

مذهبه

الناقد

## ( ١ ) نبذة في تطور النقد الأدبي حتى كولردج

لكي نحدد مركز كولردج في سياق النقد الأدبي بإنجلترا ، وبالتالي لكي يتضح لنا كنه ما طوره في هذا النقد وما أتى به من جديد ، يلزمنا أن نعرض عرضاً سريعاً لتاريخ النقد الأدبي حتى عصر كولردج . وطبيعي أن يكون في هذه العجالة قدر كبير من التبسيط الذي لا مفر منه .

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

بدأ النقد الأدبي الإنجليزي الجاد في عصر الملكة إليزابيث في القرن السادس عشر أو قبل ذلك بقليل . فقد عكف الأدباء في عصر النهضة على دراسة ما وقعت عليه أيديهم من الأدب الكلاسيكي ( اليوناني واللاتيني ) ، فكانوا يقرأونه في نهم ويترجمون منه ما استطاعوا . لذلك خضع النقد الأدبي السائد في عصر إليزابيث لقوانين النقد الكلاسيكي ، أو ما كان الناس في ذلك الوقت يظنون أنه النقد الكلاسيكي ، وإن كان يحاول في نفس الوقت أن يوفق بينها وبين تراث القرون الوسطى . وقد أخذت هذه القوانين تسود الفكر النقدي لفترة طويلة من الزمن حتى بعد انصرام العصر الإليزابيثي . كما أنها لأسباب عدة ازدادت قوة واكتسبت معنى جديداً في أواخر القرن السابع عشر ومعظم القرن الثامن عشر ، تلك المرحلة التي تعرف في الأدب الإنجليزي بالعصر الأوغسطي ( نسبة إلى عصر

أوغسطس في الأدب اللاتيني) أو بالعصر الكلاسيكي لشيوع معايير النقد الكلاسيكي فيها. وقد استفاد النقاد أيما فائدة من ذلك النقد في 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 الذي يعينهم على التغلب على القوضى، لا القيود والأغلال. ولكن بمضى الوقت أخذ النقاد ولاسيما المترتون منهم يؤمنون بمعيار «الكمال» في الكتابة، وكان كمال الكتابة عندهم يعني مطابقتها لقواعد النقد الكلاسيكي مطابقة تكاد تكون آلية عمياء، وكان الشاعر الذي يجيده عن هذه القواعد يعتبر مخطئاً آتماً كل الإثم كافرأ بقواعد الفن السليم. وهكذا بالغ النقاد في تحمسهم لهذه القواعد أحياناً، وبالغ الأدباء في احترامهم لها، حتى صار النتاج الأدبي جافاً بارداً لا حياة فيه. وفي خلال القرن الثامن عشر وفي نصفه الثاني بالذات بدأ النقاد يهاجمون مقومات النقد الكلاسيكي الواحد تلو الآخر، حتى إذا ما جاءت نهاية هذا القرن أصدر الشاعر الإنجليزي المعروف وليم وردزورث بالتعاون مع كولدرج ديوانهما «قصائد قصصية غنائية»، وفي مقدمة الطبعة الثانية لهذا الديوان هاجم وردزورث (متأثراً في ذلك إلى حد ما بأراء صديقه كولدرج) القواعد الصارمة التي كانت تسود عقلية العصر. وهكذا نستطيع أن نقسم تاريخ النقد الأدبي الإنجليزي حتى ظهور كولدرج إلى مرحلتين: أولاهما هي المرحلة الإنسانية التي بدأت بعصر النهضة وبلغت قممها في عصر الملكة إليزابيث. أما المرحلة الثانية فتبدأ من أواخر القرن السابع عشر وتشغل معظم القرن الثامن عشر وهي مرحلة النقد الكلاسيكي. ولن نبالغ حين نقول إن كولدرج خير من يمثل المرحلة الثالثة في النقد الأدبي الإنجليزي وهي مرحلة النقد الرومانتيكي.

١ - وقد كان العنصر الريتوريكي سائداً في المرحلة الأولى ولاسيما في بدايتها إذ كانت معرفة النحو والبلاغة (الريتوريكا) من لوازم التربية المدرسية في القرون

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

وثة مسألة أخرى يظهر فيها أثر الريتورिका في 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 للريتورिका فى الواقع ، ومنه نبتت 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 » شعري وآخر . ويرجع تقسيم الأسلوب الشعري إلى أنواع

مختلفة أصلاً إلى اليتوريقا الكلاسيكية التي قالت بأن الأسلوب ثلاثة أنواع : أسلوب عادي ، وأسلوب وسط ، وأسلوب سام أو رفيع . وقد أصبح مبدأ التناسب في القرون الوسطى قانوناً صارماً لا يجوز للكاتب أن يجحد عنه بأي حال : ولما كان هوراس قد تحدث عنه في كتابه « فن الشعر » ، ونصح الكاتب بأن يجعل كل شخصية من الشخصيات الخرافية التي يخلقها تتحدث بأسلوب يتناسب وطبيعة هذه الشخصية ، فقد ازداد إيمان النقاد بهذا القانون في 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 والحجاز . فالشعر أسلوب وللتاريخ أسلوب ، والفلسفة لها أسلوبها الذي يميزها عن الخطابة . وفي الشعر ذاته نجد أن الكوميديا لها أسلوبها الذي يميزها عن أسلوب التراجيديا ، وللشعر الملحمي أسلوب يختلف تمام الاختلاف عن أسلوب الشعر الغنائي وهكذا .

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

وأصبح كتاب هوراس « فن الشعر » حجته التي يرجعون إليها في تقييم النواحي الفنية في 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 في كتاباتهم ، وإن كانوا أنفسهم لم يقرأوا أرسطو ، وإنما عرفوه عن طريق الشارحين والنقاد الإيطاليين . وعلى الرغم من هذا التأثير 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 في الدفاع عن قضايا كلاسيكية أثبت الزمن أنها قضايا خاسرة ، مثل قضية المسرح الكلاسيكي وقضية الأوزان الكلاسيكية . إذ كانوا يدعون الكتاب الإنجليز إلى تقليد الشكل الكلاسيكي 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 الكلاسيكي مثلاً وإنما تراهم يأخذون من الموقف الكلاسيكي فقط ما يقتنعون بصحته وما يتلاءم وسائر أوجه نشاطهم . وكان المعيار الوحيد الذي كانوا يطبقونه عادة هو معيار الذوق السليم ، فإذا ما دعا الناقد إلى اتباع نمط كلاسيكي قديم فإنه يفعل ذلك لأن هذا النمط في عرفه يتفق والذوق السليم ، وليس لأنه مجرد نمط خلقه الإغريق أو بالأحرى الرومان القدامى . كذلك يجب ألا نبالغ في مدى تأثير النقاد الإنجليز في هذا العصر بالنقاد الإيطاليين . فالحقيقة هي أن النقد الأدبي في عصر النهضة بإنجلترا لم يبدأ في القرن السادس عشر نتيجة لتأثير النقد الإيطالي وحده، وإنما النقد الأدبي في هذا العصر في أساسه امتداد وتطوير لجهود ومحاولات قامت في القرون الوسطى ، وتغيير لهذه الجهود والمحاولات بعد أن وقع الناس تحت تأثير المؤثرات

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

ومن الأمور التي اهتم بها النقد في هذه المرحلة محاولة الوصول إلى مفهومات واضحة عن طبيعة فن الشعر ووظيفته في المجتمع . لقد كان الشعر في القرون الوسطى كما نوهنا يعتبر مجرد وسيلة لخدمة الدين ، ومن وجهة النظر النقدية لم يكن يعتبر في الحقيقة فناً قائماً بذاته بقدر ما كان يعتبر مجرد ريتوريكا موزونة أو صورة أخرى من المنطق أكثر تأثيراً في النفس ، وما إلى ذلك من الأفكار التي كانت تحط من شأن الشعر . أما في عصر النهضة فقد ساعدت قراءة الآداب الكلاسيكية القديمة على إدخال مفهوم جديد للشعر يختلف عن هذا المفهوم التقليدي الذي ورث عن القرون الوسطى . وقد أدى ذلك إلى تضارب الآراء وغموض الأفكار فيما يتعلق بماهية الشعر ووظيفة الشاعر ، وساعد على نشر الفوضى النقدية التي كثيراً ما كان يشكو منها الكتاب في هذا العصر . وزاد من الاضطراب والفوضى هجوم المتمتتين في الدين على الشعر ، واعتبارهم إياه فناً خطيراً على الدين والأخلاق . بل إن أشهر مؤلف نقدي في هذه المرحلة وهو « تبرير للشعر » للناقد الشاعر « سير فيليب سيدنى » كان القصد المباشر منه الرد على هجمات هؤلاء المتمتتين في الدين على المسرح الإنجليزي وبالأخص كاتب يدعى « جوسون » كان قد هاجم الشعر في كتاب له خصصه لذلك . فنذ بداية الحركة المسرحية الإليزابيثية شهر المتمتون 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 في حياة الناس . فلم يكن تبيان قيمة الشعر إذن مسألة أكاديمية صرفة في 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 تزال نجد ناقداً مثل « بنهام » يحاول في

أواخر القرن السادس عشر أن يبين لقراءه أن الشعر ليس عديم الفائدة . وقد تقدم النقاد آراء عدة يحاول كل منهم أن يدافع بها عن الشعر . منها أن الشعر رمزي في جوهره ، ويختفي وراء مظهره الجذاب حقائق خلقية وفلسفية ، وهذا الرأي مصدره القرون الوسطى وساعد على رسوخه إيمان « بلوتارك » به . وقد قبله كثير من النقاد لأنه يضفي على الشعر وظيفة تعليمية خلقية وبذلك يفهم كل من كان يعترض عليه في ذلك الوقت . كذلك من الآراء التي تقدم بها النقاد الرأي الذي يقوم على أساس أرسطي ، والذي يقول إن الشعر محاكاة للطبيعة ، وإن لهذه المحاكاة وظيفتها في حياة الإنسان فهي 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 الخيالي الذي يخلقه رؤية جذابة توحى له بالحقيقة المطلقة والمثل العليا . ومنها ما قال به الفيلسوف المعروف « فرانسز بيكون » فقد أنكر « بيكون » أن الشعر رمزي في 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 التي لا يحققها له عالم الواقع .

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

ومن المسائل التي أدت إلى إثارها معرفة النقاد بالتراث الكلاسيكي القديم

مسألة العلاقة بين القديم والحديد . فن المصطلحات النقدية التي تتكون منها  
 حصيلة النقاد في هذه المرحلة من تطور النقد الأدبي الإنجليزي لفظة « المحاكاة »  
 فكان النقاد غالباً ما يعرفون الشعر بأنه المحاكاة متبعين في ذلك تعاليم أرسطو سواء  
 عن طريق مباشر أو غير مباشر . ومعنى المحاكاة هنا بالطبع محاكاة الطبيعة  
 بالمدلول الأرسطي لهذه العبارة الذي على الرغم من غموضه لن تتمكن لضيق المجال  
 من مناقشته هنا . إلا أننا أيضاً غالباً ما نجد النقاد يقولون إن الشعر الجيد يجب أن  
 يكون محاكاة ، أى يجب أن يحاكي أو يقلد الشاعر فيه إنتاجاً لشاعر كبير من  
 شعراء الماضي ( أى شعراء اليونان والرومان القدامى ) . وبهذا المعنى تصبح  
 المحاكاة عوناً على عملية الخلق الأدبي التي يقوم بها الشاعر ، ويصبح نتاج القديم  
 النموذج الذي يجب على الشاعر الحديث أن يحتذيه أو يقتفى أثره . ويعتبر المؤرخون  
 مبدأ المحاكاة هذا ( بمعناه الثاني ) من أهم المبادئ النقدية في عصر النهضة إن لم  
 يكن أهمها جميعاً ، ولو أن المبدأ ذاته ليس من اختراع هذا العصر ، وإنما هو  
 جزء من التراث النقدي القديم إذ دعا إليه مثلاً الناقد « إيسقراط » Isocrates  
 قبل عصر النهضة بزمن طويل . وخلق 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 في كل شيء من العنصر الشكلي  
 في عمله إلى التفاصيل اللفظية الدقيقة فيه ، وإنما يعنى أنه يتحتم على الكاتب  
 الحديث أن يدرس الأعمال الفنية القديمة ، ويتأمل الوسائل التي يطرقها أصحابها  
 بقصد التأثير في نفوس قارئهم . والغرض من هذه الدراسة الوصول إلى المنهج  
 السليم الذي قد يعين الكاتب في عملية الخلق الفني . ومن ذلك يتضح لنا أن معنى  
 مبدأ المحاكاة في عصر النهضة يختلف اختلافاً بيناً عما فهمه منه بعض النقاد في  
 المرحلة التالية حين زعموا أن واجب الكاتب الحديث أن يقلد الأعمال الفنية القديمة  
 وذلك بأن يتبع فئة من التواعد والقوانين الصارمة ظنوا أنها أساس تلك الأعمال .

٢ - المرحلة الثانية إذن تختلف عن المرحلة الأولى في أنها تتميز بشيء

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

ولقد حلت المرحلة الثانية نتيجة للتغيير الكبير الذي طرأ على الحياة الفكرية والفنية بل والاجتماعية في إنجلترا حوالى منتصف القرن السابع عشر . ويرجع هذا التغيير إلى حد ما إلى زيادة النفوذ الفرنسي الذي بدأ بزواج الملك تشارلز الأول بأميرة فرنسية . ثم جاءت الحرب الأهلية وقضت على الملكية فترة من الزمن هرب أثناءها ولي العرش إلى فرنسا وأقام فيها مع حاشيته . وحينما عاد إلى وطنه وتولى عرش بلده جلب معه الذوق الفرنسي إن جاز التعبير ، فسادت طريقة التفكير الفرنسية النقد الأدبي كما سادت الأدب ذاته . ولم يقتصر أثر التفكير الفرنسي على إنجلترا في الواقع في ذلك الوقت ، وإنما تعداه إلى الحياة الأوربية عامة ، وذلك لما كان لفرنسا حينئذ من نفوذ سياسي وحضاري . لقد كان نقاد المرحلة السابقة كما رأينا يستقون مبادئهم بدون تمييز أحياناً من شتى المصادر المختلفة من التراث المروث عن القرون الوسطى ومن التراث الكلاسيكي القديم ومن التفكير الإيطالي في بداية عصر النهضة وما إلى ذلك . فهم في الواقع لم يكونوا مذهباً نقدياً محمداً 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 الذي يسمى عادة

« المذهب النيوكلاسيكى » أو المذهب الكلاسيكى الجديد للفرقة 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 « كستلفرو » و « متورنو » 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 أملة 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 » يضى معنى دينياً على هذه اقوانين فيقول إن الفن بقوانينه ونظامه يساعد على خلاص الإنسانية من الفساد اللذى حل بها نتيجة للخطيئة الأولى .

والمبادئ التى يقرم 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 العبقريّة من الأمور الضرورية فى الشعر ، ولكنهم لم يحاولوا دراسة هذا الإلهام أو هذه العبقريّة ، 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 الماضي ، أى عليه أن يراعى قوانين معينة استنبطها النقاد القدامى ولا سيما أرسطو من إنتاج الماضي . فهذه القوانين تتفق وطبيعة العقل البشرى ، وهى التى يقضى بها الذوق العام . فالعقل البشرى هو الحكم فى أمور الأدب ، وما ينافى هذا العقل لا بد 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 الجرد 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 .

وتتبع 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 استنبطها 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 التي يود أن ينقلها إلى القارئ ، ثم يلبس هذه الحقيقة ثياباً من الرموز التي تشاكل الواقع . وكما أن الملحمة تتألف من قصة وشخصيات وعناصر خارقة ولغة فإن لكل عنصر من هذه العناصر قوانينه التي يجب ألا يحد عنها . فمثلاً بد أن يكون الموضوع تاريخياً ، ولا بد أن تبدأ القصة « من الوسط » كما يقولون ، أو بالأحرى كما يقول حججهم هوراس ، ولا بد أن يكون البطل رجلاً كاملاً ، ولا بد أن تتدخل عناصر إلهية في الأحداث البشرية وتغير مجراها . وبالمثل في حالة التراجيديا إذ لا بد أن يكون موضوعها من نوع معين يتفق وجلال التراجيديا ، فيستحسن أن يكون موضوعاً تاريخياً ويتعلق بأورعامة تمم الأمة بأسرها . ولا بد أن تقدم درساً أخلاقياً واضحاً ولذلك يجب أن يعاقب المذنبون فيها ويكافأ المصلحون ، وهذا هو ما سماه النقاد بقانون « العدالة الشعرية » ويجب أن يراعى كاتبها قانون الاحتمال أو مشاكلة الواقع ، وقانون التناسب ، والوحدات الثلاث ( التي نسبتها إلى أرسطو من أغرب الأخطاء التي وردت في تاريخ النقد الأدبي الحديث ) أى وحدة الزمان والمكان والفعل . أما اللغة فيجب أن تتناسب في سموها وجلالها وجلال الموضوع ، وينتج من القوانين السابقة أن البطل التراجيدي يتحتم عليه أن يكون رجلاً ذا شأو في الدولة ، ولا يصح أن يكون في التراجيديا شخصيات من مركز اجتماعي 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 التي كان النقاد يعتبرونها أولية غير قابلة للتحرير .

هذه هي القوانين العامة التي كان النقاد يحكمون بها على العمل الفني المعين . ويخطئ من يظن أن جميع النقاد آمنوا بها ، أو طبقوها تطبيقاً أعمى ، بل إننا نجد حتى في فرنسا ( وهي البلد الذي تحدد فيه هذا المذهب وتباور ووضع في

صيغته النهائية) نقاداً لم يتبعوا هذا المذهب في هذا القانون أو ذلك ، مثل « كورفي» أحياناً و « سان افرموند» . لهذا من الطبيعي أن نتوقع بعض المعارضة في إنجلترا لهذا التقنين الصارم للأدب. ولن نعجب حين نجد « دريدن» وهو أكبر نقاد القرن السابع عشر ( ويسميه البعض أبا النقد الأدبي الإنجليزي) يتمحس أحياناً لبعض تراجيديات شكسبير على الرغم من أنها لا تتحقق فيها القوانين التي سنّها النيوكلاسيكيون للتراجيديا ، وينتقد صرامة هذه القوانين كما ينتقد الأدب الفرنسي الذي يراعيها أحياناً أخرى . ولعل رحابة أفق « دريدن» هي التي جعلت منه أكبر ناقد في هذا القرن ، ويسميه بعض مؤرخي النقد أبا النقد الأدبي الإنجليزي لأسباب عدة ، منها أن أسلوب النقاد السابقين له كان أشبه ما يكون بأسلوب المعلم الذي يلقي درساً على تلاميذه ، بينما يتحدث دريدن إلى قرائه حديث الند للند ، وكانت لهجته أكثر تمدباً وصقلاً من لهجتهم . هذا بالإضافة إلى أنه كانت لديه معظم مقومات الناقد الكبير ، ففضلاً عن ملكته النقدية تراه غالباً ما يستخدم المقارنة والتحليل كما يستخدم المنهج التاريخي إلى حد ما . ولقد عاش دريدن في أواخر القرن السابع عشر أى بعد ظهور الإنتاج الإبداعي الرائع في عصر شكسبير فكانت في متناول يده نماذج أدبية رائعة أمكنه أن يتأملها ويقارنها بغيرها من نتاج العصور الأخرى والأمم المختلفة ، كذلك كان وراءه تراث نقدي إنجليزي غير ضئيل .

لأن الجليل الذي أتى بعد دريدن كانت تعوزه رحابة أفقه وملكته النقدية ، وكان متمزناً في أحكامه وفي إيمانه بقوانين النقد النيوكلاسيكي . ولعل خير من يمثل هذا الجليل الناقد «توماس ريمر» الذي ذهب أحكامه المتمزنة على تراجيديات شكسبير مثلاً في 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» الذي كان أعظمهم جميعاً . وعلى الرغم من أن جونسون كان يكتب في النصف الثاني 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 سابقه . حقاً إنك تجده يهاجم بعض قوانين النيوكلاسيكية مثل الوحدات الثلاث فى المسرحية ، ويدافع عن المزج بين العناصر التراجيدية والكوميديّة ، مما قد يجعل البعض يظن أنه من رواد الحركة الرومانتيكية والتحرر المطلق من القيود . ولكنه فى الحقيقة يمثل الروح النيوكلاسيكية الإنجليزية أصدق تمثيل . فتجده مثلاً يؤمن بمعيّار المعانى العامة ، فيقول « إن المعانى الكبرى دائماً معان عامة ، وتحقق 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 يمحى الخطوط المرسومة على كل زهرة ، أو أن يصف لنا الفروقات الدقيقة فى لون الغابة الخضراء » . ويصحح الإيمان بالمعنى العامة ثقة تكاد تكون مطلقة بسلطان العقل وتغلبه على العاطفة فى رؤية الوجود وتقييم الأشياء ، ونظارة فى الأدب تعتبره وسيلة للتعبير عن الحقيقة فحسب . وليست العلاقة بين هذين الأمرين وليدة الصدفة فى الواقع ، فالنظرة العمليّة هى التى تؤكد أهمية الفكر المجرد ( وبالتالى الوضوح والحلاء 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 دليلاً على تقدم الفكر فيها وسموه . أما اللغة القريبة من المحسوسات والجزئيات التى تغلب عليها الصور والحجاز فكانوا يعتبرونها دليلاً على تفكير بدائى منحط . وكما أن جونسون يؤكد أهمية تحكيم العقل فى العاطفة فهو أيضاً يؤكد الوظيفة الخلقية للأدب ؛ ويقول إن واجب الشاعر ألا يصور لنا مظهراً خاصاً 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 الخلقية 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 في 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 لا بد أن يخضع لسلطان العقل . وهكذا نجد أن هؤلاء النقاد جميعاً لم يثقوا فى الخيال ، وإنما كانوا يتزعجون له ، وأغلب الظن أنهم كانوا 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 ، ويعيش فى نفس الإنسان العاقل كل ما ينافى العقل .

ومع أن جونسون الذى يمثل الآراء النيوكلاسيكية تمثيلاً 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 الحوف والشفقة وما إلى ذلك . كذلك بدأ النقاد يهتمون بدراسة الناقد اليوناني القديم « لونجينس » في أسرار الأدب الجليل ، وبدأوا أيضاً يفرقون بين ما يسمونه « الجلال » و « الجمال » في الفن ، ويجادون في الجلال صفات أخرى غير الصفات التي نصت عليها قواعد النقد النيوكلاسيكي وعلى هذا النحو أمكنهم أن يبرروا إعجابهم المتزايد بأعمال شكسبير التي لا تتبع قواعد هذا النقد ، تلك الأعمال التي ربما كان لها أكبر الأثر في تقويض دعائم المذهب النيوكلاسيكي في النقد في إنجلترا ، بل وفي أوروبا على العموم . كذلك بدأ النقاد يدركون أهمية « الذوق » ووجوب توفره في الناقد البصير . والذوق هنا معناه الإدراك الغريزي لخصائص العمل الفني ، أو الحدس بطبيعة النتائج وبقيمتها . ولا شك أن الناقد حينما يعتمد على الذوق بهذا المعنى لا يلجأ إلى القواعد الملقنة ، ولا يكتفي بتطبيقها تطبيقاً آلياً . كما أن اعتبار الذوق المعيار الأخير في تقييم الأدب يعني إحلال العنصر الشخصي أو الفردي ، أي شخصية القارئ ، محل القاعدة العامة التي كان يطبقها الناقد تطبيقاً موضوعياً من قبل ، وبالتالي نجد أن النسبية تبدأ تحل محل القواعد المطلقة في ميدان النقد الأدبي في أواخر القرن الثامن عشر . فلم يعد الناقد يحكم على قيمة العمل الأدبي بمقدار مراعاة المؤلف لهذا القانون أو ذلك ، وإنما بمقدار استجابته هو نحو هذا العمل ، وحسب نوع هذه الاستجابة . ويجدر بنا أن نذكر تأثير فلسفة « هيوم » والمدرسة التجريبية عامة في هذا المجال ، فقد بين هيوم أن الجمال ليس صفة في الأشياء ذاتها وإنما هو في ذهن الرائي ، أي أنه فكرة تخلعها الذات على الموضوع . ولا شك أن من الأمور التي أسرعت من عملية تدهور الكلاسيكية ونمو النظرة النسبية زيادة الوعي التاريخي الذي أدى إلى وضع الأعمال الفنية في سياقها التاريخي والبيئي ، وإلى رؤية هذه الأعمال بالنسبة إلى هذا السياق . ولقد بدأت تظهر بشائر واهنة لهذا الوعي في بداية القرن الثامن عشر حين تنبه النقاد إلى أن الظروف التي نشأ فيها مسرح شكسبير تختلف عن ظروف المسرح

الكلاسيكي القديم ، ومن ثم لا يجوز الحكم على مسرح شكسبير بتطبيق القوانين النقدية التي وضعت للمسرح القديم ، وهكذا . كما أنه مما أدى إلى تطور هذا الوعي التاريخي اكتشاف التراث الأدبي القديم ، فقد بدأ البحاثة والدارسون يكتشفون التراث الأدبي للعصور الوسطى ، مما جعل الناس تتحمس لهذا التراث وتبدأ تقارنه بتراث اليونان والرومان . وكان لهذه الاكتشافات أثران هامان في تطور النقد الأدبي في أواخر هذه المرحلة : أولهما بعث الوعي الأدبي القومي والإحساس بأن الأدب القومي يؤلف وحدة لها كيانها الذي يختلف عن غيره ، ومن ثم بدأت تخفى الصفة المطلقة التي كان يتميز بها المذهب النيوكلاسيكي ، والتي جعلت دعاة هذا المذهب الأولين يؤمنون بأن قواعد النقد أزلية ثابتة وفوق كل زمان ومكان . أما الأثر الثاني فهو ظهور النزعة التي اصطلح المؤرخون المحدثون على تسميتها « النزعة البدائية » في النقد ، إذ تحمس الناس للادب البدائي لخلوه من الصنعة والزخرف ، ولأن الطبيعة البشرية تظهر فيه في أبسط صورها . والنزعة البدائية مظهر من مظاهر الاتجاه العام الذي يسميه كل كتيب في تاريخ الأدب الأوربي بالعودة إلى الطبيعة ، والتي كان روسو من أقطاب الدعاة إليها . وطبعي أن العودة إلى الطبيعة تنافي دعوة الكلاسيكية التي هي أولاً موقف متحضر متمدين ، يفرض القيود والنظام الصارم على العواطف والطبيعة ، لأنه لا يؤمن بالعاطفة أو بما يؤدي 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 الكلاسيكي قد أخذت في الزوال تقريباً الواحد تلو الآخر في نهاية القرن الثامن عشر . غير أنه على الرغم من محاولة النقاد أن يتحسسوا طريقتهم نحو مبادئ ومفاهيم نقدية جديدة كان هؤلاء النقاد على العموم تعوزهم النظرة الشاملة التي يجب توفرها في عملية إرساء دعائم مذهب جديد ، كما أنهم لم يكن لديهم حصيلة نقدية كافية . لقد

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

## (ب) كولردج

### ١ - النقد المنهجي

لعل أهم ما يتميز به نقد كولردج هو صفته المنهجية والعلاقة الوثيقة التي فيه بين النظرية والتطبيق . فهو من ناحية لا يطبق مبادئه تطبيقاً أعمى فيجحف بذلك الأعمال الفنية المعينة التي ينقدها . ومن ناحية أخرى لا يلتئ بأحكامه بأسلوب تلقائي وبطريقة عشواء بدون الرجوع إلى مبادئ أو نظرية يهتدى بها . ولعل هذا الموقف الوسط الذي يحتله كولردج بين النقد التأثري الذي يقوم على انطباعات الناقد وحدها وبين النقد الذي يخضع العمل الفني كلية للمبادئ هو الذي يميز نقد كولردج عن الكتابات السالفة في النقد الأدبي الإنجليزي بوجه عام . فنحن نشعر أثناء قراءتنا لنقده بأننا إزاء عقلية ممتازة تفكر في الموضوعات بجرأة وحرية وإزاء حساسية مرهفة لا يعوزها النظام والتدريب . نعم إن الانفعال أو الأثر النفسى عند الناقد هو عادة نقطة البداية في هذا النقد ، إلا أنه غالباً ما يترجم هذا الانفعال إلى قضية ذات مدلول واضح محدد ، قضية لها علاقة بأحد المبادئ الجوهرية في 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 التي تولدها فيه الأعمال الفنية المعينة - الشيء الذي يفعله صغار النقاد الرومانتيكيين . ولا هو يجبر العمل الفني 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 في مذهب كل شئ للعقل الإنساني . ومع أن الآراء قد تختلف فيما إذا كانت دراسة كولردج للفلسفة قد أضرت بشعره فما لاشك 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 دوتها فى مذكراته العديدة التى بدأ نشرها جميعاً بطريقة منظمة عام ١٩٥٧ فقط ولقد زعم بعض النقاد والمؤرخين الإنجليز ، الذين لا يميلون إلى التفلسف ولا يتقنون 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 لإحلال المبدأ محل المنفعة ووضع مبادئ واضحة للفن ونقده وللأخلاق والدين والسياسة . ويقول أيضاً إنه وضع كتابه « عون على التأمل » لأجل أولئك الذين يودون أن ينمو شخصياتهم فى ضوء الوعى الجلى ، ويطبقوا 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 المجالات الأدبية وغيرها ، وتوضيح الأخطار التى تنجم عن « لإحلال 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 التي أصفها بأنها دراسة فلسفية سليمة هي تلك التي يعلن الناقد فيها مبادئه ويحاول أن يدعّمها - تلك المبادئ التي يؤمن الناقد بأن الشعر عادة يقوم على أساسها ، مع تعيين هذه المبادئ بالتفصيل في تطبيقه لها على مختلف أنواع الشعر . وبعد أن يهيئ الناقد معاييره النقدية للمدح والذم على هذا النحو يمتدح في تعيين المواضيع من الكتابة التي يؤمن بأن معاييرها 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 عرضي صرف ، أو ما هو مجرد تقصير منه . وفي 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 في هذه الحال يكون قد عرض أخطاءه في موضع معين وفي صورة واضحة ملموسة ، والناقد في هذه الحال يحمل الشعلة التي تنير السبيل للغير حتى يمكنهم أن يروا مواضع خطئه<sup>(١)</sup> . هذا هو المهج الذي يتبعه كولدرج في معظم كتاباته النقدية سواء كان موضوع نقده شعر وردزورث أو مسرحيات شكسبير . فهو دائماً يؤكد لنا أهمية المبادئ ، ويعود بنا إلى المبادئ الأولى في معظم ما كتب . إن الناقد ، كما يقول ، ليس الرجل الذي يعبر عن آرائه الشخصية الصرفة والتي لا قيمة لها ، ولكنه الرجل الذي يكتب عن العمل الأدبي بصيغة تؤدي إلى القبول التام أو إلى الرفض التام<sup>(٢)</sup> .

غير أنه يعلم تمام العلم أن المبادئ ليست قواعد ثابتة متحجرة يطبقها المرء تطبيقاً أعمى وبصورة آلية ، وإنما هي وسائل مفيدة في يد الناقد لا غير - وسائل ترشده في عملية نقده للعمل الفني 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<sup>(٣)</sup> » .

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

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

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

## ٢ - ماهية الشعر : الشعر بين اللذة والرؤية

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

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

(١) « نقد كولردج لشكسبير » . الجزء الثاني . 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 النصفة التي يجب توفرها فيه هي انفعال اللذة أو حالة الانفعال الحاد التي تميز الشاعر نفسه وهو يقوم بعملية الإبداع .

ولكى نتضح هذه النقطة في أذهاننا يتحتم علينا أن نتصور الشاعر الصادق على أنه شخص يتمتع بحساسية غير عادية تجعله يتعاطف بلرجة أكثر من المعتاد مع موضوعات الطبيعة وأحداث الحياة الإنسانية . كذلك لدى الشاعر قدرة غير عادية على النشاط الذهني التلقائي عامة وبالأخص على نشاط الملكتين العقليتين اللتين يسميهما كولردج « الخيال » و « التوهم » <sup>(١)</sup> . ويتمكن الشاعر بفضل هذه المواهب من أن يعرض حقائق الطبيعة والعواطف الإنسانية عرضاً حياً وأن يصلح منها ويعدلها ويضيف إليها انفعال اللذة الذي يولده النشاط التلقائي للمكاته . وهذه الحالة النفسية هي التي تخلق كلا موحداً يولد اللذة في نفوسنا ، كلاتكون أجزاؤه منفصلة مصدر لذة متميزة واعية . وهكذا نستطيع أن نعرف الشعراء القصيدة بأنها ذلك النوع من التأليف الذي يصاد العلم في أنه يرى إلى توليد لذة عقلية ، ويحقق هذه الغاية عن طريق استخدام اللغة الطبيعية التي تلائم حالة الانفعال ، والذي يتميز عن غيره من أنواع التأليف التي لا يستبعدها هذا المعيار في أنه ككل يولد في نفوسنا مقداراً من اللذة يتمشى وإحساسنا باللذة التي تولدها الأجزاء المكونة لهذا الكل . والقصيدة الكاملة هي التي يولد كل جزء من الأجزاء المكونة لها في نفوسنا أكبر مقدار ممكن من اللذة المباشرة يتمشى وأكبر مقدار ممكن من اللذة التي يولدها العمل بأسره باعتباره كلاً . ويعرض كولردج الصفات الثلاث التي اشترط الشاعر ملتون توفرها في الشعر . وهي البساطة والحسية والعاطفة . ويفسر هذه الصفات قائلاً إن البساطة تميز

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

الشعر عن عمليات التفكير العلمى الاستدلالى الشاقة ، بينما تحقق الحسية صفة الموضوعية والوضوح فى الصور التى بلونها 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 .

إلأن كولردج يعود فيكرر أن الصفة المميزة للقصيدية هى فى عبقرية الشاعر ذاته ، تلك العبقرية التى تتخذ شكل النشاط التلقائى للمكتفى الخيال والتوهم ، ويظهر هذا النشاط فى التوازن والتوفيق بين الصفات المتضادة أو المتنافرة ، وفى الجمع بين التشابه والاختلاف ، بين الإحساس بالحدة والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة من الانفعال أكثر من المعتاد ودرجة بالغة من النظام ، بين ضبط النفس والقدرة على الحكم والحماس والعاطفة الحارمة ، 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 ، الثرية ، التى لاترمى إلى الحقيقة . لذلك نجده يميز بين الشعر والنثر على أساس كى 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 وريثه ، ولا شك أن

(١) قارن النص الأول .

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

الوزن وحده في الشعر الرديء لا يولد فينا أية لذة ، الشيء الذي تنبه له كولردج نفسه . كذلك نجد كولردج ، على الرغم من تحليله الرائع لوظيفية الوزن في الشعر ، يعتقد أن الشعر قد يوجد في أسمى صورته بدون الوزن ، بل ودون أن تكون اللذة هي غايته المباشرة . وهكذا يهجر كولردج اللذة كأساس لتعريفه للشعر ، ولا يلبث أن يغير موقفه في « سيرة أدبية » كما غيره في المحاضرات ، ويترك المناقشة التي بدأها من وجهة نظر القارئ أو المستجيب للشعر ، ويتحول إلى وجهة نظر الشاعر ذاته ، فيقول إن الذي يميز الشعر هو حالة الانفعال التي تنشأ لدى الشاعر أثناء عملية الخلق الفني . 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 .

وحيثما تتحول المناقشة من وجهة نظر القارئ إلى وجهة نظر الشاعر ، ويبدأ كولردج في تحليله لعقل الشاعر أثناء عملية الخلق ، نلاحظ أن عوامل أخرى غير عامل اللذة تبدأ تتسرب إلى المناقشة بل وتأخذ تتحكم فيها . فلكي يفهم القارئ طبيعة الانفعال الذي يحس به الشاعر أثناء عملية الخلق ( وهو الشيء الذي يميز الشعر من غيره ) لا بد له أن يضع نفسه محل الشاعر ، ويتخيل ما يجري في نفسه . إن الشاعر لديه أولاً قدرة على الانفعال أو حساسية أكثر من المعتاد ، أي أنه لديه قدرة أكثر من غيره على المشاركة الوجدانية مع الأشياء والوظائف والمواقف والأحداث التي هي موضوع شعره . ولديه أيضاً قدرة أكثر من المعتاد على التخيل والتوهم ، أي أن مجال تجربته رحب ( فالتوهم هو الملكة التي تمكنتنا من الجمع والتكديس ) ولكنه رغم رحابة تجربته ، وتباين العناصر التي تتكون منها ، تراه يوفق بين هذه العناصر جميعاً ويحقق الوحدة فيها ، فهيمن عليها وحدة عاطفية أو ما يسميه كولردج أحياناً وحدة الاهتمام ( ذلك لأن الخيال هو الملكة التي تحمّل الكثرة إلى الوحدة في نظر كولردج <sup>(١)</sup> ) . وعن طريق الجمع بين هذه الدرجة

(١) انظر النصين الثالث والرابع .

الكبيرة من المشاركة الوجدانية مع الموضوعات ، وهذا النشاط الفائض للملكى التخيل والتوهم يتمكن الشاعر من إبراز حقائق الطبيعة ، وحقائق النفس البشرية في صورة حية . غير أن الشاعر لا يعرض لنا هذه الحقائق عرضاً موضوعياً ، أى كما توجد هى فى عالم الواقع اليوى الذى يتسم بالقوضى ، وإنما هو يحورها 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 أولاً 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 ، وغاية أن يعرض التجربة الإنسانية عرضاً خيالياً ، أن يعطينا قيماً ، 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 <sup>(١)</sup> . فالخيال الأولى هو من العوامل الرئيسية فى جميع عمليات الإدراك . ومهما اختلفت الآراء فى كنه هذا الخيال الأولى فما من شك فى أن كولردج يضى 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 ماثلا 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 لُعب 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 أوروبا أيضاً . وهى تفسر لنا الكثير من آراء كولردج النقدية ، بل هى ، كما سنرى فيما بعد ، بمثابة المركز الذى يلور حوله مذهب 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 . فى أول مقالاته فى الجمال التى تدور حول « مبادئ نقد العبقرية » <sup>(١)</sup> نجده مثلاً يقول « إن جوهر الفنون الجميلة ، والشىء الذى تشترك فيه جميعاً ، هو أنها تبعث انفعالا فى النفس ، وغرضها المباشر لإحداث اللذة وذلك عن طريق الجمال » وهكذا يدخل كولردج فى تعريفه فكرة الجمال ، وإذا لم تتمكن من رد الجمال إلى ما يثير اللذة فلن تصبح اللذة هى التى تميز الفنون الجميلة . ولا يتحدث كولردج عن الجمال حديث من يسوى بينه وبين اللذة . فيقول مثلاً عن تمال أبولو بلفيدير إنه « ليس جميلاً لأنه يبعث على اللذة وإنما هو يبعث على اللذة نتيجة كونه جميلاً » . وهكذا

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

يتضح لنا أن اللذة ليست هي جوهر الفنون الجميلة أو غايتها ، وإنما هي فقط النتيجة التي تصاحب إدراك الجمال ، ذلك لأن الجمال في نظره « لا ينشأ في الإحساس وإنما مصدره العقل الإنساني » ، وإنما حينما نصف الشيء بأنه جميل « يكون إدراكنا لجماله ، أو حلسنا به ، سابقاً لإحساسنا باللذة الذي يثيره في نفوسنا » . اللذة إذن عامل مصاحب عرضي يعتمد حدوثه على مسائل عديدة ، بل إن اللذة قد تنشأ في تجربة التدوق ولا يكون مصدرها العمل الفني ذاته وإنما ارتباطات شخصية بجملة وعوامل لا دخل لها بالعمل الفني . كذلك نشاهد أن مناقشة كولدرج للجمال في هذه المقالات تتحول بعد حين إلى مناقشة في الخيال الشعري كما يتصوره . فيقول إن الجمال في جوهره يتلخص في إدراكنا للكثرة باعتبارها كثرة وهي تتحول إلى وحدة . ويعرف الجمال أيضاً بأنه وجود الكثرة في صورة الوحدة . وتحويل الكثرة إلى الوحدة من مهمة الخيال الثانوي . ولا يذكر كولدرج لفظة « اللذة » على الإطلاق في خاتمة عرضه للموضوع التي يلخص فيها آراءه ، فيقول فيها « إن الفن يصوغ العناصر التي يوحدتها في قالب معنى خلقي »<sup>(١)</sup> وإن الفنون الجميلة جميعاً ، مثلها في ذلك مثل الشعر ، « تعبر عن غايات ومعان وتصورات وعواطف ، وكل هذه تنشأ في العقل الإنساني . »

غير أنه يجدر بنا أن نذكر هنا أن مفهوم اللذة في موقف كولدرج ليس مفهوماً بدياً كما كان عند سابقيه ، على الأقل من نقاد الإنجليز ، فقد كانت فكرة اللذة عند اتباع المذهب التجريبي والمذهب الترابطي تشوبها عناصر عديدة دخيلة على الفن والتدوق الفني . فنجد مفكراً كبيراً مثل ديفيد هيوم لا يميز بين الفن والمنفعة في تصوره للذة الفنية ، بل إن الخلط بين الاثنين استمر حتى أيام كولدرج ذاته ، فلم يسلم منه الباحثون في علم الجمال مثل « أليسون » و « ديوجالد ستوارت » و « رتشارد بين نايت » . أما كولدرج فقد حاول أن يبين أن اللذة الشعرية خالية من أغراض المنفعة أو الأغراض العملية . ولهذا فإن تصوره للذة أدنى إلى تصور الفيلسوف كنت من إلى الفيلسوف الإنجليزي الترابطي هارتلي . 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 والرابطين . وأحياناً أخرى لا يقبل استعمال لفظ « اللذة » في هذا المجال ، لأنها تؤدي إلى كثير من الخلط والإبهام . ويعترض على قول الشاعر الإنجليزي « 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 ، في أنه لا يجعل من الشعر مجرد مسألة انفعالات أو أحاسيس . فهو يهاجم المسرحيات الشائعة في عصره ، ولا سيما المترجم منها عن الألمانية ، لأنها كانت تكتفي بإثارة الانفعال والعاطفة دون أن تتضمن رؤية أو فلسفة خاصة في الوجود ، ويقول إن إثارة الانفعالات والأحاسيس من أبسط الأمور ، وإن أرخص أنواع الأدب يستطيع أن يثيرها . ويقول في نظريته في الوزن إنه مع أن الوزن يتطلب وجود انفعال أو عاطفة ، بوصفهما المادة الخام التي 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 الذي يعيش فيه الناس إنما هو بمثابة السديم للشاعر ، أي أنه مجرد المادة الخام التي يخلع عليها الشاعر نظاماً وصورة ذات معنى .

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

(١) انظر النص التاسع .

(٢) انظر النص الثامن .

هذا الاهتمام بناحية الانفعال وحدها في نقد كولردج هو في نظرنا خطأ جسيم ، من شأنه أن يعمينا عن القيمة الحقيقية لنظريته في الحيال . كما أن هناك عواهل في تاريخ الفكر الأوربي دعت كولردج إلى التفرقة بين الشعر والعلم على أساس أن الأول غايته اللذة بينما غاية الثاني تفهم الحقيقة . فقد كان الناس حتى أيام كولردج ، بل وحتى بداية هذا القرن حينما تغير مفهوم العلم تغيراً جوهرياً ، يؤمنون بأن العلم في 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 يأتي به العلم . وإذا كانت وظيفة العلم هي تفسير الوجود فإن وظيفة الشعر والفن عموماً هي تقييمه أو إعطاؤه معنى ومدلولاً . وعلى هذا النحو يمكننا أن نقول إن هناك حقيقة شعرية أو صادقاً شعرياً بالإضافة إلى الحقيقة العلمية أو الصديق العلمي وإن كانت معايير الصديق في الحالتين تختلف الاختلاف كله لا شك ، ويصبح الشعر والعلم إذن وسيلتين (مختلفتين حقاً) من وسائل التعرف على طبيعة التجربة . ولعل المسألة في جوهرها مسألة علاقة تقييمها بيننا وبين الأشياء . أو موقف نأخذها إزاءها . فن الممكن أن نأخذ من نفس الموضوع موقفين متباينين : موقفاً شعرياً وموقفاً علمياً . وفي هذه الحال لن نستطيع أن نقرر أى الموقفين أصدق من الآخر بل لن تكون للفظه «أصدق» في هذه الجملة أى معنى . وربما هذا هو ما قصد إليه الفيلسوف كبير كجارد حينما قال «إن العلم» شأنه في ذلك شأن الشعر والفن تماماً يفترض حالة نفسية معينة لدى كل من الكاتب والقارئ . »

### ٣ - الموقف الشعري والحقيقة الشعرية

كيف يفسر كولردج الموقف الشعري من التجربة ؟ يقول كولردج في عبارة مشهورة له «إننا أثناء قراءتنا للشعر نتوقف بمحض إرادتنا عن عدم التصديق بصفة مؤقتة وهذا في رأيي هو جوهر الإيمان الشعري<sup>(١)</sup> . « يتحتم علينا إذن لكي نؤمن الإيمان الشعري أن نتوقف برهة عن عدم التصديق . واستعمال كولردج للفظين «عدم التصديق» و «الإيمان» استعمال هام له دلالاته . فلم يقل كولردج إننا نتوقف عن عدم التصديق لأجل التصديق الشعري، 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 في الإيمان ، عناصر تتعلق بالإرادة وبقوى الشخصية الإنسانية كلها مجتمعة<sup>(٢)</sup> . ولذلك نجده أحياناً يشبه الإيمان الشعري بالإيمان الديني<sup>(٣)</sup> .

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

(١) «سيرة أدبية» - الجزء الثاني - ص ٦ .

(٢) انظر «عون على التأمل» ص ٣٤٩ . ومن كتاب Table Talk (٢٨ يونيو ١٨٣٢)

فعل كيف كان كولردج يؤكد أهمية التمييز بين التصديق والإيمان .

(٣) «سيرة أدبية» - الجزء الثاني - 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 المثلثى، وبين القراءة السلبية المحضنة 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 جلم 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 نحاط بين المواقف المختلفة ولا نأخذ من تجربته الموقف الشعرى اللازم . أما عند ما نأخذ الموقف الشعرى فإننا لا نحتج حينئذ على « هوميروس » مثلاً لأنه يجعل الآلهة تتدخل فى صورة محسوسة فى شئون البشر مما يتناقض ومعتقدات الرجل الحديث ، ولا نهجر « دانتي » 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 ، ونظلم من النافذة لتتحقق مما إذا كانت السماء حقيقة تمطر ، ولا نتساءل بأى معنى منطوق 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 أديباً عاماً غير قاصر على الأدب المسرحي . ومشكلة العلاقة بين عالم المسرح وعالم الواقع ( أو بين الفن والواقع ) كانت من أهم المشكلات التي حاول حلها النقاد من قبل . وقد انقسم النقاد السابقون لكولدرج إزاء هذه المشكلة إلى فريقين ، فريق يعتقد بأن الذى يحدث فى المسرح هو أن الشاعر يخدعنا خداعاً تاماً بحيث أننا نكاد نؤمن بأن الأحداث التي تمر أمام أعيننا على خشبة المسرح هي أحداث واقعة فعلا . مثلها في ذلك مثل أحداث العالم الواقعي ، ومن ثم اهتم هذا الفريق بالوحدات المسرحية الثلاث لأن الوحدات كانت ترمى إلى تقريب المسرحية بقدر المستطاع من أحداث عالم الواقع . أما الفريق الثاني فيؤمن بالعقل وحده وبعلم التجربة ، ويرى أن هذا الرأي يناقض العقل ، ويعتقد أننا أثناء مشاهدتنا للمسرحية إنما نكون واعين تمام الوعي وذلك طول الوقت بأننا جالسون في المسرح ، وبأن ما يحدث على خشبة المسرح إن هو إلا تأليف وتمثيل ، وبأن الممثل الذى يقوم بأداء دور هامليت مثلا ليس هامليت 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 في الحياة اليومية . كذلك ينطوي رأى الفريق الثاني على غلبة النزعة العقلية والتجريبية ، واضمحلال الخيال واتخاذ موقف تجريبي عملي 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 دزدومونا وغيرهما من شخصيات المسرحية ؟ لذلك يرفض كولدرج كلى الرأيين ويقول إن ما نشعر به في 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 <sup>(١)</sup> .

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

الحالة هي أن نتأمل ما يحدث في ظاهرة الأحلام . ويعتقد غالبية الناس أننا أثناء النوم نحكم على ما نمر به من تجارب في أحلامنا بأنها تجارب حقيقية . ولكن هذا اعتقاد باطل في رأي كولردج ، وذلك لأن إرادتنا تتوقف عن العمل أثناء النوم ، ومن ثم لا تكون لدينا القدرة على الحكم . إن ما يحدث في تجربة الأحلام هو أننا لانطلق أى حكم على الإطلاق ، وذلك لتوقف قدرتنا على الحكم والمقارنة عن أداء وظيفتها . وبالتالي فنحن لانحكم على ما نراه في الحلم بأنه حقيقى كما أننا لانحكم عليه بأنه غير حقيقى . وفي هذه الحالة السلبية تقوم الصور التى نشاهدها بالتأثير في 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 في رأيه هو فقط ثلاثة أشياء . أولها أن الصور التى نشاهدها في الحلم تكون أكثر وضوحاً نسبياً . وذلك لأن انتباهنا يكون كله مركزاً عليها ، فالخواس تتعطل عن أداء وظيفتها أثناء النوم . وتنعدم جميع المؤثرات الخارجية التى قد تشتت من انتباهنا . كذلك تولد انفعالات والعواطف ذاتها الصور في الأحلام بينما في حالة تجربة الإيهام تكون الصور ذاتها هي مصدر الانفعالات والعواطف . أما موضع الاختلاف الثالث فهو أن الحلم يظهر لنا فجأة أثناء النوم ، فنحن لاننتقل بالتدريج من عالم اليقظة إلى تجربة الحلم . بينما ترانا أثناء قراءتنا أو مشاهدتنا لمسرحية مثيرة نصل بالتدريج إلى الحالة الشعورية التى تتعطل فيها قدرتنا على الحكم والمقارنة . إذ يأخذنا الكاتب والممثلون بقصص ما لم من حيل فنية . وينقلوننا من عالم الواقع خطوة بخطوة حتى نصل معهم إلى العالم الخاص بالمسرحية . فنعيش معهم فيه ونقبل مسلماته ونتوقع نتائجها ونتعطل بما فيه من أحداث . غير أننا لسنا مجرد أداة سلبية يفعل بنا الكتاب والممثلون كما يشاؤون ، فنحن نصحبهم في رحلتهم هذه بموافقتنا وبمشيئتنا وبمساعدتنا الإيجابية . وبعبارة أخرى كما يقول كولردج « إننا نشاء أن نخدع » بحيث إننا نكون على استعداد

دائماً لليقظة من حالة الإيهام إذا ما وجدنا في العمل الفني 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 مصادر خلاف شديد بين المدارس النقدية المتضاربة .

ويأخذ كولردج بقول أرسطو إن الفن فى جوهره محاكاة . ولكنه يبين أن المحاكاة imitation ليست هى التقليد copy<sup>(١)</sup> . 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 نسهم كولردج ، كما فعل بعض المؤرخين الإنجليز ، بأنه يؤمن بالطبيعية أو الواقعية المتطرفة فى الفن وفى المسرح بوجه خاص . فهو يقول إن المحاكاة تولد اللذة

في النفس ، بينما يبعث التقليد على الاشمئزاز ، وإن سبب المدة والشرط الضروري لحدوثها هو إدراك الفرق بين الأصل والمحاكاة . والذي يميز المحاكاة عن التقليد هو أن المحاكاة وليدة « التأمل » بينما التقليد نتيجة « الملاحظة » الصرفة <sup>(١)</sup> . ففي العمل الأدبي الذي لا يدخله إلا التقليد نجد المظهر الخارجي للعالم دون أن تتدخل فيه روح الشاعر أو شخصيته . بينما لا نجد العالم الخارجي كما يبدو موضوعياً في المحاكاة بقدر ما نجد رؤية الشاعر للوجود وتجربته وإحساسه إزاءه . الفرق إذن بين التقليد والمحاكاة ليس فرقاً في الكم بقدر ما هو فرق في الكيف . فزحن لا نجد في مسرحيات شكسبير مثلاً صورة للعالم ولحياة الإنسانية سجلها الشاعر نتيجة للملاحظة لهذا العالم وهذه الحياة . صورة حذف الشاعر منها بعض العناصر وأضاف إليها عناصر أخرى : وإنما نجد في هذه المسرحيات تجربة شكسبير للعالم ورؤيته للحياة الإنسانية من وجهة نظر معينة . إن العمل الفني نتاج الروح الإنسانية وليس مجرد صورة للعالم الخارجي ، إنه تجسيد لتيم إنسانية معينة - الشيء الذي لا نجده في التقليد انصرف .

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 مدلولاً إنسانياً عاماً . فالشاعر حيناً يكتب إنما هو يستبطن ذاته ، ويتأمل ما هو إنساني كلي فيها ، أي ما تشترك فيه الإنسانية جمعاء . ويقول كولردج مثلاً عن شكسبير الذي يعتبره دائماً مثلاً 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 هي مجرد مظهر من مظاهر الطبيعة ونتيجة ومخلوق وليست قوة خلاقية . . . إن شكسبير أثناء عملية الإبداع الفني لا « ذات » له سوى الذات الإنسانية العامة . » . ويؤكد كولردج دائماً الصفة اللاشخصية لهذه التجربة الشخصية ، فمثلاً من دلائل العبقرية عنده

(١) انظر مثلاً « فقد كولردج لشكسبير » الجزء الثاني من ص ١٣٢ إلى ١٣٦ .

أن يختار الشاعر موضوعات بعيدة كل البعد عن ذاته الشخصية<sup>(١)</sup> ، ويقول في إحدى رسائله «إنه من السهل أن نخضع أفكارنا وإحساساتنا على مخلوقات خيالية ؛ لكن العمل الصعب حقاً والجهد الحقيقي هما في تحرر أنفسنا من أنفسنا ، وفي تقمص أفكار وأحاساس لمخلوقات لها ظروف غريبة تماماً علينا وتختلف كل الاختلاف عن ظروفنا . » ويقول أيضاً في إحدى محاضراته في الفلسفة وتاريخها «إن العبقرية معناها المعيشة فيما هو إنساني كلي . »

ويوضح كولردج الفرق بين « الملاحظة » و « التأمل » في « مقال عن المهج » فيبين أن العقل أثناء عملية « الملاحظة » إنما يسجل بأسلوب سلبي خالص الإحساسات التي تصل إليه من العالم الخارجي ، ويكون حينئذ بمثابة مرآة لا تعدو وظيفتها عكس صورة طبق الأصل ، هذه الصورة هي « التقليد » . أما في حالة « التأمل » فإن العقل ينطوي على ذاته في حالة نشاط إيجابي ، ويفرض صورته على الإحساسات السلبية فيضني عليها معنى وقيمة . ولا تأتي المعاني من الخارج عن طريق الملاحظة وإنما تنشأ في ذات الشاعر عن طريق التأمل . « وفي كل ما هو جدير باسم الشعر بمدلوله العام تكون للمعاني (التي تنشأ في ذات الفنان نفسه) الأهمية الكبرى ، وبالقياس بالمعاني تصبح للمادة قيمة ثانوية بحتة . » وفي عملية الإبداع الفني ذاتها يحتل التأمل مكان الصدارة وتليه بعد ذلك الملاحظة . وثمة فرق آخر بين هاتين القوتين ، ألا وهو أن الملاحظة وحدها لا تستطيع أن تخلق شكلاً جديداً كما يفعل التأمل ، وإنما يكون الشكل الذي توجده شكلاً صناعياً سيباً . ويشبه كولردج عمل الملاحظة بجمع ربيع برتقالة وربع تفاحة وربع ليمونة وربع رمانه ويضم هذه الأرباع جميعاً بحيث يبدو الناتج وكأنه فاكهة مستديرة ملونة . أما التأمل فيتضمن عملية الخيال الثانوي ولذلك فهو يخلق لنا كائناتاً حقيقياً حياً موحداً : « إن التأمل يطور بذرة الحياة من باطن الشيء عن طريق ملكة الخيال وذلك طبقاً لفكرة أولمغني معين في العقل . » ونحن نحس في العمل الأدبي الذي

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 بجمتية العمل الفنى كما نحس بجمتية 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 تقيم الشاعر للوجود والحياة الإنسانية . ويقول كولردج إن الرجل العبقري « يحس بلغز العالم ويعيننا على حله . » وأن « الرجل العبقري يلتقى ضوءاً جديداً على العالم<sup>(١)</sup> » .

وفى ضوء هذا التحليل للعلاقة بين الفن والواقع يتبين لنا أن كولردج جانبه الصواب حينما شبه حالة المشاهد فى المسرح بحالة الحلم . فبدلاً 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 كفيلاً بأن تميز بين الإيهام والحلم . ويبدو أن كولردج فى اللحظات التى يلبجأ فيها إلى هذا التشبيه لا يزال خاضعاً عن غير وعى لتأثير سيكولوجية الترابط واللذة . فإذا كانت غاية الشعر هى توصيل اللذة فإنه يجب عاينا أن نفعل كل ما فى وسعنا لكى نحصل على هذه اللذة ، فنبتل حكمتنا على الأشياء ونخدع أنفسنا بإرادتنا . ولكن هذا كله ليس من الحقيقة فى شىء ، فلسنا مجرد نظارة سليبين تسحرنا الحوادث التى تمر أمام أعيننا وتجلب النعاس إلى عقولنا ، وإنما العكس . فمنحن نستجيب بكل قوى شخصيتنا . كتملة 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 الشعري ، ولا نأخذ بموقف آخر مثل الموقف العلمى أو

العمل . فحينما نتوقف عن الحكم إنما نفعل ذلك في ميدان معين . أو على مستوى بالذات . حقاً إننا لا نتساءل عما إذا كان هامليت هو في الحقيقة فلان ماثالا أمامنا ملقياً ببعض أشعار شكسبير . غير أن السبب في ذلك ليس كوننا في حالة شبيهة بحالة الأحلام أو كوننا قد توقفنا عن الحكم بصورة مطلقة ، ولكننا ندرك أن مثل هذا التساؤل في غير موضعه . ذلك لأننا قررنا أن نأخذ موقفاً معيناً أو أن نضع أنفسنا في حالة سيكولوجية معينة يفرضها علينا الشعر أو الفن . وليس لأننا شئنا أن نخدع أنفسنا . فنحن دائماً في حياتنا اليومية نفرض على أنفسنا حالات سيكولوجية معينة على هذا النحو . ولو لم نفعل ذلك لصار ما لنا الفوضى . فنحن لا نقف لتساءل مثلاً حينما نحل مسألة هندسية معينة عما إذا كانت الدائرة شكلاً جميلاً . أو عما إذا كانت رزاً صوفياً ، كما أننا حينما نفترض لأجل الحياة العملية أن الشمس تشرق وتغرب لا نقف ونتساءل عما إذا كانت الأرض هي في الحقيقة التي تدور حول الشمس . ففي 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 في المسرح حقيقي ، فلا زلنا نحكم على علاقة أجزاء المسرحية بعضها ببعض الآخر وعلى معنى ما يدور أمامنا . بل إننا عادة نكون في حالة وعي مرهف وبقظة تامة حينما نشاهد المسرحية . ورب حدث عرضي غير هام في ظاهره ، أو قول عابر تدل 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 في حالة وعي تام . وإنه لمن الأخطار التي تهدد

فهناك لمن اعتبر العالم الفني مماثلاً لعالم الأحلام ، وذلك لأننا حين نؤكد عنصر  
 اللاحقية فيه إنما نفصل بين الفن والحياة ، على حين أن تجربتنا للعمل الفني  
 كالمسرحية الجيدة من أوثق التجارب صلة بحياتنا . فكثيراً ما غيرت رؤية المرء  
 مأساة عميقة . أو قراءته لها ، من موقفه من الأمور الجادة في الحياة . إن العلاقة  
 بين الفن والحياة علاقة وثيقة دائماً ، ولن يستطيع أى فن أن يفصل 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 في الحياة .» غير أنه يجدر بنا أن نذكر قبل أن نفرغ من مناقشة هذا  
 الموضوع أن كولردج قد تنبه في تحليله لحالة الإيهام إلى أهمية العناصر اللاوعية  
 في التجربة الفنية ، وإلى التأثير العميق الذى يولده العمل الفني في نفس القارئ  
 والذى يصل إلى طبقات من الشعور أو اللاشعور لا يبلغها التمكن المنطقي —  
 الشيء الذى دفعه إلى تشبيه هذه التجربة بالأحلام .

وفي مواضع كثيرة من كتابات كولردج نجد غير راض عن تشبيه  
 تجربتنا للفن وللمسرح خاصة بتجربة الحلم . وحينما يتمكن من التخلص  
 من تراث التمكن التجريبي وسيكولوجية الإحساسات نجده يسمو بالتجربة الفنية  
 عن مستوى الخداع والأحلام ، فيقول مثلاً «إنها في الحقيقة أكثر من مجرد حلم»  
 ويقول أيضاً «إنه على الرغم من الموقف الشعري أو الإيمان الشعري لا يستطيع أن  
 يتوقف في الواقع عن الحكم ولو لحظة عابرة» ولا يستطيع أن يعتبر عملاً فنياً عظيماً  
 أى قصيدة يرض لنا الشاعر فيها نظرة حكمية في الأشياء ويشوه فيها الحقيقة  
 كما يحلو له . كذلك تصبح التجربة الشعرية أى تجربة قراءة الشعر عبارة عن  
 فقدان القارئ لذاته الشخصية الضيقة في تجربة أرحب وأصنى من تجاربه ،  
 وتكون اللذة أو بالأحرى الغبطة أو النشوة الروحية التى يحس بها هى النتيجة التى  
 ترتب على « تلك العملية التى لن أصفها بأنها خداع برىء ، وإنما أقول  
 إنها عملية السمو بذواتنا وفقداننا لها في موسيقى أسى الأفكار » . فالشاعر

الكبير» هو الذى يجعلنى أنسى طبقتى وشخصيتى وظروفي الخاصة ويسمو بي إلى مرتبة الإنسان الكلى . ويعتقد كولردج أن الشعر يشبه الدين فى تأثيره على النفس فى بعض النواحي ، فهو يهدف كما يفعل الدين إلى « تعميم المعاني الخاصة ويمنع الناس من قصر اهتمامهم فقط على مجال فعالم 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 نظرتة مصير البشرية كلها ووضعها . » الشعر إذن ليس وهماً باطلاً 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 - 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 يلزمننا فى هذه الحال أن نحدد ما نقصده بهذا الموقف الخلقى لكى نميز بينه وبين موقف سابقه من نقاد القرن الثامن عشر . لقد كان هؤلاء النقاد بدورهم نقاداً أخلاقيين ، ولكنهم كانوا ذلك بالمعنى السطحى للفظه . فكانوا يطالبون الكاتب بأن يقدم لهم فى صورة مباشرة قواعد عامة للسلوك، وكانوا يبحثون دائماً عن مغزى القصيدة ، أو المدرس الخلقى الذى يرمى الشاعر إلى تلقيننا إياه عن طريق شعره . وإذا لم يكن هذا المدرس واضحاً ظاهراً حكموا على الشاعر بأنه لا يخدم قضية الأخلاق ، كما نجد مثلاً فى نقد الدكتور جونسون لأعمال شكسبير . أما كولردج فإن موقفه

يختلف عن ذلك اختلافاً بيناً، ونحن نصننه بأنه خلقى بمعنى أن الشعر في نظره يتضمن قيماً روحية، وأنه ينتمى إلى عالم الروح ووليد التأمل في شروط الحياة الإنسانية بما فيها من خير وشر. وأن الشعر الجيد لا يمكننا أن نفصله عن الأخلاق. لهذا نجد في نقده لمسرحيات شكسبير مثلاً يبين لنا أن كل شخصية من شخصياتها تمثل لنا قيماً خلفية 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» مثلاً مجرد مأساة رجل غيور، وإنما يرى فيها تعبيراً عن الحداع الإنسانى المطلق. كذلك يخلص من مسرحية هامليت بأن «الفعل هو غاية الوجود الأساسية». ويجد فى شخصيتى الملك رتشارد الثالث وياجو «عرضاً مسرحياً للتناجى 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 التراجيديا عمقاً فى تأثيرها فى النفس». ولعل نقده لمأساة ماكبث مثل واضح لتوكيده أهمية الإرادة البشرية<sup>(١)</sup> 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

فحسب بل إن جزءاً كبيراً منه ينبع من ذاته . حقاً إن الساحرات يمثلن إلى حد ما الأقدار والغضبات التي تظهر في التراجيديا الإغريقية ، ومع ذلك فإن قدرتهن على التنبؤ بالمستقبل لا تسلب ماكبث مسؤولية الاختيار . لقد تحققت نبوءاتهن في مسألتين فقط . أما فيما يتعلق بالمسألة الثالثة ( أى أن ماكبث سيصبح ملكاً في 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 هي التي تولد المأساة . وإنما الذى يولدها إرادة ماكبث الضعيفة التي لم تمكنه من مقاومة الإغراء . ويرى كولردج أن المشكلة في الصورة التي وضعها فيها هنا تشبه كثيراً مثيلاتها في الدين . لكنه يبين أن الشعر يختلف عن الدين والميتافيزيقا في أنه يكتفى بالفكرة العامة ، ونحن لا نطالبه بعرض مفصل لمشكلة حرية الإرادة : « كل ما نرى وسعنا أن نطالب به الشاعر هو أن يعطينا فكرة « عامة » وليس عرضاً منطقياً دقيقاً متأسكاً في جميع تفاصيله بحيث يفقد الاعتراضات الميتافيزيقية . » وهكذا لا بد من توفر حرية الإرادة في المأساة لأن عالم المأساة في جوهره عالم خلقي .

وفي هذا العالم الخلقى نجد الشر والخير معا . فللشر وجوده الميتافيزيقي . بمعنى أنه ضروري كلي ولا يمكن إلغاؤه بأى من التفسيرات . فالشر مصدر ذاته وليس مصدره الظروف الخارجية العارضة في أى صورة كانت ، وهو بذلك سر من الأسرار التي يعجز العقل الإنسانى عن تفسيرها . يختلف كولردج إذن عن معظم نقاد القرن الثامن عشر الذين أخذوا بفلسفة « شافتسبرى » . فقد نادى شافتسبرى في إنجلترا بما نادى به « ليبنتز » في ألمانيا من أن هذا العالم أفضل العوالم الممكنة ، ومن أن الشر ليس له وجود حقيقى . وكانت النتيجة المنطقية في ميدان النقد الأدبى عند أتباع هذا المذهب الفلسفى هي الإيمان بما كان يسمى « العدالة الشعرية<sup>(١)</sup> » ، التي كانت تقضى بوجوب عقاب المخطئين ومكافأة

المحسنين في التراجيديا . ولذلك يسهفه كولردج آراء النقاء الذين يؤمنون بمبدأ العدالة الشعرية ، ويدافع عن النهاية الحزينة الأصلية لمأساة « الملك لير » لشكسبير ، تلك المأساة التي عدل 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 المحرقة المفتعلة التي تتعارض والرؤية الشعرية العامة للوجود كما تظهر في هذه المسرحية ولاسيما في النهاية التي كتبها شكسبير لها . كذلك نجد كولردج لإيمانه بأن الشر في نهاية الأمر سر من الأسرار التي يعجز العقل الإنساني عن تفسيرها يعتقد أن شخصية ياجو في مسرحية « عطيل » من أبداع الشخصيات التي خلقها شكسبير ، وذلك على الرغم من أنه لم يتمكن من تفسير ما فيها من شر تفسيراً يقتنع به العقل .

ويتحتم على التراجيديا الكاملة في نظر كولردج أن يتحقق فيها التوازن بين قوى الخير والشر . فالتراجيديا ( والشعر عامة ) صورة صادقة للحياة الإنسانية ، وهي 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 الحقيقي الذي يعيش فيه ، ولن يتمكن من القيام بعملية التوحيد بين نفسه وبين البطل التراجيدي ، تلك العملية التي 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 في قصة تخلو قلوب شخصياتها الأساسية جميعاً من كل خير . وكما أن التراجيديا بوصفها صورة عامة للحياة الإنسانية يجب أن يتحقق فيها التوازن بين قوى الخير والشر ، كذلك يتحتم على البطل التراجيدي ألا يكون مجرد رجل شرير . ويتفق كولردج في هذه النقطة مع أرسطو في آرائه عن البطل التراجيدي المثالي التي نجدها في كتابه « عن الشعر » .

وهكذا نرى أن كولردج يؤكد دائماً أهمية الأخلاق في الشعر . بل إنه يبالغ

إيمانه بأهميتها أنه حينما يتحدث عن تجربة الإيهام، فيقول إننا في هذه التجربة نتوقف عن الحكم ، ينكر إنكاراً باتاً أننا نستطيع في نفس الوقت أن نبطل نشاط حاستنا الخلقية وفي مقاله عن الجمال يقول إنه قد يجوز أن نستغنى عن الحاسة الخلقية أحياناً في الموسيقى والرسم ولكنه يستحيل علينا أن نفعل ذلك في الشعر<sup>(١)</sup>.  
غير أن كولردج يبالغ أحياناً في أهمية الأخلاق في الفن ، ويظهر ذلك في بعض أحكامه على الأعمال الأدبية المعينة ، فنجدته يهاجم الشاعر الألماني جوته بدون حق على أساس خلقي ، ويجد في بعض شخصيات شكسبير قيماً خلقية لم يرم الشاعر إلى تبيانها فيها ، فيؤمن مثلاً بأن شخصية « فولستاف » الكوميديا الشهيرة تمثل نفس القيم التي تمثلها شخصيتا الملك رتشارد الثالث وياجو ، أى أنها جميعاً تمثل « تغليب العقل على الأخلاق » ، وفي حكمه هذا يتضح لنا كيف أن نظريته الخلقية الجادة ضلته عن حقيقة فولستاف الفكاهية .

## ٥ - نظرية الخيال

اضطرتنا المناقشة السالفة إلى أن نشير إلى نظرية كولردج في الخيال إشارة مقتضبة في بعض المواضع ، والآن سنعرض لهذه النظرية بشيء من التفصيل .  
وقبل أن نفعل ذلك يجدر بنا أن نذكر موقف النقاد السابقين إزاء الخيال بصفة عامة . ففعل أهم ما يميز بين المذهبين الكلاسيكي والرومانتيكي في النقد هو الموقف الذي 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 وتؤدي 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 يكتبها في نفسه .<sup>(١)</sup> ومع ذلك فإذا كانت هناك صفة عامة يشترك فيها نقاد المدرسة الرومانتيكية فهي اهتمام هؤلاء النقاد بالخيال . وتأكيدهم لأهميته في الشعر . ولم يأت اهتمامهم بالخيال فجأة . وإنما مهد لهم الطريق من جاء قبلهم مباشرة . فنجد شاعراً ناقداً مثل « جوزيف وورتون » ينادى في 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 في كتابة الشعر ، وإنما هم ينظرون إليها كوسيلة إيجابية للوصول إلى الحقيقة . أى إنهم أحاوها محل العقل الذي كان النقاد الكلاسيكيون يحتكمون به ، ويعتبرونه أهم ماكة لدى الإنسان ، فيقول الشاعر المتصوف « وليم بليك » : « إن عالم الخيال هو عالم الأبدية » . « وإن القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر هي الخيال أو الرؤية المقدسة . » و« أن الصور الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وإنما هي تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الخيال . » ويقول الشاعر الناقد «وردزورث» إن الخيال « هو ربما أبل ماكة» لدى الإنسان . و « إن الصوت الذي هو صوت شعره لا يستطيع أن يسمعه القارئ بدون أن تتوفر لديه ملكة الخيال . » كذلك نجد من بعدهما الشاعر « كيتس » يقول «إن الجمال الذي يقبض عليه الخيال لا بد وأن يكون هو الحقيقة ، وذلك سواء وجد أم لم يوجد من قبل » ، بينما يعرف « شيلي » الشعر في مقاله النقدي « 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 الطبيعي إذن أن يهتم كولردج بالخيال . وأن يفرد له مكاناً كبيراً في مذهبه النقدي . إلا أن كولردج يختلف عن غيره من النقاد الرومانتيكيين في نظريته إلى الخيال ، وذلك لأن نظريته أشمل وأعم من نظرتهم ، كما أنه حاول أن يجعل نظريته في الخيال جزءاً من فلسفته العامة . وعلى الرغم من أنه يحاول تعريف الخيال الشعري بالذات بدقة وتفصيل إلا أنه لا يفصل الخيال الشعري تماماً عن صروب الخيال الأخرى ، ويحدد للخيال عامة وظيفة خاصة في شتى عمليات المعرفة . ومن هنا جاء تمييزه المعروف بين ما يسميه « الخيال الأولي » و « الخيال الثانوي » .

ولا يخلو تعريفه للخيال الأولي من شيء 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 في « سيرة أدبيه » 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 في هذه القصيدة صفات لم يحس بوجودها في كثير من الشعر من قبل . واتضح له في هذه القصيدة موهبة الشاعر التي تظهر في قدرته على تكييف ما يلاحظه من الموضوعات . وفي جمعه بين الملاحظة الدقيقة والخيال الأصيل وبين الإحساس العميق والفكر الثاقب ، كما تظهر في قدرته على خلق جو أو نغم خاص نشره حول الأحداث والمواقف والأشخاص التي تتكون منها القصيدة وفي 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 جعلتني تأملاتي المتكررة في الموضوع أظن أن « الخيال » و « التوهم » ملكتان متميزتان متباينتان كل التباين وليس كما يعتقد الجميع مجرد درجتين مختلفتين من نفس الملكة . كما أن تحليلي الدقيق للملكات الإنسانية وميزاتها الخاصة ووظائفها وآثارها أحال ظني هذا إلى يقين تام . » هكذا فسر كولردج هذه الظاهرة الخاصة في حدود علم النفس المعاصر له والذي كان يقوم على فكرة الملكات .

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

ولعل أهم ما أثار انتباه كولردج في إنتاج ووردزورث هو قدرة الشاعر على « الخلق » ، خلق الجو والنغم والعالم المثالي . ولم يكن في مقدور كولردج تفسير ظاهرة الخلق هذه في حدود المذهب الترابطي الآلي الذي كان يؤمن به في ذلك الوقت ، إذ أن الشاعر حسب هذا المذهب يقتصر مجهوده على الربط بين موضوع وآخر وفق قانون تداعي المعاني 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 يضمني من روحه حياة على الموضوع بحيث يصبح الموضوع حياً مثل الكائن العضوي الحي فهذه فكرة لا مجال لها في

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 كولودج « الخيال » ، أما الظاهرة الأخرى التى تستطيع الترابطية تفسيرها وإلى 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 ضريين 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 بالتدرج فى النظرة السلبية وفى الموقف التحليلى العقلى وحده . فتراه 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 . وما 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 . ففى عملية التوهم يحاول العقل مجرداً عن العاطفة أن يربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية ، فيفشل فى إيجاد كل موحد حى ، وينتج فقط مجموعة أو عالماً من الصور الجامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى . ويقابل كولردج بين هذا العالم الذى فصل إليه عن طريق العقل وحده وبين عالم الحقيقة والفلسفة الحقبة الذى فصل إليه فقط حينما يمتزج القلب والعقل معاً . وفى ميدان الفن يقابل بين النتائج الحى الذى يخلقه الخيال وبين الجزئيات الباردة الجامدة التى يجمعها التوهم ويكدها . 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 في لحظة الرؤيا يرى في الطبيعة المحسوسة رموزاً لحياته الباطنة . إن الطبيعة في ذاتها مجرد معطى جامد ميت ولكنها تدب فيها الحياة حينما تمتزج بالروح الإنسانية فتعكس التجارب الروحية المختلفة . ومع ذلك فلا يجد الإنسان رموزاً في الطبيعة كما يهوى وأينما يهوى ، بل هناك انسجام أو تعاطف إن جاز هذا التعبير بين الطبيعة ورموزها وبين الروح الإنسانية التي تفسرها وتجد فيها دلالات خاصة . فكلا الرمز والروح التي تفسر هذا الرمز يشتركان في حياة روحية واحدة . وتجربة الخيال عبارة عن شعور حاد بهذه الحياة الروحية التي تشمل الطبيعة والإنسان وتتعداهما<sup>(١)</sup> .

وحيثما تعرف كولدريج على فلسفة كمنط كان أول ما جذبته إليها تفرقت بين العقل والفهم المنطقي ، لأنه وجد فيها ما يؤيد عدم ثقته في الفهم المنطقي ، ووافق كولدريج كمنط على أن الفهم أو التفكير المنطقي لا يصل إلى ما هو فوق المحسوسات وما يتعدى التجربة الجزئية . ولكنه ، كما سترى فيما بعد<sup>(٢)</sup> ، سرعان ما رفض بقية المذهب الكمنطي ، فلم يوافق كمنط على أنه لا توجد لدى الإنسان أي ملكة تستطيع أن تتعدى عالم الظواهر و « تعرف » معاني العقل مثل معنى الله والحرية والخلود والسبب في ذلك أن كولدريج كان يؤمن بأن في مقدور الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التي توجد وراء المظاهر . وبينما يعتقد كمنط أن معاني العقل ليست إلا مجرد افتراضات يؤمن كولدريج بأنها موجودات حقيقية ، وبأننا نستطيع أن نتعرف عليها بواسطة « العقل » الذي هو غير « الفهم المنطقي » . ولا يرفض كولدريج ما يدعو إليه كمنط من استحالة معرفة جوهر الأشياء فحسب ، وإنما يأخذ عليه أيضاً عدم ثقته بالعاطفة . ومع ذلك فقد أخذ كولدريج من كمنط بعض آرائه في الخيال . إذ يرى كمنط أن ملكة

(١) انظر النص التاسع .

(٢) انظر الجزء الخاص بكولدريج الفيلسوف .

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

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

الوحدة الباطنة التي تكمن خلف هذه المتناقضات .

وببدأ شيلنج فلسفته بدراسة ظاهرة الشعور ، أو العلاقة بين الأنا واللأنا ، بين الذات والموضوع أو بين الفكر والوجود . ويعتقد أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه . ولكي يزول شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات والموضوع يصير في الوقت نفسه ذاتاً وموضوعاً . ففي تجربة الوعي الذاتي أو الشعور بالذات تصير الذات موضوعاً لذاتها فتصبح الذات والموضوع نفس الشيء ويزول بذلك التناقض بينهما<sup>(١)</sup> . وهذه الحقيقة التي هي أساس المعرفة بأسرها لا يدركها العقل إلا بالحدس المباشر وعن طريق الخيال . فالعقل الخالص أو المطلق حينما يحد من ذاته بحيث يجعلها « موضوعاً » يتأمله وإنما يقوم بعملية تخيل أولية ، وهي عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً . وتتكرر هذه العملية في تجارب العقول الجزئية حين تعي نفسها والعالم الخارجي . وهكذا في حالات الشعور العادي يمكن الخيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات . وفي حالات الشعور الفلسفي يصبح الخيال هو القوة التي تمكن الفيلسوف من التأمل الباطني لأساس هذا التمييز أو التناقض بين الذات والموضوع وبالتالي تمكنه من إزالة هذا التناقض . أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات ، إذ أن العمل الفني 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 الفني يعبر عن الحقيقة التي تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهي أن الشعور واللاشعور ، الروح والمادة شيء واحد في الأصل .

(١) أنظر النص الثاني عشر .

وحيثما يخلع شيلنج على الخيال وظيفة التوفيق بين المتناقضات وبالتالي يجعله ضرورياً للمعرفة بأسرها إنما هو يطور فكرة كنط عن الدور الوسط الذي يلعبه الخيال بين الفهم العقل والحواس . غير أنه كما يتضح لنا يذهب بها إلى نتيجة لا يقره عليها كنط. والذي جذب كولردج إلى هذا العرض لوظيفة الخيال هو قدرة الخيال على خلق وحدة حقيقية بين الأشياء المتنافرة المتناقضة ، وبلغ حماسه لفكرة الوحدة هذه أنه يسمي فهم اللفظة الألمانية التي تعني الخيال Eirbildungskraft فيظن أنها تعني في أصلها « القوة الموحدة » ، ويصوغ لفظة جديدة في اللغة الإنجليزية من أصل يوناني وهي Esemplastic power يصف بها قوة الخيال على خلق الوحدة من الكثرة .

ونستطيع الآن بعد هذه المقدمة الفلسفية أن نعرض التعريف الشهير الذي وضعه كولردج للخيال ، والذي حاول أن يميز فيه بينه والتوهم ، عسى أن نتمكن من فهمه على النحو السليم . يقول كولردج في الفصل الثالث عشر من كتابه « سيرة أدبية » : « إنني أعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً . فالخيال الأولي هو في رأبي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً ، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق . أما الخيال الثانوي فهو في عرفى صدى للخيال الأولي ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ، وحيثما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أى حال يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي . إنه في جوهره حيوى بينما الموضوعات التي يعمل بها ( باعتبارها موضوعات ) في 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 التي نعبر عنها بلفظة « الاختيار » . ويشبه التوهم الذاكرة في 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 في عمليات المعرفة، ولولاه لاستحالت المعرفة ذاتها . وهو خلاق بمعنى أن الناس عن طريقه يقابلون بين ذاتهم 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 حياً ، 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 فضلاً 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 الفلاسفى . وبوهنا بأن اهتمام كولردج وغيره من معاصريه بالخيال يمثل تحولا خطيراً في تاريخ الفكر الأوربى من موقف فلسفى سيكولوجى مادمى 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 في 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 بالحدة وتحرر من قيود العادة والعرف . فالرجل العبقرى يحطم

السدف التي تقف بينه وبين وموضوع تأملاته والتي أقامتها العادة والأجيال السابقة فيرى الموضوع جديداً مباشراً وكأنه لم يره من قبل ، فهو يملؤه العجب والدهشة وهو مائل أمامه كما لو كان طفلاً يتعرف عليه لأول مرة . وعلى هذا النحو لا يوجد شيء مألوف أو حقيقة عتيقة في نظر العبرى، وإنما كل ما يلمسه يصبح جديداً غزيراً ذا دلالة مباشرة . هذا هو بعض المقصود من قول كولردج في تعريفه للخيال الثانوي « إنه يذيب ويلاشي ويحطم الكئي يخلق من جديد » ، إذ يحطم السدف التي خلقها العادة ، فحجبت حقيقة الموضوع عن الأنظار ، كما يهدم جميع الارتباطات التي ارتبطت بالموضوع في ذهن الناس ، فيرى الموضوع على حقيقته الأولى وجدته الأصلية ، أو يصفى عليه من روحه وعاطفته ونفسه بحيث يكتسب معنى جديداً . ويمثل كولردج لخاصية العبرية هذه ، والتي هي وليدة نشاط ملكة الخيال الثانوي ، 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 بيرنر اللذين يشبه فيهما الالذة الحسية

بالثلج الذي يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفى إلى الأبد . »

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

وإذا كان الخيال الثانوي « يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد » فإن الشعر الخيالي الحق لن يكون صورة طبق الأصل للعالم الخارجي أو للموضوع الذي يتحدث عنه . إذ لا بد من إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد . فالعالم الخارجي إذن ليس إلا بمثابة المادة الخام . وعلى الشاعر أن يصورها قبل أن يضفي عليها الشكل المعين الذي تمليه عليه رؤيته للوجود ، وقبل أن يعطيها معنى ودلالة خاصة . ولذلك فلا فضيلة مطلقاً فيما يسمى بالشعر الواقعي الصرف الذي يحاول بقدر المستطاع أن يصور الواقع كما هو . هذه هي النتيجة الخطيرة الثانية التي تترتب على نظرية كولردج في الخيال . فالذي جذب انتباهه في شعر وردزورت وجعله يفكر في وجود ملكة خيال خاصة لم يكن مجرد صدق ملاحظات الشاعر بل قدرة الشاعر على تكييف ما يلاحظه من الموضوعات وعلى تعديله وتشكيله ، وبالتالي قدرته على تحويل الواقعي المادي إلى مثالي روحي . الشعر إذن أولاً وآخرنا نتاج روحي ، فالشاعر يشكل العالم ، وينفخ فيه حياة من حياته هو ، ويعطيه معنى مصدره تجربة الشاعر ذاتها . ويجب على الناقد إذن ألا يحكم على الصور الشعرية في القصيدة تبعاً لصدقها أي لمطابقتها للعالم 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 ، هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار والصور ولديها عاطفة سائدة ، وحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة ، وحينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية<sup>(١)</sup> . »

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

في صورة مضطربة مفككة لا تربط بين أجزائها فكرة واحدة ، ويعمل العقل في هذه الحالة وفق قانون تداعي المعاني وحده ، بينما في حالة الحصرة ينحصر العقل في 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 يصورها ويحيلها إلى كلٍّ موحد كما يفعل الخيال . ويمثل كولردج لتأثير كل من التوهم والخيال بيتين أحدهما للشاعر المسرحي « أتوي » ويمثل التوهم ، والآخر لشكسبير وهو يمثل الخيال . تقول إحدى الشخصيات وهي في حالة جنون وهذيان في مسرحية لأتوي .

« 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 ( الذي كاد يفقد صوابه نتيجة لإساءة معاملة بناته له ) بعد أن رأى شخصاً أبله وجده صدفة في الأحرش :

« ماذا ؟ هل بناته هن اللأئي وضعنه في هذه الحال ؟ »

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

« إنها تأخذ بيده بكل لطف .

فإذا بيده في يدها تشبه زنبقة مسجونة في سجن من الثلج .

أو عاجا في رباط من المرمر .

صديقة ناصعة البياض تمنطق علواً ناصع البياض . »

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

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

« انظر ! كيف مرق في المساء مخْتفياً عن عين فينوس .

مثلما يهوى الشهاب المتألق من السماء . »

ويحلل كولردج هذين البيتين قائلاً : « كم من الصور والإحساسات جمعها  
الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز : جمال أدونيس - وسعة هربه - ولهفة  
الناظر المحقق المتيم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالي الطفيف الذي يحلعه  
الشاعر على الكل<sup>(١)</sup> . الخيال الشعري إذن بالإجمال هو مصدر كل وحدة  
عضوية نامية في نظر كولردج .

## ٦ - الشكل والمضمون

يواصل كولردج التفكير في قدرة الخيال على خلق هذه الوحدة الحية فينشي  
بمساعدة الفلاسفة والنقاد الألمان مثل « شيلنج » و « شليجل » إلى أن  
هناك نوعين من الشكل في 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 في نفس الشاعر ، ولا يفرض على العمل الفنى من الخارج . إذ

( ١ ) أنظر النص الرابع .

يقول كولردج « لو كانت للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج لما ظل شعرا وإنما تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية . » وفي حدود هذا الفهم للشكل يتضح لنا أن مسألة الوحدات المسرحية الثلاث - الزمان والمكان والفعل - التي كان نقاد القرن السابق مغرمين بالحديث عنها وتطبيقها على الأدب المسرحي . إنما تقوم على تصور خاطيء للشكل الشعري . فليس الشكل الخارجى البحث بالشيء 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 لوجود . 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 النقدي يتحدان إتحاداً تاماً حتى يصعب الفصل بينهما . فالشكل ليس إلا المظهر الخارجى للمضمون . ويجد كولردج فى مسرحيات شكسبير مثلاً 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 العمل بدراسة المشاهد الأولى منها . وبتحليلها تحليلات تفصيلياً . باعتبار أن شكسبير يقدم إلينا فيها « البذرة » التى ستتمو وتتطور فيما بعد . أى فى المشاهد التالية . ويشرح كولردج الفرق بين الشكلين قائلاً : « يكون الشكل آلياً أو ميكانيكياً حينما نفرض على أى مادة معينة شكلاً حددناه من قبل . شكلاً لا ينبع بالضرورة من صفات هذه المادة . . . أما الشكل العضوى فهو غير مكتسب ، ولكنه فى باطن الشيء ، ويتحدد فى تطوره من الداخل ، ومعنى شكله هو بالضبط اكتمال نموه . »<sup>(١)</sup> ويمثل كولردج

للفرق بين الشكلين كما ذكرنا من قبل<sup>١</sup> بالفرق بين شكل فاكهة طبيعية مستديرة وبين شكل نتاج صناعي جمعنا فيه ربع برتقالة وربع تفاحة وربع رمان وربع ليمونة ووضعنا هذه الأرباع جنباً إلى جنب بحيث يبدو النتاج وكأنه فاكهة مستديرة حقيقية . والرجل العبرى هو وحده الذى يتمكن عن طريق الخيال من خلق عمل فى يتحقق فيه هذا الشكل العضوى .

وهكذا لا يصح أن نقابل بين العبرية والقانون فنقول كما قال النقاد من قبل إن شاعراً كبيراً مثل شكسبير رجل عبرى ولكنه يعوزه النظام والقانون . حقاً إن فى العبرية دائماً عنصر الإلهام وهو عنصر لا شعورى ، إلا أن الشعر الرائع لا ينتج عن الإلهام وحده ، فالشعر الرائع ليس شعر الطبيعة وإنما شعر إنسانى يتحقق فيه التوازن بين الشعور واللاشعور . « فالرجل العبرى هو الحلقة التى تصل بين الشعور واللاشعور وتجمع بينهما ، ولهذا فيتحمم عليه أن يشارك فى كليهما<sup>(١)</sup> . » ولذلك نرى كولردج يهتم فى نقده العملى بتحليل الأعمال الفنية تحليلاً يبين براعة الفنان الواعية وحذقه لصنعتة . ويلح كولردج فى قوله إن العبرية لا تستطيع أن تظهر نفسها بدون الصنعة والجهد الواعى . للعبرية 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 العبرى 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 فى من قبل — سواء أكان مرد هذه القوانين أرسطوأم غيره . معناه حقاً أن القوانين أصبحت نسبية تختلف باختلاف العمل الفنى المعين ، ولكن ليس معناه القضاء على فكرة القانون ذاتها فى النقد .

## ١ - اللفظ والمعنى .

وينتج من فكرة الشكل العضوى أيضاً القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى التي كانت شائعة في النقد الأدبي السابق . فإذا كان من مظاهر الشكل العضوى في العمل الفنى أن جميع أجزاء العمل ومكوناته يعتمد كل منها على الآخر اعتماداً كلياً ، ويرتبط بعضها ببعض الآخر ارتباطاً وثيقاً بحيث تنتشر الرؤية الشعرية في جميع أطراف العمل وتنعكس فيها جميعاً - إذا كانت هذه هي طبيعة الشكل العضوى فحينئذ يصبح من العبث ، بل من الخطر ، فصل أى جزء عن الأجزاء الأخرى ، فلا يصح مثلاً أن نفصل الشخصية في مسرحية شعرية عن الجوه والبنيان المسرحى اللذين ترد فيهما ، أو أن نترع الشعر عن الشخصية وهكذا . فالعلاقة بين الرؤيا التي تتضمنها القصيدة وبين الألفاظ التي تعبر عنها علاقة وطيدة بحيث إن الرؤيا يصيبها التغير متى ما حورنا ولو قليلاً في الألفاظ<sup>(١)</sup> .

ويميز كولردج بين لغتين أو استعمالين مختلفين للغة : ما يسميه « لغة الإنسان » وهي في الواقع لغة الحياة اليومية ولغة العلم . في هذه اللغة نجد مثلاً أن الصوت « شمس » أو الحروف ش م س عبارة عن أداة اصطلاحية بحتة ، الغرض منها الإشارة إلى موضوع ما هو الشمس في هذه الحالة . وهذه اللغة كافية لأغراض كثيرة في العلم وفي الحياة اليومية ، بل إنها أصلح من غيرها للعلم ، وذلك بسبب طبيعتها المجردة . وفي نقيض « لغة الإنسان » نجد ما يسميه مجازاً لغة الطبيعة ، أى العالم الخارجى الحقيقى بموضوعاته المحسوسة المباشرة الحية . أما الاستعمال الثانى للغة فهو لغة الشعر ، ولا سيما في الشعر الرائع كما يظهر عند شكسبير . وفي هذا الاستعمال نجد اللغة تحتل مكاناً وسطاً 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 للشيء . وإنما بحيث تعبر عن حقيقة الشيء . » ويقول أيضاً في موضع آخر « إن الفرق شاسع بين الألفاظ التي تستعمل كمجرد علامات اصطلاحية للفكر . والتي هي بمثابة عملة للتخاطب ، عملة ناعمة الملمس أمحي ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال ، وبين تلك الألفاظ التي توصل لنا صوراً ، سواء كانت هذه الصور مستعارة من موضوع خارجي معين لكي تحيي وتخصص موضوعاً آخر . أو كانت مستخدمة بطريقة رمزية لكي تجسد حالة المتكلم الباطنة . أو مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نزعاته الخاصة . » والفرق الذي يود كولردج أن يوضحه هنا قريب جداً من ذلك الفرق الذي أصبح شائعاً في الفلسفة والنقد الإنجليزيين المعاصرين . واللذين يهتمان اهتماماً بالغاً باللغة وبشئى ضروب استعمالها ، أى الفرق بين استعمال اللغة بقصد الإشارة واستعمالها للتعبير عن الإنفعال . فالاستعمال الأول مجرد ولتجربده نجده أصلح ما يكون لقصد الإشارة . بينما الاستعمال الثاني مشبع بالتجربة . وهو لا يشير فقط وإنما ينقل التجربة في 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 . » ويعترف 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 إذ أن مرتبطان في الشعر الرائع ارتباطاً وثيقاً بحيث إنك لا تستطيع أن تغير اللفظ دون أن تغير المعنى . ولا يقصد كولردج بالمعنى مجرد المحتوى المنطقي للكلام . ولكن مفهومه للمعنى غزير رحب قريب من مفهوم ذلك الناقد الإنجليزي الكبير المعاصر الدكتور « رشاردر » الذي كتب الكثير عن مشكلة المعنى ، والذي تأثر تأثيراً عميقاً بكولردج . فيقول كولردج « ولا يتضمن « معنى » اللفظة في رأي مجرد الموضوع الذي يقابلها ، بل يشمل أيضاً جميع الارتباطات التي تبعها اللفظة في أذهاننا . فطبيعة اللغة لا تمكنها من نقل الموضوع فحسب وإنما تجعلها أيضاً تنقل شخصية المتكلم الذي يعرض الموضوع ونواياه . » ويشمل المعنى أيضاً في نظره الموقف أو السياق الذي ترد فيه اللفظة ، وهكذا نراه يتحدث أحياناً عن « عناصر المعنى ومكوناته الثنائية والثلاثية والرابعة » .

وتختلف عناصر المعنى في تركيبها في الشعر عنها في النثر ، ولعل هذا هو أحد الأسباب التي جعلت كولردج يعترض على آراء وردزورث في لغة الشعر . فبينما يؤمن وردزورث بأنه لا فرق بين لغة الشعر ولغة النثر يؤكد كولردج لنا وجود هذا الفرق وأهميته ، إذ أن نظم الكلام في الشعر أو النظام الذي توضع فيه عناصر المعنى يختلف في جوهره عنه في النثر<sup>(١)</sup> . ولا يرجع الاختلاف إلى وجود الوزن في الشعر فحسب ، وإنما سبب الاختلاف هو أيضاً أن العلاقات التي تنشأ بين لفظة وأخرى في الشعر الرائع تختلف عنها في النثر ، فهي في الشعر علاقات حية نامية وليدة الخيال الثانوي الذي يوحد بين هذه الألفاظ والمعاني ، كما تبين لنا من تحليله للبيتين اللذين يصف شكسبير فيهما هروب أدونيس من فينوس<sup>(٢)</sup> . وللأسف لن نستطيع أن نورد أمثلة لكتابات كولردج النقدية الرائعة التي يحلل فيها لغة شكسبير أو غيره من الشعراء ، ويبين فيها العلاقة الوثيقة بين الرؤية الشعرية والألفاظ التي تعبر عنها ، ويشرح فيها بالتفصيل

( ١ ) انظر النص الثامن .

( ٢ ) انظر ص ٦٢ .

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

ب - الوزن والموسيقى :

ومن النتائج التي تترتب على مفهوم كولردج للشكل العضوى . وبالتالي على نظريته في 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<sup>(١)</sup> . ولهذا فقد اعتبروا الوزن ضمن العوامل الشكلية البحتة . واعتقدوا أنه مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة . أما كولردج فكان يؤمن بأن الوزن أو الموسيقى جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري . وكان في تحليله للنماذج الشعرية المختلفة يوضح كيف يؤكد الوزن المعنى ، وكيف تؤثر العاطفة في 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 في نفس اللحظة . ولما كان الوزن في أصله يمثل التوازن بين الشعور والاشعور . 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 في وزن الشعر ، حتى إنه إذا ما أفلتت من زمام العقل تماماً اختفى الوزن كلية بدوره ( كما نجد في هذيان بعض شخصيات شكسبير في حالة الجنون) . وقد ساعدته طبيعة الأوزان الإنجليزية على تبيان هذه الحقيقة بوضوح تام ، وذلك لأنها تسمح بقدر كبير من الحرية والتصرف ، الشيء الذي يميزها عن أوزان اللغة العربية مثلا والسبب في ذلك هو أنه لا توجد للفظة الإنجليزية الواحدة قيمة وزنية مطلقة كما هي الحال في اللغة العربية .

وقبل أن نفصل في الحديث عن نظرية كولردج في الوزن يجب أن نذكر أولاً العلاقة الوثيقة بين هذه النظرية وبين نظرية الخيال . فهو يقول (١) : « إنني أعتقد أنه من البشائر المرضية جداً في تأليف الشاب الولع بالصوت الغنى العذب حتى وإن كان في ذلك إفراط معيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى في 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 المصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الشيقة - كل هذه الأشياء ، بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها في صورة قصيدة ، قد يستطيع أى فرد موهوب وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهود المتصل مثلما يكتسب المرء حرفه 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 وتنقيفه ، ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله في ذلك مثل القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . إن هذه هي الأشياء التي يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة » . الخيال وحده ، كما رأينا ، هو الذي تتلاشى عنده المتناقضات ، وهو الذي يخلق الوحدة من عنصرين متناقضين أو أكثر ، والوزن في رأى كولردج ينشأ عن التوحيد بين رغبتين أو نزعتين متناقضتين لدى الإنسان .

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

من النظام . إلا أن المسألة في الواقع ليست على هذه البساطة : وذلك لأن حالة التوازن هذه التي تتخذ لنفسها شكل الوزن من شأنها أن تدمج الصراع الذي يولدها أصلاً 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<sup>(١)</sup> .

ويخلص كولردج من هذه النظرية عن أصل الوزن وطبيعته بنتائج هامة في ميدان النقد الأدبي العملي . إذ يستنبط شرطين أساسيين يحق للناقد أن يتوقع تحققهما في كل عمل منظوم . أولهما : « أنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة من الانفعال الزائد ينبغي للوزن ذاته إذن أن يكون مصحوباً ببلغة 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 في اللغة والوزن على السواء . والشرط الثاني هو أنه بما أن الوزن « نتيجة فعل إزادي لأجل مزج اللذة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة في سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة . » وهكذا يؤكد كولردج العلاقة العضوية الحية التي يجب توفرها بين الوزن وغيره من مقومات الكلام المنظوم . فيقول إنه « يجب أن يتوفر هذان الشرطان معا في نفس الوقت ويجب أن يتم التوفيق بينهما ، ولا يكفي أن تكون العلاقة بينهما علاقة شركة وجوار بل يتحتم عليهما أن يتحدا اتحاداً تاماً . فلا بد أن تتداخل كل من العاطفة والإرادة إحداهما في الأخرى . » وعلامة هذا الاتحاد العضوي هي غلبة الحجاز والبيان في لغة الشعر . بحيث مأننا لا نحتمل في النثر مثل هذا المقدار الهائل من الاستعارات والصور الذي نجده في الشعر ، وما كنا لنحتمله في الشعر ذاته لو لم نكن نشجع الانفعال أنفسنا عن قصد لأجل إحداث اللذة . هذا فيما

يتعلق بمصدر الوزن في نفس الشاعر .

أما عن تأثير الوزن في نفس القارئ فيحمله كولردج تحليلاً لا يقل عمقاً عن تحليله لمصدر الوزن . فميزة كولردج كناقده هي أنه أولاً شاعر واع تمام الوعي بما يدور في نفسه أثناء عملية الإبداع الفني ، ولذلك فقد خلف لنا ملاحظات دقيقة توضح لنا كنه هذه العملية المعقدة . وهو ثانياً قارئ متعمق في قراءته لنتائج الغير ، ولهذا فهو أحد النقاد القلائل في تاريخ النقد الأدبي الذين يعالجون مشكلات النقد من وجهة نظر الفنان الخلاق ومن وجهة نظر القارئ المستجيب معاً . وتتضح هذه الظاهرة جيداً في دراسته للوزن والموسيقى في الشعر . ففضلاً عن تحليله للقوى التي تدفع الشاعر إلى أنه يصوغ تجربته في شكل موزون ، نجده يوضح لنا طبيعة التأثير الذي يولده الوزن في نفس القارئ ، ثم يخرج من دراسته لهذا التأثير بقاعدة نقدية عامة يستطيع القارئ أن يطبقها في تناوله للشعر .

ونستطيع أن نلخص تفسيره لتأثير الوزن في نفس القارئ فنقول إن الوزن أولاً يؤثر بمفرده فيه فهو يزيد من انتباه القارئ ومن قدرته على الاستجابة والتأثر وبالتالي فهو يخلق في القارئ حالة على درجة كبيرة من الحيوية . والطريقة التي يؤثر بها الوزن بمفرده في القارئ هي أنه يثير دهشته وجبه للاستطلاع من وقت إلى آخر ، ثم لا يلبث أن يرضى حبه للاستطلاع . وذلك لأن النغم يتكرر . ولكنه لا يتكرر بصورة آلية رتيبة ، ففي النغم إذن مواضع شبه ومواضع اختلاف معاً . ومواضع الشبه هي التي يتوقعها القارئ ، وهي ترضى حبه للاستطلاع . بينما تثير أوجه الاختلاف دهشته . ويتم هذه العملية « على نحو دقيق جداً حتى إنه يستحيل إدراكها إدراكاً واضحاً في اللحظة الواحدة . إلا أن الأثر الكلي الذي تولده يكون كبيراً . » ويشبه كولردج هذا الأثر الكلي الذي يحدثه الوزن بمفرده بأثر الجوف المعقم أو بأثر الحمر على المرء أثناء اشتراكه في مناقشة شائعة حية . وإذا كان الوزن بمفرده إذن يولد في نفس القارئ حالة على درجة كبيرة من الحيوية والانتباه وإرهاق الحس فلا بد أن تتوفر في العمل المنظوم المادة التي تكفي

لإشباع هذه الحواس المرهفة وللاستحواذ على هذا الانتباه الزائد . أما إذا لم تتوفر هذه المادة ، أى إذا كان موضوع القصيدة مثلاً هزيباً 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 تضىء على الشراب الذى تمتاز به بنسب معقولة روحاً وحيوية . »

ويتضح لنا الآن أن الوزن لن يؤثر فى نفس القارئ كما ينبغي 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 يكنى لكولردج كراهية شديدة . لقد تبين لنا بطريق غير مباشر مدى ما أضافه كولردج إلى النقد الأدبى فى إنجلترا ، وبمكنتنا 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 يمزج من الخيال ويؤله العقل ، وكيف أخذ النقاد بالتدرج فى القرن الثامن عشر وبمضى الزمن

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

ونحن لا نقر كولردج على فائدة التمييز بين الخيال والتوهم ، فالخيال الشعري الحق في نظرنا هو ما يسميه الخيال ، أو الخيال الثانوي ، أما التوهم فهو في الحقيقة انعدام الخيال . والعمل الذي لا يدخله غير التوهم هو عمل يتميز بالصنعة وحدها ، عمل جامد لا حياة فيه ولا « عضونة » . وطبيعي أننا لا نرى الآن في هذا التمييز الأهمية التي وجدها كولردج ، إذ أن السيكولوجيا التي نشأ عليها كولردج هي سيكولوجيا الملكات التي لم نعد نؤمن بصحتها الآن ، ولا داعي إذن للترفة بين ملكتين إن كنا لا نؤمن بالملكات إطلاقاً . هذا من ناحية . ومن ناحية

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

وكان من نتائج بحثه في 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 وينساب في أطرافه جميعاً فيلونها بلون معين مشترك . وهكذا قضى كولردج على فكرة الشكل القديمة التى كانت تقوم على اعتبارات شكلية سطحية ، مثل الوحدات الثلاث في المسرحية أو « الأنواع » الشعرية وما إليها ، كما قضى على المبادئ المطلقة في النقد . غير أنه في نفس الوقت لم يدع إلى الفوضى كما فعل أتباع الحركة البدائية ، الذين ثاروا على فكرة القانون ذاتها في 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 كولردج في 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 في ذلك شأن كل شاعر عبقرى . فكان لنقد كولردج ، نظريه وعمله ، تأثير بعيد المدى بحيث إننا لا نجد ناقداً بعد كولردج

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

ولا يزال تأثير كولردج قوياً في النقد الأدبي الإنجليزي 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 التي لا تزال شغل النقاد الشاغل اليوم . ولعل ذلك يرجع إلى رحابة أفقه ، وإلى الرقعة الواسعة التي شيد عليها نظريته في الأدب . إذ يقيم كولردج نظريته على أساسين : أساس سيكولوجي وأساس من المعرفة . وكلا الأساسين واضح في نظريته في 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 الشعري من الحقيقة ويبين العلاقة بين الشعر والعلم . ومن ناحية أخرى نجده يختبر عملية الخيال من الوجهة النفسية ، فيحلل نفسية الفنان الخلاق كما يحلل العمل الفني الذي هو وليد الخيال وتأثيره في نفس القارىء . هذا فضلاً عن أنه كما رأينا يبدأ تعريفه للشعر دائماً بالحديث عن اللذة ، ويحاول تحليل العناصر التي تتكون منها هذه اللذة . كذلك من النواحي التي برز فيها في نقده العملي تحليله النفسي لشخصيات مسرحيات شكسبير ، الشيء الذي ربط بين اسمه والاتجاه السيكولوجي في النقد في أذهان معظم الناس ، ولا سيما أنه كان أول ناقد

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

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