T
559

A SELECT GLOSSARY OF TERMS USED IN ENGLISH LITERARY CRITICISM PREPARED IN ENGLISH AND ARABIC FOR ARABIC SPEAKING STUDENTS

by

Perihan Yamulky

SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT FOR THE REQUIREMENTS
of the Degree of Master of Arts
in the English Department of the
American University of Beirut
Beirut, Lebanon
1964

A SELECT GLOSSARY

Yamulky

FOREWORD

This paper is an attempt at introducing a project which has occupied the writer's thoughts for a long time.

Teaching English literature to Arab students, and especially Iraqi college students, is very problematic, since the teacher is confronted with students who have very little, if any, background in Western literature in general and English literature in particular. The teacher in order to complete a certain task may be led into byways and alleys in order to explain a literary term with which the students are not acquainted, and thus has to forsake his original task, at least temporarily, wasting valuable time.

Dictionaries and glossaries available in the market are not satisfactory, since they may be above the students' standard; in English only, where the explanation of one term may involve other terms still unfamiliar to students; or as in the case of some English-Arabic dictionaries (there are no English-Arabic literary glossaries, as far as this writer knows) one term in Arabic is used for two or more English terms, or some terms completely ignored. It becomes imperative then that an English glossary - cum guidebook with Arabic explanations be available to students guiding them and helping them understand the terms used by

lecturers in classroom.

This thesis purports to be a step in this direction. It is an attempt at presenting a sample of English literary terms explained in a simple and succinet manner, wherever possible, comprehensible by the students in order for them to be able to follow lectures in English literature. This task however, is difficult to accomplish and quite ambitious for a Master's of Arts thesis. Thus it is stated clearly that this is only a sample of terms and a beginning that the writer hopes to complete, perhaps with the collaboration of some colleagues in Baghdad University.

Although this effort is in the field of literary criticism, it bends more towards pedagogy than pure literature. Therefore its best test is in actual teaching practice where its usefulness can be pragmatically tested.

The scope and depth of explanation is geared to the college student who does not have a wide knowledge of English literature, and the examples are derived from sources the student is liable to be familiar with. This was done on the basis of the writer's experience in teaching such students in the past few years. The fact that this is not a complete glossary must be emphasized, and follow up work on the project is highly necessary.

In its complete form the glossary can inform and guide the Arab student of English literature, and thereby open the door for adequate literary appreciation, which, it is hoped,

may increase interaction between two great cultures.

Its pedagogic value is clear for the college students for whom it is designed and geared, but other students of English literature can make use of it, especially those who are active in Arabic literature and yearn to know some aspects of English literature, but can follow it only through translations.

The writer hopes that this modest effort can enhance the appreciation of the Arab reader of the living monuments of English literary genius. For literature cannot be limited to a country alone. It belongs to humanity as a whole and not the country that has produced it.

P.Y.

ACKNOWLEDGEMENTS

The writer wishes to thank Professor Arthur Sewell for his guidance, invaluable advisory help, and challenging lectures; Professor Ihsan Abbas, of the Arabic department, without whose help in the Arabic terminology the writer would have been at a complete loss; and a dear friend - who prefers to remain anonymous - whose assistance and constructive criticism can never be forgotten.

1. ACT: An act is a major division of a play. The division into five acts was developed in the period between 1585 and 1625 (the Elizabethan age) as English writers came under the influence, and imitated, the Senecan tragedies and the comedies of Plautus and Terence. Shakespeare, Marlowe and Jonson, among others, used this five act division. "The further division into scenes is more with regard to persons, while the acts regard the action or plot.[1]

In Aristotle an "episode" is similar to our modern usage of an act. It is defined as "all that comes in between two whole choral songs."[2] Each episode often ended by the exit of all the characters from the stage, leaving the chorus to sing their stasimon as dividing one episode from the following one. But it must be remembered that Aristotle used the word "episode" also for the divisions of an epic.

Most modern playwrights employ three acts, some have only two or may even eliminate act structure and use only scene divisions.

2. ACCENT: See METER

---

[1] Francis B. Gummere, A Handbook of Poetics, (Boston: Ginn and Company, 1885), p. 72.

[2] Humphrey House, Aristotle's Poetics, (London: Rupert Hart-Davis, 1961), p. 52.

3. ALEXANDRINE: See METER, STANZA

4. ALLEGORY: Introduced into English literature at an early date and the favorite form of the sacred Latin poetry of the church, allegory is a narrative in which the characters, scenes and objects stand for something beside and beyond their obvious significance. Allegories may be simple didactic stories which convey metaphorically some spiritual or ethical ideas; or satirical wherein lies some political, literary or even personal attack. The narrative may be sustained or short; the allegories may be independent wholes or may be imbedded in non-allegorical matter; they may take the form of prose, poetry or drama. Sometimes the obvious or the front story in an allegory may be so entertaining as to bury the hidden meaning behind it, as in Swift's novel, Gulliver's Travels, which is read by children, and many grown-ups, without realizing that behind the enchanting tales lie a series of bitter social and political attacks on the Europe of the eighteenth century. Spenser's Faerie Queene, has a multiple moral-theological-political allegory expressed through tales of knightly deeds and

courtly love. (See COURTLY LOVE) Thus Una is a girl; in moral allegory she is virtue; and in political allegory she is Queen Elizabeth.

In point of style, metaphor easily slips into allegory, as a sustained or extended metaphor may be made into several phrases or clauses:

> But 'tis a common proof
> That lowliness is young ambition's ladder...
>
> (Julius Caesar II, 1, 21)

The seasons furnish many occasions for allegory:

> My wind has turned to bitter north, etc.
>
> (Arthur H. Clough, No More,)

Allegory may also be a prolonged personification instead of a prolonged metaphor. Milton describes the peace prevailing on the earth at Christ's nativity in an allegorical way:

> But he her fears to cease,
> Sent down the meek-ey'd Peace, etc.

In DREAM ALLEGORY, the author presents himself as getting the material for his story from a dream, or a vision. This device was especially popular in Old and Middle English literature. Langland's Vision of Piers Plowman, and The Pearl (author unknown), are fourteenth-century examples of dream allegory. In Pilgrim's Progress, Bunyan allegorizes his doctrine of Christian sal-

vation by narrating how Christian fled from the City of Destruction to the Celestial City, on the way encountering many chracters as Hopeful, Faithful, and others, passing through places like Vanity Fair and the Valley of the Shadow of Death. Chaucer also, uses the dream form for his Romaunt of the Rose, in which the poet visiting the Garden of Mirth, falls in love with a rose-bud.

A FABLE is a story exemplifying a moral thesis, in which animals talk and act like human beings. The most famous collections are by the Greek Aesop; and the French La Fontaine (seventeenth-century).

A PARABLE, on the other hand, is a short narrative, presented so as to bring out the analogy, or parallel, between its elements and a lesson that the speaker is trying to bring home to us.[1] Although a parable enforces a moral or other kind of doctrine, not like the fable making the animals as agents in the narrative, nor like allegory, by the actions of abstract personifications.

---

[1] See the parable of the fruit trees in the Bible, (Mathew 7: 16-20).

An EXEMPLUM, usually claimed to be true, was a story told by medieval preachers as a particular incident illustrating the general text of a sermon. The Pardoner, in Chaucer's Pardoner's Tale, preaches the text, "Greed is the root of all evil." He presents by way of exemplum the story of three revelers setting out to find Death, and instead find gold for the sole possession of which they kill each other.

5. ALLITERATION: See RHYME

6. AMBIGUITY: Since William Empson's Seven Types of Ambiguity (1930), the term "ambiguity" has been widely used to signify that often, in poetry, two or more meanings of a word or phrase are relevant. In Empson's own words, ambiguity is "any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reaction to the same piece of language." (Italics mine)

Ambiguity may be found:

a) When a word has two or more meanings:

"The rest is silence."

b) In the Syntax: (a great deal of grammatical ambiguity is found in Shakespeare's Sonnets).

If it were done when 'tis done, then
'twere well [1]
It were done quickly;....

(Macbeth: I, 7, 142)

Or as in Sonnet XCV, in lines 5-8, "but in a kind of praise," could be qualifying either, "blesses", or "dispraise."

c) in the punctuation: Sonnet LXXXI, can be read as liked, interchanging commas, periods, etc.... Or in Sonnet XCIII, one may use a full stop at the end of line 11, instead of the comma used.

d) Ambiguity may also be found in relation to the context of the poem, as when an author tries to clarify the state of his mind by using alternative meanings - John Dome's, Weep Me No More; or in the imagery used as in Macbeth, all images coming forth from darkness and night, and by doing so, give a fuller understanding of the play and the character of Macbeth.

e) Sometimes comparison or contrast may lead to ambiguity:

---

[1] Quotations from Shakespeare all through the thesis are from: The Complete Works of William Shakespeare, W.J. Craig (ed.), (London, Oxford University Press, 1959).

> How loved, how honoured once, avails
> theenot,
> To whom related, or by whom begot;
> A heap of dust is all remains of thee;
> 'Tis (all)(thou) art, and all the
> (proud) shall be.[1] (Italics mine)
>
> (Alexander Pope: Elegy to
> An Unfortunate Lady)

In the above quotation the rhythm of the poem suggests the subdued metaphor, the comparative adjectives, the gothic atmosphere and the extra meanings.

It should be noted that Empson was not the first critic to be concerned with ambiguity in poetry or invent the technique of verbal analysis, but he was the first to systematize it. In 1794, Walter Whiter, basing his views on John Locke's Association of Ideas, and applying it to Shakespeare's imagery, had concluded that ambiguities were not intentional on the part of the poet, but "an accidental connexion between sound and sense... and something else quite irrelevant to, quite remote from any relevance to the poet's or dramatist's present intention."[2]

---

[1] First "all" may mean 'only', only you are proud, or you too might be proud; also it may mean that not only you. She, but this is the fate of all the proud. Contrast of her - implied - high birth and the final heap of dust.

[2] Arthur Sewell, An Eighteenth Century Application of Locke's Theory of the Association of Ideas to Shakespeare's Imagery, (forthcoming in The Age of Reason, by the same author.)

While to Empson the meanings of a word or phrase used by an author, are relevant. Taking the line, "In the dead vast and middle of the night," from Hamlet (I, 2, 198), he states that no matter which version of the word "vast", as it appears in the different folios and quartos of Shakespeare; "wast" meaning "that which was", or "waste" for desert; are all relevant, even "waist" may have been implied. (See also: Imagination)

7. ANAPEST: See METER

8. ANECDOTE: See SHORT STORY - footnotes

9. ANTISTROPHE: See ODE

10. ASSONANCE: See RHYME

11. BALLAD: A ballad is a song which tells a story through dialogue and action, without comment by the author, centering on the climactic[1] episode in the story and sometimes explaining what has

---

[1] Climax (climactic - adj.): the point in a play or story; where the knot of the plot is untied, where action falls off.

happened before by brief allusion in the dialogue. It has a curious mixture of directness and indirectness and though there is no description, the ballad is full of suggestion and gesture. An example is the tragic Lord Randal, (author unknown) which, also, shows some of the conventions of the ballad as the use of incremental repetition,[1] the refrain (See STANZA), and the question-and-answer routine.

Where have you been to, Randall my son?
Where have you been to, my pretty one?
I've been to my Sweetheart's, Mother,
I've been to my Sweetheart's, Mother.
Make my bed soon, for I'm sick to the heart,
And I fain would lie down.

What will you leave your Sweetheart, Randall my son?
What will you leave your Sweetheart, my pretty one?
A rope to hang her Mother,
A rope to hang her Mother.
Make my bed soon, for I'm sick to the heart,
And I fain would lie down.

(Lord Randall. 1st and last stanzas, given in modern spelling)

In many ballads, as the one above, may be seen, the customs and superstitions, the ways of acting and feeling, of the people and their times. But the human experiences of these poems

---

[1] Incremental repetition is the repetition of a preceding stanza with a variation that advances the narrative.

are permanently interesting, for the emotions of the poet (or the speaker, if the ballad is in first person) are experiences that a reader can re-create (See: Objective Correlative).

Four main theories have been forwarded for the sources and ancestry of the ballads (the old popular or the folk ballads): "There is, first, the 'communal' school, who maintain that the ballad was born at some primeval date out of tribal song and dance,... The second school, which may be called the 'popular', do not deny an original unknown author, but maintain that the ballads deal chiefly with legends common to all early peoples, and were not the product of a literary class, but were elaborated and transmitted by ordinary folk. The third school definitely attributes the authorship to a minstrel[1] class, but ministrels living before the days of the chivalric romance, folk-singers who flourished in times antecedent to recorded history. The fourth school holds that ballads in their existing form belong to a comparatively late age, and were the work of popular ministrels,

---

[1] Minstrels were wandering poets or musicians of the later Middle Ages.

who were the succesors of the old skalds[1] and gleemen."[2]

The modern ballad, sometimes called the LITERARY BALLAD, is the conscious creation of the individual poet and it has a tendency to greater elaboration, descriptive effects, and at times, psychological interest. Keats's La Belle Dame Sans Merci, and Oscar Wilde's Ballad of Reading Goal, are haunting poems. Coleridge's Rime of the Ancient Mariner, with its weird and romantic imagery, the double setting of a story within a story, and the magic of the supernatural projects the reader back to the Middle Ages. (See also: STANZA)

12. BALLAD STANZA: See STANZA

13. BALLADE: See STANZA

14. BLANK VERSE: The term "blank verse" is limited to unrhymed iambic pentameter. It has proved its special value in its fitness for conti-

---

[1] Skald (scald): An ancient Scandinavian poet or court singer.
Gleemen: strolling professional singers or ministrels.

[2] John Buchan (ed.), A History of English Literature, (New York, the Ronald Press Company, 1938), p. 39.

nuous narrative poetry, whether in epic or dramatic form, due to the absence of rhyme and stanza. (See RHYME and STANZA). In drama, the blank verse lends itself to the representation of human speech and in the same time it is capable of carrying the loftiest and most intense emotional expression.

Blank verse was first introduced into English literature by Surrey in his translation of Virgil (1559-7), and first appeared in the drama in Sackville and Norton's Gorboduc (1561). Since then, it has been chosen by various poets for serious poetry: Christopher Marlowe used it with bombastic power in Tamburlaine; Shakespeare brought well-balanced thought and real passion to blank verse for dramatic purposes in his plays, especially in the later plays as in Tempest; Milton's blank verse in Paradise Lost comes out of the slow maturity of his mind and the exalted sublimity of his theme which was to

assert Eternal Providence
and justifie the wayes of God to men.

(1,25)

Among others who made use of blank verse successfully include Wordsworth, Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey ; Mathew Arnold, Sohrab and Rustum ; Tennyson, Morte d'Arthur ; Browning, Andrea Del Sarto.

15. Caesura: See METER

16. CANTO: Meaning "song" in Italian, a canto is a major section of a long poem, similar to a "book". e.g. Byron's Childe Harold's Pilgrimage, and Dante's Divine Comedy.

17. CONSONANCE: See RHYME.

18. COUPLET: See STANZA.

19. Courtly Love: A convention or philosophy of love which had great influence on Medieval and Renaissance literature. Courtly love was extra-

marital and the lover, usually a gallant knight regarded his lady love with great respect and devotion and veneration. He was expected to suffer, lose appetite and sleep and sigh in his lady's presence, vowing eternal loyalty. The convention is believed to have originated in twelfth century in the Art of Courtly Love[1] of Andreas Capellanus. When the convention reached Italy, it acquired religious overtones. It finally reached the Elizabethan lyricists and sonneteers, through the poetry of Dante and Petrarch, and until the nineteenth century was the literary concept of love. (~~The earlier code of courtly love dominates the characters of Chaucer's Troilus and Criseyde, emphasizing sensuality.~~)

20. DACTYL: See METER

21. DISTIEH: See STANZA

---

[1] This term was chosen to make it clear to Arabic readers that it does not mean love only in court as translation in one phrase or sentence, would have implied.

22. DITHYRAMBIC POETRY: See MIMESIS

23. DOUBLE RHYME: See RHYME

24. DREAM ALLEGORY: See ALLEGORY

25. ELEGY: See LYRIC

26. EMPATHY:[1] Empathy is a term used to describe the process of projecting one's personality into, and identifying one's self with the characters and objects of poetic literature, animate or inanimate, and participating in their physical sensations. When Keats writes: "... if a sparrow comes before my window, I take part in its existence, and pick about the gravel,"[2] he is describing his strongly empathic nature. Empathic in criticism is applied to a passage in which the reader feels empathy with an object described, and infers that the author felt the

---

[1] "Empathy" was expounded in detail by Theodore Lipps(1903-06). The English equivalent "Empathy" was coined by E.B. Titchener (1909).

[2] Louis Peter de Vries, The Nature of Poetic Literature, (Seattle, University of Washington Press, 1930), p. 30.

same way when he wrote the passage. This imaginative and emotional identification with the object, is more than a <u>feeling with</u> the object. Thus empathy runs over into SYMPATHY, which is a fellow feeling; or emotional identification, with a person, when the reader seems to share his experiences and feelings whether of grief or joy. (See also: NEGATIVE CAPABILITY)

27. ENCOMIASTIC: See ODE (footnotes)

28. END RHYME: See RHYME

29. END STOPPED LINES: See METER

30. ENVOY: See STANZA

31. EPISODE: See ACT

32. EPISTOLARY NOVEL: See NOVEL

33. EPODE: See ODE

34. ESSAY: An essay is easily identifiable, even though not

exactly definable. It is a brief composition, sometimes expository and given up to reflection on life and ideas. What is going to be added now, may seem like tearing down the definition just given. The term "brief" in connection with the essay must be used in a relative sense, as some essays are just a few paragraphs as Bacon's, while Macaulay's essay on Milton is almost twenty thousand words long.

"Prose composition," may be prosaic as in some formal essays, or almost poetic drawing on rhythm, figurativeness and emotion. Ralph Waldo Emerson is probably a better poet as an essayist than he is as a poet.

Neither should the expository nature of the essay be stressed. Addison's Vision of Mirza, or or Lamb's A Dissertation upon Roast Pig, among others make use of narration. Stevenson's essays in An Inland Voyage are more descriptive than expository. However, the formal essays are mainly expository. The Encyclopaedia Brittanica might be regarded as a collection of such essays, and the writings of men like William James and Thomas Huxley prevailingly expository.

The two terms, "formal", and "informal" or

"personal" essays used, are the generally agreed upon two broad classes of essays, as further classification gets to be complicated and very varied.

The 'informal' essay - sometimes called the "familiar" essay - suggests relaxation, entertainment, reflects the whims and prejudices of its author; it is almost autobiographical in this sense. The best portrait of Charles Lamb is that drawn in his own essays. The "formal" essay on the other hand is concerned with the ideas of the author rather than the author himself, and it deals with these ideas objectively, treating its subject seriously, keeping its objective, whether it is to instruct, persuade or entertain, well to the fore. Its structure, generally speaking, may be that of question and answer, as in Dr. Johnson's essay on Shakespeare. The "informal" essay, as well, could be explanatory, didactic and persuasive, but it achieves these ends without seeming to do so, and may be rambling and digressive in structure. The French Michel de Montaigne (1580) is responsible for the birth of the 'informal' essay. He called his writings "Essais" meaning trial, attempt or endeavor. Seventeen years later (1597), the essay

established itself with Francis Bacon, in English letters. Among some well known essay writers and essays are: John Milton - Areopagitica; Sir Thomas Browne's - Religio Medici; Addison and Steele's essays in the Spectator and the Tatler; Thomas Babington Macaulay's The Perfect Historian; John Stuart Mill's On Liberty; Aldous Huxley's The Idea of Equality, and others....

35. EXEMPLUM: See ALLEGORY

36. EYE RHYME: See RHYME

37. FABLE: See ALLEGORY

38. FANCY: See IMAGINATION

39. FEMININE ENDING: See METER AND RHYME

40. FICTION: See NOVEL

41. FLASHBACK: See NOVEL (footnotes)

42. FOLIO: a) a term for describing the type of leaf used in the physical make-up of a book. The printer

begins with a large sheet of paper; if he folds it once to form two leaves of four pages, the book is a "folio" - Latin word for "leaf".

b) In Shakespearean criticism, "folios" refer to collections of his plays published in folio edition. The First Folio - one of four - is a volume of his works published in 1623. Discripancies are found in the texts of a single play among the folies and quartos. (See Quarto)

43. FOOT: See METER

44. FREE VERSE: See METER

45. GENRE: is a word imported from France signifying a literary type, class, species or a literary "form" as it is used now. The grouping of literary works into classes or kinds, is, and has been controversial from the beginning of the theory of the genre.

Any classification should take in both the outer form of the literary work (meter or structure) and the inner form (purpose, attitude, subject and audience). It also must be realized

that genres do not stay fixed, neither in the original rules of each, nor in variety. New types of literature, or hybrids are added on as literature grows with the ages, e.g. the novel, the one-act play, etc... Such new developments, and changes in critical theory, have altered the conception and ranking of the genres. Nowadays genres are thought of as convenient but rather arbitrary ways to classify literary works.

Aristotle and Horace are the classical sources for genre theory. Aristotle devotes Chapters V-XIX of his Poetics to the discussion of "tragedy" - almost synonymous with poetry. The last four chapters discuss "epic" which is inferior to tragedy; his discussion of "comedy" is inadequate and the "lyric" is just touched upon in its relation to Dithyrambic and Nomic poetry.

From the Renaissance through most of the eighteenth century the recognized genres, or poetic "kinds" as they were then called, were thought to be fixed in the natural order of things like biological species, also the genres were believed to rank in a hierarchy, from epic and tragedy at the highest position down to the

lyric, epigram, etc... at the bottom. "Rules" were made to guide the poet to compose the proper structure, style and effect in each kind.

The modern genre theory does not prescribe rules for author, and does not limit the number of possible kinds. "It supposes that traditional kinds may be 'mixed'.... Instead of emphasizing the distinction between kind and kind it is interested... in finding the common denominator of a kind, its shared literary devices and literary purpose."[1]

46. HEROIC COUPLET: See STANZA

47. HUDIBRASTIC: See STANZA

48. IAMBIC: See METER

49. IMAGINATION: Since the publication of Biographia Literaria (1817), Coleridge's theory of "imagination has led the field in discussions of the term. To Coleridge, imagination - or the "esemplastic power" a word of his own coinage - is the

---

[1] Rene Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, (New York, Harcourt, Brace and World, Inc.), p. 225.

synthesizing faculty of the mind which "reveals itself in the balance or reconcilement of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of general, with the concrete; the idea with the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness with old and familiar objects; a more than usual state of emotion, with more than usual order."[1] So imagination is the shaping and modifying power, where one experience sums another and it is connected with metaphor,[2] it is a creative and unifying process of the mind. It works with, but is very different from FANCY (according to Coleridge) which is an aggregative and associative power. Fancy is "no other than a mode of memory emancipated from the order of time,"[3] and it is always accompanied by the conscious will. It is connected with simile,[4] putting

---

[1] Biographia Literaria, Ch. 14.

[2] Metaphor: explained simply, means a figure of speech in which two unlike objects are compared by identification or by substitution of one for the other, e.g. "Life's but a walking shadow,..." (Macbeth: V, 5, 24).

[3] Biog. Lit., Ch. 13.

[4] Simile: An expressed comparison between two unlike objects, usually using 'like' or 'as', e.g. Burn's "Oh, my love is like a red, red rose."

things side by side, but not dissolving them into one, and at its simplest, fancy can rely on its dictionary meaning.

Coleridge doesn't stop at separating imagination from fancy, but divides imagination itself into primary and secondary imagination. The primary imagination is the arranging power, "the living power and prime agent of all human perception," the secondary imagination is its echo, of the same kind, but it differs from it only in degree; "it dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate."[1] But fancy can only "receive its materials ready made from the law of association."[2] Thus fancy is unable to create or transform its materials to produce inspired literature. "If the check of the senses and the reason were withdrawn," says Coleridge, fancy "would become delirium, and imagination mania."[3]

---

[1] Biog. Lit., Ch. 13.

[2] Ibid.

[3] Thomas Middleton Raysor, (ed.), Coleridge's Miscellaneous Criticism, (Table Talk, June 23), (Cambridge, Harvard University Press, 1936), p. 387.

Charles Lamb agreed with Coleridge that imagination "draws all things to one," which implies "unifying" of the secondary imagination of Coleridge, especially when applied to Coleridge speaking of Shakespeare's creative powers. This analysis seems to be anticipated by Walter Whiter (1794), who, speaking of the processes of poetic composition and claiming it to be "Locke's description of what 'happens' in the poet's mind , says, "there are combinations of ideas naturally connected with each other, which it is "the office and excellency of our reason to form and preserve" in "union and correspondence,..."[1]

The following quotation from Biographia Literaria, Chapter 14, sums up what Coleridge thought of imagination - and poetry in general - "Finally Good Sense is the poetic genius, Fancy its Drapery, Motion its Life, and imagination the Soul that is everywhere, and in each, and forms all into one graceful and intelligent whole." (See also AMBIGUITY)

---

[1] Arthur Sewell, An Eighteenth Century Application of Locke's Theory of the Association of Ideas to Shakespeare's Imagery.

50. IMPERFECT RHYME: See RHYME

51. IN MEMORIAM STANZA: See STANZA

52. INCREMENTAL REPETITION: See BALLAD

53. INFLECTION: See METER

54. INTERNAL RHYME: See RHYME

55. LITERARY BALLAD: See BALLAD

56. LYRIC: The lyric is a poem in which the writer expresses his feelings, his moods, his personality. "Lyric" comes from the word "lyre," a harp. Like the ballad, it was first sung to the accompaniment of harp, lyre, or lute, hence it is melodic.

The word "lyric," now, is used in both a general and a more particular sense: a poem to be sung by a single singer; or to include all poetry expressing subjectively the emotion of the poet or those whom he represents. Thus there are passages that are lyrical in feeling and subjectivity, in dramas, as numerous songs in Shakespeare's plays. Prose, as well as narrative poetry, could

have lyrical elements.

Some of the characteristics of the lyric, besides its subjectivity are: unity of feeling; spontaneity; sincerity of emotion and brevity, except where the intellectual or reflective element is present to a marked degree. It is not the form of a poem, for it has the choice of numerous forms, that makes it a lyric, but its spirit, mood and quality of music.

Classifying lyrical poems is difficult, whether according to the theme or the metrical form. The least mechanical classification may be in "distinguishing between those lyrics which keep closest to the original song type, and those which move further and further away from this in the direction of the more formal or reflective expression of emotion."[1] Such a classification seems to include:

a) The SONG (Sacred and Secular): the most universal, popular and spontaneous of the genre. It has found its noblest form in religious literature in the "Psalm" and the "Hymn."[2] Some of

---

[1] Raymond Macdonald Alden, An Introduction to Poetry: For Students of English Literature, (New York, Henry Holt and Company, 1909), p. 62.

[2] Psalms and Hymns are songs in praise of God, Psalm especially one in the Old Testament book of Psalms.

the finest songs (secular) are to be found in Shakespeare's plays, e.g. Who is Silvia (Two Gentlemen of Verona).

b) The Ode (See ODE).

c) The Sonnet (See SONNET).

d) The ELEGY, a poem of lament for a personal or public loss, or giving reflections on death in general. Although it is a poem of grief, there usually are suggestions of hope and faith. e.g. Gray's Elegy, written in a country churchyard.

A specific subtype is the PASTORAL ELEGY, originated by the Sicilian Greek poets Theocritus, Bion and Moschus and exemplified in English by such poems as Milton's Lycidas, and Shelley's Adonais. The setting in pastoral elegies is the Classical pastoral world, where the shepherds and nymphs join in mourning and the poet and his subjects are spoken of as shepherds or goatherds.

e) The SIMPLE LYRIC includes all of those lyrical poems that do not properly belong under any of the other types of lyrics. These touch every mood and emotion of the

human heart and are found in every period of English literature. e.g. Chaucer's The Complaint to his Empty Purse, Stevenson's Lost Youth etc....

57. MASCULINE ENDING: See METER

58. METAPHOR: See IMAGINATION (footnotes)

59. METER: Meter is any specific rhythmic pattern by which feet (of whatever kind) are arranged to form a line of verse. There is a great tendency in the mind of the student to confuse rhythm with meter. RHYTHM is the musical flow of either prose or verse, which is, mainly, brought about by the alternation of stronger and weaker stress. STRESS is the force of the voice on a given syllable,[1] accompanied by inflection,[2] and the combination of the two, stress and inflection, makes the ACCENT. However, accent and stress are often used interchangeably.

---

[1] Syllables: the phonetic units of words, e.g. a-bout, tel-e-phone. The syllable usually contains a vowel sound, but not always consonants.

[2] Inflection is used here to mean a change in the tone of the voice.

In English meter it is common to distinguish two categories of stress in syllables, "stressed" and "unstressed." According to the arrangement of these accents, syllables are grouped into metric feet. A FOOT is the phonetic and the primal unit of meter (or MEASURE), consisting of two or more syllables. A number of feet makes a VERSE; and a combination of verses forms a STANZA.

The common kinds of feet in English are:

a) The IAMB: (Iambic foot) an unstressed followed by a stressed syllable;

The cur/few tolls / the knell / of part / ing day or to give an example in one word: re/call

b) The TROCHEE: (Trochaic foot) a stressed followed by an unstressed syllable: older, pleasure

c) The ANAPAEST: (Anapestic foot) is two unstressed syllables followed by a stressed syllable: interact.

d) The DACTYL: (Dactylic foot) a stressed followed by two unstressed syllables: openly.

Just for a / handful of / silver he / left us. (Browning. The Lost Leader)

e) The SPONDEE: Spondaic foot consists of two successive stressed syllables, e.g. boathouse

The Iamb, is the most natural to English speech and the most commonly, and successfully, employed by a great number of poets.

The metric line, or verse, is named according to the number of feet composing it:

Monometer:	one foot
Dimeter:	two feet
Trimeter:	three feet
Tetrameter:	four feet
Pentameter:	five feet
Hexameter:	six feet
Heptameter:	seven feet

The SCANSION of a passage of poetry, is to go through it, line by line, showing the nature of the component feet, and giving the number of feet per line,[1] and naming the meter. Thus, for example, a line is called "iambic pentameter" when it is composed of five iambic (an unaccented syllable followed by an accented syllable) feet. An iambic pentameter line may have an extra unstressed syllable, then it is said to have FEMININE ENDING (sometimes called 'weak'):

---

[1] It is customary to mark the accented syllables (/) and unaccented syllables (∪) or (X). The vertical line (|) indicates feet and the double line (//) indicates a caesura.

A thing / of beau/ty is/ a joy / for/ev/er.

If the above line had ended with a stressed syllable it would have been a MASCULINE ENDING. The natural pause, in the line above, comes at the end of the line, because it is an END-STOPPED line. When the phrase carries on to the following line, as it is in the two following lines, then they are RUN-ON-LINES:

> Its loveliness increases; it will never
> Pass into nothingness; but still will keep
>
> (Keats: <u>Endymion</u>)

If a slight pause occurs within the line itself, it is called a CAESURA. Its place is determined by the sense of the words. A skilful poet makes variations in the position of the Caesura. This variation is a mean by which Alexander Pope stops the heroic couplet from becoming monotonous.

> If crystal streams // 'with pleasing murmurs 'creep;
> The reader threatened // (not in vain) with 'sleep'.

When a line has six iambic feet, it is an ALEXANDRINE, which is not a common line, but it has proved effective in the last line of Spenserian, or similar stanzas, mainly by contrast with shorter lines, as in Shelley's <u>To a Skylark</u>:

Our sincerest laughter
With some pain is fraught;
Our sweetest songs are those that tell of
saddest thought.

Not all English poetry have definite metrical pattern; FREE VERSE is without a metrical pattern and usually without rhyme, but not without rhythm. The modern exploitation of this verse began with the poets of 1920s and 1930s, especially in the United States. Free verse seems to substitute variation in pace, pause and time, for the necessity of a recurrent foot:

But now she sharpens and becomes crisper
Until i smile with knowing
___ and all about
herself

the sprouting largest final air

plunges inward with hurled
downward thousands of enormous dreams (E.E. Cummings)

Strongly suggestive of the free verse is the SPRUNG RHYTHM, of Gerard Manley Hopkins (1844-1889), his own term for a mixed meter, riotous alliteration, concealed music, and lightning dashes from image to image so quick that the reader can't at first perceive the points of contact:

I caught this morning morning's minion, kingdom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon, in his riding
Of the rolling level underneath him steady air, and striding
High there, how he rung upon the rein of a wimpling wing
In his ecstasy!....

(The Windhover - To Christ Our Lord)

Here it may be concluded that though the actual sounds are important for the rhythm of a poem - after all they are the stuff with which the poet works - but "the difference between good rhythm and bad is not simply a difference between certain sequences of sounds; it goes deeper, and to understand it we have to take note of the meanings of the words as well."[1]

60. MIMĒSIS: The word mimesis translated from Greek as "imitation," tends to give a much narrower meaning than its usage in literature, since Aristotle's answer to Plato who had defined poetry as an "imitation of an imitation." Aristotle does not deny that tragedy (used synonymously with poetry) and other forms of literature and art, as the Dithyrambic poetry,[2] music and dancing, are all imitative, but different from one another in the use of the medium, the objects and the manner or mode of representation. Thus it seems that "mimesis" to Aristotle -

---

[1] I.A. Richards, Practical Criticism: A Study of Literary Judgement, (London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., 1939), p. 227.

[2] Dithyrambic poetry consisted of passionately written lyrics, formerly choric hymns in honor of Dionysus, the Greek God of wine, and sung to the accompaniment of a flute.

and he is sometimes confusing in his application of the term - has three meanings: plain representation of drama on stage which would include mimicry; an attempt to explain in one medium what one experience is in another medium; revelation of general truth through the individual, which in tragedy is concerned with how men are likely to act, how they ought to act and what their relation is to the Gods. Explained this way, mimesis means imitation - as normally used - plus imaginative rendering of various emotions in a medium which is sensible as well as intelligible, as sound, movement, etc.... It is a way of apprehending and clarifying one's thoughts and feelings, and by doing so it becomes a re-creative activity.

61. MINISTRELS: See BALLAD (footnotes)

62. MOCK-HEROIC: See PARODY and BURLESQUE

63. NEGATIVE CAPABILITY: Negative capability is a kind of sympathetic imaginative identification; the ability to negate or lose one's own identity in something

larger than oneself. The expression "negative capability" was first used by John Keats in a letter (December 21, 1817), to his brothers George and Thomas. After writing about meeting some young literary men, each absorbed in his own "identity," he became convinced "what quality went to form a Man of Achievement especially in Literature and which Shakespeare possessed so enormously - I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason."[1] So a poet who possesses this quality, "negative capability," has no need to rationalize, for he has no self, no character, "it is everything and nothing - it enjoys light and shade - It has as much delight in conceiving an Iago as an Imagen."[2] As applied to Shakespeare,

---

[1] Letters of John Keats, (Selected by) Frederick Page, (London, Oxford University Press, 1954), p. 53.

[2] Ibid., Letter to Richard Woodhouse, October 27, 1818.

what Keats meant is that all the characters Shakespeare created were the same to him, he was able to take on the identity of the character, or characters he represented, be it the villainous Iago, or the tender Imogen. (See also: EMPATHY)

64. NOVEL: The novel is a major form of fiction,[1] an extended narrative dealing with human characters, and its most permanent attribute is its capacity for change. It is this flexibility of form which has contributed to the great popularity of the novel in recent times. The novelist is virtually unhindered by considerations of method, time, or space. He can appear in his story or assume omniscience. He may, if he wants to, reveal not only the conscious (that is the opoken or written) thoughts of his characters but those which lie beneath the surface. He may inject his own ideas and beliefs at will. For the novelist creates an illusion of life for

---

[1] Fiction in its dictionary meaning is 'something invented, imagined or a made up story'. For the purposes of this paper, under fiction we include works of imaginative narration in prose form.

his readers, gives facts - or things made to give the impression of being facts. Prose, as a medium of communication, is chosen by the novelist, for he needs exact terms for things he sees everyday, and abstract terms to express the results of his reflection and analysis, and prose gives him both.

Robert Morss Lovett says that a novel depends on the writer's experience of life; its fascination is its independence of formal rules;[1] and that it is necessary to consider a novel in the light of social history.[2]

Every novel must have at least three of the following elements, and may emphasize one or more according to the type of the novel and the writer's intent or plan.

a) The SETTING which includes the time, the place and the background of the story. It should be in keeping with the story, whether used merely as stage scenery, or a force that influences the outcome of the plot, or the characters involved.

---

[1] Such rules that are set for certain forms of lyrical poems or drama.

[2] Preface to Fiction: A Discussion of Great Modern Novels, (Chicago, Thomas S. Rockwell Company, 1931), p. 23.

In Emily Bronte's Wuthering Heights,[1] it adds to the wildness and gloominess of some of its characters.

b) The PLOT is the arrangement of incidents in a story, which gives shape and proportion to the novel. According to Aristotle - and he was thinking of tragedy - the plot has a beginning, middle, and an end. A plot which consists of a series of disconnected incidents, even though it may center around one character, he calls "episodic". Some novelists deliberately choose the episodic plot for the freedom and scope it gives them. Occasionally a plot may turn in an inverse order, beginning with results and from these going back to causes, or beginning in the middle (or even the end) and then going back to the beginning of the story.[2] e.g. Wuthering Heights, and Thornton Wilder's The Bridge of San Luis Rey.

c) CHARACTERS: Characterization is important in fiction, as the reader is mostly interested

---

[1] Most of the novels given as examples are those familiar to college students in Iraq.

[2] This is the Flashback method used in some novels, plays, stories or films, where a scene or a chapter shows events which happened at an earlier time.

in the individuals concerned, except in some detective and adventure stories where he is concerned with what happens next. His natural tendency is to identify himself with the hero and hate the villain, but this cannot happen unless the characters presented are true to life and can be understood by the reader, and, worth knowing. They should not be puppets in the hands of the author. If a novelist once places his characters in certain circumstances and situations of life, they must act according to the laws and demands of those circumstances and situations, whether the novelist wishes it or not. This is why Henry James believed that character was the determination of incident, and incident, the illustration of character. Thus a novelist may reveal his character - or characters - through action, or dialogue, or description, or a combination of all.

d) Of all the necessary ingredients of the novel (all fiction in general), the theme or the idea is the most difficult to define. Character, setting, plot and action are relatively concrete, whereas the theme is abstract. The theme in most novels and stories is rarely stated specifically,

and the reader must find it between lines.

It is difficult to classify novels because they shade into one another. The following are some of the various types:

a) The (Historical) novel, like Walter Scott's e.g. Ivanhoe, - ~~novels~~ presents past events and customs.

b) In (Adventure) novels, as the Treasure Island of Robert L. Stevenson, the interest is in the action. The (Picaresque) is another form of adventure story, where the knavery of the hero, a picaro (Spanish: "rogue"), involves him in many adventures. This is an episodic novel, held together by the presence of the main character, e.g. Moll Flanders by Daniel Defoe.

c) The (Gothic) novel, popular in the late eighteenth and early nineteenth centuries, was inaugurated by Horace Walpole's Castle of Otranto. Such novels were, usually set in medieval castles with their mysterious dungeons, ghosts, secret passageways, and the atmosphere of gloom and the supernatural.

d) The (Sociological) and (Political) novels emphasize the influence of economic, political and social conditions on characters, as in John Ernst

Steinbeck's Grapes of Wrath.

e) The (Epistolary) novel, written in the form of letters, was popular in the eighteenth century. Samuel Richardson's Pamela is an example of this form. It is also an example of the (Sentimental) novel which was designed to evoke the sympathies of the reader.

f) The (Psychological) novel is concerned primarily with what goes on inside the character and is concerned more with motives, rather than the ethical results of an action, as some of D.H. Lawrence's novels.

g) The Stream of Consciousness novelists depict the thoughts and feelings which flow, with no apparent logic, through the mind of a character. James Joyce's Ulysses is an outstanding example of this form.

h) Novel of (Manners), as Jane Austen's Emma shows the customs, thoughts and behavior of a certain class of people.

i) The(Autobiographical) novel, like David Copperfield of Charles Dickens, or The Adventures of Tom Sawyer, by Mark Twain, reflect, and are based, on the author's life.

j) In modern days, two kinds of novels have

gained much popularity; 1) the (Science-fiction) novels, though incredible and fantastic in story and action, their writers display realism in circumstances and background, as H.G. Wells's The Invisible Man. 2) The (Detective) novels, starting with Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes novels, keep the interest in the plot by leaving the solution of the problem or 'case' to the very end.

The novel proper, in England, is believed to have started with Samuel Richardson's Pamela (1740), in epistolary form; or with Daniel Defoe's Robinson Crusoe (1719-1720), a tale of adventure.

65. OBJECTIVE CORRELATIVE: In his essay on Hamlet and His Problems (1919), T.S. Eliot introduced the phrase "Objective Correlative," saying that "the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external

facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked."[1] So Hamlet is an artistic failure, according to Eliot, for "Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in EXCESS of the facts as they appear."[2] While the sleep-walking speech of Lady Macbeth (V,1), is completely adequate to the state of her mind. Her dazed walk with a taper in her hands, hands which "all the perfumes of Arabia will not sweeten," evokes in the reader the emotions that the poet wanted to transfer. In this speech and scene, Shakespeare has successfully found "a situation, a chain of events," through which the transaction of emotion between him, the author, and the reader takes place. This is a mimetic

---

[1] Selected Essays, (Harcourt, Brace and Co., 1932), p. 124.

[2] Ibid., p. 125.

product, (See MIMESIS), in the sense that it is a process of re-creation. A word, or an action would match the author's emotion or idea, and which the reader can catch and analyse. It is something that is publicly concrete which matches the inner vision.

The concept of "objective correlative" may have been derived from the theory of French symbolists who argued that poetry cannot express emotion directly, and that emotions can only be evoked. Ezra Pound defined poetry as "a sort of inspired mathematics, which gives us equations... for the human emotions."[1] This statement could almost be the starting point of Eliot's theory. In his Ash Wednesday, Eliot tries to find clear images or symbols, appealing to the senses, and suitable to

---

[1] William K. Wimsatt, Jr., and Cleanth Brooks, Literary Criticism: A Short History, (New York, Alfred A. Knopf, 1962), p. 664.

evoke the emotions of which they are the "objective correlative!"

66. OCTAVE: See SONNET

67. OCTOSYLLABIC: See STANZA

68. ODE: The term now loosely used in English has come to signify a lyrical poem of some length, noble theme, usually addressed to some person, or object, or composed for some special occasion, and dignified - except when in mock - dignity - as in Thomas Gray's, ode On The Death Of a Favourite Cat, Drowned in a Tub of Goldfishes.

The original signification of an ode was a chant, a poem arranged to be sung to an instrumental accompaniment. There are different types or forms of the ode which include: a) The PINDARIC: These odes, generally traced to Pindar, the Greek poet (522-443 B.C.), are almost the only kind to observe regular form, and were ENCOMIASTIC,[1] utilizing groups of voices, and the stanzas - arranged

---

[1] Encomiastic: written to praise or glorify someone, or in this instance, the victories in the Olympic games.

in sets of three - were determined by the movements of the groups of singers on the stage. During the STROPHE,[1] the singers moved to one side; retraced their steps in the ANTISTROPHE (metrically identical with the Strophe); and stood still during the EPODE. The correct Pindaric ode is rare in English. Thomas Gray's Progress of Poesy is an example of this form.

b) The IRREGULAR or COWLEYAN odes introduced into English by Abraham Cowley (1656) as Pindaric imitations, are really irregular. They disregard the Strophic triad and allow each stanza to find its own pattern of line lengths, rhyme, and number of lines. Wordsworth's ode on Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood, in eleven strophes, though irregular, succeeds because of its definite progression of thought maintaining unity and consecutiveness of the poem. The metrical variety permits the form to represent the tension and relaxation of his emotions. It can truly be said of this poem, "Of the soul the body form doth take."[2]

---

[1] Strophe is sometimes used as a synonym for "stanza", thus a poem whose stanzaic structure does not vary, is called MONOSTROPHIC.

[2] Hiram Corson, A Primer of English Verse, (Boston, Ginn and Company, 1892), p. 34.

c) The LESBIAN or HORATIAN ode is usually written in a single repetitive stanza as Keats's Ode to a Nightingale.

69. ONOMATOPOEIA: Onomatopoeia is the correspondence of sound and sense, covering all cases from single words, as hiss, buzz, crackle etc..., to phrases and lines of verse in which there is agreement, by echo or suggestions, between the sound of the words and their meaning. As a metrical term onomatopoeia is the agreement of the verse rhythm with the idea expressed, and where the sound is made subservient to sense, the highest artistic effect is achieved:

> There was a rustling that seemed
> like a bustling
> Of merry crowds justling at pitching
> and hustling;
> Small feet were pattering, wooden
> shoes clattering,
> Little hands clapping and little
> tongues chattering,
>
> (Robert Browning)

70. OTTAVA RIMA: See STANZA

71. PARABLE: See ALLEGORY

72. PARODY and BURLESQUE: A parody is a work which ridicules and satirizes, by imitating another work, or style of writing, or author. A good parody could be a good criticism of the original by bringing out weaknesses and making them clearer and more obvious. Henry Fielding parodied Richardson's Pamela, first in Shamela and later in Joseph Andrews. Another example is Hartley Coleridge's parody of Wardsworth's She Dwelt Among the Untrodden Ways, as in his first stanza:

He lived amidst th' untrodden ways
To Rydal Lake that lead;
A bard whom there were none to praise,
And very few to read.

Charles Stuart Calverley became famous for his parodies of Browning and Macaulay among others.

Burlesque on the other hand, also imitates a literary work or style, but makes free play upon the original and makes fun of it. Gilbert and Sullivan's Patience or Bunthorne's Bride, makes fun of

the hero (a caricature of Oscar Wilde) pursued by a pack of love-sick ladies.

Similar to burlesque is the MOCK-HEROIC which treats trifling affairs in a grand style, as Alexander Pope does in his Rape of the Lock.

73. PASTORAL ELEGY: See LYRIC

74. PERSONIFICATION: See ALLEGORY

75. PICARESQUE: See NOVEL

76. PLOT: See NOVEL

77. PROSODY: Prosody is the systematic study of versification, including meter, rhyme, stanza etc....

78. QUARTO: a) A term used for a book printed on printer's sheets folded twice, making four leaves or eight pages. b) Shakespearean quartos are the edition of separate plays published during and after his life time. Quartos may be referred to simply as Q1, Q2, etc.. (See also FOLIO)

79. QUATRAIN: See STANZA

80. REFRAIN: See STANZA and BALLAD

81. RHYME: is the repetition of the same sound or sounds. It is also a combining agency of the stanza, and responsible for the divisions within it. Whether rhyme is a hindrance, a limitation to the poet, depends wholly on his mastery of the technique of the verse. However it is generally believed that shorter poems require rhyme; longer ones, not being under the necessity of immediate effect, their use of rhyme depends on the poet's will and the effect he wants to create. Milton in his Preface to Paradise Lost attacked rhyme as "... no necessary Adjunct or true Ornament of Poem or good Verse, in longer Works especially...."[1] But Samuel Daniel thought that rhyme gave worthier effects in the language.[2]

When rhyme involves only single syllables (wine, dine) it is called MASCULINE rhyme, but when a stressed and an unstressed syllable are

---

[1] Walter Jackson Bate (ed.), Criticism: The Major Texts, (New York, Harcourt, Brace and Company, 1952), p. 120.

[2] Ibid., "A Defense of Rhyme," p. 109.

involved (en/ding, ben/ding) it is DOUBLE or FEMININE rhyme. TRIPLE rhyme involves a stressed syllable and two unstressed ones (ten/der/ly, slen/der/ly). These rhymes, masculine, feminine and triple rhymes, are END RHYMES, coming at the ends of lines. But rhyme may also occur within a single line - called INTERNAL or Leonine rhyme as:

The fair breeze (blew), the white foam (flew) -

(Italics mine)

(Coleridge - The Ancient Mariner)

ALLITERATION is the repetition of the same sound or sounds in the first syllables of words.

That tips with silver all these fruit-tree-tops.

The repetition of the consonantal sounds, with intervening different vowel sounds, is CONSONANCE, (rider, reader; farer, fearer).

(W.H. Auden's Song XXV).

If the repetition is in similar vowel sounds, then it is called ASSONANCE, (water, saunter). If the equivalence of the rhymed sound is exact (cloud, shroud) it is PERFECT RHYME - Many modern poets, however, deliberately employ Imperfect rhyme (also called Partial or approximate rhyme).

The centuries will burn rich loads
With which we groaned,
Whose warmth shall lull their dreamy lids,
While songs are crooned.

(Wilfred Owen)

EYE-RHYMES use words whose endings are spelled alike, and probably once were pronounced alike, but now have different pronunciation, e.g. prove - love; war, car.

82. RHYME ROYAL: See RHYME

83. RHYTHM: See METER

84. ROMANCES: Romances are extended narratives in verse or prose which started first in France in 12th century, (chief writer: Chretien de Troyes). They relatedthe adventures of kings and knights, introduced a heroine,made love important, and moved the realm of supernatural from Mt. Olympus to fairyland. In the beginning, romances resembled the epic, but soon they became tales of chivalry.

The essence of romance is wonder: the delighted surprise at the discovery of strange lands, the unfolding of marvellous happenings and the miracle of love. Romances had a great appeal to high society and especially to the ladies.

Romances may be roughly divided - by their subjects - into three classes:

a) The 'Matter' of France - included stories of Charlemagne and his peers.

b) Matter of "Rome le Grant" (great Rome), which included all the romances of classic antiquity, those of Troy and Alexander as well as of Rome.

c) The Matter of Britain which is, mainly, Arthurian stories and their connections.

When the East came into prominence in the age of the Crusades, tales of Byzantium and Egypt got mixed up haphazardly with stories of the ancient Greeks.

Arthurian legends were given much interest at the appearance of Geoffrey Monmouth's imaginative history, History of the Kings of Britain, in which he presumes Brutus, the Trojan, to be the founder of the British race. In 1155, the Norman poet, Wace, praphrasing this book, gave a version of chivalric romance, complete with the 'Round Table' of King Arthur and his knights.

The METRICAL romances, which came to Britain from the continent through the Normans, employed complex stanzas and alliteration. Chivalry,

romantic love, and religion predominated these romances. Robin Hood and his Merrymen also appear in such romances. The hero, or the knight of the romances, swore loyalty to Christ, his king and lady and was expected to do brave deeds to further the cause of truth, honor and freedom. However there was a hideous element, or elements in the form of some wicked magician or monster that had to be overcome by knightly valor. Probably the greatest English metrical romance, as well as poetic allegory is Edmund Spenser's Faerie Queene.

Shakespeare's Romances do not fall under any of the aforementioned classes. They do not deal with knights and great deeds, but are concerned with love, intrigue, misunderstandings, and often have pastoral setting, gay and clever heroines and sometimes supernatural elements.

The spirit of the romance invaded some later forms of literature as in the novels of Walter Scott; the elements of mystery and terror in the Gothic novel; and the exotic Oriental tale which was a great favorite in the eighteenth century. Tennyson's Idylls

of the King, in verse, brings back the Arthurian knights and their age.

85. RUBAIYAT: See STANZA

86. RUN-ON-LINES: See METER

87. SCANSION: See METER

88. SESTET: See SONNET

89. SESTINA: See STANZA

90. SETTING: See NOVEL

91. SHORT STORY: The term "short-story"[1] is applied to a prose narrative, briefer than the novel or novelette but longer than an anecdote.[2] The average short story, usually, does not exceed five or six thousand words. This limitation of brevity forces the writer to limit the number of his characters and scenes; use a

---

[1] The use of the hyphen '-' in "short-story" was suggested to distinguish the modern type from the old indefinite form such as fables, parables, folk tales etc... Mabel I. Rich, A Study of the Types of Literature, (New York, The Century Co., 1925), p. 408.

[2] An anecdote is a short and simple narration of a particular incident, or about a particular individual.

less complex plot than in novels; and more or less conform to the three "unities," of time, action and place. A perfect short story is such that any addition or subtraction, whether in description, or characterization, would mar its unity and compact harmony.

Some of the well known short story writers in English include: Edgar Allan Poe (1809-1849) - the originator of the thriller and detective story -; Katherine Mansfield (1888-1923); Robert Louis Stevenson (1850-1894); William Faulkner (1897-1962), and others. (See also NOVEL)

92. SIMILE: See IMAGINATION (footnotes)

93. SIMPLE LYRIC: See LYRIC

94. SKALD: See BALLAD

95. SONG: See LYRIC

96. SONNET: The Sonnet is a lyrical poem (See LYRIC) of fourteen lines, in English usually in iambic

pentameter, and a rather complicated rhyme scheme. It originated in Italy in the fourteenth century with Petrarch's sonnets to Laura, and Dante's to Beatrice. The sonnet's first appearance in English poetry was in Tottel's Miscellany (1557).

The main sonnet types are:

a) the PETRARCHAN, or the ITALIAN sonnet has two divisions: the first eight lines called the OCTAVE, generally contain the main idea or the theme which the sonnet will develop, and the remaining six lines, called the SESTET, develop the thought or feeling in a new direction, or a resolution. The rhyme scheme in the octave is abba-abba, and the sestet rimes cde-cde, but is variable, sometimes containing two instead of three rhymes. e.g. Milton's sonnet On His Blindness.

b) The SHAKESPEAREAN sonnet - sometimes called the ENGLISH sonnet - consists of three quatrains riming abab-cdcd-efef, followed by a couplet gg. This form of sonnet does not have the movement of flow and ebb of the Petrarchan; instead, the verse strides continuously forward until halted by the concluding couplet. e.g. Shakespeare's Sonnets; Michael Drayton's, Since There's No Help.

c) The SPENSERIAN sonnet, like the Shakespearean

concludes with a couplet, but it has only five rhymes and each of the quatrains is linked to its predecessor by rhyme, thus: abab-bcbc-cdcd-ee. The first eight lines are the same as the first eight lines of Spenserian stanza. e.g. Spenser's Amoretti sonnets.

d) The MILTONIC sonnet uses the Petrarchan rhyme scheme abba-abba always for the octave, and ede ede, or cd-ed-cd (quite permissible in Petrarchan scheme). Thus Milton's sonnets are Italian in form, but English in the progress of the idea, as the sense flows on without a break from the octave into the sestet.[1] e.g. Milton's, On His Deceased Wife.

e) There also are poets who experimented with the various forms of the sonnet as Keats's autobiographical, When I Have Fears (Shakespearean); On First Looking Into Chapman's Homer (Petrarchan).

No matter what form the poet may use for his sonnet, it requires an intimate union of thinking and singing; a proper distribution of thought and emotion. The sonnet is poetically defined in the following poem by Theodore Watts-Dunton:

---

[1] Francis B. Gummere, A Handbook of Poetics, (Ginn and Company, Boston, 1885), p. 240.

A sonnet is a wave of melody:

From heaving waters of the impassioned soul
A billow of tidal music one and whole
Flows, in the "octave"; then, returning free,
Its ebbing surges in the "sestet" roll
Back to the deeps of Life's tumultous sea.

A series of sonnets may be linked together by exploring or and indicating a relationship between lovers, which may constitute a kind of implicit plot, as Elizabeth Barret Browning's Sonnets from the Portuguese; Shakespeare's Sonnets; Spenser's Amoretti. These are referred to as SONNET SEQUENCES.

97. SONNET SEQUENCES: See above

98. SPONDAIC: See METER

99. SPRUNG RHYTHM: See METER

100. STANZA: This is a term applied to groups of rhymed verses, arranged according to a definite pattern. The stanza pattern is determined by the number of lines, the number of feet per line, the meter, and the rhyme scheme. The word "stanza" is Italian, "cognate with English

'stand';[1] or a resting place."

Among the commonly recognized stanza forms are:

a) The DISTICH or the COUPLET is a pair of rhymed lines. The two commonest couplets in English are the OCTOSYLLABIC couplet and the DECASYLLABIC. The Octosyllabic couplet or the short couplet, borrowed from the French octosyllabic verse, was employed chiefly for long narrative poems. It is most suitable for swift movement in poems for the obvious reason that the line is short. This kind of couplet was used by Chaucer in his earlier work, the Book of the Duchess and the House of Fame; Samuel Butler in the serio-comic Hudibras;[2] Scott, Byron and Wordsworth in their Romantic narrative verses. For lyric purposes it was used by Shakespeare, and with flexibility by Milton in l'Allegro and Il Penseroso.

When civil fury first grew high,
And men fell out, they knew not why;

(Butler: Hudibras)

---

[1] Skeat, Etymological Dictionary.

[2] Thus the couplet is sometimes called "Hudibrastic."

The decasyllabic couplet is used in two ways: the closed couplet complete in itself - the HEROIC couplet of Dryden and Pope; and the run-on couplet where the meaning passes from one line of the couplet to another and sometimes from one couplet to another. The heroic couplet, a pair of rhymed iambic pentameter lines, first appeared in English in the verse of Chaucer:

> She was a worthy woman al hir lyve
> Housbandes at churche dore she hadde fyve
>
> (Prologue - Canterbury Tales)

Alexander Pope, one of the main exponents of the form often 'closed' the first line as well as the couplet:

> One science only will one genius fit;
> So vast is art, so narrow human wit:
>
> (An Essay on Criticism)

b) A TRIPLET or TERCET is a three-line stanza on a single rhyme, which is not very common. Robert Browning's A Toccata of Galuppi's, and Robert Herrick's, Upon Julia's Clothes, may be familiar:

> Whenas in silks my Julia goes,
> then, then, methinks, how sweetly flows
> that liquifaction of her clothes.
>
> (Upon Julia's Clothes)

c) The TERZA RIMA, employed by Dante in his Divine Comedy, is a series of tercets. Each group of three lines after the first, takes as its initial and final rhymes the sound of the middle line of the preceding tercet. The middle line in each group has a new sound, so the rhyme scheme is: aba, bcb, cdc, etc.... Not many English poems have this form of stanza. Shelley's Ode to the West Wind, is an example of terza rima stanza in English.

d) The QUATRAIN, or the four-line stanza is more popular and there are a number of variations of it, some using repetitions and refrains.[1] The BALLAD stanza is a quatrain of alternating four and three stress lines, rhyming abcb (sometimes abab). This stanza may also have variations of internal rhyme and additional verses as in Coleridge's, Ancient Mariner.

In the IN MEMORIAM stanza - named after Tennyson's poem - "the terminal rhyme - emphasis

---

[1] The REFRAIN, a component of some stanzas, usually occurring at the end of each stanza, consists of one or more lines repeated, sometimes with a little change. A famous refrain is at the end of each of Spenser's stanzas in Epithalamion: "The woods shall to me answer, and my echo ring." The refrain is found in many ballads, and frequently in Elizabethan lyrics.

of the stanza is reduced, the second and third verses being the most closely braced by the rhyme. The stanza is thus admirably adapted to that sweet continuity of flow, free from abrupt checks, demanded by the spiritualized sorrow which it bears along."[1]

I hold it true, whate'er befall;
I feel it, when I sorrow most;
'Tis better to have loved and lost
Than never to have loved at all.

(In Memoriam XXVII, 4)

Still another variation of the quatrain, rhyming aaba, was made famous by Edward Fitzgerald's translation of the Rubaiyat of Omar Khayyam:[2]

Some for the Glories of This World; and some
Sigh for the Prophet's Paradise to come;
Ah, take the Cash, and let the Credit go,
Nor heed the rumble of a distant Drum!

e) Five-line and six-line stanzas are formed in various ways: The Venus and Adonis stanza, so called from Shakespeare's poem of the same name, is formed by using a quatrain, which may rhyme as abab, and a couplet cc. Shelley's To a Skylark is in the same stanza form.

TAIL-Rhyme, or RIME COUEE (as called by the French term), is a six-line stanza which may

---

[1] Hiram Corson, A Primer of English Verse, (Boston, Ginn and Company, 1892), p. 70.

[2] Rubaiyat: (pl.) from Arabic "Rubai", a quatrain.

rhyme aabccb or aabaab, or other variations. Chaucer used it for his parody (See PARODY), Sir Topaz in Canterbury Tales.

f) RHYME ROYAL, sometimes called the Chaucerian stanza, is a seven line stanza of iambic pentameter, rhyming ababbcc. Chaucer used it for continuous narrative in Troilus and Criseyde, and Shakespeare for his Rape of Lucrece.

g) The OTTAVA RIMA, an eight line stanza of iambic pentameter, rhyming abababcc was introduced from Italy. An example is John Keats's Isabella.

h) The SPENSERIAN stanza, which is a double quatrain of five stress lines, plus an alexandrine (See Meter), rhyming ababbcbcc. The melody and dignity of this stanza form are due to its length, limiting the rhymes to three, and the slight swell of the Alexandrine. First used by Edmund Spenser in The Faerie Queene, the Spenserian stanza appears in such works as Byron's Childe Harold's Pilgrimage, Keats' Eve of St. Agnes, and Shelley's Adonais.

i) Besides stanza forms already mentioned, there are a number of forms which have been

imitated in English.

1. The SESTINA is a complicated form of six, 6-line unrhymed stanzas followed by a tercet. Instead of rhyme, the end words of the lines of the first stanza are repeated.

2. The BALLADE consists of three eight line stanzas, and a four line stanza called the ENVOY.

3. Some other French forms with intricate patterns of rhyme and line repetition are the RONDEAUS, RONDEL, TRIOLET and the VILLANELLE. (See also: SONNET)

101. STRESS: See METER

102. STROPHE: See ODE

103. SYMPATHY: See EMPATHY

104. SYNESTHESIA: (SYNAESTHESIA) The word comes from Greek SYN, with, and aisthesis, perception. Medically it is the confusion or linking together of sensory perceptions. In literature it is applied to lines or phrases in which one kind of sensation is described in terms of another, most

commonly hearing and sight. It is a "form of metaphorical translation, the stylized expression of a metaphysical - aesthetic attitude towards life."[1]

This literary phenomenon, sometimes is called "Sense transference," and was used as an effective device for vivid imagery in some types of the poetry of nineteenth and twentieth centuries. An example is Keats's Ode to a Nightingale.

> Tasting of Flora and the country Green,
> Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth

Here Keats is asking for a drink of wine that tastes of color, motion, and heat.

This type of imagery was much used by the French symbolists of the latter nineteenth century. Baudelaire's sonnet Correspondences, in which he described certain perfumes as "soft as oboes, green as meadows" is probably the most widely known example.

105. TAIL RHYME: See RHYME

---

[1] Rene Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, (New York, Harcourt, Brace and World, Inc., 1956), p. 72.

106. TERCETS: See STANZA

107. TERZA RIMA: See STANZA

108. TRIPLE RHYME: See RHYME

109. TROCHAIC: See METER

110. VERSE: See METER

BIBLIOGRAPHY

Alden, Raymond Macdonald. An Introduction to Poetry. New York: Henry Holt and Co., 1909.

Baker, Ernest A. The History of the English Novel. Vol. I. New York: Barnes & Noble Inc., 1961.

Bates, Walter Jackson, (ed.), Criticism: Major Texts. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952.

Baum, Paull Franklin. The Principles of English Versification. Cambridge: Harvard University Press, 1923.

Bodkin, Maud. Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies in Imagination. New York: Vintage Books, 1958.

Bolenius, Emma Miller. Teaching Literature in the Grammar Grades and High School. Boston: Houghton Mifflin Co., 1915.

Bowen, Elizabeth. English Novelists. London: William Collins, 1942.

Bradley, A.C. A Miscellany. London: Macmillan and Co., Ltd., 1931.

Buchan, John (ed.). A History of English Literature. New York: The Ronald Press Company, 1938.

Caudwell, Christopher (Sprigg, Christopher St. John). Illusion and Reality; A Study of the Sources of Poetry. London: Lawrence, 1955.

Corson, Hiram. A Primer of English Verse. Boston: Ginn and Company, 1892.

Drew, Elizabeth. The Enjoyment of Literature. New York: W.W. Norton and Co., Inc., 1935.

Eliot, T.S. On Poetry and Poets. London: Faber, 1957.

Eliot, T.S. Selected Essays. New York: Harcourt, Brace and Company, 1932.

Empson, William. Seven Types of Ambiguity. London: Chatto and Windus, 1949.

Forster, E.M. Aspects of the Novel. New York: Harcourt, Brace and Company, 1927.

Gerard, Albert. Preface to World Literature. New York: Henry Holt and Co., 1940.

Gummere, Francis B. A Handbook of Poetics for Students of English Verse. Boston: Ginn and Company, 1885.

Harvey, Paul (Comp. and ed.). The Oxford Companion to English Literature. (3rd ed.) Oxford: The Clarendon Press, 1960.

House, Humphrey. Aristotle's Poetics. London: Rupert Hart-Davis, 1961.

Lovett, Robert Morss. Preface to Fiction. Chicago: Thomas S. Rockwell Company, 1931.

Mansfield, Katherine. The Garden Party, and Other Stories. London: Constable, 1928.

O'Connor, William Van (ed.). Forms of Modern Fiction. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1948.

Ogden, Charles Kay. The Meaning of Meaning. London: Kegan Paull, 1923.

Page, Frederick (selected by). Letters of John Keats. London: Oxford University Press, 1954.

Perry, Bliss. A Study of Poetry. Boston: Houghton Mifflin Company, 1920.

Phillips, William (ed.). Art and Psychoanalysis. New York: Criterion Books, 1957.

Richards, I.A. Principles of Literary Criticism. London: Kegan and Paull, Trench, Trubner and Co. Ltd., 1944.

Sampson, George. The Concise Cambridge History of English Literature. (2nd ed.). Cambridge: The University Press, 1961.

Schorer, Mark, Miles, Josephine, and McKenzie, Gordon (ed.). Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment. New York: Harcourt, Brace and Company, 1948.

Sewell, Arthur. (An Eighteenth Century Application of Locke's Theory of Association of Ideas.) forthcoming in The Age of Reason.

Stallman, Robert Wooster (ed.). The Critic's Notebook. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1950.

Tisdel, Frederick M. Studies in Literature. New York: The Macmillan Company, 1919.

Thomas, Roy. How to Read a Poem. London: University of London Press Ltd., 1961.

Thrall, William Flint and Hubbard, Addison. A Handbook to Literature. New York: Odyssey Press, 1961.

Untermeyer, Louis (ed.). Modern British Poetry. A Critical Anthology. New York: Harcourt, Brace and Company, 1942.

Verdenius, W.J. Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us. Leiden: E.J. Brill, 1949.

Vivas, Eliseo. Creation and Discovery; Essays in Criticism and Aesthetics. New York: Noonday Press, 1955.

Vries, Louis Peter de. The Nature of Poetic Literature. Seattle: University of Washington Press, 1930.

Watson, George. The Literary Critics. Harmondsworth: Penguin Books, 1962.

Wellek, Rene and Warren, Austin. Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1956.

Wimsatt, William K. Jr. and Brooks, Cleanth. Literary Criticism. New York: Alfred A. Knoff, 1962.

Wyatt, A.J. and Collins, A.S. Intermediate Textbook of English Literature. London: University Tutorial Press Ltd., 1949. (rep. from 4th ed.)

Bibliography - Arabic

بدوى ،عبد الرحمن ـ مخطوطات ارسطو في العربية ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، ١٩٥٩ .

الحائي ، ناصر ـ من اصطلاحات الادب الغربي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة (N.D.)

الحيدرى ، طالب ـ رباعيات عمر الخيام ، بغداد ١٩٥٠

الدسوقي ،عمر ـ دراسات ادبية ، الجزء الاول ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة (N.D.)

عباس ،احسان ـ فن الشعر ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٥٥

عباس ،احسان ـ كتاب الشعر لارسطاليس ـ دار الفكر العربي

عون ،حسن (ترجمة) نظرية الانواع الادبية M. L'Abbe Ci Vincent

مطبعة رويال ، الاسكندرية (N.D.)

غنيمي ،هلال محمد ـ الادب المقارن ، مطبعة مخيمر (N.D.)

محمود ،زكي نجيب ـ فنون الادب ، ترجمة كتاب The Art of Literary Study

لمؤلفه H.B.Charlton لجنة التأليف والنشر ، القاهرة .

١. الفصـــل[١] Act : هو قسم رئيس من المسرحية . وقد اتخذ تقسيم المسرحية الى خمسة فصول في الفترة بين ١٥٨٥ ـ ١٦٢٥ (الفترة الاليزابيثية) . حيث تأثر الكتاب الانجليز بالمأساة السينكائية وملهاة بلوتس وترنس وقلدوها . ويعتبر شكسبير ومارلو وجونسن وغيرهم ممن استعملوا التقسيم الخماسي . وقد جاء "تقسيم الفصول الى مشاهد اعتمادا على الشخوص في الاكثر ، اما الفصول فيستند التقسيم فيها على الحركة او الحبكة" [٢].

ويشابه الفصل القصصي (Episode) لدى ارسطو استعمالنا الحديث للفصل المسرحي . فهو " كل ما يحدث بين اغنيتين كاملتين للجوقة " . وينتهي كل فصل قصصي بخروج كافة الشخوص من المسرح تاركين الجوقة لتغني اغنيتها العاطلة (Stasimon) كتقسيم بين فصل وآخر . ولكن يجب ان نذكران ارسطو استعمل " الفصل " وحدة للملحمة ايضا . اما الكتاب المسرحيون المحدثون فيقسمون مسرحياتهم الى ثلاثة فصول ، كما يلجأ البعض الى فصلين او يحذفون التقسيم الى فصول كليا فيلجأون لتقسيمها الى مشاهد فقط .

٢. النبـرة Accent (في الوزن او البحـر Meter)

٣. السكندرى Alexanderine (في الوزن)

---

١ رقمت المصطلحات العربية حسب المصطلحات الانجليزية ليسهل مراجعة المصطلح الانجليزى والامثلة المذكورة فيهـا .

٢ المصادر مذكورة في القسم الانجليزى فقط وذلك لتجنب التكرار .

٤. الحكاية الكنائيـة : (Allegory) ادخلت الى الادب الانجليزى في عصر متقدم وكانت مفضلة في الشعر اللاتيني الديني في الكنائس . وهي سرد تمثل فيه الشخوص والمشاهد والاشياء ، امورا ابعد من اهميتها الواضحة . وقد تكون قصصا تعليمية بسيطة تعبر مجازيا عن افكار روحية او اخلاقية . كما يمكن ان تكون هجائية حيث يكن فيها هجوم سياسي او ادبي ، حتى الشخصي منها .

وقد يكون السرد فيها مطولا او مبتسرا . وقد تكون كلا متكاملا مستقلا كما قد تكون جزءا من مادة غير مكتية . وقد تأخذ شكل الشعر او النثر او الدراما ويمكن ان تطغى الواجهة الواضحة فيها على المعاني الخفية فتدفنها كما يحدث في قصة سويفت (اسفار جليفر Gullivers's Travels ، اذ يقرؤها الصغار والكبار فتسليهم القصص الساحرة فلا ينتبهون لسلسلة الهجمات السياسية والاجتماعية التي يشنها المؤلف على اوروبا في القرن الثامن عشر .

اما قصيدة (فيرى كوين) Faerie Queene لسبنسر فلها محمل اخلاقي ، ديني ، سياسي يعبر عنه بقصص عن اعمال الفروسية والحب المهذب فاونا هي الفتاة التي ترمز للفضيلة في المحمل الاخلاقي ، وترمز للملكة اليزابيث في المحمل السياسي .

اما من حيث الاسلوب فمن السهولة ان تنزلق الاستعارة والمجاز الى محمل كنائي مثلما ان التشبيه المطول المسهب قد يجزأ في عدد من الجمل او المقاطع .

" But 'tis a common proof

That lowliness is young ambition's ladder,..."

(من مسرحية يوليوس قيصر ، الفصل الثاني ، المشهد الاول ، السطر الواحد والعشرون)

كما ان الفصول السنوية تصلح لهذا اللون الكنائي :

"My wind has turned to bitter north, etc.."

(قصيدة آرثر كلو)

كما يمكن ان تكون الحكاية الكنائية تشخيصا مسهبا بدلا من ان تكون مجازا طويلا فيصف ملتن السلام السائد على الارض لدى ولادة المسيح بطريقة كنائية ويقول :

"But he her fears to cease,
Sent down the meek - ey'd Peace,..."

وفي الحكاية الكنائية الحلمية Dream Allegory يقدم المؤلف مادته وكانها مستمدة من حلم او رؤيا . ولقد كانت هذه الوسيلة شائعة في الادب الانجليزي القديم والمتوسط . ورؤيا (بيرز بلاومان) Vision of Piers Plowman للانجلاند ، و (اللؤلؤة) لمؤلف مجهول مثالان على ذلك مستمدان من القرن الرابع عشر . وفي Pilgrim's Progress للمؤلف بنين نجد ان المؤلف يكني عن نظريته في الخلاص المسيحي بان يسرد لنا كيف هرب كريستيان من مدينة الخراب الى المدينة السماوية فقابل في طريقه شخوصا عدة مثل " المتفائل " و "المخلص" ومرّ في اماكن مثل " مجمع الخيلاء " وادى خيال الموت " . ويستعمل

شوسر هذا الاسلوب في (رومانسية اوقصة غرام الوردة) حيث يقع الشاعر في حب برعم زهرة لدى زيارته " لحديقة السرور " .

واما الحكاية على ألسنة الحيوانات Fable فانها حكاية تمثل فكرة اخلاقية او عبرة يسلك الحيوان فيها ويتحدث كالبشر . ولعل اشهرها مجموعة ايسوب الاغريقي ، ومجموعة لافونتين الفرنسية في القرن السابع عشر .

اما "الامثولة" Parable فانها سرد قصير يبرز المقايسة او المفارقة بين عناصره ، ودرس يحاول ان يقنعنا به المتحدث . فيختلف بذلك عن الحكاية الكنائية في انه لا يلجأ الى افعال شخوص مجردة . كما لا يستعين بالحيوان في الحوار مثلما يحدث في الحكاية على ألسنة الحيوانات ولكنه بالرغم من ذلك يحاول اثبات مبدأ معين او عبرة.[1]

واما " المثال " Exemplum فيزعم راويه انه واقعي . فهو حكاية يقصها وعاظ القرون الوسطى في صورة حادث معين يوضح المحتوى العام للموعظة . من ذلك ما ورد عند شوسر في (Pardoner's Tale) فانها تتناول كيف ان " الجشع اساس كل الخطايا " فيحكي الواعظ حكاية ثلاثة بدأوا في البحث عن الموت . ووجدوا بدلا من ذلك ذهبا وقتل بعضهم بعضا لينفرد كل واحد بما وجدوه .

---

١ كما في امثولة (اشجار الفواكه) في العهد الجديد (متى ٢٠ـ١٦: ٧)

٥٠ التوزيـــع Alliteration (في القافية)

٦٠ الغموض Ambiguity منذ ان كتب وليام امپسن Empson كتابه (انماط الغموض السبعة) Seven Types of Ambiguity (في ١٩٣٠) استعمل مفهوم الغموض بكثرة ليشير الى استخدام كلمة او مجموعة كلمات في الشعر بحيث تعطى " معطيين " او اكثر ٠ وبحسب تعريف امبسن "الغموض" "اى تغاير ضئيل ، مهما يكن مقدار ضآلته ، يسمح " بأن تلاقي القطعة اللغوية نفسها استجابات متعددة عند الفرد نفسه " ٠

ويوجد الغموض في الاحوال التالية :

أ ـ حيث تستعمل كلمة لها اكثر من معنى واحد ٠

"The rest is silence" (هاملت : الفصل الخامس، المنظر الثاني ، السطر ٣٧١)

ب ـ في الاعراب ؛هناك غموض قواعدى كبير في سوناتات شكسبير

"If it were done when 'tis done, then
'it were well – It were done quickly,..."

(ماكبث ، الفصل الاول ،المشهد السابع ، ١٤٢)

او كما هو الحال في سونيت ٩٥ الابيات ٥ ـ ٨ حيث ان العبارة

"but in a kind of praise"

قد تصف "blesses" او قد تصف "dispraise"

جـ ـ في الترقيم Punctuation : فيمكن قراءة السوناتا (٨١) كما يحب القارئ بتبديل الفواصل والنقط ٠٠٠ الخ ،كما يمكن استعمال نقطة في نهاية البيت الحادى عشر بدل الفاصلة في السوناتا (٩٣)

د ــ ويمكن للغموض ان يوجد بالنسبة لقرائن القصيدة ، كما يحدث عندما يحاول المؤلف توضيح حالته الذهنية باستعمال معان قد تتبادل • مثل Weep me no more لجون دون • او في الصور Imagery المستعملة مثل ما يحدث في (ماكبث) تنبع جميع الصور في الظلام والليل وهكذا تستمد استيعابا اوسع للتمثيلية ولشخصية ماكبث •

هـ ــ وقد تقود المقارنة او المفارقة للغموض :

How loved, how honoured once, avails thee not,
to whom related, or by whom begot;
A heap of dust is all remains of thee;
'tis (all) (thou) art, and all the (proud) shall be" (1)

Alexander pope: Elegy to an Unfortunate Lady

في القصيدة اعلاه يوحي ايقاع القصيدة بالاستعارة المكنية والنعوت المقارنة والجو القوطي والمعاني الاضافية •

يجب الاشارة هنا الى ان امبسن لم يكن اول ناقد يهتم بالغموض في الشعر او اول من ابتكر طريقة تحليل الصور اللفظية ، وانما هو اول من نظمها فحسب • ففي عام ١٧٩٤ ابتدأ والترهوايتر Walter Whiter بتطبيق آرائه المبنية على تداعي الافكار Association of ideas لجون لوك على صور شكسبير وتوصل الى ان الغموض ليس مقصودا من قبل الشاعر ولكنه " ارتباط عفوي بين الصوت والحس • • • • وشيء آخر لا علاقة له البتة بغرض الشاعر او الدرامائي المباشر كما انه بعيد عنه تماما " •

بينما نجد امبسن يصر على ان معاني الكلمات والعبارات التي

١ــ اولا " all " قد تعني " only " بمعنى فقط انت متكبرة • او انت ايضا متكبرة • ليس هذا مصيرك فحسب بل مصير كل المتكبرين • مقارنة بين مولدها الرفيع وكومة التراب النهائية •

يستعملها المؤلف لها علاقة فعلا . فلو اخذنا البيت

"In the dead vast and middle of the night"

(هاملت الفصل الاول ، المشهد الثاني ، السطر ١٩٨)

نجد ان كلمة vast بأى شكل ظهرت في الطبعات المختلفة لمسرحية شكسبير يمكن ان تعطى معنى سواء wast اى " ذلك الذى كان " او "صحراء" وحتى " waist " بمعنى " الخصر " يمكن ان تكون مفيدة .

(انظر ايضا : الخيال Imagination)

٧. الانابست Anapest : في الوزن او البحر .

٨. ~~الطريفة~~ الخبر Anecdote : في الاقصوصة Short Story

٩. الردّة Antistrophe : في الاود Ode

١٠. الردف Assonance : في القافية Rhyme

١١. البالاد او الاغنية الشعبية الحكائية : Ballad

انها اغنية تسرد لنا عادة اقصوصة عن طريق الحوار والحركة بدون تدخل المؤلف وتتركز حول حدث[١] القمة في القصة وقد تشرح ما حدث سابقا بالاشارة المختصرة في الحوار . والبالاد خليط عجيب من الاسلوب المباشر وغير المباشر ، وبالرغم من انعدام الوصف نجدها مليئة بالايحاءات والاشارات ومثال على ذلك " اللورد راندل " ذات

١ــ حدث القمة Climax : هو مرحلة في القصة او المسرحية حيث تتوحد العقدة وتبدأ الحركة بالانحدار .

المنحى التراجيدى ، (مؤلفها مجهول) . وهي توضح شيئا من تقاليد البالاد كالتكرار[١] الاضافي والنقرات .

(انظر الدورة) ، واسلوب السؤال والاجابة .

Where have you been to, Randall my son?
Where have you been to, my pretty one?
I*ve been to my sweet hearts*, mother,
I*ve been to my sweet hearts*, mother.
Make my bed soon, for I*m sick to the heart,
and I fain would lie dawn.

....
....

What will you leave your sweet heart, Randall my son?
What will you leave your sweet heart, my pretty one?
A rope to hang her Mother,
A rope to hang her Mother,
Make my bed soon, for I*m sick to the heart,
And I fain would lie dawn.
(Lord Randall 1st and last stongas as given in modern spelling).

وكثير من الاغاني الشعبية والحكائية ، كالمار ذكرها اعلاه ، تعكس عادات وخرافات العصر الذى نبعث فيه وتعبر عما يعتلج في نفوس اهله . وبالرغم من ذلك فان التجارب الانسانية لهذه الاغاني دائمة الغنى . فانفعالات الشاعر تجارب يستطيع القارئ ان يعيد خلقها .

(انظر Objective Correlative)

١ــ التكرار الاضافي Incremental Repetition : هو تكرار الدورة السابقة مع تغيير يؤدى الى تقدم السرد .

ولقد قدّم الدراسون اربع نظريات في اصل البالاد ومنبعها "فهناك اولا المدرسة الجماعية ، التي تزعم انها ولدت في عصور ما قبل التاريخ عن الغناء والرقص القبليين ... والمدرسة الثانية يمكن تسميتها بالمدرسة الشعبية وهي تقر بأن لها مؤلفا اصليا مجهولا ولكنها تزعم انها تعنى بالدرجة الاولى بالاساطير الشائعة لدى الشعوب البدائية . فهي ليست نتاجا لطبقة ادبية ، وانما ينشرها ويتناقلها جمهور العوام . اما المدرسة الثالثة ، فتقطع جازمة نسبتها الى طبقة من المغنين[1] المتجولين كانت تعيش قبل العصر الفروسي الرومانسي ، وقبل التدوين . بينما ترى المدرسة الرابعة ان البالاد بشكلها الحالي نتاج لعصر قريب نسبيا ومؤلفوها مغنون[2] شعبيون جاءوا بعد المغنين الانكلو ساكسونيين .

وتميل البالاد الحديثة (وتدعى احيانا البالاد الادبية) الى التفصيل الزائد والمؤثرات الوصفية والاهتمام النفسي احيانا . ويجب ان نتذكر ان البالاد الحديثة انما هي من خلق شاعر واحد . فنجد La belle Dame sans Merci لكيتس و Ballad of Reading Goal لأوسكار وايلد قصائد ذات اثر عميق . كما نجد Rime of the Ancient Marine لكولريدج بأخيلتها الرومانسية المخيفة والبيئة المزدوجة لقصة ضمن قصة وسحر ما فوق الطبيعة كل هذا يسقط القارئ[1] في العصور الوسطى . (انظر ايضا الدوره)

١ــ Ministrels شعراء ومغنون متجولون في اواخر القرون الوسطى .

٢ــ Skald (scald) شاعر البلاط او مغني في اسكندنافيا القديمة ، و Gleemen مغنون محترفون متجولون .

١٢ــ دورة البالاد Ballad Stanza : في الدورة Stanza

١٣. البالاد (باضافةe) Ballade :في الدورة Stanza

١٤. الشعر غير المقفى Blank Verse

يطلق هذا الاسم على البحر الايامبي الخماسي غير المقفى ولقد ثبت صلاحه وقيمته في السرد الشعرى المستديم في الملحمة او الدراما على السواء نظرا لانعدام القافية والدورة فيه . (انظر دورة وقافية) . ويسهل استعمال الشعر غير المقفى في الدراما لانه يصور حديث الناس ولامكاناته في نفس الوقت لتحمل اشد التعابير الانفعالية توترا واسماها .

ولقد ادخل الشعر غير المقفى الى الادب الانكليزى بترجمة سـرى Surrey لڤرجيل (١٥٥٤ ــ ١٥٥٧) وظهر في الدراما لاول مرة في جوربودك Gorboduc لساكفيل ونورتون (١٥٦١) ودرج الشعراء منذ ذلك الحين على اختياره للشعر الجدى فاستعمله مارلو بمغالاة في تيمورلنج Tamburlaine وادخل شكسبير تفكيرا متزنا وعاطفة صادقة في الشعر غير المقفى لاغراض درامائية في مسرحياته وخاصة المتأخر منها مثل العاصفة Tempest . واما شعر ملتون غير المقفى في الفردوس المفقود فينطلق من نضج عقله الهادى وسمو الفكرة وفخامتها ، لـ " يؤكد العناية الالهية السرمدية
ويبرر طرائق الله للبشر "

(الجزء الاول ، السطر ٢٥)

ويعبر وردزورث في ابيات نظمت على بضعة اميال فوق كنيسة تنترن بشعر غير مقفى عن انفعالاته . ويستفيد ماثيو ارنولد من جلال هذا اللون الشعرى في سحراب ورستم ، والشعرغير المقفى مناسب تماما للفكرة النبيلة في موت الملك ارثر لالفرد تنيسون اوفي اندرياديل سارتو لبراوننج .

١٥. الفاصلة Caesura : في الوزن او البحر .

١٦. الكانتو Canto

هو قسم رئيس من قصيدة طويلة يشبه " الكتاب " مثلا Childe Harold لبيرون و الكوميديا الالهية لدانتي مقسمة الى كانتو . والكلمة مستمدة من الايطالية بمعنى اغنية .

١٧. قافية الاصوات الصامتة Consonance : في القافية

١٨. المزدوج Couplet : في الدورة Stanza

١٩. الحب المهذب[1] Courtly Love

عرف أو فلسفة في الحب سادت ادب القرون الوسطى وعصر النهضة وكان الحب المهذب يوجهه عادة الفارس الشهم لزوجة شخص آخر

---

١ ـ لقد استعملت هذه الترجمة للمفهوم لكي لا يخطىء القارئ العربي باعتبار ان هذا الضرب من الحب لا يحدث الا في "البلاط" كما قد توحي الترجمة الحرفية .

فيعاملها باحترام وتعلق واجلال • وكان على الفارس المحب ان يتعذب ويفقد شهوته الى الطعام والنوم فيتأوه ويتنهد في حضرة المحبوبة وينذر الوفاء والاخلاص الابدي • ومن المعتقد ان هذا النوع من الحب نشأ في جنوبي فرنسا ثم عبرعنه اندرياس كابلانس Andreas Capellanus في اواخر القرن الثاني عشر بكتابة فن الحب المهذب • ومن وصل التقليد الى ايطاليه اكتسب سمات دينية • واخيرا تأدى الى الشعراء الغنائيين في عصر اليزابيث عن طريق دانتي و بترارك فبقى هذا المفهوم الادبي للحب حتى القرن التاسع عشر • هذا ونجد هذا الضرب من الحب في مفهومه الاول سائدا لدى شخوص شوسر في ترويلس وكريسيد مع جنوح الى النواحي الحسية الشهوية •

٢٠• الداكتيل Dactyl : في الوزن

٢١• الديستيك Distich : في الدورة

٢٢• الشعر الديثرامبي Dithyrampic poetry في المحاكاة Mimēsis (الهامش)

٢٣• القافية المزدوجة Double Rhyme : في القافية

٢٤• الحكاية الكنائية الحلمية Dream Allegory : في الحكاية الكنائية •

٢٥• الرثاء Elegy : في القصيدة الذاتية الغنائية

٢٦• المشاركة الوجدانية Empathy [١]

---

١ ــ الكلمة مستمدة من الالمانية Einfuhlung بمعنى "الشعور في او "الشعور بداخل" واستعملها ثيودور ليس وقنن تتشنر الكلمة الانجليزية Empathy

يطلق هذا التعبير ليصف كيف يسقط الانسان شخصيته (project) على شخوص الادب ، سواء أكانت هذه الشخوص حية او مواتا وكيف يرى انيته فيها وكيف يشارك تلك الشخوص في احساساتها المادية • فحينما يقول كيتس" اذا جاء عصفور امام نافذتي فاني اشاركه في وجوده ، فانقر في التراب " نجده يصف حالة عنيفة من المشاركة الوجدانية •

والمشاركة الوجدانية في النقد تطلق على قطعة يشترك القارىء فيها وجدانيا مع الموضوع الموصوف ويستنتج ان المؤلف احس الاحساس نفسه حينما كتب تلك القطعة • وهذا التقمص الانفعالي الخيالي هو في الواقع اكثر من مجرد التعاطف مع الموضوع • وهكذا نجد ان المشاركة الوجدانية تنساق الى نوع من التعاطف • والتعاطف Sympathy شعور مشابه للمشاركة الوجدانية الا انه اخف حدة وفيه يشعر القارىء بالحزن او الفرح مشاركة منه في تجارب شخص آخر وانفعالاته •

(انظر ايضا القدرات السلبية Negative Capability

٢٧• التقريظ Enconomiastic : في الاود

٢٨• القافية العجزية End rhyme : في القافية

٢٩• End - stopped - lines : في الوزن

٣٠• Envoy : في الدورة

٣١• الفصل القصصي Episode : في الفصل Act

٣٢• القصة في قالب رسائل Epistolary Novel في القصة الطويلة Novel

٣٣. الغصن Epode : في الاود Ode

٣٤. المقالـــة Essay

يمكن التعرف على المقالة وان كان تعريفها صعبا . فهي انشاء قصير ، واحيانا عرض يستسلم للتأملات في الحياة والفكر . وحينما نقول " انشاء قصير " نعني ذلك بالمعنى النسبي لا المطلق اذ نجد بعض المقالات لا تتعدى بضع فقرات طولا مثل مقالات بيكون في حين نجـد مقالة ماكولي عن ملتون تبلغ عشرين الف كلمة .

وحينما نقول " انشاء نثرى " فربما يحمل اسلوبها طابع النثر الخالص مثل بعض المقالات الموضوعية او يكاد يكون شعريا يعتمد الايقاع والتصوير والانفعال . وربما كان رالف والدو امرسن شاعرا في مقالاته خيرا منه في قصائده .

كما يجب ان لا نؤكد على طبيعة العرض في المقالة . فروايـا مرزا لأديسن او بحث حول الخنزير الشوى للام Lamb وغيرهما تستند الى السرد . ومقالات ستيفنسن في رحلة برية تعتمد على الوصف اكثـر من اعتمادها على العرض . ولكن المقالات الموضوعية تستند بشكل رئيس على العرض . ويمكن اعتبار دائرة المعارف البريطانية مجموعة مـــن المقالات وكذلك كتابات الدس هكسلي ووليام جيمس .

والتقسيم هنا الى موضوعية Formal وذاتية Informal هو التقسيم العام المتعارف عليه اذ تؤدى التقسيمات الاخرى الى تعقيدات متباينة ٠

والمقالة الذاتية والتي تدعى شخصية احيانا ـ توحي بالاسترخاء والتسلية ، وتعكس نزعات المؤلف وتحيزاته ، وبهذا المعنى تقرب من الترجمة الذاتية او السيرة ٠ ولعل خير صورة قلمية لشارلس لام هي تلك التي نجدها في مقالاته وعلى النقيض من ذلك تركز المقالة الموضوعية على افكار المؤلف دون شخصيته ، وتعالج هذه الافكار بموضوعية وجدية واستهداف سواء كان الغرض تعليميا اواقناعيا او تسلية ٠ وتركيب المقالة العام يحتمل ان يكون سؤالا وجوابا كما هو الحال في مقالة جونسون عن شكسبير ٠

والمقال الذاتي يمكن ان يكون تعليميا ، وشرحيا ومقنعا ولكنه يصل الى غرضه دون ان يبدو ذلك عليه ٠ وقد يكون استطراديا في بنائه ٠ ويعتبر ميشيل دومونتين مسؤولا عن ولادة هذا الضرب الذاتي من ادب المقالة (١٥٨٠) ٠ ودعاه حينذاك " Essais " بمعنى الجهد والمحاولة والتجربة ٠ وبعد سبعة عشر عاما من ذلك (١٥٩٧) تأثل وجوده في الادب الانكليزى برسائل فرنسيس بيكن Bacon ومن كتّاب المقالة المعروفين ٠

جون ملتن في مقالة " المحكمة العليا " Areopagitica عن حرية الصحافة • والسر توماس براون في مقالة دين طبيب Religio Medici ومقالات اديسن وستيل في مجلتي الـ Spectator و Tatler من المقالات المشهورة ، والمؤرخ الكامل لتوماس بابنجتن ماكولي Macaulay وحول الحرية لجون ستوارت مل وفكرة المساواة لالدس هكسلي •

٣٥• المثل Exemplum في الحكاية الكنائية Allegory

٣٦• قافية التهجئة Eye Rhyme في القافية Rhyme

٣٧• الحكاية على ألسنة الحيوانات Fable في الحكاية الكنائية

٣٨• الوهم Fancy في الخيال Imagination

٣٩• القافية الثنائية او المؤنثة Feminine Ending في الوزن والقافية Meter & Rhyme

٤٠• النثر الخيالي Fiction في القصة الطويلة Novel

٤١• الرجوع الى الوراء Flashback === في القصة الطويلة Novel

٤٢• الفوليو Folio كتاب ذو القطع الكبير

أ ـ مصطلح يصف نوع الورق المستعمل في صنع الكتاب • فاذا اخذ الطبّاع صفحة كبيرة وطواها مرة ليصنع منها ورقتين ذات اربع صفحـــات ، اطلق على الكتاب اسم فوليو • وهي كلمة لاتينية تعنى " ورقة " •

ب ـ اما في النقد الشكسبيرى فالكلمة تطلق على مجموعات من مسرحيات شكسبير مطبوعة بطبعات الفوليو • واول فوليو ـ واحد من اربعة ـ هو مجموعة

مسرحياته نشرعام ١٦٢٣ • هذا وتوجد اختلافات في النص لمسرحية معينة بين طبعة الفوليو والكوارتو • (انظر كوارتو)•

٤٣• التفعيلة Foot في الوزن

٤٤• الشعر الحر Free Verse في الوزن

٤٥• الانواع الادبية Genre مصطلح مستمد من الفرنسية بمعنى النمط او الصنف او النوع او الشكل الادبي • وهذا هو استعماله الدارج الان• ولقد كان جمع الاعمال الادبية في اصناف او انواع مثارا للجدل منذ ظهور نظرية النوع الادبي •

هذا ويجب ان يأخذ اى تصنيف ادبي بنظر الاعتبار كلا الشكل الخارجي (الوزن والبناء) والشكل الداخلي (الغرض والموقف والموضوع والجمهور) • ويجب التنويه هنا ايضا ان النوع الادبي لا يبقى ثابتا من حيث قواعده الاصلية ولا من حيث انماطه • اذ تظهر انماط ادبية جديدة " او انماط ادبية هجينة الى الادب وهو ينمو ويتكامل • مثلا القصة الطويلة ، المسرحية ذات الفصل الواحد ••• الخ • وهذه التطورات بالاضافة الى تبدل نظرية النقد الادبي القت اضواء جديدة على مفاهيم ومستويات الانواع الادبية • فالانواع الادبية تعتبر اليوم وسائل اعتباطية لتصنيف الاعمال الادبية ولكنها مريحة على اى حال •

ويتصدر قائمة المصادر الكلاسيكية في نظرية النقد الادبي كل من ارسطو وهورس. فيفرد ارسطو الفصول من (٥ ــ ١٩) من كتابه Poetics لبحث المأساة ــ التراجيديا ــ والتي ترادف الشعر تقريبا ــ . اما الفصول الاربعة الاخيرة فتبحث " في الملحمة " وهي اقل شأنا من التراجيديا ، ولكننا نجد بحثه في " الملهاة " "Comedy" غير واف ويتطرق الى القصيدة الذاتية الغنائية وعلاقتها بالشعر الديثرامبي Dithyrambic والنومي Nomic .

ولقد كان الاعتقاد سائدا منذ عصر النهضة وحتى معظم القرن الثامن عشر ان الانواع الادبية جزء من النظام الطبيعي العام فهي شبيهة بالانواع البيولوجية (الحياتية) ، كما كان المعتقد حينذاك انها تنتظم في شكل هرمي يعلوه الملحمة والمأساة ويشكل قاعدته الانشودة والقول المأثور ... الخ . فوضعت القواعد ليتبعها الشاعر فيؤلف التراكيب والاساليب والمؤثرات المناسبة لكل نوع .

اما نظرية الانواع الادبية المعاصرة فترفض تحديد القواعد للمؤلف ولا تلتزم بعدد معين من الانواع الادبية الممكنة . " وتفترض امكانية " خلط "الانواع التقليدية .... وبدلا من التأكيد على الفوارق بين نوع وآخر ، يستحوذ على اهتمامها ... ايجاد الصعيد المشترك لكل نوع ، وما تشترك فيه من الوسائل الادبية والاهداف " .

٤٦. المزدوج البطولي Heroic couplet في القافية

٤٧. المزدوج الهديبراستي Hudibrastic في الدورة Stanza

٤٨. الايامبي Iambic في الدورة والوزن

٤٩. الخيال Imagination

منذ ان نشرت السيرة الادبية (١٨١٧) سيطرت نظرية الخيال التي وضعها كولريدج على مجال المناقشات في الموضوع. ويعرّف كولريدج الخيال او ما يدعوه " الطاقة السحرية التركيبية esemplastic power وهي كلمة كوّنها بنفسه ، يعرفه بانه ملكة عقلية مركّبة " تكشف عن نفسها في التوازن او التوفيق بين (الخصائص المتنافرة او المتعاكسة ، والتوفيق بين التشابه والاختلاف) بين المجرد والمحسوس، بين الفكرة والصورة ، بين الفرد والممثل بين حس الطرافة والجدّة من جهة والقدم والاشياء العادية من جهة اخرى ، بين حالة من الانفعال غير عادية وانتظام غير اعتيادى " فالخيال لذلك طاقة مشكلة محولة حيث تتجمع تجربة بأخرى وترتبط بالاستعارة Metaphor وهذه عملية عقلية خلّاقة وموحّدة. ويرى كولريدج ان الخيال يعمل مع الوهم ولكنه يختلف عنه كثيرا ، نظرا لكون الخيال طاقة تجميعية رابطة. والوهم ليس الا طورا من الذاكرة منفلتا من نظام الزمان وتصحبه الارادة الواعية دائما. ويرتبط بالتشبيه Simile فيضع

الاشياء متجاورة، ولكنه لا يصهرها في كل واحد ، فالوهم في ابسط اشكاله لا يتجاوز معناه القاموسي .

ولا يقف كولريدج عند حد الفصل بين الخيال والوهم ولكنه يقسّم الخيال الى اولي وثانوى . فيقول ان الخيال الاولي طاقة منظمة هو " الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل ادراك بشرى " اما الخيال الثانوى فهو الصدى لنفس النوع ، ويختلف عنه بالدرجة فقط ، " يجزىء وينشر [redacted] لكي يعيد الخلق " . " ولكن الوهم يستطيع فقط ان " يتسلم مادته جاهزة من قانون التداعي (Law of Association) لذلك نجد الوهم عاجزا عن خلق مادته او تحويلها لينتج ادبا مستوحى . ويضيف كولريدج " فاذا انتفت سيطرة العقل والحواس " يصبح الوهم " هذيانا " والخيال جنونا .

ويتفق تشارلس لام مع كولريدج في ان الخيال " يجمع كل الاشياء في وحدة " وهذا يعنى ضمنا " توحيد " الخيال الثانوى لدى كولريدج وخاصة حينما يطبق على حديث كولريدج عن طاقات شكسبير الخلاقة .

ويبدو ان والتر وايتر (١٧٩٤) قد اهتدى مسبقا الى مثل هذا التحليل في حديثه عن عمليات الانشاء الشعرى حيث يزعم انها " وصف لوك لما يحدث في عقل الشاعر " . فيقول " ثمة تركيبات للافكار يرتبط بعضها ببعض ارتباطا طبيعيا " وتلك هي " مهمة الفكر وموضع تميّزه في

انه يكوّن ويحفظ " في "وحدة وتطابق ...".

والاقتباس التالي يوجز رأى كولريدج في الخيال والشعر عامة اذ يقول " واخيرا فان الاحساس السليم هو جسم العبقرية الشعرية ، والوهم هو لباسها والحركة حياتها والخيال روحها التي تكمن في كل مكان وكل جزء منها وتجعل من ذلك جميعا كلا واحدا رشيقا وذكيا ".

٥٠. القافية الناقصة Imperfect rhyme في القافية

٥١. In Mememoriam في الدورة

٥٢. التوجيه في النغمة Inflection في الوزن
او التصريع

٥٣. القافية الضمنية Internal rhyme في القافية

٥٤. ~~التوزيع~~ القافية الابتدائية Initial rhyme في القافية

٥٥. الاغنية الشعبية الادبية Literary ballad

٥٦. القصيدة الذاتية الغنائية Lyric

هي قصيدة يعبر فيها الشاعر عن مشاعره ومزاجه وشخصيته . وكلمة Lyric مستمدة من Lyre بمعنى القيثارة . وكانت تغنى كالبالاد على انغام احدى هذه الالات Lyre, Harp او Lute كالعود والقيثارة والناى ولذلك فهي رخيمة في لحنها .

وتستخدم القصيدة الذاتية الغنائية الان بمعنيين احدهما خاص

والاخر عام . فهي اما قصيدة يغنيها مغن واحد ، او تشمل كل القصائد التي تعبر ذاتيا عن انفعال الشاعر او هؤلاء الذين يمثلهم . فثمة مقاطع غنائية من حيث المشاعر الذاتية كأغان عديدة وردت في مسرحيات شكسبير ويمكن ان يتضمن الشعر السردى والنثر والنثر عناصر غنائية .

وبالاضافة الى الذاتية في القصيدة تتضمن خصائصها : وحدة الشعور وصدق الاحساس والتلقائية والايجاز الا حيث تظهر فيها عناصر تأملية او فكرية ظهورا جليا . وليس الشكل هو الذى يجعل القصيدة غنائية وانما هو روحها وطابعها وطبيعتها الموسيقية اما من حيث الشكل فانها قد تجيء في اشكال عديدة .

ويصعب تصنيف القصائد الغنائية سواء بالنسبة للفكرة او البحر . ولعل اقل وسائل التصنيف آلية ان " تفرق بين القصائد الغنائية التي تلتزم بنمط الاغنية ، وتلك التي تبتعد عن ذلك اكثر فاكثر نحو التعبير عن المشاعر على نحو تأملي او صناعي " ويبدو ان مثل هذا التصنيف يشمل :

أ ـ الاغنية Song (دينية كانت او دنيوية) : وهي اكثر افراد هذا النوع الادبي شيوعا وشمولا وتلقائية . ولقد اتخذت انبل اشكالها في الادب الديني في " المزمور[1] " و " الترنيمة[2] " ونجد اطرف الاغنيات الدنيوية في مسرحيات شكسبير .

---

١ ـ المزمور Psalm

٢ ـ الترنيمة Hymn

مثلا من هي سلفيا في سيدين من فيرونا .

ب ـ الاود (انظر الاود) Ode

جـ ـ السوناته (انظر السوناته) Sonnet

د ـ المرثية Elegy وهي قصيدة تفجع على فقد خاص او عام . او هي تأملات في الموت على نحو عام . والمرثيات قصائد حزن فيها لمحات من الامل والايمان ومثال ذلك مرثية جراى .

ومن المرثيات ضرب خاص هو المرثية الرعوية[1] التي انشأها الشعراء الاغريق الصقليون مثل ثيوقريطس وبيون وموسكوس . اما في الانجليزية فتمثلها قصائد ليسيداس لملتن وادونيس لشيلي . وتتسم قصائد الرثاء الرعوية بانها تتخذ مجالها في العالم الرعوى القديم حيث يشترك الرعاة وحوريات المروج في الحزن ويتحدثون جميعا عن الشاعر وما يتصل به حديثهم عن راعي ضأن او راعي معيز .

هـ ـ القصيدة الغنائية البسيطة وهي تشمل كافة القصائد الغنائية التي لا تنتمي الى اى ضرب من الضروب الاخرى . وهذه القصائد تمس

---

١ ـ المرثية الرعوية Pastoral Elegy

كل مزاج وعاطفة انسانية ويمكن ان نجدها في مختلف فترات الادب الانجليزى • مثلا قصيدة شوسر : شكوى الى همياته الخاوى وقصيدة ستفنسون الشباب الضائع ••• الـخ •

٥٧• النهاية المذكرة Masculine ending في الوزن

٥٨• الاستعارة Metaphor في الخيال والحكاية الكنائية

٥٩• الوزن او البحر Meter

هو اى شكل معين للايقاع تنتظم فيه التفعيلات (ايا كان نوعها) في بيت شعرى واحد • ويميل الطلبة الى الخلط بين الايقاع والوزن ولكن الايقاع هو الجريان الموسيقي لأى من الشعر او النثر والذى يتأتى بتوزيع النبرات القوية والضعيفة • والنبرة هي قوة الصوت في مقطع معين [١] ، يرافقها التوجيه في النغمة [٢] • والاثنان معا اى النبرة والتوجيه في النغمة يكونان موضع النبر • ومع ذلك نجد ان كلمتي النبرة وموضع النبر تستعملان مترادفتين •

ونفرّق في الوزن الانجليزى عادة بين نوعين من المقاطع هما " المنبورة " وغير المنبورة " ويتم تقسيم المقاطع الى تفعيلات وزنية نتيجة لتوزيع هذه المقاطع •فالتفعيلية وحدة صوتية بدائية اومعيار صوتي وتتألف من مقطعين او اكثر •

---

٢ — التوجيه في النغمة Inflection تعني هنا التغير في نغم الصوت •

١ — المقطع Syllabe تستخدم هنا كوحدات صوتية للكلمات مثلا a-bout Tel-e-phone ويحتوى المقطع دائما على صوت عله (متحرك) ولكنه قد يحتوى اولا يحتوى على حروف صامته •

والبيت الشعرى يتكون من مجموعة التفعيلات ، وكل مجموعة من الابيات الشعرية تؤلف دورة •

اما التفعيلات الدارجة في الانجليزية فهي :

أ ـ الايامبي (التفعيلة الايامبية) مقطع غير منبور يتبعه مقطع منبور •

"The cur/few tolls / the knell / of part/ing day,"

وكتمثال بكلمة واحدة re/call

ب ـ التروكي (التفعيلة التروكية) مقطع منبور يتبعه مقطع غير منبور •

Older, Pleasures

جـ ـ الانابيست (التفعيلة الانابيستية) تتألف من مقطعين غير منبورين يتبعهما مقطع منبور interact

د ـ الداكتيل (التفعيلة الداكتيلية) مقطع منبور يتبعه مقطعان غير منبورين •

Just for a / handful of / silver he/ left us
Openly
(Browning The Lost Leader)

هـ ـ السپوندى : ويتألف من مقطعين منبورين متتاليين مثلا boathouse

ولعل البحر الايامبي هو اقرب التفعيلات من سياق الحديث في الانجليزية واكثرها استعمالا وشيوعا ونجاحا •

وتستمد البحور اسماءها من عدد التفعيلات التي يتألف منها البيت :

Monometer احادى التفعيلة : ذو تفعيلة واحدة

Dimeter ثنائي التفعيلة : ذو تفعيلتين

Trimeter ثلاثي التفعيلة : ذو ثلاث تفعيلات

Tetrameter رباعي التفعيلة : ذو اربع تفعيلات

Pentameter خماسي التفعيلة : ذو خمس تفعيلات

Hexameter سداسي التفعيلة : ذو ست تفعيلات

Heptameter سباعي التفعيلة : ذو سبع تفعيلات

وتشطير scansion (وزن البيت) يتم بقراءة القصيدة بيتا بيتا واظهار طبيعة التفعيلات في كل جزء واعطاء عدد التفعيلات لكل بيت ومن ثم تسمية البحر[1]. لذلك يطلق على بيت ما اسم البحر الايامبي الخماسي حينما يتألف من خمس تفعيلات ايامبية . (مقطع غير منبور يتبعه مقطع منبور). واذا تضمن البيت الايامبي الخماسي مقطعا اضافيا غير منبور فيقال عنه حينذاك ان نهايته مؤنثة (او ضعيفة) :

A thing / of beau/ty is / a joy for/ev/er

ولو انتهى البيت اعلاه بمقطع منبور لقيل عنه انه ذو نهاية مذكرة . والوقفة الطبيعية في البيت اعلاه تأتي في نهايته لانه ذو وقفة نهائية .

---

١ ــ لقد جرت العادة على تأشير المقاطع المنبورة بـ (/) والمقاطع غير المنبورة بـ (ـ) او (×) . اما الخط العمودي (|) فيحدد التفعيلات . والخطين العموديين (||) يرمزان للوقفة Caesura

اما اذا انتقلت العبارة الى البيت الذى يليه ،كما هو الحال فـــي المثال ادناه ، فيدعى حينذاك "استرسال الابيات" run-on-lines :

Its lovelines increases; it will never pass
into nothingness; but still will keep.

(Keats: Endymion)

وتدعى الوقفة القصيرة ضمن البيت نفسه (فاصلة) Caesura ويتحدد موقعها بمعنى الكلمات . والشاعر الحاذق يوزع مواقع الفواصل ويستخدم الكساندر بوب Alexander Pope هذا التوزيع ليمنـع السأم من التسرب الى مزدوجاته البطولية .

If crystal streams // with pleasing murmurs 'creep'
The reader threatened // (not in vain) with "sleep"

وحينما يتضمن البيت ست تفعيلات ايامبية يدعى حينذاك البحر السكندرى Alexandrine وهو بحر نادر بالرغم من ثبات جدارته وخاصة في نهاية الدورات السبنسرية او الدورات المشبهة لها حيث يتباين مع الابيات القصيرة كما في قصيدة شيلي الى قبّرة

Our sincerest laughter
with some pain is fraught,
Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.

هذا وليس كل الشعر الانجليزى جاريا في بحور محددة ، فالشعر الحر شكل يعوزه الوزن وعادة يكون غير مقفى ، ولكن لا يعوزه

الايقاع . ولقد بدأ استغلال الشعر الحر في الانجليزية بشعراء العقدين الثالث والرابع من القرن العشرين في الولايات المتحدة . اذ يبدو انه يوفر التفعيلة المتكررة بتغيير وتوزيع النهج ، والوقفات والزمن :

But now she sharpens and becomes crisper
Until i smile with knowing
____ and all about
herself

the sprouting largest final air

plunges inward with hurled
downward thousand of enormous dreams (E.E.Cummings)

وشعر جيرارد مانلي هوپكنز (١٨٨٩ ــ ١٨٤٤) ويدعوه هو sprung rhythm بالايقاع المنفلت يوحي بالشعر الحر . وهو ضرب من البحور المخلوطة وتوزيع غريب وموسيقى خفية وقفزات خاطفة من صورة الى اخرى ، ولسرعتها يفشل القارئ في ادراك نقاط الاتصال :

I caught this morning morning's minion, king-
dome of daylight's dauphin, dapple - dawn - drawn Falcon,
in his riding

Of the rolling level underneath him steady air, and striding

High there, how he rung upon the rein of a wimpling wing

In his ecstasy:

(The windhover: To Christ our Lord.)

من كل ما مضى يمكننا ان نقول انه بالرغم من اهمية الاصوات لايقاع القصيدة اذ انها المادة التي يصيرها الشاعر ــ فان " الفرق بين الايقاع

الجيد والايقاع الردىء ليس في الفرق بين تتالي اصوات معينة فحسب ، بل هو اعمق من ذلك ، ولكي نفهم هذا الفرق علينا ان نوجه انتباهنا الى معاني الكلمات " .

٦٠ . المحاكاة Mimēsis

ان كلمة Mimēsis الاغريقية تعني المحاكاة وهي تعطي معنى اضيق بكثير مما تطلق عليه في الادب . وذلك منذ ان عرف افلاطون الشعر بانه " تقليد التقليد " واجابه ارسطو عن ذلك في كتاب الشعر .

ان ارسطو لم ينف ان تكون التراجيديا والاشكال الاخرى من الادب كالشعر الديثرامبي[١] والموسيقى والرقص كلها محاكاة ولكنها تختلف بعضها عن بعض في الوسيلة والموضوع وطريقة النقل .

وهكذا يبدو ان ارسطو ـ الذى ينحو الى التشويش في استعماله للاصطلاح يطلق هذا الاصطلاح على ثلاثة معان مختلفة . أ ـ تمثيل التراجيديا على المسرح وهو يتضمن التقليد . ب ـ محاولة استعمال وسيلة ما لنقل تجربة كان يعبر عنها بوسيلة اخرى و جـ ـ كشف حقيقة عامة عن طريق الفرد وهذا يتصل في المأساة بعلاقة الانسان بالالهة وكيف يميل الى التصرف وما يجب ان يفعله . وهكذا يظهر ان كلمة Mimēsis

---

١ ـ الشعر الديثرامبي : شعر غنائي عاطفي وكان في مبدأ امره ترتيلات دينية تغنى في الاحتفالات الخاصة بالاله ديونيسوس اله الخمر عند اليونان .

في الاستعمال العادى تعنى " محاكاة " مضافا اليها شيئا آخر هو النقل التخيلي للمشاعر المختلفة في مجال محسوس ومفهوم كالحركة والصوت . فهي وسيلة لادراك وتوضيح الافكار والاحاسيس بحيث تصح على هذا عملية خلق مستعاد .

٦١. المغنى المتجول Min/strel في البالاد

٦٢. البطولي الساخر Mock heroic في المعارضة الساخرة Parody

٦٣. القدرات السلبية Negative Capability

هي ضرب من التقمص الخيالي المشارك وجدانيا ، حيث يفقد القارىء هويته او يتنكر ذاته في شيء اضخم من شخصه .

ولقد استعمل كيتس هذا التعبير لاول مرة عام ١٨١٧ في رسالة موجهة الى اخويه جورج وتوماس، حيث يتحدث عن لقائه لبعض الادباء الناشئين وقد غرق كل منهم في هويته فايقن ان " الخاصية التي تجعل من الانسان مبدعا وخاصة في خاصية كان يمتلكها شكسبير بشكل فذ — هي القدرة السلبية . وبكلمة اخرى هي امكانية الرجل على ان يكون في الشكوك والغموض والظنون دون ان يحاول السعي القلق وراء الحقيقة والمنطق " . وهكذا فان الشاعر الذى يمتلك مثل هذه القدرة (القدرة السلبية) لا يحتاج للتبرير . اذ لا يملك ذاتا او طابعا ، فتلك الصفة لديه " كل شيء ولا شيء — تستمتع بالضوء والظل وتتلذذ بتمثل اياجو مثلما تتلذذ بتمثل ايموجن " واذا طبقنا ما يقوله كيتس على الشخوص التي خلقها

شكسبير وجدنا ان جميع تلك الشخوص كانت تقف من نفس شكسبير على حد سواء فقد استطاع ان يتمثل الشخصية او الشخوص التي صورها ، سواء أكان احداها " اياجو" الشرير او " ايموجن "الرقيقة .

٦٤. القصة الطويلة Novel

القصة الطويلة شكل رئيس من اشكال القصص وهي سرد مطوّل يعالج شخوصا بشرية ، ولعل اكثر خصائصها ثباتا قابليتها للتبدل . وهذه المرونة في الشكل هي التي ادت الى انتشارها الكبير في الازمنة الاخيرة . ولا تعوق الكاتب القصصي اعتبارات الاسلوب ، والزمان والمكان . فيستطيع الظهور في قصصه او يبقى في زوايا النسيان . ولا يستطيع ، اذا شاء ، ان يكتشف عن شعور شخوصه وافكارهم فحسب (محكيا او مكتوبا) بل يغوص ويكشف عن اعماقهم . ويمكنه ان يدخل آراءه واعتقاداته حيثما شاء .

اذ يخلق الروائي شبيها للحياة لقرائه فيعطى حقائق او ما يبدو كالحقائق . ويستخدم المؤلف النثر وسيلة للتعبير لانه يحتاج الى الدقة في التعبير عما يراه كل يوم ، كما يحتاج الى التجريد في التعبير عن نتائج تأملاته وتحليلاته والنثر يسمح بكل ذلك .

ويعتقد روبرت مارس لوفت ان القصة الطويلة تعتمد على تجربة القصصي في الحياة ، وروعتها تكمن في استقلالها عن القواعد الصارمة[١] ، كما يرى ضرورة النظر اليها على ضوء التأريخ الاجتماعي .

عناصر القصة متعددة ويستطيع المؤلف ان يعنى بواحد منها او اكثر تبعا لنمط القصة ولهدفه او خطته ، وهذه العناصر هي ما يلي :

أ ـ البيئة او الجو : تتضمن المكان والزمان والمستند العام . ويجب ان تنسجم البيئة مع القصة ، سواء استخدمت مسرحا للاحداث فحسب ام اصبحت قوة تؤثر في نتائج العقدة او في الشخوص . فنجدها في قصة اميلي برونتي Wuthering Heights تضيف الى ما في شخوصها من وحشية وسوداوية .

ب ـ العقدة وهي ترتيب الاحداث في القصة وتعطي للقصة الطويلة شكلا وتناسبا . ويعتقد ارسطو (وهو يتحدث عن المأساة) ان للعقدة بداية ، ووسطا وختاما . ويطلق على العقدة التي تتألف من احداث متقطعة بالرغم من تمركزها حول شخصية واحدة ، اسم " الحوادثية " ويختار بعض القصصيين هذا النوع من العقدة عمدا نظرا لما توفره لهم من الحرية والمجال . وقد تدور العقدة بترتيب عكسي فتبدأ من النتائج ومنها تعود الى الاسباب ، او تبدأ من الوسط او حتى من النهاية

---

١ ـ كتلك القواعد الموضوعة لاشكال معينة من القصائد الغنائية والدراما .

ثم تعود الى بداية القصة[١] ومثل ذلك Wuthering Heights

المار ذكرها و The Bridge of San Luis Rey لثورنتون وايلدر ٠

جـ ــ الشخوص: والشخوص هامة في القصة الطويلة اذ يعطى القارىء جلّ اهتمامه للافراد في القصة (يستثنى من ذلك القصص البوليسية وقصص المغامرات حيث يتطلع القارىء لمعرفة الحدث القادم)٠ ويميل القارىء عادة لتقمص شخصية البطل وينفر من الشرير ٠ ولكن ذلك لا يحدث الا اذا كانت هذه الشخوص قريبة من الواقع تستحق الاعجاب ويتمكن القارىء من فهمها ٠ فعلى المؤلف ان لا يجعل الشخوص دمى في يديه ٠ ومتى تحددت الشخوص فعليها ان تسلك وفقا لمتطلبات وقوانين الظروف والاوضاع التي تتعرض لها بغض النظر عما يهواه المؤلف ٠ وهذا ما عناه هنرى جيمس حينما قال ان الشخصية هي حتمية الحدث والحدث توضيح للشخصية ٠ ويستطيع المؤلف ان يكشف عن شخوصه اما عن طريق الحركة ،او الحديث ،او الوصف اوای ترکیب من ذلك ٠

ولعل اصعب عناصر القصة الطويلة تعريفا هي الفكرة ٠ واذ ان الشخوص والحركة والبيئة والعقدة اقل تجريدا من الفكرة وهي نادرا ما تعرض في القصص والروايات بدقة ووضوح وعلى القارىء ان يجدها بين الاســـــطر ٠

---

١ ــ تدعى هذه الوسيلة Flashback وتستخدم في بعض الروايات والمسرحيات والقصص والرقوق حيث يعرض مشهد او فصل احداثا وقعت في زمن اسبق ٠

ويصعب تصنيف القصة الطويلة اذ قد تنتمي الى اكثر من نمط روائي واحد ولكن الانماط القصصية المعروفة هي :

أ ـ القصة التاريخية : وفيها تقدم احداث الماضي وتقاليده ومنها قصص والتر سكوت مثل Ivanhoe ايفانهو .

ب ـ قصص المغامرات : نجد فيها الاهتمام مصبوبا على ما قد يحدث مثل جزيرة الكنز لروبرت ستيفنسون "والبيكارسك" Picaresque ضرب آخر من قصص المغامرات حيث يضع خداع البطل في مخاطر كثيرة . وهي قصص حوادثية تتماسك بوجود البطل فحسب . والكلمة بكارسك مأخوذة عن كلمة (Picaro) الاسبانية حيث تعني الخبيث تقريبا . ومثال على ذلك Moll Flanders لمؤلفها دانيال ديفو . .

جـ ـ القصة القوطية Gothic ابتدأت لاول مرة بقصة هوراس والبول Castle of Otranto وانتشرت في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر . وبيئة هذه القصص قلاع القرون الوسطى بسجونها الغامضة واشباحها وممراتها السرية حيث يشحن الجوبالكآبة والغيبية .

د ـ القصة السياسية والاجتماعية والتي تؤكد على اثر الاحوال الاقتصادية والسياسية والاجتماعية على الشخوص مثل عناقيد الغضب لجون شتانيبك .

هـ ـ القصة في قالب رسائل Epistolary وتكتب على شكل رسائل وقد شاعت في القرن الثامن عشر و باميلا Pamela لصموئيل ريشاردسن

مثال على ذلك • وهي مثال على القصة العاطفية ايضا اذ تستهدف اثارة تعاطف القارىء •

و ــ القصة النفسية تعني بالدرجة الاولى بما يدور في خلد الشخوص كما تعني بالدوافع بدلا من معطيات الحركة الاخلاقية كقصص د • هـ • لورنس •

ز ــ قصة تيار الوعي تتناول افكار الشخوص ومشاعرهم فتجرى دون منطق ظاهر • ولعل Ulysses لجيمس جويس من ابرز الامثلة على هذا النمط •

ح ــ القصة السلوكية : تكشف عن العادات والافكار والسلوك لدى طبقة معينة من البشر مثل ايما Emma لجين اوستن •

ط ــ القصة الاوتوبيوغرافية تعكس حياة المؤلف وتستمد منها الاحداث مثل David Capperfield لتشارليس ديكنز و

The Adventures of Tom Sawyer لمارك توين •

ى ــ وفي الادب المعاصر انتشر نوعان من القصص اولهما القصص العلمي حيث يلجأ المؤلفون الى الواقعية في الظروف والمجال العام رغم غرابة الحركة وشذوذها • وتعتبر The Invisible Man لويلز مثالا عليها •

اما الثانية اى القصة البوليسية فلقد بدأت بقصص آرثر كونان دويل عن شرلوك هولمز • وتعمد للاستيلاء على انتباه القارىء في العدة بترك حل المعضلة او " الحالة " الى نهاية القصة •

والمعتقد ان القصة بشكلها المتكامل بدأت في انجلترا بقصة صموئيل ريشاردسن Pamela (١٧٤٠) أوبقصة دانيال ديفو روبنسن كروزو (١٧٢٠ ـ ١٧١٩) وهي قصة مغامرات .

٦٥. المعادل الموضوعي Objective Correlative

ادخل هذا الاصطلاح الى الادب ت.س. اليوت في مقال له بعنوان هاملت ومشكلاته (١٩١٩) فقال " ان الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال بطريقة فنية هي اكتشاف المعادل الموضوعي . وهذا بكلمة اخرى هو مجموعة من الاشياء ، ووضعية ، وسلسلة من احداث تصور حالة الانفعال المعين بالذات ، بحيث تستثار الانفعالات المطلوبة حالما تقدم الحقائق الخارجية التي تضع حدا للتجربة الحسية " . لذلك يعتقد اليوت ان مسرحية هاملت كانت فشلا فنيا . " هاملت " الانسان " تسيطر عليه انفعالات لا يمكن التعبير عنها لانها تفوق الحقائق الظاهرة " بينما نجد بالمقارنة ان حديث الليدى ماكبث وهي تسير في نومها يعبر تعبيرا مناسبا تماما عن حالتها النفسية فسيرها المبهور وهي تحمل الشمعة في يديها ، هاتين اليدين اللتين " لن تطهرهما كل طيوب بلاد العرب " ، يستثير فينا الانفعالات التي اراد الشاعر ان ينقلها الينا . ففي هذا المشهد والحديث وجد شكسبير بنجاح " وضعية وسلسلة من الاحداث " ينقل عن طريقها الانفعالات منه (المؤلف) الى القارئ . وهذا نتاج

حكائي (انظر المحاكاة) بمعنى انها عملية اعادة في الخلق • وكلمة او حركة واحدة يمكن ان تقابل انفعال المؤلف او فكرته ، فيستطيع القارىء ان يمسك بتلابيبها ويحللها • انه شيء يحسه الكل ويضاهي رؤيا داخلية • ومفهوم المعادل الموضوعي يحتمل ان يكون ناشئا عن نظرية الرمزيين الفرنسيين الذين انطلقوا من رأيهم بان الشعر لا يستطيع التعبير عن الانفعال مباشرة وانما الانفعالات تستثار فحسب • ويعرف عزرا باوند الشعر بانه " ضرب من الرياضيات الملهمة تعطينا معادلات عن الانفعالات البشرية " ويمكن اعتبار هذه الجملة نقطة انطلاق نظرية اليوت • ويحاول اليوت في قصيدته اربعاء الرماد ان يجد رموزا واخيلة تستهوى الحواس وتناسب الانفعالات المستثارة و" تعادلها موضوعيا !"•

٦٦• الثمانية Octave في السوناته

٦٧• المزدوج ذو المقاطع الثمانية Octosyllabic في الدورة

٦٨• الاود Ode

يستعمل هذا المصطلح في الانجليزية اليوم بشيء قليل من الدقة ليعنى قصيدة غنائية طويلة نوعا ما ، ذات فكرة نبيلة ، موجهة عادة الى شخص معين او الى موضوع معين • وقد تؤلف لمناسبة خاصة • وتتسم عادة بالوقار ــ الا في حالات السخرية من الوقار ــ كما هو الامر في اود في موت قطة مفضلة لتوماس جراى Gray • اما المعنى الاصلي

للاود فهو الترتيلة ، وهي قصيدة نغمت لكي تغنى بمصاحبة آلة موسيقية.

والاود ضروب منها :

أ ـ البندارية Pindaric : وتعود الى الشاعر الاغريقي بندار (٥٢٢ ـ ٤٤٣ ق.م.) وهي النوع الوحيد الذى يراعى فيه الشكل الاعتيادى لها . وهذا شعر تقريظ[1] يستخدم مجاميع من الاصوات Encomiastic وكانت حركات المغنين على المسرح تحدد الدورات (المرتبة في مجاميع ثلاثية).

ويتحرك جوق المغنين اثناء النوبة فيذهبون الى جهة من المسرح وهم يتغنون " قفل "[2] النوبة Strophe ثم يعودون ادراجهم في "الردة Antistrophe وهي الدورة الثانية . اما حين يغنون "الغصن " epode وهو الدورة الثالثة فيقفون ساكنين هذا ويندر الاود البندارى الصحيح في الادب الانجليزى ولعل خير صورة صحيحة منه قصيدة Progress of Poesy لتوماس جرى .

ب ـ الاود اللامنتظم (الكاولي) Cowleyan ، ولقد ادخلها الى الادب الانجليزى ابراهام كاولي . (١٦٥٦) تقليدا لبندار وهي في الحقيقة غير منتظمة . فهي تهمل طبيعة التفاوت بين الدورات الثلاث

---

١ ـ التقريظ : يكتب لاطراء شخص او تعظيمه ، وقد جعل في هذه الحالة لتمجيد الفوز في الالعاب الاولمبية .

٢ ـ " Strophe " وتعنى احيانا " دورة " في القصيدة كما تعنى "حركة في النوبة " ويطلق على القصيدة التي لا تبدل شكلها الدورى مصطلح "احادية الدورة " Monostrophic

(القفل والردة والغصن) فتستقل كل دورة (stanza) فيهـــا بحسب طول ابياتها وعددها وقوافيها . وتعد قصيدة وردزورث لمحات الخلود في ذكريات الطفولة الباكرة قصيدة ناجحة بالرغم من عدم انتظامها لان تطور فكرتها الواضح يبقى على وحدة القصيدة وقوافيها . ويسمح التباين في الاوزان بنقل التناوب بين الشد والتراخي في المشاعر . ويصدق قول من قال في هذه القصيدة " من روحها يتخذ جسمها شكلا" .

جـ الاود الصافوى او الهورأسي Horatian : وتكتب عادة في دورة واحدة متكررة كما في قصيدة الى عندليب لكيتس .

٦٩. الاونوماتوبيا Onomatopoeia

انه تطابق الصوت والمعنى في الكلمات مثل فحيح ومواء ،عواء وحفيف ... الـخ والعبارات وابيات الشعر التي تحتوى على صدى او ايحاء بالتطابق بين المعنى والصوت . اما بالنسبة للوزن فالكلمة تعنى التوافق بين ايقاع الشعر و الفكرة المعبر عنها ، وحيث يخضع الصوت للمعنى نحصل على اسمى التأثيرات الفنية .

There was a rustling that seemed like bustling of
merry crowds justling and pitching and hustling
small feet were pattering, wooden shoes were clattering
little hands clapping and little tongues chattering

(R. Browning.)

٧٠. الاوتاوا ريما او الريما الثمانية Ottava Rima في الدورة

٧١. الامثولة Parable في الحكاية الكنائية

٧٢. المعارضة الساخرة والهزل Burlesque and Parody او التشنيع الساخر

المعارضة الساخرة عمل ادبي يعمد الى الاستخفاف والغمز Satire للاعمال او الاساليب الاخرى او المؤلفين الاخرين عن طريق تقليدها وقد تصبح السخرية عملا نقديا جيدا لدى اظهارها نقاط الضعف في الاصل وتبيانها وتوضيحها . وقد عمد هنرى فيلدنج الى السخرية من قصة ريشاردسن باميلا Pamela اولا في شاميلا Shamela وفيما بعد في جوزيف اندروز Joseph Andrews ومن امثلة المعارضة الساخرة ايضا سكنت بين الدروب غير المطروقة لهارتلي كولريدج She dwelt among the Untrodden Ways فقد عارض فيها ورد زورت ساخرا فهو يقول في الدورة الاولى :

He lived amid st th* untrodden ways
to Rydal Lake that lead;
A bard whom there were none to praise,
And very few to read.

كالفرلي في سخريته منه

كما ذاع صيت براوننج وماكولي وآخرين لما كتبوه من معارضات ساخرة .

اما التشنيع الساخر Burlesque فقد يتناول الاعمال او الاساليب الادبية بالتقليد ايضا ولكنه يعالج الاصل بحرية ويحورفيه ويهزأ منه فنجد جلبرت وسليفان يعمدان الى التندر من بطل Patience or Bunthornes Bride (وهو كاريكاتير لاوسكار وايلد) الذى يلاحقه قطيع من النساء المغرمات .

والبطولي الساخر Mock Heroic يشابه التشنيع الساخر فيعالج مشاكل تافهة باسلوب فخم كما يفعل الكساندر بوب في قصيدته اغتصاب الخصلة the Rape of Lock .

٧٣. المرثية الرعوية Pastoral elegy في القصيدة الغنائية الذاتية Lyric

٧٤. التشخيص Personification في الحكاية الكنائية

٧٥. البيكارسك Picaresque في القصة الطويلة

٧٦. الحبكة Plot في القصة الطويلة

٧٧. علم العروض Prosody وهو الدراسة المنظمة لنظم الشعر فيتضمن الوزن والبحور والقوافي والدورات .

٧٨. الكورتو (كتاب قطع الربع) Quarto

أ ـ اصطلاح يطلق على كتاب يطبع على اوراق تطوى مرتين بحيث ينتج عنها اربعة اوراق او ثمانية صفحات .

ب ـ اما الكورتو الشكسبيري فهو الطبعات التي نشرت فيها مسرحيات شكسبير منفصلة اثناء وبعد وفاته . ويمكن ان ترمز للكورتو هكذا (Q1, Q2,...) (انظر ايضا : الفوليو).

٧٩. الرباعية Quatrain في الدورة

٨٠. النغرات والتكرار Refrain في الدورة

٨١. القافية : او (Rime) Rhyme

تكرار لرويّ واحد . وهي ايضا عامل يوحد الدورة وتعتمد عليه التقسيمات فيها . هل تكون القافية عقبة او عائقا امام الشاعر ؟ ذلك امر

يعتمد تماما على سيطرته لفن الشعر واتقانه له هذا والمعتقد بشكل عام ان القصائد القصيرة تتطلب قافية اما القصائد الطويلة فاستعمال القافية فيها يعتمد على مشيئة الشاعر والجو الذى يرغب في خلقه لانها لا تعتمد التأثير المباشر . ولقد هاجم ملتون في الفردوس المفقود Paradise Lost القافية قائلا انها " ليست لازمة ضرورية او زخرفا لقصيدة او شعر جيد ، وخاصة في القصائد الطويلة " ولكن صموئيل دانيال كان على العكس يرى ان القافية تعطي اللغة تأثيرا ابلغ .

ويطلق على القافية التي تشمل مقطعا واحدا (Wine, Dine) اسم القافية الاحادية او المذكرة ، اما اذا تضمنت مقطعا منبورا وآخر غير منبور (én/dĭng ; bén/dĭng) فهي ثنائية او مؤنثة . اما الثلاثية فتتضمن مقطعا منبورا ومقطعين غير منبورين (slénděrlў وجميع هذه القوافي ضربية اى تأتي في نهاية البيت او (الضرب) ولكن قد يحدث ان تكون القافية في البيت الواحد فتدعى حين ذاك قافية داخلية او ضمنية ، وهي نوع من التصريح مثل

"The fair breeze (blew) the white foam flew)

Coleridge - The Ancient Mariner

اما التوزيع فهو تكرار الصوت في المقطع الاول من كلمات تجرى في بيت الشعر .

"That tips with silver all these fruit tree tops."

(Romeo & Juliet, II, 2, 108.)

اما تكرار الاصوات الصامتة مع تداخل اصوات العلة المختلفة فتدعى قافية الاصوات الصامتة . (Rider, reader; farer, fearer

(W. H. Auden's Song XXV)

اما اذا كان التكرار في اصوات العلة المتشابهة فتدعى قافية العلة (Water, saunter)

وتدعى القافية تامة اذا كان روّى الكلمتين متعادلا تماما . وقد نسميها القافية اللزومية (Cloud, shroud) . ويلجأ كثير من الشعراء المحدثين الى استخدام القافية الناقصة عمدا فتدعى احيانا الجزئية او التقريبية

The centuries will burn rich loads
with which we groaned,
Whose warmth shall lull their dreamy lids,
while songs are crooned

(Wilfred Owen)

اما قافية التهجئة Eye Rhymes فتستخدم كلمات تتشابه تهجئة نهاياتها ولربما كان النطق بها يوما ما واحدا ولكنها اصبحت تلفظ اليوم بطرق مختلفة مثلا (Prove - love; War, car)

٨٢. القافية الملكية Rhyme royal في الدورة

٨٣. الايقاع Rhythm في الوزن

٨٤. القصص الرومانسية Romances

سرد شعرى او نثرى مطول ظهر اولا في القرن الثاني عشر في فرنسا . (ومن اشهر كتابها كريستيان دى تروى) وهي تختلف عن شعر الملحمة القديم في انها كتبت للقراءة لا للغناء ، وفي انها كتبت عن

الحب المهذب وليست بطولية • وكانت تسرد مغامرات الملوك والفرسان ، فادخلت " البطلة " وجعلت الحب هاما كما نقلت ما فوق الطبيعة من جبل الاولمب (مقر الالهة) الى عالم الجنيات والحوريات fairy land وكانت تشابه الملحمة لدى نشأتها ولكنها عاجلا ما اصبحت قصصا للفروسية • وجوهر القصص الرومانسية العجب : اى الدهشة المفرحة لاكتشاف اراض غريبة وتطور احداث بديعة ، ومعجزة الحب • وكانت موجهة للطبقة العليا وخاصة نساءها •

ويمكن تقسيم هذه القصص من حيث محتواها الى ثلاث مجاميع •

أ ـ قصص شارلمان وامراء بلاطه •

ب ـ قصص روما العظيمة ("Rome le Grant") التي تضم جميع ما يتصل بالقصص اليونانية والرومانية مثل طروادة والاسكندر وحصار روما •

جـ ـ القصص الارثرية وما يتصل بها •

وحينما دخل الشرق مسرح الاحداث في عصر الحروب الصليبية اختلطت اساطير بيزنطية ومصرية باقاصيص الاغريق القديمة على نحو عارض •

ان الكتاب الذى اثار اول اهتمام في نمو الادب الارثرى وخاصة في انجلترا كان من تأليف جيفرى المونماوتي Geoffrey of Monmouth بعنوان تاريخ الملوك في بريطانيا وهو يفترض ان بروتس الطروادى هو مؤسس العرق البريطاني • وهذا الكتاب تاريخ خيالي ، ولكن الشاعر النورماندى Wace ويس (١١٥٥) الذى حوّله الى نثر تناول القصة

بخيال ومهارة . فتحدث عن " الطاولة المستديرة " وعجائب غابة بروسلياند ويعتبر عمله قصة في الفروسية حقا . وجاءت القصص الرومنسية الموزونة من القارة عن طريق النورمانديين . فاستخدمت الدورات المعقدة والتوزيع الصوتي . وسيطرت الفروسية والحب الرومانسي والدين على هذه القصص . وقد ظهر فيها روبن هود ورجاله ايضا . وكان بطل الرواية او الفارس يقسم يمين الولاء للمسيح وللملك ولمحبوبته وكان عليه ان يقدم على عظيم الاعمال في سبيل الحق والشرف والحرية . كما كان عليه ان يقاوم العناصر الشريرة ويتغلب عليها بشجاعته الفروسية ، وهي تأخذ اشكالا متباينة كالساحرات الشريرات او الوحوش المخيفة . ولعل اعظم القصص المنظومة في الادب الانجليزى هي Faerie Queene لادموند سبنسر .

وقصص شكسبير لا تقع تحت اى صنف من الاصناف المارة الذكر ، فهي لا تعنى بالفرسان والاعمال الجليلة ، بل تعنى بالحب والوقيعة وسوء التفاهم ولها بيئة وعوية على الاغلب تتضمن بطلات جذلات ذكيات وتتضمن في بعض الاحيان عناصر غيبية .

ولقد طغى طابع القصص الرومانسية على بعض اشكال الادب المتأخر كما في قصص والتر سكوت الطويلة ، وعناصر الغموض والرعب في القصة الطويلة

القوطية والحكايات الشرقية القريبة التي كانت محببة في القرن الثامن عشر وقد بعث الفرد تنيون في قصته Idylls of the King فرسان آرثر وعصرهـــم ٠

٨٥٠ الرباعيات Rubaiyat في الدورة

٨٦٠ استرسال الابيات Run-on-lines في الوزن

٨٧٠ التشطير (وزن البيت) Scansion في الوزن

٨٨٠ السداسية Sestet في الاود

٨٩٠ الســـتينا Sestina في الدورة

٩٠٠ البيئة او الجو Setting في القصة الطويلة

٩١٠ الاقصوصة Short-Story[1]

يطلق هذا الاسم على السرد النثرى الذى يكون اوجز من القصة الطويلة والرواية ولكنه اطول من الطريفة[2] ومعدل طول الاقصوصة لا يزيد عن خمسة آلاف الى ستة آلاف كلمة ٠ وهذا التحديد يجبر الكاتب على ان يحدد الشخوص والمشاهد ، وان يستخدم حبكة ايسط من حبكة القصة الطويلة ٠ كما يحتم عليه الالتزام نوعا ما بالوحدات الثلاث العمل ، الزمن ، والمكان ٠ والقصة القصيرة الكاملة تلك التي تشوه وحدتها وتناسق تماسكها

---

١ ــ الفاصلة في (Short-Story) استعملت في التفريق بين النوع الحديث والشكل القديم غير المحدد كالقصص على ألسنة الحيوان والامثولات والحكايات الشعبية ٠

٢ ــ الطريفة Anecdote انه سرد بسيط وقصير لحدث معين اوعن فرد معين ٠

اية اضافة او اختزال سواء في الوصف او التشخيص .

ومن اشهر كتاب القصة القصيرة في الادب الانجليزى ادجار الن يو ، (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) مبدع القصة البوليسية والقصص المثيرة وكاترين مانسفيلد (١٨٨٨ ـ ١٩٢٣) وروبرت لويس ستيفنسن (١٨٥٠ ـ ١٨٩٤) ووليام فولكنر (١٨٩٧ ـ ١٩٦٣) وآخرون غيرهم (انظر الرواية)

٩٢ . التشبيه Simile في الخيال

٩٣ . القصيدة الغنائية البسيطة Simple Lyric في القصيدة الغنائية الذاتية

٩٤ . المغني الاسكندنافي Skald في البلاد

٩٥ . الاغنية Song في القصيدة الغنائية الذاتية Lyric

٩٦ . السوناته Sonnet

السوناته قصيدة غنائية تتألف من اربعة عشر بيتا على البحر الايامبي الخماسي في الانجليزية عادة ولها خطة ثانية معقدة نوعا ما . نشأت في ايطاليا في القرن الرابع عشر وبدأت بسوناته بترارك الى (لورا) وسوناته دانتي الى "بياتريس" وظهرت في الشعر الانجليزى لاول مرة في منوعات توتل Tottle's Miscellany (١٥٥٧) .

وتقسم السوناته الى الانواع الرئيسية التالية :

أ ـ البترارکية Petrarchan (او الايطالية) وتتألف من قسمين : الثمانية Octave وهي الابيات الثمانية الاولى وتحتوى على الفكرة الرئيسية التي

تطورها السوناته اما الابيات الستة التالية فتدعى السداسية Sestet حيث تطور الفكرة او الاحاسيس باتجاه جديد كقرار • وخطة القافية في الثمانية ا ـ ب ـ ب ـ ا ـ ا ـ ب ـ ب ـ ا وفي السداسية حـ ـ د ـ هـ ، حـ ـ د ـ هـ ـ ، ولكنها قد تشذ عن ذلك احيانا فتحتوى على قافيتين بدلا من ثلاثة كما في قصيدة ملتون في عماه •

ب ـ الشكسبيرية (او الانجليزية وتتألف من ثلاث رباعيات quatrains مقفاة بالشكل الاتي ا ـ ب ـ ا ـ ب ، حـ ـ د ـ حـ ـ د ، هـ ـ و ـ هـ ـ و ويتبعها ازدواجية couplet بقافية زـ ـ زـ • وهذا الشكل من السوناته يختلف عن البتراركية التي تملك حركة الجريان والانحسار في انها تخطو باستمرار لتقف فجأة في الازدواجية الختامية • ومثلا على ذلك سوناتات شكسبير و Since there is no help لمايكل درايتون •

جـ ـ السبنسرية التي تشبه الشكسبيرية من حيث ختمها بازدواجية ، ولكنها تمتلك خمس قواف فقط وكل رباعية ترتبط بسابقتها بالقافية ، ا ـ ب ـ ا ـ ب ـ ب ـ حـ ـ ب ـ حـ ، حـ ـ د ـ حـ ـ د ، هـ ـ هـ ـ • فتشابه القافية ابيات الاولى مثيلتها في الدورة الشكسبيرية مثال سونيت السبنسر• Amoretti

د ـ الملتونية وتستعمل خطة القافية البتراركية للثمانية ا ـ ب ـ ب ـ ا ـ ا ـ ب ـ ب ـ ا ـ دائما و حـ ـ د ـ هـ ـ حـ ـ د ـ هـ او حـ ـ د ـ هـ ـ د ـ حـ ـ د ـ للسداسية • وهكذا تصبح الملتونية ايطالية في شكلها ولكنها

انجليزية في تطوير الفكرة حيث تسير الفكرة دون انقطاع من الثمانية الى السداسية ـ ومثال عليها عن زوجته المتوفاة On his deceased wife لملتون ٠

هـ ـ وهناك من الشعراء من درج على التجريب في انماط السوناته مثل حينما تداهمني المخاوف When I have fears لكيتس (شكسبيرية) ولدى اول نظرة في هومر لشابمان (بتراركية) ٠ ومهما يكن اختيار الشاعر لشكل السوناته فهي تطلب وحدة وثيقة بين الفكرة والغناء وتوزيع مناسب للفكر والانفعال ٠ وقد ترتبط سلسلة من السوناتات بعضها ببعض بحيث العلاقة بين المحبين التي تكون عقدة ضمنية كما في سوناتات من البرتغالية لاليزابيث بارت براوننج وفي سوناتات شكسبير وأموريتي لسبنسر ويطلق على هاته اسم السوناتات المتوالية ٠

٩٧٠ الدورة السبنسرية Spenserian Stanza في الدورة

٩٨٠ السبوندية Spondaic في الوزن

٩٩٠ الايقاع المنفلت Sprung rhythm في الوزن

١٠٠ الدورة Stanza :

يطلق هذا التعبير على مجموعة من الابيات المقفاة المنظمة في نمط معين ٠ ونمط الدورة يحدده عدد الابيات ، والبحر ، وعدد تفعيلات البيت الواحد ، وخطة القافية ٠ والكلمة " Stanza " ايطالية بمعنى الموقف او الوقفة ٠ ومن اشكالها المعروفة ما يلي :

أ ـ الديستك Distich او المزدوج Couplet وهو زوج من الابيات المقفاة . ولعل اكثر المزدوجات شيوعا في الانجليزية هو المزدوج ذو المقاطع الثمانية Octosyllabic والمزدوج العشارى المقاطع Decasyllabic والمزدوج ذو المقاطع الثمانيه او المزدوج القصير مستمد من الشعر الفرنسي الثماني المقاطع . وكان يستعمل في القصائد السردية الطويلة وهو يصلح للحركة السريعة لسبب واضح الا وهو قصر البيت . ولقد استخدم شوسر هذا النوع من المزدوج في منظوماته الاولى ، كتاب الدوقة The book of the Duchess ودار الشهرة House of Fame كما فعل صموئيل بطلر في هدبراس Hudibras وكما فعل ذلك ايضا كل من سكوت وبايرون ووردزورث في الشعر السردى الرومانسي . هذا واستخدمه شكسبير لاغراض غنائية Lyrical . واستفاد منه ملتن بمرونة في الاليغرو l'Allegro والبنسوروسو Il Penseroso

When Civil fury first grew high,
And men fell out, they knew not why;

(Butler: Hudibras)

اما المزدوج ذو المقاطع العشرة فيستعمل بطريقتين : المزدوج المكتمل وهو مستقل ذاتيا مثل مزدوجات درايدن وبوب البطولية . والمزدوج غير المكتمل حيث ينتقل المعنى من بيت في المزدوج الى الاخر وفي بعض الاحيان من مزدوج الى آخر . ولقد ظهر المزدوج البطولي ،

وهو زوج من الابيات المقفاة ذات البحر الايامبي الخماسي ، لاول مرة في الانجليزية في شعر شوسر :

She was a worthy woman al hir lyve.
Housbrands at churches dore she hadde fyve.

(Prologue-Canterbury Talks)

اما الكساندربوب وهو احد الاعمدة الهامة لهذا الشعر فغالبا ما كان يقفل البيت الاول والمزدوج

One Science only will one genius fit;
So vast is art, so narrow human wit:

(An Essay on Criticism)

ب ـ الثلاثية Triplet or Tercet : وهي دورة غير مألوفة تتكون من ثلاثة ابيات ذات قافية واحدة . ولعل المعروف منها A Toccata of Galuppis لروبرت براوننج و Upon Julia's Clothes لروبرت هريك

When in silks my Julia goes,
Then, then, methings how sweetly flows
that liquifaction of her clothes.

(Upon Julias Clothes)

جـ ـ الترزا ريما او الثلاثيات Terza Rima وقد استخدمها دانتي في الكوميديا الالهية وهي سلسلة من الثلاثيات حيث تأخذ كل مجموعة من ثلاثة ابيات بعد الثلاثية الاولى ، قافيتها الاولى والاخيرة روّى البيت الوسط من سابقتها . وللبيت الوسط في كل ثلاثية روّى جديد . وهكذا تكون خطة القافية : ا ـ ب ـ ا ـ ب ـ ح ـ ب ـ ح ـ د ـ ح ...الخ .

وهذا الضرب من الدورات غير مألوف في الادب الانجليزى ايضا . وتعتبر Ode to the west wind لشيلي مثالا على التيرزا ريما في الادب الانجليزى .

د ـ الرباعية : وهي دورة ذات اربعة ابيات وهناك تنويعات في الرباعية حيث يستعمل البعض التكرار والنقرات . ودورة البالاد Ballad دورة رباعية من ابيات تتبادل الثلاث والاربع نبرات . قافيتها ا ـ ب ـ ح ـ ب ـ او ا ـ ب ـ ا ـ ب ـ احيانا . وقد تكون للرباعيات احيانا تصريعات داخلية وقد يضاف اليها ابيات اخرى كما في Ancient Mariner لكولريدج .

اما الدورة التي تسمى ال In Memoriam باسم قصيدة تنيسون " فينخفض التأكيد على القافية النهائية ويربط البيتان الثاني والثالث سوية عن طريق القافية ، فتتلاءم الدورة بشكل يدعو الى الاعجاب مع استمرار الجريان الحلو والمتحرر من كل المعرقلات الفجائية وذلك ما يتطلبه الحزن الروحي الذى تحمله معها " .

I hold it true whatever befall;
I feel it when I sorrow most;
'tis better to have loved and lost
than never to have loved at all.

(In Memoriam XXVII, 4.)

وقد ادخل فتزجيرالد تنويعا على الرباعية آخر ينتظم في القافية ا ـ ا ـ ب ـ ا وذاعت شهرته في ترجمته لرباعيات الخيام

يقولون : ان الخلد بالحور طيب[1]

فقلت لهم : ان المدامة اطيب

فدع كل (وعد " واقبض" النقد "عاجلا

فانغام صوت الطبل في البعد اعذب

هـ ـ الدورات ذات الابيات الخمسة او الستة : وتؤلف هذه بطرق متباينة : فدورة فينوس وادونيس، والتي يطلق عليها هذا الاسم من قصيدة لشكسبير تحمل نفس الاسم تتألف من رباعية مقفاة ا ـ ب ـ ا ـ ب ومزدوج حـ ـ حـ ومثال على ذلك الى قبّرة لورنزويت .

اما القافية الذيليه Tail Rhyme او Rime couee كما تدعى بالفرنسية ، فهي دورة من ستة ابيات وقافيتها تنتظم الشكل ا ـ ا ـ ب ـ حـ حـ ـ ب ـ او ا ـ ا ـ ب ـ ا ـ ا ـ ب كما قد تتخذ اشكالا اخرى وقد استخدمها شوسر في Sir Topaz في حكايات كانتربرى

و ـ القافية الملكية Rhyme Royal وتدعى احيانا الدورة الشوسرية وهي دورة من سبعة ابيات من البحر الايامبي الخماسي وقافيتها ا ـ ب ـ ا ـ ب ـ ب ـ حـ ـ حـ ـ وقد استخدمها شوسر للسرد المستديم في Troilus & Criseyde واستخدمها شكسبير في اغتصاب لوكريس .

---

١ ـ ترجمة طالب الحيدري

ز ـ The Ottava Rima وهي دورة ذات ثمانية ابيات من البحر الايامبي الخماسي تنتظم قافيتها الشكل الاتي ا ـ ب ـ ا ـ ب ـ ا ـ ب ـ ح ـ ولقد استمدت من الايطالية وتعتبر Isabella لجون كيتس مثالا عليها .

ح ـ الدورة السبنسرية وهي رباعية مزدوجة تتألف من ابيات ذات خمسة نبرات زائد بيتا على البحر السكندرى وتنتظم قافيتها في ا ـ ب ـ ا ـ ب ـ ب ـ ح ـ ب ـ ثلاث ، وللفخامة الطفيفة في البحر السكندرى . ولقد استعملها ادموند سبنسر لاول مرة في Fairie Queene وظهرت في Childe Harold's Pilgrimage لبايرون و Eve of St. Agnes لكيتس و Adonais لشيلي .

ط ـ وفيما عدا ما مر ذكره من ضروب الدورات هنالك عدد من الاشكال الفرنسية جرى الضرب على منوالها في الادب الانجليزى .

١ ـ السستينا Sestina وهي شكل معقد مؤلف من ست دورات كل دورة منها تتألف من ستة ابيات غير مقفاة يتبعها ثلاثية . وتعاد الكلمات الاخيرة لابيات الدورة الاولى بدلا من القافية .

٢ ـ دورة البالاد (باضافة e في الاخير) Ballade وتتألف من ثلاث دورات كل منها يتكون من خمسة ابيات ودوره رباعية تدعى Envoy .

٣ ـ وهناك اشكال فرنسية اخرى ذات تنظيمات معقدة للقافية وتكرار الابيات منها Villanelle و Triolet و Rondel و Rondeaus

(انظر سونيت ايضا)

١٠١ النبرة Stress في الوزن

١٠٢ قفل النوبة Strophe في الاود

١٠٣ التعاطف Sympathy في المشاركة الوجدانية Empathy

١٠٤ تبادل الحواس Synesthesia :

مصدر الكلمات من الاغريقية حيث تعني Syn يربط معا و aisthesis الادراك . وتعني طبيا ارتباك الادراك الحسي . اما في الادب فتطلق على الاسطر او المقاطع حيث يوصف احساس معين بواسطة احساس آخر ، واكثر ما يكون ذلك في الابصار والسمع . انه " ضرب من الترجمة المجازية او تعبير اسلوبي ميتا فيزيقي ـ او اتجاه نفسي جمالي نحو الحياة " .

وتدعى هذه الظاهرة الادبية احيانا " بالتحويل الحسي " وقد اتخذت وسيلة فعالة للصور الدافقة بالحيوية في بعض انماط الشعر خلال القرنين التاسع عشر والعشرين ومثال على ذلك قصيدة اغنية العندليب لكيتس .

يا ليتني انال جرعة خمر
عتقت في اغوار الارض
لها مذاق ربة الازهار والمروج الخضر
والرقص والاغنية البروفانسية
والجذل الذى لوحته الشمس .

فهو يطلب فيها جرعة خمر مذاقها لون وحركة وحرارة . وقد استعمل هذا النوع من الصور الشعراء الفرنسيون الرمزيون في اواخر القرن التاسع عشر . فان سوناته بودلير Correspondence التي يصف فيها بعض العطور بانها " ناعمة كصوت الناى وخضراء كالحقول " تعتبر من اشهر الامثلـــة على تبادل الحواس" .

١٠٥ القافية الضربية Tail Rhyme في القافية

١٠٦ الثلاثية Tercets في الدورة

١٠٧ الترزا ريما Terza Rima في الدورة

١٠٨ القافية الثلاثية Triple Rhyme في القافية

١٠٩ التروكي Trochaic في الوزن

١١٠ الشعر او النظم Verse في الوزن