دراسات فى النقـد الانجليزى المعاصر

النقد الجديد فى رأى ج. ا. سبنجارن

هذه بعض الدراسات فى النقد الأدبى المعاصر بانجلترا ، رأيت أن أقدمها لقراء العربية رغبة منى فى توطيد الصلة بين الفكر العربى والفكر الأوربى الحديث ، وهى الصلة التى مازالت فى رأيى بعيدة بعض الشئ . وسأبدؤها بعرض لفلسفة إمام من أئمة النقد المحدثين وأعنى به — ج. ا. سبنجارن — وهى الفلسفة التى يطلق عليها اسم « النقد الجديد » والتى يتحرر فيها من كثير من الآراء والمعتقدات التى كانت ومازالت تسيطر على كثير من مدارس النقد فى أوربا وفى مصر على وجه الخصوص . ولكى يتسنى لنا أن نفهم مايعنى سبنجارن بالنقد الجديد يجدر بنا أن نستعرض فى اختصار الأطوار التى مر بها النقـد الأوربى عامة فيما بين القرن الماضى والوقت الحاضر .

فى نهاية القرن الماضى احتلت فرنسا مرة أخرى مركز المسرح الذى يمثل النظارة فيه وارثو الحضارة الأوربية ، فأنصت العالم إليها مرة أخرى وهى تتحدث أحاديث مختلفة كان من أهمها حديث النقد الأدبى . ولست أريد الآن أن أسرد للقارئ ما هو فى الغالب يعلمه حق العلم ، ولا أن أشير إلى كيف أن نقاد «مجلة العالمين » *Revue des deux mondes* ، قرنوا فى مهارة وحذق بما بين النقد القديم وأسلحة العلم الحديث ، ولا إلى الدقة فى التفكير والجمال فى التعبير مما استخدمه جول ليميتر وأناتول فرانس وأقرانهما فى دفاعهم عن حرية التقدير والنقـد ؛ فقد أصبح الكثير من أقوالهم الآن معترفا به ؛ ومن ذلك إنكار أناتول فرانس على الناقد صفة القاضى الذى يحكم بالبراءة أو الادانة ، ووصفه له بأنه « نفس مرهفة الحس تروى مغامراتها بين روائع الآثار الفنية » فمهمة النقد لدى أصحاب المذهب العاطفى هى التعبير عما يحسه الناقد من مشاعر مختلفة فى وجود الأثر الفنى — وهو قد

يعبر عن وجهة نظره بالكيفية الآتية فيقول : « هذه قصيدة جميلة — (بروميتيوس طليق) لشلى مثلا ، أحس بالسرور عندما أقرؤها ، وهذا السرور الذى أحس به هو حكمى عليها الذى لا يمكن أن يفضله حكم آخر . كل ما أستطيع عمله أن أروى لك كيف تؤثر فى وأن أشرح لك الاحساسات المختلفة التى تخلفها فى نفسى . قد يحس غيرى عند قراءتها باحساسات أخرى وقد يعبر عنها تعبيراً آخر . ولكن أليس له من الحق فى هذا مثلما لى ؟ إن استطاع كل منا أن يعبر عن نفسه جيدا ، وإن كانت لكل منا القدرة على الاحساس الدقيق ، أنتج أثراً فنيا جديداً يحل محل الأثر الذى كان مصدر إحساساتنا — وهذا هو فن النقد ، ولا يستطيع النقد أن يأتى بأكثر من هذا . »

وقد نرد عليه فنقول : « أنت لا تعنينا فى شئ ، وإنما قصيدة شلى هى التى تهمنا . وأنت بوصفك لحالتك الصحية أو النفسية لا تساعدنا على فهم القصيدة أو الاستمتاع بها ، وإن نقدك ليحاول دائما أن يبتعد عن الأثر الفنى ليركز الاهتمام فيك وفى مشاعرك . » ولكنه سيجيب : « هذا صحيح ؛ إن نقدى يميل إلى أن يبتعد عن الأثر الفنى وأن يركز الاهتمام فىّ . ولكن كل أنواع النقد الأخرى تبتعد عن موضوع النقد وتحل محله شيئا آخر ، الناقد العاطفى يحل نفسه ، ولكن أى أنواع النقد الأخرى تقترب من بروميتيوس ؟

« فالنقد التاريخى يبعدنا عنه فى سعيه وراء البيئة والعصر والمدرسة الشعرية التى نشأ فيها الشاعر ، وهو يوصينا بقراءة « تاريخ الثورة الفرنسية والعدالة السياسية » لجودوين — و « بروميتيوس سجين » لا يسكلوس — والنقد السيكولوجى يبعدنى عن القصيدة أيضا ويحل محلها حياة الشاعر ، فبدل أن أستمتع « ببروميتيوس » يطلب منى أعرف الكثير عن شلى نفسه . والناقد الكلاسيكى لا يقترب من القصيدة بحكمه عليها بموازينه ومقاييسه المعينة ، فهو يطلب منى أن أقرأ المسرحيات الاغريقية وشكسبير وشعريات أرسطو وربما أصل الأجناس لداروين أيضا ، حتى أستطيع أن أتبين مدى إخفاق شلى فى أن يصبغ قصيدته بالصبغة المسرحية أو فى مراعاة أصول وقواعد « الصنف » الأدبى genre الذى تنتمى القصيدة إليه . ولكن هذا يعنى دراسة آثار أدبية أخرى لا دراسة « بروميتيوس طليق » . أما الناقد من أصحاب المدرسة الجمالية فى النقد فهو يبعدنى عن القصيدة بنظرياته عن الجمال والفن . وهكذا

الحال مع كل نوع آخر من أنواع النقد . فلا تخدع نفسك لأن النقد فى مجموعه يميل إلى أن ينقل الاهتمام من الأثر الفنى إلى شئ غيره . غيرى من النقاد يهتمون بالتاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوى والأدبى . أما أنا فانى أحلم حلم الشاعر ؛ ولذلك أحاول أن أحل أثراً فنيا محل أثر آخر . والفنى لا يستطيع أن يدرك نفسه إلا بالفن » .

من العبث هنا أن نفصل ردود المدارس النقدية الأخرى على أصحاب هذه المدرسة ، إلا أنها كانت تستطيع مهاجمة الفكرة القائلة بأن الذوق يمكن أن يحل محل العلم ، أو أن العلم يمكن أن يعوضنا عن الذوق ؛ فكل منهما له قيمة فى النقد . وبذلك تكون الطريقة العاطفية ليست أقل خطأ من الطريقة المدرسية فى النقد ، كلاهما ناقص ؛ وكلاهما لا يفى بالغرض ، على أن هذا لا يعنينا الآن فى شئ ، فيكفى أن نعرف أن نضال أصحاب المذهب الموضوعى وأصحاب المذهب الأتباعى ضد أصحاب المدرسة العاطفية فى النقد لم يكن بالشئ الجديد فهى حرب قديمة العهد ، بدأ بها تاريخ الأدب الحديث عندما سن النقاد الايطاليون فى القرن السادس عشر القانون الكلاسيكى الذى فرض على أوربا فرضا لمدة قرنين والذى مازال قائما إلى يومنا هذا فى ثوب « العلم الطبيعى » كما يسميه برونيتير ؛ فهم قد أنشأوا الوحدات المسرحية وغيرها من القواعد التى تخيلها الشاعر بوب على أنها الطبيعة ولكنها الطبيعة مقنّنة ، ولكن فى نفس اللحظة التى كان ينادى فيها زعيمهم سكاليجر بأن أرسطو هو أميرنا وأنه الدكتاتور الدائم على كل الفنون ، كان يصر ناقد إيطالى آخر هو بيترو اريتينو على أن العبقرية لا يمكن أن تعرف بالقوانين والقواعد ، وأننا لا نملك من معايير الحكم الأدبى إلا ذوقنا الشخصى . . .

وفى القرن السابع عشر ورث الفرنسيون مشعل الحضارة من الطليان . ومنذ ذلك العهد إلى يومنا هذا والنضال بين المدرستين لا ينقطع فبوالو ضد سانت إيفرموند والاتباعيون ضد الابتداعيين ، والنظاميون ضد العاطفيين . كتب لميتر يقول : « لم أتحدث بهذه الحرية عن هذا الشاعر النبيل فيرجيل لكى أحدد قيمته أو أضر بشهرته ، فسيستمر العالم يرى ما يراه الآن فى أشعاره الجميلة . أما أنا فلا أحكم على شئ ، وإنما أعبر عما أرى وعن الأثر الذى تخلفه هذه الأشعار فى عقلى وقلبى . » بيد أن هذه الألفاظ نفسها

« أنا لا أحكم على شئ وإنما أعبر عما أرى » قد قالها من قبله شيفاليه دى مير أحد الفطناء فى عصر لويس الرابع عشر وهو يكتب إلى سكرتير الأكاديمية الفرنسية . ومن ثم نرى أنه حتى فى عصر بوالو كان النقد فى نظر بعض الناس « مغامرات بين روائع الآثار الفنية » .

فهذه المعركة — إذن — معركة دائمة ، نجدها فى كل عصر بين المدرسة العاطفية أو الاستمتاع والمدرسة النظامية أى الحكم ؛ إذ أنهما بالنسبة للنقد كالرجل والمرأة فى الحياة . ولذلك وجب أن نعنى بقولنا إنهما يزدهران فى كل عصر بأن لكل عصر نقده المذكر ونقده المؤنث . والأول قد يفرض أو لا يفرض معاييره على الأدب ، وكأنه لا يسمح مطلقاً بأن يكون للموضوع الذى يدرسه سلطان عليه . والثانى يتجاوب مع الفن تجاوبا به الشئ الكثير من الحرارة ولكنه سالب . وفى عصر بوالو كان النوع الأول هو الذى يصبغ النقد ، أما فى عصرنا فالنوع الثانى هو صاحب الأثر الأول خارج دور الدراسة طبعا ؛ على أنهما يقومان دائما جنبا إلى جنب كل منهما يناضل الآخر مالم يتآلفا ويقترنا بطريقة ما .

على أننا لو اختبرنا هاتين الطريقتين المتعارضتين من طرق النقد فى عصرنا لألفينا أنهما تتفقان على الأقل فى نقطة واحدة لم تتفقا فيها ولا فى أى طريق أخرى من طرق النقد فيما مضى . فقد كان الاغريق لايرون فى الأدب تعبيراً تنشئه ملكة الخلق لا بد منه ، بل هو تقليد أو تكييف لمادة الحياة بشكل جديد . فالشعر فى رأى أرسطو نتيجة لغريزة حب المحاكاة عند الانسان . ويختلف عن التاريخ أو العلم فى أنه يعالج الممكن أو المحتمل لا الواقع فى الحياة . وكان الرومان يعتبرون الأدب فنا رفيع الشأن القصد منه إلهام الناس بالمثل العليا فى الحياة ، وكان هذا أيضا رأى الاتباعيين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ؛ فقد كان الأدب فى نظرهم نوعا من التدريب : حرفة يمكنك أن تكتسبها بدراسة الآثار الكلاسيكية لتستطيع تفهم الطبيعة وفقا للتقاليد الاغريقية والرومانية ، وكان أيضاً نتاجا من أنتجة العقل مثله فى ذلك مثل العلم أو التاريخ . وجاء القرن الثامن عشر فعقّد سير النقد بعض التعقيد بادخاله معايير جديدة عامة كالخيال والعاطفة والذوق ؛ على أنه لم يستطع التحرر من التقاليد القديمة إلا فى القليل النادر .

على أنه بقيام الحركة الرومانتيكية ، الابتداعية ، نشأت الفكرة الجديدة التى ينطوى عليها النقد بكل أشكاله فى القرن التاسع عشر . ففى أوائل القرن نادت مدام دى ستال بالرأى القائل بأن « الأدب تعبير عن المجتمع » ، وهى عبارة صحيحة جزئيا لو فسر المجتمع بأنه الدائرة الضيقة التى يعيش فيها الشاعر ، لا بأنه تلك الدائرة المنسقة التى يعبر فيها العقل البشرى عن نفسه ، وأعلن فكتور كوزان بعد ذلك المبدأ الأساسى « أن التعبير هو القانون الأولى فى الفن » . وإذا أخذ معنى التعبير بعد ذلك يضيق وتضاربت الناس فى فهمه أو إساءة فهمه أصبح فكتور كوزان مشرع النظريات الميكانيكية التى تدين بها مدرسة الفن للفن الفرنسية . ونادى سانت بيف بعد ذلك بأن الأدب تعبير عن الشخصية . وهى حقيقة جزئية أيضاً لو كنا نعنى بالشخصية خلق الفنان وعاداته ، لا الشخصية الفنية التى تبين عن نفسها فى الأثر الفنى . وجاء تين بعد ذلك متأثراً بهيجل فقال إن الأدب تعبير عن الجنس والعصر والبيئة . أما العاطفيون المتطرفون فيرون فى الأدب تعبيراً عن المشاعر الدقيقة أو الآثار التى تخلفها الحياة فى الانسان .

هكذا نرى أن الأدب فى نظر كل هؤلاء النقاد هو فن من فنون التعبير سواء أكان ذلك التعبير عن شئ أو خبرة أو عاطفة ، عن الكاتب نفسه أو عما يحيط به ؛ ومن ثم كان اتفاق النقاد فى عصرنا هذا مهما اختلفت مذاهبهم وتشعبت سبلهم ، فهم فى كل ما يكتبون يدينون جميعاً بفكرة التعبير هذه .

ولقد ظل النقاد فى فرنسا يرتكزون على هذه الفكرة قرنا أو ما يزيد ، ولكن دون أن يحاول أحد منهم أن يتفهم مدلولها الجمالى ، بل هم اكتفوا بترديد صدى الفكر الألمانى ترديداً مبهما لا وضوح فيه . إذ أن الفلاسفة الألمان فيما بين هيردر Herder وهيجل كانوا أول من حدد نظرية التعبير وجعلها أساساً لطريقة جديدة من طرق النقد . وكلنا يذكر حديث كارليل عما أنجز النقد فى ألمانيا فى ذلك العصر ؛ إذ قال : « لقد اتخذ النقد شكلا جديداً فى ألمانيا ، فأصبحت له مبادئ وأغراض سامية ، ولم يعد الآن يسعى إلى تحليل الأسلوب أو النظم التى تبين صلاحية الاستعارة أو وضوح العاطفة أو الكشف عن الحقيقة المنطقية العامة التى ينطوى عليها الأثر الفنى

كما أنه لم يعد يعنى باستقراء حياة الشاعر وصفاته الخلقية أو مزاجه من خلال شعره ، بل صار همه الأول روح الشعر نفسه وحياته الخاصة به . وليست مهمة النقد تحديد الكيفية التى أنشأ بها أديسون عباراته وكوّن أسلوبه ، بل هى استكشاف العبقرية التى أوحت إلى شكسبير مسرحياته ، ونفثت الروح فى إريل وهاملت ، أين تكون هذه الروح وكيف استطاعت أن تمنحها هذه الشخصية . فالنقد لايهتم الآن بالشاعر وطريقته فى النظم ، ولكنه يهتم بفحص العقيدة نفسها وكيف كانت ولم كانت ولم لم تكن مجرد تعبير فصيح بدل أن تكون خلقاً ينبض بالحياة كما هى . والنقد الآن يقوم مقام الشارح الذى يفسر الملهم لغير الملهم ، والذى يصل مابين النبى ومن يستمع إليه من الناس فيطرب لروى حديثه ولكن لا يتفهم فحواه .

وسبنجارن فى فلسفته الجديدة فى النقد يرى رأى كارليل . ولكن أكبر ظنى أنه يراه مغالياً بعض الشئ فيما نسب من صفات إلى الناقد الألمانى ولو أنه يقره على أن النقاد الألمان كانوا أول من أدركوا أن التعبير هو مهمة الفن ، وأن النقد هو دراسة للتعبير . وقد كتب جيته يقول : « النقد نوعان : نقد هدام ، ونقد منشئ خالق . والأول يختبر ويقيس الأدب بمعايير آلية ، أما الثانى فيجيب على هذه الأسئلة الأساسية : ما القصد الذى يسعى الكاتب إليه ؟ وإلى أى حد نجح فى إدراك قصده وفى تنفيذ خطته ؟ » وهذه هى تقريباً نفس الألفاظ التى يستعملها كارليل فى مقاله عن جيته حين يقول : « على الناقد أن يفهم بوضوح ماذا كان قصد الشاعر ، وما هو العمل الذى كان عليه أن ينجزه ، وإلى أى حد استطاع بلوغه وتأديته مستعيناً فى ذلك بالمادة التى بين يديه ؟ » وهذا — فى رأى سبنجارن — هو القبس الذى يستمد النقد نوره منه فى عصرنا الحديث ، وهذا هو المثل الأعلى الذى ظل النقاد يسعون إليه من كولريدج إلى باتر ومن سانت بيف إلى لميتر ، حتى عند ما لم يصيبوا فيه نجاحاً ، وعندما كانوا يخدعون أنفسهم بأنهم يسعون إلى أشياء أخرى خلافه ؛ ولكنه لم يكن المثل الأعلى للنقاد فى عصر أرسطو أو العصور التى تليه عند ما كان الناقد يحكم على الأثر الفنى بقوله إنه « غير معقول » أو « ضار بالأخلاق » أو « يناقض نفسه » أو « يتنافى مع أصول وقواعد الكتابة » . ولم يكن هذا

أيضاً ضمن مقاييس بوالو Boileau الذى لام تاسو على استعمال الأسطورة المسيحية بدل الأسطورة الوثنية فى الملحمة ، أو أديسون عندما كان يحكم على « الفردوس المفقود » وفقا لمقاييس Le Bossu أو الدكتور جونسون عندما كان يعيب على الملك لير خلوها من العدالة الشعرية .

« ماذا حاول الشاعر صنعه وكيف أدرك قصده ؟ ما الذى يحاول أن يعبر عنه وكيف استطاع التعبير ؟ وما هى الروح التى يشف عنها أثره الفنى ؟ وما هو الطابع الذى يمكن أن يخلفه على العقل ؟ وما هى أفضل السبل التى أستطيع أن أعبر بهما عن هذا الطابع ؟ هل الأثر الفنى أمين على تنفيذ القوانين التى هى قوانينه الذاتية لا القوانين التى يفرضهما الغير عليه ؟ » هذه هى الأسئلة التى يجب على الناقد الحديث أن يوجهها إلى نفسه كلما حاول أن يعالج أثراً من الآثار الفنية . ولكننا فى الاجابة عنها يجب ألا يعزب عن بالنا أمر ذو أهمية عظمى ، وهو أننا يجب أن نحكم على هدف الشاعر ساعة الخلق ، أعنى بالقصيدة نفسها ، لا بالآمال والمطامع التى تجيش بها نفسه والتى يتخيلها هدفه قبل أو بعد أن يتم الخلق ؛ إذ أن مطمح كل فنان أن يخلق أثراً فنياً . ولكن الأسئلة التى تدور حول عمله يجب أن تنحصر فى هذا السؤال : « هل استطاع أو لم يستطع خلق أثر فنى » .

قلنا إن نظرية التعبير وإدراك أن الأدب فن من فنون التعبير هى النقطة الرئيسية التى تقابل فيها النقاد منذ قرن مضى إلى الآن ، ولكنهم لم يحسنوا فهمها فأدت بهم إلى طرق متشعبة وسبل معقدة وأوهام وسخافات لا حد لها فقد معها مدلولها وطمس معناها ، إلى أن جاء المفكر الايطالى بنيد تو كروتشى Benedetto Croce وهو ناقد معاصر أدرك النظرية إدراكا شاملا ، ورأى بوضوح ما يترتب عليها من نتائج ليست فى الواقع إلا استنباطا من النظرية نفسها ، وهى أنه بما أن الفن تعبير فكل تعبير فن . ولا يسمح المجال لى بأن أعرض لمحاسن هذه النظرية ومثالبها ، ولكن يكفى أن أقول إنهما الركن الأساسى فى فلسفة النقد الجديد ؛ إذ أن سبنجارن يرى أنه لو أقرها النقاد — وهم بالفعل يقرونها جزئيا — لأدى ذلك إلى تطهير النقد من كثير من الأعشاب البرية التى تعوق تقدمه ، وهى الأعشاب التى سأحاول فيما يلى أن أجلوها نيابة عنه ، لأبين الأهداف التى ظل النقد يسعى إليها مدى قرن

كامل أو ما يزيد ، ولأكشف عن عناصر النقد القديم التى بدأت فى ضوء هذه النظرية الجديدة تتوارى فى « النقد الجديد » .

فنحن أولا قد تخلصنا من القواعد القديمة ، حتى إن مجرد التفكير فى قواعد النقد ليذكر الناقد الحديث بعصر السحر و بهذه الألفاظ والعبارات المبهمة التى يحرم على أبطال الأساطير والقصص الخرافية التفوه بها دون سبب ظاهر . فالقواعد الآن لاتعدو أن تكون أثراً من آثار « التابو » عند القبائل الهمجية ، ونحن لا نجد الكثير منها عند أرسطو الذى كان يعتمد فى نقده على استقراءاته فى الأدب ، بيد أننا نجدها بوفرة فى كثيرين من أدباء اللغة الاغريق الذين أتوا من بعده وفى أغلب النقاد الرومان . فهوراس يسن القواعد للكاتب المسرحى فيقول : « يجب ألا يكون على المسرح أكثر من ثلاثة ممثلين فى وقت واحد ، و يجب ألا تتألف المسرحية من أكثر أو أقل من خمسة فصول . » لا ضرورة بنا إلى تتبع تاريخ هذه القواعد ولا إلى الافاضة فى كيفية ازدياد عددها ، ولا كيف أن الاتباعيين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر نظموا منها القوانين والدساتير الأدبية ، ولا كيف أنها عاقت تقدم الفن فى ذلك العصر ؛ فقد رأينا أنها كان لها فى كل وقت من المعارضين مثلما كان لها من المناصرين ؛ فأريتينو ضد سكاليجر ، و سانت ايفرموند ضد بوالو ، كما أننا نعرف أن الشعراء فى كل عصر أذهلوا النقاد بخرقهم هذه القوانين خرقا لم يؤد إلى الايذاء بمؤلفاتهم ولم يضع معه جمالها ، وكيف أنها استمرت إلى نهاية القرن الثامن عشر عندما أبعدها الابتداعيون عن عالم النقد . ولكنها لم تبعد حقا ، فهى مازالت قائمة بيننا متنكرة باسم العرف والأسلوب الفنى ، ولكنها ستزول قطعاً عندما يعترف النقد فى صراحة بأن كل أثر فنى خلق روحى لاتتحكم فيه إلا قوانينه الذاتية .

ونحن قد تخلصنا أيضاً من تقسيم الأدب إلى أبواب genres فتاريخها مرتبط بتاريخ القواعد الاتباعية ؛ وقد كان الاتباعيون يسنون القوانين لكل باب ويحتمون ألا يتعداها . ولم يكن هذا التبويب فى ذاته إلا نتيجة لهذه القواعد ؛ فالكوميدى يجب ألا يختلط بالتراجيدى ، والملحمة يجب أن تنفصل عن الشعر الغنائى . على أن هذا القانون لم يلبث أن كسره الشعراء، فاضطر النقاد إلى تفسير هذا الخرق لقوانينهم أو إلى تغيير القوانين نفسها .

ولكنا إذا اعترفنا بأن الفن تعبير عضوى ، وأننا فى نقدنا لكل أثر فنى يجب أن نجيب على السؤال التالى : « ما الذى عبر عنه الأثر الفنى ؟ و إلى أى مدى كان تعبيره كاملا ؟ » انتفت الحاجة إلى أن نتساءل عن مدى اتفاق الأثر الفنى مع قواعد وأصول الباب الذى يمكن أن ندرجه تحته . فالشعر الغنائى والملحمة والملهاة كلها أسماء لا يمكن أن تكون لها دلالة فعلية فى عالم الفن. فالشعراء لا يتعمدون كتابة الأغانى أو الملاحم أو الملهاة مهما غررت بهم هذه التسميات ، ولكنهم يعبرون عن أنفسهم ؛ وهذا التعبير هو الشكل أو المظهر الوحيد الذى تتخذه كتاباتهم . ومن ثم لا يمكن أن يكون للأدب ثلاثة أو أربعة أو عشرة أو مائة باب ؛ فهى كثيرة كثرة الشعراء أنفسهم . وأنت إذا أمعنت النظر فى تاريخ الأدب اتضح لك هذا الخطأ وبان خطره ؛ فشكسبير مثلا قد كتب « الملك لير » و « فينس و أدونس » و « السونيتس » ؛ فلو أن مؤرخ الأدب قد فصل كلا من هذه الآثار بعضها عن بعض ونسبه إلى الباب الذى يتشابه فيه تشابها سطحيا مبهما مع أثر فنى آخر لقطع بذلك صلته بخالقه ولفقدنا كل أثر لشكسبير الفنان الخالق . ومن الجهل بمعنى النقد أن نقسم الأدب الانجليزى إلى أقسام نسميها بالكوميدى والتراجيدى والشعر الغنائى وما أشبه ذلك ؛ إذ يصبح تاريخ الأدب بذلك سخافة منطقية ؛ لأنك بدل أن تصل بين المواد التى تتألف منها صلة عضوية تفصلها إلى أقسام وتضع كل قسم منها فى باب معين ، وهذه الأبواب فى ذاتها لا يمكن أن تعنى شيئا اللهم إلا فى حالة استخدامنا لكلمة الغنائى لنصف بها حرية التعبير الفنى ؛ فالفن كله غنائى بما فى ذلك الكوميديا الالهية والملك لير ومنظر من رسم كورو Corot وموسيقى باخ ورقص إيزادورا دنكان وأغانى هينى وشلى .

ونحن أيضاً قد تخلصنا من نظرية الأسلوب والاستعارة والتشبيه وما إلى ذلك من ضروب البلاغة الاغريقية الرومانية ، وهى التى ندين بكيانها للاعتقاد بأن الأسلوب منفصل عن التعبير ، وأنه شئ يمكن إضافته إلى الأثر الفنى أو طرحه منه كما نشاء بدل أن يكون إدراك الشاعر للحقيقة وموسيقى كيانه بأكمله . ولكنا الآن نعرف أن الفن هو التعبير ، وأن هذا التعبير كامل فى ذاته ؛ فاذا غيرناه اضطررنا إلى خلق تعبير جديد وبالتالى إلى خلق أثر فنى جديد . ومع أن بعض النقاد مازالوا يكتبون عن الأسلوب

كما كان أسلافهم يكتبون منذ قرنين عن فنون الشعر فقد أصبحت نظرية الأسلوب تشغل حيزاً يذكر فى الفكر الحديث . فنحن ندرك الآن أننا لا يمكننا دراسة الأسلوب منفصلا عن الأثر الفنى ، كما لانستطيع دراسة العنصر الكوميدى منفصلا عن كاتب الملهاة .

ونحن قد تخلصنا أيضاً من الحكم الأخلاقى على الفن بعد أن كان هوراس يقول بأن اللذة والمنفعة هما القصد من الشعر ، وظل النقاد بعد ذلك مختلفين ، فى اللذة والمنفعة أيهما أجدر بالشعر قرونا عدة ، فى حين كان بعضهم يقول بأن الشعر يهدف إليهما معاً ، فنحن نتعلم منه كما نطرب له . إلى أن جاء النقاد الابتداعيون فنادوا بالمبدأ القائل بأن الفن لاغرض له إلا التعبير ، وأن غرضه يكتمل باكتمال التعبير ، وأنه لامسوّغ للجمال إلا وجوده ، إذ أنه ليس من طبيعة الشعر أن يخدم أى غرض خلقى أو اجتماعى . وقد لا يستطيع المؤرخ أو الفيلسوف أو المشرع أن يرى فى الأثر الفنى شيئاً سوى أنه وثيقة اجتماعية ، وهو فى هذا يشبه الحجار الذى يرى أن التمثال ليس إلا كتلة من الرخام تزن عدداً معيناً من الأرطال ، ولكنه يجهل أو يغفل عن القصد منه والسر فى روعته وقوته . ونحن لانهتم بالأخلاق فى كلامنا على أبحاث العالم ومنشآت المهندس ، بل إننا نتطلب منه ألا يهتم بها فى بحثه عن الحقيقة . وعالم الجمال بعيد كل البعد عن كلا الوصفين ، فلا هو يرمى إلى استكشاف الحقيقة ولا إلى تقويم الخلق وكل ما يحلق فيه خيالى لا يمت بصلة إلى الحقيقة ولا يمكن أن يقاس بمقاييسها . وليس على الشاعر من واجب خلقى سوى أن يكون مخلصاً لفنه ، وأن يعبر عن تصوره للحقيقة فى أكمل صورة . ومن ثم بطل الحكم على الأدب بالمعايير الأخلاقية إلا فى أمريكا ، إذ أن النقاد فيما عداها من بقاع الأرض يعلمون أن الفن تعبير لابد منه عن ناحية من نواحى الطبيعة الانسانية لا تستطيع أن تدرك نفسها إلا به وفيه .

ولقد تخلصنا أيضاً من المزج بين المسرحية والمسرح مزجا خاطئا ظل يشوب روح النقد نصف قرن تقريباً ، فالنظرية القائلة بأن فن الدراما ليس فنا خالقاً بل هو مجرد نتيجة للظروف المسرحية القائمة نظرية قديمة يرجع تاريخها إلى القرن السادس عشر حين نادى عالم إيطالى بأن القصد من المسرحيات أن تلعب على المسرح فى أحوال وظروف معينة وأمام جمهور كبير متنوع من الناس . ومنذ

ذلك العهد أصبح الحكم على قيمة المسرحية يتبع مقدار السرور الذى يجلبه تمثيلها إلى نفوس النظارة ، أو بمعنى آخر مقدار نجاحها على المسرح . وارتكن إلى هذه الفكرة بعض الابتداعيين من النقاد الألمان فى القرن التاسع عشر ليسوّغوا شذوذ مسرحيات شكسبير عن القواعد الاتباعية ، فنادوا بأن الحكم على شكسبير بقواعد المسرح الاغريقى حكم خاطئ ؛ لأن الدراما نتيجة للظروف المسرحية القائمة وهى الظروف التى كانت تختلف كل الاختلاف فى انجلترا فى عهد اليصابات عنها فى أثينا فى عهد بركليس . وقد نجحوا فى دعواتهم كل النجاح فأعادوا إلى شكسبير مجده . ولكن المسألة لم تنته عند هذا الحد ؛ فقد تطورت الفكرة إلى نظرية ثم إلى عقيدة ظلت تلازم النقاد حتى اليوم ملازمة القواعد الاغريقية للنقد فى القرن السابع عشر . ولكن الواجب يقضى بألا نحكم على الكاتب المسرحى بمقاييس تختلف عما نحكم به على أى كاتب أو فنان آخر . فنقدنا يجب أن ينصب على ما يسعى الكاتب إلى التعبير عنه وعلى كيفية التعبير ومدى نجاحه أو كماله . فالمسرح عمل كما هو فن . وما نسميه بنجاح المسرحية يهم المسرح من الناحية التجارية . وكما قال ناقد فرنسى قديم : « قد يسوّغ نجاح الكاتب المسرحى ، ولكن قد لا يكون من السهل تسويغ النجاح نفسه » . فمقياس النجاح مقياس اقتصادى لا يعنى الفن أو النقد فى شئ ، ولكنه دون شك يهم علم الاقتصاد . وقد قامت بعض البحوث الخاصة بتاريخ المسرح وبتغير الذوق المسرحى بخدمات جليلة للتاريخ الاجتماعى والاقتصادى ، ولكنها لا تمت بسبب إلى الدراما كفن أو إلى النقد ، وهى فى ذلك تشبه بحثا فى تاريخ حرفة النشر وأثرها فى جيوب الشعراء وثرواتهم من البديهى أن لا صلة بينه وبين تاريخ الشعر .

ونحن أيضاً قد تخلصنا من المهارة الفنية باعتبارها جزءاً منفصلا عن الفن ؛ فقد أوضحنا أن الأسلوب لا يمكن أن ينفصل عن الفن . وما المهارة الفنية إلا تسمية خاطئة للأسلوب قد يعمينا عن خطئها ما يحيط بها من هالة تشبه الهالة العلمية . وقد قال أوسكار وايلد فى مقاله عن « الناقد الفنان » : « المهارة الفنية هى الشخصية ، وهذا هو السبب فى أن الفنان لا يستطيع أن يلقنها لغيره ، وأن الطالب لا يستطيع أن يتعلمها ، وأن الناقد لا يستطيع أن يفهمها . » فالمهارة الفنية فى الشعر لا يمكن أن نفصلها عن طبيعته ؛ فلا نستطيع مثلا

أن ندرس النظم فى ذاته إذ هو صفة من صفات الشعر لا تنفصل عنه وهى تختلف فى القصيدة عنها الأخرى ولو كانت من نفس البحر أو القافية .

ونحن أيضاً قد تخلصنا من الجنس والزمن والبيئة التى نشأ فيها الشاعر كعنصر من عناصر النقد . فدراسة هذه النواحى بالنسبة للأثر الفنى تعنى أننا نعالجه كما لو كان وثيقة تاريخية أو اجتماعية ؛ وهى دراسة قد تلقى شيئاً من الضوء على تاريخ الثقافة أو الحضارة ، ولكنها لاتفيد تاريخ الفن إلا إذا كشفت لنا عن مادة الحياة التى كانت تحيط بالشاعر لنعرف ماذا صنع بها وكيف استطاع أن يصوغها شعراً . وبهذا فقط نكون قد فسرنا التعبير تفسيراً صحيحاً وحررنا النقد من Kulturgeschichte التى فرضها عليه تين ومدرسته .

وقد تخلصنا أيضاً من تطور الأدب ، وهى الفكرة التى نشأت فى القرن السابع عشر والتى عارضها باسكال من بادئ الأمر حين نبه الأذهان إلى ضرورة التفرقة بين العلم والفن . فالعلم يتقدم عن طريق الاستكشاف وجمع الحقائق ؛ أما تغيرات الفن فلا يمكن أن نخضعها لأية نظرية من نظريات التقدم؛ إذ يتحتم علينا حينذاك أن نصنف الشعراء وفقا لتقديرنا لقيمهم تقديراً تعسفيا ، وهو أمر لم يعد النقد الآن يعيره شيئاً من اهتمامه . وتطورت فكرة التقدم فى أواخر القرن التاسع عشر إلى نظرية التطور التى استعارها النقاد من العلم ، ولكنها أيضاً نظرية خاطئة لأنها تغفل طبيعة الفن الذى يسير ويتحرك فى حرية تامة . ونحن كذلك نخطئ عندما نتكلم عن منشأ الفن لأنه ليس للفن منشأ ينفصل عن حياة الانسان .

ونحن أخيراً قد تخلصنا من الفصل بين النقد والخلق ؛ إذ أن النقاد عندما حددوا مهمتهم بأنها الكشف عن غرض الشاعر وكيفيته ومدى تحقيقه لهذا الغرض حددوا بهذا طريقتهم فى النقد . إذ كيف يتسنى للناقد أن يؤدى هذه المهمة دون أن يكون كالفنان تماما . أعنى أننا فى تذوقنا للأثر الفنى يجب أن نعيد خلقه فى نفوسنا حتى يتسنى لنا فهمه والحكم عليه . وفى هذه الحالة يصبح النقد فنا من الفنون الانشائية . ونظرية الجمع هذه بين الخلق والنقد هى آخر ما وصل إليه الفكر الحديث فى عالم الفن . ونحن نستطيع أن نتتبع نشوءها من جيته إلى كارليل ، ومن كارليل إلى أرنولد، ومن أرنولد إلى سيمونز حيث ظل النقاد دهراً طويلا يتحدثون عن المهمة الانشائية للنقد ولو أنها كانت

تعنى عند كل منهم شيئاً يختلف عما تعنيه للآخر ؛ فكانت فى نظر أرنولد تعنى أن النقد يخلق جو العصر الفكرى ، وهى مهمة اجتماعية هامة ولكن لا صلة لها بالفن . على أن هؤلاء النقاد مهما اختلفوا فقد كانوا جميعا يرمون إلى حقيقة هامة تنطمس فى ضوئها كل الآراء العتيقة عن عقم النقد ، وهى أن الحياة التى ينبض بها النقد لا تختلف فى شئ عن الحياة التى ينبض بها الخلق . وهذه الحقيقة لا تفسر لنا كل ما نحب أن نعرفه عن النقد ، ولكنا الآن نعرف أن النقد بدونها مستحيل . قال شلينج Schelling : « إن الخلق بالنسبة للنقد كالروح بالنسبة للفلسفة ، الحقيقة العليا التى لا حقيقة غيرها . » وهذا يفسر كيف أن التفكير وحده لا يمكن أن يهتدى إلى السر فى روعة الفن ، وهو السر الذى إن تكشف لنا على الاطلاق لا يمكن أن يجلوه إلا أثر فنى آخر من آثار فن النقد الذى يقوم بالنسبة للأدب مقام المرآة ؛ لأن النقد والخلق فى جوهرهما لا يختلفان .

وبعد فهذه خلاصة آراء مدرسة النقد الجديد التى يتزعمها سبنجارن G. A. Spingarn نرجو أن نكون قد وفيناها حقها من العرض والتلخيص .

محمد رشاد رشدى