مذهبه

الناقد

(١) نبذة فى تطور النقد الأدبى حتى كولردج

لكى نحدد مركز كولردج فى سياق النقد الأدبى بإنجلترا ، وبالتالى لكى يتضح لنا كنه ما طوره فى هذا النقد وما أتى به من جديد ، يلزمنا أن نعرض عرضاً سريعاً لتاريخ النقد الأدبى حتى عصر كولردج . وطبيعى أن يكون فى هذه العجالة قدر كبير من التبسيط الذى لا مفر منه .

ولم ينشأ النقد الأدبى الناضج فى إنجلترا إلا فى وقت متأخر نسبياً ، ولا غرابة فى ذلك . فالنقد كما نعلم يتطلب الوعى بالذات ، ولا ينشأ هذا الوعى إلا بعد أن ينضج الفكر ، فيفلسف الأشياء ويفلسف نفسه ؛ فيتأمل نتاج الروح الإنسانية بما فيه الأدب . كما أنه من الطبيعى أن لا يوجد النقد إلا بعد أن تتوفر له المادة التى يعمل بها ، ألا وهى النتاج الأدبى ذاته .

بدأ النقد الأدبى الإنجليزى الجاد فى عصر الملكة اليزابث فى القرن السادس عشر أو قبل ذلك بقليل . فقد عكف الأدباء فى عصر النهضة على دراسة ما وقعت عليه أيديهم من الأدب الكلاسيكى (اليونانى واللاتينى) ، فكانوا يقرأونه فى نهم ويترجمون منه ما استطاعوا . لذلك خضع النقد الأدبى السائد فى عصر إليزابث لقوانين النقد الكلاسيكى ، أو ما كان الناس فى ذلك الوقت يظنون أنه النقد الكلاسيكى ، وإن كان يحاول فى نفس الوقت أن يوفق بينها وبين تراث القرون الوسطى . وقد أخذت هذه القوانين تسود الفكر النقدى لفترة طويلة من الزمن حتى بعد انصرام العصر الإليزابيثى . كما أنها لأسباب عدة ازدادت قوة واكتسبت معنى جديداً فى أواخر القرن السابع عشر ومعظم القرن الثامن عشر ، تلك المرحلة التى تعرف فى الأدب الإنجليزى بالعصر الأوغسطى (نسبة إلى عصر

أوغسطس فى الأدب اللاتينى) أو بالعصر الكلاسيكى لشيوع معايير النقد الكلاسيكى فيها . وقد استفاد النقاد أيما فائدة من ذلك النقد فى بادئ الأمر ، إلا أن هذه الفائدة أخذت تتضاءل أحياناً ، وأصبح هذا النقد مصدر ضعف للأدباء ، لأنه كان يحد من خيالهم ويضيق من مجال أحكامهم . لقد كان الأولون يستمدون منه النظام الذى يعينهم على التغلب على الفوضى ، لا القيود والأغلال . ولكن بمضى الوقت أخذ النقاد ولا سيما المتزمتون منهم يؤمنون بمعيار « الكمال » فى الكتابة ، وكان كمال الكتابة عندهم يعنى مطابقتها لقواعد النقد الكلاسيكى مطابقة تكاد تكون آلية عمياء ، وكان الشاعر الذى يحيد عن هذه القواعد يعتبر مخطئاً آثماً كل الإثم كافراً بقواعد الفن السليم . وهكذا بالغ النقاد فى تحمسهم لهذه القواعد أحياناً ، وبالغ الأدباء فى احترامهم لها ، حتى صار النتاج الأدبى جافاً بارداً لا حياة فيه . وفى خلال القرن الثامن عشر وفى نصفه الثانى بالذات بدأ النقاد يهاجمون مقومات النقد الكلاسيكى الواحد تلو الآخر ، حتى إذا ما جاءت نهاية هذا القرن أصدر الشاعر الإنجليزى المعروف وليم وردزورث بالتعاون مع كولردج ديوانهما « قصائد قصصية غنائية » ، وفى مقدمة الطبعة الثانية لهذا الديوان هاجم وردزورث (متأثراً فى ذلك إلى حد ما بآراء صديقه كولردج) القواعد الصارمة التى كانت تسود عقلية العصر . وهكذا نستطيع أن نقسم تاريخ النقد الأدبى الإنجليزى حتى ظهور كولردج إلى مرحلتين : أولاهما هى المرحلة الإنسانية التى بدأت بعصر النهضة وبلغت قمتها فى عصر الملكة إليزابث . أما المرحلة الثانية فتبدأ من أواخر القرن السابع عشر وتشغل معظم القرن الثامن عشر وهى مرحلة النقد الكلاسيكى . ولن نبالغ حين نقول إن كولردج خير من يمثل المرحلة الثالثة فى النقد الأدبى الإنجليزى وهى مرحلة النقد الرومانتيكى .

١ — وقد كان العنصر الريتوريكى سائداً فى المرحلة الأولى ولا سيما فى بدايتها إذ كانت معرفة النحو والبلاغة (الريتوريكا) من لوازم التربية المدرسية فى القرون

الوسطى ، وكانت هذه المعرفة كثيراً ما تنصب على دقائق اللغة والمحسنات اللفظية بحيث يصبح اهتمام الناقد أحياناً قاصراً على النواحى الشكلية العقيمة . وقد انتقل بعض هذا الاهتمام بالبلاغة إلى كتابات النقاد فى عصر النهضة ، غير أنهم غالباً ما جانبهم عقم التفكير وحرفيته وذلك لسببين : أولهما أنهم اطلعوا على ما كتبه كبار الكتاب الكلاسيكيين القدامى فى الريتوريكا أمثال شيشرون وكرينتليان . والسبب الثانى هو أن قراءة عيون الأدب القديم قد بدأت تصبح متيسرة فى ذلك الوقت ، مما جعلهم يؤمنون بأن المثل الأعلى للكاتب الحديث هو أن يحاكى كبار الكتاب القدامى. وهكذا تفتحت آفاق جديدة لدراسة الريتوريكا فى ذلك العصر واتسع مجالها بحيث شمل دراسة الوسائل التى يترجم بها الفكر برمته إلى ألفاظ . ولم يعد اهتمامها قاصراً على مجرد البراعة اللفظية ، بل أصبحت غاية الريتوريكا ، مثلها فى ذلك مثل الشعر ، تشمل التعليم والإطراب والإقناع جميعاً . والإقناع وليد الأسلوب الجيد الذى لا يتأتى إلا بعد هذه الخطوات الثلاث : اختيار الموضوع Inventio ، ثم وضعه فى أفضل نسق Dispositio ، ثم اختيار أنسب الألفاظ له Elocutio . ومع ذلك فيمكننا أن نقول بصفة عامة إنه طغى الاهتمام بالعنصر الثالث أى عنصر الألفاظ على العنصرين الآخرين فى كتابة النقاد فى هذه المرحلة ، فشغل النقاد بشتى ضروب المجاز والبديع والبيان ، وبتصنيفها تصنيفاً يغلب عليه الطابع الشكلى .

وثمة مسألة أخرى يظهر فيها أثر الريتوريكا فى نقد ذلك العصر . ألا وهى مبدأ التناسب decorum ، أى مبدأ اختيار الألفاظ المعينة والأسلوب الخاص الذى يناسب الموضوع المعين والاحتفاظ بهذا النوع من الألفاظ والأسلوب فى العمل الفنى بأسره . فمبدأ التناسب هذا هو المبدأ الأساسى للريتوريكا فى الواقع ، ومنه نبعت قسمة الأدب إلى « أنواع » (مثل الملحمة والكوميديا والتراجيديا وما إليها) كل منها يتميز عن الآخر بأسلوبه . فأقيمت الحواجز والفروق بين أسلوب الشعر والنثر ، وبين أسلوب « نوع » شعرى وآخر . ويرجع تقسيم الأسلوب الشعرى إلى أنواع

مختلفة أصلا إلى الـ يتوريكا الكلاسيكية التى قالت بأن الأسلوب ثلاثة أنواع : أسلوب عادى، وأسلوب وسط ، وأسلوب سام أو رفيع . وقد أصبح مبدأ التناسب فى القرون الوسطى قانوناً صارماً لا يجوز للكاتب أن يحيد عنه بأى حال : ولما كان هوراس قد تحدث عنه فى كتابه « فن الشعر » ، ونصح الكاتب بأن يجعل كل شخصية من الشخصيات الخرافية التى يخلقها تتحدث بأسلوب يتناسب وطبيعة هذه الشخصية ، فقد ازداد إيمان النقاد بهذا القانون فى عصر النهضة ، ووصلوا به إلى نتيجته المنطقية ، فجعلوا لكل ضرب من ضروب الكتابة أسلوباً خاصاً من حيث اختيار الألفاظ وتركيب العبارات وعرض الحجج واستخدام الشكل والصورة والمجاز . فللشعر أسلوب وللتاريخ أسلوب ، والفلسفة لها أسلوبها الذى يميزها عن الخطابة . وفى الشعر ذاته نجد أن الكوميديا لها أسلوبها الذى يميزها عن أسلوب التراجيديا ، وللشعر الملحمى أسلوب يختلف تمام الاختلاف عن أسلوب الشعر الغنائى وهكذا .

وإذا كان النقد فى عصر النهضة لا يزال يتمسك بجزء من تراث القرون الوسطى فيما يتعلق بالريتوريكا ، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً بيناً فى مسائل أخرى أهمها تصوره للشاعر ولوظيفة الشعر . لقد كانت القرون الوسطى تعتبر الشعر إحدى الوسائل التى ترمى إلى خدمة الدين. فالشعر يخدم أغراض الدين عن طريق الرمز ، أى أنه يرمز إلى حقائق الدين ، أو يعبر عنها بأسلوب رمزى غير مباشر . ولهذا قضت القرون الوسطى أو كادت على تصور الشاعر على أنه خالق ، ذلك التصور الذى كان شائعاً فى بعض كتابات النقاد الكلاسيكيين ، والذى لعب دوراً خطيراً فى نظرية كولردج فى الأدب فيما بعد . ولكن حينما تمكن النقاد من قراءة الكلاسيك بدأوا يحررون الشعر والشاعر من سلطان الدين إلى حد بعيد . وأخذ بعضهم يردد قول أفلاطون إن الشاعر رجل ينزل عليه الوحى من السماء ، وإن الآلهة ذاتها هى التى تتحدث إلى البشر عن لسانه . وأضافوا المعايير الجمالية فى حكمهم على الشعراء إلى المعايير الدينية والخلقية ومعايير الفائدة المباشرة .

وأصبح كتاب هوراس « فن الشعر » حجتهم التى يرجعون إليها فى تقييم النواحى الفنية فى الشعر ، ومصدر جل أحكامهم الجمالية . وقد قبلوا موقف هوراس من الشعر وآمنوا بأن غاية الشعر ليست الفائدة أو المنفعة وحدها وإنما المنفعة والطرب معاً ، وتأثر بعضهم مثل « سيدنى » بأقوال أرسطو ، فكانوا يشيرون إليها غالباً فى كتاباتهم ، وإن كانوا أنفسهم لم يقرءوا أرسطو ، وإنما عرفوه عن طريق الشارحين والنقاد الإيطاليين . وعلى الرغم من هذا التأثر بالنقد والأدب الكلاسيكيين فإننا نستطيع أن نقول بصفة عامة إن نقاد عصر النهضة بإنجلترا كانوا على قدر كبير من التحرر ، فلم يقبلوا شيئاً على عواهنه ، ولم يبنوا أحكامهم على أقوال ناقد قديم بالذات .

حقاً إن معظم نقاد هذا العصر صرفوا جزءاً كبيراً من اهتمامهم فى الدفاع عن قضايا كلاسيكية أثبت الزمن أنها قضايا خاسرة ، مثل قضية المسرح الكلاسيكى وقضية الأوزان الكلاسيكية . إذ كانوا يدعون الكتاب الإنجليز إلى تقليد الشكل الكلاسيكى القديم للمسرحية ، وإلى اتباع البحور والأوزان الكلاسيكية القديمة . ومع ذلك فلم يكن مجهود هؤلاء النقاد الرواد قاصراً على الاهتمام بهذين الأمرين . إنهم لم يكن لديهم مذهب موحد واضح يمكن تسميته بالمذهب الكلاسيكى مثلا وإنما تراهم يأخذون من الموقف الكلاسيكى فقط ما يقتنعون بصحته وما يتلاءم وسائر أوجه نشاطهم . وكان المعيار الوحيد الذى كانوا يطبقونه عادة هو معيار الذوق السليم ، فإذا ما دعا الناقد إلى اتباع نمط كلاسيكى قديم فإنه يفعل ذلك لأن هذا النمط فى عرفه يتفق والذوق السليم ، وليس لأنه مجرد نمط خلقه الإغريق أو بالأحرى الرومان القدامى . كذلك يجب ألا نبالغ فى مدى تأثر النقاد الإنجليز فى هذا العصر بالنقاد الإيطاليين . فالحقيقة هى أن النقد الأدبى فى عصر النهضة بإنجلترا لم يبدأ فى القرن السادس عشر نتيجة لتأثير النقد الإيطالى وحده ، وإنما النقد الأدبى فى هذا العصر فى أساسه امتداد وتطوير لجهود ومحاولات قامت فى القرون الوسطى ، وتغيير لهذه الجهود والمحاولات بعد أن وقع الناس تحت تأثير المؤثرات

الكلاسيكية القديمة — تلك المؤثرات التى وصل معظمها إليهم عن طريق كتاب القرن الخامس عشر بإيطاليا ، بحيث إننا نجد فى هذا النقد مزيجاً من عناصر القرون الوسطى ومن عصر النهضة بإيطاليا ومن التفكير المستقل الجديد .

ومن الأمور التى اهتم بها النقد فى هذه المرحلة محاولة الوصول إلى مفهومات واضحة عن طبيعة فن الشعر ووظيفته فى المجتمع . لقد كان الشعر فى القرون الوسطى كما نوهنا يعتبر مجرد وسيلة لخدمة الدين ، ومن وجهة النظر النقدية لم يكن يعتبر فى الحقيقة فناً قائماً بذاته بقدر ما كان يعتبر مجرد ريتوريكا موزونة أو صورة أخرى من المنطق أكثر تأثيراً فى النفس ، وما إلى ذلك من الأفكار التى كانت تحط من شأن الشعر . أما فى عصر النهضة فقد ساعدت قراءة الآداب الكلاسيكية القديمة على إدخال مفهوم جديد للشعر يختلف عن هذا المفهوم التقليدى الذى ورث عن القرون الوسطى . وقد أدى ذلك إلى تضارب الآراء وغموض الأفكار فيما يتعلق بماهية الشعر ووظيفة الشاعر ، وساعد على نشر الفوضى النقدية التى كثيراً ما كان يشكو منها الكتاب فى هذا العصر . وزاد من الاضطراب والفوضى هجوم المتزمتين فى الدين على الشعر ، واعتبارهم إياه فناً خطيراً على الدين والأخلاق . بل إن أشهر مؤلف نقدى فى هذه المرحلة وهو « تبرير للشعر » للناقد الشاعر « سير فيليب سيدنى » كان القصد المباشر منه الرد على هجمات هؤلاء المتزمتين فى الدين على المسرح الإنجليزى وبالأخص كاتب يدعى « جوسون » كان قد هاجم الشعر فى كتاب له خصصه لذلك . فمنذ بداية الحركة المسرحية الإليزابيثية شهر المتزمتون حرباً عواناً على المسرح ، وانضم إليهم بعض كتاب العصر أنفسهم . لذا كان من الواجب على النقاد أن يدافعوا عن الشعر ويفسروا سر إيمانهم به وأن يجدوا مبرراً له ووظيفة فى حياة الناس . فلم يكن تبيان قيمة الشعر إذن مسألة أكاديمية صرفة فى ذلك الوقت ، وإنما كانت مشكلة حقيقية خطيرة ، وكان لا بد من إقناع البعض أن الشعر ذو منفعة ولا خطر له على الأخلاق أو الدين . ولا نزال نجد ناقداً مثل « بتنهام » يحاول فى

أواخر القرن السادس عشر أن يبين لقرائه أن الشعر ليس عديم الفائدة .

وقد تقدم النقاد بآراء عدة يحاول كل منهم أن يدافع بها عن الشعر . منها أن الشعر رمزى فى جوهره ، ويخفى وراء مظهره الجذاب حقائق خلقية وفلسفية ، وهذا الرأى مصدره القرون الوسطى وساعد على رسوخه إيمان « بلوتارك » به . وقد قبله كثير من النقاد لأنه يضفى على الشعر وظيفة تعليمية خلقية وبذلك يفحم كل من كان يعترض عليه فى ذلك الوقت . كذلك من الآراء التى تقدم بها النقاد الرأى الذى يقوم على أساس أرسطى ، والذى يقول إن الشعر محاكاة للطبيعة ، وإن لهذه المحاكاة وظيفتها فى حياة الإنسان فهى تولد المتعة واللذة . ومنها أيضاً ما ذهب إليه « سيدنى » من أن الشعر ينشط ملكة الخلق لدى الإنسان ، فيمكن الشاعر من أن يسمو على حدود الحياة الواقعية ، ويقدم للقارئ عن طريق العالم الخيالى الذى يخلقه رؤية جذابة توحى له بالحقيقة المطلقة والمثل العليا . ومنها ما قال به الفيلسوف المعروف « فرانسز بيكون » فقد أنكر « بيكون » أن الشعر رمزى فى جوهره ، وزعم أنه يخلق لنا عالماً خيالياً لا علاقة له بعالم الواقع ، عالماً لا تقطنه الحقيقة المثالية المطلقة كما يدعى « سيدنى » وإنما هو عبارة عن صورة منمقة من الواقع ، الغرض منها إشباع حاجات روح الإنسان ورغباته وأمانيه التى لا يحققها له عالم الواقع .

كذلك شجعت معرفة النقاد بالتراث النقدى الكلاسيكى (ولا سيما كتابات أفلاطون) على التفكير فى مشكلة الإلهام الشعرى . لقد كان النقاد جميعاً يؤمنون بضرورة وجوده فى الشعر الجيد ، ولم يعودوا يقنعون بالفكرة الأفلاطونية القائلة بأن الإلهام عبارة عن ضرب من الجنون تولده ربة الشعر فى نفس الشاعر . فذهب البعض إلى أنه نوع من الشرود أو النشوة تساعد على إيجاده عملية التركيز الحاد التى يقوم بها الشاعر ، بينما ذهب البعض الآخر إلى أن الإلهام الشعرى هبة من الله ذاته .

ومن المسائل التى أدت إلى إثارتها معرفة النقاد بالتراث الكلاسيكى القديم

مسألة العلاقة بين القديم والجديد . فمن المصطلحات النقدية التى تتكون منها حصيلة النقاد فى هذه المرحلة من تطور النقد الأدبى الإنجليزى لفظة « المحاكاة » فكان النقاد غالباً ما يعرفون الشعر بأنه المحاكاة متبعين فى ذلك تعاليم أرسطو سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر . ومعنى المحاكاة هنا بالطبع محاكاة الطبيعة بالمدلول الأرسطى لهذه العبارة الذى على الرغم من غموضه لن نتمكن لضيق المجال من مناقشته هنا . إلا أننا أيضاً غالباً ما نجد النقاد يقولون إن الشعر الجيد يجب أن يكون محاكاة ، أى يجب أن يحاكى أو يقلد الشاعر فيه إنتاجاً لشاعر كبير من شعراء الماضى (أى شعراء اليونان والرومان القدامى) . وبهذا المعنى تصبح المحاكاة عوناً على عملية الخلق الأدبى التى يقوم بها الشاعر ، ويصبح النتاج القديم النموذج الذى يجب على الشاعر الحديث أن يحتذيه أو يقتفى أثره . ويعتبر المؤرخون مبدأ المحاكاة هذا (بمعناه الثانى) من أهم المبادئ النقدية فى عصر النهضة إن لم يكن أهمها جميعاً ، واو أن المبدأ ذاته ليس من اختراع هذا العصر ، وإنما هو جزء من التراث النقدى القديم إذ دعا إليه مثلا الناقد « إيسقراط » Isocrates قبل عصر النهضة بزمن طويل . وخليق بنا أن ندرك أن مبدأ المحاكاة هذا — كما تصوره كبار نقاد عصر النهضة — لم يكن يعنى أن واجب الكاتب أن يقلد الفن القديم تقليداً أعمى أو أن يقتفى أثر الكاتب القديم فى كل شىء من العنصر الشكلى فى عمله إلى التفاصيل اللفظية الدقيقة فيه ، وإنما يعنى أنه يتحتم على الكاتب الحديث أن يدرس الأعمال الفنية القديمة ، ويتأمل الوسائل التى يطرقها أصحابها بقصد التأثير فى نفوس قارئيهم . والغرض من هذه الدراسة الوصول إلى المنهج السليم الذى قد يعين الكاتب فى عملية الخلق الفنى . ومن ذلك يتضح لنا أن معنى مبدأ المحاكاة فى عصر النهضة يختلف اختلافاً بيناً عما فهمه منه بعض النقاد فى المرحلة التالية حين زعموا أن واجب الكاتب الحديث أن يقلد الأعمال الفنية القديمة وذلك بأن يتبع فئة من القواعد والقوانين الصارمة ظنوا أنها أساس تلك الأعمال .

٢ — المرحلة الثانية إذن تختلف عن المرحلة الأولى فى أنها تتميز بشىء

من التزمت النقدى ، ولا سيما فى بدايتها وعند صغار النقاد . ولقد بلغ هذا التزمت فى البداية مبلغاً جعل بعض المؤرخين يصف نقد هذه المرحلة (التى استمرت من النصف الثانى من القرن السابع عشر حتى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر) بأنه عبارة عن مجهود متصل بذله النقاد فى سبيل تحرير أنفسهم من قيود الموقف النقدى الذى اتخذ فى بدايتها . ويتلخص هذا الموقف النقدى — وأصله فرنسى — فى الإيمان إيماناً يكاد يكون أعمى بعدة قوانين ظن الناس خطأ أنها تقوم عليها الأعمال الأدبية الكلاسيكية القديمة . فقد اعتقد النقاد فى بداية هذه المرحلة أن واجب الكاتب أن يدرس دراسة واعية نتاج القدامى وأن يبذل جهداً واعياً نحو تطبيق قواعد فنهم .

ولقد حلت المرحلة الثانية نتيجة للتغيير الكبير الذى طرأ على الحياة الفكرية والفنية بل والاجتماعية فى إنجلترا حوالى منتصف القرن السابع عشر . ويرجع هذا التغيير إلى حد ما إلى زيادة النفوذ الفرنسى الذى بدأ بزواج الملك تشارلز الأول بأميرة فرنسية . ثم جاءت الحرب الأهلية وقضت على الملكية فترة من الزمن هرب أثناءها ولى العرش إلى فرنسا وأقام فيها مع حاشيته . وحينما عاد إلى وطنه وتولى عرش بلده جلب معه الذوق الفرنسى إن جاز التعبير ، فسادت طريقة التفكير الفرنسية النقد الأدبى كما سادت الأدب ذاته . ولم يقتصر أثر التفكير الفرنسى على إنجلترا فى الواقع فى ذلك الوقت ، وإنما تعداه إلى الحياة الأوربية عامة ، وذلك لما كان لفرنسا حينئذ من نفوذ سياسى وحضارى . لقد كان نقاد المرحلة السابقة كما رأينا يستقون مبادئهم بدون تمييز أحياناً من شتى المصادر المختلفة من التراث المروث عن القرون الوسطى ومن التراث الكلاسيكى القديم ومن التفكير الإيطالى فى بداية عصر النهضة وما إلى ذلك . فهم فى الواقع لم يكونوا مذهباً نقدياً محدداً موحداً ، ولم تكن لهم نظرية واحدة أو معايير ثابتة يقيسون حسبها الأعمال الفنية . أما النقاد الذين بدءوا هذه المرحلة الثانية فقد أقاموا أحكامهم على نظرية واعية ومذهب موحد واضح — هذا المذهب هو الذى يسمى عادة

« المذهب النيوكلاسيكى » أو المذهب الكلاسيكى الجديد للتفرقة بينه وبين كلاسيكية اليونان والرومان القدامى ، وهو المذهب الذى أخذه الإنجليز عن الفرنسيين . وليس مصدره فى الحقيقة أقوال أرسطو كما كان يدعى النقاد ذاتهم ، بل شروح النقاد الإيطاليين وتعليقاتهم على أقوال أرسطو فى القرن السادس عشر (أمثال « سكاليجر » و « كستلفترو » و « منتورنو » و « فيدا ») . لقد كان هؤلاء النقاد يؤمنون بأن للأدب معايير أزلية مطلقة ، شأنه فى ذلك شأن غيره من أوجه النشاط الإنسانى ، وبأن أرسطو ، فى حدود فهمهم له ، قد وصل بفكره الثاقب إلى هذه المعايير . ولذلك نجدهم يصفونه قائلين إنه تمكن من معرفة المنهج الذى تتبعه الطبيعة البشرية ذاتها فى خلقها للأدب الرائع . ولقد شجع حماسهم للعلم وتقديرهم لاكتشافاته على هذا الإيمان بالقوانين الثابتة فى ميدان الفن . لقد اكتشف « نيوتن » القوانين التى تحكم عالم الطبيعة ، كما أنه كتب فى أحد مؤلفاته معبراً عن أمله فى أن يتمكن علماء الأخلاق من اكتشاف قوانين مماثلة لقوانين الطبيعة فى ميدان الأخلاق . ولذلك أخذ المفكرون يبحثون عن مثل هذه بقوانين المطلقة ، وذلك ليس فى ميدان الأخلاق فحسب وإنما فى ميدان الفن أيضاً . بل إننا نجد بعضهم مثل « جون دينس » يضفى معنى دينياً على هذه القوانين فيقول إن الفن بقوانينه ونظامه يساعد على خلاص الإنسانية من الفساد الذى حل بها نتيجة للخطيئة الأولى .

والمبادئ التى يقوم عليها المذهب الكلاسيكى الجديد هى بالإجمال ما يلى . أولاً : إن غاية الأدب أو بالأحرى الشعر هى التعليم الخلقى . حقاً إن النقاد النيوكلاسيكيين كثيراً ما استشهدوا بقول الناقد الرومانى هوراس إن الشعر يرمى إلى المنفعة واللذة أو الطرب معاً . إلا أنهم كانوا فى الحقيقة يؤمنون بالرسالة الخلقية للأدب قبل كل شىء . ثانياً : كان هؤلاء النقاد يسلمون بأن الإلهام أو العبقرية من الأمور الضرورية فى الشعر ، ولكنهم لم يحاولوا دراسة هذا الإلهام أو هذه العبقرية ، ولم يقولوا عنها شيئاً يستحق الذكر . وكانوا يؤكدون ويكررون أن

الشاعر لا يستطيع أن يكتب شعراً جيداً بدون معرفة أصول فنه وكانوا يقصرون كتاباتهم النقدية على مناقشة هذه الأصول . وكانوا يعتبرون الفن مجموعة من القواعد على المؤلف أن يخضع لها خضوعاً مطلقاً . وأولى هذه القواعد أن يقلد الفنان إنتاج الماضى ، أى عليه أن يراعى قوانين معينة استنبطها النقاد القدامى ولا سيما أرسطو من إنتاج الماضى . فهذه القوانين تتفق وطبيعة العقل البشرى ، وهى التى يقضى بها الذوق العام . فالعقل البشرى هو الحكم فى أمور الأدب ، وما ينافى هذا العقل لابد من استئصاله . لذلك كان لزاماً على الكاتب أن يتجنب التناقض ، وأن يحافظ على قانون الاحتمال أو مشاكلة الواقع فى بناء القصة وتصوير الشخصية . كذلك على الكاتب أن يحافظ على قانون التناسب فى تصوير شخصياته وفى الأفكار والعواطف التى ينسبها إلى هذه الشخصيات وفى اللغة التى تعبر بها عن ذواتها . وعليه أيضاً أن يعرض ما هو عام ثابت فى الإنسان (أى المعنى المجرد الذى يصدق على الأفراد جميعاً ويسمو عليهم جميعاً) وليس ما هو دقيق محسوس خاص بكائن مفرد . ولن يجد القارئ غرابة فى إيمانهم بمبدأ المعانى العامة هذا حين يعلم أن المذهب النيوكلاسيكى قائم على الاتجاه العقلى الصرف الذى أرسى ديكارت قواعده الفلسفية ، وحين يعلم أن ديكارت الذى نص على وضوح الأفكار وتميزها كان يؤمن بأن الجمال فى الصورة الثابتة المطلقة التى تتعدى الجزئيات .

وتنبع القوانين التى ينبغى تحققها فى الأعمال الأدبية من فكرة « الأنواع » التى ينقسم إليها الأدب ، تلك الفكرة التى ورد ذكرها فى الحديث عن النقد فى عصر النهضة . وليس مصدر القوانين فى هذه الحال الأعمال الأدبية المعينة ، بل أفكار عامة يستنبطها النقاد من المبادئ التى ذكرناها آنفاً . فقد كوّن النقاد صورة مثالية فى أذهانهم عن كل « نوع » ، صورة تختلف فى الموضوع والأسلوب والغاية عن صورة أى « نوع » آخر . وأهم « الأنواع » على الإطلاق هى الملحمة والتراجيديا اللتان كانتا تعتبران أسمى صور النتاج الأدبى . والملحمة

أسمى من التراجيديا . وقد عرفوا الملحمة بأنها شعر قصصى يعرض عن طريق الرمز أحد القوانين الخلقية . لذلك كان على كاتب الملحمة أن يبدأ فينتقى الموعظة أو الحقيقة الخلقية المعينة التى يود أن ينقلها إلى القارئ ، ثم يلبس هذه الحقيقة ثياباً من الرموز التى تشاكل الواقع . وكما أن الملحمة تتألف من قصة وشخصيات وعناصر خارقة ولغة فإن لكل عنصر من هذه العناصر قوانينه التى يجب ألا يحيد عنها . فمثلا لا بد أن يكون الموضوع تاريخياً ، ولا بد أن تبدأ القصة « من الوسط » كما يقولون ، أو بالأحرى كما يقول حجتهم هوراس ، ولا بد أن يكون البطل رجلا كاملاً ، ولا بد أن تتدخل عناصر إلهية فى الأحداث البشرية وتغير مجراها.

وبالمثل فى حالة التراجيديا إذ لا بد أن يكون موضوعها من نوع معين يتفق وجلال التراجيديا ، فيستحسن أن يكون موضوعاً تاريخياً ويتعلق بأمور عامة تهم الأمة بأسرها . ولا بد أن تقدم درساً أخلاقياً واضحاً ولذلك يجب أن يعاقب المذنبون فيها ويكافأ الصالحون ، وهذا هو ما سماه النقاد بقانون « العدالة الشعرية » ويجب أن يراعى كاتبها قانون الاحتمال أو مشاكلة الواقع ، وقانون التناسب ، والوحدات الثلاث (التى نسبتها إلى أرسطو من أغرب الأخطاء التى وردت فى تاريخ النقد الأدبى الحديث) أى وحدة الزمان والمكان والفعل . أما اللغة فيجب أن تتناسب فى سموها وجلالها وجلال الموضوع ، وينتج من القوانين السابقة أن البطل التراجيدى يتحتم عليه أن يكون رجلا ذا شأو فى الدولة ، ولا يصح أن يكون فى التراجيديا شخصيات من مركز اجتماعى منحط . كما أن بناء التراجيديا يجب أن يتبع نسقاً معيناً ويجب أن تتألف التراجيديا من خمسة فصول ، ولا يجوز أن يظهر الكاتب جريمة قتل ترتكب على المسرح وما إلى ذلك من القوانين التى كان النقاد يعتبرونها أزلية غير قابلة للتحريف .

هذه هى القوانين العامة التى كان النقاد يحكمون بها على العمل الفنى المعين. ويخطئ من يظن أن جميع النقاد آمنوا بها ، أو طبقوها تطبيقاً أعمى ، بل إننا نجد حتى فى فرنسا (وهى البلد الذى تحدد فيه هذا المذهب وتبلور ووضع فى

صيغته النهائية) نقاداً لم يتبعوا هذا المذهب فى هذا القانون أو ذاك ، مثل « كورنى» أحياناً و « سان افرموند » . لهذا من الطبيعى أن نتوقع بعض المعارضة فى إنجلترا لهذا التقنين الصارم للأدب. ولن نعجب حين نجد « دريدن » وهو أكبر نقاد القرن السابع عشر (ويسميه البعض أبا النقد الأدبى الإنجليزى) يتحمس أحياناً لبعض تراجيديات شكسبير على الرغم من أنها لا تتحقق فيها القوانين التى سنها النيوكلاسيكيون للتراجيديا ، وينتقد صرامة هذه القوانين كما ينتقد الأدب الفرنسى الذى يراعيها أحياناً أخرى . ولعل رحابة أفق « دريدن » هى التى جعلت منه أكبر ناقد فى هذا القرن ، ويسميه بعض مؤرخى النقد أبا النقد الأدبى الإنجليزى لأسباب عدة ، منها أن أسلوب النقاد السابقين له كان أشبه ما يكون بأسلوب المعلم الذى يلقى درساً على تلاميذه ، بينما يتحدث دريدن إلى قرائه حديث الند للند ، وكانت لهجته أكثر تمديناً وصقلا من لهجتهم . هذا بالإضافة إلى أنه كانت لديه معظم مقومات الناقد الكبير ، ففضلا عن ملكته النقدية تراه غالباً ما يستخدم المقارنة والتحليل كما يستخدم المنهج التاريخى إلى حد ما . ولقد عاش دريدن فى أواخر القرن السابع عشر أى بعد ظهور الإنتاج الإبداعى الرائع فى عصر شكسبير فكانت فى متناول يده نماذج أدبية رائعة أمكنه أن يتأملها ويقارنها بغيرها من نتاج العصور الأخرى والأمم المختلفة ، كذلك كان وراءه تراث نقدى إنجليزى غير ضئيل .

إلا أن الجيل الذى أتى بعد دريدن كانت تعوزه رحابة أفقه وملكته النقدية ، وكان متزمتاً فى أحكامه وفى إيمانه بقوانين النقد النيوكلاسيكى . ولعل خير من يمثل هذا الجيل الناقد «توماس ريمر » الذى ذهبت أحكامه المتزمتة على تراجيديات شكسبير مثلا فى الأحكام النقدية المبتسرة . وخلف ريمر جيلان أو ثلاثة من النقاد حاولوا التحرر من عبودية القوانين النيوكلاسيكية المتطرفة ، ولن نخص بالذكر منهم سوى الدكتور « صمويل جونسون » الذى كان أعظمهم جميعاً . وعلى الرغم من أن جونسون كان يكتب فى النصف الثانى من القرن الثامن

عشر ، أى فى أواخر المرحلة الثانية من تاريخ النقد الإنجليزى ، إلا أنه يمثل النيوكلاسيكية المعتدلة فى إنجلترا أصدق تمثيل ، بل إنك تراه يكتب عن بعض افتراضاتها ومبادئها بأسلوب أوضح من أسلوب سابقيه . حقاً إنك تجده يهاجم بعض قوانين النيوكلاسيكية مثل الوحدات الثلاث فى المسرحية ، ويدافع عن المزج بين العناصر التراجيدية والكوميدية ، مما قد يجعل البعض يظن أنه من رواد الحركة الرومانتيكية والتحرر المطلق من القيود . ولكنه فى الحقيقة يمثل الروح النيوكلاسيكية الإنجليزية أصدق تمثيل. فتجده مثلا يؤمن بمعيار المعانى العامة ، فيقول « إن المعانى الكبرى دائماً معان عامة ، وتتحقق فى مواقف لا شذوذ فيها ، وفى أوصاف لا تسف إلى مستوى التفاصيل الدقيقة » ؛ ويقول أيضاً « إن وظيفة الشاعر أن يختبر الجنس لا الفرد ، وأن يلاحظ الصفات العامة والمظهر الكبير ، وليس واجبه أن يحصى الخطوط المرسومة على كل زهرة ، أو أن يصف لنا الفروقات الدقيقة فى لون الغابة الخضراء » . ويصحب الإيمان بالمعانى العامة ثقة تكاد تكون مطلقة بسلطان العقل وتغليبه على العاطفة فى رؤية الوجود وتقييم الأشياء ، ونظرة فى الأدب تعتبره وسيلة للتعبير عن الحقيقة فحسب . وليست العلاقة بين هذين الأمرين وليدة الصدفة فى الواقع ، فالنظرة العقلية هى التى تؤكد أهمية الفكر المجرد (وبالتالى الوضوح والجلاء فى الأسلوب) والفكرة المجردة هى الفكرة العامة التى تسمو على كل ما هو جزئى خاص . ولقد كان النقاد والمفكرون وعلماء اللغة فى هذه المرحلة يقيسون سمو اللغة بقدرتها على التعبير عن الفكر المجرد ويعتبرون اللغة القادرة على هذا التعبير دليلا على تقدم الفكر فيها وسموه . أما اللغة القريبة من المحسوسات والجزئيات والتى تغلب عليها الصور والمجاز فكانوا يعتبرونها دليلا على تفكير بدائى منحط . وكما أن جونسون يؤكد أهمية تحكم العقل فى العاطفة فهو أيضاً يؤكد الوظيفة الخلقية للأدب ؛ ويقول إن واجب الشاعر ألا يصور لنا مظهراً خاصا من مظاهر الحياة فى فترة معينة من التاريخ ، بل يصور العالم الخلقى الذى يظل ثابتاً كما هو طوال تاريخ الإنسانية الطويل ،

وأن يعبر عن الحقيقة الخالقية أو الدرس الخلقى الذى يود أن ينقله إلى القارئ بأسلوب واضح مباشر بحيث يدركه الجميع .

ولما كانت غاية الأدب أن ينقل إلينا حقائق عامة ، ولما كانت الحقائق العامة بطبيعتها معروفة لدى الجميع ، أصبحت مهمة الشاعر تنحصر فى الصورة التى يعرض فيها هذه الحقائق أو الصيغة التى يصوغها فيها . وبعبارة أخرى أصبح الناقد يفرق بين الشكل والمضمون وأضحت الاعتبارات الشكلية هى التى تحظى باهتمام الشاعر ، تلك الاعتبارات الشكلية التى هى وليدة الصنعة ومعرفة أصول الفن والتفكير الواعى الصرف ، وغالباً ما نجد جونسون يهتم بمشكلة « التناسب » سواء فى الشخصية أو فى التعبير . كذلك لما كانت الحقيقة وحدها هى ميدان الأدب فإن قيمة الخيال تضاءلت حتى كادت أن تنعدم فى نظر جونسون ، وهو فى ذلك أيضاً يمثل لنا المذهب النيوكلاسيكى أصدق تمثيل . لقد نادى « هوبز » بأن العقل وحده هو جوهر الشعر ، وسبق أن هاجم ديكارت الخيال ، كما أن دريدن وصفه بأنه تلك الملكة الفوضوية التى لا تراعى قانوناً والتى هى أم الجنون والأحلام والأوهام والحمى ، وقال إن الخيال لابد أن يخضع لسلطان العقل . وهكذا نجد أن هؤلاء النقاد جميعاً لم يثقوا فى الخيال ، وإنما كانو ينزعجون له ، وأغلب الظن أنهم كانو يخشونه لاعتبارات خلقية . إذ كانوا يعتبرون الخيال فى ذاته قوة عاصية لا ضابط لها ، وعن طريقها يطلق سراح القوى الخفية المظلمة الحبيسة فى قرار النفس الإنسانية ، ويعيث فى نفس الإنسان العاقل كل ما ينافى العقل .

ومع أن جونسون الذى يمثل الآراء النيوكلاسيكية تمثيلا صادقاً عاش حتى السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر ، فإن العوامل التى أدت فى النهاية إلى تقويض صرح المذهب النيوكلاسيكى قد بدأت تظهر فى الواقع منذ بداية ذلك القرن . ومن هذه العوامل أن إدراك بعض النقاد لأهمية العنصر العاطفى فى الشعر أخذ يتزايد ببطء يوماً عن يوم ، لا سيما وأن أرسطو قد قال فى كتابه عن الشعر إن غاية التراجيديا إثارة العاطفة ، مما جعل النقاد والشارحين يهتمون بهذه العاطفة

ويحاولون تحديدها وإدراك العلاقة بين الخوف والشفقة وما إلى ذلك . كذلك بدأ النقاد يهتمون بدراسة الناقد اليونانى القديم « لونجينس » فى أسرار الأدب الجليل ، وبدأوا أيضاً يفرقون بين ما يسمونه « الجلال » و « الجمال » فى الفن ، ويجعلون فى الجلال صفات أخرى غير الصفات التى نصت عليها قواعد النقد النيوكلاسيكى وعلى هذ النحو أمكنهم أن يبرروا إعجابهم المتزايد بأعمال شكسبير التى لا تتبع قواعد هذا النقد ، تلك الأعمال التى ربما كان لها أكبر الأثر فى تقويض دعائم المذهب النيوكلاسيكى فى النقد فى إنجلترا ، بل وفى أوربا على العموم . كذلك بدأ النقاد يدركون أهمية « الذوق » ووجوب توفره فى الناقد البصير . والذوق هنا معناه الإدراك الغريزى لخصائص العمل الفنى ، أو الحدس بطبيعة النتاج وبقيمته . ولا شك أن الناقد حينما يعتمد على الذوق بهذا المعنى لا يلجأ إلى القواعد الملقنة ، ولا يكتفى بتطبيقها تطبيقاً آلياً . كما أن اعتبار الذوق المعيار الأخير فى تقييم الأدب يعنى إحلال العنصر الشخصى أو الفردى ، أى شخصية القارئ ، محل القاعدة العامة التى كان يطبقها الناقد تطبيقاً موضوعياً من قبل ، وبالتالى نجد أن النسبية تبدأ تحل محل القواعد المطلقة فى ميدان النقد الأدبى فى أواخر القرن الثامن عشر . فلم يعد الناقد يحكم على قيمة العمل الأدبى بمقدار مراعاة المؤلف لهذا القانون أو ذاك ، وإنما بمقدار استجابته هو نحو هذا العمل ، وحسب نوع هذه الاستجابة . ويجدر بنا أن نذكر تأثير فلسفة « هيوم » والمدرسة التجريبية عامة فى هذا المجال ، فقد بين هيوم أن الجمال ليس صفة فى الأشياء ذاتها وإنما هو فى ذهن الرائى ، أى أنه فكرة تخلعها الذات على الموضوع . ولا شك أن من الأمور التى أسرعت من عملية تدهور الكلاسيكية ونمو النظرة النسبية زيادة الوعى التاريخى الذى أدى إلى وضع الأعمال الفنية فى سياقها التاريخى والبيئى ، وإلى رؤية هذه الأعمال بالنسبة إلى هذا السياق . ولقد بدأت تظهر بشائر واهنة لهذا الوعى فى بداية القرن الثامن عشر حين تنبه النقاد إلى أن الظروف التى نشأ فيها مسرح شكسبير تختلف عن ظروف المسرح

الكلاسيكى القديم ، ومن ثم لا يجوز الحكم على مسرح شكسبير بتطبيق القوانين النقدية التى وضعت للمسرح القديم ، وهكذا . كما أنه مما أدى إلى تطور هذا الوعى التاريخى اكتشاف التراث الأدبى القديم ، فقد بدأ البحاثة والدارسون يكتشفون التراث الأدبى للعصور الوسطى ، مما جعل الناس تتحمس لهذا التراث وتبدأ تقارنه بتراث اليونان والرومان . وكان لهذه الاكتشافات أثران هامان فى تطور النقد الأدبى فى أواخر هذه المرحلة : أولهما بعث الوعى الأدبى القومى والإحساس بأن الأدب القومى يؤلف وحدة لها كيانها الذى يختلف عن غيره ، ومن ثم بدأت تختفى الصفة المطلقة التى كان يتميز بها المذهب النيوكلاسيكى ، والتى جعلت دعاة هذا المذهب الأولين يؤمنون بأن قواعد النقد أزلية ثابتة وفوق كل زمان ومكان. أما الأثر الثانى فهو ظهور النزعة التى اصطلح المؤرخون المحدثون على تسميتها « النزعة البدائية » فى النقد ، إذ تحمس الناس للادب البدائى لخلوه من الصنعة والزخرف ، ولأن الطبيعة البشرية تظهر فيه فى أبسط صورها . والنزعة البدائية مظهر من مظاهر الاتجاه العام الذى يسميه كل كتيب فى تاريخ الأدب الأوربى بالعودة إلى الطبيعة ، والتى كان روسو من أقطاب الدعاة إليها . وطبيعى أن العودة إلى الطبيعة تنافى دعوة الكلاسيكية التى هى أولاً موقف متحضر متمدين ، يفرض القيود والنظام الصارم على العواطف والطبيعة ، لأنه لا يؤمن بالعاطفة أو بما يؤدى إلى الفوضى ويتنافى مع سلطان العقل . لذلك كانت النزعة البدائية من ألد أعداء الكلاسيكية ، وبزيادة البدائية بمرور الزمن أخذ يضمحل ما كان للكلاسيكية من نفوذ .

ويتضح لنا من هذا العرض السريع أن مبادئ النقد الكلاسيكى قد أخذت فى الزوال تقريباً الواحد تلو الآخر فى نهاية القرن الثامن عشر . غير أنه على الرغم من محاولة النقاد أن يتحسسوا طريقهم نحو مبادئ ومفاهيم نقدية جديدة كان هؤلاء النقاد على العموم تعوزهم النظرة الشاملة التى يجب توفرها فى عملية إرساء دعائم مذهب جديد ، كما أنهم لم يكن لديهم حصيلة نقدية كافية . لقد

كانوا يحاولون صب الخمر الجديدة فى القوارير القديمة التى لم تكن تتسع لها ، بينما كان ينبغى لهم أن يصنعوا قوارير جديدة تماماً . هذه القوارير هى التى قام بصنعها كولردج . حقا لقد قطع النقد الأدبى شوطاً بعيداً إلى الأمام فى مرحلته الثانية ، فلم يعد يهتم النقاد بتبيان أهمية الشعر أو بالدفاع عنه كما كان يفعل نقاد المرحلة الأولى. هذا فضلا عن أنهم على العموم لم يعودوا يهتمون بالعناصر الريتوريكية فى كتاباتهم ، وركزوا جهودهم على الأعمال الفنية ذاتها يتناولونها بالنقد والتحليل ، وأخذوا أحياناً يؤرخون للأدب الإنجليزى بأسره . كذلك تطورت قدرة النقاد على استبطان ذواتهم وعلى التحليل النفسى . وبنمو علم النفس وزيادة الوعى بالذات أخذ النقاد يتأملون ما يحدث فى نفوسهم أثناء تذوقهم للنتاج الأدبى ، ويحاولون سبر أغوار الملكات النقدية والإبداعية على نحو ما فى المقال تلو المقال . ومع ذلك ظل النقد الأدبى الإنجليزى بحاجة إلى ناقد كبير يشذب من أدوات النقد ويبلور قضاياه فى صيغة دقيقة ، ويقيم هذه القضايا فى هيئة مذهب كلى متماسك ، مذهب يحدد العلاقة بين الأدب وسائر ضروب النشاط الفكرى ويحدد مركز الأدب منها ، ويكشف لنا عن الكثير من أسرار الابداع الفنى ، وعن العلاقة بين العبقرية والقانون . ولعل هذا فى نهاية الأمر هو نوع الخدمة التى أداها كولردج للنقد الأدبى الإنجليزى .

(ب) كولردج

١ ـ النقد المنهجى

لعل أهم ما يتميز به نقد كولردج هو صفته المنهجية والعلاقة الوثيقة التى فيه بين النظرية والتطبيق . فهو من ناحية لا يطبق مبادئه تطبيقاً أعمى فيجحف بذلك الأعمال الفنية المعينة التى ينقدها . ومن ناحية أخرى لا يلقى بأحكامه بأسلوب تلقائى وبطريقة عشواء بدون الرجوع إلى مبادئ أو نظرية يهتدى بها . ولعل هذا الموقف الوسط الذى يحتله كولردج بين النقد التأثرى الذى يقوم على انطباعات الناقد وحدها وبين النقد الذى يخضع العمل الفنى كلية للمبادئ هو الذى يميز نقد كولردج عن الكتابات السالفة فى النقد الأدبى الإنجليزى بوجه عام . فنحن نشعر أثناء قراءتنا لنقده بأننا إزاء عقلية ممتازة تفكر فى الموضوعات بجرأة وحرية وإزاء حساسية مرهفة لا يعوزها النظام والتدريب . نعم إن الانفعال أو الأثر النفسى عند الناقد هو عادة نقطة البداية فى هذا النقد ، إلا أنه غالباً ما يترجم هذا الانفعال إلى قضية ذات مدلول واضح محدد ، قضية لها علاقة بأحد المبادئ الجوهرية فى النقد . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن قدرة كولردج على النقد ترجع إلى كونه ناقداً فلسفياً . فهو لا يقنع بمجرد تدوين انفعالاته أو الآثار النفسية التى تولدها فيه الأعمال الفنية المعينة ـ الشىء الذى يفعله صغار النقاد الرومانتيكيين. ولا هو يجبر العمل الفنى المعين ، كما يفعل صغار أتباع المدرسة الكلاسيكية دائماً ، على مطابقة نظرية نقدية محدودة الأبعاد ، نظرية كونها الناقد سلفاً . وإنما نجد كولردج ينسق بين أحاسيسه المتباينة ، وينظمها ويجعل منها نظاماً أو مذهباً معيناً ، مذهباً له مكانه فى مذهب كلى شامل للعقل الإنسانى. ومع أن الآراء قد تختلف فيما إذا كانت دراسة كولردج للفلسفة قد أضرت بشعره فما لا شك فيه أن اهتمامه بالفلسفة وبالتفكير الفلسفى ساعده على أن يصبح

الناقد الكبير الذى نعرفه . غير أننا يجب ألا ننسى ، إن لاحظنا بعض الاضطراب فى هذا النقد ، أن كولردج لم ينشر معظم نقده الأدبى بنفسه ، وإنما وصل نقده إلينا عن طريق المذكرات التى دونها بعض من استمعوا إلى محاضراته العديدة فى الأدب أو إلى حديثه الخاص ، وعن طريق الهوامش والشروح التى كتبها فى صفحات الكتب الكثيرة التى قرأها ، وعن طريق تعليقات وملاحظات متناثرة دوّنها فى مذكراته العديدة التى بدأ نشرها جميعاً بطريقة منظمة عام ١٩٥٧ فقط

ولقد زعم بعض النقاد والمؤرخين الإنجليز ، الذين لا يميلون إلى التفلسف ولا يثقون بجدوى التفكير النظرى ، أن نقد كولردج لا علاقة له بنظرياته فى النقد الجمال . ولكننا نرى فى ذلك الرأى تعسفاً فى الحكم وبعداً عن الحق . لقد أكد وكولردج دائماً وفى كل مناسبة الحاجة إلى العودة إلى المبادئ الأساسية فى مناقشة أى أمر من الأمور . فالفكرة الأساسية وراء « الصديق » و « سيرة أدبية » و «عون على التأمل » جميعاً هى الدعوة إلى إعادة النظر فى المبادئ الأساسية السائدة فى ميادين الأخلاق والسياسة والفلسفة والنقد ، وإلى إقامتها جميعاً على أسس نظرية سليمة . فيقول عن مجلة «الصديق » إن الغرض منها إحلال المبدأ محل المنفعة ووضع مبادئ واضحة للفن ونقده وللأخلاق والدين والسياسة . ويقول أيضاً إنه وضع كتابه «عون على التأمل » لأجل أولئك الذين يودون أن ينموا شخصياتهم فى ضوء الوعى الجلى ، ويقيموا أفكارهم فى الدين والأخلاق على أساس من المبادئ السليمة المدروسة . أما كتاب « سيرة أدبية » على ما فيه من استطراد فيؤكد لنا كولردج فى أكثر من موضع فيه قيمة المبادئ وأهميتها فى النقد الأدبى . ومن أغراض هذا الكتاب تبيان الفوضى التى كانت تسود الكتابات النقدية المعاصرة فى المجلات الأدبية وغيرها ، وتوضيح الأخطار التى تنجم عن « إحلال التقرير محل الجدل » ، والدعوة إلى ضرب من « النقد الفلسفى » الذى يبدأ بتعريف المبادئ التى يقوم عليها . ويشرح لنا كولردج ما يقصده بالنقد الفلسفى قبل أن يبدأ بنقد أعمال الشاعر وردزورث فيقول : « إن الدراسة

النقدية التى أصفها بأنها دراسة فلسفية سليمة هى تلك التى يعلن الناقد فيها مبادئه ويحاول أن يدعمها — تلك المبادئ التى يؤمن الناقد بأن الشعر عامة يقوم على أساسها ، مع تعيين هذه المبادىء بالتفصيل فى تطبيقه لها على مختلف أنواع الشعر . وبعد أن يهيئ الناقد معاييره النقدية للمدح والذم على هذا النحو يمضى فى تعيين المواضع من الكتابة التى يؤمن بأن معاييره تنطبق عليها ، ويلاحظ بعناية إذا ما كانت هذه الفضائل أو العيوب تتكرر عند الكاتب ويميز أيضاً بعناية بين ما هو مميز لجوهر الكاتب وبين ما هو عرضى صرف ، أو ما هو مجرد تقصير منه . وفى هذه الحال إذا كانت مبادئ الناقد معقولة واستدلالاته سليمة ونتائجه صادقة فإن القارئ بل والشاعر ذاته قد يأخذان بحكمه وذلك نتيجة اقتناعهما بصحته أما إذا كان الناقد قد أخطأ فإنه فى هذه الحال يكون قد عرض أخطاءه فى موضع معين وفى صورة واضحة ملموسة ، والناقد فى هذه الحال يحمل الشعلة التى تنير السبيل للغير حتى يمكنهم أن يروا مواضع خطئه [١] » . هذا هو المنهج الذى يتبعه كولردج فى معظم كتاباته النقدية سواء كان موضوع نقده شعر وردزورث أو مسرحيات شكسبير . فهو دائماً يؤكد لنا أهمية المبادئ ، ويعود بنا إلى المبادىء الأولى فى معظم ما كتب . إن الناقد ، كما يقول ، ليس الرجل الذى يعبر عن آرائه الشخصية الصرفة والتى لا قيمة لها ، ولكنه الرجل الذى يكتب عن العمل الأدبى بصيغة تؤدى إلى القبول التام أو إلى الرفض التام [٢] .

غير أنه يعلم تمام العلم أن المبادئ ليست قواعد ثابتة متحجرة يطبقها المرء تطبيقاً أعمى وبصورة آلية ، وإنما هى وسائل مفيدة فى يد الناقد لا غير — وسائل ترشده فى عملية نقده للعمل الفنى المعين ، وتعينه على إيضاح استجابته إزاءه . فيقول : « لو كانت للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج لما ظل الشعر شعراً وإنما تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية [٣] » .

---

(١) « سيرة أدبية » . الجزء الثانى . ص ٨٥ .

(٢) « سيرة أدبية » . الجزء الأول . ص ٦٥ .

(٣) نفس المرجع . الجزء الثانى . ص ٦٥ .

٢ ـ ماهية الشعر : الشعر بين اللذة والرؤية

يبدأ كولردج كل سلسلة من المحاضرات التى ألقاها فى الأدب تقريباً بمحاضرة أولية يعرض فيها مبادئه النقدية ويعرف فيها الشعر . ويبدأ تعريفه للشعر عادة بالتمييز بينه وبين العلم ، فيقول مثلا فى إحدى المحاضرات التى ألقاها عام ١٨١١[١] إن الشعر ليس نقيضه النثر كما يعتقد البعض وإنما نقيضه العلم فى الحقيقة ، كما أن النقيض الحقيقى للنثر ليس هو الشعر بل الوزن . فالغاية المباشرة للعلم هى الوصول إلى الحقيقة وتوصيلها إلى الغير ، بينما غاية الشعر المباشرة هى توصيل اللذه . فلا أحد يقرأ كتاب « المبادئ » لنيوتن أو أعمال لوك مثلا وغرضه المباشر أن يحصل على اللذة بدلا من الحقيقة ، وإن كانت معرفة هذه الحقيقة قد تعين الفرد فى المستقبل على إدراك طبيعة اللذات التى يسعى وراءها . وليس لدى كولردج أى شك فى أن الشعر قد يوصل إلينا أهم الحقائق الخلقية ، ولكنه ينكر أن هذا هو غاية الشعر «المباشرة» إذ أن غايته المباشرة هى اللذة واللذة هى الشيء الذى يجعل من الشعر شعراً . وهكذا يمكننا أن نعرف الشعر بأنه توصيل اللذة المباشرة .

ومع أن هذا التعريف يفيدنا فى التمييز بين الشعر والعلم إلا أنه ليس بالتعريف الدقيق ، لأنه تنطوى تحته كتابات عديدة مثل القصص والروايات النثرية وغيرها مما لا يسميه الناس شعراً . ولهذا كان لا بد من ذكر صفات إضافية نميز بها الشعر عن غيره من أنواع الكتابة التى تشترك معه فى هذا التعريف ، والتى مع ذلك تختلف عنه اختلافاً بيناً . فقد يصف النثر أحياناً جمال الطبيعة والعواطف والأحداث الإنسانية بشتى نواحيها فى لغة طبيعية تتمشى وطبيعة هذه الأحداث ، ومع ذلك فلا يسميه كاتبه أو قارئه شعراً . حقاً إن العمل الأدبى

---

(١) « نقد كولردج لشكسبير » . الجزء الثانى . ص ٧٥ .

لا يستحق أن يسمى قصيدة دون أن تتحقق فيه هذه الصفات ، ومع ذلك فلا بد له أن تتوفر فيه صفة أخرى حتى يصير شعراً . هذه الصفة التى يجب توفرها فيه هى انفعال اللذة أو حالة الانفعال الحاد التى تميز الشاعر نفسه وهو يقوم بعملية الإبداع .

ولكى تتضح هذه النقطة فى أذهاننا يتحتم علينا أن نتصور الشاعر الصادق على أنه شخص يتمتع بحساسية غير عادية تجعله يتعاطف بدرجة أكثر من المعتاد مع موضوعات الطبيعة وأحداث الحياة الإنسانية . كذلك لدى الشاعر قدرة غير عادية على النشاط الذهنى التلقائى عامة وبالأخص على نشاط الملكتين العقليتين اللتين يسميهما كولردج « الخيال » و « التوهم » [1] . ويتمكن الشاعر بفضل هذه المواهب من أن يعرض حقائق الطبيعة والعواطف الإنسانية عرضاً حياً وأن يصلح منها ويعدلها ويضيف إليها انفعال اللذة الذى يولده النشاط التلقائى لملكاته . وهذه الحالة النفسية هى التى تخلق كلا موحداً يولد اللذة فى نفوسنا ، كلا تكون أجزاؤه منفصلة مصدر لذة متميزة واعية . وهكذا نستطيع أن نعرف الشعر أو القصيدة بأنها ذلك النوع من التأليف الذى يضاد العلم فى أنه يرمى إلى توليد لذة عقلية ، ويحقق هذه الغاية عن طريق استخدام اللغة الطبيعية التى تلائم حالة الانفعال ، والذى يتميز عن غيره من أنواع التأليف التى لا يستبعدها هذا المعيار فى أنه ككل يولد فى نفوسنا مقداراً من اللذة يتمشى وإحساسنا باللذة التى تولدها الأجزاء المكونة لهذا الكل . والقصيدة الكاملة هى التى يولد كل جزء من الأجزاء المكونة لها فى نفوسنا أكبر مقدار ممكن من اللذة المباشرة يتمشى وأكبر مقدار ممكن من اللذة التى يولدها العمل بأسره باعتباره كلا .

ويعرض كولردج الصفات الثلاث التى اشترط الشاعر ملتون توفرها فى الشعر . وهى البساطة والحسية والعاطفة . ويفسر هذه الصفات قائلا إن البساطة تميز

---

(١) انظر التفرقة بين الخيال والتوهم فى الجزء الخاص بنظرية الخيال فيما بعد .

الشعر عن عمليات التفكير العلمى الاستدلالى الشاقة ، بينما تحقق الحسية صفة الموضوعية والوضوح فى الصور التى بدونها يصبح الشعر إما صنعة جامدة ميتة وإما أحلام يقظة واهية باهتة . أما وجود العاطفة فيحول دون كون الشعر موضوعياً صرفاً وينفخ فيه روحاً وحياة إنسانية دافئة .

إلا أن كولردج يعود فيكرر أن الصفة المميزة للقصيدة هى فى عبقرية الشاعر ذاته ، تلك العبقرية التى تتخذ شكل النشاط التلقائى للملكتى الخيال والتوهم ، ويظهر هذا النشاط فى التوازن والتوفيق بين الصفات المتضادة أو المتنافرة ، وفى الجمع بين التشابه والاختلاف ، بين الإحساس بالجدة والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة من الانفعال أكثر من المعتاد ودرجة بالغة من النظام ، بين ضبط النفس والقدرة على الحكم والحماس والعاطفة الجامحة ، ويظهر هذا النشاط أيضاً فى المزج والتوفيق بين الصنعة والسليقة ، وفى إخضاع الفن للطبيعة والأسلوب للموضوع وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الصور والعواطف والشخصيات والأحداث التى تدور حولها القصيدة [١] .

كذلك فى « سيرة أدبية » يعرف كولردج الشعر أول الأمر بأنه ذلك النوع من الكتابة الذى يضاد العلم فى أنه لا يرمى إلى الوصول إلى الحقيقة ، وإنما يجعل من اللذة غرضه المباشر . ولكنه أيضاً يدرك أن تعريفه هذا يشمل جميع الكتابات ، النثرية ، التى لا ترمى إلى الحقيقة . لذلك نجده يميز بين الشعر والنثر على أساس كمى من اللذة ، فيقول إن الشعر يولد فى مجموعه مقداراً من اللذة يتلاءم ومقدار اللذة التى نحصل عليها من الأجزاء المكونة له [٢] .

وليس بواضح ما يقصده كولردج باللذة التى تولدها فى نفوسنا الأجزاء ، اللهم إلا إذا كان مصدر هذه اللذة الوزن نفسه . وإذا كان كذلك فإننا لا نستطيع أن نقبل هذا التعريف لأن الوزن يوجد فى الشعر كله جيده ورديئه ، ولا شك أن

---

(١) قارن النص الأول .

(٢) انظر « سيرة أدبية » . الجزء الثانى (الفصل الرابع عشر) .

الوزن وحده فى الشعر الردىء لا يولد فينا أية لذة ، الشيء الذى تنبه له كولردج نفسه . كذلك نجد كولردج ، على الرغم من تحليله الرائع لوظيفة الوزن فى الشعر ، يعتقد أن الشعر قد يوجد فى أسمى صوره بدون الوزن ، بل ودون أن تكون اللذة هى غايته المباشرة . وهكذا يهجر كولردج اللذة كأساس لتعريفه للشعر ، ولا يلبث أن يغير موقفه فى « سيرة أدبية » كما غيره فى المحاضرات ، ويترك المناقشة التى بدأها من وجهة نظر القارئ أو المستجيب للشعر ، ويتحول إلى وجهة نظر الشاعر ذاته ، فيقول إن الذى يميز الشعر هو حالة الانفعال التى تنشأ لدى الشاعر أثناء عملية الخلق الفنى . ويزعم أن السؤال : ما هو الشعر ؟ يكاد يكون ذاته السؤال : ما هو الشاعر ؟ حتى إن الإجابة عن أحد هذين السؤالين تتضمن الإجابة عن السؤال الآخر .

وحينما تتحول المناقشة من وجهة نظر القارئ إلى وجهة نظر الشاعر ، ويبدأ كولردج فى تحليله لعقل الشاعر أثناء عملية الخلق ، نلاحظ أن عوامل أخرى غير عامل اللذة تبدأ تتسرب إلى المناقشة بل وتأخذ تتحكم فيها . فلكى يفهم القارئ طبيعة الانفعال الذى يحس به الشاعر أثناء عملية الخلق (وهو الشيء الذى يميز الشعر من غيره) لا بد له أن يضع نفسه محل الشاعر ، ويتخيل ما يجرى فى نفسه . إن الشاعر لديه أولا قدرة على الانفعال أو حساسية أكثر من المعتاد ، أى أنه لديه قدرة أكثر من غيره على المشاركة الوجدانية مع الأشياء والعواطف والمواقف والأحداث التى هى موضوع شعره . ولديه أيضاً قدرة أكثر من المعتاد على التخيل والتوهم ، أى أن مجال تجربته رحب (فالتوهم هو الملكة التى تمكننا من الجمع والتكديس) ولكنه رغم رحابة تجربته ، وتباين العناصر التى تتكون منها ، تراه يوفق بين هذه العناصر جميعاً ويحقق الوحدة فيها ، فتهيمن عليها وحدة عاطفية أو ما يسميه كولردج أحياناً وحدة الاهتمام (ذلك لأن الخيال هو الملكة التى تحيل الكثرة إلى الوحدة فى نظر كولردج [1]) . وعن طريق الجمع بين هذه الدرجة

---

(١) انظر النصين الثالث والرابع .

الكبيرة من المشاركة الوجدانية مع الموضوعات ، وهذا النشاط الفائض لملكتى التخيل والتوهم يتمكن الشاعر من إبراز حقائق الطبيعة ، وحقائق النفس البشرية فى صورة حية . غير أن الشاعر لا يعرض لنا هذه الحقائق عرضاً موضوعياً ، أى كما توجد هى فى عالم الواقع اليومى الذى يتسم بالفوضى ، وإنما هو يحوّرها ويصلح منها بفضل ملكتى الخيال والتوهم لديه إذ توجه المشاركة الوجدانية ملكة التوهم فتجعلها تجمع مادة التجربة ، بينما تحيل ملكة الخيال المادة المجمعة إلى شكل عضوى موحد . وليس انفعال اللذة الذى يحس به الشاعر إبان عملية الخلق الفنى سوى النتيجة التى تنشأ عن نشاط ملكاته جميعاً ، أى نشاط المشاركة الوجدانية والتوهم والتخيل . إنه الانفعال الذى يصاحب عملية تحوير روح الشاعر للعالم الموضوعى الخارجى .

من هذا العرض السريع يتضح لنا أن اللذة ليست فى الحقيقة هى غاية الشعر كما يفترض كولردج أولا وإنما يخلط كولردج فى هذا المجال بين الغاية والنتيجة : لأن اللذة هى نتيجة نشاط الخلق لدى الشاعر ، ونتيجة أداء الشعر لوظيفته لدى القارئ . أما الشعر فهو فى جوهره إدراك عاطفى للحقيقة ، وغايته أن يعرض التجربة الإنسانية عرضاً خيالياً ، أن يعطينا قيما ، ويبصرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية ، وذلك ليس كما هى فى خضم الحياة وإنما بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل موحد ذى مغزى أو معنى للشاعر وللقارئ على السواء . هذا هو المفهوم السليم للشعر عند كولردج ، وهو المفهوم الذى نجده فى نظريته المعروفة فى الخيال . إذ يقسم كولردج الخيال إلى نوعين : أولى ، وثانوى[1] . فالخيال الأولى هو من العوامل الرئيسية فى جميع عمليات الإدراك . ومهما اختلفت الآراء فى كنه هذا الخيال الأولى فما من شك فى أن كولردج يضفى أهمية بالغة على مهمة الخيال فى عملية الإدراك ، وذلك سواء كانت هذه المهمة قاصرة على فرض شكل معين على جمهرة الإحساسات التى تأتينا من الخارج (كما نجد فى مذهب

---

(١) انظر الجزء الخاص بنظرية الخيال فيما بعد .

كنط) أم كان يعتبرها كولردج (كما اعتبرها شيلنج) الشرط الأساسى الأولى الذى لا تقوم بدونه عملية الإدراك على الإطلاق . أما الخيال الثانوى ، وهو الخيال الفنى أو الشعرى بالذات ، فقد اعتبره كولردج مماثلا للخيال الأولى ، بل صورة أسمى منه . ولهذا فهو يخلع على الشعر الذى يقوم عليه أهمية كبرى . إنه لا يعتبر الشعر مجرد أمر تافه كما اعتبره الفيلسوف الإنجليزى بيكون من قبل ، أو مجرد لعب كما كان يعتبره بعض معاصريه مثل شيلر ، وإنما هو يربط بينه وبين مسائل الحياة الجادة . فوظيفة الشعر الخيالى أن يضفى على فوضى الحياة والتجربة شكلا موحداً ، وصورة ذات معنى ، ولذلك يرى كولردج أن الشاعر فى عملية الإبداع الخيالى ينشط ملكاته وقواه جميعاً .

ولعل نظرية كولردج فى الخيال الشعرى من أهم النظريات النقدية التى ظهرت فى ميدان النقد الأدبى لا فى إنجلترا فحسب وإنما فى أوربا أيضاً . وهى تفسر لنا الكثير من آراء كولردج النقدية ، بل هى ، كما سنرى فيما بعد ، بمثابة المركز الذى يدور حوله مذهبه النقدى . فهى ، وليس حديثه عن اللذة ، أهم ما فى كتاباته فى النقد النظرى . حقاً إن كولردج كثيراً ما يتحدث عن هذه اللذة التى يولدها العمل الفنى فى نفس القارئ ؛ إلا أنه أثناء تحليله لهذه اللذة يدخل عناصر أخرى لا يمكن إرجاعها إلى اللذة . ففى أولى مقالاته فى الجمال التى تدور حول «مبادئ نقد العبقرية» [1] نجده مثلا يقول « إن جوهر الفنون الجميلة ، والشىء الذى تشترك فيه جميعاً ، هو أنها تبعث انفعالا فى النفس ، وغرضها المباشر إحداث اللذة وذلك عن طريق الجمال » وهكذا يدخل كولردج فى تعريفه فكرة الجمال ، وإذا لم نتمكن من رد الجمال إلى ما يثير اللذة فلن تصبح اللذة هى التى تميز الفنون الجميلة . ولا يتحدث كولردج عن الجمال حديث من يسوّى بينه وبين اللذة . فيقول مثلا عن تمثال أبولو بلفيدير إنه « ليس جميلا لأنه يبعث على اللذة وإنما هو يبعث على اللذة نتيجة كونه جميلا » . وهكذا

(١) انظر « سيرة أدبية » (تحقيق شوكروس) . الجزء الثانى .

يتضح لنا أن اللذة ليست هى جوهر الفنون الجميلة أو غايتها ، وإنما هى فقط النتيجة التى تصاحب إدراك الجمال ، ذلك لأن الجمال فى نظره « لا ينشأ فى الإحساس وإنما مصدره العقل الإنسانى » ، وإننا حينما نصف الشىء بأنه جميل « يكون إدراكنا لجماله ، أو حدسنا به ، سابقاً لإحساسنا باللذة الذى يثيره فى نفوسنا » . اللذة إذن عامل مصاحب عرضى يعتمد حدوثه على مسائل عديدة ، بل إن اللذة قد تنشأ فى تجربة التذوق ولا يكون مصدرها العمل الفنى ذاته وإنما ارتباطات شخصية بحتة وعوامل لا دخل لها بالعمل الفنى . كذلك نشاهد أن مناقشة كولردج للجمال فى هذه المقالات تتحول بعد حين إلى مناقشة فى الخيال الشعرى كما يتصوره . فيقول إن الجمال فى جوهره يتلخص فى إدراكنا للكثرة باعتبارها كثرة وهى تتحول إلى وحدة . ويعرف الجمال أيضاً بأنه وجود الكثرة فى صورة الوحدة . وتحويل الكثرة إلى الوحدة من مهمة الخيال الثانوى . ولا يذكر كولردج لفظة « اللذة » على الإطلاق فى خاتمة عرضه للموضوع التى يلخص فيها آراءه ، فيقول فيها « إن الفن يصوغ العناصر التى يوحدها فى قالب معنى خلق »[1] وإن الفنون الجميلة جميعاً ، مثلها فى ذلك مثل الشعر ، « تعبر عن غايات ومعان وتصورات وعواطف ، وكل هذه تنشأ فى العقل الإنسانى . »

غير أنه يجدر بنا أن نذكر هنا أن مفهوم اللذة فى موقف كولردج ليس مفهوماً بدائياً كما كان عند سابقيه ، على الأقل من نقاد الإنجليز ، فقد كانت فكرة اللذة عند اتباع المذهب التجريبى والمذهب الترابطى تشوبها عناصر عديدة دخيلة على الفن والتذوق الفنى . فنجد مفكراً كبيراً مثل ديفيد هيوم لا يميز بين الفن والمنفعة فى تصوره للذة الفنية ، بل إن الخلط بين الاثنين استمر حتى أيام كولردج ذاته ، فلم يسلم منه الباحثون فى علم الجمال مثل « أليسون » و « ديوجالد ستيوارت » و « رتشارد بين نايت » . أما كولردج فقد حاول أن يبين أن اللذة الشعرية خالية من أغراض المنفعة أو الأغراض العملية . ولهذا فإن تصوره للذة أدنى إلى تصور الفيلسوف كنط منه إلى الفيلسوف الإنجليزى الترابطى هارتلى . كذلك حاول مراراً

أن يميز بين الجمال واللذة والمنفعة [١] وأحياناً تجده يقصد باللذة الشعرية ضرباً من الغبطة الروحية ، وواضح أن هذا عكس مفهوم التجريبيين والترابطيين . وأحياناً أخرى لا يقبل استعمال لفظ « اللذة » فى هذا المجال ، لأنها تؤدى إلى كثير من الخلط والإبهام . ويعترض على قول الشاعر الإنجليزى « جورج داير » إن غاية الشاعر المباشرة إثارة اللذة لدى القارئ فيصفه بأنه هراء ، ويقول إن الشاعر يجب عليه ألا يرمى إلى إثارة اللذة إلا باعتبارها وسيلته الخاصة به ، أما غايته الأساسية فأسمى من ذلك وأكثر نبلا .

ويخالف كولردج معظم النقاد الرومانتيكيين والنقاد الذين مهدوا للحركة الرومانتيكية ، وبالذات دعاة البدائية ، فى أنه لا يجعل من الشعر مجرد مسألة انفعالات أو أحاسيس . فهو يهاجم المسرحيات الشائعة فى عصره ، ولا سيما المترجم منها عن الألمانية ، لأنها كانت تكتفى بإثارة الانفعال والعاطفة دون أن تتضمن رؤية أو فلسفة خاصة فى الوجود ، ويقول إن إثارة الانفعالات والأحاسيس من أبسط الأمور ، وإن أرخص أنواع الأدب يستطيع أن يثيرها . ويقول فى نظريته فى الوزن إنه مع أن الوزن يتطلب وجود انفعال أو عاطفة ، بوصفهما المادة الخام التى تتألف منها التجربة ، إلا أنه أيضاً ينشأ عن الحاجة إلى فرض نظام عليهما [٢] . ويصف الموسيقى بأنها الشعر بأسمى معانيه ، وذلك لأنها تتحقق فيها العاطفة والنظام معاً ، كما أنه يقول إن العالم الذى يعيش فيه الناس إنما هو بمثابة السديم للشاعر ، أى أنه مجرد المادة الخام التى يخلع عليها الشاعر نظاماً وصورة ذات معنى .

حقاً لقد دعا أحد النقاد حديثاً (همفرى هاوس فى كتابه عن « كولردج » الذى ظهر عام ١٩٥٣) إلى إعادة النظر فى نظرية كولردج فى الشعر ، وإلى الاهتمام بتلك الناحية منها التى تفرق بين الشعر والعلم على أساس التعارض بين الانفعال والحقيقة ، مفترضاً فى ذلك أن الشعر ميدانه الانفعال فحسب . ولكن

---

(١) انظر النص التاسع .

(٢) انظر النص الثامن .

هذا الاهتمام بناحية الانفعال وحدها فى نقد كولردج هو فى نظرنا خطأ جسيم ؛ من شأنه أن يعمينا عن القيمة الحقيقية لنظريته فى الخيال . كما أن هناك عوامل فى تاريخ الفكر الأوربى دعت كولردج إلى التفرقة بين الشعر والعلم على أساس أن الأول غايته اللذة بينما غاية الثانى تفهم الحقيقة . فقد كان الناس حتى أيام كولردج ، بل وحتى بداية هذا القرن حينما تغير مفهوم العلم تغيراً جوهرياً ، يؤمنون بأن العلم فى مقدوره أن يجلب إلينا يقيناً مطلقاً . فيقول كولردج إن الحقيقة العلمية ثابتة ومطلقة ولذلك نجده يقرن العلم بالحقيقة . ولكن الوضع قد تغير الآن ولم نعد نؤمن بوجود حقيقة مطلقة يصل إليها العلم ولا يصل إليها سواه . ولو لم يكن هناك غير « حقيقة » العلم لأمكننا قبول التمييز بين العلم والشعر على هذا الأساس . ولكننا بالفعل نستطيع أن نتحدث عن ضروب مختلفة من الحقيقة بدلا من أن نقصر الحقيقة وحدها على ما يأتى به العلم . وإذا كانت وظيفة العلم هى تفسير الوجود فإن وظيفة الشعر والفن عموماً هى تقييمه أو إعطاؤه معنى ومدلولا . وعلى هذا النحو يمكننا أن نقول إن هناك حقيقة شعرية أو صدقاً شعرياً بالإضافة إلى الحقيقة العلمية أو الصدق العلمى وإن كانت معايير الصدق فى الحالتين تختلف الاختلاف كله لا شك ، ويصبح الشعر والعلم إذن وسيلتين (مختلفتين حقاً) من وسائل التعرف على طبيعة التجربة . ولعل المسألة فى جوهرها مسألة علاقة نقيمها بيننا وبين الأشياء . أو موقف نأخذه إزاءها . فمن الممكن أن نأخذ من نفس الموضوع موقفين متباينين : موقفاً شعرياً وموقفاً علمياً . وفى هذه الحال لن نستطيع أن نقرر أى الموقفين أصدق من الآخر بل لن تكون للفظة «أصدق» فى هذه الجملة أى معنى . وربما هذا هو ما قصد إليه الفيلسوف كيركجارد حينما قال «إن العلم» شأنه فى ذلك شأن الشعر والفن تماماً يفترض حالة نفسية معينة لدى كل من الكاتب والقارئ . »

٣ ـ الموقف الشعرى والحقيقة الشعرية

كيف يفسر كولردج الموقف الشعرى من التجربة ؟ يقول كولردج فى عبارة مشهورة له «إننا أثناء قراءتنا للشعر نتوقف بمحض إرادتنا عن عدم التصديق بصفة مؤقتة وهذا فى رأيى هو جوهر الإيمان الشعرى [١] . » يتحتم علينا إذن لكى نؤمن الإيمان الشعرى أن نتوقف برهة عن عدم التصديق . واستعمال كولردج للفظين «عدم التصديق » و « الإيمان » استعمال هام له دلالته . فلم يقل كولردج إننا نتوقف عن عدم التصديق لأجل التصديق الشعرى ، وذلك لأن كلمة « إيمان » عنده تعنى شيئاً يختلف عن مدلول لفظة « تصديق » أو « عدم التصديق » . فالتصديق أو عدمه عملية عقلية أو منطقية صرفة ، بينما تدخل عناصر أخرى غير عنصر العقل أو المنطق فى الإيمان ، عناصر تتعلق بالإرادة وبقوى الشخصية الإنسانية كلها مجتمعة [٢] . ولذلك نجده أحياناً يشبه الإيمان الشعرى بالإيمان الدينى [٣] .

وقد اعترض البعض على قول كولردج إننا أثناء قراءتنا للشعر نتوقف عن عدم التصديق «بمحض إرادتنا » ، ولكننا نختلف معهم فى ذلك ، لأن للإرادة دخلا كبيراً فى الموقف الشعرى . فلكى نقرأ الشعر كما ينبغى يلزمنا أن نأخذ الموقف المناسب منه ، وأن نضع أنفسنا فى الحالة النفسية الملائمة على حد قول كيركجارد ونحن نستطيع لو أردنا أن نقرأ بعض أجزاء من ملحمة ملتون « الفردوس المفقود » كما لو كانت مقالا فى علم الفلك ، وفى هذه الحال نحن نشاء ألا نتوقف عن عدم التصديق اللازم للإيمان الشعرى . إذن فالتوقف عن عدم التصديق فعل

(١) « سيرة أدبية » ـ الجزء الثانى ـ ص ٦ .

(٢) انظر « عون على التأمل » ص ٣٤٩ . ومن كتاب Table Talk (٢٨ يونيو ١٨٣٢) نعلم كيف كان كولردج يؤكد أهمية التمييز بين التصديق والإيمان .

(٣) « سيرة أدبية » ـ الجزء الثانى ـ ص ١٠٧ .

إرادى فى جوهره — هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى نحن نعتقد أن الذى دفع كولردج إلى توكيد عنصر الإرادة فى هذا الفعل هو أيضاً رغبته فى التمييز بين القراءة الشعرية الإيجابية أو الاستجابة الشعرية المثلى، وبين القراءة السلبية المحضة التى تؤدى إليها الفلسفة الترابطية ، تلك الفلسفة التى ظل يهاجمها كولردج طوال حياته . لهذا يقول كولردج إننا أثناء توقفنا عن عدم التصديق لسنا مجرد « متفرجين كسالى » على العالم الشعرى الذى يعرض أمام أعيننا ، ولسنا نستجيب كما لو كنا فى حالة حلم كما ظن بعض أتباع المدرسة الترابطية . فكما أن الكاتب نفسه يقظ واع مسيطر على جميع قواه أثناء عملية الإبداع الفنى كذلك يكون القارىء أثناء قراءته للنتاج .

ولا يعنى توقفنا عن عدم التصديق فصل الشعر عن الحياة ، وإنما يعنى فقط أننا نأخذ من التجربة موقفاً معيناً يختلف بطبيعة الحال عن موقف العلم ، ولهذا من العبث أن نقول إن الموقف العلمى أسمى من الموقف الشعرى ، أو أن نحتج على الموقف الشعرى مدعين أنه لا يوصلنا إلى الحقيقة العلمية أو العملية . فلم يقصد الشاعر أبداً إلى توصيل هذه الحقيقة ، وإن توقعنا منه أن يفعل ذلك فإننا حينئذ نخلط بين المواقف المختلفة ولا نأخذ من تجربته الموقف الشعرى اللازم . أما عند ما نأخذ الموقف الشعرى فإننا لا نحتج حينئذ على « هوميروس » مثلا لأنه يجعل الآلهة تتدخل فى صورة محسوسة فى شئون البشر مما يتنافى ومعتقدات الرجل الحديث، ولا نهجر « دانتى » لأن تصوره للفلك فى « الكوميديا المقدسة » تصور عتيق لا يتفق ونظريات العلم الحديث ، كما أننا لا نتوقف عن القراءة ، حينما يقول لنا الشاعر أن السماء تبكى كما أن قلبه يبكى ، ونطل من النافذة لنتحقق مما إذا كانت السماء حقيقة تمطر ، ولا نتساءل بأى معنى منطقى يمكن للقلب أن يبكى ، ناهيك عن بكاء السماء .

ويتضح الموقف الشعرى فى نظرية كولردج فى تحليله لما يحدث لنا أثناء مشاهدتنا للمسرحية الشعرية ، وفى نظرية « الإيهام » illusion التى جعل منها

مبدأ أدبياً عاماً غير قاصر على الأدب المسرحى . ومشكلة العلاقة بين عالم المسرح وعالم الواقع (أو بين الفن والواقع) كانت من أهم المشكلات التى حاول حلها النقاد من قبل . وقد انقسم النقاد السابقون لكولردج إزاء هذه المشكلة إلى فريقين ، فريق يعتقد بأن الذى يحدث فى المسرح هو أن الشاعر يخدعنا خداعاً تاماً بحيث أننا نكاد نؤمن بأن الأحداث التى تمر أمام أعيننا على خشبة المسرح هى أحداث واقعة فعلا ، مثلها فى ذلك مثل أحداث العالم الواقعى ، ومن ثم اهتم هذا الفريق بالوحدات المسرحية الثلاث لأن الوحدات كانت ترمى إلى تقريب المسرحية بقدر المستطاع من أحداث عالم الواقع . أما الفريق الثانى فيؤمن بالعقل وحده وبعالم التجربة ، ويرى أن هذا الرأى ينافى العقل ، ويعتقد أننا أثناء مشاهدتنا للمسرحية إنما نكون واعين تمام الوعى وذلك طول الوقت بأننا جالسون فى المسرح ، وبأن ما يحدث على خشبة المسرح إن هو إلا تأليف وتمثيل ، وبأن الممثل الذى يقوم بأداء دور هاملت مثلا ليس هاملت وإنما هو الممثل « جاريك » مثلا . وواضح أن رأى الفريق الأول يخلط بين الفن والواقع . وينكر الفرق الشاسع بين استجابتنا للمأساة أو التراجيديا مثلا واستجابتنا لحادث مؤسف فى الحياة اليومية . كذلك ينطوى رأى الفريق الثانى على غلبة النزعة العقلية والتجريبية ، واضمحلال الخيال واتخاذ موقف تجريبى عملى من الفن . وإذا كنا حقاً نعتقد طوال الوقت أثناء مشاهدتنا لمسرحية « عطيل » مثلا أنها ليست سوى تأليف وتمثيل فكيف نفسر مدى اهتمامنا بما يدور أمام أعيننا ، ومدى قلقنا على مصير عطيل نفسه ومصير دزدمونا وغيرهما من شخصيات المسرحية ؟ لذلك يرفض كولردج كلى الرأيين ويقول إن ما نشعر به فى المسرح ليس خداعاً delusion كما أننا لا نحس طول الوقت بأن ما نراه مجرد تلفيق وتأليف وتمثيل . وإنما هو حالة وسط بين الاثنين أطلق عليها اسم « الإيهام » illusion أو مشاكلة الواقع [1] .

ما كنه حالة « الإيهام » هذه ؟ يقول كولردج إن أفضل وسيلة لتفهم هذه

---

(١) أنظر النص الخامس

الحالة هى أن نتأمل ما يحدث فى ظاهرة الأحلام . ويعتقد غالبية الناس أننا أثناء النوم نحكم على ما نمر به من تجارب فى أحلامنا بأنها تجارب حقيقية . ولكن هذا اعتقاد باطل فى رأى كولردج ، وذلك لأن إرادتنا تتوقف عن العمل أثناء النوم ، ومن ثم لاتكون لدينا القدرة على الحكم . إن ما يحدث فى تجربة الأحلام هو أننا لانطلق أى حكم على الإطلاق ، وذلك لتوقف قدرتنا على الحكم والمقارنة عن أداء وظيفتها . وبالتالى فنحن لا نحكم على ما نراه فى الحلم بأنه حقيقى كما أننا لا نحكم عليه بأنه غير حقيقى . وفى هذه الحالة السلبية تقوم الصور التى نشاهدها بالتأثير فى نفوسنا بوصفها صوراً . ولا يزعم كولردج أن حالتنا أثناء الحلم تستوى وحالتنا أثناء قراءتنا رواية تستحوذ على كل انتباهنا . إلا أنه ينكر أن الاختلاف بين هاتين الحالتين اختلاف جوهرى . فمصدر الاختلاف بينهما فى رأيه هو فقط ثلاثة أشياء . أولها أن الصور التى نشاهدها فى الحلم تكون أكثر وضوحاً نسبياً . وذلك لأن انتباهنا يكون كله مركزاً عليها ، فالحواس تتعطل عن أداء وظيفتها أثناء النوم . وتنعدم جميع المؤثرات الخارجية التى قد تشتت من انتباهنا . كذلك تولد الانفعالات والعواطف ذاتها الصور فى الأحلام بينما فى حالة تجربة الإيهام تكون الصور ذاتها هى مصدر الانفعالات والعواطف. أما موضع الاختلاف الثالث فهو أن الحلم يظهر لنا فجأة أثناء النوم ، فنحن لا ننتقل بالتدريج من عالم اليقظة إلى تجربة الحلم. بينما ترانا أثناء قراءتنا أو مشاهدتنا لمسرحية مثيرة نصل بالتدريج إلى الحالة الشعورية التى تتعطل فيها قدرتنا عل الحكم والمقارنة . إذ يأخذنا الكاتب والممثلون بفصل ما لهم من حيل فنية . وينقلوننا من عالم الواقع خطوة فخطوه حتى نصل معهم إلى العالم الخاص بالمسرحية. فنعيش معهم فيه ونقبل مسلماته ونتوقع نتائجها وننفعل بما فيه من أحداث. غير أننا لسنا مجرد أداة سلبية يفعل بنا الكتاب والممثلون كما يشاءون . فنحن نصحبهم فى رحلتهم هذه بموافقتنا و بمشيئتنا و بمساعدتنا الإيجابية . و بعبارة أخرى كما يقول كولردج « إننا نشاء أن نخدع » بحيث إننا نكون على استعداد

دائماً لليقظة من حالة الإيهام إذا ما وجدنا فى العمل الفنى أحداثاً غير محتملة الوقوع، أحداثاً يصعب تصديقها والتوفيق بينها وبين مسلمات هذا العالم المسرحى الخاص الذى دعانا الكاتب إلى المعيشة فيه . وهكذا نرى أنه على الرغم من أننا نساعد الكاتب على خلق حالة الإيهام إلا أن استمرار هذه الحالة أمر يعتمد على فن الكاتب وحده وعلى فهمه للطبيعة الإنسانية .

ولعل مسألة العلاقة بين الفن والواقع تعتمد على تصور الناقد للمحاكاة فى الفن . لقد قال أرسطو قديماً إن الفن ضرب من ضروب المحاكاة . وقبل النقاد قوله حتى وقت قريب . ومع ذلك فإن تفسيرهم لهذه المحاكاة هو الذى جعل منهم أحزاباً وشيعاً ومدارس . هل معنى هذه المحاكاة أن الفن يقلد الطبيعة تقليداً أعمى؟ أم أنه يختار منها بعض العناصر ويحذف العناصر الأخرى ، وفى هذه الحال هل ينقل هذه العناصر المختارة كما هى أم هو يخلع عليها غلالة من المثالية ؟ وهل يقلد الفن نتاج الطبيعة أم هو يقلد المنهج الذى تتبعه فى خلقها لهذا النتاج ؟ وهل يقلد كل نتاجها أم هو يقلد الطبيعة البشرية وحدها ؟ وهكذا . كل هذه أسئلة أجاب عنها النقاد إجابات مختلفة . وكانت مصدر خلاف شديد بين المدارس النقدية المتضاربة .

ويأخذ كولردج بقول أرسطو إن الفن فى جوهره محاكاة . ولكنه يبين أن المحاكاة imitation ليست هى التقليد copy [1]. والفرق بينهما هو أن المحاكاة تستلزم وجود بعض الفرق بين الأصل والنتاج . أما التقليد فلا فرق بينه وبين الأصل . أو على الأقل يوحى التقليد بعدم وجود فرق بينه وبين الأصل . والفن فى رأى كولردج محاكاة وليس تقليداً ، ولذلك فنحن لا نستطيع أن نتهم كولردج ، كما فعل بعض المؤرخين الإنجليز ، بأنه يؤمن بالطبيعية أو الواقعية المتطرفة فى الفن وفى المسرح بوجه خاص. فهو يقول إن المحاكاة تولد اللذة

---

(١) أنظر النص التاسع .

فى النفس ، بينما يبعث التقليد على الاشمئزاز ، وإن سبب المتعة والشرط الضرورى لحدوثها هو إدراك الفرق بين الأصل والمحاكاة . والذى يميز المحاكاة عن التقليد هو أن المحاكاة وليدة « التأمل » بينما التقليد نتيجة « الملاحظة » الصرفة [1] . ففى العمل الأدبى الذى لا يدخله إلا التقليد نجد المظهر الخارجى للعالم دون أن تتدخل فيه روح الشاعر أو شخصيته . بينما لا نجد العالم الخارجى كما يبدو موضوعياً فى المحاكاة بقدر ما نجد رؤية الشاعر للوجود وتجربته وإحساسه إزاءه . الفرق إذن بين التقليد والمحاكاة ليس فرقاً فى الكم بقدر ما هو فرق فى الكيف . فنحن لا نجد فى مسرحيات شكسبير مثلا صورة للعالم وللحياة الإنسانية سجلها الشاعر نتيجة لملاحظته لهذا العالم ولهذه الحياة . صورة حذف الشاعر منها بعض العناصر وأضاف إليها عناصر أخرى ؛ وإنما نجد فى هذه المسرحيات تجربة شكسبير للعالم ورؤيته للحياة الإنسانية من وجهة نظر معينة . إن العمل الفنى نتاج الروح الإنسانية وليس مجرد صورة للعالم الخارجى ؛ إنه تجسيد لقيم إنسانية معينة — الشىء الذى لا نجده فى التقليد الصرف .

حقاً إن تجربة الشاعر تجربة شخصية . إلا أن هذه التجربة لا تتعلق بذات الشاعر الضيقة ، وبأموره الشخصية البحتة . وإنما تنبع من أعماق كيانه ، ولذلك فإن لها مدلولا إنسانياً عاماً . فالشاعر حينما يكتب إنما هو يستبطن ذاته ، ويتأمل ما هو إنسانى كلى فيها ؛ أى ما تشترك فيه الإنسانية جمعاء . ويقول كولردج مثلا عن شكسبير الذى يعتبره دائماً مثلا أعلى للفنانين « إنه خلق شخصياته من طبيعته الباطنة . ولكننا لا نستطيع أن نقول بصدق إنه خلقها من طبيعته هو بوصفه فرداً جزئياً . وذلك لأن طبيعته الجزئية إنما هى مجرد مظهر من مظاهر الطبيعة ونتيجة ومخلوق وليست قوة خلاقة . . . إن شكسبير أثناء عملية الإبداع الفنى لا « ذات » له سوى الذات الإنسانية العامة . » . ويؤكد كولردج دائماً الصفة اللاشخصية لهذه التجربة الشخصية ، فمثلا من دلائل العبقرية عنده

---

(١) انظر مثلا « نقد كولردج لشكسبير » الجزء الثانى من ص ١٣٢ إلى ١٣٦ .

أن يختار الشاعر موضوعات بعيدة كل البعد عن ذاته الشخصية [١] ، ويقول فى إحدى رسائله «إنه من السهل أن نخلع أفكارنا وإحساساتنا على مخلوقات خيالية ؛ لكن العمل الصعب حقاً والجهد الحقيقى هما فى تحرر أنفسنا من أنفسنا ، وفى تقمص أفكار وأحساسات لمخلوقات لها ظروف غريبة تماماً علينا وتختلف كل الاختلاف عن ظروفنا . » ويقول أيضاً فى إحدى محاضراته فى الفلسفة وتاريخها «إن العبقرية معناها المعيشة فيما هو إنسانى كلى . »

ويوضح كولردج الفرق بين « الملاحظة » و « التأمل » فى « مقال عن المنهج» فيبين أن العقل أثناء عملية « الملاحظة » إنما يسجل بأسلوب سلبى خالص الإحساسات التى تصل إليه من العالم الخارجى ، ويكون حينئذ بمثابة مرآة لا تعدو وظيفتها عكس صورة طبق الأصل ، هذه الصورة هى « التقليد » . أما فى حالة « التأمل » فإن العقل ينطوى على ذاته فى حالة نشاط إيجابى ، ويفرض صوره على الإحساسات السلبية فيضفى عليها معنى وقيمة . ولا تأتى المعانى من الخارج عن طريق الملاحظة وإنما تنشأ فى ذات الشاعر عن طريق التأمل . « وفى كل ما هو جدير باسم الشعر بمدلوله العام تكون للمعانى (التى تنشأ فى ذات الفنان نفسه) الأهمية الكبرى ، وبالقياس بالمعانى تصبح للمادة قيمة ثانوية بحتة . » وفى عملية الإبداع الفنى ذاتها يحتل التأمل مكان الصدارة وتليه بعد ذلك الملاحظة . وثمة فرق آخر بين هاتين القوتين ، ألا وهو أن الملاحظة وحدها لا تستطيع أن تخلق شكلا حياً كما يفعل التأمل ، وإنما يكون الشكل الذى توجده شكلا صناعياً ميتاً . ويشبه كولردج عمل الملاحظة بجمع ربع برتقالة وربع تفاحة وربع ليمونة وربع رمانة ويضم هذه الأرباع جميعاً بحيث يبدو النتاج وكأنه فاكهة مستديرة ملونة . أما التأمل فيتضمن عملية الخيال الثانوى ولذلك فهو يخلق لنا كائناً حقيقياً حياً موحداً : «إن التأمل يطور بذرة الحياة من باطن الشىء عن طريق ملكة الخيال وذلك طبقاً لفكرة أو لمعنى معين فى العقل . » ونحن نحس فى العمل الأدبى الذى

---

(١) أنظر النص السادس .

دخله التأمل بأن ما يقوله الكاتب هو وحده الذى يمكن قوله فى الموقف المعين ، ولا ألفاظ غير تلك التى استعملها تؤدى نفس الوظيفة ، أى أننا نحس بحتمية العمل الفنى كما نحس بحتمية الحياة فى العالم العضوى الحى . والمعانى التى يصل إليها الشاعر عن طريق التأمل والتى يجسدها فى عمله الفنى هى « القيم » التى تبرزها العبقرية الشعرية فى عالم حجبت العادة والتقاليد الفكرية ما فيه من معنى وقيمة عن أنظارنا ، أى أنها تمثل لنا تقييم الشاعر للوجود والحياة الإنسانية . ويقول كولردج إن الرجل العبقرى « يحس بلغز العالم ويعيننا على حله . » وأن « الرجل العبقرى يلقى ضوءاً جديداً على العالم[1] » .

وفى ضوء هذا التحليل للعلاقة بين الفن والواقع يتبين لنا أن كولردج جانبه الصواب حينما شبه حالة المشاهد فى المسرح بحالة الحالم . فبدلا من توكيده للحقيقة الشعرية فى العمل الفنى أى لما فيه من «قيم» إنما هو يقرب العمل من الأحلام وأحلام اليقظة وكل ما هو من شأنه الهرب بالإنسان من واقع الحياة. فكون عملية الإيهام تعتمد على الإرادة وحدها كفيلة بأن تميز بين الإيهام والحلم . ويبدو أن كولردج فى اللحظات التى يلجأ فيها إلى هذا التشبيه لا يزال خاضعاً عن غير وعى لتأثير سيكولوجية الترابط واللذة . فإذا كانت غاية الشعر هى توصيل اللذة فإنه يجب علينا أن نفعل كل ما فى وسعنا لكى نحصل على هذه اللذة ، فنبطل حكمنا على الأشياء ونخدع أنفسنا بإرادتنا . ولكن هذا كله ليس من الحقيقة فى شىء ، فلسنا مجرد نظارة سلبيين تسحرنا الحوادث التى تمر أمام أعيننا وتجلب النعاس إلى عقولنا ، وإنما العكس . فنحن نستجيب بكل قوى شخصيتنا مكتملة حينما نستجيب الاستجابة السليمة للعمل الفنى أو المسرحى أمامنا . وهذا هو ما يقوله كولردج فى مواضع أخرى من كتاباته النقدية . والذى يميز هذه الاستجابة هو . كما ينوه كولردج نفسه . أننا نأخذ بموقف معين من التجربة . وهو الموقف الشعرى ، ولا نأخذ بموقف آخر مثل الموقف العلمى أو

---

(١) أنظر النص الثانى .

العملى . فحينما نتوقف عن الحكم إنما نفعل ذلك فى ميدان معين . أو على مستوى بالذات . حقاً إننا لا نتساءل عما إذا كان هاملت هو فى الحقيقة فلان ماثلا أمامنا ملقياً ببعض أشعار شكسبير . غير أن السبب فى ذلك ليس كوننا فى حالة شبيهة بحالة الأحلام أو كوننا قد توقفنا عن الحكم بصورة مطلقة ، ولكننا ندرك أن مثل هذا التساؤل فى غير موضعه . ذلك لأننا قررنا أن نأخذ موقفاً معيناً أو أن نضع أنفسنا فى حالة سيكولوجية معينة يفرضها علينا الشعر أو الفن . وليس لأننا شئنا أن نخدع أنفسنا . فنحن دائماً فى حياتنا اليومية نفرض على أنفسنا حالات سيكولوجية معينة على هذا النحو . ولو لم نفعل ذلك لصار مآ لنا الفوضى . فنحن لا نقف لنتساءل مثلا حينما نحل مسألة هندسية معينة عما إذا كانت الدائرة شكلا جميلا . أو عما إذا كانت رمزاً صوفياً ، كما أننا حينما نفترض لأجل الحياة العملية أن الشمس تشرق وتغرب لا نقف ونتساءل عما إذا كانت الأرض هى فى الحقيقة التى تدور حول الشمس . فى كل مجال من مجالات التجربة الإنسانية المختلفة سواء كانت هذه التجربة عملية أو علمية أو فنية إلخ . . . ترانا نتوقف بمحض إرادتنا عن الحكم على مستوى معين فحسب وفق ما تتطلبه طبيعة هذا المجال ، مبعدين عن وعينا جميع الاعتبارات الدخيلة . ومع ذلك فلا نستطيع أن نقول إننا نتوقف عن الحكم والمقارنة بصورة مطلقة ، أو إننا نخدع أنفسنا كل يوم . ويصدق هذا القول على الأدب كما يصدق على غيره من ميادين التجربة البشرية . فإذا كنا لا نتساءل إذا كانت أحداث المسرحية حقيقية ، بمعنى أن وجودنا فى المسرح حقيقى ، فلا زلنا نحكم على علاقة أجزاء المسرحية بعضها بالبعض الآخر وعلى معنى ما يدور أمامنا . بل إننا عادة نكون فى حالة وعى مرهف ويقظة تامة حينما نشاهد المسرحية . ورب حدث عرضى غير هام فى ظاهره ، أو قول عابر تدلى به إحدى الشخصيات ، يكون له مغزى عميق ، ويحدد من استجابتنا الكلية إزاء المسرحية . ولن نستطيع أن نرى مغزى هذا الحدث أو هذا القول اللهم إلا إذا كنا فى حالة وعى تام . وإنه لمن الأخطار التى تهدد

فهمنا للفن اعتبار العالم الفنى مماثلا لعالم الأحلام . وذلك لأننا حين نؤكد عنصر اللاحقيقة فيه إنما نفصل بين الفن والحياة ، على حين أن تجربتنا للعمل الفنى كالمسرحية الجيدة من أوثق التجارب صلة بحياتنا . فكثيراً ما غيرت رؤية المرء مأساة عميقة . أو قراءته لها ، من موقفه من الأمور الجادة فى الحياة . إن العلاقة بين الفن والحياة علاقة وثيقة دائماً ، ولن يستطيع أى فن أن ينفصل نفسه عن الحياة دون أن يهدد ذلك من كيانه ، ويسلبه وظيفته الأساسية . فكما يقول كولردج نفسه «إننا لا نحكم على الكتب بالكتب وإنما نحكم عليها بالنسبة لتجاربنا فى الحياة . » غير أنه يجدر بنا أن نذكر قبل أن نفرغ من مناقشة هذا الموضوع أن كولردج قد تنبه فى تحليله لحالة الإيهام إلى أهمية العناصر اللاوعية فى التجربة الفنية ، وإلى التأثير العميق الذى يولده العمل الفنى فى نفس القارىء والذى يصل إلى طبقات من الشعور أو اللاشعور لا يبلغها التفكير المنطقى — الشىء الذى دفعه إلى تشبيه هذه التجربة بالأحلام .

وفى مواضع كثيرة من كتابات كولردج نجده غير راض عن تشبيه تجربتنا للفن وللمسرح خاصة بتجربة الحلم . وحينما يتمكن من التخلص من تراث التفكير التجريبى وسيكولوجية الإحساسات نجده يسمو بالتجربة الفنية عن مستوى الخداع والأحلام ، فيقول مثلا « إنها فى الحقيقة أكثر من مجرد حلم » ويقول أيضا « إنه على الرغم من الموقف الشعرى أو الإيمان الشعرى لا يستطيع أن يتوقف فى الواقع عن الحكم ولو لحظة عابرة » ولا يستطيع أن يعتبر عملا فنياً عظيماً أى قصيدة يعرض لنا الشاعر فيها نظرة تحكمية فى الأشياء ويشوه فيها الحقيقة كما يحلو له . كذلك تصبح التجربة الشعرية أى تجربة قراءة الشعر عبارة عن فقدان القارىء لذاته الشخصية الضيقة فى تجربة أرحب وأصفى من تجاربه ، وتكون اللذة أو بالأحرى الغبطة أو النشوة الروحية التى يحس بها هى النتيجة التى تترتب على « تلك العملية التى لن أصفها بأنها خداع برىء ، وإنما أقول إنها عملية السمو بذواتنا وفقداننا لها فى موسيقى أسمى الأفكار » . فالشاعر

الكبير «هو الذى يجعلنى أنسى طبقتى وشخصيتى وظروفى الخاصة ويسمو بى إلى مرتبة الإنسان الكلى» . ويعتقد كولردج أن الشعر يشبه الدين فى تأثيره على النفس فى بعض النواحى ، فهو يهدف كما يفعل الدين إلى « تعميم المعانى الخاصة ويمنع الناس من قصر اهتمامهم فقط على مجال فعالهم الضيق وعلى ظروفهم الشخصية . » وهو أيضاً « يذيب الفرد فى الجنس ويجعل من المستحيل على الفرد أن يفكر فى مصيره ووضعه الراهن دون أن يشمل فى نظرته مصير البشرية كلها ووضعها . » الشعر إذن ليس وهماً باطلا ولا هو تقليد لعالم الواقع كما هو ، ولكنه فى جوهره « رؤية روحية » . إنه « ليس مجرد نسخة من الأشياء بل تأمل العقل للأشياء . » ويقول كولردج أيضاً « إن الشعر الرائع هو ترجمة الواقع إلى المثالى » . وهذه هى النتيجة التى تترتب على نظريته فى الخيال كما سنرى فيما بعد .

٤ ـ الشعر والأخلاق

إذا كان الشعر هو تأمل العقل للأشياء ، أو ترجمة الواقع إلى المثالى ، فإنه إذن تعبير عن العالم الروحى ، وعن قيم خلقية معينة ، وهكذا يمكننا أن نصف موقف كولردج النقدى بأنه موقف خلقى ، على أنه يلزمنا فى هذه الحال أن نحدد ما نقصده بهذا الموقف الخلقى لكى نميز بينه وبين موقف سابقيه من نقاد القرن الثامن عشر . لقد كان هؤلاء النقاد بدورهم نقاداً أخلاقيين ، ولكنهم كانوا ذلك بالمعنى السطحى للفظة . فكانوا يطالبون الكاتب بأن يقدم لهم فى صورة مباشرة قواعد عامة للسلوك ، وكانوا يبحثون دائماً عن مغزى القصيدة ، أو الدرس الخلقى الذى يرمى الشاعر إلى تلقيننا إياه عن طريق شعره . وإذا لم يكن هذا الدرس واضحاً ظاهراً حكموا على الشاعر بأنه لا يخدم قضية الأخلاق ، كما نجد مثلا فى نقد الدكتور جونسون لأعمال شكسبير . أما كولردج فإن موقفه

يختلف عن ذلك اختلافاً بيناً ، ونحن نصفه بأنه خلقى بمعنى أن الشعر فى نظره يتضمن قيماً روحية ، وأنه ينتمى إلى عالم الروح ولابد التأمل فى شروط الحياة الإنسانية بما فيها من خير وشر . وأن الشعر الجيد لا يمكننا أن نفصله عن الأخلاق. لهذا نجده فى نقده لمسرحيات شكسبير مثلا يبين لنا أن كل شخصية من شخصياتها تمثل لنا قيماً خلقية معينة ، وذلك على عكس ما ينادى به بعض النقاد الرومانتيكيين مثل « وليم بليك » الذى يقول : « إن الشر والخير لا علاقة لهما بالشخصية » . فالوعى بالذات هو جزء من ماهية الإنسان فى رأى كولردج ، بل إنه نقطة بداية فلسفته ، ويفترض هذا الوعى بالذات فى نظره وجود العقل والحاسة الخلقية . ومن ثم كانت الحاسة الخلقية جزءاً جوهرياً من تصوره للإنسان .

وهكذا يفسر كولردج الأعمال الأدبية تفسيراً خلقياً فى أساسه ، فلا يعتبر مأساة « عطيل » مثلا مجرد مأساة رجل غيور ، وإنما يرى فيها تعبيراً عن الخداع الإنسانى المطلق . كذلك يخلص من مسرحية هاملت بأن « الفعل هو غاية الوجود الأساسية » . ويجد فى شخصيتى الملك رتشارد الثالث وياجو « عرضاً مسرحياً للنتائج الرهيبة التى تترتب على تغليب الفكر على الأخلاق . » ويؤكد كولردج أهمية حرية الإرادة فى مفهوم التراجيديا ، فيقول « إن إرادة الإنسان الحرة هى المحرك الأول » . و « إن المسرحية التى تعرض لنا صراعاً بين الفرد مصدره عيب فيه وإرادة عليا واعية هى أكثر التراجيديات عمقاً فى تأثيرها فى النفس . » ولعل نقده لمأساة ماكبث مثل واضح لتوكيده أهمية الإرادة البشرية[1] فعلى الرغم من أنه لا يقلل من أهمية العنصر الخارق فى هذه المسرحية ، الذى يظهر فى صورة الساحرات ونبوءاتهن لماكبث ، إلا أنه لا يرد الشر إلى أسباب خارقة فقط . فالشر فى ماكبث لا يفرض على شخص ماكبث من الخارج

---

(١) أنظر « نقد كولردج لشكسبير » . الجزء الأول من ص ٦٧ إلى ٨٢ والجزء الثانى من ص ٢٦٩ إلى ٢٧٢ .

فحسب بل إن جزءاً كبيراً منه ينبع من ذاته . حقاً إن الساحرات يمثلن إلى حد ما الأقدار والغضبات التى تظهر فى التراجيديا الإغريقية ، ومع ذلك فإن قدرتهن على التنبؤ بالمستقبل لا تسلب ماكبث مسئولية الاختيار . لقد تحققت نبوءاتهن فى مسألتين فقط . أما فيما يتعلق بالمسألة الثالثة (أى أن ماكبث سيصبح ملكاً فى يوم من الأيام) فتحقيق النبوءة يتوقف على إرادة ماكبث ذاته . إن اختيار البطل لفعل معين هو ذاته الذى يولد المأساة ، ومع أنه بمجرد اختياره يصبح سجين هذا الفعل وسجين النتائج المترتبة عليه إلا أن ذلك لا يجعل منه شخصاً مسيراً من البداية . فليست نبوءة الساحرات هى التى تولد المأساة ، وإنما الذى يولدها إرادة ماكبث الضعيفة التى لم تمكنه من مقاومة الإغراء . ويرى كولردج أن المشكلة فى الصورة التى وضعها فيها هنا تشبه كثيرا مثيلتها فى الدين . لكنه يبين أن الشعر يختلف عن الدين والميتافيزيقا فى أنه يكتفى بالفكرة العامة ، ونحن لا نطالبه بعرض مفصل لمشكلة حرية الإرادة : « كل ما فى وسعنا أن نطالب به الشاعر هو أن يعطينا فكرة « عامة » وليس عرضاً منطقياً دقيقاً متماسكاً فى جميع تفاصيله بحيث يفند الاعتراضات الميتافيزيقية . » وهكذا لا بد من توفر حرية الإرادة فى المأساة لأن عالم المأساة فى جوهره عالم خلقى .

وفى هذا العالم الخلقى نجد الشر والخير معا . فللشر وجوده الميتافيزيقى ، بمعنى أنه ضرورى كلى ولا يمكن إلغاؤه بأى من التفسيرات . فالشر مصدر ذاته وليس مصدره الظروف الخارجية العارضة فى أى صورة كانت ، وهو بذلك سر من الأسرار التى يعجز العقل الإنسانى عن تفسيرها . يختلف كولردج إذن عن معظم نقاد القرن الثامن عشر الذين أخذوا بفلسفة « شافتسبرى » . فقد نادى شافتسبرى فى إنجلترا بما نادى به « ليبنتز » فى ألمانيا من أن هذا العالم أفضل العوالم الممكنة ، ومن أن الشر ليس له وجود حقيقى . وكانت النتيجة المنطقية فى ميدان النقد الأدبى عند أتباع هذا المذهب الفلسفى هى الإيمان بما كان يسمى « العدالة الشعرية[1] » ، التى كانت تقضى بوجوب عقاب المخطئين ومكافأة

---

(١) أنظر ص ٤٦ .

المحسنين فى التراجيديا . ولذلك يسفه كولردج آراء النقاد الذين يؤمنون بمبدأ العدالة الشعرية ، ويدافع عن النهاية الحزينة الأصلية لمأساة « الملك لير » لشكسبير ، تلك المأساة التى عدّل أحد كتاب القرن السابق من نهايتها بحيث كافأ فيها جميع المحسنين وأعاد الملك لير إلى عرشه طبقاً لما يقضى به مبدأ العدالة الشعرية . وكان النقاد السابقون لكولردج يفضلون بالإجماع هذه النهاية المحرفة المفتعلة التى تتعارض والرؤية الشعرية العامة للوجود كما تظهر فى هذه المسرحية ولاسيما فى النهاية التى كتبها شكسبير لها . كذلك نجد كولردج لإيمانه بأن الشر فى نهاية الأمر سر من الأسرار التى يعجز العقل الإنسانى عن تفسيرها يعتقد أن شخصية ياجو فى مسرحية « عطيل » من أبدع الشخصيات التى خلقها شكسبير ، وذلك على الرغم من أنه لم يتمكن من تفسير ما فيها من شر تفسيرا يقتنع به العقل .

ويتحتم على التراجيديا الكاملة فى نظر كولردج أن يتحقق فيها التوازن بين قوى الخير والشر . فالتراجيديا (والشعر عامة) صورة صادقة للحياة الإنسانية ، وهى لذلك لا تستطيع أن تتجاهل الأخلاق دون أن تزيف الحياة ، ومتى ما زيفت الحياة فإن القارئ أو المشاهد لن يرى وجه الشبه بين عالم التراجيديا والعالم الحقيقى الذى يعيش فيه ، ولن يتمكن من القيام بعملية التوحيد بين نفسه وبين البطل التراجيدى ، تلك العملية التى بدونها يستحيل الإحساس بالتجربة الشعرية . ولن يستطيع القارئ أن يقوم بهذه العملية إذا وجد نفسه وجها لوجه أمام عالم يتألف من الشر فحسب . لذلك يعتقد كولردج أننا لن نجد أى متعة فى قصة تخلو قلوب شخصياتها الأساسية جميعا من كل خير . وكما أن التراجيديا بوصفها صورة عامة للحياة الإنسانية يجب أن يتحقق فيها التوازن بين قوى الخير والشر ، كذلك يتحتم على البطل التراجيدى ألا يكون مجرد رجل شرير . ويتفق كولردج فى هذه النقطة مع أرسطو فى آرائه عن البطل التراجيدى المثالى التى نجدها فى كتابه « عن الشعر » .

وهكذا نرى أن كولردج يؤكد دائما أهمية الأخلاق فى الشعر . بل إنه يبالغ

إيمانه بأهميتها أنه حينما يتحدث عن تجربة الإيهام، فيقول إننا فى هذه التجربة نتوقف عن الحكم ، ينكر إنكاراً باتاً أننا نستطيع فى نفس الوقت أن نبطل نشاط حاستنا الخلقية وفى مقاله عن الجمال يقول إنه قد يجوز أن نستغنى عن الحاسة الخلقية أحياناً فى الموسيقى والرسم ولكنه يستحيل علينا أن نفعل ذلك فى الشعر[1].

غير أن كولردج يبالغ أحياناً فى أهمية الأخلاق فى الفن ، ويظهر ذلك فى بعض أحكامه على الأعمال الأدبية المعينة ، فنجده يهاجم الشاعر الألمانى جوته بدون حق على أساس خلقى ، ويجد فى بعض شخصيات شكسبير قيماً خلقية لم يرم الشاعر إلى تبيانها فيها ، فيؤمن مثلا بأن شخصية « فولستاف » الكوميدية الشهيرة تمثل نفس القيم التى تمثلها شخصيتا الملك رتشارد الثالث وياجو ، أى أنها جميعاً تمثل « تغليب العقل على الأخلاق » ، وفى حكمه هذا يتضح لنا كيف أن نظرته الخلقية الجادة ضللته عن حقيقة فولستاف الفكاهية .

٥ ـ نظرية الخيال

اضطرتنا المناقشة السالفة إلى أن نشير إلى نظرية كولردج فى الخيال إشارة مقتضبة فى بعض المواضع ، والآن سنعرض لهذه النظرية بشىء من التفصيل . وقبل أن نفعل ذلك يجدر بنا أن نذكر موقف النقاد السابقين إزاء الخيال بصفة عامة . فلعل أهم ما يميز بين المذهبين الكلاسيكى والرومانتيكى فى النقد هو الموقف الذى أخذه نقاد المذهبين من الخيال . وقد سبق أن بينا كيف كان نقاد المدرسة الكلاسيكية يهاجمون الخيال بعنف ويصفونه بأنه ملكة فوضوية لا تراعى أى قانون وتؤدى إلى الجنون والهذيان ، وذلك لأن الخيال لا يخضع لسلطان العقل ، فهو قوة لا ضابط لها ، وواجب الإنسان الخلقى يقضى عليه

(١) « سيرة أدبية » ، الجزء الثانى ، ص ٢٥٢ .

بأن يكبتها فى نفسه . [1] ومع ذلك فإذا كانت هناك صفة عامة يشترك فيها نقاد المدرسة الرومانتيكية فهى اهتمام هؤلاء النقاد بالخيال . وتأكيدهم لأهميته فى الشعر . ولم يأت اهتمامهم بالخيال فجأة . وإنما مهد لهم الطريق من جاء قبلهم مباشرة . فنجد شاعراً ناقداً مثل « جوزيف وورتون » ينادى فى منتصف القرن الثامن عشر بأن الإبداع والخيال هما أهم ملكات الشاعر . ومن الواضح أن هذه النظرة إلى الخيال تختلف اختلافاً كبيراً عن نظرة « ديكارت » أو « هوبز » أو « دريدن» . وحينما نصل إلى النقاد الرومانتيكيين ذاتهم نجدهم لا يعتبرون الخيال مجرد ملكة من المستحسن استغلالها فى كتابة الشعر ، وإنما هم ينظرون إليها كوسيلة إيجابية للوصول إلى الحقيقة . أى إنهم أحلوها محل العقل الذى كان النقاد الكلاسيكيون يحتكمون به ، ويعتبرونه أهم ملكة لدى الإنسان ، فيقول الشاعر المتصوف « وليم بليك » : « إن عالم الخيال هو عالم الأبدية » . « وإن القوة الوحيدة التى تخلق الشاعر هى الخيال أو الرؤية المقدسة . » و « أن الصور الكاملة التى يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وإنما هى تنشأ فى نفسه وتأتيه عن طريق الخيال . » ويقول الشاعر الناقد «وردزورث» إن الخيال « هو ربما أنبل ملكة» لدى الإنسان . و « إن الصوت الذى هو صوت شعره لا يستطيع أن يسمعه القارئ بدون أن تتوفر لديه ملكة الخيال . » كذلك نجد من بعدهما الشاعر « كيتس » يقول «إن الجمال الذى يقبض عليه الخيال لا بد وأن يكون هو الحقيقة . وذلك سواء وجد أم لم يوجد من قبل » ، بينما يعرّف « شيلى» الشعر فى مقاله النقدى « دفاع عن الشعر»، فيقول « إن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال » ، ويعقد مقارنة بين الخيال والعقل فيقول فيها «إن العقل يحترم الفروق بين الأشياء . بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها . إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع . والجسد بالنسبة للروح » . وهكذا نرى أن موقف الرومانتيكيين من الخيال هو نقيض موقف

---

(١) أنظر ص ٤٩ .

الكلاسيكيين الذين كانوا يعتقدون أن واجب المرء يقضى عليه بأن يخضع الخيال لسلطان العقل .

من الطبيعى إذن أن يهتم كولردج بالخيال . وأن يفرد له مكاناً كبيراً فى مذهبه النقدى . إلا أن كولردج يختلف عن غيره من النقاد الرومانتيكيين فى نظرته إلى الخيال ، وذلك لأن نظرته أشمل وأعم من نظرتهم ، كما أنه حاول أن يجعل نظريته فى الخيال جزءاً من فلسفته العامة . وعلى الرغم من أنه يحاول تعريف الخيال الشعرى بالذات بدقة وتفصيل إلا أنه لا يفصل الخيال الشعرى تماماً عن صروب الخيال الأخرى ، ويحدد للخيال عامة وظيفة خاصة فى شتى عمليات المعرفه . ومن هنا جاء تمييزه المعروف بين ما يسميه « الخيال الأولى » و « الخيال الثانوى » .

ولا يخلو تعريفه للخيال الأولى من شىء من الصعوبة مما جعل النقاد والشارحين يفسرونه تفسيرات مختلفة . ولهذا يحسن أن نبسط هنا نشأة هذه الفكرة وتطورها عنده قبل أن نقدم التعريف ذاته .

يقول كولردج فى « سيرة أدبية » إنه بدأ يتنبه إلى وجود ملكة خاصة سماها فيما بعد بملكة الخيال حينما كان يستمع إلى صديقه الشاعر وردزورث وهو يلقى عليه إحدى قصائده . إذ وجد فى هذه القصيدة صفات لم يحس بوجودها فى كثير من الشعر من قبل . واتضحت له فى هذه القصيدة موهبة الشاعر التى تظهر فى قدرته على تكييف ما يلاحظه من الموضوعات . وفى جمعه بين الملاحظة الدقيقة والخيال الأصيل وبين الإحساس العميق والفكر الثاقب ، كما تظهر فى قدرته على خلق جو أو نغم خاص ينشره حول الأحداث والمواقف والأشخاص التى تتكون منها القصيدة وفى قدرته على خلع غلالة من المثالية عليها جميعاً بحيث أن الشاعر تمكن من إزالة ما وضعته العادة من حجب بين الناظر وبين هذه الأحداث والمواقف والأشخاص فبرزت حقيقتها أمام عينيه جديدة كل الجدة . أحس كولردج بقدرة الشاعر هذه ، ومنذ ذلك الوقت أخذ يسعى إلى

فهم كنهها حتى آمن أخيراً بأنها وليدة ملكة خاصة تتميز عن غيرها من الملكات فتراه يقول : « لقد جعلتنى تأملاتى المتكررة فى الموضوع أظن أن « الخيال » و «التوهم » ملكتان متميزتان متباينتان كل التباين وليسا كما يعتقد الجميع مجرد درجتين مختلفتين من نفس الملكة . كما أن تحليلى الدقيق للملكات الإنسانية ومميزاتها الخاصة ووظائفها وآثارها أحال ظنى هذا إلى يقين تام . » هكذا فسر كولردج هذه الظاهرة الخاصة فى حدود علم النفس المعاصر له والذى كان يقوم على فكرة الملكات .

وقد شغلت مناقشة الخيال حيزاً كبيراً من حديث كولردج ووردزورث ، فقد كانا يودان أن يحدثا نهضة فى الشعر الإنجليزى المعاصر وكانا يعتقدان أن الشعر حينئذ كان فى حالة ركود لافتعاله وتصنعه ومبالغاته وبالذات بسبب افتقاره إلى هذه الملكة الهامة . ولذلك أخذا على عاتقهما تأليف شعر صادق جديد ، شعر يرمى إلى إبراز الجدة فى الظواهر المألوفة ، وذلك ليس عن طريق تزييف هذه الظواهر وإنما بتناولها بأسلوب صادق واقعى ، أسلوب يكشف مع ذلك عن مدلولها الكامن . ثم نشرا معا ديوانهما المشهور « مقطوعات قصصية غنائية » بمثابة تجارب فى هذا النوع الجديد من الشعر .

ولعل أهم ما أثار انتباه كولردج فى إنتاج وردزورث هو قدرة الشاعر على « الخلق » ، خلق الجو والنغم والعالم المثالى . ولم يكن فى مقدور كولردج تفسير ظاهرة الخلق هذه فى حدود المذهب الترابطى الآلى الذى كان يؤمن به فى ذلك الوقت ، إذ أن الشاعر حسب هذا المذهب يقتصر مجهوده على الربط بين موضوع وآخر وفق قانون تداعى المعانى وحده ، وعلى إيجاد علاقات بين الظواهر لا تنشأ من الظواهر ذاتها بطريقة طبيعية حية ، وإنما يفرضها الشاعر عنوة عليها . أما كون الشاعر « يخلق » من ذاته ، أو يضفى من روحه حياة على الموضوع بحيث يصبح الموضوع حياً مثل الكائن العضوى الحى فهذه فكرة لا مجال لها فى

حدود المذهب الترابطى الذى رسم لنا صورة سلبية تماماً للعقل . وهكذا وجد كولردج ظاهرة فى الشعر الرائع تعجز المدرسة الترابطية عن تفسيرها . هذه الظاهرة سماها كولردج «الخيال» ، أما الظاهرة الأخرى التى تستطيع الترابطية تفسيرها والتى تظهر فى الربط التعسفى بين الموضوعات فقد أطلق كولردج عليها اسم « التوهم» . ولعل هذا يفسر لنا لماذا هو يهتم دائماً بتوضيح الفرق بين « الخيال » و « التوهم» ، فالمسألة عنده ليست مجرد فرق بين ضربين من الشعر ، وإنما هى أعم من ذلك بكثير . إنها مسألة الفرق بين نظرتين مختلفتين فى الإنسان ، نظرة مادية آلية سلبية ونظرة روحية خلاقة . لقد أخذ كولردج يفقد ثقته بالتدريج فى النظرة السلبية وفى الموقف التحليلى العقلى وحده . فنراه يقول إنه يشك فى صحة أى حل ميتافيزيقى لا يقره القلب ، وأنه صار يؤمن بأن المرء الذى يتمكن من التفكير العميق لا بد وأن يكون مرهف الحس عميق الشعور ، فإدراك الحقيقة فعل حدسى مباشر ، يعتمد على الإرادة والعاطفة . ومما هو جدير بالذكر أن ملكة الخيال التى توصل الشاعر إلى صميم الأشياء لا تنشط إلا تحت تأثير العاطفة . أما التوهم فلا يعتمد على حالة الفنان العاطفية . فى عملية التوهم يحاول العقل مجرداً عن العاطفة أن يربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية ، فيفشل فى إيجاد كل موحد حى ، وينتج فقط مجموعة أو عالما من الصور الجامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى . ويقابل كولردج بين هذا العالم الذى نصل إليه عن طريق العقل وحده وبين عالم الحقيقة والفلسفة الحقة الذى نصل إليه فقط حينما يمتزج القلب والعقل معا . وفى ميدان الفن يقابل بين النتاج الحى الذى يخلقه الخيال وبين الجزئيات الباردة الجامدة التى يجمعها التوهم ويكدسها . ورؤية الشاعر للحقيقة هى وليدة « الامتزاج الحقيقى المباشر أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى للحياة » . ولا تتم عملية الإتحاد هذه بدون توفر العاطفة لدى الشاعر ودون أن يهتز كيانه كله . وهكذا يعتمد نشاط ملكة الخيال على علاقة جوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة ، علاقة يدركها الإنسان فى لحظة

رؤيا عاطفية وعقلية معا . فالشاعر فى لحظة الرؤيا يرى فى الطبيعة المحسوسة رموزاً لحياته الباطنة . إن الطبيعة فى ذاتها مجرد معطى جامد ميت ولكنها تدب فيها الحياة حينما تمتزج بالروح الإنسانية فتعكس التجارب الروحية المختلفة . ومع ذلك فلا يجد الإنسان رموزاً فى الطبيعة كما يهوى وأينما يهوى ، بل هناك انسجام أو تعاطف إن جاز هذا التعبير بين الطبيعة ورموزها وبين الروح الإنسانية التى تفسرها وتجد فيها دلالات خاصة . فكلا الرمز والروح التى تفسر هذا الرمز يشتركان فى حياة روحية واحدة . وتجربة الخيال عبارة عن شعور حاد بهذه الحياة الروحية التى تشمل الطبيعة والإنسان وتتعداهما[1] .

وحينما تعرف كولردج على فلسفة كنط كان أول ما جذبه إليها تفرقته بين العقل والفهم المنطقى ، لأنه وجد فيها ما يؤيد عدم ثقته فى الفهم المنطقى ، ووافق كولردج كنط على أن الفهم أو التفكير المنطقى لا يصل إلى ما هو فوق المحسوسات وما يتعدى التجربة الجزئية . ولكنه ، كما سنرى فيما بعد[2] ، سرعان ما رفض بقية المذهب الكنطى ، فلم يوافق كنط على أنه لا توجد لدى الإنسان أى ملكة تستطيع أن تتعدى عالم الظواهر و « تعرف » معانى العقل مثل معنى الله والحرية والخلود والسبب فى ذلك أن كولردج كان يؤمن بأن فى مقدور الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التى توجد وراء المظاهر . وبينما يعتقد كنط أن معانى العقل ليست إلا مجرد افتراضات يؤمن كولردج بأنها موجودات حقيقية ، وبأننا نستطيع أن نتعرف عليها بواسطة « العقل » الذى هو غير « الفهم المنطقى » . ولا يرفض كولردج ما يدعو إليه كنط من استحالة معرفة جوهر الأشياء فحسب ، وإنما يأخذ عليه أيضاً عدم ثقته بالعاطفة . ومع ذلك فقد أخذ كولردج من كنط بعض آرائه فى الخيال . إذ يرى كنط أن ملكة

---

(١) انظر النص التاسع .

(٢) انظر الجزء الخاص بكولردج الفيلسوف .

الخيال ضرورية لعمليات المعرفة . فالخيال فى نظره وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطقى المجرد، فهو يعرض الجزئيات الحسية العديدة فى صورة أو شكل يمكن الفهم المجرد من وضعها تحت مقولاته المعروفة ، يأخذ كولردج بفكرة ضرورة الخيال لعمليات المعرفة ، ولذلك نجده يقسم الخيال إلى أولى ضرورى للمعرفة الإنسانية عامة ، وإلى خيال ثانوى يختص به بعض الشعراء. إلا أننا يجب أن نلحظ الفارق الجوهرى فى مفهوم الفيلسوفين للخيال . فليس للخيال عند كنط أى قدرة على الوصول إلى الحقيقة كما يؤمن كولردج . فهو يجمع الجزئيات الحسية بوصفها جزئيات حسية ، ولكنه لا يصل إلى الوحدة الجوهرية التى تكمن وراء هذه الجزئيات كما يقول كولردج . الخيال الكنطى إذن لا يخلق ولا يوحد كما يؤمن كولردج ، ومع ذلك فقد أعان كنط كولردج على الربط بين ملكة الخيال الشعرى وبين ملكة الخيال العام الذى يدخل فى عمليات المعرفة .

مكث كولردج يفكر طويلا فى العلاقة بين هاتين الملكتين ، وأدى به التفكير إلى الاعتقاد بأن هناك وجه شبه كبير بينهما . فالذى يحدث فى الخيال الشعرى هو أن الشاعر يخلع روحه على موضوعات العالم الخارجى ، ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته ، وفى أثناء هذه العملية يبدو له كأنه يسبر أغوار هذه الموضوعات ، وكأن حقيقتها الجوهرية تتكشف له . وهكذا افترض كولردج أن شيئاً مماثلا لذلك يحدث فى عملية الخيال العام ، وأن المعرفة كلها تقوم على عملية إدراك الذات نفسها فى الموضوع ، وأن عملية الإدراك هذه لا تتم إلا بواسطة ملكة الخيال ، وبذلك يصبح الخيال هو المحور الأساسى للمعرفة . ولا شك أنه فى ذلك قد تأثر تأثيراً عميقاً بفلسفة « شيلنج » . فقد أفرد شيلنج للخيال مكان الصدارة فى مذهبه ، وجعله أسمى قوى الإنسان وأهمها ، واعتبر الخيال الملكة الوحيدة التى تمكن الشاعر بل والفيلسوف من الوصول إلى الحقيقة . فالخيال عند شيلنج هو الملكة التى توفق بين المتناقضات عن طريق اكتشاف

الوحدة الباطنة التى تكمن خلف هذه المتناقضات .

ويبدأ شيلنج فلسفته بدراسة ظاهرة الشعور ، أو العلاقة بين الأنا واللاأنا ، بين الذات والموضوع أو بين الفكر والوجود . ويعتقد أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها ، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه . ولكى يزيل شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات والموضوع يصير فى الوقت نفسه ذاتاً وموضوعاً . ففى تجربة الوعى الذاتى أو الشعور بالذات تصير الذات موضوعاً لذاتها فتصبح الذات والموضوع نفس الشىء ويزول بذلك التناقض بينهما[1] . وهذه الحقيقة التى هى أساس المعرفة بأسرها لا يدركها العقل إلا بالحدس المباشر وعن طريق الخيال . فالعقل الخالص أو المطلق حينما يحد من ذاته بحيث يجعلها « موضوعاً » يتأمله إنما يقوم بعملية تخيل أولية ، وهى عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً . وتتكرر هذه العملية فى تجارب العقول الجزئية حين تعى نفسها والعالم الخارجى . وهكذا ففى حالات الشعور العادى يمكن الخيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات . وفى حالات الشعور الفلسفى يصبح الخيال هو القوة التى تمكن الفيلسوف من التأمل الباطنى لأساس هذا التمييز أو التناقض بين الذات والموضوع وبالتالى تمكنه من إزالة هذا التناقض . أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملا يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات ، إذ أن العمل الفنى يتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة — ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى . وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة ، فالعمل الفنى يعبر عن الحقيقة التى تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهى أن الشعور واللاشعور ، الروح والمادة شىء واحد فى الأصل .

---

(١) أنظر النص الثانى عشر .

وحينما يخلع شيلنج على الخيال وظيفة التوفيق بين المتناقضات وبالتالى يجعله ضرورياً للمعرفة بأسرها إنما هو يطور فكرة كنط عن الدور الوسط الذى يلعبه الخيال بين الفهم العقل والحواس . غير أنه كما يتضح لنا يذهب بها إلى نتيجة لا يقره عليها كنط . والذى جذب كولردج إلى هذا العرض لوظيفة الخيال هو قدرة الخيال على خلق وحدة حقيقية بين الأشياء المتنافرة المتناقضة ، وبلغ حماسه لفكرة الوحدة هذه أنه يسىء فهم اللفظة الألمانية التى تعنى الخيال Eir bildungskraft فيظن أنها تعنى فى أصلها « القوة الموحدة » ، ويصوغ لفظة جديدة فى اللغة الإنجليزية من أصل يونانى وهى Esemplastic power يصف بها قوة الخيال على خلق الوحدة من الكثرة .

ونستطيع الآن بعد هذه المقدمة الفلسفية أن نعرض التعريف الشهير الذى وضعه كولردج للخيال ، والذى حاول أن يميز فيه بينه والتوهم ، عسى أن نتمكن من فهمه على النحو السليم . يقول كولردج فى الفصل الثالث عشر من كتابه « سيرة أدبية » : « إننى أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانوياً . فالخيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكناً ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أى حال يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالى . إنه فى جوهره حيوى بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها . أما التوهم فهو على نقيض ذلك لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التى نعبر عنها بلفظة «الاختيار» . ويشبه التوهم الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته

كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى . »

هذا هو التعريف الشهير الذى حاولنا ترجمته هنا على الرغم من غموضه وصعوبته وواضح أن الخيال الأولى هو الذى يشترك فيه الناس جميعاً فى عمليات المعرفة ، ولولاه لاستحالت المعرفة ذاتها . وهو خلاق بمعنى أن الناس عن طريقه يقابلون بين ذواتهم وبين العالم الخارجى ويجعلون من العالم الخارجى موضوعاً لذواتهم . ويقوم الناس بعملية الخيال هذه بطريقة تلقائية وبدون وعى منهم . أما الخيال الثانوى وهو خيال الشعراء فيوجد مع الإرادة ، وهو خلاق بمعنى أنه يخلق إنتاجاً فنياً حيا ، والفرق بين هذا الخيال والتوهم هو أن التوهم لا يوحد ولا ينتج إنتاجاً حياً ، بل تظل المادة التى يعمل بها جزئيات باردة لا حياة فيها . هذا فضلا عن أن الخيال هو الملكة التى توصلنا إلى الحقيقة بينما يكتفى التوهم بالصور والإحساسات المفككة . وأحسبنا قد تحدثنا بما فيه الكفاية عن علاقة الخيال بموقف كولردج الفلسفى . ونوهنا بأن اهتمام كولردج وغيره من معاصريه بالخيال يمثل تحولا خطيراً فى تاريخ الفكر الأوربى من موقف فلسفى سيكولوجى مادى آلى يعتمد على العقل وحده إلى موقف حيوى روحى يؤكد الحدس والمزج التام بين العقل والعاطفة ، إن لم يكن تغليب العاطفة على العقل . ذلك الموقف الجديد هو أساس الحركة الرومانتيكية والموقف الرومانتيكى من الإنسان والتجربة . والآن ما هى النتائج التى تترتب على فكرة الخيال هذه فى ميدان النقد الأدبى بمعناه الضيق ؟

إن أولى هذه النتائج وأهمها هى أن الشعر ليس مجرد تسلية جذابة محببة إلى النفس ، ولا هو مجرد مصدر للذة ، وإنما هو وسيلة من وسائل تفهم الحقيقة وتقييمها . والفرق بين ما يسميه كولردج « العبقرية » (وهى التى تتميز بنشاط الخيال الشعرى) وبين مجرد « الموهبة » هو أن نظرة العبقرية إلى الوجود نظرة مباشرة تتميز بالجدة وتتحرر من قيود العادة والعرف . فالرجل العبقرى يحطم

(١) أنظر النصين الأول والثانى .

السدف التى تقف بينه وبين وموضوع تأملاته والتى أقامتها العادة والأجيال السابقة فيرى الموضوع جديداً مباشراً وكأنه لم يره من قبل ، فهو يملؤه العجب والدهشة وهو ماثل أمامه كما لو كان طفلا يتعرف عليه لأول مرة . وعلى هذا النحو لا يوجد شيء مألوف أو حقيقة عتيقة فى نظر العبقرى ، وإنما كل ما يلمسه يصبح جديداً غزيراً ذا دلالة مباشرة . هذا هو بعض المقصود من قول كولردج فى تعريفه للخيال الثانوى « إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد » ، إذ يحطم السدف التى خلقتها العادة ، فحجبت حقيقة الموضوع عن الأنظار ، كما يهدم جميع الارتباطات التى ارتبطت بالموضوع فى ذهن الناس ، فيرى الموضوع على حقيقته الأولى وجدته الأصلية ، أو يضفى عليه من روحه وعاطفته ونفسه بحيث يكتسب معنى جديداً . ويمثل كولردج لخاصية العبقرية هذه ، والتى هى وليدة نشاط ملكة الخيال الثانوى ، فيقول : « من منا لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر إحساساً جديداً وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية

بالثلج الذى يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفى إلى الأبد . »

والرجل العبقرى هو الذى يعيد إلى الحقائق الشائعة المألوفة جدتها وفاعليتها فى الحياة الروحية ويصف كولردج الشاعر العبقرى بأنه « يلقى ضوءاً جديداً على الأشياء . » ويقابل بين وصفه هذا ونظرته التى تعتبر الشعر وسيلة للوصول إلى الحقيقة وبين النظرة الكلاسيكية التى عبر عنها الشاعر « الكزاندربوب » حين عرف الشعر بأنه « التعبير الرائع عن الفكرة الشائعة » . ولا تقتصر وظيفة الشاعر الصادق فى رأى كولردج على إبراز ما خفى من الأمور ، وإنما هو بالفعل يضيف شيئاً جديداً ، فيضع الأشياء المألوفة فى نظام جديد وفى علاقات لم توجد من قبل .

وإذا كان الخيال الثانوى « يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد » فإن الشعر الخيالى الحق لن يكون صورة طبق الأصل للعالم الخارجى أو للموضوع الذى يتحدث عنه . إذ لا بد من إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد . فالعالم الخارجى إذن ليس إلا بمثابة المادة الخام . وعلى الشاعر أن يصهرها قبل أن يضفى عليها الشكل المعين الذى تمليه عليه رؤيته للوجود ، وقبل أن يعطيها معنى ودلالة خاصة . ولذلك فلا فضيلة مطلقاً فيما يسمى بالشعر الواقعى الصرف الذى يحاول بقدر المستطاع أن يصور الواقع كما هو . هذه هى النتيجة الخطيرة الثانية التى تترتب على نظرية كولردج فى الخيال . فالذى جذب انتباهه فى شعر وردزورث وجعله يفكر فى وجود ملكة خيال خاصة لم يكن مجرد صدق ملاحظات الشاعر بل قدرة الشاعر على تكييف ما يلاحظه من الموضوعات وعلى تعديله وتشكيله ، وبالتالى قدرته على تحويل الواقعى المادى إلى مثالى روحى . الشعر إذن أولا وآخرا نتاج روحى ، فالشاعر يشكل العالم ، وينفخ فيه حياة من حياته هو ، ويعطيه معنى مصدره تجربة الشاعر ذاتها . ويجب على الناقد إذن ألا يحكم على الصور الشعرية فى القصيدة تبعاً لصدقها أى لمطابقتها لعالم الواقع ، وإنما يكون معيار الصورة الشعرية هو ما فيها من حياة مصدرها روح الشاعر . يقول كولردج : « ليست الصور وحدها ، مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ، هى الشىء الذى يميز الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار والصور ولدتها عاطفة سائدة ، وحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة ، وحينما يضفى عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية[1] . »

ويوضح كولردج الفرق بين أثر الخيال والتوهم فى الشعر فيشبه أثر الخيال بالحصرة delirium والتوهم بالهتر mania ، ففى حالة الهتر يفرغ العقل مكنوناته

(١) أنظر النص السادس .

فى صورة مضطربة مفككة لاتربط بين أجزائها فكرة واحدة ، ويعمل العقل فى هذه الحالة وفق قانون تداعى المعانى وحده ، بينما فى حالة الحصرة ينحصر العقل فى حدود فكرة واحدة ثابتة توحد بين تعبيراته المختلفة ، ويرى الأشياء جميعاً بالنسبة إلى هذه الفكرة المسيطرة عليه . فالتوهم إذن يجمع الأشياء ويضعها جنباً إلى جنب دون أن يصهرها ويحيلها إلى كلّ موحد كما يفعل الخيال . ويمثل كولردج لتأثير كل من التوهم والخيال ببيتين أحدهما للشاعر المسرحى « أتوبى » ويمثل التوهم ، والآخر لشكسبير وهو يمثل الخيال . تقول إحدى الشخصيات وهى فى حالة جنون وهذيان فى مسرحية لأتوبى .

« قيثارات وسرطان البحر وبحار من اللبن وسفن من العنبر »

وواضح أن هذه الصور جزئيات مفككة لا تربط بينها فكرة واحدة . ويقابل كولردج بين هذا القول وقول الملك لير (الذى كاد يفقد صوابه نتيجة لإساءة معاملة بناته له) بعد أن رأى شخصاً أبله وجده صدفة فى الأحراش :

« ماذا ؟ هل بناته هن اللائى وضعنه فى هذه الحال ؟ »

ويدل سؤال الملك لير هذا على أنه ينظر إلى الغير وإلى العالم الخارجى من خلال تجربة الشخصية القاسية ، أى أن تجربته بمثابة المركز الذى ترد الأشياء جميعاً إليه . ويقدم كولردج لنا مثالين آخرين من شعر شكسبير يتضح فيهما الفرق بين نتاج الملكتين . . أولهما من قصيدته « فينوس وأدونيس » .

« إنها تأخذ بيده بكل لطف .
فإذا بيده فى يدها تشبه زنبقة مسجونة فى سجن من الثلج .
أو عاجا فى رباط من المرمر .
صديقة ناصعة البياض تمنطق عدواً ناصع البياض . »

وهو مثل واضح للتوهم . فالزنبقة والثلج والمرمر والعاج هنا جزئيات محدودة

ثابتة باردة ، جمعها الشاعر عنوة ورصها جنباً إلى جنب ، وهى لا تتفاعل مع يدى الشاب والإلهة التى تعشقه . والعلاقة الوحيدة التى بين هذه الأشياء جميعاً هى علاقة البياض ، ولكن الشاعر لم يصهر هذه الجزئيات فى بوتقة خياله ، ولم يخلق منها وحدة حية ، كما هو يفعل فى هذه البيتين من نفس القصيدة ، واللذين يصف فيهما الشاعر هرب أدونيس فى الغسق من فينوس ، الإلهة التى كانت متيمة بحبه :

« انظر ! كيف مرق فى المساء مختفياً عن عين فينوس .

مثلما يهوى الشهاب المتألق من السماء . »

ويحلل كولردج هذين البيتين قائلا : « كم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز : جمال أدونيس — وسرعة هربه — ولهفة الناظر المحدق المتيم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالى الطفيف الذى يخلعه الشاعر على الكل [1] » . الخيال الشعرى إذن بالإجمال هو مصدر كل وحدة عضوية نامية فى نظر كولردج .

٦ — الشكل والمضمون

يواصل كولردج التفكير فى قدرة الخيال على خلق هذه الوحدة الحية فينتهى بمساعدة الفلاسفة والنقاد الألمان مثل « شيلنج » و « شليجل » إلى أن هناك نوعين من الشكل فى الأعمال الفنية : ما يسميه الشكل العضوى ، والشكل الآلى أو الميكانيكى . والفرق بينهما هو إلى حد بعيد الفرق بين الخيال والتوهم . فالشكل العضوى هو الذى يبدعه الخيال ، وهو ينبع من باطن العمل الفنى ذاته أى من فكرة فى نفس الشاعر ، ولا يفرض على العمل الفنى من الخارج . إذ

---

(١) أنظر النص لرابع .

يقول كولردج « لو كانت للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج لما ظل شعرا وإنما تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية . » وفى حدود هذا الفهم للشكل يتضح لنا أن مسألة الوحدات المسرحية الثلاث — الزمان والمكان والفعل — التى كان نقاد القرن السابق مغرمين بالحديث عنها وتطبيقها على الأدب المسرحى . إنما تقوم على تصور خاطىء للشكل الشعرى . فليس الشكل الخارجى البحت بالشىء الهام فى الشعر أو الفن عامة . وإنما المهم حقاً هو الشكل الباطنى العضوى ، أى اتحاد العناصر المكونة للعمل الفنى اتحاداً عضوياً بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة فى كل جزء من أجزاء المسرحية وبحيث يعكس لنا كل مشهد من مشاهدها بل كل صورة شعرية وكل لفظة فيها تقريباً رؤية الشاعر للوجود . فاعتماد كل جزء من الأجزاء المكونة للعمل الفنى اعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل . وهكذا نرى أن الشكل والمضمون فى موقف كولردج النقدى يتحدان إتحاداً تاماً حتى يصعب الفصل بينهما . فالشكل ليس إلا المظهر الخارجى للمضمون . ويجد كولردج فى مسرحيات شكسبير مثلا رائعاً للشكل الفنى العضوى فيقول إننا نجد فيها « نمواً وتطوراً وخلقاً . فكل سطر يولد السطر التالى بل كل لفظة تنجب اللفظة التى تليها — بينما يحس القارئ بإرادة الشاعر متغلغلة ومنتشرة فى العمل الفنى كله . » ولأن المسرحيات تنمو وتتطور نجد كولردج يهتم دائماً فى نقده العملى بدراسة المشاهد الأولى منها . وبتحليلها تحليلا تفصيلياً . باعتبار أن شكسبير يقدم إلينا فيها « البذرة » التى ستنمو وتتطور فيما بعد . أى فى المشاهد التالية . ويشرح كولردج الفرق بين الشكلين قائلا : « يكون الشكل آلياً أو ميكانيكياً حينما نفرض على أى مادة معينة شكلا حددناه من قبل . شكلا لا ينبع بالضرورة من صفات هذه المادة . . . أما الشكل العضوى فهو غير مكتسب ، ولكنه فى باطن الشىء ، ويتحدد فى تطوره من الداخل ، ومعنى شكله هو بالضبط اكتمال نموه . »[1] ويمثل كولردج

(١) « نقد كولردج لشكسبير » الجزء الأول — ص ٢٢٤ .

للفرق بين الشكلين كما ذكرنا من قبل بالفرق بين شكل فاكهة طبيعية مستديرة وبين شكل نتاج صناعى جمعنا فيه ربع برتقالة وربع تفاحة وربع رمانة وربع ليمونة ووضعنا هذه الأرباع جنباً إلى جنب بحيث يبدو النتاج وكأنه فاكهة مستديرة حقيقية . والرجل العبقرى هو وحده الذى يتمكن عن طريق الخيال من خلق عمل فنى يتحقق فيه هذا الشكل العضوى .

وهكذا لا يصح أن نقابل بين العبقرية والقانون فنقول كما قال النقاد من قبل إن شاعراً كبيراً مثل شكسبير رجل عبقرى ولكنه يعوزه النظام والقانون . حقاً إن فى العبقرية دائماً عنصر الإلهام وهو عنصر لاشعورى ، إلا أن الشعر الرائع لا ينتج عن الإلهام وحده ، فالشعر الرائع ليس شعر الطبيعة وإنما شعر إنسانى يتحقق فيه التوازن بين الشعور واللاشعور . « فالرجل العبقرى هو الحلقة التى تصل بين الشعور واللاشعور وتجمع بينهما ، ولهذا فيتحتم عليه أن يشارك فى كليهما [1] . » ولذلك نرى كولردج يهتم فى نقده العملى بتحليل الأعمال الفنية تحليلا يبين براعة الفنان الواعية وحذقه لصنعته . ويلح كولردج فى قوله إن العبقرية لا تستطيع أن تظهر نفسها بدون الصنعة والجهد الواعى . للعبقرية إذن قانونها الخاص الذى تحترمه ولا تحيد عنه . إلا أن هذا القانون ليس قانوناً خارجياً يفرض عليها من أعلى ، وإنما هو قانونها الخاص الذى يمكن الرجل العبقرى من أن يطرق أفضل السبل لتحقيق أهدافه . ولهذا الكلام نتائجه الخطيرة حقاً ، إذ أن معناه القضاء على القوانين « المطلقة » التى كان معظم النقاد الكلاسيكيين يلجأون إلى تطبيقها على كل عمل فنى من قبل — سواء أكان مرد هذه القوانين أرسطو أم غيره . معناه حقاً أن القوانين أصبحت نسبية تختلف باختلاف العمل الفنى المعين ، ولكن ليس معناه القضاء على فكرة القانون ذاتها فى النقد .

---

(١) أنظر النص التاسع .

ا ــ اللفظ والمعنى .

وينتج من فكرة الشكل العضوى أيضاً القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى التى كانت شائعة فى النقد الأدبى السابق . فإذا كان من مظاهر الشكل العضوى فى العمل الفنى أن جميع أجزاء العمل ومكوناته يعتمد كل منها على الآخر اعتماداً كلياً ، ويرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطاً وثيقاً بحيث تنتشر الرؤية الشعرية فى جميع أطراف العمل وتنعكس فيها جميعاً ــ إذا كانت هذه هى طبيعة الشكل العضوى فحينئذ يصبح من العبث ، بل من الخطر ، فصل أى جزء عن الأجزاء الأخرى ، فلا يصح مثلا أن نفصل الشخصية فى مسرحية شعرية عن الجو والبنيان المسرحى اللذين ترد فيهما ، أو أن ننزع الشعر عن الشخصية وهكذا . فالعلاقة بين الرؤيا التى تتضمنها القصيدة وبين الألفاظ التى تعبر عنها علاقة وطيدة بحيث إن الرؤيا يصيبها التغير متى ما حورنا ولو قليلا فى الألفاظ [1] .

ويميز كولردج بين لغتين أو استعمالين مختلفين للغة : ما يسميه « لغة الإنسان » وهى فى الواقع لغة الحياة اليومية ولغة العلم . فى هذه اللغة نجد مثلا أن الصوت « شمس » أو الحروف ش م س عبارة عن أداة اصطلاحية بحتة ، الغرض منها الإشارة إلى موضوع ما هو الشمس فى هذه الحالة . وهذه اللغة كافية لأغراض كثيرة فى العلم وفى الحياة اليومية ، بل إنها أصلح من غيرها للعلم ، وذلك بسبب طبيعتها المجردة . وفى نقيض « لغة الإنسان » نجد ما يسميه مجازا لغة الطبيعة ، أى العالم الخارجى الحقيقى بموضوعاته المحسوسة المباشرة الحية . أما الاستعمال الثانى للغة فهو لغة الشعر ، ولا سيما فى الشعر الرائع كما يظهر عند شكسبير . وفى هذا الاستعمال نجد اللغة تحتل مكاناً وسطا بين « لغة الإنسان » و « لغة الطبيعة » ، بين لغة الإشارة الباردة المجردة وبين الموضوعات الحية

---

(١) أنظر النص السابع .

المحسوسة . أو كما يصفها « إنها اللغة الأولى ممتزجة باللغة الثانية . اللغة الاصطلاحية مستخدمة بحيث إنها لا تكتفى بمجرد الإشارة إلى الصورة الباردة للشىء . وإنما بحيث تعبر عن حقيقة الشىء . » ويقول أيضاً فى موضع آخر « إن الفرق شاسع بين الألفاظ التى تستعمل كمجرد علامات اصطلاحية للفكر . والتى هى بمثابة عملة للتخاطب ، عملة ناعمة الملمس أمحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال ، وبين تلك الألفاظ التى توصل لنا صوراً ، سواء كانت هذه الصور مستعارة من موضوع خارجى معين لكى تحيى وتخصص موضوعاً آخر . أو كانت مستخدمة بطريقة رمزية لكى تجسد حالة المتكلم الباطنة ، أو مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نزعاته الخاصة . » والفرق الذى يود كولردج أن يوضحه هنا قريب جداً من ذلك الفرق الذى أصبح شائعاً فى الفلسفة والنقد الإنجليزيين المعاصريين . واللذين يهتمان اهتماماً بالغاً باللغة وبشتى ضروب استعمالها ، أى الفرق بين استعمال اللغة بقصد الإشارة واستعمالها للتعبير عن الإنفعال . فالاستعمال الأول مجرد ولتجريده نجده أصلح ما يكون لقصد الإشارة . بينما الاستعمال الثانى مشبع بالتجربة . وهو لا يشير فقط وإنما ينقل التجربة فى صورتها المحسوسة المعقدة .

ويتميز الشعر الرائع (الذى يستخدم اللغة على النحو الثانى بالطبع) بأن لكل عنصر من عناصره اللغوية وظيفة خاصة يقوم بأدائها . فيقول كولردج : « فى نظرى يجب أن يكون لكل عبارة ولكل استعارة وتشخيص ما يبررها من العاطفة . سواء كانت هذه العاطفة عاطفة الشاعر ذاته أو عاطفة الشخصية التى يرسمها لنا » . ويعرّف الشعر بأنه « أفضل الألفاظ فى أفضل الأوضاع » . ويقصد بذلك أن أى سطور يمكن ترجمتها إلى ألفاظ أخرى من نفس اللغة دون أن تفقد أى قدر من مدلولها سواء فى المعنى أم فى الارتباطات أم فى أى انفعال ذى بال هى لا شك سطور معيبة فى أسلوبها . ويكرر كولردج الحديث عن هذه النقطة الهامة فيقول « إن الشعر الرائع هو الذى لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ أخرى دون أن يفقد جماله شيئاً » .

اللفظ والمعنى إذن مرتبطان فى الشعر الرائع ارتباطاً وثيقاً بحيث إنك لا تستطيع أن تغير اللفظ دون أن تغير المعنى . ولا يقصد كولردج بالمعنى مجرد المحتوى المنطقى للكلام . ولكن مفهومه للمعنى غزير رحب قريب من مفهوم ذلك الناقد الإنجليزى الكبير المعاصر الدكتور « رتشاردر » الذى كتب الكثير عن مشكلة المعنى ، والذى تأثر تأثيراً عميقاً بكولردج . فيقول كولردج « ولا يتضمن « معنى » اللفظة فى رأيى مجرد الموضوع الذى يقابلها ، بل يشمل أيضاً جميع الارتباطات التى تبعثها اللفظة فى أذهاننا . فطبيعة اللغة لا تمكنها من نقل الموضوع فحسب وإنما تجعلها أيضاً تنقل شخصية المتكلم الذى يعرض الموضوع ونواياه . » ويشمل المعنى أيضاً فى نظره الموقف أو السياق الذى ترد فيه اللفظة ، وهكذا نراه يتحدث أحياناً عن « عناصر المعنى ومكوناته الثنائية والثلاثية والرباعية » .

وتختلف عناصر المعنى فى تركيبها فى الشعر عنها فى النثر ، ولعل هذا هو أحد الأسباب التى جعلت كولردج يعترض على آراء وردزورث فى لغة الشعر . فبينما يؤمن وردزورث بأنه لا فرق بين لغة الشعر ولغة النثر يؤكد كولردج لنا وجود هذا الفرق وأهميته ، إذ أن نظم الكلام فى الشعر أو النظام الذى توضع فيه عناصر المعنى يختلف فى جوهره عنه فى النثر[1] . ولا يرجع الاختلاف إلى وجود الوزن فى الشعر فحسب ، وإنما سبب الاختلاف هو أيضاً أن العلاقات التى تنشأ بين لفظة وأخرى فى الشعر الرائع تختلف عنها فى النثر ، فهى فى الشعر علاقات حية نامية وليدة الخيال الثانوى الذى يوحد بين هذه الألفاظ والمعانى ، كما تبين لنا من تحليله للبيتين اللذين يصف شكسبير فيهما هروب أدونيس من فينوس[2] . وللأسف لن نستطيع أن نورد أمثلة لكتابات كولردج النقدية الرائعة التى يحلل فيها لغة شكسبير أو غيره من الشعراء ، ويبين فيها العلاقة الوثيقة بين الرؤية الشعرية والألفاظ التى تعبر عنها ، ويشرح فيها بالتفصيل

---

(١) انظر النص الثامن .

(٢) انظر ص ٩٢ .

الوظيفة التى تؤديها كل صورة دقيقة فيها . فهذه مسألة يكاد يستحيل الحديث عنها فى لغة غير لغة الأصل .

ب — الوزن والموسيقى :

ومن النتائج التى تترتب على مفهوم كولردج للشكل العضوى . وبالتالى على نظريته فى الخيال ، اعتبار الوزن والموسيقى عنصراً جوهرياً لا ينفصل عن العناصر الأخرى المكونة للقصيدة . لقد كان النقاد من قبل كما أشرنا يؤمنون بثنائية الشكل والمضمون ويفرقون بينهما[1] . ولهذا فقد اعتبروا الوزن ضمن العوامل الشكلية البحتة . واعتقدوا أنه مجرد قالب خارجى تصب فيه التجربة . أما كولردج فكان يؤمن بأن الوزن أو الموسيقى جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعرى . وكان فى تحليله للنماذج الشعرية المختلفة يوضح كيف يؤكد الوزن المعنى . وكيف تؤثر العاطفة فى الوزن والنغم . بل كيف يعبر النغم عن شخصية المتكلم . ولم يكن يعتبر الوزن قالباً خارجياً جامداً يفرض على التجربة فرضاً . وإنما كان يعتقد أن الوزن والتجربة الشعرية بشتى عناصرها يولدان معا فى نفس اللحظة . ولما كان الوزن فى أصله يمثل التوازن بين الشعور واللاشعور . أو بين العاطفة والعقل كما سنرى فيما بعد ، لذلك نلاحظ أنه كلما زادت العاطفة وتحررت شيئاً ما من زمام العقل وسلطانه دخل قدر من الحرية فى وزن الشعر ، حتى إنه إذا ما أفلتت من زمام العقل تماماً اختفى الوزن كلية بدوره (كما نجد فى هذيان بعض شخصيات شكسبير فى حالة الجنون) . وقد ساعدته طبيعة الأوزان الإنجليزية على تبيان هذه الحقيقة بوضوح تام ، وذلك لأنها تسمح بقدر كبير من الحرية والتصرف ، الشىء الذى يميزها عن أوزان اللغة العربية مثلا والسبب فى ذلك هو أنه لا توجد للفظة الإنجليزية الواحدة قيمة وزنية مطلقة كما هى الحال فى اللغة العربية .

---

(١) انظر ص ٤٩ .

وقبل أن نفصل فى الحديث عن نظرية كولردج فى الوزن يجب أن ندرك أولا العلاقة الوثيقة بين هذه النظرية وبين نظرية الخيال . فهو يقول [١] : « إننى أعتقد أنه من البشائر المرضية جداً فى تأليف الشاب الولع بالصوت الغنى العذب حتى وإن كان فى ذلك إفراط معيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى فى شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلى سهل . . . . فالصور الشعرية (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيما حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة ، والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الشيقة — كل هذه الأشياء ، بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها فى صورة قصيدة ، قد يستطيع أى فرد موهوب وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل مثلما يكتسب المرء حرفة من الحرف . . . أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هما هبة الخيال وحده . ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه ، ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله فى ذلك مثل القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . إن هذه هى الأشياء التى يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة » . الخيال وحده ، كما رأينا ، هو الذى تتلاشى عنده المتناقضات ، وهو الذى يخلق الوحدة من عنصرين متناقضين أو أكثر ، والوزن فى رأى كولردج ينشأ عن التوحيد بين رغبتين أو نزعتين متناقضتين لدى الإنسان .

ما مصدر الوزن فى الشعر ؟ يعتقد كولردج أن الوزن ينبع من حالة التوازن فى النفس التى توجد نتيجة الصراع بين نزعتين متضاربتين : أولاهما إطلاق العاطفة المشبوبة بدون قيد ولا شرط ، والثانية هى السيطرة على هذه العاطفة الثائرة ، وذلك عن طريق فرض نظام عليها ، أو وحدة موسيقية تتكرر بشىء

---

(١) انظر النص السادس .

من النظام . إلا أن المسألة فى الواقع ليست على هذه البساطة ؛ وذلك لأن حالة التوازن هذه التى تتخذ لنفسها شكل الوزن من شأنها أن تديم الصراع الذى يولدها أصلا فالوزن رغم كونه وليد الصراع بين العاطفة والإرادة الواعية هو ذاته من شأنه أن يثير العاطفة ويشاء الشاعر أن تظل هذه العاطفة ثائرة بقصد إحداث اللذة . وباستمرار الوزن تدوم العاطفة وتدوم الرغبة الواعية للسيطرة عليها ، وهكذا[١] .

ويخلص كولردج من هذه النظرية عن أصل الوزن وطبيعته بنتائج هامة فى ميدان النقد الأدبى العملى . إذ يستنبط شرطين أساسيين يحق للناقد أن يتوقع تحققهما فى كل عمل منظوم . أولهما : « أنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة من الانفعال الزائد ينبغى للوزن ذاته إذن أن يكون مصحوباً بلغة الانفعال الطبيعية . » وهكذا يربط كولردج بين الوزن واللغة . فالعمل المنظوم له لغته الخاصة لأن كلا الوزن واللغة وليد الانفعال ، ولا بد للانفعال أن يظهر نفسه فى اللغة والوزن على السواء . والشرط الثانى هو أنه بما أن الوزن « نتيجة فعل إرادى لأجل مزج اللذه بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة فى سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة . » وهكذا يؤكد كولردج العلاقة العضوية الحية التى يجب توفرها بين الوزن وغيره من مقومات الكلام المنظوم ، فيقول إنه « يجب أن يتوفر هذان الشرطان معا فى نفس الوقت ويجب أن يتم التوفيق بينهما ، ولا يكفى أن تكون العلاقة بينهما علاقة شركة وجوار بل يتحتم عليهما أن يتحدا اتحاداً تاماً . فلابد أن تتداخل كل من العاطفة والإرادة إحداهما فى الأخرى » . وعلامة هذا الاتحاد العضوى هى غلبة المجاز والبيان فى لغة الشعر ، بحيث مأننا لا نحتمل فى النثر مثل هذا المقدار الهائل من الاستعارات والصور الذى نجده فى الشعر ، وما كنا لنحتمله فى الشعر ذاته لو لم نكن نشجع الانفعال أنفسنا عن قصد لأجل إحداث اللذة . هذا فيما

---

(١) أنظر لنص الثامن .

يتعلق بمصدر الوزن فى نفس الشاعر .

أما عن تأثير الوزن فى نفس القارئ فيحلله كولردج تحليلا لا يقل عمقاً عن تحليله لمصدر الوزن . فميزة كولردج كناقد هى أنه أولا شاعر واع تمام الوعى بما يدور فى نفسه أثناء عملية الإبداع الفنى ، ولذلك فقد خلف لنا ملاحظات دقيقة توضح لنا كنه هذه العملية المعقدة . وهو ثانياً قارئ متعمق فى قراءته لنتاج الغير ، ولهذا فهو أحد النقاد القلائل فى تاريخ النقد الأدبى الذين يعالجون مشكلات النقد من وجهة نظر الفنان الخلاق ومن وجهة نظر القارئ المستجيب معا . وتتضح هذه الظاهرة جيداً فى دراسته للوزن والموسيقى فى الشعر . ففضلا عن تحليله للقوى التى تدفع الشاعر إلى أنه يصوغ تجربته فى شكل موزون ، نجده يوضح لنا طبيعة التأثير الذى يولده الوزن فى نفس القارئ ، ثم يخرج من دراسته لهذا التأثير بقاعدة نقدية عامة يستطيع القارئ أن يطبقها فى تناوله للشعر .

ونستطيع أن نلخص تفسيره لتأثير الوزن فى نفس القارئ فنقول إن الوزن أولا يؤثر بمفرده فيه فهو يزيد من انتباه القارىء ومن قدرته على الاستجابة والتأثر وبالتالى فهو يخلق فى القارئ حالة على درجة كبيرة من الحيوية . والطريقة التى يؤثر بها الوزن بمفرده فى القارئ هى أنه يثير دهشته وحبه للاستطلاع من وقت إلى آخر ، ثم لا يلبث أن يرضى حبه للاستطلاع . وذلك لأن النغم يتكرر ، ولكنه لا يتكرر بصورة آلية رتيبة ، ففى النغم إذن مواضع شبه ومواضع اختلاف معا . ومواضع الشبه هى التى يتوقعها القارئ ، وهى ترضى حبه للاستطلاع ، بينما تثير أوجه الاختلاف دهشته . وتتم هذه العملية « على نحو دقيق جداً حتى إنه يستحيل إدراكها إدراكاً واضحاً فى اللحظة الواحدة ، إلا أن الأثر الكلى الذى تولده يكون كبيراً . » ويشبه كولردج هذا الأثر الكلى الذى يحدثه الوزن بمفرده بأثر الجو المعقم أو بأثر الخمر على المرء أثناء اشتراكه فى مناقشة شيقة حية . وإذا كان الوزن بمفرده إذن يولد فى نفس القارئ حالة على درجة كبيرة من الحيوية والانتباه وإرهاف الحس فلا بد أن تتوفر فى العمل المنظوم المادة التى تكفى

لإشباع هذه الحواس المرهفة وللاستحواذ على هذا الانتباه الزائد . أما إذا لم تتوفر هذه المادة ، أى إذا كان موضوع القصيدة مثلا هزيلا تافهاً ، أو لغتها فقيرة مجردة ، فحينئذ يشعر القارئ بخيبة أمل كبرى . ولذلك ينتهى كولردج إلى تشبيه الوزن بالخميرة التى لا فائدة منها بمفردها ومع ذلك فهى تؤدى إلى نتائج طيبة إذا ما مزجت بغيرها من العناصر . فيقول كولردج « إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخميرة . . . فالخميرة فى ذاتها عديمة القيمة ، بل إنها كريهة المذاق ، ومع ذلك فهى تضفى على الشراب الذى تمتزج به بنسب معقولة روحاً وحيوية . »

ويتضح لنا الآن أن الوزن لن يؤثر فى نفس القارئ كما ينبغى اللهم إلا إذا اتحد مع بقية العناصر المكونة للقصيدة ، اللهم إلا إذا تحققت الوحدة العضوية الحقة .

٧ – كولردج والنقد الأدبى الإنجليزى

وصف الناقد الكبير « وليم هازليت » مقدار ما كان لآراء كولردج من تأثير عليه ، فقال إن كولردج هو الشخص الوحيد الذى علمه شيئاً . ولا نخال هازليت مبالغاً جداً فى قوله هذا ، لا سيما عند ما نعلم أنه كان يكن لكولردج كراهية شديدة . لقد تبين لنا بطريق غير مباشر مدى ما أضافه كولردج إلى النقد الأدبى فى إنجلترا ، ويمكننا الآن أن نلخص بإجمال بعض الأفكار الرئيسية التى كان لها أثر حاسم فى تطور هذا النقد ، والتى لا يزال لها تأثيرها فى عقول النقاد المحدثين . وتنبع هذه الأفكار جميعاً من نظريته فى الخيال التى هى بحق أساس نظريته فى الأدب . ولعل هذه النظرية هى أهم ما أضافه كولردج إلى الأدب فى إنجلترا . فقد رأينا كيف كان النقد الكلاسيكى يجزع من الخيال ويؤله العقل ، وكيف أخذ النقاد بالتدريج فى القرن الثامن عشر وبمضى الزمن

يتنبهون إلى أهمية قوة أخرى غير قوة العقل فى الإبداع الفنى . إلا أنهم لم يبحثوا فى طبيعة هذه القوة الخلاقة بعمق ، ولا شك أن اعتمادهم على سيكولوجية الترابط الآلية التى أنكرت قدرة العقل على الخلق كان من الأسباب التى لم تساعدهم على القيام بهذا البحث . ثم أتى كولردج ، فلم يتمكن من تأكيد أهمية الخيال فى العمل الفنى فحسب ، وإنما قام بتحليل هذه القوة تحليلا بالغاً فى العمق ، وحاول تفسيرها وربطها ببقية أوجه النشاط الذهنى ، كما حاول التعرف على أعراضها والمظاهر التى تتخذها فى النتاج الفنى التام . وبهذا أمكنه أن يرسى النقد الأدبى على مبادئ تختلف عن المبادئ الكلاسيكية فى أنها لا تقوم على أساس أقوال أرسطو أو هوراس أو شارحى أرسطو ، ولا هى تقوم على أساس نظرة خلقية عقلية عامة ، نظرة مطلقة تفرض نفسها على جميع الأعمال الفنية فى شتى الأقطار والعصور . وإنما المبادئ التى أقام كولردج نقده على أساسها مصدرها تجربته المباشرة لعمل فنى معين . فقد بدأ كولردج التفكير فى نظريته عن الخيال ، كما نذكر ، نتيجة لاستماعه إلى شعر وردزورث بالذات ، فحلل العناصر التى تميز هذا النوع من الشعر ، كما حلل التأثير الخاص الذى ولده فى نفسه ، ثم انتقل إلى شعر غيره من الشعراء كشكسبير مثلا ، ودرس ما يميزه عن سواه ، ثم درس العقل الإنسانى ذاته بوصفه قارئاً وشاعراً حتى وصل إلى آرائه النهائية فى الخيال .

ونحن لا نقر كولردج على فائدة التمييز بين الخيال والتوهم ، فالخيال الشعرى الحق فى نظرنا هو ما يسميه الخيال ، أو الخيال الثانوى ، أما التوهم فهو فى الحقيقة انعدام الخيال . والعمل الذى لا يدخله غير التوهم هو عمل يتميز بالصنعة وحدها ، عمل جامد لا حياة فيه ولا « عضونة » . وطبيعى أننا لا نرى الآن فى هذا التمييز الأهمية التى وجدها كولردج ، إذ أن السيكولوجيا التى نشأ عليها كولردج هى سيكولوجيا الملكات التى لم نعد نؤمن بصحتها الآن ، ولا داعى إذن للتفرقة بين ملكتين إن كنا لا نؤمن بالملكات إطلاقاً . هذا من ناحية . ومن ناحية

أخرى اهتم كولردج بتمييزه هذا لأنه فى الواقع كان يحارب سيكولوجيا وفلسفة آليتين ، وكان غرضه المباشر أن يبين أنه فى ضوء هذه السيكولوجيا وهذه الفلسفة لا يمكن تفسير عملية « الخلق » الحقيقى التى نجدها فى الفن . فلا يؤدى بنا المذهب الترابطى الآلى إلا إلى ما يسميه « التوهم » ، أما الخلق الحق الذى هو وليد « الخيال » فلا يمكن تفسيره إلا فى ضوء مذهب يسمح للعقل الإنسانى بالقدرة على الخلق . ومع أننا كما قلنا لا نرى جدوى فى هذا التمييز الآن إلا أننا لا زلنا نجد فى تحليل كولردج للخيال ما يلقى ضوءاً كبيراً على هذه القوة الإبداعية الغامضة .

وكان من نتائج بحثه فى الخيال أنه وصل إلى فهم جديد للشكل الفنى . فعن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضوى حى . ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ، ويصبح لكل عمل فنى شكله الخاص الذى يميزه ، والذى ينبع من باطنه و ينساب فى أطرافه جميعاً فيلونها بلون معين مشترك . وهكذا قضى كولردج على فكرة الشكل القديمة التى كانت تقوم على اعتبارات شكلية سطحية ، مثل الوحدات الثلاث فى المسرحية أو « الأنواع » الشعرية وما إليها ، كما قضى على المبادئ المطلقة فى النقد . غير أنه فى نفس الوقت لم يدع إلى الفوضى كما فعل أتباع الحركة البدائية ، الذين ثاروا على فكرة القانون ذاتها فى ثورتهم على القوانين الكلاسيكية . وإنما أكد كولردج أن العبقرية لا تسمو على القانون ، وأن للعبقرية قانونها الخاص . وهكذا وجب تحليل نتاج الرجل العبقرى بقصد الوصول إلى القانون الخاص الذى يتبعه فيه . وهذا هو ما فعله كولودج فى نقده للأعمال الفنية المختلفة ، ولا سيما أعمال شكسبير . إذ بين أن قدرة شكسبير على الحكم والتمييز والصنعة لا تقل عن عبقريته وأنه لم يكن يكتب عفواً كما ظن النقاد ، وإنما كان فناناً واعياً تماماً بما كان يفعل ، عارفاً أصول فنه ، شأنه فى ذلك شأن كل شاعر عبقرى . فكان لنقد كولردج ، نظريه وعمليه ، تأثير بعيد المدى بحيث إننا لا نجد ناقداً بعد كولردج

يتحدث عن شكسبير مثلما كان يفعل النقاد من قبل ، كما لو كان شكسبير هذا رجلا بسيطاً أبله رغم ما لديه من عبقرية ، وكما لو كان يكتب مسرحياته الخالدة فى لحظات إلهام لا دخل له بها ولا سيطرة له عليها . وعلامة ذلك أنه ، على الرغم من حدسه بالعواطف والمواقف الإنسانية ، لم يكن يعرف أصول الفن المسرحى من وحدات ثلاث وما إليها . وإنما تغيرت نغمة النقد تماماً بعد كولردج ، بل نستطيع أن نقول إن النقاد لا سيما فى أواخر القرن التاسع عشر كثيراً ما بالغوا فى صنعة شكسبير ، وقدرته على الحكم والتمييز ، فعصموه من كل خطأ فنى حتى فى أعماله المبكرة ، وجعلوا منها إلماً فى عالم الفن .

ولا يزال تأثير كولردج قوياً فى النقد الأدبى الإنجليزى الحديث . ولا نبالغ حين نقول إن كبار النقاد المعاصرين بإنجلترا متأثرون به جميعاً سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر ، فقد أثار كولردج معظم المشكلات النقدية الجوهرية التى لا تزال شغل النقاد الشاغل اليوم . ولعل ذلك يرجع إلى رحابة أفقه ، وإلى الرقعة الواسعة التى شيد عليها نظريته فى الأدب . إذ يقيم كولردج نظريته على أساسين : أساس سيكولوجى وأساس من المعرفة . وكلا الأساسين واضح فى نظريته فى الخيال . فهو من ناحية يقرر العلاقة بين الخيال والمعرفة ، بين الفن والوجود فيقول أحياناً إن الفن هو الوسيط بين الذات والموضوع ، بين الأنا واللا أنا أو بين الإنسان والطبيعة ، ويفرق بين الخيال الأولى والثانوى . ويحاول أحياناً أن يحدد الموقف الشعرى من الحقيقة ويبين العلاقة بين الشعر والعلم . ومن ناحية أخرى نجده يختبر عملية الخيال من الوجهة النفسية ، فيحلل نفسية الفنان الخلاق كما يحلل العمل الفنى الذى هو وليد الخيال وتأثيره فى نفس القارئ . هذا فضلا عن أنه كما رأينا يبدأ تعريفه للشعر دائماً بالحديث عن اللذة ، ويحاول تحليل العناصر التى تتكون منها هذه اللذة . كذلك من النواحى التى برز فيها فى نقده العملى تحليله النفسى لشخصيات مسرحيات شكسبير ، الشىء الذى ربط بين اسمه والاتجاه السيكولوجى فى النقد فى أذهان معظم الناس ، ولا سيما أنه كان أول ناقد

يستخدم لفظة « سيكولوجى »psychological فى اللغة الإنجليزية. ولهذا لا يقتصر تأثير كولردج على مدرسة نقدية بالذات بل يمتد إلى غالبية النقاد على اختلاف مشاربهم ونزعاتهم ـ سواء كانوا نقاداً فلسفيين أو سيكولوجيين أو أدبيين بالمعنى الضيق للفظة . فالنقاد الفلسفيون طوروا موقفه من الخيال ـ وآمنوا بقدرة الخيال (وبالتالى بقدرة الفن والشعر) على اكتشاف الحقيقة ـ ودافعوا عن الموقف الشعرى والتفسير الخيالى للحقيقة فى عالم غلبت عليه المادية والروح العلمية . أما النقاد السيكولوجيون فقد وجدوا فى تحليله للعقل الإنسانى أثناء عمليتى الخلق والقراءة نقطة بداية لبحوث عديدة تستهدف طبيعة التجربة الشعرية ـ وطوروا أفكاره عن التوازن بين الشعور واللاشعور أو بين قوى الوعى واللا وعى أثناء عملية الإبداع الفنى ـ فبحثوا مثلا فى الدور الذى يلعبه كل من الوعى واللا وعى فى الفن . ولعل النقاد الأدبيين بالمعنى الضيق هم الذين تأثروا بكولردج أكثر من غيرهم . فلم تنشأ مشكلة عامة فى النقد الأدبى الحديث دون أن يكون قد تنبه لها كولردج من قبل فى صورة أو أخرى . ولعل اهتمام النقاد المحدثين بالدور الذى تلعبه الصور الشعرية والمجاز عامة ـ أو اهتمامهم بموسيقى الشعر ، أو بالتحليل اللغوى للنصوص أو بمشكلة التحليل للشخصيات من الأمثلة التى تدل على مدى تأثير كولردج فى العقلية الإنجليزية المعاصرة فى ميدان النقد الأدبى .

لقد كان مؤرخ النقد الإنجليزى الكبير « آتكنز » يؤمن بأنه يمكن تقسيم النقد الأدبى الإنجليزى إلى مرحلتين كبيرتين ، مرحلة ما قبل كولردج ومرحلة ما بعد كولردج . ولا نحسبه مخطئاً فى إيمانه هذا ، وحسبنا أن نذكر أن عدداً كبيراً من المصطلحات النقدية التى تتكون منها حصيلة الناقد الإنجليزى المعاصر كانت من وضع كولردج نفسه . وإنه لمما يدعو إلى الأسف حقاً أن هذا المؤرخ الذى أرخ للنقد الأدبى الإنجليزى حتى القرن الثامن عشر لم يقدر له أن يعيش حتى يحقق حلمه ، ويكتب لنا عن نقد كولردج .