

## الواقعية و الطبيعية و الرمزية و الجمالية

تأليف: د. رافي حبيب

ترجمة د. أحمد محمد الشلابي

[a.alshilabi@law.misuratau.edu.ly](mailto:a.alshilabi@law.misuratau.edu.ly)

المخلص	استلمت الورقة
<b>ملخص البحث.</b>	استلمت بتاريخ 2021/08/5
يتناول هذا المقال بالبحث و التحليل النقد الأدبي في المذاهب الأدبية الكبرى في القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين. و يسعى إلى تحليل تصورات أربعة مذاهب و هي الواقعية و الطبيعية و الرمزية و الجمالية، متعرضاً لأسسها الفلسفية في الفكر الغربي و النقدي الحديث و مستشهداً بأعلامها من النقاد و الإبداعيين. و تنطلق فرضية المقال بأن تلك المذاهب تحتوي في كل منها على جانبين أولهما إبداعى و آخرهما نقدي، حيث تؤخذ الرؤى النقدية هنا من الروائيين و الشعراء و الكتاب عموماً دون الاعتماد على عمل النقاد أو مؤرخي الأدب. و يمثل ذلك قراءة من المصادر الأولى في كل مذهب و من تصوراته لماهية الفن و الأدب و وظيفتهما و طبيعتهما و كذلك مهمة الناقد. و يعرض المقال للمقولات الأساسية لكل من: جورج إليوت، و إيميل زولا، و وليام دين هاويز، و هنري جيمس من الواقعية و الطبيعية في جانبهما النقدي المأخوذ من المبدعين، و كذلك الأمر نفسه لكل من تشارلز بودلير، و ولتر باتر، و أوسكار وايلد من الرمزية و الجمالية.	وقبلت بتاريخ 2021/09/01 ونشرت بتاريخ 2021/09/04
	<b>الكلمات المفتاحية:</b> الأدب المقارن، الواقعية، الطبيعية، الجمالية، الرمزية.

### مقدمة تاريخية: أواخر القرن التاسع عشر

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، انهارت الأنظمة الجامعة واسعة الطيف للمفكرين مثل هيجل، وكذلك الرؤى الجامعة للرومانسيين، إلى سلسلة من الأنظمة أحادية الجانب، مثل النفعية، والوضعية، والداروينية الاجتماعية. وللتأكيد، كان هناك عدد من الحركات التي شهدت استمرار الموقف المعارض للرومانسية للمثل العليا البرجوازية ومثل التنوير السائدة: فانتقد ماثيو أرنولد مبدأ التضييق للمجتمع البرجوازي، بينما روج توماس كارلايل لنسخته الخاصة من المثالية الألمانية، أما جون روسكين فقد استصحب المثالية الرومانسية من العصور الوسطى. وامتد تراث الفلسفة البديلة من شوبنهاور عبر مفكرين مثل نيتشه وكيركجارد، وبرجسون. و كان الأكثر قوة سياسياً هي التيارات المختلفة للاشتراكية التي ألهمها ماركس وإنجلز وآخرون.

لكن قيم ومثل التنوير البرجوازي كانت قد انتشرت. ففي أواخر القرن التاسع عشر، أصبحت هذه القيم أكثر تناسبا و انسجاماً مع التقدم السريع للعلوم والتكنولوجيا. و تنويجا لدوره كنمط تاريخي بدأ في عصر النهضة، أراح العلم فعلياً الدين واللاهوت جانباً باعتباره الحكم الأعلى للمعرفة. و وقد تمت الإزاحة المؤسسية للدين على نحو متشدد من خلال المساعي العلمية واسعة النطاق. و اعتبر البعض كتاب شارلز داروين "أصل الأنواع" (1859) تفويضاً لما ورد في الكتاب المقدس عن قصة الخلق؛ و أخضع النقد الألماني الأعلى الأناجيل لتدقيق "علمي" بحثي، تكشف عن الكثير من التناقضات وعدم الاتساق. و رأى ديفيد شتراوس في كتابه "حياة المسيح" (1835) المسيح على أنه أقرب إلى الأسطورة منه إلى الحقيقة؛ وكان كتاب إرنست رينان الذي يحمل العنوان نفسه (1863) قد أنكر فعلياً أصالة المسيح، معتبراً إياه منبثقاً من سياق ديني تم إعداده سلفاً.

على هذا النحو، أصبحت العلوم الطبيعية النموذج والمقياس للتخصصات الأخرى. الاسم الأوسع انتشاراً لهذه المعيارية هو المحاكاة في العلم هو مصطلح "الوضعية"، والتي اشتق اسمها من الفلسفات "الوضعية" المزعومة لمفكرين مثل أوغست كونت وإيميل دوركايم في فرنسا، وهربرت سبنسر في إنكلترا. أراد هؤلاء المفكرون استبعاد جميع الفرضيات التي لم تكن قابلة للتحقق عن طريق التجربة من البحث العلمي، ورفضوا جميع التساؤلات التي لم تكن تنقاد للاشتراطات العلمية المفترضة للتحليل، مثل "المادة" و "الحركة" و "القوة" باعتبارها جميعاً أشياء "ميتافيزيقية".

من الناحية السياسية، فقد أبرز هربرت ماركوز كيف أن الوضعية، أو "الفلسفة الوضعية"، كانت في الأساس رد فعل محافظ ضد "الفلسفة السلبية" لهيجل (Marcuse, 1977:232-388).

كان جدلية هيغل بأكملها مبنية على رفض العالم كما هو معطى وعلى ضرورة تحويل هذا العالم إلى الصورة العقلانية الخاصة بنا نحن. من ناحية، كانت الوضعية رد فعل ضد مبادئ الوحدة والكلية الهيغلية بالذات كما حققتها وساطة روحية أو فكرة مطلقة. إيديولوجياً، كانت الوضعية، بأشكالها المتعددة، محاولة لتأكيد حقيقة وملاءمة العالم كما هو معطى؛ و بعبارة أخرى، كانت هذه في الأساس أنماطاً محافظة من الفكر، مما يصدق على الوضع الراهن. تغلغت الوضعية في العديد من المجالات: علم الاجتماع (كما يتضح من دوركايم، الذي حاول عزل الواقعة "الاجتماعية" على نحو متميز)، وعلم النفس (كما هو موضح في هوس فرويد بالوضع العلمي لعمله)، والفكر الاجتماعي (المعبر عنه في نظرية التطور التي قدمها هيربرت سبنسر). وقد كانت كل من الواقعية والطبيعية هما الوجهان الأديبان لهذه النزعة العامة.

### أولاً- الواقعية والطبيعية:

نشأ اتجاه نحو المذهب الواقعي في أجزاء كثيرة من أوروبا وأمريكا، ابتداء من أربعينيات القرن التاسع عشر. وكان من بين الأعلام الرئيسيين فلوبير وبلزاك في فرنسا، ودوستويفسكي وتولستوي في روسيا، وجورج إليوت وتشارلز ديكنز في إنجلترا، وكذلك ويليام دين هاولز، وهنري جيمس في أمريكا.

كان الهدف الأكثر عمومية للواقعية هو تقديم تمثيل صادق ودقيق وموضوعي للعالم الحقيقي، على مستويين: مستوى العالم الخارجي ومستوى الذات البشرية. ولتحقيق هذا الهدف، لجأ الواقعيون إلى عدد من الاستراتيجيات: منها استخدام التفاصيل؛ و منها تجنب ما كان خيالياً وأسطورياً؛ و منها الالتزام بمتطلبات ما يمكن أن يقع؛ و منها إدراج الشخصيات والحوادث من جميع الطبقات الاجتماعية، بالتعامل ليس مع الحكام والنبلاء فقط؛ و منها التركيز على الحياة المعاصرة بدلاً من التوق إلى الماضي المثالي؛ و منها أيضاً استخدام العبارات العامية ولغة الحوار اليومي.

كان الأساس وراء كل ذلك هو التركيز على الملاحظة المباشرة والوقائع والتجربة. وهكذا كانت الواقعية رد فعل واسع النطاق ضد المثالية، والتأمل التاريخي، والعوالم الخيالية للرومانسية. علاوة على ذلك، لم تكن الواقعية - حتى يومنا هذا - مجرد تقنية أدبية، بل كانت، كما يقول فريدريك جيمسن، "واحدة من أكثر التجليات تعقيداً وحيوية للثقافة الغربية، وهي النسبة لها ... شيء فريد من نوعه" (Jameson, 1989: 118-122).<sup>1</sup>

كان المذهب الطبيعي هو المصطلح القديم لعلوم الفيزياء أو دراسة الطبيعة. تسعى الطبيعية الحديثة صراحة إلى محاكاة مناهج العلوم الفيزيائية، بالاعتماد بشكل كبير على مبادئ السببية والحتمية والتفسير والتجريب. كما اعتمد بعض أصحاب المذهب الطبيعي أيضاً على مفاهيم داروين عن الصراع من أجل البقاء.

ومن هنا، يمكن اعتبار المذهب الطبيعي صيغة أكثر تطرفاً من الواقعية، مما يوسع الأسس العلمية للواقعية بشكل أكبر لتشمل طرق وصف مفصلة للغاية، والتأكيد القطعي على سياقات الوقائع والأحداث (التي يُنظر إليها على أنها ناشئة عن أسباب محددة)، و على المكونات النفسية الوراثة للشخصيات، وتجريب الروابط بين علم النفس البشري والبيئة الخارجية، ورفض الاعتراف بأي نوع من أنواع المنظور الميتافيزيقي أو الروحي. كان المؤرخ الأدبي هيبوليت تين (1828-1893) هو الذي وضع الأسس النظرية للمذهب الطبيعي و كان إيميل زولا هو أول من صاغ بيانه التديشيني.

في ألمانيا، كانت هناك مجموعة متطرفة تسمى الشبان الألمان، و كان ضمن أبرز أعضائها هاينريك هاينه (1797-1856) و كارل غوتزكو (1811-1878)، و كانوا قد أعربوا عن معارضتهم للرومانسية الرجعية السائدة لغوته وشليغل. وفي وقت لاحق، كان من بين أنصار الواقعية جوليان شميدت (1818-1886) والروائي جوتفريد كيلر (1819-1890) والكاتب المسرحي فريدريش هيبيل (1813-1863) وفريدريك ثيودور فون فيشر (1807-1887)، الذين سعوا لوضع الأساس النظري للواقعية. و تقدمت الحركة الطبيعية، التي نشأت في ثمانينيات القرن التاسع عشر من خلال تأثير زولا، عن طريق أرنو هولز (1863-1929)، و هاينريك (1855-1906) وجوليوس هارت (1859-1930)، و ويلهلم بولش (1861-1939)، و كذلك عن طريق الروائي

<sup>1</sup> يستحسن الاطلاع على كامل مقالات و مناقشات جيمسن للموضوع في كتابه: *The Ideologies of Theory* : Essays 1971-1986. Volume II: The Syntax of History (London: Routledge (1989) ( المترجم )

الروائي الاشتراكي تيودور فونتان (1819-1898)، وويلهلم شيرير (1841-1886)، و هم الذين حاولوا تأسيس الأدب على مبادئ علمية.

أصبحت الواقعية قوة في فرنسا خلال خمسينيات القرن التاسع عشر. و قام إدموند دورانت بتأسيس مجلة تسمى (الواقعية) Realisme عام 1856، حيث أريد للواقعية أن تتساوى مع الصدق والإخلاص والحدائق. و كان دورانت يؤمن بأن الروايات يجب أن تعكس حياة الطبقة الوسطى العادية أو الطبقة العاملة. و في عام 1857، دعا جوليه فرانسوا فيلكس هوسن (المعروف باسم شامفلوري) إلى الحاجة إلى التوثيق الدقيق والتحرر من القيود الأخلاقية. اتخذت الواقعية في فرنسا جانباً أكثر وضوحاً في عمل "تين" الذي سعى إلى تفسير شامل للعمليات السببية التي تحكم كلا من البشر والعالم. في المقدمة الشهيرة لكتابه تاريخ الأدب الإنكليزي (1863-1864)، دعا، متبعاً سانت بييف، إلى مثال للضبط العلمي في النقد الأدبي، وأكد على أن مهمة الناقد هي اكتشاف السمة الرئيسية لعمل الكاتب، كما تحددها ثلاثة عوامل عريضة: العرق البيئية واللحظة الزمنية. كان الافتراض الأساسي هو أن الفن لا يعبر عن نفسية مؤلفه فحسب، بل يعبر أيضاً عن روح عصره.

كان لـ "تين" تأثير كبير على زولا و فرديناند بروننير (1849-1906). وفي العام 1880، تشارك كل من زولا و موباسان و جوريس-كارل هويسمانز، و غيرهم في نشر مجلد من القصص القصيرة المتسمة بالطبيعية بعنوان (أماس في ميدان) Les Soirees de Medan.

في إنكلترا، عملت الواقعية بدرجات متفاوتة في مختلف أنواع الروايات - السياسية والتاريخية والدينية - التي كتبها أعلام مشاهير مثل تاكيري و ديكنز خلال القرن التاسع عشر. ولكن مع روايات جورج إليوت وأنتوني ترولوب و جورج ميريديث وتوماس هاردي، ازدهرت الواقعية. وقعت آراء جورج إليوت تحت تأثير لودفيج فيورباخ وأوغست كونت. وقام جورج هنري لويس، شريك إليوت في الوطن، بفحص علم النفس البشري لارتباطه الوثيق بالظروف الاجتماعية. و كان هناك اثنان آخران من الواقعيين البارزين الآخرين في هذه الفترة هما جورج جيسينغ (1857-1903) و جورج مور (1852-1933)، و كلاهما قد وقع تحت زولا.

كان للتطور اللاحق لفن التصوير الفوتوغرافي و لفكرة دقة التصوير أهمية كبيرة للواقعية في كل من الفن والأدب. و بينما كان هناك رد فعل للواقعية في أمريكا ضد الميول الأساسية للرومانسية، غير أنها استصحب معها استمرار اهتمام الرومانسية بالهوية الوطنية وتحديد التقاليد المحلية. كان المنظر الأول لذلك هو ويليام دين هاولز، وهو من أشد المدافعين عن المحتمل في فن التخييل (الرواية). وفي بيانه الصادر عام (1894) بعنوان *الأصنام المتداعية*، قدم هاملين جارلاند "مذهب الحقيقة"، وهي نسخة من المذهب الطبيعي، وكان من شأنها إظهار الاهتمامات الاجتماعية مع احترام التقاليد المحلية والصفات الفردية. و تحمل روايات كل من تيودور دريزر وستيفن كرين تأثير مذهب زولا الطبيعي والداروينية الاجتماعية. و كانت مقالة فرانك نوريس الملهممة "نداء من أجل الرواية الرومانسية" (1901) دفاعاً عن الطبيعية التي تبنت بعض الصفات الرومانسية. و إلى جانب هؤلاء كان هناك شخص آخر هو هنري جيمس وهو شخصية بارزة أخرى في نظرية المذهب الواقعي. و فيما يلي نورد تحليلاً للمقولات الأساسية للواقعية والطبيعية في إنكلترا وفرنسا وأمريكا.

### 1- جورج إليوت (1819-1880)

أحد أكثر البيانات الموجزة والمؤثرة عن الواقعية قدمتها الروائية الفيكتورية الكبيرة المسماة جورج إليوت، و هو الاسم المستعار لـ (ماري آن إيفانز). و تشمل رواياتها آدم بيد (1859)، طاحونة نهر فلوس (1860)، سيلاس مارنر (1861)، ميدل مارش (1871-1872)، ودانيال ديروندا (1874-1876). ظهرت ترجمتها لكتاب ديفيد شتراوس المثير للجدل "حياة المسيح" في عام 1846 و ترجمت كتاب لودفيج فيورباخ " جوهر المسيحية" (1854). و كان هؤلاء المفكرون قد روجوا لمفهوم إنساني و متسامح عن الطبيعة البشرية، على عكس التصور الديني الصارم لتلك الطبيعة. تم التعبير عن هذا المفهوم الأحدث في رواية *آدم بيد*، حيث يشرح الراوي أنه بصفتها روائية، فتقول: إنني أرغب في "تقديم تقرير أمين عن الرجال والأشياء كما صوروا أنفسهم في عقلي". كما لو كنت في منصة الشهود في المحكمة أروي تجربتي و قد أقسمت اليمين " (Eliot, 1968: 150). ومن ثم، فإن المبدأ الأول لواقعية إليوت هو السعي الفني وراء الحقيقة، بناءً على التجربة المباشرة للعالم. وهي تدرك، مع ذلك، صعوبة مثل هذا المشروع: ذلك أن "الباطل سهل للغاية، والحقيقة في غاية الصعوبة للغاية" (نفسه، 151-152). و هي، في الواقع، تتخيل القارئ وهو يطالب بتصوير الشخصيات على أنها جيدة أو سيئة بشكل لا يثير الشكوك، بحيث يمكن الإعجاب بها أو إدانتها "من أول لمحة"، ودون "أدنى تعكير" لأي أحكام مسبقة بشأنها أو

افتراضات لديهم(نفسه، 151-150). لذا، فإن المبدأ الثاني لواقعيته هو أنه يجب أن يكون تمثيل التجربة أصيلاً، يرفض التوسل و الإرضاء للأحكام المسبقة و الذوق الشعبي الساندين.

أما المبدأ الثالث لواقعية إليوت فهو أساسها الأخلاقي: فنحن يجب أن نقبل الناس في حالاتهم التي هم عليها، غير ذوي كمال، بدلاً من جعلهم يتحملون المثل العليا المستحيلة: "يجب قبول هؤلاء البشر الفانين، كل واحد، كما هم عليه: فلا يمكنك تقويم أنوفهم، ولا أن تنير ذكاهم، ولا أن تصحح تصرفاتهم" (نفسه، 151). ومن ثم فإن تركيز إليوت الفني على الأشخاص العاديين والأحداث له أساس معرفي - الاعتماد على تجربة الفرد - وأساس أخلاقي للتعاطف أو "الشعور بالزمالة" مع البشر الآخرين. هذا التعاطف يشير إلى المبدأ الرابع للواقعية، وهو موجود في إعادة تعريف إليوت للجمال كونه موجوداً في "التعاطف الإنساني العميق"، إذ به يجب أن "نرى الجمال في هذه الأشياء الشائعة" (نفسه، 153). ومن ثم، تقدم إليوت بذكاء، واقعيته ليس فقط فيما يتعلق بالتقنية الأدبية بل تشمل طريقة كاملة للنظر إلى العالم: السعي وراء الحقيقة، والاعتماد على تجربة الفرد نفسه، وقبول الناس كما هم، وإدراك الجمال في الأشياء العادية حيث الكل في هذه الرؤية؛ و هذه كلها تتأسس بالموقف الديني الذي هو نفسه موقف إنساني وقائم على التعاطف الإنساني بدلاً من العقيدة التي لا نهاية لها و على مُثل غير الواقعية.

## 2- إميل زولا (1840-1902):

زولا هو الشخصية الرائدة في الطبيعية الفرنسية، وحاول في مقاله *الرواية الاختبارية* (1880) تقديم تبرير لكتابه الروائية الخاصة، وأصبح ذلك المقال هو البيان الأساسي للمذهب الطبيعي. و يناقش زولا فيه أن الأدب "يحكمه" منهج تجريبي أو علمي، وهو منهج يقبل ويفرض كلياً كل سلطة سابقة و يعلن استقلالية الفكر (Zola, 1964: 2,26,44). ومن المبادئ الرئيسية للعلم، وفقاً لزولا، الإيمان بـ " الحتمية المطلقة": فلا توجد ظاهرة، أو حدث في الطبيعة، دون سبب حتمي أو مجموعة من الأسباب (نفسه، 3). إن زولا يوضع الأدب بدقة في السياق العام للتقدم العلمي:

الرواية التجريبية هي نتيجة للتطور العلمي للقرن. . . إنها تستبدل بدراسة الإنسان المجرد والميتافيزيقي، دراسة الإنسان الطبيعي، الذي تحكمه قوانين فيزيائية أو كيميائية، ومعدلة بتأثيرات محيطه؛ إنها بكلمة واحدة أدب عصرنا العلمي، ذلك أن الأدب الكلاسيكي والرومانسي كان قد توافق مع العصر المدرسي واللاهوتي (نفسه، 23).

ومن هنا، فإن الرواية التجريبية يجب أن تنظر في الإنسان من الناحيتين الاجتماعية والنفسية، مع مراعاة الوراثة والظروف الاجتماعية (نفسه، 21). وعلى الرغم من علمية مذهبه، يحاول زولا استرجاع الوظيفة الأخلاقية للأدب. إنه يرى أن العلم يتقدم نحو حالة تكون فيها البشرية مسيطرة على الحياة ويكون قادراً على توجيه الطبيعة، في النهاية نحو غرض أخلاقي: " نحن سندخل قرناً يكون فيه الإنسان، و قد غدا أكثر قوة، قادراً على أن يستفيد من الطبيعة، وأن يستخدم قوانينها لإنتاج أكبر قدر ممكن من العدالة والحرية على الأرض. و ليس ثمة هدف أنبل و لا أعلى ولا أعظم" (نفسه، 25).

يمكن أن يُنظر إلى موقف زولا ببسر على أنه محاولة لإعادة تجسيد الفكرة الكلاسيكية "للخير الأعلى" بوصفها الهدف الذي يتم توجيه كل العلم والفن إليه في النهاية. و عليه، فإن هذه الوظيفة للرواية تتسق مع مسارات العلم وتتكامل أيضاً مع جهود و المشرعين و الساسة "نحو ذلك الهدف العظيم، غزو الطبيعة وزيادة قوة الإنسان" (نفسه، 31).

## 3- وليام دين هاوولز (1837-1920):

كان العمل التخيلي الرئيسي لوليام دين هاوولز هو رواية *صعود سيلاس لافام* عام (1885)، ورواياته اللاحقة، مثل *نصّب الحظوظ الجديدة* (1890)، و *عالم الفرصة* سنة (1893)، تتحرك نحو كل من الاشتراكية والواقعية الاشتراكية، حيث أجرى نقداً للرأسمالية والإمبريالية الأمريكيتين.

تكونت سمعة هاوولز بوصفه المنظر الأمريكي الأبرز للواقعية من خلال كتابه *النقد والتخيل* (1891)، حيث صاغ نظرية واقعية "ديمقراطية": فالكتبة الواقعي بحق "لا يجد شيئاً غير ذي أهمية" و "يحس في كل نحو بالمساواة بين الأشياء والتمائل بين الناس. تتعالى روحه ليس... بالمثل العليا، ولكن من خلال الواقع، حيث وحدها

تسكن الحقيقة " بالنسبة لمثل هذا الشخص، " كل إنسان حي ليس مجرد نوع، بل هو شخصية" ( Howells, 1964: 302-302). يدين هاويز الممارسة النقدية السائدة ذلك الوقت، المبنية على المشاعر والانطباعات الشخصية، والتقدير الكليل بالنماذج السابقة (نفسه، 311). ويذهب إلى أن ما نحتاجه هو دراسة "نزيهة وعلمية" للأدب، دراسة تقتصر على "أعمال المراقبة والتسجيل والمقارنة؛ و تحليل المادة المعروضة عليها، ثم بعدها تجميع انطباعاتها. و حتى ذلك الحين، ليس من المبالغة القول إن الأدب بوصفه فنا يمكن أن يتطور بشكل جيد بدونها " (نفسه، 311، 314).

يربط هاويز بشكل مباشر بين المعتقدات السياسية الديمقراطية و الجمالي الديمقراطي: فالدولة السياسية، كما يقول، بُنيت "على تأكيد المساواة الجوهرية بين الرجال في حقوقهم وواجباتهم. . . هذه الشروط تدعو الفنان إلى دراسة وتقدير الشأن العام. . . و يجب على الفنون أن تصبح ديمقراطية، و عندها سيكون لدينا شعاع 'أمريكا في الفن' " (نفسه، 339). انطلاقاً من روح هذه الرسالة الديمقراطية، يحدث هاويز بالقول: "لنتوقف التخيل عن الكذب بشأن الحياة، لتصور الرجال والنساء كما هم، مدفوعة بالدوافع والعواطف في القياس الذي نعرفه جميعاً. . . دعوا تتحدث باللهجة، واللغة، التي يعرفها معظم الأمريكيين - ولا يمكن أن يكون هناك شك في وجود مستقبل غير محدود، ليس متمسماً فقط بالهجة ولكن بالفائدة أيضاً، بالنسبة لها " (نفسه، 328). إن هذا هو المسار التاريخي الملتوي نفسه الذي تعود به الجماليات الأدبية إلى مبادئ الناقد هوراس، حيث يجب على العمل الفني أن يتمتع وأن يعلم.

#### 4 - هنري جيمس (1843-1916)

اشتهر هنري جيمس، شقيق الفيلسوف البراغماتي ويليام جيمس، برواياته التي تشمل رواية/الأمريكي (1877) و رواية الأوروبيون (1878)، و ديزي ميلر (1879)، و صورة سيده (1881)، و السفراء (1903)، و أيضاً رواية إيريقي الذهب (1904). امتد تأثيره إلى أعلام من أمثال عزرا باوند، وتي. إس. إليوت. و في مقالة له بعنوان "فن التخيل" (1884)، يهتم جيمس، أولاً، بتأسيس الرواية كشكل فني جاد. ثانياً، ينكر إمكانية وصف القواعد على نحو ما للتخيل ادعاء جيمس المركزي هو أن الرواية يجب أن تكون خالية من المتطلبات والقيود الأخلاقية والتعليمية.

تم تحديد هذه الحرية الروائية أولاً فيما يتعلق بنوع الواقعية التي يصير عليها جيمس: "السبب الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول تمثيل الحياة. . . و لأن الصورة هي الحقيقة، فالرواية هي التاريخ " ( James, 1986: 166-167) إن الرواية تنتج "الإيهام بالحياة" (نفسه، 173). يقترح جيمس وضع تعريف متسع للرواية على أنها "انطباع شخصي ومباشر عن الحياة"، وهي ناجحة بقدر ما تكشف عن عقل خاص ومتفرد (نفسه، 170).

علاوة على ذلك، فإن مشروع الواقعية معقد للغاية. و يجب أن يمتلك الكاتب بالفعل "إحساساً بالواقع" ولكن "للواقع أشكال لا تعد ولا تحصى" ولا يمكن تضمينه في صيغة ما (نفسه، 171). و التجربة أيضاً مثل الواقع فهي كذلك مفهوم معقد. كما أن التجربة "غير محدودة إطلاقاً، و هي لا تكتمل أبداً؛ إنها إحساس هائل، نوع من شبكة عنكبوت ضخمة من أرقى الخيوط الحريريّة المعلقة في غرفة الوعي. . . إنها الجو الخاص للعقل" (نفسه، 172).

يمكن لنظرة خاطفة على الموقف أن تمنح الروائي الفطن منظوراً كاملاً يعتمد على البصيرة العميقة. في الواقع، يعرف جيمس حرية الرواية بالذات باحتمالها الواقعي - والذي، بالنسبة له، يمكن أن يقرأ جيداً "مجازياً" - توافقاً: ذلك أن للرواية "سمة كبيرة وحررة للتوافق المنعمر والرائع مع الحياة" (نفسه، 179). وبغض النظر عن الطبيعة المعقدة لكل من الواقع والتجربة، يقول جيمس أن "جو الواقع (صلابة الموصفات) يبدو لي أنه الفضيلة العليا للرواية" (نفسه، 173). ويصر على أن "مجال الفن هو الحياة كلها، كل الشعور، كل الملاحظة، كل الرؤية. . . إنها كامل التجربة " على هذا النحو، لا يمكن منع أي شيء على الروائي، ولا شيء يمكن أن يكون خارج ما يطال (نفسه، 178-177). وأخيراً، في ذهابه إلى أن الرواية يجب أن تكون خالية من جميع الالتزامات الأخلاقية، يقدم التفسير المنطقي البسيط على ما يبدو بأن "أسئلة الفن هي أسئلة. . . للتطبيق؛ و أسئلة الأخلاق هي شأن آخر تماماً " و إذا كان للفن هدف، فهذا الهدف فني: و يجب أن يهدف الفن إلى الوصول للكمال (نفسه، 181).

## ثانيا - الرمزية والجمالية:

حتى مع سيطرة تيارات الواقعية ثم الطبيعية في الأدب الأوروبي، كان هناك أيضاً اختمار في أعمال شعراء، مثل شارل بودلير، بوصفهم مجموعة ذات اهتمامات بديلة: مع اللغة، مع الشكل الشعري، مع استحضات الحالات العقلية والعوالم المثالية، وكذلك أكثر فترات الانفراد الحميمي للذاتية البشرية. إلى حد ما، تعاقبت هذه الاهتمامات من الرومانسيين إلى من جاء بعدهم، باعتبار أنه كان يوجد نفور من الحياة الحضرية التي تديرها طواحين الصناعة والتجارة الحديثتين. لكن أتباع بودلير صاروا في النهاية مرتبطين بسلسلة من ردود الفعل ضد الواقعية والطبيعية: فارتبطوا بالرمزية، والجمالية، والانطباعية، والتي تقع أحياناً، وإن بتباين في مجموعاتها، تحت عنوان "التدهور".

ظهرت هذه النزعة الواسعة المعادية للواقعية والمناهضة للبرجوازية مسبقاً عند العديد من الكتاب والحركات: لدى جماعة ما قبل الرافائيلية للفنانين التي تشكلت عام 1848 في إنجلترا والتي نظرت إلى الوراثة إلى الفن المباشر والجاد من الناحية الأخلاقية في العصور الوسطى قبل ظهور فنان عصر النهضة رافائيل؛ وفي الشعراء البارناسيين في فرنسا المتأثرين بثيوفيل غوتيه وليكونت دي ليسل (1818-1894)، اللذين تبنياً شعار "الفن للفن"؛ وكذلك في نظريات (بو) في التأليف الشعري. كان بودلير وخلفاؤه، مثل بول فرلين (1844-1896)، وأرثر رامبو (1854-1891)، وستيفان مالارميه (1842-1898)، كانوا ورثة هذه النزعات الجمالية؛ وكانوا قد ارتبطوا جميعاً بالرمزية الفرنسية. هذا الانتماء بأثر رجعي لأن الحركة الرمزية على هذا النحو نشأت في وقت لاحق إلى حد ما، حيث صاغ بيانها جان مورياس في عام 1886.

ومن ضمن الرمزيين الآخرين الشعراء: جول لافورغ، وهنري دي رينيه، وغوستاف كان، والروائي جوريس كارل هويسمانز، والكاتب الدرامي موريس ماتيرلينك والناقد ريمي دي غورمونت. وصلت هذه الحركة إلى ذروتها في تسعينيات القرن التاسع عشر، غير أنها سرعان ما بدأت تخبو بعد ذلك، وأصبحت غالباً ما يُنظر إليها بشكل ساخر على أنها شكل من أشكال التدهور (الأخلاقي) والتكلف. إن أسلاف الرمزيين - بودلير، وفيرلين، ورامبو، ومالارميه - هم الذين كان لهم تأثير واسع ودائم، يمتد من الشعراء المشهورين مثل و. ب. بيتس، وتي. إس. إليوت، وعبر كُتّاب الرواية من أمثال مارسيل بروست، وجيمس جويس، وفيرجينيا وولف، وكُتّاب مسرحيين مثل أوغست ستريندبرغ، إلى فلاسفة اللغة ومنظري النظرية الأدبية الحديثة مثل رولان بارت وجاك دريدا وجوليا كريستيفا.

كانت "تهاويم" مالارميه (1897) بياناً مهماً آخر لعلم الجمال الرمزي. رفض مالارميه افتراض الواقعيين الذي مفاده أن اللغة مرجعية، وأن الكلمات كانت علامات لواقع مُعطى مسبقاً. فالواقع هو تفسير من منظور معين، وبالنسبة لمالارميه، فإن القصيدة جزء من الواقع وتساعد بالفعل على خلق الواقع. كما رفض الفكرة الرومانسية للقصيدة باعتبارها تعبير عن ذاتية المؤلف؛ بل إن الشاعر يدخل عالم اللغة الذي يحدد وعيه هو كما يحدد العالم. لفت مالارميه الانتباه إلى الأبعاد المادية للكلمات الأصوات وتجمعاتها على الصفحة وقدرتها على خلق ظلال جديدة من المعنى والفهم. كان الناقد الرئيسي للحركة الرمزية هو ريمي دي غورمونت، الذي حث على وأعلى من شأن المُثل الذاتية والنقاء الفني.

وأكد على أن "الأعمال المتواضعة فقط هي الأعمال غير الشخصية" (de Gourmont, 1966:124). و كان قد دعا إلى "الفن الخالص" الذي "يهتم حصرياً بتحقيق الذات" (Gourmont, 1931: 31). وبشكل عام، رفض الرمزيون أخذ العالم المادي الذي ورثوه على أنه العالم الحقيقي. بالاعتماد على الفلسفة الأفلاطونية، رأوا العالم الحالي باعتباره انعكاساً ناقصاً لعالم أسمى ولانهائي وأبدي يمكن أن تستحضره الرموز. ومن هنا، فقد رفضوا اللغة الوصفية للواقعيين والطبيعيين لصالح لغة أكثر إيحائية ورمزية وأوفر تلميحاً وهي التي يمكنها أن تستحضر حالات الوعي. كما استندوا إلى فكرة بودلير عن "التراسل" بين الحواس لتوضيح جمالية الإحساس المتزامن، وكان قياسهم الشهير هو ما بين الشعر والموسيقى. تم إدخال الرمزية الفرنسية إلى إنكلترا من خلال كتاب آرثر سيمونز *الحركة الرمزية في الأدب* (1899)، الذي وصف الرمزية بأنها "ثورة ضد الظاهر، وضد البلاغة، وضد التقليد المادي" (Symons, 1971: 4,9).

كان التطور الأكثر تطرفاً لموقف النفي هذا في الجمالية هو المذهب القائل بأن الفن موجود لمصلحة الفن، أو من أجل الجمال. صاغ الفيلسوف فيكتور كوزين عبارة "l'art pour l'art" (الفن للفن) في عام 1818؛ تردد صدى هذه العقيدة من خلال جماليات كانط، والعديد من الرومانسيين، والشعراء ما قبل الرافائيلية والبرناسيين

Parnassians، والرمزيين، والخُلَع decadents، والبرامج النقدية للشكليين في القرن العشرين. يمكن الآن النظر في عمل بعض الشخصيات البارزة في الرمزية والجمالية و هم: بودلير و باتر و وايلد:

### 1- تشارلز بودلير (1821-1867)

وُلد بودلير، المعروف باسم مؤسس الرمزية الفرنسية (وإن لم يكن هو نفسه جزءاً من الحركة)، في باريس حيث عاش حياة بوهيمية، متخذاً الموقف الفني المتميز، المكرس للجمال، بعيداً عن عالم المادية البرجوازي و التجاري المبتذل. كما أنه اتخذ وضعية المتنزه والمتسكع والمتخلف في شوارع المدينة. كشف بودلير عن رؤية حدائثية للخسة والشهوانية و فساد حياة المدينة، الذي ألهم الكتاب الحدائثيين من مثل تي. إس. إليوت. أصبحت مجموعة قصائد بودلير السيئة السمعة، *Les Fleurs du Mal* (أزهار الشر) (1857)، موضوع محاكمة "فاحشة" لتضمينها قصائد مثلية. أصيب بمرض الزهري وأصيب بجلطة دماغية قبل وفاته. و بصرف النظر عن أسلوب حياته وآرائه الفنية، كان بودلير مؤمناً بالخطيئة الأولى، وكان ينظر إلى العالم الحديث على أنه ساقط. ذكر في يومياته الخاصة بأن الإنسان "فاسد بشكل طبيعي"، وسخر من فكرة التقدم، واعتبر التجارة "شيطانية في جوهرها". (Baudelaire, 1930: 48, 51)

التوشيحة الشهيرة لبودلير "التراسلات" هي تعبير مكثف عن الجمالية الرمزية لديه، حيث يرى العالم المادي على أنه "غاية من الرموز" مما يشي بوجود عالم مثالي. وهو يعتبر الأرض وظواهرها "وحياً" للتراسلات السماوية، والشاعر هو من يقع عليه فك هذه النظائر. و في مقال له، ذكر أن "الشعر أكثر ما يكون حقيقياً، وما يكون صحيحاً بكامله فقط في عالم آخر". ويؤكد أن العالم الحالي هو مجرد "قاموس للغة الهيروغليفية" يشير إلى عالم الما بعد و الما وراء. (Baudelaire, 1964: 87-88) و قد ضمن بودلير الكثير من انتقاداته المهمة في كتابه *صالونات*، والذي كان عبارة عن مراجعات للمعارض السنوية في متحف اللوفر. في كتابه "صالون" عام 1846 أكد على القول بأن نقد الشعر يجب أن يكون "متحيزاً، وعاطفياً، ومتعاطفاً"، على الرغم من أنه يجب كتابته من وجهة نظر "تفتح أكثر الأفق اتساعاً" (نفسه، 87-88).

يوافق بودلير على آراء (بو) الأساسية: بأن الوظيفة الجوهرية للفن هي إنتاج وحدة للانطباع أو التأثير، وبأن الشعر "ليس له هدف آخر غير نفسه" وعلى هذا النحو يجب ألا يخضع إلى هرطقات "التدريس... بشأن العاطفة والحقيقة والأخلاق". لكن بودلير يقر، مع ذلك، بأن الشعر يمكن أن "يرتقي بالأخلاق" ويرفع "الإنسان فوق مستوى المصالح المبتذلة" (نفسه، 130 - 131). و هو كذلك يقبل بصياغة بو "للمبدأ الشعري" على أنه "تطلع بشري إلى جمال أسمى". وهو في الواقع، هو تكيف فكرة بو القائلة بأن "الغريزة الخالدة للجمال... تجعلنا نعتبر الأرض ومشاهدها كوشي ويتطابق مع السماء" (نفسه، 132).

يلاحظ بودلير أن "الخيال هو ملكة الملكات" بالنسبة إلى بو. وينطوي تعريف بودلير نفسه مرة أخرى على نظام للتراسلات لم تتم صياغته في عمل بو: "الخيال هو تقريبا ملكة إلهية يدرك على الفور وبدون أي مناهج فلسفية العلاقات الداخلية والسرية لأشياء، والتراسلات والتشابهات" (نفسه، 127). مثلما كوليردج، فإن بودلير يرى أن الخيال يدمر المتعارف عليه التقليدي ويعيد التكوين وفقاً للضرورات البدائية الموجودة في داخل الذاتية البشرية، داخل النفس ذاتها. لكن بودلير يذهب أيضاً إلى أن "الخيال هو ملكة الحقيقة"، وأنه "يلعب دوراً قوياً حتى في الأخلاق" (نفسه، 182).

ومن ثم، على الرغم من أن الحقيقة والأخلاق يبعدهما كل من بو وبودلير بشكل صارم من نطاق الجمالية، إلا أنهما يدرجان فعلياً تحت سيطرة القوة ذاتها التي تخلق الجمالية، وهي قوة الخيال. يقول بودلير إن "الكون المرئي كله ما هو إلا مخزن للصور والإشارات التي يمنحها الخيال مكاناً وقيمة نسبيتين؛ إنه نوع من الطعام يجب على الخيال هضمه و تحويله" (نفسه، 186). ما يرتب العالم، إذن، ليس عناية سماوية أو نواميس الحقيقة أو الأخلاق؛ فكل هذه تخضع الآن لقوة الخيال الجمالية التي تم توشيحها حديثاً بمهام الحقيقة والأخلاق على نحو ذاتي في صيغتها المعاد تشكيلها و المعاد تأكدها.

### 2- والتر باتر (1839-1894)

اشتهر والتر باتر بعبارة "الفن للفن". وفي تأكده على الاستقلالية الفنية، على التجربة الجمالية مقابل الشيء الجمالي، وعلى التجربة بشكل عام كتدفق دائم التلاشي، يعد باتر رائد الآراء المعاصرة لكل من الحياة والفن.

وكان من ضمن أعماله كتاب: *دراسات في تاريخ عصر النهضة* (1873)، وكتاب *ماريوس الأبيقوري* (1885)، وكتاب *صور خيالية* (1887)، وكذلك كتاب *أفلاطون والأفلاطونية* (1893).

في مقدمة كتابه *دراسات*، دعا باتر إلى نقد أدبي يعتمد على التجربة والانطباعات الذاتية. وتقنيًا لوصفة أرنولد النقدية المبنية على أن الناقد يجب يعرف "الموضوع... كما هو حقًا"، يؤكد باتر على أنه يجب على المرء بوصفه ناقدًا، "معرفة الانطباع الخاص به كما هو بالفعل، لتمييزه، وإدراكه بتميز." (Pater, 1913: viii) و ما يجب أن نطرحه من أسئلة هنا هي: "ماذا تعني هذه الأغنية أو الصورة... بالنسبة لي؟ ما هو تأثيرها عليّ حقًا؟" (نفسه: viii). تتجذر آراء باتر عن التجربة الجمالية في مقالته عن التجربة بشكل عام. فبالنظر إلى قصر حياتنا، يجب أن علينا أخذ التجربة لذاتها: "ليست ثمرة التجربة، بل التجربة ذاتها، هي الهدف. النجاح في الحياة هو أن تحترق دائمًا بهذا اللهب الشديد الذي يشبه الجوهرة الكريمة، و أن تحتفظ بهذه النشوة" (نفسه، 236-237). هذه التجربة المكثفة مفعمة في المقام الأول بـ "الشغف الشعري، وبالرغبة في الجمال وبحب الفن لأجل الفن ذاته" (نفسه، 239).

هنا، وصلنا إلى نقطة في الثقافة الغربية حين تتم تجزئة التجربة وتجريدها من أي نوع من القيود على الإطلاق. كان هيغل سيعتبر مثل هذه التجربة مقولة مجردة، بل هي غير ممكنة أيضًا؛ لكن باتر يعبر عن محاولة يائسة لاسترداد التجربة من ثقل قرون من الاضطهاد والإكراه والانصهار في أشكال متباينة مقبولة اجتماعيًا؛ إنه يجعل التجربة جميلة على نحو فعال، ويساوي اكتمال التجربة بعملية الجمال. ويتم رفع التجربة من تجريد الوسائل إلى تمجيد الغاية، والاحتفاء باللاهديه وباللامباشرة والنسبية وبغبط العشواء.

## 2- أوسكار وايلد (1854-1900)

كان أوسكار وايلد شخصية أخرى في التيار الجمالي، وقد اتخذ موقفًا أكثر انحطاطًا وغندرة. كان مفكرًا رائدًا ومحادثًا لامعًا، وكان مؤلفًا للعديد من المسرحيات التي اقتحمت مسرح لندن، بالإضافة إلى تأليفه الشعر والروايات والنقد الأدبي. كانت أبرز أعماله الدرامية هي: *مروحة السيدة وندرمير* (1892)، *الزوج المثالي* (1895)، و *المسرحية الأكثر نجاحًا على الإطلاق وهي: أهمية التحلي بالجد* (1895). وهذه المسرحيات تسخر بقوة من أخلاق وأعراف الطبقات الوسطى الإنكليزية؛ أدت ممارسات وايلد الجنسية المثلية إلى صراعه مع هذه الأخلاقيات المعايير، وقد سجن لمدة عامين مع الأشغال الشاقة. كانت انغماسية وايلد مصدر إلهام للدراسات عن المثليين والمثليات، ورفضه للمثليات يجعله لا يتوافق فقط مع شخصيات مثل باتر ولكن أيضًا مع نيتشه وبالتأكيد مع التراث غير المتجانس بأكمله.

في المقدمة الشهيرة التي كتبها لروايته صورة دوريان غراي (1890-1891)، يقدم وايلد بيانًا موجزًا واستفزازيًا لنظريته الجمالية. ويذكر أن "الفنان هو خالق الأشياء الجميلة." (Wilde, 1984: 17) و يواصل وايلد، "لا يوجد شيء اسمه كتاب أخلاقي أو غير أخلاقي" و "لا يوجد فنان لديه تعاطف أخلاقي." علاوة على ذلك، يذهب إلى أنه لا يوجد "فنان يرغب في إثبات أي شيء (أو نفيه)... إنما تكتب الكتب بشكل جيد أو تكون سيئة الكتابة. هذا كل ما هناك." و يؤكد وايلد أن "كل الفنون غير مجدية تمامًا." وقد أعاد تعريف وظيفة الفن المحاكية بشكل فعال، بقوله: "إن ما يصوره الفن حقًا هو المتلقي وليس الحياة" (نفسه، 17). هذا البيان وفي الواقع جميع ما ذكره وايلد بشأن النقد يستبق نظريات لاحقة مثل نظرية استجابة القارئ وبعض نظريات التاريخية.

يعرض مقال "الناقد كفنّان" (1891) أهم آراء وايلد في الفن والنقد. يقول وايلد: أي تناقض قائم بين الفن والنقد، هو "شيء تعسفي تمامًا. فيدون الملكة النقدية، لا يوجد إبداع فني على الإطلاق يستحق هذا الاسم" (نفسه، 1020). و هو يصر على أن "النقد بحد ذاته فن". وكما أن العمل الإبداعي عمل نقدي، فإن النقد هو عمل إبداعي أيضًا، و هو عمل مستقل: "فالنقد الأرفع، كونه أنقى صور الانطباع الشخصي، هو بطريقته الخاصة أكثر إبداعًا من الإبداع، لأن لديه إشارة أقل إلى أي معيار آخر خارج نفسه، وهو كذلك... في ذاته، ولذاته، غاية" (نفسه، 1027). ما يجعلنا هذا البيان ندركه هو طول الرحلة التي قام بها النقد الأدبي منذ أفلاطون وأرسطو. لقد تجاوزنا الآن حتى المطالبة بإخراج الفن نفسه من القيود الأخلاقية والدينية والأيدولوجية. لقد برز الآن مطلب الاستقلالية في عالم النقد و ذلك بعد أن اقتحم مجال الفن، وهو مطلب لا يهدد فقط بتخريب المفاهيم السابقة للنقد ولكن يهدد أيضًا المُسَلِّمات الأساسية للفلسفة الغربية.



إذن، ما هو الهدف المستقل للنقد؟ مثلما فعل باتر، يرفض وايلد تعريف أرنولد لمهمة النقد على أنها محاولة "الرؤية الشيء كما يبدو حقا في حد ذاته". وعلى العكس من ذلك، فإن النقد "هو في جوهره ذاتي بحت" ويجب أن يعبر عن انطباعات شخصية (نفسه، 1028). يصر وايلد على أنه من خلال الناقد تتحقق الإمكانيات الأدائية للفن؛ فالناقد هو الذي يعطي صوتاً للعمل الفني. علاوة على ذلك، فإن الناقد هو "الذي يظهر لنا دائماً العمل الفني في علاقة جديدة بعصرنا. وسنذكرنا دائماً أن الأعمال الفنية العظيمة هي كائنات حية" (نفسه، 1034). بل إن للنقد شأناً أوسع وأكثر جوهرية. ويقبل وايلد ادعاء أرنولد بأن النقد مسؤول عن خلق "الجو الفكري" وثقافة العصر (نفسه، 1055). إن النقد هو الذي يمنحنا إحساساً بالوحدة، وهو الذي يمكننا من إعادة بناء الماضي، وهو ما يمكننا من الارتقاء فوق الإقليمية والتحيز إلى عالمية حقيقية (نفسه، 1053). واستباقاً لنظرات حديثة مهمة، يؤكد وايلد:

إن النقد، مع الاعتراف بعدم وجود موقف نهائي، ورفض تقييد نفسه من خلال التقاليد الضحلة لأي طائفة أو مدرسة، يخلق هذا المزاج الفلسفي الهادئ الذي يعشق الحقيقة لذاتها. . أي شيء يقترّب من اللعب الحر للعقل هو عملياً شيء غير معروف بيننا. . الناقد الفني، مثل الصوفي، هو دائماً في حالة إسقاط للتكليف (نفسه، 1057).

#### مصادر ومراجع:

1. Herbert Marcuse, Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory (London: Routledge and Kegan Paul, 1977), pp. 232–388.
2. It is worth consulting Jameson's entire discussion, The Ideologies of Theory: Essays 1971–1986. Volume II: The Syntax of History (London: Routledge, 1989), pp. 118–122.
3. George Eliot, Adam Bede, ed. John Paterson (Boston and New York: Houghton Mifflin, 1968), p. 150. Hereafter cited as AB.
4. Emile Zola, The Experimental Novel and Other Essays, trans. Belle M. Sherman (New York: Haskell House, 1964), pp. 2, 26, 44.
5. Criticism and Fiction, reprinted in W. D. Howells: Selected Literary Criticism. Volume II: 1886–1869, ed Donald Pizer and Christoph K. Lohmann (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993), pp. 302–303.
6. Henry James, The Art of Criticism, ed. William Veeder and Susan M. Griffin (Chicago and London: University of Chicago Press, 1986), pp. 166–167.
7. Remy de Gourmont, Selected Writings, trans. and ed. Glenn S. Burne (New York: University of Michigan Press, 1966), p. 124.
8. Remy de Gourmont, Decadence and Other Essays on the Culture of Ideas, trans. William Bradley (1922; rpt. London: George Allen and Unwin, 1930), p. 31.
9. Arthur Symons, The Symbolist Movement in Literature (1908; rpt. New York: Haskell House, 1971), pp. 4, 9.
10. Intimate Journals, trans. C. Isherwood, introd. T. S. Eliot (New York and London: Blackamore Press, 1930), pp. 48, 51.
11. Baudelaire as a Literary Critic: Selected Essays, trans. Lois Boe Hyslop and Francis E. Hyslop, Jr. (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1964), pp. 87–88.
12. Walter Pater, The Renaissance: Studies in Art and Poetry (London: Macmillan, 1913), p. viii.
13. The Complete Works of Oscar Wilde: Stories, Plays, Poems, Essays, intro. Vyvyan Holland (London and Glasgow: Collins, 1984), p. 17.