكيد مغالاة)¹¹⁹.

وقد زار معظمهم إيطاليا عبر جبال الألب. "يصل الأجانب زرافات ووحدانا" كما كتب الفنان السويسري كسبار ولف سنة 1779م في مقدمة مجموعته من النقوش المطبوعة "وصف تفصيلي للمشاهد الطبيعية الرائعة في سويسرا"¹²⁰. وكان الغرض منها تعريف من لا يقدر على السفر إليها بما يضيّعه على نفسه. وهي خدمة قدّمها كذلك كثير من الرسامين مثل جون روبرت كوزنس وفرنسيس تاوئي الذي رسم في السنة نفسها - 1781م - مناظر طبيعية من جبال الألب¹²¹. وقد أوحى مشاهدة رسوم الألوان المائية التي أنجزها كوزنس إلى تورنير بالسفر إلى الألب سنة 1802م عندما فتحت معاهدة السلم لأميانس القارة مجدداً للمسافرين الإنكليز، وإن كان ذلك لمدة وجيزة. ولما التقى الرسام جوزيف فارينغتون في متحف اللوفر لدى عودته إلى الديار، قال له إنّ وجد جبال الألب "رومنسية جداً"¹²².

كانت جبال الألب كلّ ما يحبه الرومنسيون - غير منتظمة، وخصوصية، وجليلة، وعضوية، ومرعبة، وروحانية. كان عالم الطبيعة

السويسري هوراس بينيديكت دو سوسير ثالث شخص يبلغ قمة الجبل الأبيض سنة 1786م، وكتب حول تجاربه في الجبال الشاهقة قائلاً: "تسمو النفس وتنزع رؤية الروح إلى الاتساع، وفي خضم هذا الصمت المهيّب يبدو للإنسان أنه يسمع صوت الطبيعة، وأنه أصبح يحيط بأدق عملياتها"¹²³. وهو إحساس عاود كذلك الشعراء الرومنسيين الإنكليز الذين نعتوا سويسرا بأنها "أكثر المناطق رومنسية في العالم" حسب كلمات بايرون. وجمعية صديقه الجديد شيلي الذي التقاه في سيشيرون قرب جنيف سنة 1816م، انطلق في رحلة على متن سفينة، ولم يحمل معه دليل السفر بل نسخة من رواية "الهلويز الجديدة"¹²⁴.

وعند مشاهدته جبال الألب، صرخ كولريدج: "من يُلحد، من يمكن أن ينكر وجود الله في وادي العجائب هذا؟" ومن المعلوم أنّ شيلي قد ينكر فعلاً، لكنه كان بدوره منبهراً بالمشاهد ذاتها: "لم أتخيل أبداً من قبل كيف يمكن أن تكون الجبال... إنّ امتداد هذه القمم الشاهقة التي تبرز أمام البصر تثير إحساساً بالنشوة والانبهار لا يتعد كثيراً عن الجنون". وظهرت النتيجة الشعرية على شكل قصيدته "نشيد الجبل الأبيض"، ذلك الجبل الذي تسلّقه برفقة شخصية بارزة: سوسير،

أيتها الهوة السحيقة! عندما أوجّه بصري صوبك

أبدو كأنني في شطحة متعالية وغريبة

وأجد الإلهام في فنتازيّي المنفصلة ذاتها.

وفي مقدّمته لمؤلف ماري شيلي "قصة رحلة الستة أسابيع" (1817م)، كتب: "كُتبت القصيدة تحت التأثير الآني للمشاعر العميقة والقوية التي أثارها تلك الأشياء ذاتها التي سعت إلى وصفها، وفي تدفق النفس الهائج المائج تبحث عن الاستحسان لأنها تسعى لمحاكاة الروح

البرية التي لا تُروّض والجلال المتعالي من حيث انبثقت تلك
المشاعر" ¹²⁵.

وفي الفترة ذاتها تقريباً، كان بعض الرومنسيين يتجهون جنوباً نحو
جبال الألب، بينما يتجه غيرهم شمالاً نحو المرتفعات الإسكتلندية،
يبحثون بدورهم عن المناظر الطبيعية البرية والوعرة والجلمحة. وكان على
المسافرين انتظار حلول السلم النهائي في أعقاب التمرد اليعقوبي سنة
1745م كي تصبح المنطقة آمنة ويمكن زيارتها دون مرافقة عسكرية.
وقد ازدادت جاذبيتها في ستينيات القرن الثامن عشر الميلادي، بفضل
النجاح الباهر لثلاثة أجزاء من "الترجمات الثرية" لأشعار نُسبت إلى
مؤلف من القرن الثالث الميلادي يُدعى أوسيان، وهو ابن فينغال البطل
الكاليدوني العظيم الذي هزمت عصابة محاربيه جيشاً حاول غزو بلاده.
وقد نشرها مُعلّم يُدعى جايمس ماكفرسون يتبين دوره في هذا المشروع
في عنوان الجزء الأول: "مقاطع من الشعر القديم، مُجمّعة في مرتفعات
إسكتلندا ومُترجمة من لغة بلاد الغال أو الأرس". وتؤكد المقدمة دوغما
تردد "أنّ القراء يمكن أن يعتمدوا على هذه المقاطع بوصفها بقايا أصلية
من الشعر الإسكتلندي القديم". وعلى الرغم من استحالة تحديد التاريخ
بدقة، إلّا أنّ "الأعراف في البلاد التي كُتبت فيها تُرجعها إلى عهد قديم
جدّاً، ومما يدعم هذا الاعتقاد روح القصائد ذاتها وإيقاعها" ويُقال إنّ
الآيات مرّت من جيل من الشعراء إلى آخر ¹²⁶. ويبدأ المقطع الأول
على النحو التالي:

فينفيللا: محبوبتي ابن الروابي، يركض وراء الغزال بينما تلهث
كلابه الرمادية إلى جانبه وتصفّر الريح في أوتار قوسه. سواء كنت في
منبع الصخرة أو في نهر الجبل، وعندما يتمايل القصب مع الريح ويمر
الضباب من فوقك، دعوني أقترّب من حبي دون أن يشعر بي

لأنظر إليه من وراء الصخرة. كنت جميلاً لما رأيتك أول مرة قرب
السنديانة القديمة لبرانو، وكنت عائدًا من الصيد وأنت الأجل من بين
أصدقائك¹²⁷.

وعلى الرغم من أنّ باحثًا حديثًا رمى جانبًا أعمال أوسيان
مصرحًا بأنها "غير قابلة للقراءة... ومملة بطريقة تفوق الوصف،
وشخصياتها شاحبة مثل الأطياف التي تمنحها آليتها المخارقة"¹²⁸، إلّا أنّ
العديد من المعاصرين نعتوه بموميروس الإسكتلندي. وإضافة إلى ذلك،
لم تكن إسكتلندا وحدها التي منحت ذلك القبول المنتشي، فقد حصل
على تشجيع مبكّر من شخصية من قامه غوته نفسه في كتابه "عذابات
الشاب فيترتر". وعندما قابل فيترتر لوت فيما ظهر لاحقًا أنّه لقاؤهما
الأخير، قرأ عليه بعض أشعار أوسيان من ترجمته تلبية لطلبه. وكان لها
تأثير شديد فيه: "تماطلت الدموع بسخاء من عينيّ لوت، وأحسّست
بالراحة في قلبها عند سماع قراءة فيترتر. رمى بالأوراق جانبًا وأمسك
بيدها ثم بكى بحرقه شديدة. وضعت لوت رأسها على اليد الأخرى
وأخفت عينيها بمنديلها. كان كلاهما مضطربًا جدًّا"¹²⁹. ولمّا عاد
للقراءة ما لبثت قليلًا حتى فقدت السيطرة كليّة على نفسها: "اضطربت
أحاسيسها، ضغطت يديها على صدرها وانحنّت في حركة حزينة
بالتجاهه حتى التقت وجنتيهما المبلّلتين. تاها بعيدًا عن العالم". لكنّ ذلك
لم يدم طويلًا للأسف، إذ أسرع لوت بالخروج من الغرفة قائلة لفيتتر
إنّها لن تقدر على رؤيته مجددًا. وفي اليوم التالي، أطلق النار على نفسه.

ومع نهاية القرن، كانت أشعار أوسيان قد تُرجمت إلى الإيطالية
والفرنسية والألمانية والبولندية والروسية والدنماركية والإسبانية
والهولندية والتشيكية والمجرية، أي بعبارات أخرى إلى لغات أكثر من
اللغات التي تُرجم إليها أي عمل محرر بالإنكليزية خلال القرن الثامن

عشر، باستثناء رواية روبنسون كروزوي¹³⁰. وكما وصف ذلك ماثيو أرنولد كانت تصبّ "مثل سيل من اللحم عبر أوروبا"¹³¹. في سنة 1770م كتب هيردر لصديق له: "إذا ما بلغت ذات يوم سواحل بريطانيا، سوف أركض لمشاهدة بعض المسارح ومقابلة غاريك وإلقاء السلام على هيوم، ثم أنطلق إلى بلاد الغال وإسكتلندا فالجزر الغربية التي يرقد في إحداها ماكفرسون، أصغر أبناء أوسيان سنًا"¹³². ومع ذلك ارتفعت عاليًا منذ البداية أصوات بعض الشخصيات النافذة لتشكّك في أصالة الأشعار. كما أنّ السخرية التي طبعت ما قاله عنها الدكتور جونسون يمكن إغفالها، لأنها مثال آخر لكرهه الشهير لكل ما هو إسكتلندي. ويمكن أن يكون النقد الشديد الذي أظهره المثقفون الأيرلنديون بدوره منحازًا، لأنهم كانوا معتازين من أن أبطالهم صُنّفوا على حساب إسكتلندا. لكن الأمر مختلف فيما يتعلق بدافيد هيوم الذي تراجع عن إسناده السابق وقال لزميله الإسكتلندي جيمس بوسويل: إنّ الأشعار كلها مزيفة، مضافاً أنه لا يصدّق أنّ "فينغال" قصيدة قديمة "على الرغم من أنّ خمسين من سكان المرتفعات من ذوي المؤخرات العالية" سيقسمون أنها كذلك¹³³.

وهي بالفعل لم تكن قصيدة قديمة. لم يجمع ماكفيرسون "فينغال" أو "تيمورا" (القصيدة الملحمية الأخرى في المجموعة) بل كتبها بنفسه أو - بالأحرى - ترجمها من القصائد الغالية التي ألفها ابن عمه لاشلان ماكفيرسون المختبئ في ستراثماشاي، بمساعدة إيوارت ماكفيرسون¹³⁴. وما زالت المسألة تثير جدال النقاد الأدبيين¹³⁵، لكن ينبغي ألاّ نتوقف عندها في هذا المقام أكثر من اللزوم. والمهمّ في ظاهرة أوسيان هو ردّ الفعل الواسع والدائم الذي حفّزته عبر أوروبا، على الرغم من أنه يجوز أن نضيف أنّ هذا الردّ في حد ذاته يشير إلى أنّ القصائد التي أسندت

إليه كان لها فضل أدبيّ وقيمة تاريخية تفوق ما يمكن لشخص تتابّه الشكوك مثل هوغ تريفور روبر أن يقرّ به. وتشهد ثلاث لوحات على أقل تقدير على قدرتها الإيحائية: لوحة جيرار بعنوان "أوسيان يدعو الأشباح بنغمة قيثارة" (1801م)، ولوحة جيرودي "أوسيان يستقبل أشباح الأبطال الفرنسيين" (1802م)، وإينغر "حلم أوسيان" (1813م). وقد أمر بإنجازها كلها نابليون الذي حمل معه أشعار أوسيان في حملته الأولى لما وراء البحار (مصر) والأخيرة (سانت هيلين)¹³⁶. كما كان نابليون من أشدّ المعجبين بأوبرا جان فرنسوا لوسيور بعنوان "أوسيان" أو "الشعراء الملحميون" التي عُرضت أول مرة بعد فترة وجيزة من تتويج الإمبراطور الجديد سنة 1804م. وقد أكّد نجاحها المنقطع النظير - سبعون عرضاً في العقد الأول - مكانة لوسيور بوصفه الموسيقار الرائد للنظام النابليوني¹³⁷.

أُتيح الكتاب للقراء في ترجمته الفرنسية منذ سنة 1777م¹³⁸، وهو ما ساعد بصفة ملحوظة على انتشار صيت أوسيان عبر القارة. كما انتشرت كذلك الرغبة في اكتشاف الملاحم الشعبية القديمة وإعادة إحيائها، وعند الضرورة اختلاقها. "حكاية حملة إيغور" قصيدة ملحمية مؤلفة باللغة السلافية الشرقية القديمة اكتُشفت سنة 1791م في أحد الأديرة ونشرت سنة 1800م، وقدمت للقوميين الروس تلك الأصالة الثقافية التي أحسّوا أنهم بحاجة إليها. تعود الحكاية لثمانينيات القرن الثاني عشر الميلادي، وتسرد وقائع الحملة التي قادها يغور، أمير نوفغورود، ضد القبائل التركمانية الرحّل. وعلى الرغم من الشكوك التي تُثار بين الفينة والأخرى، فهي تكاد تكون بالتأكيد أصلية¹³⁹. وقد رحّب بها المعاصرون بحفاوة، كما كانت حال "الأشعار الروسية القديمة" لمؤلّفها كيرشا دانيلوف، المنشورة بعد أربع سنوات¹⁴⁰.

وبالتأثير ذاته لكن بمصدقية أقل، أُعلن عن اكتشافات مختلفة في الأقاليم البوهيمية لإمبراطورية هابسبورغ، حيث احتدّت بسرعة المنافسة الثقافية بين الألمان والتشيكيين في الربع الأول للقرن التاسع عشر الميلادي. عندما أسّس الكونت فرنيتشاك كولوفرات حاكم بوهيميا سنة 1818م المؤسسة الجديدة، وردت في إعلانه المحرر بالألمانية إشارة إلى المؤسسة الجديدة بوصفها "متحفًا وطنيًا" (*vaterländisches Museum*)، لكن عندما ترجم يوزيف يونغمان العبارة إلى التشيكية أصبحت "المتحف القومي التشيكي" (*národní české museum*)¹⁴¹. وفي السنة السابقة لهذا الحدث، أعلن خبير الفلكلور فكلاف هنكه أنّه اكتشف مخطوطاً سلافونياً قديماً في قبر تحت الكنيسة في دفور كرالوفي. وعلى الرغم من أن المخطوط كان مركوناً أسفل حزمة من السهام تعود لعصر المحارب الحوسيني العظيم جان زيزكا، إلّا أنّ الناس اعتقدوا أنّه أقدم من ذلك بكثير¹⁴². كان المخطوط جزءاً من عمل أكبر حجماً، ويشمل أشعاراً تقول للتشيكيين ما كانوا يعرفونه مسبقاً دون أن يملّوا من سماعه مراراً وتكراراً: أنهم ينتمون إلى ثقافة ضاربة في القدم، وأن ماضيهم يميّز بأعمال مقاومة بطولية ضد الناطقين بالألمانية الذين احتلوا بلادهم. وفي إحدى القصائد على سبيل المثال، وعنوانها "وطنية" بكل بساطة، يتحد المحارب العظيم زابوج (أي المدمّر) مع سلافوج (الجيد) لهزيمة الطاغية الألماني الشرير لوديك الذي يقتله زابوج في معركة واحدة¹⁴³. عُرفت هذه المجموعة باسم "مخطوط كراوفيدورسكي". وكانت لمخطوط "محكمة ليبوس" (وعُرف لاحقاً باسم "مخطوط زيلينهورسكي") أهمية أكبر، وقد أرسله مجهول في السنة اللاحقة، أي عام 1818م، إلى الكونت كولوفرات¹⁴⁴. ورغم أنّ المخطوطين مزوران بأيدي هانكه، إلّا أنّ ذلك لم يعن قبولهما على نطاق واسع.

وبالفعل، توالد المخطوطان لينتجا مؤلفات أقل تزويراً، جرى تأليفها خصيصاً لمنحهما مزيداً من المصداقية¹⁴⁵. أصبح هانكه بطلاً قومياً، وكان قد قاضى بما فيه الكفاية صحيفة غير حكيمة تساءلت حول صحتهما. وعندما تُوفي سار في جنازته 20.000 شخص و400 حامل مشعل ووجهاء تشيكيون من كل شرائح المجتمع¹⁴⁶. وكما صرح بكل وقاحة زميله في التدليس، فإنّ مختلفي "الكذبات الورعة" قدّموا "إسهامات أكثر بكثير إلى ثقافتنا من الرجال الذين جرّدوا قروناً من التاريخ من محتوياتها نتيجة إفراطهم في النقد"¹⁴⁷.

وفي هذه الأثناء، تبين أنّ عمليات التزوير التي قام بها هانكه أصبحت "حدثاً محورياً في تاريخ القومية التشيكية"¹⁴⁸. وكان من بين مشيحي جنازته أهمّ زعيم تشيكي في النصف الأول للقرن التاسع عشر الميلادي، فرانتيساك بالاكوي الذي دوّن في مذكرته سنة 1819م: "قرأت أوّل مرة في بداية هذا الصيف بيهجة لا توصف م.ك. [مخطوط كراوفيدورسكي]... لقد نلت المجد يا وطني! ومرة أخرى، رفعت رأسك عاليًا بينما تنظر إليك الأمم بإعجاب". فمع تقدمه في السن يبدو أنّ شعلته لم تخب، فكتب بعد مرور أربعين سنة: "نحن المعاصرين القدامى الذين شهدوا الجهد الموجه لتشكيل وتنمية لغة أدبية تشيكية وساهموا فيه قبل سنة 1817م، نقدر أن نخبركم كيف أنّ اكتشاف م.ك. فتح في لمح البصر عالمًا جديدًا أمامنا، عالمًا لم نكن نتوقّعه"¹⁴⁹.

قدّمت المخطوطات مادة للرسمين والموسيقين، وكذلك للشعراء والروائيين. وعندما افتُتح المسرح الوطني لمدينة براغ يوم 11 يونيو 1882م، كان العمل المختار للاحتفاء بهذه المناسبة "ليوز" لسميتانا مع نص كلامي أوبرالي من تأليف جوزيف فانتزيغ، الذي تأثر بشدة بالمخطوطات المزوّرة. لم يكن العمل أوبرا بقدر ما كان عرضاً موسيقيًا يحتفل بأسطورة

التأسيس التشيكية للقرن التاسع الميلادي، عندما عثرت البطلة تشيك على الفلاح القوي برامسيل الذي سيصبح زوجها، وتؤسس معه السلالة التشيكية العظيمة التي ستحكم الأقاليم البوهيمية خلال القرون الأربعة اللاحقة. ويسرد ليبوز في المشهد الأخير سلسلة من الرؤى ينكشف فيها المستقبل المجيد - وإن كان مضطرباً - للتشيكيين. وعندما تصل إلى فترة الاضطهاد على أيدي الحوسيتين، يرتفع الضباب وتبلى عينا البطلة، لكنها تحتم قائلة: "هذا ما أحسه بشدة وأعلمه في صميم قلبي: لن يهلك أبداً شعبي التشيكي العزيز، سوف يقاوم ويخرج سالماً من كل أهوال الجحيم!"، وكان يمكن للجمهور أن يضيف بينما هو يقف للتصفيق: "بما في ذلك الألمان المتوحشون وأسيادهم النمساويون الهابسبورغ"¹⁵⁰.

وبالطبع، كان للألمان أساطيرهم كذلك، وليس من باب الصدفة أن تُزهر خلال الحقبة الرومنسية. ومن بين الأدبيات الكثيرة جداً المتوافرة (جمع الإخوة غريم ما يزيد على خمسمئة)، راجت ثلاث أساطير بوجه خاص. تتعلق الأولى بالإمبراطور العظيم فريدريك بربروسا في العصر الوسيط (1122-1190م). وعلى الرغم من أن رواية "الحروب الصليبية الثالثة" تصرّ على أنه غرق، فإن ذلك لم يحصل حسب الأسطورة. لقد حُمل بمعجزة إلى مغارة تحت جبال كيفهاوزر في تورينغن، حيث ظلّ نائماً في انتظار أن يناديه الشعب الألماني ساعة الحاجة¹⁵¹. وفي الواقع جرى توحيد ألمانيا دون المساعدة المريئة لبرباروسا، غير أن ذلك لم يمنع جمعية القدماء الممتنين من تشييد معلم عملاق فوق الجبل لتخليد ذكراه، يبلغ ارتفاعه ثمانين متراً.

وتتسم أسطورة هرمان (أرمينوس باللاتينية) الشرسكي بمزيد من الحيوية، وهو قائد القبائل الألمانية التي ألحقت هزيمة بالفيالق الرومانية بقيادة فاروس في غابة توتوبرغ سنة 9 ميلادية. عرفت هذه الأسطورة

شهرة أولية في بداية القرن السادس عشر الميلادي، وليس من باب الصدفة أن تكون هذه الفترة حقبة تحييش القوميات. كتب في سنة 1529م الوطنيّ المعتنق مذهب لوثر والفلسفة الإنسانية حواراً سمّاه "أرمينيوس"، يُدافع فيه البطل عن قضيته في محكمة الأموات، ويربح مكاناً شرفياً بوصفه "بروتوس الجرمانى"، أي المناضل من أجل الحرية ضد الهيمنة الأجنبية¹⁵². ثم خفت الاهتمام بالروح القومية خلال الصراعات الدينية والأهلية التي استفحلت في الإمبراطورية الرومانية المقدسة خلال القرن الذي تلا وأكثر، ولم يتعش مجدداً إلا في أواسط القرن الثامن عشر الميلادي. استلهم فريدريش غوتليب كلوبشطوك من أوسيان لتلحين ثلاثية كبرى: معركة هرمان (1769م)، هرمان والأمراء (1784م)، موت هرمان (1787م). ومن بين الفضائل الألمانية التي أعطاها كلوبشطوك شكلاً شعرياً، كان التواضع والعفة والتقوى والروح الإنسانية والأخلاق وتكريس النفس للعدالة ونكران الذات¹⁵³. لم يكن ممكناً مقاومة هذا المزيج من المجد العسكري ورضا المرء عن أخلاقه، مما منح إلى نسخة كلوبشطوك من الأسطورة تأثيراً مباشراً ودائماً في الزمن. وتكاد تحتوي كل المجموعات الأدبية المختارة لنهاية القرن الثامن عشر الميلادي مقتطفات منها، وبقيت مُستخدمة لبثّ الحماسة للقضية الوطنية لحرب التحرير سنة 1813م¹⁵⁴.

وقد أسس كلوبشطوك مع غيره من مؤلفي هرمان مجموعة من المراجع السيميائية لتمييز الهوية القومية الألمانية. ومقابل النظام الحضري والتعقيد الرومانيين قدّموا خشونة الحياة البرية الجالحة للغابات الألمانية. وفي معركة هرمان، تصطف الطبيعة نفسها مع الجانب الألماني، فترسل الأمطار الجارفة والعاصفة الرعدية لإعاقة تقدّم الرومان، قبل أن تطوقهم بالنهر والغابة، بينما تكسح الغربان الناعقة السماء، ويُسمع صغير النسور وهي

تُشد نشيد الثأر¹⁵⁵. وكانت أكثر الصور شعبية من بين هذه الاستعارات الطبيعية صورة شجرة السنديان الألمانية، رمز القوة والقدَم والدوام:
يا وطن الأسلاف، يا وطن الأسلاف!
أنت مثل السنديان الأعظم
الذي يُظلّ كل شيء بظله
في أعماق بساتين الغاب،
أنت السنديان الأعلى قمة والأكثر قدماً وقديسة،
يا وطن الأسلاف!¹⁵⁶.

كان هذا الجمع مع العناصر الطبوغرافية مستخدماً في كثير من الأحيان. وعندما كتب هيردر سنة 1772م خلال زيارة للغابة التوتونية رسالة إلى التي ستصبح زوجته لاحقاً، ربط بين الجغرافيا والتاريخ والشخصية القومية: "أنا الآن في البلاد، في منطقة هي أجمل وأقصى وأكثر منطقة ألمانية رومانية في العالم. هو التراب ذاته الذي حارب فيه هرمان وهُزم فيه فاروس، وما زال وادياً مخيفاً ووعراً ورومنياً تحيط به جبال فريدة من نوعها. وعلى الرغم من احتمال ضياع الكثير من البسالة الألمانية ومن المثل العليا الكلوبشطوكية المتعلقة بالأخلاق والعظمة، فإنّ الروح ما زالت ميّالة - باعتبار السلوك الجريء المتفرّد لألمانيا - إلى الاعتقاد أن هنالك طبيعة ألمانية جميلة ووعرة¹⁵⁷.

آلت تجربة الثورة الفرنسية ونابليون، ولا سيما الهزيمة المذلة للبروسيين في بينا وعاورشتاد سنة 1806م، إلى كتابة أسطورة هرمان بمزيد من التطرف. وجاء أشدّ التصريحات تطرفاً من هاينريش فون كلايست في مسرحيته معركة هرمان لسنة 1808م. استخدم جميع العناصر من النسخ السابقة - الحرية، الكراهية، الثأر، التعطش للدماء، التباين بين الفضيلة الألمانية والرذيلة الرومانية - وكثّفها لدرجة لا يمكن نعتها إلا بالمرضية.

ومع اقتراب الفيالق الرومانية عابرة الأراضي الشرسكية، تأتي التقارير التي تشير إلى النهب والحرق والبشاعات المروعة. وفي هذا الصدد، يُذكر على سبيل المثال أن جندياً رومانياً تخاصم مع امرأة أنجبت طفلاً منذ مدة وجيزة، فما كان منه إلا أن افكّ الرضيع من صدر أمه وضربها به حتى الموت؛ ولما أخبر قائده بذلك هزّ كنفه بلامبالاة. ويروي شاهد عيان آخر أن الرومان قطعوا شجرة سنديان مقدّسة يبلغ عمرها ألف سنة، مُكرّسة لـلـووتان. أمّا الشراسكة الذين حاولوا أن يُقاوموا، فقد أحرقت قُراهم. لم تُروّع هذه الحكايات هرمان بل استمتع بها وزاد من عنده في زاد الرعب والبشاعة، مُصرّاً على ضرورة نشرها ومؤكدًا أن الرومان أُجبروا الشراسكة على الركوع على رُكبهم وعبادة الآلهة الرومانية. وبالفعل، ها هو يُعطي أوامره للشراسكة بالتتكّر بمظهر الرومان والخروج لحرق وتدمير الأماكن التي لم يصلها الرومان.

وكما يشير كل ذلك، لن يوقف هرمان الذي أبدعه كلايست أيّ شيء ليلحق الهزيمة الكاملة بالعدو ويسحقه سحقاً. وعندما يبلغه أن فتاة شيروسكية اغتصبتها عصابة من الجنود الرومان ثم قتلها والدها، يُعطيهِ الأوامر كما يلي:

احمل ابنتك العذراء المغتصبة إلى كوخك!

هناك خمسون قبيلة ألمانية

لذلك خذ سيفك الحاد

وقطّع جسمها إلى خمسين إربة.

أرسل مع مبعوث قطعة من جسدها

إلى كل قبيلة من الخمسين.

وسوف أمنحك خمسين حصاناً.

وللأخذ بثأرك، سوف يتقاطر الناس

من كل أرجاء ألمانيا
وسوف تصرخ الرياح العاصفة عبر الغابات:
الانتفاضة!
وسوف تزجر الأمواج التي ترتطم بالساحل:
الحرية!

شعب الشراسكة [يردد]
الانتفاضة! الثأر! الحرية!¹⁵⁸.

وفي الجانب المقابل من مقياس الحدة والمغالاة، نجد لوحة رسمها دافيد فريدريش سنة 1812م عنوانها "قبور الأبطال القدامى". وهي تُصوّر وادياً سحيقاً مكسوّاً بالأعشاب فيه بعض القبور المتناثرة. ويسوق النص المنقوش على التوابيت الحجرية رسالة وطنية: "سلام على قبرك أيها المنقذ زمن الشدة"، "الشاب النبيل، منقذ وطن الأسلاف"، "تضحية نبيلة من أجل الحرية والعدالة". ويلتفّ حول القبور المهشمة في الخلفية المكتوب عليها "أرمينيوس" ثعبان مرقط بألوان العلم الفرنسي الثلاثي الألوان. وسواء خُرب قبر هرمان أو كسره بنفسه فالرسالة واضحة: الصيادون الفرنسيون الذين يمكن مشاهدتهم في الخلفية عند مدخل المغارة آثمون¹⁵⁹. وعندما رسم فريدريش لوحته سنة 1812م لم يكن ليعلم أن نابليون سوف يواجه كارثة في روسيا ستقود إلى انهيار إمبراطوريته. ومع ذلك، حتى عندما انهزم على أيدي قوى التحالف في لايبزيغ في أكتوبر من سنة 1813م، لم يُغيّر فريدريش أسلوبه التلميحى. وفي لوحة "الصيد في الغاب" التي أنجزها سنة 1814م، يصف ببساطة الصيد الفرنسي تائهاً وسط الغابة، ويبدو كالفزيم قرب أشجار الصنوبر التي ترمز إلى الموت، بينما ينعق غراب على شجرة مُفَرَّجاً عن كربتته¹⁶⁰.

والأسطورة الألمانية الكبيرة الثالثة، والأغزر إنتاجاً من الناحية الفنية "نشيد نيلونغ". وهو من تأليف شاعر مجهول من منطقة نهر الدانوب ما بين باساو وفينا في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي، وتستوحي موضوعها من تقليد شفهي أكثر قِدَمًا. وقد شكّل عدم معرفة الكاتب الأصلي نقطة جذب للرومنسيين، ويقول جاكوب غريم في هذا الصدد في دراسة حول أعماله: إنّ هذا الغياب "أمر مألوف في كل الأشعار الوطنية ويجب أن يكون كذلك لأنّها تنتمي لكلّ الشعب"¹⁶¹. جرت إعادة اكتشاف هذا العمل في مكتبة نمساوية سنة 1755م وتُرجم من الألمانية الفصيحة القديمة إلى الألمانية الحديثة، وتطلّب قبوله من قِبل القراء مرور زهاء جيل بأكمله. لكن على الأقلّ لم يكن هناك جدال حول صحته، لأنّ خمسة وثلاثين مخطوطاً ظهرت في النهاية على السطح، أحد عشر منها مكتمل. وبازدراثة المعتاد تجاه أدبه الوطني، صرف فريدريك العظيم نظره عنه قائلاً "إنّه لا يستحق حتى طليقة نارياً"، لكن في العقد الأخير للقرن الثامن عشر حياه القراء بوصفه الإلياذة الألمانية¹⁶². نُشر العمل نثرًا وشعرًا في إصدارات لا تُحصى، بل إنّه صدر حتى على شكل كتاب الجيب كي يحمله الجنود معهم في حملاتهم العسكرية¹⁶³. وأصبح بعد فترة وجيزة من أكثر الأعمال الأدبية احتواءً على الرسوم، مع استثناء وحيد: الكتاب المقدّس. وجلب شخصيات بارزة من بينها هاينريش فوزالي، وبيتر كورنيليوس، وكارل فيليب فوهر، وجوليوس شنور فون كارولسفيلد¹⁶⁴.

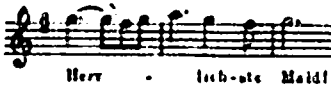
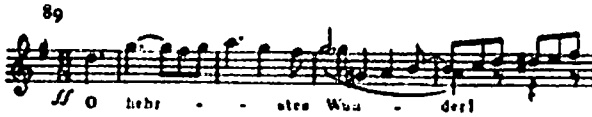
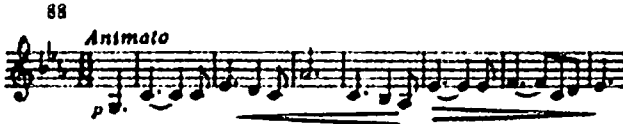
ومن بين الفنّانين المبدعين الذي استوحوا "نشيد نيلونغ"، كان أكثرهم طموحاً الموسيقار ريتشارد فاغنر بالطبع. كتبَ فاغنر ولحنَ الدراما الموسيقية الرباعية "خاتم نيلونغ" ما بين 1848 و1874م، وأدّاها

كاملة أول مرة في مسرح بايرويٲ سنة 1876م، وتُعدّ هذه المعزوفة من أعظم إنجازات الثقافة الأوروبية. وليس من الضروري أن تتفق مع و. هـ. أودن في قوله: إن فاغنر كان "من أعظم عباقرة الموسيقى في الدنيا"¹⁶⁵ كي تُقدّر قوّة المعزوفة حق قدرها. ومن المؤكّد قطعاً أنّ "الخاتم" ليس إخراجاً موسيقياً لـ "النشيد"، كما قال فاغنر للأميرة ماري فيتغنشتاين بكلّ أريحية سنة 1857م: "ما يحدث معي هو أنّني نادراً ما أقرأ ما هو أمامي، بل أقرأ ما أريد أن أرى فيه"¹⁶⁶. وبالفعل، فقد أخذ من الملاحم الأيسلندية أكثر ممّا أخذ من "النشيد"، ولا سيّما من "إذا" بشكليها الثري والشعري، ومن "ملحمة فولسونغ". غير أنّ النتيجة كانت فاغنيرية محضة بشكل لا لبس فيه.

ولم يُثر اهتمامه سير الأحداث في الملحمة ولا شخصياتها بقدر ما جذبته مكائنها الأسطورية. بلغ بفاغنر الاعتقاد أنّ الأسطورة "صحيحة في كل الأزمان، ورغم أنّ محتواها مُختصر، فهي لا تنضب عبر الأزمنة"¹⁶⁷. الأسطورة وحدها قادرة على التعامل مع الماضي والحاضر والمستقبل والبقاء صالحة على الدوام وعلى الصعيد العالمي: "الشيء الفريد في الأسطورة الذي لا يقبل المقارنة أنّها صحيحة على الدوام، وهي في أقصى اختصاراتها لا تنضب عبر الأزمنة. وتمثّل مهمّة الشاعر في تأويلها فحسب"¹⁶⁸. في الأسطورة "يكاد يختفي كلّية الشكل التقليدي للعلاقات الإنسانية التي لا يمكن تفسيرها: إلّا بالتفكير التجريدي. وبدلاً من ذلك، يظهر ما هو مفهوم على الدوام وما هو بشريّ محض، يظهر في شكل ملموس لا يمكن محاكاته"¹⁶⁹. وبالفعل، كان فاغنر في "الخاتم" يسعى لتحقيق أمل نوفاليس (الذي أخذ منه الكثير) الذي ينتظر قدوم الزمان "الذي يعود فيه العالم إلى حياة حرة في حد ذاتها... ويجد الإنسان في الأسطورة والشعر التاريخ السرمدّي الحقيقي للعالم"¹⁷⁰.



الموسيقار الألماني الرومنسي ريتشارد فاغنر (1813-1883م)



افتتاحيات معزوفة "رحلة الفالكيري" من المشهد الثالث لأوبرا "فالكييري"
التي تشكل العمل الثاني من المجموعة الأوبرالية "خاتم نيبيلونغ"
(Der Ring des Nibelungen) لريتشارد فاغنر [المترجم]

المُحافظون والثوريون

أحبّ الكثيرُ من الرومنسيين، إن لم يكن جلّهم، الأسطورةَ لأنها عميقة ومتخصصة وشعبوية، وفي الوقت نفسه قومية وكونية. وقد عثر وردسوارث كعادته، على التعبير الشعري المثالي عندما كتب حول أسطورة بروميثيوس في "الرحلة":

خيالاتٌ في شكلها، لكنّها حقائقٌ في معدها،
حقائقٌ هائلة! مألوفة لأناس

الأزمان الغابرة، دون أن تكون مهجورة في أزماننا¹⁷¹.

إن هذه الألفة مع التاريخ والأسطورة كثيرًا ما قادت إلى موقف محافظ تجاه قضايا الحاضر. وما كان لردّ الفعل الرومنسي على عقلانية التنوير إلّا أن يزداد ويتكثّف بسبب إفراطات الثوار الفرنسيين. كان جورج فوستر عاشق كاتدرائية كولونيا الألمانية مساندًا متحمسًا كذلك للثورة الفرنسية - مبدئيًا. وقد التحق بالنظام الجديد تحت شعار (*ubi bene ibi patria*)¹، عندما احتلّ الفرنسيون مدينة ماينز في أكتوبر 1792م. وبدأ يخيب ظنّه عندما شاهد صرامة الاحتلال العسكري، ثمّ زار باريس فتأكد تمامًا من أنّه كان مخطئًا في حسن ظنه بالنظام الجديد. وقد كتب من هناك قبل فترة وجيزة من وفاته في يناير 1794م: "يواجه العالم استبداد العقل، وهو أشدّ الأنظمة الاستبدادية، لا يعرف الشفقة... وبقدر ما تكون القضية نبيلة وعظيمة، يكون تعسفها

1 عبارة لاتينية تعني حرفيًا: حيث الخير، هناك وطني. [المترجم]

شيطانيًا. إنَّ النيران والطوفان، وكلَّ أصناف الأضرار التي يُلحقها الماء والنار ليست شيئًا مقارنة بالدمار والفساد الذي يعيئه العقل"¹⁷².

ومن بين التمثيلات البصرية للبون الشاسع الذي انفتح بين خطابات الثورة الفرنسية وممارساتها، تُعدّ تلك التي أنتجها غويا الأكثر بلاغة. وكما رأينا سابقًا، لم يكن موقفه من التنوير واضحًا البتّة. منحته تجربته الشخصية المباشرة لاحتلال جيوش نابليون المحور والشغف لإبداع أكثر صُور الحرب عنفًا "الثاني من مايو" و"الثالث من مايو" احتفالًا بالانتفاضة ضد الفرنسيين وضد قمعهم الوحشي. وكتب غويا بنفسه أنَّ غرضه كان: "استخدام ريشته لتخليد أبرز الأعمال أو الأحداث وأكثرها بطولة في ثورتنا المجيدة ضد طاغية أوروبا"¹⁷³. تظهر على اللوحة الأولى مجموعة من المتمرّدين يهاجمون جنودًا فرنسيين في منطقة بوارتا دل صول في مدريد، ونشاهد في الخلفية متمرّدًا يطعن مملوكًا ويسحبه من حصانه بينما يغرز آخرُ سيفه في كتف الحصان. وفي اللوحة الثانية المعروفة أكثر من سابقتها، تظهر زمرة من الفرنسيين الرماة بالرصاص تُعدم مجموعة من المتمرّدين. في يسار اللوحة، تكوّمت جثث المُعدمين، وفي يسارها ينتظر الأحياء حتفهم. ويتأكّد العنصر الديني من خلال الضحية التي تفتح ذراعيها في الوسط والراهب الراكع على ركبتيه والدير الضخم الذي يُشرف على الأفق المظلم. لا وجود هنا لبطولة رواقية، بل هو مجرد كرب ويأس وغضب وخشية من الموت. ويزر لنا التباين الشديد إذا ما قارنا هذه اللوحة برسم المعاصر جاك لويس دافيس المُحمّد لنابليون وحروبه¹⁷⁴. كما تظهر ذات الفظاعة الفجة في الرسوم المعروفة جماعيًا باسم "كوارث الحرب" التي يصف فيها غويا مشاهد البتر والقتل والاغتصاب.

أما الذين حُرِّموا من المشاهدة المباشرة لآثار الثورة، فكان ممكنًا لهم مساندة مبادئها. ومن موقعه المريح كفارس أكاديمي في جامعة كونيغسبرغ في أقصى شرق العالم المتحدت بالألمانية، لم ينفك الفيلسوف كُنت يؤكد أنَّ فرنسا تحرَّكت نيابة عن البشرية جمعاء وسعت لبلوغ مرحلة النضج، - لكنَّه لم ينفك كذلك يقدم ولاءه لمُشغله ملك بروسيا. وكان هيجل بدوره أقرب إلى الممارسة العملية، لكنَّه لم يجد أيَّ حرج كذلك في فصل فلسفته عن توجهاته السياسية. وفي سنة 1822م بينما كان يُطالب السلطات البروسية باتخاذ إجراءات عقابية ضد مجلة فصلية انتقدت فلسفته، كان يشيد في الوقت نفسه بالثورة الفرنسية التي أسست تلك اللحظة التي أدرك فيها الإنسان أنه قادر على تشكيل الواقع وفق فكره. وكان يحتسي طوال يوم 14 يوليو حتمًا كأس نبيذ أحمر احتفالاً بذكرى سقوط الباستيل¹⁷⁵.

ولا يمكن بالتأكيد تصنيف أيٍّ من الفيلسوفين ضمن قائمة الرومنسيين على الرغم من تأكيد كُنت على تحديد المصير الذاتي وبراعة هيجل في تفصيل أهدافه. رفض جلَّ الرومنسيين الألمان الثورة وكلَّ إنجازاتها. وكان أكثرهم توجُّهًا "الناصريون" (نسبة إلى الناصرة ومكانتها في المسيحية)، وهم مجموعة من الرسَّامين كوَّنوا في فيينا سنة 1809م "أخوية القديس لوقا" المهتمة عن قصد بالماضي. وانتقلوا سنة بعد تأسيس أخوتهم إلى روما، لكنَّهم لم يقصدوا روما الحضارة الكلاسيكية بل روما التي كانت العاصمة العالمية للمسيحية. وانتقلوا بالفعل للإقامة في دير مهجور اسمه سان إيزيدورو حيث عاشوا حياة جماعية. وقد زاد اعتناق رئيسهم يوهان فريدريش أوفرباك المسيحية في رفضهم للعالم الحديث¹⁷⁶. وتشمل لوحاته ورسومه: قيامة لعازر، المسيح وأتباعه في عمواس، دخول المسيح للقدس، رسم ذاتي للكتاب

المقدس، المسيح مع مريم ومرثا، دورر ورافائيل يصفقان أمام عرش الكنيسة، انتصار الدين في الفنون، وغيرها¹⁷⁷. وتتضح الفوارق الكبيرة جداً بين أعماله وأعمال غالبية رسّامي المدرسة النيوكلاسيكية. وتُمثّل لوحةُ فارنس بفور بعنوان الكونت هابسبورغ والراهب مقاربةً "الناصريين" للفنّ والحياة، وهي ترمز إلى وحدة العرش ومذبح الكنيسة، من خلال إهداء الحاكم حصانه إلى الراهب، كي يتمكن من قطع النهر الهائج لجلب قربان السر المقدّس المسيحي إلى أحد أبناء الأبرشية الذي يحتضر¹⁷⁸. انتشر فنّ الناصريين بصفة ملحوظة ونال شعبية فائقة. وتوزّعت رسومهم في كلّ أرجاء ألمانيا والنمسا، وقد ساعدها على ذلك الاكتشاف الحديث للطباعة الحجرية. وهكذا قال الوالد الفخور إلى ابنه أوفرباك سنة 1818م: إنّ "اسمك يركض في كل الأقاليم الناطقة بالألمانية. تحمله الصّحف السياسية وغيرها من المجالات من الجنوب إلى الشمال ومن الغرب إلى الشرق. يصف الناس بمزيد من التفاصيل رسومك الكرتونية الفرنكفورية وتلك التي رسمها كورنيليوس الممتاز، ويعُدّونها إنجازات وطنية عظيمة"¹⁷⁹.

لقد بدأ الناصريون مشوارهم من موقف القطيعة (لأكاديمية فيينا)، بل إنهم مثّلوا بالفعل أوّل قطيعة في حركة الرسم الأوروبي، لكنّهم أنفوا مشوارهم متوافقين كلية وبالكامل مع النظام السائد الذي أصبحوا جزءاً لا يتجزأ منه. ولا غرابة أن يزور مرسمهم في روما الأمير لودفيغ وليّ عهد بافاريا سنة 1818م، والإمبراطور النمساوي فرنسيس الأول في السنة التي تلتها¹⁸⁰. والأرجح أنّ الزيارة الأولى أوحّت برسم لوحة فرانسز لودفيغ كاتيل بعنوان "وليّ العهد لودفيغ في حانة النبيذ الإسباني في روما"¹⁸¹، وهي تتصدّر الأسلوب غير الرسمي لتصوير أمير عرّاب للفنانين. وكان الناصريون في ذلك الوقت قد رسموا جدارية (الوسيط

المحبذ لديهم لمجرد طبيعته القديمة) للفنصل الروسي في روما. وتبعها سيل متدفق من الطلبات القادمة من الأمراء الألمان. وبرز من بينهم الفنان الناجح، بيتر فون كرنيليوس الذي أصبح مدير أكاديمية ميونيخ، حيث أنجز أعمالاً عديدة من ضمنها الجداريات الشاسعة التي طلبها الملك لودفيغ الأول لكنيسة لودفيغ الكائنة في شارع لودفيغ¹⁸².

كما اندمج آدم هاينريش مولر بدوره في النظام السياسي السائد، وقد بدأ مسيرته المهنية في خدمة الإمبراطورية الروسية، لكنه قضى معظمها يعمل مروجاً إشهارياً للمستشار النمساوي الأمير ماترينخ الذي كافأه بلقب أرستقراطي (ريتر فون ماترينخ). وبوصفه رئيس المنظرين السياسيين من بين الرومنسيين الألمان، فقد قدّم الكثير لتشجيع التحالف بين النخبة الفكرية والدولة. وقد أعلن في محاضرة عامة ألقاها سنة 1808م أنه "لا يمكن التفكير في الإنسان من دون الدولة... الدولة تجسيم لكل احتياجات القلب والروح والجسد... ولا يمكن للإنسان أن يسمع أو يرى أو يفكر أو يشعر أو يحب من دون الدولة، وبإيجاز لا يمكن تصوّره إلاّ في الدولة"¹⁸³. وفي سلسلة من المقالات المؤثرة نشرها في "صحيفة برلين المسائية" التي كان محرّرها وكتب جلّ مقالاتها مع هاينريش فون كلايست، حاجج مولر في أنّ على الأكاديميين أن يتخلّوا عن مواقفهم المفرطة في الانتقاد والسلبية، وعن "رغبتهم العقيمة النهمة في المعرفة". ثمّ واصل قائلاً إنّهُ لما كانت العقيدة المسيحية في أوج عزّها، كانت كل العلوم ذات مرجعية دينية تعطيها مغزى، لكن في العصر العلماني الراهن لن يجد العلماء الحيوية والشكل الضروريين إلاّ من خلال خدمتهم التطوعية للدولة¹⁸⁴. ومن نافلة القول أن نضيف أن الأمراء الألمان أمسكوا مبتهجين بغصن الزيتون هذا. ولما وضع فريدريك ويليام الرابع حجر أساس البوابة الجنوبية لكاتدرائية مدينة

كولن كان يعلن كذلك عن اتحاد العرش والكنيسة والنخبة الفكرية¹⁸⁵.

ومن الجانب المقابل لنهر الراين لم يكن الرومنسيون الفرنسيون ينظرون بعين الرضا إلى دولة ثورية عملت جاهدة لإزالة الغموض عن العالم واعتمدت الكلاسيكية الجديدة أسلوباً رسمياً لها. بل إن الجلافة البراقة لحديث النعمة نابليون كانت بعيدة عن ذوقهم. كان الرومنسيون الفرنسيون الشبان الغاضبون الملكيون والمؤيدون للأكليروسية شباناً غاضبين. وفي الأصل، كان ألفونس دو لامارتين وألفريد دو فينيي وفيكور هوغو مساندين بقوة للأرستقراطية والملكية والنصرانية¹⁸⁶. واستقال شاتوبريان من خدمة نابليون وذهب إلى المنفى عندما أعدم القضاء الدوق أنغيان البوربوني سنة 1804م¹⁸⁷. وخلال "المئة يوم" لنابليون، عمل الرسام يوجين دولاكروا حارساً شخصياً للملك لويس الثامن عشر¹⁸⁸.

لم يدم طويلاً في فرنسا التحالف بين العرش والكنيسة. ولم يكن ممكناً له أن يقاوم الضغط الذي فرضته عودة البوربون الذين "لم يتعلموا شيئاً ولم ينسوا شيئاً"، وفق الملاحظة الشهيرة لتاليراند. ومع أواسط عشرينات القرن التاسع عشر الميلادي بدأ يعود للساحة أولئك الرومنسيون الذين عارضوا نابليون ورحبوا بعودة لويس الثامن عشر. وفي رواية هونوري دو بلزاك "الأوهام الضائعة" التي تدور أحداثها سنتي 1821-1822م، يصل الشاعر الشاب لوسيان شاردون إلى باريس قادماً من أنغوليم ويطلب منه في الحال أن يختار صفه في معركة أدبية وسياسية حامية الوطيس "الملكيون فيها رومنسيون والليبراليون كلاسيكيون"، ويُنصح بالاصطفاف مع الأوائل لأن "الرومنسيين كلهم شبان بينما الكلاسيكيون عجزة، ولسوف ينتصر الرومنسيون لا

محالة¹⁸⁹. وفي سنة 1824م كان فكتور هوغو ما زال يتحدث عن الأدب بوصفه "تعبير المجتمع المتدين والملكي"¹⁹⁰، لكن التحول الحاسم حصل في تلك السنة، على الأقل بسبب موت لويس الثامن عشر في 16 سبتمبر وتولي أخيه شارل العاشر العرش، وكان أقل ذكاء وأكثر رجعية. وهكذا ندّد مدير الأكاديمية الفرنسية خلال جلسة علنية بالأدب الرومنسي، وكأنما سعى دون علم إلى تأكيد البرودة التي أصابت الحياة الثقافية. وإفراطاً في الشتيمة، حاجج عميد جامعة باريس، وليس صدفة أن يكون مطراناً، خلال حفل تسليم جوائز في أنّه يتعيّن إجبار الكتاب على الالتزام بقواعد الأدب الوطني بعد أن يبلغ الكمال، مثلما حصل خلال العصر الذهبي للويس الرابع عشر¹⁹¹.

وجد هوغو طريقه إلى اليسار عبر المرور بغرفة إزالة ضغط الإعجاب بنابليون الذي بلغ والده مرتبة الجنرال خلال خدمته له. وقد مثّلت قصيدته "أغنية لعمود ساحة فندوم" لسنة 1827م قطيعة مع البوربون. وبعد مرور ثلاث سنوات، استكمل تحوّلَه عندما كتب في مقدمة مسرحيته "هرناني": "الرومنسية في مجملها ليست سوى الليبرالية في الأدب. ولن تكون الليبرالية الأدبية أقل ديمقراطية من الليبرالية السياسية. الحرية في الفنّ والحرية في المجتمع هدفان توءمان ينبغي على كل المفكرين المتوافقين مع أنفسهم والعقلانيين أن يسيروا على خطاهم"¹⁹². ثم أضاف في رسالة خطها إلى لامارتين في السنة نفسها مشيراً إلى الرومنسية: "رومنسيّتنا بدورها قضية حرية، وهي كذلك ثورة؛ ولسوف تظلّ سليمة معافاة لتسير جنباً إلى جنب مع شقيقتها السياسية. ومثل الذئاب، لا تلتهم الثورات بعضها بعضاً"¹⁹³.

ثم جرى اختبار هذا الوعد خلال الثورة التي أطاحت بملكية أسرة بوربون وحملت إلى العرش لويس فيليب دوق أورليان. وقد نجح

الرومنسيون في هذا الاختبار، على الأقل بالمعنى البصري، بما أن معارك الشارع في باريس ألهمت أكثر اللوحات الرومنسية شهرة، أي رسم دولاكروا بعنوان "الحرية تقود الشعب". كما كان العمل التعبير البصري المثالي للتعريف الشهير الذي قدّمه الناقد الفني الفرنسي أوغست جال في كتابه حول صالون 1827م: "الرومنسية في الرسم عمل سياسي، إنها صدى المدفع الذي أطلق قذائفه سنة 1789م"¹⁹⁴ وكان دولاكروا قد أضاف الشحنة الدرامية على رؤيته الرومنسية لطبيعة الثورة، وذلك بعرضه لوحته "مشاهد من المجازر في كيوس" في صالون 1824م. وهي تصف البشاعات التي قام بها الأتراك على جزيرة كيوس سنة 1822م، وقد أصبحت قضية شهيرة في أدبيات حرب التحرير اليونانية. يُشاهد في اليسار مجموعة أسرى تنتظر نقلها إلى سوق العبيد، وفي اليمين طفل يحاول رضاعة ثدي أمه الميتة، ويُشرف على المشهد فارس تركي شدّ وثاق فتاة إلى حصانه وهو يسحب سيفه لضرب عنق أمّها التي تتوسّل إليه لإطلاق سراح ابنتها. وقد تضاعف تأثير هذه اللوحة إذ عُرضت جنباً إلى جنب لوحة أنغر "نذر لويس الثالث عشر" المختلفة عنها تماماً كما يمكن أن نتخيّل. وبعد مرور ثلاث سنوات، قدّم الفنانان فرصة لمشاهدي أعمالهما لمقارنة الكلاسيكية والرومنسية عندما عرضا كلاهما من "موت صردانابالوس" و"تمجيد هوميروس" على التوالي.

كما رسم دولاكروا كذلك صورة معبرة أخرى استقهاها من الحرب اليونانية وتصف اليونان تحتضر على أطلال ميسولونغي، رغم أن اللوحة لم تُعرض في الصالون. وهي لم تقتصر على مساندة نضال اليونان للحصول على استقلالها، بل لعلّها كانت كذلك رثاء لبايرون الذي تُوفّي في ميسولونغي سنة 1824م¹⁹⁵. ولم تكن هذه الإشادة

منفصلة عن باقي الأحداث، ذلك أن إسهام بايرون في الرومنسية الأوروبية التي منحها نكهة راديكالية كان عظيمًا. حوّلته زياراته لشرق المتوسط في سنتي 1809 و1810م إلى مدافع متحمّس عن استقلال اليونان من الحكم التركي. ولا يُعدّ هذا الموقف مستحدثًا في واقع الأمر، إلّا أنّ قدرته على التعبير عن دعمه لليونان بلغة شعرية معبّرة أعطى للقضية قوة كبيرة ودائمة. وبهذه الأبيات التي ذاع صيتها في الإلبان أشهرت قصيدة "الرحلة المقدّسة للطفل هارولد" القضية:

أيها اليونان الجميل، يا أثر قلسم حزين لاستحقاق قد مضى!

أيها الخالد، رغم موتك؛ أيها العظيم رغم انكسارك!
من ذا الذي يقود الآن أطفالك المُشرّدين،
ويُحرّرك من رقّ دام طويلًا حتى أمسى عادة؟¹⁹⁶.

بل إنّ أبيات "دون خوان" المنشورة بعد تسع سنوات ذاع صيتها على نطاق أوسع:

تنظر الجبال إلى ماراتون
وينظر ماراتون إلى البحر،
بقيتُ هنيهة هناك أصغي للإلهام
وحلمتُ أنّ اليونان يمكن أن تتحرّر؛
وإذ أنا واقف قدّام القبر الفارسي
ما كان ممكّنًا أن أعدّ نفسي عبداً¹⁹⁷.

وبحلول ذلك التاريخ، كان بايرون قد خرج من إنكلترا مذمومًا ومتمعضًا تُطارده إشاعات لا نهاية لها بالشذوذ الجنسي، تشمل اتهامه بزنا المحارم مع أخته غير الشقيقة. لم يُقلّل منفاه من تأثيره في الداخل كما في الخارج. حوّلته الأوروبيّون إلى أيقونة وقد سُحروا كما تقزّزوا

من أجواء الخطر والفضيحة التي رافقته في منفاه. وفي "التأملات الشعرية" المنشورة سنة 1802م التي تُعدّ في كثير من الأحيان انطلاقة الرومنسية الفرنسية، عبّر ألفونس دو لامارتين عن معارضته لاستخفاف بايرون، لكنّه فعل ذلك بطريقة تكاد تُعبّر عن الإعجاب: "أنت الذي لا يقدر العالم حتى الآن على تسميته، أيها الروح الغريب، سواء كنت بشراً فانيّاً أو ملاكاً أو شيطاناً ماردًا أو أيّاً ما كنت يا بايرون، نفساً طيبة أو شريرة، فإنني أحبّ التجانس البرّي لموسيقاك كما أحبّ أثناء العاصفة تمازج الصواعق والرياح بصخب السيول الجارفة!"¹⁹⁸. كما أشاد مثقفون مختلفون على غرار غوته وهايني وبوشكين وميكيفيتس بعبقرية الشيطانية. وجاء الثناء الجازم من غوته الذي صرّح بأن "بايرون أعظم عبقرٍ في هذا القرن... هو ليس من القدماء ولا من الحداثيين، إنّه مثل يومنا هذا"¹⁹⁹.

ومن السخرية أن يُعدّ بايرون بطل الرومنسيين بامتياز لأنّه، كما كتب موريس بورا، لم يكن رومنسيّاً قطّ، بل هو من بقايا القرن الثامن عشر الميلادي، وهو أقرب إلى بوب¹ (أو حتى درايدن) ممّا هو من كيتس أو وردسوارث²⁰⁰. وإذا كانت أهمية الخيال هي التي تميّز الرومنسيين كما يؤكّد بورا، فإنّ بايرون أقصى نفسه لأنّه كتب بكلّ تمكّم: "هناك موجة اليوم تؤكّد على أهمية ما يطلقون عليه "الخيال" و"الابتكار" وهما خصلتان شائعتان بكثرة: الفلاح الأيرلندي الذي احتسى قليلاً من الويسكي سوف يتخيّل ويتكرّر أكثر ممّا نجد في قصيدة

1 الإسكندر بوب (Alexander Pope) 1688-1744م كان شاعراً إنكليزياً ساخراً مشهوراً بأشعاره الهجائية وترجمته أعمال هوميروس. وجون درايدن (John Dryden) 1631-1700م كذلك شاعر إنكليزي، عُرف بأسلوبه الدقيق والمباشر والمكتمل. ويختلف كلاهما عن الرومنسيين في الأسلوب والمقاربة الشعرية. [المترجم]

حديثه" ²⁰¹. وكما كتب كيتس إلى أخيه في سنة 1822م: "تحدث عن لورد بايرون وعُتي بينما هناك فرق عظيم بيننا، فهو يصف ما يراه وأنا أصف ما أتخيله. إن مهمتي هي الأعسر، ألا ترى البون الشاسع؟" ²⁰² كان بايرون ساخرًا وهجاءً ومرتابًا ومتهمًا، ولو شارك في مسابقة أقرب الشعراء لنوفاليس لأخفق بالتأكيد.

غير أن بايرون آمن بشدة بالقضية اليونانية، وهو الذي حوّل موالاة الهيلينية إلى حركة أوروبية ²⁰³. وهكذا، لما اندلعت حرب تحرير اليونان سنة 1821م، كان الرأي العام الأوروبي جاهزًا لمساندتها بحماسة. ثم إن موت بايرون في ميسولونغي في 19 إبريل 1824م منحه صكّ البطولة، وإن كان تُوفي من الحمى وليس على يد العدو. انتشرت صورته على نطاق واسع عندما كان حيًا، أما بعد موته، فلم تراجحها في شعبيتها إلا صور نابليون ²⁰⁴. لا يمكن تقييم تأثيره بدقة على الحركة التي قادت آخر المطاف إلى استقلال اليونان سنة 1832م، لكنه كان كبيرًا بالتأكيد. وكتب مؤرخ التيار الموالي للهيلينية: "للمقاومين الميدانيين الموالين للهيلينية كان مصدر إلهام عملي؛ لليونانيين، كان شاعرًا وبطلاً وإلهًا. إن إسهامه في تحرير اليونان لا يُضاهى" ²⁰⁵.

ولما عاد النظام القديم بعد سقوط نابليون وآتسم بمزيد من القمع، مال الرومنسيون باتجاه اليسار. وحتى في بلاد ليبرالية نسبية مثل بريطانيا العظمى (أو المملكة المتحدة كما عُرفت إثر الاتحاد مع أيرلندا سنة 1801م) أثار قمع الحركة الاجتماعية والسياسية الراديكالية ردّة فعل قوية من الرومنسيين الأصغر سنًا. وكان (البيع) اللافت للنظر اسمه لورد كاستلريغ، وقد كتب عنه شيلي في "قناع الفوضوية":

التقيت القتل في طريقي،

كان وجهه يشبه كاستلريغ،

بدا منظره أملس، لكنّه نحس،

تتبعه سبعة كلاب شرسة.

كلّها سمينة، ولا غرابة

أن تكون بحالة ممتازة،

قد كان يسحب من عباءته الواسعة ويرمي لها

واحدًا تلو الآخر، وزوجًا وراء زوج

قلوبَ الآدميين تلو كها²⁰⁶.

ولمّا قتل كاستلريغ نفسه سنة 1822م، كتب بايرون حول قبره في

كنيسة وستمنستر:

لن تعرف الأجيال القادمة

قبراً أعظم شرفاً من هذا:

هنا ترقد عظام كاستلريغ:

قف أيها المسافر وبُلى عليه²⁰⁷.

كان هذا الالتزام تجاه الحياة السياسية شائعاً لدى العديد من

الرومنسيين البريطانيين. وهكذا، قال وردسورث لأحد زائريه "رغم أنّ

العالم يعرفه شاعراً فقد كرّس اثنتي عشرة ساعة للتفكير في ظروف

المجتمع ومستقبله مقابل ساعة واحدة للشعر"، بينما كتب شيلي

لصديقه "أعتبر الشعر خاضعاً للعلوم الأخلاقية والسياسية، ولو كنت

بحال جيدة لسعيتُ بالتأكيد للأخلاق والسياسة"²⁰⁸. وبينما انتقل كلّ

من وردسورث وساوثي وكولريديج من اليسار إلى اليمين على إثر

الحروب الثورية والناپليونية الفرنسية، لم يتوقف الجيل الأصغر عن

مهاجمة النظام السائد. وفي "نشيد إلى الحرية" لسنة 1820م، كتب

شيلي:

يا ليت الأحرار يجرّون اسم الملك الفاجر
في التراب أو يكتبونه عليه
حتّى تُمسي هذه اللطخة على صفحة المجد
كآثار الثعبان التي تمحوها
الرياح الخفيفة ثم ينغلق الرمل عليها²⁰⁹.

بل حتى جورج الخامس على هناته كان ابن البلد. وفي البلدان الأوروبية الأخرى كان الانسلاخ عن النظام حاداً عندما يقتصر بالاحتلال الأجنبي. وقد حذّر منذ 1815م الكونت هاينريش فون بالاغارد وهو الحاكم العسكري النمساوي في إيطاليا، حذّر ميترنيخ من أنّ "أهل الفكر والأدب يسعون للكتابة بهدف مشترك، وتحت الشكل الأكاديمي تُغطّي كتاباتهم سعيًا سياسيًا لجعل إيطاليا سيدة قرارها، وهي فكرة مقلقة حتى كمجرد فكرة طوباوية". كانت صورة الحكم النمساوي لارومنسية إلى حد بعيد، وعلى هذا الأساس - كما لاحظ ذلك الشاعر سيلفيو بيليكو - أن تكون رومنسياً يعني أن تكون ليبرالياً لأنّ "المتطرفين [المحافظين] والجواسيس وحدهم يجرّون على تسمية أنفسهم كلاسيكيين"²¹⁰. وقد أكّد النمساويون أنفسهم هذا الربط عندما أغلقوا سنة 1819م²¹¹ الفصلية الرومنسية الرائدة "التوافق، ورقة علمية أدبية"¹.

وقد شجّع القربُ الجغرافي للمقاومة اليونانية الساعية للتخلص من الحكم التركي الإيطاليين الذين كانوا راغبين في التسج على منوالها. وحفّزهم بوجه خاص حادثة معروفة جرت سنة 1818م عندما أُجبر سكان بارغا على مغادرة ديارهم إثر تسليم القرية من طرف البريطانيين

إلى الأترك. وقد أوحى الحادثة بعملين مهمين على أقل تقدير، أولهما القصيدة الملحمية التي ألفها جيوفاني بيرشر في منفاه اللندني سنة 1821 ونشرت سنة 1824م بعنوان "اللاجؤون من بارغا". وكان بيرشر قد ألف قبل ذلك إعلان الرومنسية الإيطالية سنة 1816م على شكل "رسالة نصف جادة من غريزوستومو إلى ابنه"²¹². والثاني لوحة من أبرز اللوحات الرومنسية الإيطالية، أي رسم فرانثسكو هاييز "اللاجؤون من بارغا". وقد طلب إنجازها الكونت باولو طوزيو من بريشيا الذي طلب في الأصل عملاً كلاسيكياً، ثم أقنعه هاييز بالسماح له برسم موضوع حديث، وعلّق على ذلك لاحقاً قائلاً إنّ "من بين [المواضيع] الكثيرة التي تزاхمت في ذهني، اخترتُ موضوع "اللاجئين من بارغا" الذي يمثل مشاعرَ وطنية تتناسب جيّداً مع ظروفنا"²¹³.

ويوحى ما سبق بأنّ هاييز ورفاقه الوطنيين تناغموا بكل سهولة مع اليونانيين المضطهدين كما تناغم أسيادهم النمساويون مع المستبدين الأتراك. وقد اتّضح أنّ آلية التحويل هذه كانت مفيدة جداً لتلافي الرقابة، يساعدها في ذلك الشكل الفنّي المفضّل في إيطاليا: الأوبرا. ولا توجد أيّ بلاد أخرى في أوروبا عُرضت فيها الأوبرا بقدر ما عُرضت في إيطاليا ما بين 1815 و1860م. وكان هناك في ميلانو ستة مسارح تُعرض فيها الأوبرا بانتظام بينما كانت خمسة في نابولي ومسرح سادس يعرضها بين الحين والآخر²¹⁴. في سنة 1869م، قال أحد الكتاب المعاصرين ملتفتاً إلى الماضي: "لا يمكن لمن لم يعيش في إيطاليا قبل سنة 1848م أن يتخيّل ما كانت تعنيه الأوبرا في تلك الأيام. كانت المكان الوحيد للحياة العامة وذهب إليها الجميع. كان نجاح أوبرا مُعيّنة يشكّل الحدث الرئيسي الذي يهزّ مشاعر سكان المدينة بقوة، ويُعدّون محظوظين لمشاهدتها، ومن ثمة تنطلق الأحاديث حولها لتبلغ كل مناطق

إيطاليا²¹⁵. وعندما شاهد جمهور الأوبرا من الإيطاليين شعب الغول يقاوم الرومان (في أوبرا بلّيني: نورما) وبني إسرائيل يقاومون البابليين (في أوبرا فردي: نابوكو)، أحسّوا أنّ ما يجري على الرّكح يُصوّر في الحقيقة نضالهم البطولي الخاص من أجل الحرية²¹⁶. وكما رأينا في السابق، انتابت المشاعر ذاتها التشيكيين في بوهيميا بشأن ما اعتبروه ظلم التماسوين²¹⁷.

أما في أوروبا الناطقة بالألمانية، فقد كانت الفجوة بين الدولة والمجتمع أقلّ اتساعاً. ما من شكّ في أنّ السياسات التي سنّها ميترنيخ وفرضها الأمراء الألمان بدرجات متفاوتة من الحماسة أثارت الاستياء، لكنّ أصول الاستبداد كانت محلية على الأقل. وإضافة إلى ذلك فالأمر يتعلّق أولاً وقبل كلّ شيء بالسياسة. وفي كثير من الأقاليم الألمانية، رافقتها سياسات ثقافية ودعم للمبدعين حازت على استحسان النخبة دون مواربة. وكانت ردود الأفعال إيجابية، فخلقت تعدّداً في المواقف تجاه الأنظمة، سواء تعلّق الأمر بفريدريك ويليام الثالث لبروسيا الذي اقتنى لوحات كسبار دافيد فريدريش لحساب وليّ العهد، أو لودفيغ الأول الذي عهد للناصرين بإنجاز أعمال فنية كبرى، أو فريدريك أغسطس الأول لسكسونسيا الذي عيّن ريتشارد فاغنر مديره الشخصي للشؤون الموسيقية. وقد لخص السياسي التحرري فريدريش دالمان على أفضل وجه هذا الوضع بتشبيه الدولة البروسية بـ "السيف السحري الذي يشفي كذلك كما يجرّح"²¹⁸. ووجد العديد من رواد الرومنسية الألمان راحتهم بين أحضان الدولة الدافئة ورعايتها مثل شينكل وشليغل ومولر وكورنيليوس. وكان هناك آخرون طبعاً اختاروا المنفى الداخلي مثل غسبار دافيد فريدريش، بل منهم من اتّجه إلى الحواجز عندما اندلع العصيان المسلّح سنة 1830م و1848-1849م. ويبرز في هذه المجموعة

من النشاط فاغتر بسبب موقفه المتطرف الواضح، فكان يتأمر لتحفيز ثورة عنيفة، واقتنى القنابل اليدوية، وحرّض الكتائب السكسونية على التمرد، وأدّى دوراً نشطاً في الانتفاضة²¹⁹. ثم حالفه الحظ بأن قرّ إلى المنفى في سويسرا بمساعدة صديقه السخّي على الدوام الموسيقار ليست.

غير أن تجارب الثورة الفاشلة في دريسدن في مايو 1849م صرفت فاغتر نهائياً عن أي نية للتعاون مع النظام القائم. ووصف في "لوهنجرين"¹ التي أنهى تأليفها سنة 1848م نظاماً طيّباً لكن تخطاه الزمان، وعلى رأسه الملك هنري صياد الدجاج (وهو اسم مستعار للملك فريدريش أغسطس الأول لسكسونيا) الذي تدبّ فيه الحيوية والنشاط عند قدوم البطل لوهنجرين صاحب الشخصية الجذابة (وهو اسم مستعار لفاغتر عينه). وفي المسودة الأولى لرباعية "خاتم نيبلونج"² التي أنهى تأليفها فاغتر كذلك سنة 1848م يُسمح للرب فوتان بالبقاء على قيد الحياة بعد أن تاب وتعلّم من موت ابنه البكر زيغفريد وانتحار ابنته بروغيلدا. لكن بعد سنة 1849م، قرّر فاغتر وضع حد لحياة فوتان الذي يهلك مع الآلهة الأخرى في محرقة تلتهم النظام القديم.

- 1 وعنوانها الألماني الأصلي *Lohengrin*. أوبرا رومانية في ثلاثة مشاهد من تأليف الموسيقار الألماني ريشارد فاغتر (1813-1833م) تروي ملحمة الفارس لوهنجرين، ونالت بعض المقاطع الموسيقية منها شهرة آنية وانتشرت في كل أوروبا. [المترجم]
- 2 وعنوانها الألماني الأصلي *Der Ring des Nibelungen*. مجموعة تتألف من أربعة أعمال أوبرالية ملحمة للموسيقار الألماني ريشارد فاغتر الذي قضى 26 سنة في تأليفها. تتخذ شكل الدراما اليونانية القديمة فتقسم إلى ثلاث مأساوات وعمل نقدي ساخر. وتتناول المجموعة أسطورة خاتم يسيطر ماله على العالم ويتقاتل من أجله البشر والآلهة والمخلوقات الخرافية وفق الأساطير اليونانية والغربية الوثنية القديمة. [المترجم]

يُقدّم فاغنر في "الخاتم" نقدًا للعالم الحديث من أشد النقد راديكالية وشمولاً من بين التجارب الرومنسية في هذا المجال. ويتصدّى فيه إلى كلّ أشكال الحكم التعسّفي. فهو لا يقتصر على الاستبداد المباشر الذي يسعى إليه ألبريش، بل يعالج كذلك السلطة التعاقدية التي لا يظهر أذاها مباشرة والتي يمثّلها فوتان. يتعلّق الأمر في كلتا الحالتين باغتصاب الطبيعة، الأوّل يسرق ذهب نهر الراين والثاني يقصّ غصناً من شجرة رماد العالم ليشكّلها على هيئة سيف ينقش عليه التشريعات التي يستخدمها لحكم العالم. ترمي الجريمة الأولى بنهر الراين في الظلام، وتؤشّر الثانية إلى بداية الموت البطيء للعالم الطبيعيّ مع سقوط أوراق النباتات وتغيّش الأشجار وجفاف آبار المياه²²⁰. وفي كلتا الحالتين، لا يمكن الوصول إلى السلطة إلّا بدفع الثمن: الحبّ. وليس ألبريش وحده الذي يتنازل عن الحبّ، فهذا فوتان يُفسّر لبرونهيلدا في مقطع محوري من الفصل الأوّل من "فالكري":

عندما تلاشت لذات

الحبّ اليافع،

تاق قلبي إلى السلطة:

قادتني الرغبة الجاحمة

للهوى المندفع،

وفزتُ لنفسي بالعالم²²¹.

إنّ الحبّ الأبوي تجاه ابنه زيغموند هو الذي يحبط مخططات فوتان لاستخدام الثورة المُسيطر عليها لاستعادة الخاتم من ألبريش. تستخدم زوجة فوتان المدهشة إثم الإبن الذي أذنب بزنى المحارم مع أخته زغليندا المفقودة منذ زمن طويل لتتدخل باسم القانون وتضمن أن يُقتل زيغموند بيدي الزوج المخدوع هوندينغ. وتبيّن إلى حدّ ما راديكالية

فاغنر في وصفه زنى المحارم الذي لا يحدث على الركح لكنّه مُنتظر،
 وتُشير الإرشادات المسرحية عند نهاية الفصل الأول لأوبرا "فالكري":
 "يجذبها إليه بشوق جامح، وتغرق في حضنه باكية" ثم يُضاف: "ينزل
 الستار بسرعة" (بل حان الوقت لينزل كذلك! أضاف بخط يده آرثر
 شوبنهاور مصدوماً على هامش النسخة التي أرسلها إليه فاغنر)²²²
 [...] ²²³.

تغيّر العالم خلال فترة حياة فاغنر (1813-1883م) بصورة سريعة
 وراдикаلية أكثر من أيّ وقت مضى من تاريخ الجنس البشري. لقد
 حوّل تطبيق عقلانية الوسائل-الغاية العالم المادّي. وعلى غرار جلّ
 الرومنسيين، كان فاغنر يرى أنّ البحث العلمي وفهم الطبيعة لم يقودا
 إلى التحرّر بل إلى الإخضاع والاستغلال. وهكذا قال لكوزيما سنة
 1873م ومشيراً إلى الفرنسيين: يا ليتنا نبلغ درجة لا نلتفت إليهم بحثاً
 عن أفكارنا... ولندرك مستوى الانحطاط الذي بلغوه يكفي أن ننظر
 إلى أنّهم يتصوّنون أنه يمكن إنجاز الأشياء بالاعتماد على الحكيم القائمة
 على العقل. وكأثما حصلنا على شيء من العقل!... الدّين والفنّ
 وحدهما يمكن أن يثقفا الشعب، وما مدى نفع العلم؟ إنّه يُحلّل كلّ
 شيء ولا يُفسّر شيئاً²²⁴. وفي هذا الموقف كما في مواقف كثيرة
 لفاغنر، بل لكل الرومنسيين الآخرين، يمكن بالفعل أن نسمع صوت
 روسو يقول لنا إنّ حكم العقل الذي اجتاحتنا ليس سوى رمي "أكايل
 الزهور على السلاسل التي تُثقل كواهلنا"²²⁵. ولو كانت لديهم القدرة
 على العودة إلى القرن الحادي والعشرين لمشاهدة آثار مزيد التقدّم المبيّ
 على العقلانية العلمية لأدركوا أنّ أسوأ مخاوفهم لها ما يُبرّرها بالتأكيد!

هوامش الفصل الثالث

- 1 Johann Wolfgang von Goethe, *The Sufferings of Young Werther*, trans. Bayard Quincy Morgan (London, 1957), p. 151.
- 2 Ibid., p. 21.
- 3 Jens Christian Jensen, *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, 10THedn (Cologne, 1995), p. 114.
- 4 Robin Buss, *Vigny: Chatterton* (London, 1984), p. 12. It has been argued by Chatterton's most recent biographer that his death was not suicide at all but accidental, the result of mixing arsenic, which he was taking to control his venereal disease, and opium, which he took for pleasure - Nick groom, 'Chatterton, Thomas (1752-1770)' *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004. [<http://www.oxford-dnb.com/view/article/5189>, accessed 29 June 2009.]
- 5 Theo Stammen, 'Goethe und das deutsche Nationalbewußtsein im beginnenden 19. Jahrhundert', in Klaus Weigelt (ed.), *Heimat und Nation. Zur Geschichte und Identität* (Mainz, 1984), p. 119. See also above, p. 34.
- 6 Johann Wolfgang von Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (Munich, 1962), Part II, Book 9, p. 160.
- 7 W.D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany* (Oxford, 1965), p. 92.
- 8 Elie Kedourie, *Nationalism*, 4th edn (Oxford, 1993), pp. 56-7.
- 9 F. M. Barnard, *Herder's Social and Political Thought. From Enlightenment to Nationalism* (Oxford, 1965), pp. 56-7.
- 10 Ibid., p. 57.
- 11 Quoted in Reinhold Ergang, *Herder and the Foundations of German Nationalism* (New York, 1931), p. 105.
- 12 Sir Walter Scott, *The Antiquary*, ed. Nicola J. Watson (Oxford, 2002), p. 3.
- 13 Sir Walter Scott, *Old Mortality*, ed. Jane Stevenson and Peter Davidson (Oxford, 1993), p. xxix.

- 14 Quoted in Hans-G. Winter, 'Antiklassizismus: Sturm und Drang', in Viktor Zmegac (ed.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, vol. 1, pt. 1, 2nd edn (Königstein im Taunus, 1984), p. 204.
- 15 Quoted in *Ergang*, Herder, pp. 153-4.
- 16 Isaiah Berlin, 'Herder and the Enlightenment', in Earl R. Wasserman (Ed.), *Aspects of the Eighteenth Century* (Baltimore and London, 1965), p. 54.
- 17 *Ergang*, Herder, pp. 152-3.
- 18 Louis Réau, *L'Europe française au siècle des lumières* (Paris, 1951), p. 13.
- 19 Nicole Ferrier-Caverivière, *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715* (Paris, 1918), p. 371 n. 71.
- 20 Quoted in Adrien Fauchier-Magnan, *The Small German Courts in the Eighteenth Century* (London, 1958), p. 27.
- 21 *Des mœurs, des coutumes, de l'industrie, des progrès de l'esprit humain dans les arts et dans les sciences, Oeuvres de Frédéric le Grand*, 30 vols (Berlin, 1846, 56), vol. I, p. 232.
- 22 Quoted in Rudolf Haym, *Herder nach seinem Leben und seinen Werken*, 2 vols (Berlin, 1880, 1885), vol. I, p. 338.
- 23 Johann Gottfried Herder, 'Journal meiner Reise im Jahr 1769', *Sämmtliche Werke*, vol. IV, p. 435.
- 24 *Ergang*, Herder, p. 154.
- 25 *Ibid.*, p. 113.
- 26 Éléazar de Mauvillon, *Lettres Françaises et Germaniques Ou reflexions militaires, littéraires, et critiques sur les François et les Allemands. Ouvrage également utile aux officiers et aux beaux-esprits de l'une et de l'autre nation* (London, 1740), pp. 247, 249, 303, 314, 336-7, 345, 349, 357, 365.
- 27 *Journal de musique, par une société d'amateurs, continuation of Journal de musique, historique, théorique et pratique, sur la musique ancienne et moderne, les musiciens et les instruments de tous les temps et de tous les peuples* (reprinted Geneva, 1972), p. 5; Antoine de Rivarol, 'De l'universalité de la langue française', in *Œuvres choisies*, ed. M. de Lescure, 2 vols (Paris, 1880), I, pp. 1-2.

- 28 Quoted in Patrice L.-R. Higonnet, 'The politics of linguistic terrorism and grammatical hegemony during the French Revolution', *Social History*, 5, 1 (1980), p. 51.
- 29 Quoted in Maryon Mc Donald, 'We are not French!' *Language, Culture and Identity in Brittany* (London, 1989), p. 32.
- 30 Quoted in Higonnet, 'The politics of linguistic terrorism', p. 57.
- 31 Quoted in Denis Woronoff, *La République bourgeoise de Thermidor à Brumaire 1794-1799* (Paris, 1971), p. 159.
- 32 R.R. Palmer, *Twelve Who Ruled. The Year of the Terror in the French Revolution* (Princeton, 1970), p. 320.
- 33 Johann-Gottlieb Fichte, *Addresses to the German Nation*, edited with an introduction and notes by Gregory Moore (Cambridge, 2008), p. xi.
- 34 Hagen Schulze, *The Course of German Nationalism. From Frederick the Great to Bismark 1763-1867* (Cambridge, 1991), p. III.
- 35 Fichte, *Addresses to the German Nation*, p. 49.
- 36 *Ibid.*, p. 58.
- 37 *Ibid.*, p. 195.
- 38 *Ibid.*, p. xix.
- 39 *Ibid.*, p. 88.
- 40 Roy Pascal, *The German Sturm und Drang* (Manchester, 1953), p. 78.
- 41 Ergang, Herder and the Foundations of German Nationalism, p. 198.
- 42 Hans Kohn, *The Mind of Germany: the Education of a Nation* (London, 1965), p. 56.
- 43 Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and other Pieces of our Earlier Poets (chiefly of the Lyric kind), together with some few of the later date, reprinted in facsimile with an introduction by Nick Groom (London, 1996), 3 vols, I, pp. ix-x.
- 44 Pascal, *The German Sturm und Drang*, p. 81.
- 45 Quoted in Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (London, 1978), p. 4.

- 46 Nicholas Boyle, *Goethe. The Poet and the Age*, vol. 1: *The Poetry of Desire* (Oxford, 1991), p. 113. This is the translation offered by Boyle.
- 47 Annalies Grasshoff, 'Die Literatur des russischen Aufklärung der sechziger bis achtziger Jahre', in Helmut Grasshoff (ed.), *Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917*, 2 vols (Berlin, 1986), I, p. 180.
- 48 Rudolf Neuhäuser, *Towards the Romantic Age. Essays on Pre-Romantic and Sentimental Literature in Russia* (The Hague, 1974), p. 138.
- 49 John Mersereau Jr., 'The nineteenth century: romanticism', in Charles A. Moser (ed.), *The Cambridge History of Russian Literature* (Cambridge, 1989), p. 150.
- 50 Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre* (Munich, 2007), p. 182.
- 51 Ludwig Achim von Arnim and Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn*, 3 vols (Munich, 1963), III, pp. 75-5.
- 52 <http://www.recmusic.org/lieder/w/wunderhorn/>. Not all of these composers were in any sense romantic, of course.
- 53 John Warrack, *Carl Maria von Weber*, 2nd edn (Cambridge, 1976), p. 369.
- 54 'Feuilleton. Carl Maria von Weber und das deutsche Volkslied', Gustav Bock (ed.), *Neue Berliner Musikzeitung*, (1851), IV, no. 27 (3 July 1850), p. 213.
- 55 *Ibid.*, p. 253.
- 56 Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 5th edn, 12 vols (Leipzig, n. d.), I, p. 220.
- 57 John O. Hayden (ed.), *William Wordsworth. Selected Prose* (Harmondsworth, 1988), pp. 281-2.
- 58 David Daiches, *Robert Burns* (London, 1966), p. 308.
- 59 Donald Sassoon, *The Culture of the Europeans from 1800 to the Present* (London, 2006), p. 146.
- 60 Fiona Stafford, 'Scottish romanticism and Scotland in romanticism', in Michael Ferber (ed.), *A Companion to European Romanticism* (Oxford, 2005), p. 59; Paul Johnson, *The Birth of the Modern. World Society 1815-1830* (London, 1991), p. 426.

- 61 Walter Scott, *Waverley*, ed. Claire Lamont (Oxford, 1986), p. xxiii.
- 62 Maurice Cranston, *The Romantic Movement* (Oxford, 1994), p. 90.
- 63 Stendhal, *The Charterhouse of Parma* (Harmondsworth, 1958), pp. 102-3.
- 64 Hugh Trevor-Roper, *The Invention of Scotland. Myth and History*, ed. Jeremy J. Cater (New Haven, 2008), p. xiii.
- 65 Peter Fritzsche, *Stranded in the Present. Modern Time and the Melancholy of History* (Cambridge, Mass., 2004), p. 211.
- 66 Tim Blanning, *The Triumph of Music: Composers, Musicians and their Audiences, 1700 to the present* (London, 2008), pp. 241-3.
- 67 Peter Gay, *The Patry of Humanity* (London, 1963), p. 273.
- 68 Paul Langford, *A Polite and Commercial People. England 1727-1783* (Oxfors, 1989), p. 96.
- 69 J.H. Plumb, *The Death of the Past* (London, 1969), p. 129.
- 70 Edward Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, pt. 2, ch. 1.
- 71 See above, p. 34.
- 72 Hugh Trevor-Roper, 'History and sociology', *Past and Present*, 42 (1968), pp. 15-16.
- 73 'The French Revolution As It Appeared To Enthusiasts At Its Commencement', composed in 1804 and first published in 1809 in Coleridge's *The Friend* and later as lines 690-728 of Book Ten of *The Prelude*-The Potical Works of William Wordsworth, ed. E. de Selincourt, 5 vols (Oxford, 1940-9), vol. II, pp. 264, 518.
- 74 Glyndon G. Van Deusen, *Sieyès: his Life and his Nationalism* (New York, 1932), p. 75 n. 3.
- 75 Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, ed. Conor Cruise O'Brien (Harmondsworth, 1968), p. 119.
- 76 Lord Acton, 'German schools of history', *English Historical Review*, 1, 1 (1886), p. 8.
- 77 David Blayney Brown, *Romanticism* (London, 2001), p. 198.
- 78 Thomas Carlyle, 'On History', in George Sampson (ed.), *Nineteenth Century Essays* (Cambridge, 1912), p. 1.

- 79 Emmanuel Joseph Sieyès, *What is the Third Estate?*, ed. S.E. Finer (London, 1963), p. 117.
- 80 Quoted in Karl-Georg Faber, *Deutsche Geschichtete im 19. Jahrhundert* (Wiesbaden, 1979), p. 57.
- 81 Jacques Droz, *Le romantisme allemand et l'état. Résistance et collaboration dans l'Allemagne napoléonienne* (Paris, 1966), p. 218.
- 82 Kenneth Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste, With a new introduction and bibliography by J. Mordaunt Crook* (London, 1995), p. 72.
- ⁸³ Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival*, p. 16
- 84 Frédéric Hartweg, 'Das Straßburger Münster', in Etienne François and Hagen Schulze (eds), *Deutsche Erinnerungsorte*, 3 vols (Munich, 2001), vo. III, pp. 411-13.
- 85 Anthony Vidler, 'Gothic revival', in Denis Hollier (Ed.), *A New History of French Literature* (Cambridge, Mass., and London, 1989), pp. 610-11.
- 86 David Cairns, *Berlioz*, vol. 1: *The Making of an Artist 1803-32* (London, 1989), pp. 67-8.
- 87 Michael J. Lewis, *The Gothic Revival* (London, 2002), p. 25.
- 88 James Macaulay, *The Gothic Revival 1745-1845* (Glasgow, 1975), *passim*.
- 89 Clark, *The Gothic Revival*, p. 7.
- 90 *Ibid.*, p. 180.
- 91 G.W.F. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, trans. T.M. Knox, 2 vols (Oxford, 1975), p. 619.
- 92 *Ibid.*, p. 686.
- 93 See the commentary by Helmut Börsch-Supan on the painting in the catalogue which accompanied the magnificent exhibition on Schinkel staged at the Victoria and Albert Museum in 1991-Michael Snodin (Ed.), *Karl Friderich Schinkel-a Universal Man* (London, 1991), p. 104.
- 94 Georg Forster, *Ansichtenvom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai*

- und Juni 1790, ed. Wilhelm Buchner, 2 vols (Leipzig, 1868), vol. I, p. 24.
- 95 Ibid., p. 25.
- 96 It was reprinted as an introduction to his book *Der Dom von Köln und das Münster von Strassburg* (Regensburg, 1842), pp. 1-4.
- 97 Reprinted in translation in Michael Charlesworth (ed.), *The Gothic Revival 1720-1870. Literary Sources and Documents*, 3 vols (Mountfield, 2002), vol. III, pp. 642-77.
- 98 Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival*, pp. 131, 159, 213-15.
- 99 David E. Barclay, *Frederick William IV and the Prussian Monarchy 1848-1861* (Oxford, 1995), p. 31.
- 100 Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival*, p. 300.
- 101 For example Thomas Nugent, *The Grand Tour, or a Journey through the Netherlands, Germany, Italy and France*, vol. II (London, 1756), p. 320.
- 102 William Beckford, *Dreams, Waking Thoughts and Incidents*, ed. Robert J. Gemmett (Stroud, 2006), p. 66.
- 103 Ibid., p. 68.
- 104 Gertrude Cepl-Kaufmann and Antje Johanning, *Mythos Rhein, Zur Kulturgeschichte eines Stromes* (Darmstadt, 2003), p. 115.
- 105 Fiona MacCarthy, *Byron. Life and Legend* (London, 2003), p. 160.
- 106 Leslie A. Marchand (ed.), *Byron's Letters and Journals*, vol. 5: 1816-1817 (London, 1976), pp. 76, 78.
- 107 Childe Harold's Pilgrimage, Canto 3, stanza 46.
- 108 Mary Shelley, *History of a Six Weeks' Tour through a part of France, Switzerland, Germany and Holland* (1817) in *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, vol. VIII: *Travel Writing*, ed. Jeanne Moskal (London, 1996), p. 36.
- 109 Mary Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, ed. Nora Crook (London, 1996), pp. 119-20.
- 110 John R. Davis, *The Victorians and Germany* (Oxford, 2007), pp. 62-3.

- 111 Edward Bulwer Lytton, *The Pilgrims of the Rhine* (London, n.d.), p. 335.
- 112 Victor Hugo, *The Rhine* (New York, 1845), pp. 105-6. The first French edition was published in 1842.
- 113 *Ibid.*, p. 106.
- 114 Jean-Jacques Rousseau, *The Confessions*, ed. J.M. Cohen (London, 1953), p. 167.
- 115 Quoted in Andrew Beattie, *The Alps: a Cultural History* (Oxford, 2006), p. 122.
- 116 Robert Darnton, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History* (New York, 1984), p. 242.
- 117 Edward Charney, 'The Grand Tour and the evolution of the travel book', in Andrew Wilton and Ilaria Bignamini (eds), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century* (London, 1996), p. 95.
- 118 William Edward Mead, *The Grand Tour in the Eighteenth Century* (Boston and New York, 1914) p. 104.
- 119 Christopher Hibbert, *The Grand Tour* (London, 1969), pp. 24-5. I have discussed this in 'The Grand Tour and the reception of neo-classicism in Great-Britain in the eighteenth century', in Rainer Babel and Werner Paravicini (eds), *Grand Tour, Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. Bis zum 18. Jahrhundert* (Ostfildern, 2005) pp. 541-54.
- 120 Quoted in Jean Clay, *Romanticism* (Oxford, 1981), p. 70.
- 121 *Ibid.*, pp. 74-7.
- 122 *Ibid.*, p. 73.
- 123 *Ibid.*
- 124 Beattie, *The Alps*, pp. 126, 130.
- 125 Shelley, *History of a Six Weeks' Tour*, p. 12.
- 126 James Macpherson, *The Poems of Ossian*, ed. Howard Gaskill (Edinburgh, 1996) p. 5.
- 127 James Macpherson, *The Poems of Ossian*, p. 7.
- 128 Trevor-Roper, *The Invention of Scotland*, p. 103.
- 129 Goethe, *The Sufferings of Young Werther*, p. 147.
- 130 Fiona Stafford, Introduction to Macpherson, *The Poems of Ossian*, p. xv. See also Michael Ferber (ed.), *A Companion to European Romanticism*, pp. 139-40, 184, 243, 315.

- 131 Fiona J. Stafford, ' "Dangerous Success": Ossian, Wordsworth and English Romantic Literature', in Howard Gaskill (ed.), *Ossian Revisited* (Edinburgh, 1991), p. 50.
- 132 *Ibid.*, p. 87.
- 133 Trevor-Roper, *The Invention of Scotland*, p. 118.
- 134 *Ibid.*, p. 171. Trevor-Roper's conclusions have been given authoritative support by Colin Kidd in 'The Calvinist International', *London Review of Books*, 30, 10 (22 May 2008).
- 135 See Gaskill (ed.), *Ossian Revisited*, *passim*.
- 136 Sassoon, *The Culture of the Europeans*, pp. 81-2; Ilaria Ciseri, *Le Romantisme 1780-1860: la naissance d'une nouvelle sensibilité* (Paris, 2004) p. 55.
- 137 Edward Dent, *The Rise of Romantic Opera*, ed. Winston Dean (Cambridge, 1976) p. 87; Jean Mongrédien, 'Ossian ou Les bardes' in *The New Grove Dictionary of Opera*, edited by Stanley Sadie, *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/0004454> (accessed 22 July 2009).
- 138 Fabienne Moore, 'Early French Romanticism', in Ferber (ed.), *A Companion to European Romanticism*, p. 184.
- 139 Jostein Børtnes, 'The Literature of Old Russia', in Moser (ed.), *The Cambridge History of Russian Literature*, pp. 16-18.
- 140 A.H. Sokolov, *Istoria russkoy literatury XIX veka*, vol. I (Moscow, 1985) p. 50.
- 141 Derek Sayer, *The Coasts of Bohemia. A Czech History* (Princeton, 1998) p. 50.
- 142 A.H. Wratislaw, *Introduction to Patriotism, an Ancient Lyrico-Epic Poem*, translated from the original Slavonic (London, 1851) p. 3.
- 143 *Ibid.*, pp. 7-20.
- 144 R.J.W.Evans, ' "The Manuscripts": the culture and politics of forgery in Central Europe', in Geraint H. Jenkins (ed.), *A Rattleskull Genius: The Many Faces of Iolo Morganwg* (Cardiff, 2005), pp. 51-68. See also Milan Otáhal, 'The Manuscript controversy in the Czech national revival', *Cross Currents. A Yearbook of Central European Culture*, 5, 3 (1986) p. 249.

- 145 Ibid.
- 146 Andrew Lass, 'Romantic documents and political monuments: the meaning-fulfillment of history in nineteenth century Czech nationalism', *American Ethnologist*, 15, 3 (1986) p. 460.
- 147 Quoted in Otáhal, 'The Manuscript controversy in the Czech national revival', p. 253.
- 148 Lass, 'Romantic documents and political monuments', p. 460.
- 149 Quoted in Ibid., p. 254.
- 150 Václav Holzknecht, Libuše, in the booklet accompanying the recording conducted by Zdeněk Košler, Supraphon II 1276-2 633. See also John Tyrell, *Czech Opera* (Cambridge, 1988), pp. 41-9.
- 151 Jakob and Wilhelm Grimm, *Deutsche Sagen*, ed. Heinz Rölleke (Frankfurt am Main, 1994), pp. 55-6.
- 152 Hans-Gert Roloff, 'Der Arminius des Ulrich von Hutten', in Rainer Wiegels and Winfried Woessler (eds), *Arminius und die Varusschlacht: Geschichte, Mythos, Literatur* (Paderborn, 1995) p. 214.
- 153 Robert Ergang, 'National sentiments in Klopsstock's odes and Bardiete', in *Nationalism and Internationalism. Essays inscribed to Carlton J.H. Hayes* (New York, 1950); Andreas Dörner, *Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannmythos* (Opladen, 1995), p. 133.
- 154 Ibid., p. 132.
- 155 Gesa von Essen, *Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts* (Göttingen, 1998) p. 128.
- 156 Ibid.
- 157 Caroline Herder, *Erinnerungen aus dem Leben Johann Gottfried von Herder*, ed. J.G. Müller, 2 vols (Tübingen, 1820), vol. I, p. 221.
- 158 Dörner, *Politischer Mythos*, pp. 156-70.
- 159 Ibid., p. 175; Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich* (London, 2000) pp. 88-93.
- 160 Ibid., p. 95.

- 161 Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, p. 4.
- 162 Eckart Klessmann, *Die deutsche Romantik* (cologne, 1981), p. 27, Frederick's comment was made when declining the dedication of a collection of German medieval texts, including *Parzifal* and *Tristan-Horst* Steinmetz (ed.), *Friedrich II., König von Preussen und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Texte und Dokumente* (Stuttgart, 1985), p. 340.
- 163 Klaus Lankheit, 'Nibelungen-Illustrationen der Romantik. Zu Säkularisation christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert', in Joachim Heinze and Annelise Waldschmidt (eds), *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum, Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs in 19. Und 20. Jahrhundert* (Frankfurt am Main, 1991), p. 95.
- 164 *Ibid.*, p. 28.
- 165 W.H. Auden, *Forewords and Afterwords*, ed. Edward Mendelson (London, 1973), p. 245. Auden added that Wagner was also 'a very bad hat indeed.'
- 166 Elizabeth Magee, *Richard Wagner and the Nibelungs* (Oxford, 1990), p. 13.
- 167 Robert Donington, *Wagner's 'Ring' and its symbols*, 3rd edn (London, 1974), p. 32.
- 168 Dieter Borchmeyer, 'Renaissance und Instrumentalisierung des Mythos. Richard Wagner und die Folgen', Saul Friedländer and Jörn Rüsen (eds), *Richard Wagner im Dritten Reich* (Munich, 2000) p. 67.
- 169 Quoted in Mark Berry, *Treacherous Bonds and Laughing Fire: Politics and Religion in Wagner's Ring* (Aldershot, 2006) p. 21.
- 170 *Ibid.*, p. 23.
- 171 *The Poetical Works of William Wordsworth*, eds. E. de Selincourt and Helen Darbishire, vol. 5 (Oxford, 1949): *The Excursion*, Book 6, lines 545-7, p. 203.
- 172 Quoted in Safranski, *Romantik*, p. 34.
- 173 Quoted in Hugh Honour, *Romanticism* (London, 1979), p. 218.

- 174 Michael Levey, *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth Century Painting* (London, 1966), p. 204.
- 175 *Ibid.*, pp. 32, 235-6.
- 176 K. Andrews, *The Nazarenes: a Brotherhood of German Painters in Rome* (Oxford, 1964), pp. 20-3.
- 177 Max Hollein and Christa Steinle (eds), *Religion Macht Kunst: Die Nazarener* (cologne, 2005), pp. 258-64. This exhibition catalogue contains many excellent colour reproductions.
- 178 *Ibid.*, p. 130.
- 179 William Vaughan, *German Romantic Painting* (New Haven, 1980), p. 216.
- 180 Andrews, *The Nazarenes*, pp. 42-3.
- 181 Alexander Rauch, 'Klassizismus und Romantik: Europas Malerei zwischen zwei Revolutionen', in Rolf Toman (ed.), *Klassizismus und Romantik Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung, 1750-1848* (cologne, 2000), p. 421.
- 182 Frank Büttner, 'Cornelius Peter', *Grove Art Online*, Oxford Art Online, 24 July 2009, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T019543>.
- 183 H.S. Reiss (ed.), *The Political Thought of the German Romantics* (Oxford, 1955), pp. 145-6.
- 184 Heinrich von Kleist, *Berliner Abendblätter von 1ten Oktober 1810 bis zum 30ten März 1811*, facsimile reproduction (Wiesbaden, n.d.), 3, 3 October 1810, pp. 11-15.
- 185 Klaus Lankheit, *Revolution und Restauration 1785-1855* (Cologne, 1988), p. 68.
- 186 Barbara Johnson, 'The Lady in the Lake', in Hollier (ed.), *A New History of French Literature*, p. 631.
- 187 Cranston, *The Romantic Movement*, p. 83.
- 188 Walter Friedländer, *David to Delacroix* (New York, 1968), p. 94.
- 189 Honoré de Balzac, *Lost Illusions* (Harmondsworth, 1971), p. 240.
- 190 Cranston, *The Romantic Movement*, p. 95.
- 191 F.W.J. Hemmings, *Culture and Society in France 1789-1848* (Leicester, 1987), p. 173-4.

- 192 Cranston, *The Romantic Movement*, p. 95.
- 193 Quoted in Sandy Petrey, 'Romanticism and social vision', in Hollier (ed.), *A New History of French Literature*, p. 661.
- 194 Quoted in Honour, *Romanticism*, p. 217.
- 195 George Heard Hamilton, 'Delacroix's Memorial to Byron', *The Burlington Magazine*, vol. 94, no. 594 (September, 1952), pp. 257-61.
- 196 Childe Harold's Pilgrimage, Canto II, stanza 73.
- 197 'The Isles of Greece', *Don Juan*, Canto III, following stanza 86.
- 198 Quoted in Peter Cochran, 'Byron's European reception', in Drummond Bone (ed.), *The Cambridge Companion to Byron* (Cambridge, 2004), p. 251.
- 199 Quoted in Maurice Bowra, *The Romantic Imagination* (Oxford, 1961), p. 149.
- 200 Ibid.
- 201 Ibid., p. 153.
- 202 Ibid., p. 152.
- 203 William St Clair, *That Greece Might Still Be Free. The Philhellenes in the War of Independence* (Oxford, 1972), p. 19.
- 204 Jerome McGann, 'Byron, George Gordon Noel, sixth Baron Byron (1788-1824)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Sept. 2004, online edn, Oct. 2008 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/4279>, accessed 31 March 2009].
- 205 C.M. Woodhouse, *The Philhellenes* (Cranbury, 1971), pp. 92-3. Jerome McGann has also written 'No English writer except Shakespeare acquired greater fame or exercised more world influence'-'Byron', as in the previous footnote.
- 206 Donald H. Reiman and Neil Fraistat (eds), *Shelley's Poetry and Prose*, 2nd edn (New York and London, 2002) p. 316.
- 207 Frederick Page (ed.) *Byron, Poetical Works* (Oxford, 1970), p. 108.
- 208 Quoted in P.M.S. Dawson, *The Unacknowledged Legislator, Shelley and Politics* (Oxford, 1980), p. 1.

- 209 Shelley, *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson (London, 1904), p. 603.
- 210 David Kimbell, *Italian Opera* (Cambridge, 1991), p. 392.
- 211 Piero Garofalo, 'Romantic poetics in an Italian Context', in Ferber (ed.), *A companion to European Romanticism*, p. 250.
- 212 Roberta J.M. Olson, 'Introduction: in the dawn of Italy', in Roberta J.M. Olson (ed.), *Ottocento: Romanticism and Revolution in Nineteenth-Century Italian Painting* (New York, 1992), p. 14.
- 213 Fernando Mazzocca, 'Painting in Milan and Venice in the first half of the century', in *Ibid.*, pp. 140-1.
- 214 David Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism* (Cambridge, 1981), p. 22; John Black, *The Italian romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano* (Edinburgh, 1984), p. 5.
- 215 Quoted in John Rosselli, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy* (London, 1991), pp. 70-1.
- 216 I have discussed this in greater detail in *The Triumph of Music: Composers, Musicians and their Audiences: 1700 to the Present*, pp. 264-72.
- 217 See above, pp. 148-50.
- 218 James J. Sheehan, *German Liberalism in the Nineteenth Century* (Chicago, 1978), p. 39.
- 219 Joachim Köhler, *Richard Wagner. The Last of the Titans* (New Haven and London, 2004), p. 225-30.
- 220 Stewart Spencer and Barry Millington, *Wagner's Ring of the Nibelung* (London, 1993), p. 281.
- 221 *Ibid.*, p. 149.
- 222 William Ashton Ellis, *The Life of Richard Wagner*, vol. IV (London, 1904), p. 442.
- 223 Martin Gregor-Dellin and Dietrich Mack (eds), *Cosima Wagner's Diaries*, vol. II: 1878-1883 (London, 1980), p. 631. Entry for 25 February 1881.
- 224 *Ibid.*, pp. 623-4. Entry for 19 April 1873.
- 225 See above p. 13. On Wagner and Rousseau, see my 'Richard Wagner and Max Weber', *Wagnerspectrum*, 2 (2005), pp. 93-110.

الخاتمة

الخاتمة

الموت والتجلي

ألف ريتشارد شتراوس سنة 1888م لحناً موسيقياً لمعزوفة بعنوان الموت والتجلي. وبعد مرور ستين سنة (1948م)، أي قبل وفاته بعام واحد في عمر يُناهز خمساً وثمانين سنة، اقتبس شتراوس من لحن الموت والتجلي في عمله المعنون بـ "زمن الغروب"، إحدى "أغنياته الأربع الأخيرة". وتُصوّر مسيرة شتراوس الطويلة على أفضل وجه ديمومة الرومنسية في الموسيقى. كان شتراوس نقطة وصل حيّة وصوتية مع الجيل السابق لأنه حضر أوّل عرض لأوبرا *بارسيفال* في مسرح بايرويت سنة 1822م وكان عمره آنذاك ثمانى عشرة سنة¹. وبمعية كلّ الملحنين الذين ألقوا بالجُمل الرومنسية حتى نهاية القرن العشرين بل وبداية القرن الحادي والعشرين الميلاديين، يؤكّد شتراوس مقولة إ.ت.أ. هوفمان أنّ "الموسيقى أكثر الفنون رومنسية، بل يمكن القول إنها الفنّ الوحيد الذي يمكن نعتة بالرومنسي على نحو أصيل"².

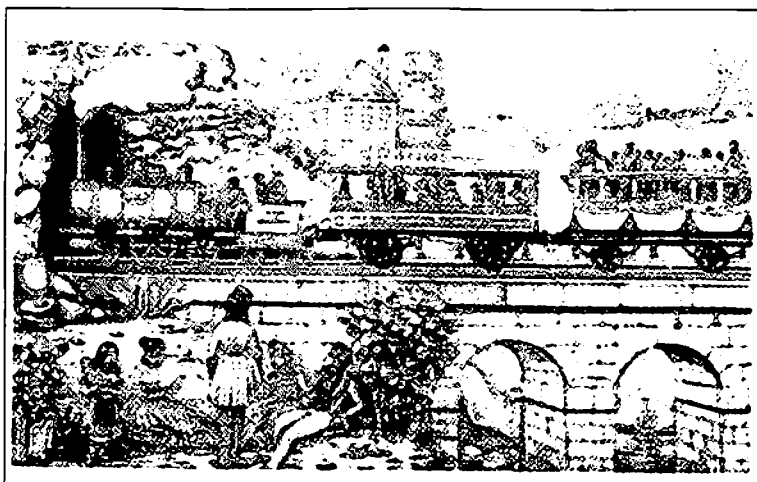
أمّا فيما يتعلق بالأجناس غير الموسيقية، فقد أصاب الثورة الرومنسية الفتور في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي، وعندئذ أعلن الروائي البروسي تيودور فونتاين "انتهت الرومنسية على وجه الأرض؛ وغربت شمسُ عصر السكك الحديدية"³. وفي سنة 1848م

"سنة الثورات"، ودّع الشاعر الراديكالي فرديناند فرايليغراث¹
الرومنسية:

زال حكمك! نعم، لا أنكر ذلك،
هناك روح غير روحك يحكم اليوم العالم،
وُنُحسّ كلُّنا كيف يشقّ طريقاً جديدة،
إنّه ينبض بالحياة، إنّه يتوهّج أمام أعيننا،
إنّه يُكافح ويُناضل كي لا يقف أحد في طريقه!⁴.

ويبدو في نهاية المطاف أنّ التنوير كانت له الكلمة الأخيرة، لا
يمكن إيقاف التحديث. إنّ انتشار التعليم وتحسين المواصلات وتسريع
نسق الابتكار العلمي والارتفاع السريع لعدد السكان والتحضّر وتوسّع
المجال العام، وهذا غيض من فيض القوى المؤثّرة، كلّ ذلك شجّع
إحساساً بالتقدّم المدني المستلم. وإضافة إلى ذلك، قاد التحوّل التقني
إلى التحرّر، وليس فقط من التعويل على الدواب في النقل والسفر...
وكما قال الصناعي الألماني فريدريش هاركورت سنة 1847م: "تُمثّل
القاطرةُ عربةَ الموتى التي ستحمل الحكم الدكتاتوري المطلق والإقطاعية
إلى القبر"⁵.

1 (1810-1876) Ferdinand Freiligrath ناشط سياسي ليبرالي
ومترجم، من أبرز الشعراء السياسيين الألمان في القرن التاسع عشر
الميلادي. تُمثّل أشعاره تعبيراً أدبياً عن المشاعر الراديكالية. تُرجم إلى
الألمانية أشعار فيكتور هوغو "المشريات" (Les Orientales) التي ظهر
تأثيرها في ديوانه الأول: "القصائد" المنشور عام 1838م. كما عمل
صحفياً في جريدة *Neue Rheinische Zeitung* التي ترأّس تحريرها
كارل ماركس. [المترجم]



القطار الفرنسي في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي. بينما تسترخي عائلة من الطبقة الوسطى، يظهر في الجانب الآخر من السكة الحديدية رموز النظام القديم الثلاثة الأتلة وقد دفعها اختراع القطار إلى الهامش: النبيل وقصره، والراهب وكنيسته، والفلاح وحماره.

رافق التفاؤل بمسيرة التحديث تشاؤمٌ بآثاره في المدى القصير والمتوسط. أقنع التفكك والاضطراب الناجم عن التصنيع والتحضّر كثيراً من الملاحظين بأنّ الفقراء ازدادوا بؤساً وعدداً وزاد خطرهم. لكنّ ذلك لا يعني أنّ جميع الفنانين أصبحوا اشتراكيين، بل يعني أنّ أعداداً متزايدة منهم جعلوا من الظروف المادية للعصر ديدنهم ومركز اهتمامهم. وليس من باب الصدفة أن تكون الرواية المعروفة في البداية بـ "الواقعية" ثم "الطبيعية" أفضل جنس أدبي ملائمة للتوجه الجديد، ذلك أنّ عالم المدينة الحديثة ركيك واقعي أكثر من كونه شاعرياً. لم يبرز التنوع الرائع للمجتمع الحضري التجاري بقدر ما ظهر بؤسه وحلّة توتره، وهو ما يتضح في الأعمال الأدبية على غرار "أوليفر تويست" (1837-1839م) لديكنس، و"الربح والخسارة" (1855م)

لغوستاف فرايتاغ، و"الجريمة والعقاب" (1866م) لدُستُوفيسكي، أو العشرين جزءاً من سلسلة "روجون مكار" (1870-1893م) لإيميل زولا. إنها دنيا التفسّخ، أي ذلك الإحساس بالاجتثاث الأخلاقي الذي يقول عنه عالم الاجتماع الفرنسي إيميل دوركايم إنّه جوهر الحالة الإنسانية في العالم الصناعي.

وشكّل الرسم بدوره أداة ملائمة بطبيعتها لاقتناص الواقع المعاصر، ووجد في غوستاف كروبي ناطقاً رسمياً فصيحاً ومتمرساً فائق الموهبة للتعبير عن المقاربة الجديدة. وجاء في بعض ملاحظاته الصريحة حول طبيعة فنّه: "الرسم فنّ ملموس بالأساس ولا يمكن أن يكون إلّا تمثيلاً للأشياء الحقيقية الموجودة"، ثم تلك المقولة الباترة المضادة للرومنسية: "أروني ملاكاً وسوف أرسمه!"⁶ ورغم أنّه لم يلجأ أبداً لأساليب الترويع والدعاية فقد كان كوربي يسارياً وجمهورياً وداعماً للجان الثورية لسنة 1871م، وهو الذي دفع ثمن معتقدهاته بالسجن سنتين وبالمنفى بقية حياته. ويُمثّل كوربي مع جان فرنسوا ميلي المرحلة "البطولية" للواقعية بمجائزها وفرق حكم الإعدام والفلاّحات المحدوبات والكادحين المخشوشين.

دعم الإيمان الوضعي بالعلوم الطبيعية هذا التيار الواقعي. وكتب زولا حول صالون 1866م: "تهبّ الرياح باتجاه العلوم. ونحن مدفوعون رغم أنوفنا نحو الدراسة الدقيقة للوقائع والأشياء"⁷. ومع تتابع التقدّم التقني الحديث لا سيّما في مجال الاتصالات، وصدور كتاب "أصل الأنواع" لتشارلز داروين الذي ادّعى القضاء نهائياً على الديانات السماوية، بدا أنّ العالم تخلّص كلية من الأوهام. وهي حركة تحالفت معها الليبرالية المظفّرة. إنها الفترة التي توحدت خلالها ألمانيا وإيطاليا واستولى الليبراليون فيها على الدولة تلو الأخرى، وهو ما حصل حتّى

في إمبراطورية هابسبورغ متعددة الجنسيات حيث مثل في فيينا مشروع الطريق الدائرية الكبرى تحالفًا جديدًا بين السلالة النبيلة والبورجوازية الليبرالية والتطور المادي⁸.

لكن ما إن أُعلن عن انتصار ثقافة العقل والتطور حتى بدأت آلية الجدلية تقوم بوظيفتها التآكلية - والإبداعية. وفي رواية "بطن باريس" التي نشرها إميل زولا سنة 1873م، يضع المؤلف هذه الكلمات على فم كلود لانكيي الذي ينظر إلى الهيكل الحديدي والزجاجي لأسواق لي هال في باريس، ثم إلى كنيسة سانت أوستاش القرية منه، ويتوقع: "هذا سوف يقتل تلك لأن الحديد سوف يقتل الحجارة". ولم يكن أول تابع للمذهب المادي يخيب ظنه جراء الظلال الممتدة على جدران القبو: دُمّرت أسواق لي هال في سبعينيات القرن العشرين، بينما كنيسة سانت أوستاش ما زالت قائمة حتى اليوم. وفي السنة نفسها التي أطلق فيها لانكيي نبوءته المتغطرسية، بدأت فترة كساد اقتصادي مطوّلة أُطلق عليها عن خطأ "الكساد الاقتصادي الكبير". ومع انفجار القوى الجماهيرية السياسية الجديدة في شكل الاشتراكية والإكليروسية وبدايات مناهضة السامية، ثبت أن شمس البورجوازية الليبرالية سرعان ما أفلت ولم تسطع إلا لفترة وجيزة.

ومع أفولها، جنحت الرومنسية إلى الراحة لكنها لم تمت، بل أعيد استكشاف حكم الجيل السابق. وفي سنة 1888م، كرّر الرسام الفرنسي إميل برنار وهو في العشرين من عمره الكلمات نفسها تقريبًا التي قالها كسبار دافيد فريدريش المذكورة آنفًا، عندما كتب أنه ينبغي على الفنان ألا يرسم ما يشاهده أمامه بل فكرته عن الشيء الذي يراه في مخيلته⁹. وعلى الشاكلة ذاتها، فإنّ الفكرة المركزية لما أصبح معروفًا تحت مسمّى "الرمزية" كان ممكّنًا أن يفصح عنها أي رومنسيّ من

الجيلين أو الثلاثة الأجيال السابقة، وقد عبّر عنها هذا التيار في جريدته الرسمية "الرمزي" على النحو التالي: ليست الموضوعية سوى مظهرٍ فارغ يمكن لي تغييره أو تحويله كما يحلو لي. عادت مجددًا كل الهواجس الرومنسية والهوس بالموت والليل والجنس، وعبّر عنها بقوة فائقة غوستاف كليمت¹ في رسوماته الشهيرة على سقف جامعة فيينا. ما أراده الأكاديميون وما توقّعه هو انتصار العقل والمعرفة والتنوير. أمّا ما حصلوا عليه آخر المطاف، فهو عالم انقلب رأسًا على عقب، أصبحت الفلسفة فيه غريزة لاواعية، والعدالة في "الفقه" ضحية للقانون مروّعة وعاجزة، كما أصبح "الطب" خلف هيجيا ربة الصحة ينظر إلى الظواهر المثيرة ولا سيما الجنس والموت أكثر من اهتمامه بالعناية الشخصية والسلامة الجسدية¹⁰.

تشبه هذه الأوهام في العديد من جوانبها رؤى غويا الكابوسية، لكنّ الأمر لا يتعلق بمجرد تكرار الشيء نفسه. لم تُكرّر الثقافة الأوروبية نفسها بصفة دورية بل تطوّرت بطريقة جدلية. لم تكن الفلسفة الوضعية الفكتورية إعادة تشغيل للتنوير، وما كان تيار "نهاية القرن"² تكرارًا للرومنسية. وعلى سبيل المثال، لن يعتمد أيّ رومنسيّ الرؤية المنظورية الراديكالية لنيّشه الذي لم يكتف بالميل إلى الذاتية بل

1 الرسام الرمزي النمساوي (1862-1918) Gustav Klimt الذي تُعرض مجموعة مهمة من أعماله في متحف البلفيدير النمساوي في فيينا. كما يمكن الاطلاع على أعماله على الشبكة في موقع كليمت دوت كوم. www.klimt.com [المترجم]

2 يعود الاصطلاح إلى الأصل الفرنسي Fin de Siècle أي حرفيًا نهاية القرن (التاسع عشر) ويُشار به إلى المناخ الأدبي والفني السائد في تلك الحقبة التي غلب عليها التعقيد والجمالية المطلقة والتهرب من الواقع والضجر واليأس. [المترجم]

أنكر أصلاً إمكانية وجود الموضوعية: "فما هي الموضوعية إذا؟ جيش متحرك من الاستعارات والكنائيات والتجسيم، أي باختصار حصيلة من العلاقات الإنسانية المنقولة من مكان لآخر والمُحسَّنة، تُقدَّم نفسها بعد الاستخدام الشعبي المطوّل على أنها ثابتة وشرعية وإجبارية. الحقائق أوهام غفلنا عن جانبها الوهمي"¹¹.

عند التفاتة القرن العشرين الميلادي، انطلقت ردة فعل ضد تجاوزات "نهاية القرن" الرومنسية الجديدة، وظهر توجه عام نحو التطهير الجمالي. ويمكن سماعه موسيقياً من خلال تحوّل أرنولد شونبرغر من التناغم الأركستراي المابعد فاغنيري في "غوريليدر" (التي بدأها سنة 1900م) إلى الصرامة الخالية من النغمات في "خمسة مقطوعات للأوركسترا" (1909م). ويمكن مشاهدته في الفن المعماري من خلال التباين بين "دار ميلا" التي صممها أنطونيو غاودي (1906-1910م) وتيار باوهاوس (1925-1926م) الذي ظهر على يدي والتر غروبيوس¹. ويمكن مشاهدته في النحت من خلال التباين بين التمايزات النيوباروكية لتمثال أوغست رودان "بلزاك" (1897-1898م) والبساطة الجرداء لتمثال قسطنطين برانكوزي "الحورية النائمة" (1910م). ويمكن مشاهدته في فنّ الرسم من خلال التباين بين الشبق الشهواني للوحة لوفيس كورنث "سالومي" (1899م) والخطوط العفيفة لرسم بيات موندريان "تركيبة بالرمادي والبني الفاتح" (1918م). وقد تحدّث تي أس إليوت باسم مجمل الفنانين الحداثيين

1 هو المعماري والمنظر الألماني (1883-1969م) Walter Gropius مؤسس مدرسة "باوهاوس" الألمانية الشهيرة التي جمعت بين الحرف اليدوية والفنون الجميلة، ويُعدّ من الأساتذة الرواد لفنّ المعمار الحديث مع كل من لودفيغ ميس فان دير روه (1886-1969م) ولوكوربوزي (1887-1965م) وفرانك لورد ورايت (1867-1959م) [المترجم]

وليس الكتاب فحسب، عندما قال: "إنَّ تقدّم الفنانين تضحيةً شخصية متواصلة، إحمادٌ مستمرل للشخصية. ليس الشعر شطحة فضفاضة بالعواطف بل هروب من العاطفة، ليس تعبيراً عن الشخصية بل فرار منها"¹². يصعب أن نتخيّل قولاً يعارض الرومنسية أكثر من هذه المقولة الأصيلة والتعبيرية، وهي تتناقض بالكامل مع كلّ ما أبدعه إيليويت.

في الشرق وفي الغرب، استقبل الجميع انتصار قوى التحالف سنة 1945م بوصفه نصراً ثقافياً بقدر ما هو عسكري. ولما اكتشف الناس أحوال الاشتراكية القومية اعتنقوا دون تردد القيم المطلقة للبيرالية أو للشيوعية بقناعة تشبه قناعة الثوريين الفرنسيين سنة 1789م أو الليبراليين في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي. وكما كتب مارييت جاي: "بسبب انفصالها عن الممارسة الاجتماعية والسياسية الملموسة، عدّ الكثيرون الحداثة الجمالية لأواسط القرن التعبير الثقافي المناسب لمشروع أوسع مدى يسعى لتحرير الإنسان"¹³. ومع انهيار التحالف الذي كان قائماً زمن الحرب وقيام الصراع المطوّل بين الكتلتين المنتصرتين على شكل سعي حرب باردة إيديولوجية، تمادى روح الانتصار، لأنّ كلّ طرف كان يعلن بشكل صاخب فضائله الخاصة ومساوئ خصمه. ومن بين الأدلة البصرية التي أكّدت انتصار الحداثة، بل ربّما أكثرها تطفلاً وإلحاحاً طفق ناطحات السحاب التي نبتت فجأة كالفطر في كل أرجاء المعمورة، وكلّها مصمّمة على ذلك الطراز الهزيل الطولي العقلاني الجاف الذي يُطلق عليه: "الأسلوب الدولي". وهي تمثّل كذلك مؤشراً واضحاً على أنّ الحداثة عثرت آخر المطاف على الأسلوب الذي يريحتها. جرى خلال القرن التاسع عشر الميلادي تجريب كل الأساليب والأنماط: نيوقوطي ونيوكلاسيكي ونيوهضوي

ونيو مصري قديم ونيوباروك والقائمة طويلة. ونشر هاينريش هوبش سنة 1828م كتيّبًا تساءل فيه بشكل مثير للشفقة "بأي أسلوب ينبغي أن نشيد بناياتنا؟"¹⁴. ومع حلول النصف الثاني للقرن العشرين الميلادي أصبحت الحداثة تعلم ما تريد. يُعدّ نيكولاس ييفسنير من بين أفصح المتحدثين باسم الحداثة، وقد طرح السؤال البلاغي: "ألا يمكن أن نعتبر أنّ استعادة أسلوب حقيقيّ في الفنون البصرية تكون فيه قواعد البناء والرسم والنحت مفيدة من جديد، ويكون الأسلوب ذاته ممثلًا للشخصية، يشير إلى عودة الوحدة والتماسك في المجتمع كذلك؟"¹⁵. ويكفي للإجابة عن هذا السؤال القيام بمقارنة بين بناية أوبرا باريس ذات الأسلوب الانتقائي الرائع من تصميم شارل غارني وبناية دار الأوبرا الألمانية الكئيبة في برلين الغربية التي صممها فريتز بورنيمان وفتحت أبوابها عام 1961م.

افتُتحت دار الأوبرا الألمانية في 24 سبتمبر 1961م، أي بعد ستة أسابيع فقط من انطلاق أعمال بناء جدار برلين. وكان يُفترض من الجدار أن يجعل الكتلة الشرقية آمنة للاشتراكية. وبفضل الإدراك المتأخر (زمنيًا) نرى أنّ النظام كان محكومًا عليه بالفشل، وكانت العوامل المسببة للتآكل كثيرة وهي التي قادت إلى انهيار الجدار بعد ثمان وعشرين سنة فقط، نذكر منها الإخفاق الاقتصادي، وسباق التسلّح، والهزيمة السوفياتية في أفغانستان، ولعلّ أشدها قوة تطوّر تقانات التواصل. استفادت الإمبراطوريات الشريرة لهتلر وموسوليني وستالين من توافق مثالي وتطابق كامل بين أهدافها الاستبدادية وأدوات التحكم المتوافرة وقتئذ. وما كان لهم أن يضلّلوا تلك الأعداد لتلك الفترة الزمنية من دون التوسيع الإلكتروني ومن دون الراديو والتلفزيون. وفي ستينيات القرن العشرين الميلادي تفوّق التلفزيون على كلّ وسائل الإعلام

الجماهيرية الأخرى، وثبتت أكثر فأكثر صعوبة التحكم فيه. كان جدار برلين قادراً على حبس الناس في السجون، لكنّه كان عاجزاً عن منع دخول صور الحرية الغربية وأصواتها وغطها الاستهلاكي، فقد تراءى أهما يسيران معاً. ولما انهار الاتحاد السوفياتي بعد 1989م، سارع أساطين وسائل الإعلام بالادعاء أنّ الفضل يعود لهم. وبينما كان ينظر إلى الماضي انطلاقاً من سنة 1997م، تفاخر تيد تورنر وما زال يدير شبكة سي أن أن وقتها، قائلاً: "لقد أدّينا دوراً إيجابياً. منذ تأسيس سي أن أن، انتهت الحرب الباردة، وتوقفت النزاعات في أمريكا الوسطى، وحلّ السلام في جنوب إفريقيا"¹⁶.

لكن على غرار الثورات الأخرى في مجال التواصل، أثبت التلفزيون أنّه سلاح ذو حدين: فضح عجز السوفيات في التحكم في أفغانستان، كما فضح كذلك عجز الأمريكيان في التحكم في فيتنام. مدح الإشهار مفاتن النمط الاستهلاكي، كما عرى إفراطاته. وإذا ألهم أفنان الاقتصادات الاشتراكية بكسر أغلالهم، فقد ألهم كذلك أطفال المستفيدين منها بعض الأيادي التي كانت تُطعمهم. وإذا اكتسب مسحة سياسية قصيرة المدى سنة 1968م وإذا كان موالوه ميالين دوماً للمواقف الأخلاقية اللافتة للنظر ذات التوجه اليساري المبهم، ففي قلب الثقافة الشبابية يكمن مذهب المتعة الفوضوية. والملاحظ أنّ الموسيقى كانت وسيلته المفضّلة. وانكشف كذلك التركيز المفرط على المخدرات لتيسير الهروب من الواقع الدنيوي وقيمة الوهمية نحو "عالم الليل السحري". أصبحت القوة الشرائية للشباب هائلة (وتبلغ القدرة الشرائية لمن تتراوح أعمارهم بين 14-25 سنة 70% من مبيعات الأسطوانات على سبيل المثال)¹⁷ لدرجة أنّ ما كان يُعدّ مجموعة هامشية في خمسينيات القرن العشرين الميلادي، أضحى اليوم قوة دافعة في الثقافة الاستهلاكية.

كما ظهرت كذلك ردة فعل مقابلة لثقافة العقل على مستوى فكريّ أكثر على هيئة ذلك الجنوح المعروف إجمالاً تحت مسمّى "ما بعد الحداثة". ولحسن الحظ، أصبح المقام لا يسمح بتحريّ هذه الظاهرة المتنوّعة والثرية - والمتناقضة. ولعلّه يكفي أن نقول إنّ كلّ المنتمين لتيار ما بعد الحداثة يُجمعون على رفض كبريات السرديات والغائية والعقلانية. وهم ينتمون بشكل صريح لثقافة المشاعر والعواطف التي تمتدّ في الماضي لتبلغ "نهاية القرن" والرومنسية (والباروك بالفعل). وكما حصل في السابق، لا يتعلّق الأمر بدوران آخر لدورة العجلة بل بتقدّم جدليّ. ولا يمكن التكهنّ إلى أين سوف تقودنا، لكن من المؤكّد أنّ المسلّمة المركزية للرومنسية - الباطنية المطلقة - ستؤدّي دورها. فالثورة الرومنسية لم تنتهِ بعد.

هوامش الخاتمة

- 1 Bryan Gilliam and Charles Youmans, 'Strauss, Richard', in Grove Music Online, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40117pgi> (accessed 7 Aug. 2009).
- 2 See above, p. 102.
- 3 William Vaughan, *German Romantic Painting* (New Haven, 1980) p. 239.
- 4 Jethro Bithehl, *An Anthology of German Poetry* (London, 1947) p. x.
- 5 Quoted in Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, vol. II: *Von der Reformära bis zur industriellen und politischen 'Deutschen Doppelrevolution' 1815-1848/9* (Munich, 1987) p. 207.
- 6 Quoted in Linda Nochlin, *Realism* (London, 1971) p. 23.
- 7 *Ibid.*, p. 41.
- 8 Carl E. Schorske, *Fin de Siècle Vienna, Politics and Culture* (Cambridge, 1981) pp. 24-5.
- 9 Eugene Weber, *France: Fin de Siècle* (Cambridge, Mass., 1986) p. 147.
- 10 Schorske, *Fin de Siècle Vienna*, p. 227.
- 11 Quoted in Ronald Hayman, *Nietzsche: a Critical Life* (London, 1995) p. 163.
- 12 Quoted in Martin Jay, 'From modernism to post-modernism', in T.C.W. Blanning (ed.), *The Oxford Illustrated History of Modern Europe* (Oxford, 1996) p. 262.
- 13 *Ibid.*, p. 267.
- 14 David Watkin and Tilman Mellinghoff, *German Architecture and the Classical Ideal 1740-1840* (London, 1987) p. 178.
- 15 Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, 5th edn (Harmondsworth, 1957) p. 285. The first edition was published in 1943.
- 16 Quoted in Armand Mattelart, *Networking the World, 1794-2000* (Minneapolis and London, 2000) p. 95.
- 17 Axel Körner, 'Culture' in Mary Fulbrook (ed.), *Europe since 1945* (Oxford, 2001) p. 159.

مراجع إضافية

مراجع إضافية

نصوص

- Miriam Allott (ed.), *The Poems of John Keats* (London, 1970)
- Gerhard von Breuning, *Memories of Beethoven. From the House of the Black-Robed Spaniards*, ed. Maynard Solomon (Cambridge, 1992)
- Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, ed. Adam Phillips (Oxford, 1990)
- Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, ed. Conor Cruise O'Brien (Harmondsworth, 1968)
- David Cairns (ed.), *The Memoirs of Hector Berlioz* (London, 1969)
- Michael Charlesworth (ed.), *The Gothic Revival 1720-1870. Literary Sources and Documents*, 3 vols (Mountfield, 2002)
- David Charlton (ed.), *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism* (Cambridge, 1989)
- S.H. Clark (ed.), *Mark Akenside, James Macpherson, Edward Young: Selected Poetry* (Manchester, 1994)
- Samuel Taylor Coleridge, *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Earl Leslie Griggs, vol. I (Oxford, 1956)
- Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, ed. Alethea Hayter (Oxford, 1971)

- Otto Erich Deutsch (ed.), *Schubert. Memoirs by his Friends* (London, 1958)
- Lorenz Eitner, *Neoclassicism and Romanticism 1750-1850*, vol. I: *Enlightenment/Revolution* (London, 1971)
- Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Part One, trans. David Luke (Oxford, 1987), Part Two, trans. David Luke (Oxford, 1994)
- Johann Wolfgang von Goethe, *The Sufferings of Young Werther*, trans. Bayard Quincy Morgan (London, 1957)
- G.W.F. Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, trans. T.M. Knox, 2 vols (Oxford, 1975)
- H.C. Robbins Landon, *Beethoven. A Documentary Study* (London, 1975)
- James Macpherson, *The Poems of Ossian*, ed. Howard Gaskill (Edinburgh, 1996)
- H.S. Reiss (ed.), *The Political Thought of the German Romantics* (Oxford, 1955)
- H.E. Rollins (ed.), *The Letters of John Keats, 1814-21*, 2 vols (Cambridge, 1958)
- Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Ideas for a Philosophy of Nature as Introduction to the Study of this Science*, trans. Errol E. Harris and Peter Heath (Cambridge, 1988).
- Friedrich Schlegel, *Lucinde and the Fragments*, ed. Peter Virchow (Minneapolis, 1971)
- Stendhal, *Life of Rossini*, trans. Richard N. Coe (London, 1956)
- Wilhelm Heinrich Wackenroder and Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, ed. A. Gillies (Oxford, 1966)
- Richard Wagner, *My Life* (Cambridge, 1983)

- Adrian Williams (ed.), *Franz Liszt. Selected Letters* (Oxford, 1998)
- Adrian Williams (ed.), *Portrait of Liszt by Himself and his Contemporaries* (Oxford, 1990)
- William Wordsworth, *The Excursion*, E. de Selincourt and Helen Darbishire (eds), *The Poetical Works of William Wordsworth*, vol. 5 (Oxford, 1940-9)
- William Wordsworth, *The Prelude. The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850)*, ed. Jonathan Wordsworth (London, 1995)
- William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, *The Lyrical Ballads with a Few Other Poems, 1798 edn*, published in facsimile (Woodstock, 1990)
- Edward Young, *Conjectures on Original Composition, in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* (London, 1759)

مراجع ثانوية

- M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford, 1971)
- K. Andrews, *The Nazarenes: a Brotherhood of German Painters in Rome* (Oxford, 1964)
- Joseph-Marc Bailbé, *La Musique en France à l'époque romantique (1830-1870)* (Paris, 1991)
- F. M. Barnard, *Herder's Social and Political Thought. From Enlightenment to Nationalism* (Oxford, 1965)
- Andrew Beattie, *The Alps: A Cultural History* (Oxford, 2006)
- Isaiah Berlin, 'The counter-enlightenment', in *idem, Against the Current: Essays in the History of Ideas* (London, 1979)
- Isaiah Berlin, 'Herder and the Enlightenment', in Earl R.

- Wasserman (ed.), *Aspects of the Eighteenth Century* (Baltimore and London, 1965)
- Mark Berry, *Treacherous Bonds and Laughing Fire: Politics and Religion in Wagner's Ring* (Aldershot, 2006)
- T.C.W. Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe, 1660–1789* (Oxford, 2002)
- Tim Blanning, *The Triumph of Music: Composers, Musicians and their Audiences, 1700 to the Present* (London, 2008)
- Maurice Bowra, *The Romantic Imagination* (Oxford, 1961)
- Nicholas Boyle, *Goethe. The Poet and the Age*, vol. 1: *The Poetry of Desire* (Oxford, 1991)
- David Blayney Brown, *Romanticism* (London, 2001)
- Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (London, 1978)
- Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760–1830* (Oxford, 1981)
- David Cairns, *Berlioz*, vol. 1: *The Making of an Artist, 1803–1832* (London, 1989)
- Gertrude Cepl-Kaufmann and Antje Johanning, *Mythos Rhein. Zur Kulturgeschichte eines Stromes* (Darmstadt, 2003)
- D.G. Charlton (ed.), *The French Romantics*, 2 vols (Cambridge, 1984)
- Ilaria Ciseri, *Le Romantisme 1780–1860: la naissance d'une nouvelle sensibilité* (Paris, 2004)
- Kenneth Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, with a new introduction and bibliography by J. Mordaunt Crook (London, 1995)
- Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion. Romantic versus Classical Art* (London, 1973)
- T.J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848–1851* (London, 1973).

- Jean Clay, *Romanticism* (Oxford, 1981)
- Maurice Cranston, *The Romantic Movement* (Oxford, 1994)
- David Daiches, *Robert Burns* (London, 1966)
- S. Foster Damon, *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake* (Providence, 1965)
- John R. Davis, *The Victorians and Germany* (Oxford, 2007)
- Edward Dent, *The Rise of Romantic Opera*, ed. Winton Dean (Cambridge, 1976)
- Andreas Dörner, *Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannsmythos* (Opladen, 1995)
- Jacques Droz, *Le romantisme allemand et l'état. Résistance et collaboration dans l'Allemagne napoléonienne* (Paris, 1966)
- David Edmonds and John Eidinow, *Rousseau's Dog: Two Great Thinkers at War in the Age of Enlightenment* (London, 2006)
- Herbert von Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760–1840* (Munich, 1978)
- Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era* (London, 1978)
- Lorenz Eitner, *Neoclassicism and Romanticism, 1750–1850*, vol. I, *Enlightenment/Revolution* (London, 1971)
- Reinhold Ergang, *Herder and the Foundations of German Nationalism* (New York, 1931)
- Gesa von Essen, *Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts* (Göttingen, 1998)
- Michael Ferber (ed.), *A Companion to European Romanticism* (Oxford, 2005)
- Elliot Forbes (ed.), *Thayer's Life of Beethoven*, revised edn (Princeton, 1969)
- Michael Forsyth, *Buildings for Music. The Architect, the Musi-*

- cian, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day* (Cambridge, Mass., 1985)
- Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries* (Princeton, 1960)
- Walter Friedlander, *David to Delacroix* (New York, 1968)
- Peter Fritzsche, *Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History* (Cambridge, Mass., 2004)
- Hannelore Gärtner, *Georg Friedrich Kersting* (Leipzig, 1988)
- Nigel Glendinning, *Goya and his Critics* (New Haven and London, 1977)
- Helmut Grasshoff (ed.), *Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917*, 2 vols (Berlin, 1986)
- F.W.J. Hemmings, *Culture and Society in France 1789–1848* (Leicester, 1987)
- Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich* (London, 2000)
- Werner Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830* (Munich, 1995)
- Richard Holmes, *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science* (London, 2008)
- Hugh Honour, *Neo-classicism* (Harmondsworth, 1968)
- Hugh Honour, *Romanticism* (London, 1979)
- Robert Hughes, *Goya* (London, 2003)
- Jens Christian Jensen, *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, 10th edn (Cologne, 1995)
- James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley and Los Angeles, 1995)
- Paul Johnson, *The Birth of the Modern: World Society, 1815–1830* (London, 1991)

- Marion Kant (ed.), *The Cambridge Companion to Ballet* (Cambridge, 2008)
- Elie Kedourie, *Nationalism*, 4th edn (Oxford, 1993)
- E. Kennedy, *A Cultural History of the French Revolution* (1989)
- David Kimbell, *Italian Opera* (Cambridge, 1991)
- David Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism* (Cambridge, 1981)
- John Louis Kind, *Edward Young in Germany* (New York, 1906)
- Eckart Klessmann, *Die deutsche Romantik* (Cologne, 1981)
- Joachim Köhler, *Richard Wagner: The Last of the Titans* (New Haven and London, 2004)
- Klaus Lankheit, *Revolution und Restauration 1785–1855* (Cologne, 1988)
- David C. Large and William Weber (eds), *Wagnerism in European Culture and Politics* (Ithaca and London, 1984)
- Michael Levey, *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting* (London, 1966)
- Michael J. Lewis, *The Gothic Revival* (London, 2002)
- James Macaulay, *The Gothic Revival, 1745–1845* (Glasgow, 1975)
- Fiona MacCarthy, *Byron: Life and Legend* (London, 2003)
- Alan Menhennet, *The Romantic Movement* (London, 1981) [on Germany]
- Timothy Mitchell, *Art and Science in German Landscape Painting, 1770–1840* (Oxford, 1993)
- Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme 1789–1830* (Paris, 1986)
- Charles A. Moser (ed.), *The Cambridge History of Russian Literature* (Cambridge, 1989)

- Martin Myronc, *Henry Fuseli* (London, 2001)
- Rudolf Neuhäuser, *Towards the Romantic Age: Essays on Pre-romantic and Sentimental Literature in Russia* (The Hague, 1974)
- Thomas Nipperdey, 'In Search of Identity: Romantic Nationalism', in J.C. Eade (ed.), *Romantic Nationalism in Europe* (Canberra, 1983)
- Thomas Nipperdey, *The Rise of the Arts in Modern Society* (London, 1990)
- Linda Nochlin, *Realism* (London, 1971)
- Roberta J.M. Olson (ed.), *Ottocento: Romanticism and Revolution in Nineteenth-Century Italian Painting* (New York, 1992)
- Roy Pascal, *The German Sturm und Drang* (Manchester, 1953)
- Allonso E. Pérez Sánchez and Eleanor A. Sayre (eds), *Goya and the Spirit of Enlightenment* (Boston, 1989)
- Giorgio Pestelli, *The Age of Mozart and Beethoven* (Cambridge, 1984)
- Nikolaus Pevsner, *Academies of Art – Past and Present* (Cambridge, 1940)
- R. Porter and M. Teich (eds), *Romanticism in National Context* (Cambridge, 1988)
- T.J. Reed, *Schiller* (Oxford, 1991)
- Alexander Ringer (ed.), *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848* (London, 1990) [on music]
- W.D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany* (Oxford, 1965)
- Charles Rosen, *The Romantic Generation* (New York, 1996)
- Robert Rosenblum, *The Romantic Child from Runge to Sendak* (London, 1998)
- Robert Rosenblum and H.W. Janson, *Art of the Nineteenth*

- Century. Painting and Sculpture* (London, 1984)
- Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works* (Berkeley, Los Angeles and London, 2004)
- Rüdiger Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre* (Munich, 2007)
- Jim Samson (ed.), *The Late Romantic Era. From the Mid-Nineteenth Century to the First World War* (London, 1991) [on music]
- Donald Sassoon, *The Culture of the Europeans from 1800 to the Present* (London, 2006)
- Derek Sayer, *The Coasts of Bohemia: A Czech History* (Princeton, 1998)
- H.G. Schenk, *The Mind of the European Romantics* (Oxford, 1979)
- Hans-Joachim Schoeps, *Deutsche Geistesgeschichte der Neuzeit*, vol. 3, *Von der Aufklärung zur Romantik* (Mainz, 1978)
- James J. Sheehan, *German History, 1770–1866* (Oxford, 1989)
- James J. Sheehan, *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism* (New York, 2000)
- Stewart Spencer and Barry Millington, *Wagner's Ring of the Nibelung* (London, 1993)
- William St Clair, *That Greece Might Still Be Free. The Philhellenes in the War of Independence* (Oxford, 1972)
- G.L. Strachey, *Landmarks of French Literature* (London, n.d.)
- Rolf Toman (ed.), *Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750–1848* (Cologne, 2000)
- Hugh Trevor-Roper, *The Invention of Scotland: Myth and History*, ed. Jeremy J. Cater (New Haven, 2008)

- Raymond Trousson, 'Jean-Jacques Rousseau et son œuvre dans la presse périodique allemande de 1750 à 1800', *Dix-huitième Siècle*, 1 (1969)
- John Tyrell, *Czech Opera* (Cambridge, 1988)
- William Vaughan, *German Romantic Painting* (New Haven, 1980)
- Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847*, revised edn (London, 1989)
- John Warrack, *Carl Maria von Weber*, 2nd edn (Cambridge, 1976)
- I.A. Willoughby, 'Classic and romantic: a re-examination', *German Life and Letters*, 6 (1952)
- C.M. Woodhouse, *The Philbellenes* (Cranbury, 1971)



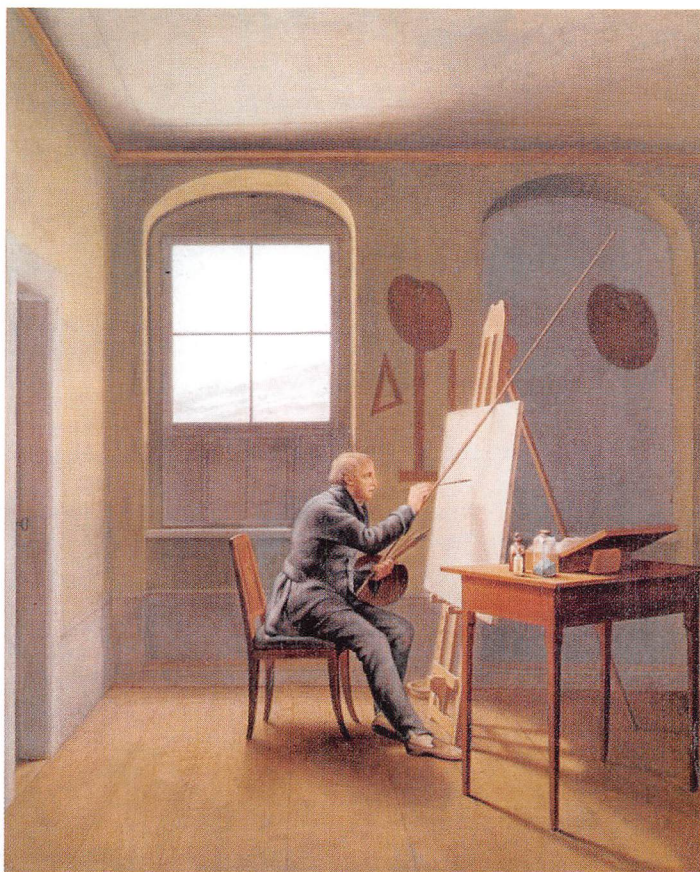
إصدارات وحدة الترجمة، إدارة البحوث والدراسات الثقافية، الدوحة

الطبعة والسنة	الزوج اللغوي	المترجم/المراجع	العنوان	
بيروت 2005	فرنسي - عربي	هاشم صالح ومحمد مخلوف مراجعة د. حسام الخطيب	سمك القرش والنورس البحري دومينيك دو فيليان	1
بيروت 2005	إنكليزي - عربي	د. إبراهيم الشهابي مراجعة د. حسام الخطيب	مسلمو الغرب ومستقبل الإسلام طارق رمضان	2
بيروت 2006	ألماني - عربي	سامي شمعون مراجعة محمد فرزقات	تاريخ اللغات ومستقبلها هارالد هارمان	3
بيروت 2006	إسباني - عربي	محمد الجعدي مراجعة د. حسام الخطيب	فلسطين في الشعر الهسباني المعاصر محمد الجعدي	4
الدوحة 2007	عربي	مجموعة باحثين، جامعة قطر	شجرة الغاف باحثون من جامعة قطر	5
الدوحة 2007	إنكليزي	مجموعة باحثين، جامعة قطر	شجرة الغاف باحثون من جامعة قطر	6
بيروت 2006	إنكليزي - عربي	د. منذر محمد	هل كنّا مثل أيّ عاشقين؟ نفتاج سارنا	7
دمشق، 2007	فرنسي - عربي	عبدالودود العمراني مراجعة د. حسام الخطيب	القضية المشتركة د. فيليب أغران	8
الدوحة 2008	إنكليزي - عربي	د. إبراهيم الشهابي	عصر النفط ليوناردو ماوجري	9
دمشق، 2008	فارسي - عربي	د. مصطفى باكور	حكايات من الألب الشعبي الفارسي من شهنامه الفردوسي	10

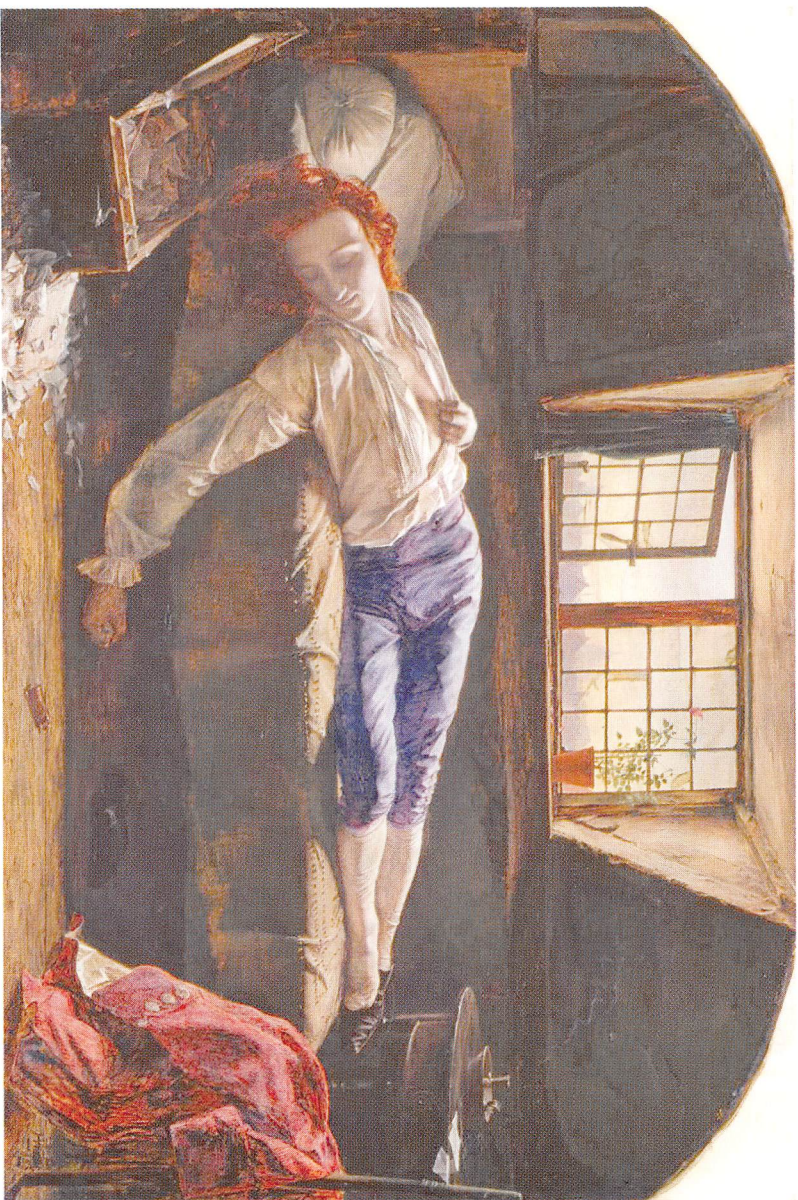
الطبعة والسنة	الزوج اللغوي	المترجم/المراجع	العنوان	
دمشق، 2008	إنكليزي - عربي	أمل منصور مراجعة د. فائقة صديقي	بنت عرب إفلين شاكر	11
دمشق، 2009	إنكليزي - عربي	د. منذر محمد	عناق الأسرة نوبو كوجيما	12
الدوحة، 2010	إنكليزي - عربي	د. منير العكش	عروقي القدس النازفة مجموعة باحثين، تحرير د. منير العكش	13
الدوحة، 2010	إنكليزي - عربي	د. أحمد الشيمي مراجعة عبدالودود العمراني	اللغة والثقافة كلير كرامش	14
الدوحة، 2010	فرنسي وإنكليزي - عربي	د. ربي محمود ود. منذر محمد	مستقبل الدراسات الأدبية غومبرخت، والتر موزر	15
الدوحة 2010	إنكليزي - عربي	د. حسام الخطيب	عصارة الأيام سمرست موم	16
تونس 2010	فرنسي - عربي	هاشم صالح ومحمد مخلوف مراجعة عبدالودود العمراني	كُتُب تحترق، تاريخ المكتبات لوسيان بولاسترون	17
بيروت، 2010	إنكليزي - عربي	محمود الهاشمي وعبدالودود العمراني مراجعة د. حسام الخطيب	الترجمة والعولمة مايكل كرونين	18
الدوحة، 2010	إنكليزي - عربي	د. إبراهيم الشهابي مراجعة وفاء التومي	العلم في الترجمة سكوت مونتغمري	19
بيروت، 2011	إنكليزي - عربي	خليفة الهزاع	ضفدع مقاطعة كالافيراس وقصص أخرى مارك توين	20
بيروت وتونس، 2011	إنكليزي وإسباني وفرنسي وألماني - عربي	عبدالودود العمراني مراجعة وفاء التومي	محاضرات الحائزين على نوبل للأدب 2010-2000 مجموعة مؤلفين	21

الطبعة والسنة	الزوج اللغوي	المترجم/المراجع	العنوان	
الدوحة، 2011	إنكليزي - عربي	د. عامر شيخوني مراجعة بدرالدين علاء الدين ووفاء التومي	جسور إلى اللانهاية مايكل غيلن	22
الدوحة، 2011	إنكليزي - عربي	د. نبيلة الزواوي مراجعة أ.د. محمد لطفي اليوسفي	الهند تنظر بالحرية أبو الكلام آزاد	23
الدوحة 2011	عربي - إنكليزي	بدور القحطاني وسامي بن صغير مراجعة فرانسيس غيلسي	منظومة حيوانات قطر محمد جاسم العبدالجبار	24
الدوحة 2011	إنكليزي - عربي	أنور الشامي مراجعة وفاء التومي	الحرية الافتراضية داون نونسياتو	25
الدوحة 2012	إنكليزي - عربي	أ.د. منذر محمد محمود مراجعة عبدالودود العمراني	المال العزيز مارثا ماكفي	26
الدوحة 2012	إنكليزي - عربي	د. إبراهيم الشهابي مراجعة وفاء التومي	سعيًا للصمت جورج بروشنيك	27
الدوحة 2012	فرنسي - عربي	د. رشيد بلحبيب	المتعة في تعلم اللغات فابيو كاون	28
الدوحة 2012	عربي - إنكليزي	عبدلوهاب عبدالله وأمل عبدالله	مهر الصباح The Korak Council أمير تاج السر	29
بيروت وتونس 2012	إنكليزي وإيطالي وفرنسي وألماني - عربي	عبدالودود العمراني مراجعة وفاء التومي	محاضرات الحائزين على نوبل للاكتب 1999-1985 مجموعة مؤلفين	30
باريس 2012	عربي-فرنسي	د. جلال الغربي	أسطورة الإنسان والبحيرة La Fable du Lac دلال خليفة	31
الدوحة 2012	فرنسي-عربي	د. شكري مبخوت	دليل المؤلف وكاتب السيناريو ناديج دوفو	32

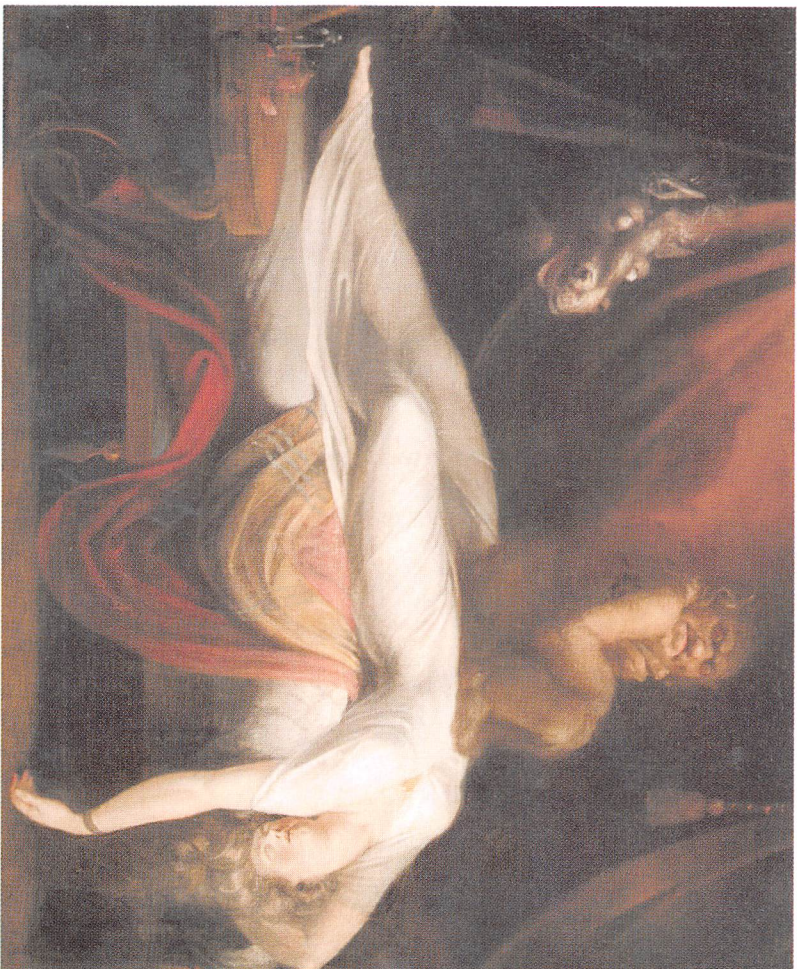
الطبعة والسنة	الزوج اللغوي	المترجم/المراجع	العنوان	
الدوحة 2013	عربي-إنكليزي	محمد خليدي ود. منيرة المهندي مراجعة فرنسيس غيلسبي	العابرون إلى الداخل وقصص أخرى Inbound Travelers and other stories جمال فايز	33
الدوحة 2013	عربي-إيطالي	د. كلاوديا تريسو	أنا الياسمينة البيضاء Io, Gelsomino Bianco دلال خليفة	34
الدوحة 2013	عربي-فرنسي	وفاء التومي وآخرون	الفنون الإسلامية Les Arts Islamiques مجموعة مؤلفين	35
بيروت 2013	(ياباني) إنكليزي-عربي	خليفة هزاع	الأريكة البشرية وقصص أخرى The Human Chair إيدوغاوا رامبو،	36



لوحة جورج فريدرش كيرستينغ: "كسبار دافيد فريدرش في مرسمه". يقطع الفنان الرومنسي الصلة مع العالم الخارجي ويكتفي داخل مرسمه بالأساسيات لينظر في باطنه بحثًا عن الإلهام. [المترجم]



هنري واليس: "موت شاترتون"، والمقصود الشاعر توماس شاترتون (1752-1770م). وقد كتب جون كيتس في قصيدة يرثيه: آه يا شاترتون، ما أنعس مصيرك/ يا طفل الأسي، وابن الشقاء/ لقد زارتك غشاوة الموت باكراً/ بينما كانت عبقرتك مثالية لطيفة ومناظرتك رقيقة المستوى. [المترجم]



هنري فوزيلي: "الكابوس" يُعدّ الليل من وجهة نظر الرومنسيين الوقت الملائم ليفصح العقل الباطني عن نفسه، وكان فوزيلي يرى أنّ "الأحلام مناطق الفن التي لم يجر استكشافها". [المترجم]



جوزيف تورنر: "شلالات رايشنباخ الكبرى"

اتفق الرومنسيون مع الشاعر بايرون على أنَّ سويسرا "أكثر المناطق رومنسية في العالم".



كسبار دافيد فريدريش: "فتور الأبطال القدامى"
على طريقته المنيعة والمجازية المميزة، يتكهن فريدريش بأقول إمبراطورية نابليون. [المترجم]



لوحة الرسام الرومنسي النمساوي من أصل بولندي فرنسيساك لاهجي:
"الشلالات الجبلية" زمن الغروب (حوالي 1830م) [المترجم]



رومنسية "عطيل ودسيمون في البندقية" كما تصوّرها الرسام الرومنسي الفرنسي تيودور شاسيريو (1850م). والشخصيتان مقتبسَتان من مسرحية شكسبير "عطيل" الذي استوحاها بدوره من قصة إيطالية بعنوان "النقيب المغربي" كتبها سينتو تليمنز جيوفاني بوكاتشيو.
[المترجم]



أبدى الرومنسيون تعاطفًا عميقًا مع المختلين عقليًا لدرجة أن من بينهم من رغب في عيش
تجربة الجنون. اللوحتان للرسام الفرنسي تيودور جيريكو.
"المختلة عقليًا، جنون الغيرة" (أعلاه) و"هوس السرقة" (أسفله) [المترجم]



فرنسيسكو غويا: "الثالث من مايو 1808م"، المتمردون الإسبان
على الجيش الفرنسي يواجهون الإعدام رميًا بالرصاص



لوحة الرسام الفرنسي أوجين دولاكروا: "خيول عربية هانجة داخل إسطنبول" (1860م)

من قصيدة "البحيرة" للشاعر الرومنسي لامارتين

(ترجمة نقولا فياض)

نطوي الحياةَ وليلُ الموت يطوينا
بحر الوجودِ ولا نُلقي مراسينا؟

كانت مياهُك بالنجوى تُحيينا
واليومُ للدهر لا يُرجى تلاقين

عني الحبيبةُ أيَّ الحبِّ تُلقينا
وطال ما حُمِلت فيه أغانينا

تُلاطم الصخرَ حيناً والهوا حيناً
من رغبةِ الماءِ كفُّ الريحِ تأمينا

يجري ونحن سكوتُ في تصابينا؟
مَعنا فلا شيءَ يُلهيها ويلهينا

يخالُ إيقاعُها العُشاقُ تلحينا
فخِلت أن الملاءَ الأعلى يُناجينا

بهذه الكلماتِ الموجَ مفتونا:
من قبل أن نتملّى من أمانينا

نلتذُّ بالحبِّ في أحلى ليالينا
وطرُّ بهم فهمُ في العيش يشقونا

وخلَّنا فهناءَ الحبِّ يكفينا
فالوقتُ يفلت والساعاتُ تُفنينا

مُمزّقاً منه سِتراً بات يُخفينا
يجري، ولا وقفةً فيه تُعزينا...

أهكذا أبداً تمضي أمانينا
تجري بنا سَفنُ الأعمارِ ماخرة

بحيرةُ الحبِّ حيّاك الحيا فلَكَمْ
قد كنت أرجو ختامَ العامِ يجمعنا

فجئتُ أجلس وحدي حيثما أخذتُ
هذا أنينُك ما بدلتِ نغمتهُ

وفوق شاطئك الأمواجُ ما برحتُ
وتحت أقدامها يا طالما طرحتُ

هل تذكرين مساءً فوق مائك إذ
والبرُّ والبحرُ والأفلاكُ مصغيةُ

إلا المجاذيفُ بالأمواج ضاربةُ
إذا برنةُ أنغامٍ سحرتُ بها

والموجُ أصغى لمن أهوى، وقد تركتُ
يا دهرُ قف، فحرامُ أن تطيرَ بنا

ويا زمانَ الصَّبَا دعنا على مهلٍ
أجبْ دعاءَ بني البؤسى بأرضك ذي

خُذِ الشقيَّ وخُذْ مَعَهُ تعاسته
هيهات هيهات أن الدهرَ يسمعَ لي

أقولُ لليلِ قف، والفجرُ يطردُه
فلنغنمِ الحبَّ ما دام الزمانُ بنا

Le Lac (Alphonse de Lamartine) Extraits

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrions-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour?

Ô lac! l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir!

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il? nous voguions en silence;
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre
Du rivage charmé frappèrent les échos;
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère
Laissa tomber ces mots:

"Ô temps! suspends ton vol, et vous, heures propices!
Suspendez votre cours:
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours!

"Assez de malheureux ici-bas vous implorent,
Coulez, coulez pour eux;
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent;
Oubliez les heureux.

"Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le temps m'échappe et fuit;
Je dis à cette nuit: Sois plus lente; et l'aurore
Va dissiper la nuit.

"Aimons donc, aimons donc! de l'heure fugitive,
Hâtons-nous, jouissons!
L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive;
Il coule, et nous passons!"



الشاعر الرومنسي الفرنسي ألفونس دولامارتين (1790 - 1869م)



“بوابة المقبرة” (1824م) للرسام الرومنسي كسبار دافيد فريديش. الموت ومرور الزمن من المحاور الرئيسية التي تناولها الرومنسيون في الرسم والشعر والموسيقى وغيرها من الفنون.
[المترجم]



من أهم الفلاسفة الرومنسيين، جورج فريدرش هيغل (1770 - 1831م)
بريشة الرسام جاكوب شليزنغير (1831م)



لوحة الرسام فرانز كونغ: الكونت هابسبورغ والراهب (1809 - 1810م) وترمز إلى الوحدة بين العرش والكنيسة إذ يقدم الحاكم الراهب لعبور مياه النهر الهانج لجلب بعض مستلزمات الطقوس الدينية المسيحية لشخص يحتضر.



L'Amour maternel.

HELOÏSE. 241

vous. Elle n'en vaudra pas mieux, quoi-
qu'on la fasse avec plaisir. M. le Baillif
nous a invités avec nos enfans, ce qui
ne m'a point laissé d'excuse; mais je ne
fais pourquoi je voudrois être déjà de re-
tour.

LETTRE XX.

DE FANCHON ANET
A SAINT PREUX.

*Mde. de Wolmar se précipite dans
l'eau où elle voit tomber un
de ses enfans.*

AH! Monsieur! Ah! mon bienfaiteur!
que me charge-t-on de vous appren-
dre? Madame! ma pauvre
maîtresse O Dieu! Je vois déjà vo-
tre frayeur mais vous ne voyez pas
notre désolation Je n'ai pas un mo-
ment à perdre; il faut vous dire, ... il
faut courir... je voudrois déjà vous avoir
tout dit Ah! que deviendrez-vous
quand vous saurez notre malheur?

Toutre la famille alla hier dîner à Chil-

Tome IV.

Q

”جولي أو الهيلويز الجديدة”، من تأليف جان جاك روسو، من الروايات المنتمية للمدرسة
الرومنسية في أسلوبها وشخصياتها