نصوص مختارة

من مؤلفات كولردج

obeikandl.com

obeikandl.com

النص الأول

تعريف فلسفى للشعر والقصيدة

تحتوى القصيدة على نفس العناصر التى يحتوى عليها تأليف نثرى ، ولذلك فلا بد أن يكون الفرق بينهما فى الطريقة التى تمتزج بها هذه العناصر ، والتى تحددها الغاية المختلفة لكليهما . فالاختلاف فى الغاية هو الذى يحدد الاختلاف فى كيفية مزج العناصر . فمن الممكن مثلا أن لا تتعدى الغاية تيسير استذكار مجموعة معينة من الحقائق أو الملاحظات عن طريق ترتيبها ترتيباً صناعياً ، وفى هذه الحال يكون السبب الوحيد الذى يجعلنا نسمى الكلام الناتج قصيدة هو أنه يتميز عن النثر بما فيه من وزن أو قافية أو من وزن وقافية معاً . . . وبما أننا نجد لذة خاصة فى توقعنا تكرار كميات وأصوات معينة فإننا « نستطيع » أن نسمى كل تأليف أضيف إليه مصدر اللذة هذا قصيدة وذلك بغض النظر عن مضمون هذا التأليف .

---

1. A Philosophic Definition of a Poem and Poetry

A poem contains the same elements as a prose composition; the difference therefore must consist in a different combinations of them, in consequence of a different object being proposed. According to the difference of the object will be the difference of the combination. It is possible, that the object may be merely to facilitate the recollection of any given facts or observations by artificial arrangement; and the composition will be a poem, merely because it is distinguished from prose by metre, or by rhyme, or by both conjointly... And as a particular pleasure is found in anticipating the recurrence of sounds and quantities, all compositions that have this charm super-added, whetever be their contensts, may be entitled poems.

هذا فيما يتعلق بالشكل بمعناه السطحى . أما الغاية والمضمون فالاختلاف فيهما يعطينا أساساً آخر للتمييز بين الشعر والنثر . فقد تكون الغاية المباشرة للكلام هى توصيل الحقائق سواء أكانت حقائق مطلقة من الممكن البرهنة على صدقها كما هى الحال فى العلوم أم كانت وقائع جربها الناس وسجلوها لنا كما نجد فى التاريخ . نعم إن اللذة . بل أسمى أنواع اللذة وأطولها أمداً . قد تعقب بلوغ هذه الغاية (أى الوصول إلى الحقيقة) ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نقول إن اللذة فى هذه الحال هى الغاية المباشرة . . .

غير أن توصيل اللذة قد يكون الغاية المباشرة لعمل غير موزون . وقد يحقق هذا العمل الغاية المنشودة منه إلى حد بعيد . كما هو الأمر فى الروايات والقصص. فهل تكفى مجرد إضافة الوزن مع القافية أو بدونها إلى هذه الكتابات لأن تخول لنا الحق فى تسميتها قصائد إذن ؟ . . . إنه إذا أضيف الوزن إلى هذه الكتابات ينبغى لبقية الأجزاء الأخرى من الكتابة أن تتناغم مع الوزن . وينبغى أن تكون طبيعة هذه الأجزاء بحيث تبرر الاهتمام الدائم المميز الذى نعطيه لكل جزء من هذه الأجزاء . ذلك الاهتمام الذى يولده فينا التوالى والتجاوب الدقيق فى الوزن

So much for the superficial *form*. A difference of object and contents supplies an additional ground of distinction. The immediate purpose may be the communication of truths; either of truth absolute and demonstrable, as in works of science; or of facts experienced and recorded, as in history. Pleasure, and that of the highest and most permanent kind, may *result* from the *attainment* of the end; but it is not itself the immediate end ..

But the communication of pleasure may be the immediate object of a work not metrically composed; and that object may have been in a high degree attained, as in novels and romances. Would then the mere superaddition of metre, with or without rhyme, entitle *these* to the name of poems ? ... If metre be superadded, all other parts must be made consonant with it. They must be such, as to justify the perpetual and distinct attention to each part, which an exact correspondent recur-

والصوت . ونستطيع إذن أن نصوغ التعريف الذى وصلنا إليه فى النهاية على هذا النحو : القصيدة هى ذلك النوع من التأليف الذى يضاد الأعمال العلمية فى أنه يفترض أن توصيل اللذة لا الحقيقة هو غايته « المباشرة » ، ويختلف عن أنواع التأليف الأخرى (التى تشترك معه فى هذه الغاية) فى أنه يرمى إلى إثارة لذة عامة من العمل باعتباره كلاً تتمشى مع اللذة المتميزة التى يبعثها كل جزء من الأجزاء المكونة لهذا العمل . . .

وإذا كنا نبحث عن تعريف للقصيدة الحقة التى هى جديرة بهذا الإسم فانى أقول إنه يتحتم عليها أن تكون عملا يتآزر أجزاؤه ويفسر بعضها بعضاً ، ويساهم كل جزء فيها بالقسط الذى يتناسب ويتناغم مع أهداف الوزن وآثاره المعروفة . ويتفق جميع النقاد الفلسفيين فى كل العصور مع الحكم النهائى الذى كونه الناس فى جميع الأقطار ، ويجمعون على ألا يمتدحوا العمل الأدبى فيسموه قصيدة إذا كان هذا العمل واحداً من اثنين : إما سلسلة من الأبيات أو الأسطر الموزونة البارزة التى يستأثر كل منها وحده بانتباه القارئ التام ، وبذلك يفصل نفسه عن السياق الذى يرد فيه فيصبح كلا قائماً بذاته بدلا من أن يكون جزءاً

---

rence of accent and sound are calculated to excite. The final definition then, so deduced, may be thus worded. A poem is that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its *immediate* object pleasure, not truth; and from all other species (having *this* object in common with it) it is discriminated by proposing to itself such delight from the *whole*, as is compatible with a distinct gratification from each component *part*...

If the definition sought for be that of a *legitimate* poem, I answer, it must be one, the parts of which mutually support and explain each other; all in their proportion harmonizing with, and supporting the purpose and known influences of metrical arrangement. The philosophic critics of all ages coincide with the ultimate judgement of all countries, in equally denying the praises of a just poem, on the one hand, to a series of striking lines or distiches, each of which, absorbing the whole

منسجماً مع غيره . وإما تأليفاً غير سوىّ يخلص القارئ سريعاً بالنتيجة العامة منه ولا يجتذبه فيه أى من الأجزاء التى يتألف منها . فلكى يصبح العمل قصيدة بحق يجب عليه أن يدفع القارىء إلى الأمام فيحفزه على المضى فى القراءة ، وليس ذلك فقط أو أولا بسبب دافع الاستطلاع الآلى لديه ، أو لأن به رغبة ملحة فى الوصول إلى الحل النهائى ، وإنما بسبب ما يجده من لذة حينما ينشط ذهنه وتجتذبه مباهج الرحلة ذاتها . ويجب على القارئ أن يتوقف عند كل خطوة ويرجع قليلا إلى الوراء ، فيجمع من حركته إلى الوراء هذه القوة التى تمكنه من المضى إلى الأمام ، فكأنما حركته أشبه بحركة الحية التى جعلها قدماء المصريين رمزاً للقوة العقلية ، أو أشبه بحركته الصوت وهو ينتقل فى الهواء .

ولكننا إذا سلمنا بأن هذا وصف مرضى للقصيدة فلا زلنا بحاجة إلى البحث عن تعريف للشعر . فكتابات أفلاطون والأسقف تيلور وكتاب «النظرية المقدسة» لبيرنت تحتوى على أدلة لا سبيل إلى إنكارها على أن أسمى أنواع الشعر قد يوجد بدون وزن بل وبدون الغاية التى تميز القصيدة . كذلك إن الإصحاح الأول

---

attention of the reader to itself, disjoins it from its context, and makes it a separate whole, instead of an harmonizing part; and on the other hand, to an unsustained composition, from which the reader collects rapidly the general result, unattracted by the component parts. The reader should be carried forward, not merely or chiefly by the mechanical impulse of curiosity, or by a restless desire to arrive at the final solution; but by the pleasureable activity of mind excited by all the attractions of the journey itself. Like the motion of a serpent, which the Egyptians made the emblem of intellectual power; or like the path of sound through the air; at every step he pauses and half recedes, and from the retrogressive movement collects the force which again carries him onward...

But if this should be admitted as a satisfactory character of a poem, we have still to seek for a definition of poetry. The writings of Plato, and Bishop Taylor, and the "Theoria Sacra" of Burnet, furnish undeniable proofs that poetry of the highest kind may exist without metre, and even

من سفر « إشعياء » فى الكتاب المقدس (بل جزءاً كبيراً من هذا السفر) شعر بالمعنى الأكبر للفظة . ومع ذلك فمن الغريب بل من الحمق أن نقول إن اللذة وليست الحقيقة هى غاية النبى المباشرة . ويمكننا بالإجمال أن نقول إنه مهما كان المعنى الخاص للفظة « الشعر » فى أذهاننا ، فإن هذا المعنى يتضمن نتيجة ضرورية ، ألا وهى أنه لا يمكن ولا ينبغى للقصيدة التى هى على شىء من الطول أن تكون كلها شعراً . ومع ذلك فلكى تصبح القصيدة كلا متناسقاً ينبغى على الأجزاء التى هى ليست شعرية فيها أن تلائم الأجزاء الشعرية وتنسجم معها. ولا يمكن أن يتم ذلك إلا بعد عملية اختيار ودراسة وترتيب صناعى بحيث تتحقق إحدى صفات الشعر ، وإن لم تكن الصفة التى تميزه عن غيره ، هذه الصفة هى إثارة اهتمام القارئ بشكل مستمر وموزع توزيعاً متكافئاً بمقدار أكبر مما ترمى إليه لغة النثر حديثاً كان أم كتابة .

لقد نوّهت فى حديثى السابق عن « التوهم » و « الخيال » بالنتائج التى توصلت إليها عن طبيعة الشعر . وإن مسأله ماهية الشعر تكاد تكون نفسها مسألة

---

without the contra-distinguishing objects of a poem. The first chapter of Isaiah (indeed a very large portion of the whole book) is poetry in the most emphatic sense; yet it would be not less irrational than strange to assert, that pleasure, and not truth was the immediate object of the prophet. In short, whatever *specific* import we attach to the word, poetry, there will be found involved in it, as a necessary consequence, that a poem of any length neither can be, or ought to be, all poetry. Yet if an harmonious whole is to be produced, the remaining parts must be preserved *in keeping* with the poetry; and this can be no otherwise effected than by such a studied selection and artificial arrangement, as will partake of *one*, though not a *peculiar* property of poetry. And this again can be no other than the property of exciting a more continuous and equal attention than the language of prose aims at, whether colloquial or written.

My own conclusions on the nature of poetry, in the strictest useof the word, have been in part anticipated in the preceding disquisition

ماهية الشاعر حتى إن الإجابة عن الواحدة تتضمنها الإجابة عن الأخرى . فالذى يحفظ الصور والأفكار والانفعالات فى ذهن الشاعر . ويعدّل منها ويشكلها جميعاً . إنما هو قوة أو خاصية مصدرها عبقرية الشاعر ذاتها .

ولكى نصف الشاعر فى صورته المثالية الكاملة نقول إنه ينشط النفس الإنسانية بأكملها بجميع ما فيها من ملكات مع الاحتفاظ بالنسب بين هذه الملكات . كل وفق مكانتها وقيمتها . وهو ينشر نغماً معيناً فى الأشياء . أو روحاً توحد بينها . فتمزج بل تصهر الأشياء بعضها بالبعض الآخر إن جاز هذا التعبير ، وذلك عن طريق تلك القوة التركيبية السحرية التى أفردنا لها لفظة « الخيال » . وهذه القوة تدفعها إلى العمل أولا الإرادة والفهم ، ويظلان يمسكان بزمامها بلا وهن ولكن بأسلوب رفيق غير ملحوظ وبحزم ولين معاً . وتكشف لنا هذه القوة عن ذاتها فى خلق التوازن أو فى التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة . فهى التى توفق بين المتشابه والمختلف ، بين المجرد والمحسوس ، بين الفكرة والصورة . بين الفردى والعام . وهى التى تجمع بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة

---

on the fancy and imagination. What is poetry ? is so nearly the same question with, what is a poet ? that the answer to the one is involved in the solution of the other. For it is a distinction resulting from the poetic genius itself, which sustains and modifies the images, thoughts, and emotions of the poet's own mind.

The poet, described in *ideal* perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone and spirit of unity, that blends, and(as it were) *fuses*, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power, first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, controul (*laxis effertur habenis*) reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image;

والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق . وبينما هى تمزج الطبيعى بالمصنوع وتنغم بينهما فإنها لا تزال تخضع الفن للطبيعة والأسلوب للموضوع وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الشعر ذاته

(«سيرة أدبية» الجزء الثانى ص ٨ – ١٢)

---

the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects; a more than usual state of emotion, with more than usual order; judgement over awake and steady self-possession, with enthusiasm and feeling profound or vehement; and while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry.

(*Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross, vol. ii, pp. 8-12).

obeikandl.com

النص الثانى :

إحدى خصائص العبقرية الشعرية

إن من الصفات التى تميز العقول التى تحس بلغز العالم ، والتى قد تعيننا على حل هذا اللغز ، أنها لا تجد تناقضاً فى الجمع بين القديم والجديد . . . ومن صفات العبقرية ومميزاتها . ومن العلامات التى تفرق بينها ومجرد الموهبة ، أن الرجل العبقرى يحتفظ بإحساسات الطفولة ومشاعرها وهو فى عنفوان رجولته ، ويخلع إحساس الطفل بالجدة والغرابة على الظواهر التى أصبحت موضوعات مألوفة له « مثل الشمس والقمر والنجوم طيلة العام كله والرجل والمرأة » ، على حد قول الشاعر ، لأنه ربما كان يراها كل يوم لمدة أربعين عاماً . وهكذا فأولى فضائل العبقرية ، والمظهر الذى تتخذه وحدها ، هى أنها تعرض لنا الموضوعات المألوفة بحيث تبعث فى نفوسنا إحساساً مماثلاً لما يشعر به الرجل العبقرى ذاته نحوها ، وتولد ذلك الشعور بالجدة الذى يلازم حالة النقاهة العقلية والبدنية على السواء .

---

2. A Characteristic of Poetic Genius

To find no contradiction in the union of old and new characterizes the minds that feel the riddle of the world, and may help to unravel it. To carry on the feelings of childhood into the powers of manhood, to combine the child's sense of wonder and novelty with the appearances which every day for perhaps forty years has rendered familiar,

With sun and moon and stars throughout the year,

And man and woman

this is the character and privilege of genius, and one of the marks which distinguish genius from talent. And so to represent familiar objects as to awaken the minds of others to a like freshness of sensation concerning them (that constant accompaniment of mental, no less than of bodily, convalescence). .this is the prime merit of genius, and its most unequivocal

فمن منا لم يشاهد الثلج وهو يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ، ولم يختبر إحساساً جديداً وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية « بالثلج الذى يسقط على النهر فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفى إلى الأبد » . إن الرجل العبقرى فى ميدان الشعر لا يقل عن زميله فى ميدان الفلسفة ، فكلاهما يولد إحساساً بالغ القوة بالجدة ، فيعيد إلى أكثر الحقائق شيوعاً قوتها وتأثيرها وفاعليتها وغير ذلك من الصفات التى سلبها إياها قبول الناس جميعاً لها .

(« الصديق » ص ٦٥)

---

mode of manifestation. Who has not, a thousand times, seen it snow upon water ? Who has not seen it with a new feeling, since he has read Burns's comparison of sensual pleasure to .

The snowfall in the river,
A moment white — then melts for ever !

In philosophy, equally as in poetry, genius produces the strongest impressions of novelty, while it rescues the stalest and most admitted truths from the impotence caused by the very circumstance of their universal admission.

(*The Friend*, Bell & Daldy, London, 1866, pp. 65-66)

النص الثالث

الخيال والتوهم

إننى أعتبر الخيال إذن إما أوليًّا أو ثانويًّا . فالخيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكناً ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى . غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها . ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد . وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة . وإلى تحويل الواقع إلى المثالى . إنه فى جوهره حيوى ، بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها .

---

3. **Imagination and Fancy**

The IMAGINATION then, I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.

أما التوهم فهو على نقيض ذلك ؛ لأن ميدانه المحدود والثابت . وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التى نعبر عنها بلفظة « الاختيار » . ويشبه التوهم الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى .

(« سيرة أدبية » : الجزء الأول . ص ٢٠٢)

FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association.

(*Biographia Literaria*, vol. i., p. 202)

obeikandl.com

النص الرابع

الخيال الثانوى

. . . الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (فى القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر . هذه القوة تظهر فى صورة عنيفة قوية فى مسرحية « الملك لير » لشكسبير . ففى هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذى يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التى هى أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة ، منها العاطفى العنيف ومنها الهادئ الساكن . ففى صور نشاطها الهادئة التى تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة (بينما نفتقد هذه الوحدة فى وصف الرجل العادى الذى لا تتوفر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء . إذ نجده يصفها وصفاً بطيئاً الشىء تلو الشىء بأسلوب يخلو من العاطفة) . وهذه الوحدة التى تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التى تخلقها

---

4. **The Secondary Imagination**

imagination, or the power by which one image or feeling is made to modify many others and by a sort of *fusion to force many into one* — that which shewed itself in such might and energy in *Lear*, where the deep anguish of a father spreads the feeling of ingratitude and cruelty over the very elements of heaven. Various are the workings of this greatest faculty of the human mind — both passionate and tranquil. In its tranquil and purely pleasurable operation, it acts chiefly by producing out of many things, as they would have appeared in the description of an ordinary mind, described slowly and in unimpassioned

الطبيعة ذاتها التى هى أعظم الشعراء جميعاً : فحينما نفتح أعيننا على منظر طبيعى منبسط أمامنا إنما نشعر بوحدة هذا المنظر . ومثل هذه الوحدة نجدها فى وصف شكسبير لهروب أدونيس فى الغسق من الإلهة فينوس التى كانت متيمة بحبه :

« أنظر ! كيف مرق فى المساء مختفياً عن عين فينوس مثلما يهوى الشهاب المتألق من السماء . »

فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز : جمال أدونيس ، وسرعة هربه ، ولهفة الناظر المحدق المتيم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالى الطفيف الذى يخلعه الشاعر على الكل .

(« نقد كولردج لشكسبير » . الجزء الأول . ص ٢١٢ – ٢١٣)

---

succession, a oneness, even as nature, the greatest of poets, acts upon us when we open our eyes upon an extended prospect. Thus the flight of Adonis from the enamoured goddess in the dusk of the evening.

Look ! how a bright star shooteth from the sky,

So glides he in the night from Venus' eye. (*Venus and Adonis*, 815-16).

How many images and feelings are here brought together without effort and without discord — the beauty of Adonis — the rapidity of his flight — the yearning yet hopelessness of the enamoured gazer — and a shadowy ideal character thrown over the whole.

(*Coleridge's Shakespearean Criticism*, ed. T.M. Raysor, vol. i, pp. 212-213)

النص الخامس

نظرية الإيهام

إن لحظة واحدة من التفكير كافية أن تجعلنا جميعاً ندرك ما كان مجرد إحساس يخالجنا من قبل . وهو أن المسرحية « محاكاة » وليست « تقليداً » للحقيقة . وأن الذى يميز المحاكاة عن التقليد هو أنه لا بد من وجود قدر معين من الاختلاف عن الأصل فى المحاكاة . وأن هذا الاختلاف هو الشرط الضرورى للذة التى نجدها فى المحاكاة . بل إنه ذاته مصدر هذه اللذة ؛ بينما يكون الاختلاف عن الأصل عيباً فى التقليد . ويعارض طبيعته وهدفه . ويكفينا أن نتساءل . إن كان لا بد من ذكر الأمثلة . لماذا نفضّل منظراً للفاكهة رسمه الفنان « فان هو سم » على خوخة مصنوعة من الرخام نزين بها الرف . أو لماذا نفضل صورة عن موضوع تاريخى للرسام « وست » على متحف الشمع لمسز سامون . ويجب علينا أن نحكم على المسرحيات . بل إننا فعلا نحكم عليها جميعاً طبقاً لهذه الفكرة . ولا نحتاج إلى دليل على ذلك غير هذا الدليل . وهو أن

---

5 Dramatic Illusion

A moment's reflection suffices to make every man conscious of what every man must have before felt, that the drama is an *imitation* of reality not a *copy* – and that imitation is contradistingulished from copy by this : that a certain quantum of difference is essential to the former, and an indispensable condition and cause of the pleasure we derive from it; while in a copy it is a defect, contravening its name and purpose. If illustration were needed, it should be sufficient to ask why we prefer a fruit view of Van Huysum's to a marble peach on a mantel-piece, or why we prefer an historical picture of West to Mrs. Salmon's wax-figure gallery. Not only that we ought, but that we actually do, all

شعورنا باحتمال وقوع الشيء يكون فى حالة رقاد سلبى حينما نستمع إلى أحد الممثلين وهو يعلن فى لغتنا الإنجليزية السليمة وبدون أى لكنة أجنبية أنه يونانى أو رومانى أو فارسى . فلا نجد فى ذلك أمراً غير محتمل الوقوع .

ومع ذلك فهناك ضرب من الأفعال غير المحتملة الوقوع يصدمنا فى العرض المسرحى كما يصدمنا فى رواية لحدث من أحداث الحياة الواقعية . ولذلك كان لا بد لنا من قواعد تضبط لنا مسألة الاحتمالية هذه . ولما كانت القواعد مجرد وسائل لتحقيق غاية تحدد وجودها سلفاً (وعدم إدراك النقاد الفرنسيين لهذه الحقيقة البسيطة أدى إلى ما فى موقفهم من تزمت) لذا يتحتم علينا أن نعرف أولا غاية المسرحية أو هدفها المباشر . وهنا وجدت النقاد قد أخذوا بقرارين متطرفين إزاء هذه المشكلة . فهناك النقاد الفرنسيون . ومن الواضح أنهم يفترضون أن المسرحية ترمى إلى الخداع الكامل . وهذا رأى سبق تفنيده ولسنا بحاجة إلى تفنيده من جديد . ومن ناحية أخرى نجد النقاد الذين ينادون بنقيض ذلك . ويعضد هؤلاء الدكتور جونسون . وهم يؤمنون بأن النظارة واعون تمام الوعى وذلك طول الوقت وبطريقة إيجابية بأن العكس هو الصحيح (أى بأن المسرح ليس

---

of us judge of the drama under this impression, we need no other proof than the impassive slumber of our sense of probability when we hear an actor announce himself as a Greek, Roman, Venetian, or Persian in good mother English .

Still, however, there is a sort of improbability with which we are shocked in dramatic representation no less than in the narrative of real life. Consequently, there must be rules respecting it; and as rules are nothing but means to an end previously ascertained (the inattention to which simple truth has been the occasion of all the pedantry of the French school), we must first ascertain what the immediate end or object of the drama is. Here I find two extremes in critical decision : the French, which evidently presupposes that a perfect delusion is to be aimed at — an opinion which now needs no fresh confutation; the opposite, supported by Dr. Johnson, supposes the auditors throughout as

إلامسرحاً) . إن الدكتور جونسون أثناء تبيانه لاستحالة الخداع المسرحى لم يترك مجالا كافياً لحالة وسط بين هاتين الحالتين ، حالة نميزها هنا بأن نطلق عليها اسم « الإيهام » .

ما كنه هذه الحالة ؟ إن أفضل وسيلة لتفهم هذه الحالة هى أن نتأمل ما يحدث فى ظاهرة الأحلام لأن الحلم يمثل أكبر درجات الإيهام . يقول الناس دون أن يتوخوا الدقة فى التعبير إننا أثناء النوم نحكم على ما نمر به من تجارب فى أحلامنا بأنها تجارب حقيقية . ولكن هذا القول لا يمكن التوفيق بينه وطبيعة النوم . فإن إرادتنا تتوقف عن العمل أثناء النوم ، ومن ثم لا تكون لدينا القدرة على الحكم . والحقيقة هى أننا أثناء تجربة الحلم لا نطلق أى حكم على الإطلاق . فكما أننا لا نحكم على ما نراه فى الحلم بأنه حقيقى كذلك لا نحكم عليه بأنه غير حقيقى . ونتيجة لذلك تؤثر الصور فى نفوسنا بما لها من قدرة على التأثير بوصفها صوراً . ولا تختلف حالنا أثناء الحلم عن حالنا ونحن نقرأ رواية تستغرق كل انتباهنا فى الكيف بقدر ما تختلف فى الكم . وأسباب هذا الاختلاف بين الحالين ثلاثة : أولها أن الصور التى نشاهدها أثناء النوم تكون أكثر وضوحاً نسبياً منها حينما تكون الحواس فى حالة نشاط ، وذلك لغياب جميع المؤثرات الخارجية

---

in the full and positive reflective knowledge of the contrary. In evincing the impossibility of delusion, he makes no sufficient allowance for an intermediate state, which we distinguish by the term illusion.

In what this consists I cannot better explain than by referring you to the highest degree of it; namely, dreaming. It is laxly said that during sleep we take our dreams for realities, but this is irreconcilable with the nature of sleep, which consists in a suspension of the voluntary and, therefore, of the comparative power. The fact is that we pass no judgement either way: we simply do not judge them to be unreal, in consequence of which the images act on our minds as far as they act at all, by their own force as images. Our state while we are dreaming differs from that in which we are in the perusal of a deeply interesting novel in the degree

التى تؤثر على حواسنا . ثانياً : إن علة الصور التى نشاهدها فى الأحلام هى الإحساسات وما يصاحبها من عواطف وانفعالات تتقمصها هذه الإحساسات أثناء النوم ، بينما فى حالة اليقظة تكون انفعالاتنا هى النتائج التى تولدها الصور المعروضة أمامنا . . . والسبب الأخير هو أننا فى حالة النوم ننتقل على الفور ونحن فى غيبوبة إلى هذه الحالة التى تتوقف فيها الإرادة عن النشاط ، وتتعطل فيها قدرتنا على الحكم والمقارنة ، بينما ترانا أثناء قراءتنا أو مشاهدتنا لمسرحية مثيرة نصل إلى هذه الحالة الشعورية بالتدريج ، ووفق مشيئة الشاعر أو إحساسه بضرورة نقلنا إليها . ويتم ذلك بفضل فن الشاعر والممثلين . وبموافقتنا وبمساعدتنا الإرادية الواعية . إننا نشاء أن نُخدع . والآن (بعد هذا الشرح) يمكننا بسهولة أن نستنبط القاعدة النقدية التى نبحث عنها . وهى أن كل ما ينزع إلى منع العقل من أن يضع نفسه ، أو من أن يجد نفسه ، فى هذه الحالة التى يكون فيها للصور حقيقة سلبية (بمعنى أننا لا ننكر ولا نثبت وجودها) لا بد وأن يكون عيباً فى المسرحية . وبالتالى لا بد وأن يكون شيئاً يعتبره النظارة غير محتمل الوقوع .

---

rather than in the kind, and from three causes : First, from the exclusion of all outward impressions on our senses the images in sleep become proportionally more vivid than they can be when the organs of sense are in their active state. Secondly, in sleep the sensations, and with these the emotions and passions which they counterfeit, are the causes of our dream-images, while in our waking hours our emotions are the effects of the images presented to us . Lastly, in sleep we pass at once by a sudden collapse into this suspension of will and the comparative power : whereas in an interesting play, read or represented, we are brought up to this point, as far as it is requisite or desirable, gradually, by the art of the poet and the actors; and with the consent and positive aidance of our own will. We *choose* to be deceived. The rule, therefore, may be easily inferred. Whetever tends to prevent the mind from placing itself, or from being gradually placed, in this state in which theimages have a negative reality must be a defect, and consequently anything

وليس ذلك لأنه ليس له وجود حقيقى (فنحن نعلم منذ البداية أن المسرحية كلها غير حقيقية) وإنما لأنه لا يمكن لهذا الشيء أن يبدو محتمل الوقوع .

غير أن مسألة الاحتمالية هذه تعتمد أيضاً على درجة الانفعال التى نفترض أن العقل يعانيها فى اللحظة المعينة . فكثير من الأشياء التى لا تعرقل تمتعنا حينما يبلغ اهتمامنا أقصاه فى المسرحية لا نستطيع تحمله على الإطلاق إن ورد فى أول مشهد للمسرحية . . . وعلى العكس فهناك أشياء عديدة غير محتملة الوقوع فى المشاهد الأولى نستطيع أن نقبلها فى موضعها هذا باعتبارها جزءاً من أساس القصة التى تقوم عليها المسرحية وليس جزءاً من أساس المسرحية ذاتها ، ومع ذلك فإن هذه الأشياء ذاتها تزعجنا أو توقظنا من تجربة الإيهام إن وردت فى اللحظة التى يصل فيها انفعالنا بالمسرحية إلى الذروة . ومثال ذلك تقسيم الملك لير مملكته ونفيه ابنته كورديليا . وبالإضافة إلى مسألة الاحتمال المسرحى هذه نلاحظ أن جميع المزايا فى المسرحية — طالما هى تساهم فى تدعيم الانفعال الباطنى لدى المشاهد — إنما هى عبارة عن وسائل لتحقيق هذه الغاية الرئيسية التى هى خلق حالة الإيهام الإرادى والاحتفاظ بها . ومن هذه المزايا وحدة الاهتمام فى المسرحية ، وإبراز

---

that must force itself on the auditors' mind as improbable, not because it *is* improbable (for that the whole play is foreknown to be) but because it cannot but *appear* as such.

But this again depends on the degree of excitement in which the mind is supposed to be. Many things would be intolerable in the first scene of a play that would not at all interrupt our enjoyment in the height of the interest ... And again, on the other hand, many obvious improbabilities will be endured as belonging to the groundwork of the story rather than to the drama, in the first scenes, which would disturb or disentrance us from all illusion in the acme of our excitement, as, for instance, Lear's division of his realm and banishment of Cordelia. But besides this dramatic probability, all the other excellencies of the drama, as unity of interest, with distinctness and subordination of the characters, appropriateness of style, nay, and the charm of language and

بعض الشخصيات وإخضاع البعض الآخر أو جعله ثانوياً ، وتناسب الأسلوب بل وجمال اللغة والأفكار والعواطف التي ينشدها الكاتب لذاتها .

(« نقد كولردج لشكسبير » – الجزء الأول ، ص ١٢٧ – ١٣٠)

---

sentiment for their own sakes, yet still as far as they tend to increase the inward excitement, are all means to this chief end, that of producing and supporting this willing illusion.

(*Coleridge's Shakespearean Criticism*, vol. i., pp. 127-130)

obeikandl.com

النص السادس

دلائل القدرة الشعرية

لقد حاولت أن أتعرف على الصفات فى القصيدة التى يمكن أن نعتبرها إرهاصات للقدرة الشعرية الحقة أو علامات مميزة لها ، باعتبار أن هذه القدرة الشعرية شىء يختلف عن مجرد الموهبة العامة — تلك الموهبة التى تدفعها إلى تأليف الشعر ظروف عارضة أو الإرادة المحضة بدلا من الإلهام الذى يصدر عن طبيعة عبقرية خلاّقة . وقد بدا لى أثناء هذا البحث أننى لن أفعل خيراً من أن أفحص باكورة إنتاج ذلك الرجل العبقرى الكبير الذى ربما لم تنتج لنا الطبيعة البشرية عبقرية تضاهيه . ألا وهو شكسبير ذو الآفاق اللامتناهية . فاخترت بقصد الدراسة قصيدتيه « فينوس وأدونيس » و « لوكريس » ، وفيهما يجد المرء إرهاصات أكثر دلالة على قوة عبقريته ، وفى الوقت عينه يجد الأدلة الواضحة على عدم اكتمال نضجها . وقد خلصت منهما بالملاحظات الآتية باعتبارها

---

6. **The Specific Symptoms of Poetic Power**

I have endeavoured to discover what the qualities in a poem are, which may be deemed promises and specific symptoms of poetic power, as distinguished from general talent determined to poetic composition by accidental motives, by an act of the will, rather than by the inspiration of a genial and productive nature. In this investigation, I could not, I thought, do better, than keep before me the earliest work of the greatest genius, that perhaps human nature has yet produced, our *myriad-minded* Shakespeare. I mean the "Venus and Adonis," and the "Lucrece"; works which give at once strong promises of the strength, and yet obvious proofs of the immaturity, of his genius. From these

المميزات التى تتصف بها العبقرية الشعرية الأصيلة بوجه عام .

١ – إننى أعتقد أنه من الإرهاصات المرضية جداً فى تأليف الشاب الولع بالصوت الغنى العذب حتى وإن كان فى ذلك إفراط معيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى فى شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلى سهل . ولن يستطيع الرجل الذى تخلو روحه من الموسيقى أن يصبح شاعراً أصيلا أبداً . فالصور (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيما حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الشيقة ، كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها فى صورة قصيدة . قد يستطيع أى فرد موهوب وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل كما يكتسب المرء حرفة من الحرف . . . أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هو هبة الخيال وحده . ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه . ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله فى ذلك مثل القدرة على خلق

I abstracted the following marks, as characteristics of original poetic genius in general.

1. The delight in richness and sweetness of sound, even to a faulty excess, if it be evidently original, and not the result of an easily imitable mechanism, I regard as a highly favourable promise in the compositions of a young man. "The man that hath not music in his soul" can indeed never be a genuine poet. Imagery (even taken from nature, much more when transplanted from books, as travels, voyages, and works of natural history): affecting incidents; just thoughts; interesting personal or domestic feelings; and with these the art of their combination or intertexture in the form of a poem; may all by incessant effort be acquired as a trade, by a man of talents and much reading. But the sense of musical delight, with the power of producing it, is a gift of imagination; and this together with the power of reducing multitude into unity of effect, and modifying a series of thoughts by some one

أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . إن هذه هى الأشياء التى يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة .

٢ — والإرهاص الثانى للعبقرية هو اختيار الشاعر موضوعات نائية جداً عن ظروفه الخاصة ومواضع اهتمامه الفردى . لقد وجدت على الأقل أنه حينما يستمد الشاعر موضوعه مباشرة من إحساساته وتجاربه الشخصية فإن جودة قصيدته تصبح موضع شك وتكون عادة دليلا زائفاً على القدرة الشعرية الأصيلة . . .

٣ — لقد سبق أن لاحظنا أن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ليست هى الشىء الذى يميز الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة . أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة أو أخيراً حينما يضفى عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية . . .

---

predominant thought or feeling, may be cultivated and improved, but can never be learned. It is in these that "poeta nascitur non fit."

2. A second promise of genius is the choice of subjects very remote from the private interest and circumstances of the writer himself. At least I have found, that where the subject is taken immediately from the author's personal sensations and experiences, the excellence of a particular poem is but an equivocal mark, and often a fallacious pledge, of genuine poetic power...

3. It has been before observed that images, however beautiful, though faithfully copied from nature, and as accurately represented in words, do not of themselves characterize the poet. They become proofs of original genius only as far as they are modified by a predominant passion; or by associated thoughts or images awakened by that passion; or when they have the effect of reducing multitude to unity, or succession to an instant; or lastly, when a human and intellectual life is transferred to them from the poet's own spirit...

٤ – والصفة الأخيرة التى سأذكرها ، والتى لا مغزى لها إلا بالإضافة إلى الصفات الأخرى ولو أنه بدونها لا تتحقق هذه الصفات بمقدار كبير ، وحتى إذا افترضنا أنها وجدت بدون هذه الصفة فإنها لن تدل إلا على ومضات خاطفة زائلة وقوة لا تلبث أن تخبو وتأفل ، هذه الصفة هى عمق التفكير وطاقته . فلم يتمكن أحد حتى الآن من أن يصبح شاعراً كبيراً بدون أن يكون فيلسوفاً عميقاً . وذلك لأن الشعر هو زهرة المعرفة الإنسانية وعبيرها . هو زهرة الأفكار الإنسانية وعواطف الإنسان وانفعالاته ولغته . . .

(« سيرة أدبية » ، الجزء الثانى ، ص ١٣ – ١٩)

---

4. The last character I shall mention, which would prove indeed but little, except as taken conjointly with the former; yet without which the former could scarce exist in a high degree, and (even if this were possible) would give promises only of transitory flashes and a meteoric power; is DEPTH and ENERGY OF THOUGHT. No man was ever yet a great poet, without being at the same time a profound philosopher. For poetry is the blossom and the fragrancy of all human knowledge, human thoughts, human passions, emotions, language.

(*Biographia Literaria*, vol. ii, pp. 13-19).

النص السابع

معياران للشعر الرائع

لقد دفعنى غرامى القديم بالبحث الميتافيزيقى إلى محاولة إيجاد أساس متين من الملكات التى يتألف منها العقل الإنسانى ذاته حسب قيمتها وأهميتها ، أساس يمكننى أن أقيم عليه آرائى بصفة قاطعة . وهكذا كنت أقدر قيمة القصيدة أو الكلام حسب الملكة أو المصدر الذى تنبع منه اللذة التى تثيرها القصيدة أو الكلام . وقد خرجت من شتى قراءاتى وتأملاتى بحكمتين نقديتين يتضمنان فى نظرى شروط الأسلوب الشعرى ومعاييره . الحكمة الأولى هى أن القصيدة ذات القوة الأصيلة التى تستحق اسم الشعر بمعناه الجوهرى ليست القصيدة التى منحتنا قراءتها أكبر مقدار من اللذة ، وإنما هى القصيدة التى تعطينا أكبر مقدار من اللذة حينما نعود إلى قراءتها . والحكمة الثانية هى أنه إذا أمكن ترجمة الأبيات أو

---

7. Two Criteria of Poetic Excellence

Actuated by my former passion for metaphysical investigations, I laboured at a solid foundation, on which permanently to ground my opinions, in the component faculties of the human mind itself, and their comparative dignity and importance. According to the faculty or source, from which the pleasure given by any poem or passage was derived, I estimated the merit of such poem or passage. As the result of all my reading and meditation, I abstracted two critical aphorisms, deeming them to comprise the conditions and criteria of poetic style; first, that not the poem which we have *read*, but that to which we *return*, with the greatest pleasure, possesses the genuine power, and claims the name of *essential poetry*. Second, that whatever lines can be translated into other words of the same language, without diminution of their significance, either in sense, or in any worthy feeling, are so far vicious in their diction.

الأسطر إلى ألفاظ مختلفة من نفس اللغة بدون أن يقلل ذلك من مدلولها سواء فى المعنى أم فى الارتباطات أم فى أى إحساس ذى قيمة فإن هذه الأبيات أو الأسطر لابد معيبة فى عبارتها . ويجب أن يلاحظ أننى لا أدرج تحت الإحساس ذى القيمة تلك اللذة التى يشعر بها القارئ بسبب الجدة فقط أو بسبب رغبة الكاتب فى استثارة إعجاب القارئ بقدراته . . . إن إعجابنا الأصيل بالشاعر الكبير عبارة عن تيار خفى من الإحساس المستمر نشعر به دائماً فى كل نواحى العمل الفنى ولكنه يندر أن يوجد بمفرده فى صورة انفعال منفصل . لقد تعودت دائماً على أن أقول بجسارة إنه لن يكون أسهل بكثير على المرء أن ينزع حجراً من الأهرامات بيده المجردة من أن يحوّر فى لفظة واحدة أو يغير موضع كلمة فى شعر ميلتون وشكسبير (على الأقل فى أهم نتاجهما) وذلك بدون أن يجعل المؤلف يقول شيئاً مختلفاً عما قاله أو أدنى مما قاله .

(« سيرة أدبية » ، الجزء الأول ، ص ١٤)

Be it however observed, that I excluded from the list of worthy feelings, the pleasure derived from mere novelty in the reader, and the desire of exciting wonderment at his powers in the author... Our genuine admiration of a great poet is a continuous *under-current* of feeling; it is everywhere present, but seldom anywhere as a separate excitement. I was wont boldly to affirm, that it would be scarcely more difficult to push a stone out from the pyramids with the bare hand, than to alter a word, or the position of a word, in Milton or Shakespeare, (in their most important works at least,) without making the author say something else, or something worse, than he does say.

(*Biographia Literaria*, vol. I, pp. 14-15)

النص الثامن

لغة الشعر ولغة النثر – مصدر الوزن وآثاره

« لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أى فرق جوهرى بين لغة النثر ولغة التأليف الموزون » هذا هو ما يزعمه وردزورث . ولكنى أقول إن النثر نفسه ، على الأقل فى الكتابات التى تتميز بالجدل المطرد ، يختلف ويجب أن يختلف عن لغة التخاطب كما تختلف القراءة عن الحديث . وإذا كان كذلك فمن الطبيعى إذن أن نفترض أن الفرق بين نظام التأليف الشعرى وبين النثر لا بد وأن يكون أكبر من الفرق الذى نتوقع وجوده بين النثر ولغة التخاطب – اللهم إلا إذا كان الفرق الذى ينكر وردزورث وجوده يعنى مجرد الفرق فى الألفاظ باعتبار أن الألفاظ هى المادة المشتركة بين شتى أساليب الكتابة . ولا يعنى الفرق فى الأسلوب ذاته بالمدلول المتفق عليه عامة لهذه اللفظة . . .

---

8. The Language of Poetry and The Language of Prose; The Origin and Effects of Metre.

"There neither is or can be any essential difference between the language of prose and metrical composition." Such is Mr. Wordsworth's assertion. Now prose itself, at least in all argumentative and consecutive works, differs, and ought to differ, from the language of conversation; even as reading ought to differ from talking. Unless therefore the difference denied be that of the mere *words*, as materials common to all styles of writing, and not of the *style* itself in the universally admitted sense of the term, it might be naturally presumed that there must exist a still greater between the ordonnance of poetic composition and that of prose, than is expected to distinguish prose from ordinary conversation.

إن ما ينكره وردزورث هو أن لغة الشعر (أى التراكيب الشكلية للألفاظ والعبارات أو النظام الذى تأخذه) تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة النثر . . . ويدلل وردزورث على صحة موقفه بقوله « إننا لن نجد فقط أن اللغة فى جزء كبير من كل قصيدة جيدة حتى فى أرفع أنواع القصائد وأنبلها هى بالضرورة لا تختلف عن لغة النثر الجيد اللهم إلا فيما يتعلق بالوزن . وإنما نجد أيضاً أن أكثر أجزاء هذه القصائد قيمة وتشويقاً هى تلك الأجزاء المكتوبة بلغة هى عينها لغة النثر حينما يكون النثر مكتوباً بأسلوب جيد . . . » . إن المسألة ليست فى إمكان وجود نظام من الكلام فى النثر يكون فى موقعه الملائم إن وضع فى إحدى القصائد ، ولا هى فى إمكان ورود أبيات وجمل جميلة فى القصائد الجيدة قد يكون لها نفس الجمال والانسجام إذا ما وردت فى سياق نثرى . فإن أحداً لم ينكر أو يشك فى هذين الأمرين . إن السؤال الحقيقى هو إذا كانت هناك أساليب فى التعبير وأنظمة من الجمل والتراكيب تكون فى موضعها الطبيعى الملائم فى قطعة نثرية جادة ومع ذلك فهى تفقد ملاءمتها وتجانسها فى الشعر الموزون ؛ والعكس

(Mr. Wordsworth denies) that the language of poetry (i.e. the formal) construction, or architecture, of the words and phrases) is *essentially* different from that of prose... (He) assigns as the proof of his position, "that not only the language of large portions of every good poem, even of the most elevated character, must necessarily, except with reference to the metre, in no respect differ from that of good prose, but likewise that some of the most interesting parts of the best poems will be found to be strictly the language of prose, when prose is well written."... The question is not, whether there may not occur in prose an order of words, which would be qually proper in a poem; nor whether there are not beautiful lines and sentences of frequent occurrence in good poems, which would be equally becoming as well as beautiful in good prose; for neither the one nor the other has ever been either denied or doubted by any one. The true question must be, whether there are not modes of expression, a *construction*, and an *order* of sentences, which are in their fit and natural place in a serious prose composition, but would be

أى إذا كنا نجد فى قصيدة جادة نظاماً من الألفاظ والعبارات واستخداماً لما يسمى لغة المجاز واختياراً خاصًّا لها من حيث نوعها وترددها والمجال الذى تقال فيه ، ومع ذلك فإن هذه الأشياء ذاتها تصبح نابية معيبة إذا وردت فى قطعة من النثر السليم الناضج عن موضوع لا يقل فى خطورته عن موضوع القصيدة . والذى أنادى به هو أن عدم ملاءمة كل من هذه العناصر لموضعه الجديد حين ينقل من الشعر إلى النثر أو العكس ظاهرة تحدث فى معظم الأحيان ، بل إن حدوثها لأمر واجب .

ولهذه الظاهرة أسباب عدة ، يرجع أولها إلى مصدر الوزن . فالوزن فى نظرى مصدره التوازن فى العقل نتيجة الجهد التلقائى الذى يسعى إلى السيطرة على العاطفة الفائرة . ونستطيع بسهولة أن نفسر أيضاً كيف أن العاملين المتصارعين من شأنهما زيادة حدة هذا الصراع (الذى لا ينجم عنه أى ضرر) بدلا من القضاء عليه إذ يشجع كل منهما الآخر ، وكيف أن التوازن بين هذين العاملين المتصارعين اتخذ شكلا منظماً فأصبح هو الوزن (بالمدلول المتفق عليه لهذه اللفظة) وذلك عن طريق تدخل فعل إرادى وحكم واع فى سبيل الحصول على اللذة المتوقع حدوثها . لو افترضنا أن معطيات قضيتنا هى هذه المبادئ

---

disproportionate and heterogeneous in metrical poetry; and vice versa, whether in the language of a serious poem there may not be an arrangement both of words and sentences, and a use and selection of (what are called) *figures of speech*, both as to their kind, their frequency, and their occasions, which on a subject of equal weight would be vicious and alien in correct and manly prose. I contend that in both cases this unfitness of each for the place of the other frequently will and ought to exist.

And first from the *origin* of metre. This I would trace to the balance in the mind effected by that spontaneous effort which strives to hold in check the workings of passion. It might be easily explained likewise in what manner this salutary antagonism is assisted by the very state, which it counteracts; and how this balance of antagonists became organized

فإننا نستنبط منها شرطين أصليين يحق للناقد أن يتوقع تحققهما فى كل عمل منظوم . أولهما هو أنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها إلى حالة من الانفعال الزائد ينبغى للوزن ذاته أن يكون مصحوباً بلغة الانفعال الطبيعية . وثانيهما هو أنه بما أن هذه العوامل تكوّن الوزن على نحو صناعى أى نتيجة فعل إرادى لأجل مزج اللذة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة فى سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة . هذان الشرطان يجب أن يتوفرا معاً فى نفس الوقت ويجب أن يتم التوفيق بينهما ، ولا يكفى أن تكون العلاقة بينهما علاقة شركة وجوار وإنما يتحتم عليهما أن يتحدا اتحاداً تاماً . فلا بد أن تتداخل كل من العاطفة والإرادة إحداهما فى الأخرى ولا بد أن يمتزج الدافع التلقائى والغاية الإرادية . ولا يظهر هذا الاتحاد بدوره إلا فى غلبة لغة المجاز (التى كانت أصلا وليدة الانفعال ثم تبنتها الإرادة الآن) غلبة أكثر مما نرغب فيه أو نحتمله لو لم نكن نشجع الانفعال عن قصد ونحتفظ به لأجل تلك اللذة التى فى مقدور هذا الانفعال أن يولدها إذا ما خففت الإرادة من حدته وأمسكت بزمامه . وهذا

---

into *metre* (in the usual acceptation of that term) by a supervening act of the will and judgement, consc ously and for the forcseen purpose of pleasure. Assuming these principles, as the data of our argument, we deduce from them two legitimate conditions, which the critic is entitled to expect in every metrical work. First, that, as the *elements* or metre owe their existence to a state of increased excitement, so the metre itself should be accompanied by the natural language of excitement. Secondly, that as these elements are formed into metre *artificially*, by a *voluntary* act, with the design and for the purpose of blending *delight* with emotion, so the traces of present *volition* should throughout the metrical language be proportionately discernible. Now these two conditions must be reconciled and co-present. There must be not only a partnership, but a union; an interpenetration of passion and of will, of *spontaneous* impulse and of *voluntary* purpose. Again, this union can be manifested only in a frequency of forms and figures of speech (originally the offspring of passion, but now the adopted children of power) greater than would he

الاتحاد لا يستلزم فحسب ، بل إنه ذاته ينزع إلى خلق لغة أكثر حيوية وقدرة على التصوير مما يبدو طبيعيًّا فى أى حالة أخرى غير حالة الاتحاد هذه ؛ ذلك لأن فى هذه الحالة ميثاقاً ضمنيًّا سابقاً بين الشاعر وقرائه يجعل من حق القراء أن يتوقعوا هذا الضرب وهذه الدرجة من الانفعال المصحوب باللذة ومن واجب الشاعر أن يوفرهما لهم . . .

والسبب الثانى هو آثار الوزن . فإذا كان للوزن فى ذاته تأثير بمفرده فإنه ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية فى المشاعر العامة وفى الانتباه . ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى وهكذا على نحو دقيق جدًّا حتى إنه يستحيل إدراكه إدراكاً واضحاً فى اللحظة الواحدة وإن كان الأثر الكلى الذى يولده كبيراً . ويشبه هذا الأثر الكلى أثر الجو المعقم ، أو الخمر أثناء محادثة على قسط من الحيوية . فهذه الأشياء جميعاً تؤثر تأثيراً كبيراً وإن كنا لا نستطيع أن نلحظ هذا التأثير وحده منفصلا عن غيره . ومتى ما أثيرت إحساساتنا واستيقظ

---

desired or endured, where the emotion is not voluntarily encouraged and kept up for the sake of that pleasure, which such emotion, so tempered and mastered by the will, is found capable of communicating. It not only dictates, but of itself tends to produce, a more frequent employment of picturesque and vivifying language, than would be natural in any other case, in which there did not exist, as there does in the present, a previous and well understood, though tacit, *compact* between the poet and his reader, that the latter is entitled to expect, and the former bound to supply, this species and degree of pleasurable excitement...

Secondly, I argue from the *effects* of metre. As far as metre acts in and for itself, it tends to increase the vivacity and susceptibility both of the general feelings and of the attention. This effect it produces by the continued excitement of surprize, and by the quick reciprocations of curiosity still gratified and still re-excited, which are too slight indeed to be at any one moment objects of distinct consciousness, yet become considerable in their aggregate influence. As a medicated atmosphere,

انتباهنا فإننا نصاب بخيبة الأمل حينما لا يقدم لنا الطعام المناسب والمادة التى تلائم هذا الانتباه وهذه الأحاسيس ، كما نصاب بخيبة الأمل حينما نقفز فى الظلام من آخر درجة من السلم بينما نكون قد هيأنا عضلاتنا للقفز من ثلاث أو أربع درجات . . . إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخميرة (ولعل فى دقة هذا التشبيه ما يغفر ابتذاله) فالخميرة فى ذاتها عديمة القيمة . بل إنها كريهة المذاق . ومع ذلك فهى تضفى على الشراب الذى تمتزج به بنسب معقولة روحاً وحيوية . . .

إن الوزن بمفرده ليس إلا مثيراً للانتباه . ولذلك فإن استخدامه يدعونا إلى أن نتساءل : لماذا تجب إثارة الانتباه ؟ ولا يصح أن نجيب عن هذا السؤال قائلين إن السبب هو الرغبة فى الحصول على اللذة التى يولدها الوزن ذاته : إذ أننا قد وضحنا أن اللذة التى يولدها الوزن لذة شرطية يعتمد حدوثها على ملاءمة الأفكار والتعبيرات التى تضاف إليها صورة الوزن . وليس بمقدورى أن أتخيل إجابة معقولة عن هذا السؤال غير هذه : إننى أستعمل الوزن لأننى على

---

or as wine during animated conversation; they act powerfully, though themselves unnoticed. Where, therefore, correspondent food and appropriate matter are not provided for the attention and feelings thus roused, there must needs be a disappointment felt; like that of leaping in the dark from the last step of a stair-case, when we had prepared our muscles for a leap of three or four... For any *poetic* purposes, metre resembles (if the aptness of the simile may excuse its meanness) yeast, worthless or disagreeable by itself, but giving vivacity and spirit to the liquor with which it is proportionally combined.

Metre in itself is simply a stimulant of the attention, and therefore excites the question : Why is the attention to be thus stimulated ? Now the question cannot be answered by the pleasure of the metre itself : for this we have shown to be *conditional*, and dependent on the appropriateness of the thoughts and expressions, to which the metrical form is superadded. Neither can I conceive any other answer that can be rationally given, short of this : I write in metre, because I am about to

وشك أن أستخدم لغة مختلفة عن لغة النثر . بل إنه حيثما لا تكون اللغة غير لغة النثر يصبح النظم عينه ضعيفاً وذلك مهما كانت أهمية الأفكار التى يستطيع العقل الفلسفى أن يخرج بها من معانى القصيدة ومن الأحداث التى تدور حولها ..

وثالثاً : إننى أستخلص موقفى إزاء هذه المشكلة من الأسباب التى ذكرتها فى غير هذا الموضع والتى ينتج عنها أن الوزن هو الشكل المميز للشعر . وأن الشعر يصبح ناقصاً معيباً بدون الوزن . وهكذا لأن الوزن قد ارتبط بالشعر زمناً طويلا ولأنه يتلاءم معه بشكل خاص فقد أصبح من المحتم أن يكون لكل ما يرتبط بالوزن (حتى وإن لم يكن ذاته شعرياً فى جوهره) صفة مشتركة مع الشعر ، فتقوم هذه الصفة بوظيفة الوسيط بينه والوزن أو مرسخ اللون (إذا جاز أن أستعمل اصطلاحاً شائعاً فى الكيمياء الصناعية) فتلصق هذه الصفة العناصر الأخرى بالوزن كما ترسخ هذه المادة الكيماوية اللون بالشىء فى عملية الصباغة . إن الشعر كما يؤكد وردزورث بحق ينطوى دائماً على الانفعال . ويجب أن نفهم هذه اللفظة « انفعال » بأكثر مدلولاتها اتساعاً ، أى بمعنى حالة اضطراب

---

sue a language different fron that of prose. Besides, where the language is not such, how interesting soever the reflections are, that are capable of being drawn by a philosophic mind from the thoughts or incidents of the poem, the metre itself must often become feeble...

Thirdly, I deduce the position from all the causes elsewhere assigned, which render metre the proper from of poetry, and poetry imperfect and defective without metre. Metre therefore having been connected with *poetry* most often and by a peculiar fitness, whatever else is combined with *metre* must, though it be not itself *essentially* poetic, have nevertheless some property in common with poetry, as an intermedium of affinity, a sort (if I may dare borrow a well-known phrase from tecnhical chemistry) of *mordaunt* between it and the super-added metre. Now poetry, Mr. Wordsworth truly affirms, does always imply PASSION : which word must be here understood in its general sense, as an excited

فى الأحاسيس والملكات . ولما كان لكل انفعال نبضه الخاص فإنه له أيضاً طرق التعبير التى تميزة . وإذا ما وجدت تلك الدرجة من العبقرية والموهبة التى تؤهل الكاتب لأن يتطلع إلى شرف لقب شاعر فإن عملية التأليف الشعرى تصبح ذاتها حالة غير عادية من الاضطراب والانفعال ، كما أنه من شأنها أن تولد هذه الحالة الانفعالية . ولا شك أن هذه الحالة غير العادية من الانفعال تبرر وتستلزم تغييراً مماثلا فى اللغة مثلما تستلزم هذا التغيير الانفعالات الناشئة عن الحب أو الخوف أو الغضب أو الغيرة ، ولو أن التغيير اللغوى فى هذه الحالة لا يكون بنفس الدرجة . فمصدر حيوية الوصف والخطابة عند الشاعرين « دن » و « دريدن » مثلا هو انفعال الشاعر ذاته الذى يقوم بعملية الوصف وتحمسه البالغ بقدر ما هو الخواطر والصور أو الأحداث التى هى مادة هذا الشعر وموضوعه . فكأنما تسخن العجلات من مجرد سرعة دورانها فتتقد . . .

والسبب الرابع الذى اقترحه . ويتعلق بالسبب السابق إن لم يكن هو نفس السبب مصاغاً فى قالب أعم ، هو الغريزة الروحية السامية لدى الإنسان التى تدفعه إلى البحث عن الوحدة عن طريق التكيف والانسجام ؛ وهى مصدر المبدأ

---

state of the feelings and faculties. And as every passion has its proper pulse, so will it likewise have its characteristic modes of expression. But where there exists that degree of genius and talent which entitles a writer to aim at the honors of a poet, the very *act* of poetic composition *itself* is, and is *allowed* to imply and to produce, an unusual state of excitement, which of course justifies and demands a correspondent difference of language, as truly, though not perhaps in as marked a degree, as the excitement of love, fear, rage, or jealousy. The vividness of the descriptions or declamations in DONNE or DRYDEN is as much and as often derived from the force and fervor of the describer, as from the reflections, forms or incidents, which constitute their subject and materials. The wheels take fire from the mere rapidity of their motion.

Fourthly, and as intimately connected with this, if not the same argument in a more general form, I adduce the high spiritual instinct

الذى يجبر سائر الأجزاء المكونة لما هو كلٌّ منظم على أن تتكيف بحيث تلائم ما فيه من أجزاء جوهرية ضرورية . وهذه الحجة بالإضافة إلى الحجج السابقة تزداد قوة حينما ندرك أن تأليف القصيدة فن من فنون المحاكاة وأن المحاكاة تختلف عن التقليد فى أنها تتكون إما من انتشار العناصر المتشابهة فى مجال متباين فى أساسه وإما من انتشار العناصر المتباينة فى مجال فى أساسه متشابه.

وأخيراً إننى أحتكم إلى تجارب أكبر الشعراء فى جميع الأقطار والعصور باعتبارها تؤيد النتيجة التى وصلنا إليها مما سبق ، وهى أنه قد يوجد اختلاف جوهرى بين لغة النثر ولغة الكلام الموزون ، بل إن هذا الاختلاف الجوهرى قائم فعلا ووجوده أمر واجب وهذا بجميع مدلولات لفظة « جوهرى » اللهم إلا تلك المدلولات التى من البديهى أننا لا نقصدها .

(« سيرة أدبية » – الجزء الثانى ، ص ٤٥ – ٥٧)

---

of the human being impelling us to seek unity by harmonious adjustment, and thus establishing the principle, that *all* the parts of an organized whole must be assimilated to the more *important* and *essential* parts. This and the preceding arguments may be strengthened by the reflection, that the composition of a poem is among the *imitative* arts; and that imitation, as opposed to copying, consists either in the interfusion of the SAME throughout the radically DIFFERENT, or of the different throughout a base radically the same.

Lastly, I appeal to the practice of the best poets, of all countries and in all ages, as *authorizing* the opinion (*deduced* from allthe foregoing) that in every import of the word ESSENTIAL, which would not here involve a mere truism, there may be, is, and ought to be an *essential* difference between the language of prose and of metrical composition.

(*Biographia Literaria*, vol. ii, pp. 45-57)

النص التاسع

الفن وسيط بين الطبيعة والإنسان

الفن بمعناه العام الذى يشمل الرسم والنحت والمعمار والموسيقى هو الوسيط بين الطبيعة والإنسان وهو الذى يوفق بينهما . إنه إذن القوة التى تضفى على الطبيعة عنصراً إنسانيًّا وتخلع أفكار الإنسان وعواطفه على كل ما يصلح أن يكون موضوعاً لتأملاته . واللون والشكل والحركة والصوت هى العناصر التى يجمعها الفن و يشكلها ويخلق منها الوحدة حينما يفرض عليها معنى خلقيًّا معيناً . . .

نحن جميعاً نعلم أن الفن يحاكى الطبيعة . ولا شك أن الحقائق التى آمل أن أوصلها لن يكون فيها جديد على الإطلاق إذا كان الناس جميعاً يقصدون نفس الشىء بلفظتى « المحاكاة » و « الطبيعة » . ولكننا نبالغ فى إطراء الإنسانية عامة إن افترضنا أن هذا هو الواقع ولنبدأ بمناقشة لفظة المحاكاة . إن الصورة التى يتركها الختم فى الشمع ليست محاكاة وإنما هى تقليد أو نسخة منقولة عن الأصل ،

---

9. Art Is The Mediatress Between Nature and Man.

Art, used collectively for painting, sculpture, architecture and music, is the mediatress between, and reconciler of, nature and man. It is, therefore the power of humanizing nature, of intusing the thoughts and passions of man into everything which is the object of his contemplation; color, form, motion, and sound, are the elements which it combines, and it stamps them into unity in the mould of a moral idea...

We all know that art is the imitatress of nature. And, doubtless, the truths which I hope to convey would be barren truisms, if all men meant the same by the words "imitate" and "nature." But it would be flattering mankind at large, to presume that such is the fact. First,to

بينما الختم ذاته محاكاة . فلا بد من وجود عنصرين معاً فى المحاكاة ، بل لا بد من إدراك وجودهما معاً . هذان العنصران اللذان تتألف منهما المحاكاة هما التشابه والاختلاف . ولا بد من اتحاد هذين العنصرين المتقابلين فى كل إنتاج فنى أصيل . وللفنان الحرية فى النظر إلى الموضوع من أى زاوية يشاء طالما يتمكن من إحداث هذا التأثير المرغوب فيه فى نفوسنا بشكل ملموس : وأقصد بهذا التأثير أن يجعلنا ندرك فى نتاجه التشابه فيما هو مختلف والاختلاف فيما هو متشابه والتوفيق بين عنصرى الاختلاف والتشابه . وإذا لم يوجد سوى التشابه وحده بين العمل والطبيعة أدى ذلك إلى إثارة اشمئزازنا ، وكلما كمل الخداع زاد الأثر البغيض الذى يولده العمل الفنى فى نفوسنا . ولماذا ننفر من كل ما هو مجرد تقليد للطبيعة ، مثل التماثيل المصنوعة من الشمع للرجال والنساء ؟ الجواب هو أننا لا نجد فيها الحركة والحياة اللتين نتوقعهما فيها . فهى تصدمنا كما تصدمنا الأكاذيب ، ولا نلبث أن نجد فى تفاصيلها التى أثارت اهتمامنا فى بادئ الأمر ما يبعدنا أكثر عن الحقيقة . فنحن نبدأ بافتراض أن ما نراه هو الحقيقة الحية ولكننا يخيب ظننا ويصيبنا الاشمئزاز حينما نتبين أننا كنا مخدوعين فيها . أما فى

---

imitate. The impression on the wax is not an imitation, but a copy, of the seal; the seal itself is an imitation In all imitation two elements must coexist, and not only coexist, but must be perceived as coexisting. These two constituent elements are likeness and unlikeness, or sameness and difference, and in all genuine creations of art there must be a union of these disparates. The artist may take his point of view where he pleases, provided that the desired effect be perceptibly produced, — that there be likeness in the difference, difference in the likeness, and a reconcilement of both in one. If there be likeness to nature without any check of difference, the result is disgusting, and the more complete the delusion, the more loathsome the effect. Why are such simulations of nature, as waxwork figures of men and women, so disgraceable ? Because, not finding the motion and the life which we expected, we are shocked as by a falsehood, every circumstance of detail, which

حالة العمل الفنى الذى تتحقق فيه المحاكاة الأصيلة فنحن نسلم بالاختلاف التام بينه وبين الحقيقة فى بادىء الأمر ثم نجد بعد ذلك لذة فى رؤية كل تفصيل طبيعى جديد فى العمل يقربنا من الحقيقة . والمبدأ الجوهرى الذى يقوم عليه كل هذا هو بلا شك ما فى قلب الإنسان من حب للحقيقة ومن رعب من الكذب .

والنقطة الثانية التى سنناقشها تتعلق بالطبيعة . يجب علينا أن نحاكى الطبيعة! نعم . ولكن أى ناحية فى الطبيعة ؟ أنحاكى الطبيعة بأسرها ؟ لا وإنما ما فى الطبيعة من جمال . ولكن ما هو الجمال إذن ؟ وما طبيعة الشىء الجميل ؟ نستطيع أن نضع الإجابة فى صيغة مجردة فنقول إن الجمال هو تحويل الكثرة إلى الوحدة ومزج العناصر المختلفة ، وفى صيغة محسوسة فنقول إنه اتحاد المنسق أو البديع بالحيوى. فالجمال فى الشكل المنظم الجامد يعتمد على النظام الشكلى وأحط أنواع هذا النظام هو المثلث فى صوره المختلفة كما نجد فى البلور وفى المعمار. إلخ. أما العضوى الحى فليس جماله فى مجرد شكله المنظم الذى يولد الإحساس بالعنصر الشكلى فيه ، كما أنه لا يعتمد على أى شىء خارجه . وقد يوجد الجمال فى

---

before induced us to be interested, making the distance from truthmore palpable. You set out with a supposed reality and are disappointed and disgusted with the deception; whilst, in respect to a work of genuine imitation, you begin with an acknowledged total difference, and then every touch of nature gives you the pleasure of an approximation to truth. The fundamental principle of all this is undoubtedly the horror of falsehood and the love of truth inherent in the human breast...

Secondly, as to nature. We must imitate nature ! yes, but what in nature, — all and everything ? No, the beautiful in nature. And what then is the beautiful ? What is beauty ? It is, in the abstract, the unity of the manifold, the coalescence of the diverse; in the concrete, it is the union of the shapely (*formosum*) with the vital. In the dead organic it dependes on regularity of form, the first and lowest species of which is the triangle with all its modifications, as in crystals, architecture, &C.; in the living organic it is not mere regularity of form, which would produce a sense of formality; neither is it subservient to any thing

موضوع لا يبعث على اللذة فى ذاته وإنما يكون جماله فى تناسب أجزائه جميعاً بحيث تخلق كلا موحداً . ولا يرجع جمال الشيء الجميل إلى ما ارتبط به فى أذهاننا من أشياء كما هى الحال فى الشيء اللذيذ . بل قد ينتج جمال الشيء عن هدم الارتباطات التى نكون قد كوناها حول الشيء . ولا يختلف الجمال باختلاف الأفراد والأمم كما يزعم البعض ، كذلك لا علاقة للجمال بفكرة الخير أو الصلاحية أو المنفعة . إن الإحساس بالجمال إحساس حدسى ، والجمال هو كل ما يبعث على اللذة الخالية من المنفعة والتى لا علاقة لها بالمنفعة بل والتى تنافيها.

وإذا قلد الفنان مجرد الطبيعة أى مجرد الموضوعات المخلوقة فإنه بذلك ينافس الطبيعة منافسة لا جدوى منها . صدقنى إن على الفنان أن يعرف جيد المعرفة الجوهر أو الطبيعة الخلاقة الإيجابية ، وهذا يفترض وجود رابطة بين الطبيعة بمعناها الأسمى وروح الإنسان .

وتختلف حكمة الطبيعة عن حكمة الإنسان فى أن الطبيعة يتحقق فيها فى نفس الوقت الخطة والتنفيذ معاً ، فالفكرة والإنتاج هما نفس الشيء أو هما

---

beside itself. It may be present in a disagreeable object, in which the proportion of the parts constitutes a whole; it does not arise from association, as the agreeable does, but sometimes lies in the rupture of association; it is not different to different individuals and nations, as has been said, nor is it connected with the ideas of the good, or the fit, or the useful. The sense of beauty is intuitive, and beauty itself is all that inspires pleasure without, and aloof from, and even contrarily to, interest.

If the artist copies the mere nature, the *natura naturata*, what idle rivalry ! Believe me, you must master the essence, the *natura naturans*, which presupposes a bond between nature in the higher sense and the soul of man .

The wisdom in nature is distinguished from that in man by the co-instantaneity of the plan and the execution; the thought and the product are one, or are given at once; but there is no reflex act, and

موجودان فى الطبيعة فى نفس اللحظة . ولكن الطبيعة لا تعى بذاتها ، ولذلك فليس لديها مسئولية خلقية . أما الإنسان فلديه الوعى والحرية والاختيار ، ولذلك فهو على رأس المخلوقات المرئية جميعاً . وفى موضوعات الطبيعة نرى كما لو كنا ننظر فى مرآة جميع العناصر والخطوات والعمليات العقلية الممكنة التى تسبق الوعى وبالتالى تسبق عملية التفكير فى صورتها المكتملة . والعقل الإنسانى هو بمثابة البؤرة التى تتركز فيها أشعة العقل التى تنتشر فى شتى صور الطبيعة . وسر العبقرية فى الفنون الجميلة هو فى وضع هذه الصور الطبيعية فى علاقات معينة وفى جمعها وتشكيلها بحيث تلائم حدود العقل الإنسانى ، فهى تستنبط من هذه الصور الأفكار الخلقية التى تنزع الصور ذاتها نحوها وتفرض عليها أيضاً هذه الأفكار بحيث تجعل من العالم الخارجى عالماً باطناً ومن العالم الباطن عالماً خارجياً . وهكذا فالعبقرية فى الفنون الجميلة هى التى تجعل الطبيعة فكراً والفكر طبيعة . وهل أجرؤ على أن أضيف إلى ذلك أن الرجل العبقرى ينتج وهو يحس بأن الجسد ليس إلا قوة تكافح كى تصير عقلا أى أن الجسد فى جوهره ليس إلا عقلا ؟

---

hence there is no moral responsibility. In man there is refletion, freedom, and choice; he is, therefore, the head of the visible creation. In the objects of nature are presented, as in a mirror, all the possible elements, steps, and processes of intellect antecedent to consciousness, and therefore to the full development of the intelligential act; and man's mind is the very focus of all the rays of intellect which are scattered throughout the images of nature. Now so to place these images, totalized, and fitted to the limits of the human mind, as to elicit from, and to superinduce upon, the forms themselves the moral reflecions to which they approximate, to make the external internal, the internal external, to make nature thought, and thought nature, — this is the mystery of genius in the Fine Arts. Dare I add that the genius must act on the feeling, that body is but a striving to become mind, — that it is mind in its essence !

وفى كل عمل فنى يتحقق التوفيق بين الخارجى والباطن ، ويسم الوعى اللاوعى بميسمه فيظهر الوعى فى اللاوعى . . . والرجل العبقرى هو الذى يجمع بين الإثنين ولهذا السبب يجب عليه أن يشارك فيهما معاً . وهكذا نجد فى العبقرية ذاتها نشاطاً لا واعياً ، بل إن هذا النشاط اللاوعى هو ذاته العبقرية التى عند الرجل العبقرى . هذا هو العرض السليم للقاعدة التى تقول إن واجب الفنان أن يبعد نفسه عن الطبيعة أولا حتى يمكنه أن يعود إليها بعد ذلك بفاعلية تامة . ولماذا يجب عليه أن يفعل ذلك ؟ لأنه إذا بدأ بعملية النقل الشاقة فإنه لن ينتج سوى أقنعة جامدة ولن يخلق صوراً تنبض بالحياة . واجبه أن يخلق من عقله هو صوراً طبقاً لقوانين العقل الصارمة حتى يعوّد ذاته على التوفيق بين الحرية والقانون وعلى الجمع بين دوافع الطاعة فى نفسه والأوامر التى يجب عليه أن يطيعها ، وهو الشىء الذى يقربه جداً من الطبيعة ويمكنه من فهمها . إنه يبعد نفسه عنها فترة من الزمن حتى يتسنى لروحه — التى تنبع من نفس أصل الطبيعة — أن تتعلم لغة الطبيعة الصامتة فى عناصرها الأولية قبل أن يقترب من تراكيبها اللانهائية التى تكونها هذه العناصر .

In every work of art there is a reconcilement of the external with the internal; the conscious is so impressed on the unconscious as to appear in it ... He who combines the two is the man of genius; for that reason he must partake of both. Hence there is in genius itself an unconscious activity; nay, that is the genius in the man of genius. And this is the true exposition of the rule that the artist must first eloign himself from nature in order to return to her with full effect. Why this ? Because if he were to begin by mere painful copying, he would produce masks only, not forms breathing life. He must out of his own mind create forms according to the severe laws of the intellect, in order to generate in himself that co-ordination of freedom and law, that involution of obedience in the prescript, and of the prescript in the impulse to obey, which assimilates him to nature, and enables him to understand her. He merely absents himself for a season from her, that his own spirit, which has the same ground with nature, may learn her unspoken language

على الفنان أن يحاكى ما هو فى باطن الشىء وما هو فى حالة نشاط خلف الصورة والشكل ، وما يتحدث إلينا عن طريق الرموز. أى عليه أن يحاكى روح الطبيعة مثلما يقلد المرء عن غير وعى منه أولئك الذين يحبهم. فبهذه الوسيلة وحدها يستطيع الفنان أن يأمل فى إنتاج موضوع طبيعى بالمعنى الحقيقى للفظة وإنسانى فى أثره حقًّا .

(« سيرة أدبية » الجزء الثانى ص ٢٥٣ – ٢٥٩)

---

in its main radicals, before he approaches to her endless compositions of them... The artist must imitate that which is within the thing, that which is active through form and figure, and discourses to us by symbols-the *Naturgeist*, or spirit of nature, as we unconsciously imitate those whom we love; for so only can he hope to produce any work truly natural in the object, and truly human in the effect.

(*Biographia Literaria*, vol. II, pp. 253-259)

النص العاشر

العقل والفهم

لا شك أنه يسهل علينا أن نقدم تفرقة واضحة بين العقل والفهم لأننا نقصد هذه التفرقة دائماً حينما نتحدث عن الفرق بيننا والحيوانات . فلا أحد يتحدث أبداً عن العقل الحيوانى اللهم إلا مجازاً بينما نحن نسلم جميعاً بأن كثيراً من الحيوانات لديها قسط من الفهم مميز تماماً عن مجرد الغريزة . . . كذلك نحن نميز بين درجات مختلفة من الفهم عند الحيوانات ، وقد أثبت لنا علماء الحياة عن طريق الاستقراء أن الفهم يتناسب عادة تناسباً عكسيًّا مع الغريزة . . . أما العقل فنحن ننكر وجوده فى الحيوانات كلية ، أسماها وأحطها على السواء ، وإلا فيجب علينا أن نفترض وجوده فيها كاملا ونفترض معه أيضاً وجود الوعى بالذات أو الشعور والشخصية والوجود الخلقى .

---

10. **Reason And The Understanding**

It should seem easy to give the definite distinction of the reason from the understanding, because we constantly imply it when we speak of the difference between ourselves and the brute creation. No one, except as a figure of speech, ever speaks of an animal reason; but that many animals possess a share of understanding, perfectly distinguishable from mere instinct, we all allow... Likewise we distinguish various degrees of understanding there, and even discover from inductions supplied by the zoologists, that the understanding appears (as a general rule) in an inverse proportion to the instinct ... But reason is wholly denied, equally to the highest as to the lowest of the brutes; otherwise it must be wholly attributed to them, and with it therefore self-consciousness, and personality, or moral being.

ولن أعترض على تعريف « ياكوبى » وصديقه « همسترهوس » للعقل الذى ينص على أن العقل هو العضو الذى له نفس العلاقة بالنسبة للموضوعات الروحية ولما هو كلى أبدى ضرورى التى للعين بالنسبة للظواهر المادية العرضية . غير أننا يجب أن نضيف إلى هذا التعريف أن هذا العضو هو وموضوعاته الخاصة به شىء واحد . وهكذا فالله والروح والحقيقة الأبدية . . . إلخ هى موضوعات العقل وهى فى الوقت نفسه جميعاً ذاتها العقل . ونحن نسمى الله العقل الأسمى . . . وكل ما هو معرفة واعية بالذات عقل وبهذا المعنى نستطيع أن نقول إن تعريف العقل بأنه عضو اللامحسوس أو العضو الذى يدرك ما فوق الحس تعريف صادق ، كما أنه يمكن تعريف الفهم (حينما يخلو من العقل أو حينما لا يستخدم العقل بوصفه عيناً إضافية باطنة) بأنه تصور المحسوس أو بأنه الملكة التى بواسطتها نعمم الظواهر المدركة وننظمها ، تلك الملكة التى تحتوى وظائفها على قواعد التجربة الخارجية وتشمل إمكان هذه التجربة . وبالاختصار يفترض الفهم موضوعاً يفهم . وقد يكون هذا الموضوع مجرد عمليات الفهم ذاتها أو صوره أى المنطق الصورى ،

I should have no objection to define reason with Jacobi, and with his firend Hemsterhuis, as an organ bearing the same relation to spiritual objects, the universal, the eternal, and the necessary, as the eye bears to material and contingent phenomena. But then it must be added, that it is an organ identical with its appropriate objects. Thus God, the soul, eternal truth, & c. are the objects of reason; but they are themselves reason. We name God, the Supreme Reason... Whatever is conscious self-knowledge is reason; and in this sense it may be safely defined the organ of the supersensuous; even as the understanding wherever it does not possess or use the reason, as another and inward eye, may be defined the conception of the sensuous, or the faculty by which we generalize and arrange the phenomena of perception : that faculty, the functions of which contain the rules and constitute the possibility of outward experience. In short, the understanding supposes something

ولكن الموضوعات « الحقيقية » وهى مادة المعرفة الحقة لا بد أن توفرها الحواس للفهم أو نستطيع أن نقول إن الحواس تكشفها له . وفهم الحيوانات العليا يحتوى على الحواس الخارجية فقط ولهذا فهو قاصر على الموضوعات المادية فقط . أما فهم الإنسان فهو يشمل أيضاً حاسة باطنة ومن ثم القدرة على التعرف إلى الحقائق الخفية أو الموضوعات الروحية . هذه الحاسة الباطنة هى العقل . كذلك قد يوجد الفهم والتجربة بدون العقل . ولكن العقل لا يمكن وجوده بدون الفهم . غير أن العقل لا يكشف نفسه ولا يستطيع أن يكشف نفسه إلا فى الفهم ومن خلال الفهم الذى كان يسميه كتابنا القدامى غالباً مثل « هوكر » و « بيكون » و « هوبز » بالتفكير المنطقى أو ملكة التفكير . . . وبالإجمال نقول إن الفهم الإنسانى يشمل عضوين متميزين : الحواس الخارجية والحاسة الباطنة أو « عين العقل » التى هى العقل . . . وعلى هذا النحو نوفق بين ما وعدنا الله به من الكشف حينما قال « إن من حلت عليهم بركة الله سيشاهدون الله » وبين قول القديس يوحنا « إن أحداً لم يشاهد الله أبداً » .

---

that is understood. This may be merely its own acts or forms, that is, formal logic; but *real* objects, the materials of substantial knowledge, must be furnished, we might safely say revealed, to it by organs of sense. The understanding of the higher brutes has only organs of outward sense, and consequently material objects only; but man's understanding has likewise an organ of inward sense, and therefore the power of acquainting itself with invisible realities or spiritual objects. This organ is his reason. Again, the understanding and experience may exist without reason. But reason cannot exist without understanding; nor does it or can it manifest itself but in and through the understanding, which in our elder writers is often called discours, or the discursive faculty, as by Hooker, Lord Bacon, and Hobbes ... In short, the human understanding possesses two distinct organs, the outward sense, and "the mind's eye" which is reason... In this way we reconcile the promise or revelation, that the blessed will see God, with the declaration of

وهناك استعمال آخر للفظة العقل ينشأ عن الاستعمال السابق ، إلا أنه أقل وضوحاً منه وأكثر عرضة لإساءة الفهم . وفى هذا الاستعمال الآخر تعنى لفظة العقل الفهم حينما يستخدم العقل باعتبار أن العقل هو العضو الذى عن طريقه وحده نصل إلى فكرة الضرورة والكلية . . . وأفضل تعريف للعقل بهذا المدلول الضيق المستمد من المعنى السابق هو ما يوجد فى الشطر الثالث من الجملة الآتية التى نصف فيها الفهم بعملياته الثلاث : أولا (الحس) وهو التأثيرات التى تأتينا عن طريق الحواس . ثانياً (الفهم) وهو الذى يجمع هذه التأثيرات المتعددة ويحيلها إلى تصورات جزئية ويكوّن التجربة عن طريق إخضاع هذه التصورات إلى قواعد حسب مشابهتها للملاحظات السابقة . ثالثاً (العقل) وهو يخضع هذه التصورات وقواعد التجربة إلى مبادئ مطلقة أو قوانين ضرورية ، وهكذا فهو أيضاً يكوّن العلم عن طريق تبيان كيفية إمكان الموضوعات التى أثبتت تجاربنا أنها ذات وجود حقيقى . (« الصديق » ص ٩٥ – ٩٦)

St. John, God hath no one seen at any time..

There is another use of the word reason, arising out of the former indeed, but less definite, and more exposed to misconception. In this latter use it means the understanding considered as using the reason, so far as by the organ of reason only we possess the ideas of the necessary and the universal ... In this narrower and derivative sense the best definition of reason, which I can give, will be found in the third member of the following senstence, in which the understanding is described in its threefold operation... The first (sense) is impressed through the organs of sense; the second (understanding) combines these multifarious impressions into individual notions, and by reducing these notions to rules, according to the analogy of all its former notices, constitutes experience; the third (reason) subordinates both these notions and the rules of experience to absolute principles of necessary laws : and thus concerning objects, which our experience has proved to have real existence, it demonstrates moreover, in what way they are possible, and in doing this constitutes science.

(*The Friend*, pp. 95-97).

النص الحادى عشر

العقل العملى

العقل هو القوة التى تمكننا من الوصول إلى الاعتقادات الكلية الضرورية، هو منبع الحقائق التى تسمو على الحس والتى دلياها فى ذاتها . وهو أيضاً جوهر هذه الحقائق . ويتميز وجوده فى أى قضية تصدق صدقاً ضرورياً . وقد تكون هذه الضرورة شرطية حينما تطبق حقائق العقل على وقائع التجربة أو على قواعد الفهم ومبادئه . إلا أن هذه الضرورة تكون مطلقة حينما يكون موضوع العقل هو ذاته وليد العقل ونتاجه . وهكذا ينشأ تمييز فى داخل العقل ذاته مصدره الطريقة التى نطبق العقل بها والموضوع الذى نطبقه عليه . أى حسبما نعتبر هذه الهبة نفسها أى العقل أساساً للمبادئ الشكلية أو مصدراً للمعانى . فحينما نتأمل العقل بالإشارة إلى الحقيقة الشكلية (أو المجردة) بالذات يصبح العقل حينئذ العقل النظرى ، أما حينما نتأمله بالإشارة إلى الحقيقة الواقعة (أو الخلقية) أى

---

11. **Practical Reason**

Reason is the Power of Universal and necessary Convictions, the Source and Substance of Truths above Sense, and having their evidence in themselves. Its presence is always marked by the *necessity* of the position affirmed; this necessity being *conditional*, when a truth of Reason is applied to Facts of Experience, or to the rules and maxims of the Understanding; but *absolute*, when the subject matter is itself the growth or offspring of the Reason. Hence arises a distincion in the Reason itself, derived from the different mode of applying it, and from the objects to which it is directed : accordingly as we consider one and the same gift, now as the ground of *formal* (or abstract) truth, it is the *speculative* reason; but in reference to *actual* (or moral) truth, as the

باعتباره منبعاً للمعانى ونور الضمير حينئذ نسميه العقل العملى . وحينما يخضع الفرد نفسه للنور الكلى وتصبح إرادته الجزئية إرادة العقل فإنه حينئذ يبعث من جديد والعقل فى هذه الحال يكون هو « روح » الرجل المبعوث ، تلك الروح التى عن طريقها يتمكن الفرد من الاتصال بالروح القدس اتصالا يبعث فيه الحياة . وسر الخلاص (المسيحى) هو أن هذا الفعل أصبح ممكناً للإنسان بواسطة المسيحية . . .

أما أحكام الفهم فهى تسرى بالنسبة لموضوعات الحس فقط ، تلك الموضوعات التى نفكر فيها حسب صور الفهم . فالفهم إذن كما عرفه « ليتون » هو « الملكة التى نحكم بها طبقاً للحواس » . ولهذا فنحن نضيف إلى الفهم صفة « الإنسانى » دون أى تكرار فى المعنى فنتحدث عن الفهم الإنسانى مميزين بذلك بينه وفهم الكائنات التى هى أسمى أو أدنى من الإنسان . ولكن لا يوجد عقل إنسانى بالمعنى الذى وصحناه هنا للفظة العقل . إذ لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أكثر من عقل واحد .

(« عون على التأمل » — ص ١٤٣ — ١٤٤)

---

fountain of ideas, and the *light* of the conscience, we name it the *practical* reason. Whenever by self-subjection to this universal light, the will of the individual, the *particular* will, has become a will of reason, the man is regenerate: and reason is then the *spirit* of the regenerated man, whereby the person is capable of a quickening inter-communion with the Divine Spirit. And herein consists the mystery of Redemption, that this has been rendered possible for us...

On the other hand, the Judgments of the Understanding are binding only in relation to the objects of our Senses, which we *reflect* under the forms of the Understanding. It is, as Leighton rightly defines it, "the faculty judging according to sense." Hence we add the epithet *human*, without tautology : and speak of the *human* understanding, in disjunction from that of beings higher or lower than man. But there is, in this sense, no *human* reason. There neither is nor can be but one reason.

(*Aids to Reflection*, George Bell and Sons, 1904, pp. 143-144).

النص الثانى عشر

الفلسفة والدين

القضية الأولى

الحقيقة توازى الوجود فالمعرفة التى لا توجد لها حقيقة توازيها ليست معرفة . وإذا كنا نعرف فلا بد من وجود شىء نعرفه . فالمعرفة فى جوهرها فعل إيجابى .

القضية الثانية

الحقيقة كلها إما مباشرة وأصلية وإما غير مباشرة أى متفرعة من حقيقة أو حقائق أخرى . والأولى مطلقة ونرمز لها بـ ا . ا ، بينما الثانية ذات يقين شرطى أو يعتمد على غيره ونرمز لها على هذا النحو ب ا ، فاليقين الذى مصدره ا ننسبه إلى ب . . .

---

12. Philosophy and Religion

Thesis I

Truth is correlative to being. Knowledge without a correspondent reality is no knowledge; if we know, there must be somewhat known by us. To know is in its very essence a verb active.

Thesis II

All truth is either mediate, that is, derived from some other truth or truths; or immediate and original. The latter is absolute, and its formula A.A.; the former is of dependent or conditional certainty, and represented in the formula B.A. The certainty, which adheres in A, is attributed to B.

القضية الثالثة

لذلك يجب أن نبحث عن حقيقة مطلقة فى مقدورها توصيل اليقين الذى تحويه ولم تستمده من غيرها إلى قضايا أخرى — حقيقة أساسها فى ذاتها وغير شرطية ونعرفها فقط عن طريقها هى . وبالإجمال واجبنا أن نجد شيئاً موجوداً لأنه فقط موجود . ولكى يكون الشىء على هذا النحو يتحتم عليه ألا يكون له محمول سواه ، على الأقل بمعنى أن سائر محمولاته اللفظية يجب أن تكون مجرد تكرار أو صور لذاته . ويجب أن يكون وجوده أيضاً بحيث يستحيل علينا أن نحتاج إلى علة أو سابق له ، وذلك دون أن نتهم بالتناقض .

القضية الرابعة

نستطيع أن نبرهن سلفاً على أنه لا يوجد أكثر من مبدأ واحد تتحقق فيه هذه الصفات . فلو كان هناك اثنان أو أكثر فلا بد أن يحيلنا كلاهما إلى مبدأ ثالث

Thesis III

We are to seek therefore for some absolute truth capable of communicating to other positions a certainty, whichit has not itself borrowed; a truth self-grounded, unconditional and known by its own light. In short, we have to find a somewhat which *is*, simply because it *is*. In order to be such, it must be one which is its own predicate, so far at least that all other nominal predicates must be modes and repetitions of itself. Its existence too must be such, as to preclude the possibility of requiring a cause or antecedent without an absurdity.

Thesis IV

That there can be but one such principle, may be proved a priori; for were there two or more, each must refer to some other, by which its

للبرهنة على أنهما متكافئان ، ونتيجة لذلك لن يكون أى منهما قائماً على أساس ذاته كما يتطلب الافتراض . ونستطيع أن نبرهن على ذلك تجريبياً . فإننا لا بد أن نبرهن بهذا المبدأ ذاته حينما نكتشفه على أن تصورنا له يتضمن مبادئ أخرى كلية سابقة له .

القضية الخامسة

مثل هذا المبدأ لن يكون مجرد « شيء » أو « موضوع » . فالشيء يكون شيئاً نتيجة لشيء آخر . فالشيء اللانهائى المستقل عن غيره يتضمن تناقضاً لا يقل عن التناقض الذى فى الدائرة اللانهائية أو المثلث الذى لا أضلاع له . كذلك الشيء هو الذى لا يمكن أن يكون موضوعاً لذاته فقط وإنما يتطلب وجود كائن آخر يدركه فيكون موضوعاً له . ولا يمكن تصور موضوع بدون ذات تكون نقيضاً له . فجميع ما هو مدرك يفترض وجود من يدركه . ولا يمكن أن يوجد هذا المبدأ فى ذات بوصفها ذاتاً متميزة عن الموضوع . وهكذا لن نجد المبدأ سواء فى

---

equality is affirmed; consequently neither would be self-established, as the hypothesis demands. And a posteriori, it will be proved by the principle itself when it is discovered, as involving universal antecedents in its very conception.

Thesis V

Such a principle cannot be any THING or OBJECT. Each thing is what it is in consequence of some other thing. An infinite, independent *thing*, is no less a contradiction, than an infinite circle or a sideless triangle. Besides a thing is that, which is capable of being an object of which itself is not the sole percipient. But an object is inconceivable without a subject as its anithesis. Omne perceptum percipientem supponit.

But neither can the principle be found in a subject as a subject, contra-distinguished from an object : for unicuique percipienti aliquid

الموضوع منفصلا عن الذات أو فى الذات منفصلة عن الموضوع . وبما أنه لا يمكننا أن نتصور ثالثاً إذن لا بد أن يوجد المبدأ فيما هو ليس ذاتاً فحسب وليس موضوعاً فحسب ، وإنما فيما هو وحدة من الإثنين .

القضية السادسة

هذا المبدأ كما وصفناه هنا يكشف نفسه فى الأنا التى سأطلق عليها فيما يلى ألفاظ الروح والنفس والشعور بالذات أو الوعي الذاتى بدون تمييز . ففى هذا المبدأ وفيه وحده يتحد الموضوع والذات ، الوجود والمعرفة بمعنى أن أحدهما يتضمن الآخر ويفترضه . وبعبارة أخرى هو ذات تصبح ذاتاً عن طريق ذلك الفعل الذى تركب فيه ذاتها موضوعيًّا لنفسها ، ولكنها لا تكون موضوعاً أبداً إلا لنفسها ، وفى حدود ذلك الفعل الذى تصبح عن طريقه ذاتاً . لذلك يمكننا أن نصف هذا المبدأ قائلين إنه نفس القوة تكرر ذاتها دائماً فى صورة ذات وموضوع يفترض أحدهما الآخر ولا يمكنهما الوجود إلا باعتبارهما نقيضين .

---

objicitur perceptum. It is to be found there ore neither in object nor subject taken separately, and consequently, as no other third is conceivable, it must be found in that which is neither subject nor object exclusively, but which is the identity of both.

Thesis VI

This principle, and so characterised, manifests itself in the SUM or I AM; which I shall hereafter indiscriminately express by the words spirit, self, and self-consciousness. In this, and in this alone, object and subject, being and knowing are identical, each involving, and supposing the other. In other words, it is a subject which becomes a subject by the act of constructing itself objectively to itself; but which never is an object except for itself, and only so far as by the very same act it becomes a subject. It may be described therefore as a perpetual self-duplication of one and the same power into object and subject, which presuppose each other, and can exist only as antitheses.

تعليق : وإذا سئلت عن كيفية معرفتى للأنا فالجواب الوحيد الذى لدى هو أنى أنا لأنى أنا . ولكن مع هذا اليقين المطلق إذا ما سئلت ثانياً كيف أنى أى الشخص الجزئى أصبحت موجوداً فإنى أجيب ، فيما يتعلق بأساس وجودى وليس فيما يتعلق بأساس معرفتى لهذا الوجود ، أجيب بأنى موجود لأن الله موجود أو بأسلوب أدنى إلى الفلسفة فأقول إنى موجود لأنى موجود فى الله .

ولكن إذا ما سمونا بتصورنا للذات أو الأنا (الجزئى) إلى الذات المطلقة ، والأنا العظيم الأبدى فحينئذ يتحد الوجود والمعرفة والفكرة والحقيقة ، ويصبح أساس الوجود وأساس معرفة الوجود نفس الشىء : فسر الأنا المطلق هو ذاته . وهو موجود لأنه يدرك ذاته ويدرك ذاته لأنه موجود .

القضية السابعة

وهكذا إذا كنت أعرف ذاتى من خلال ذاتى فقط فمن التناقض أن نطلب محمولا آخر للذات غير الشعور أو الوعى بالذات . ففى وعى الروح بذاتها فقط

SCHOLIUM. If a man be asked how he *knows* that he is ? he can only answer, sum quia sum. But if (the absoluteness of this certainty having been admitted) he be again asked, how he, the individual person, came to be, then in relation to the ground of his *existence*, not to the ground of his *knowledge* of that existence, he might reply, sum quia Deus est, or still more philosophically, sum quia in Deo sum.

But if we elevate our conception to the absolute self, the great eternal I AM, then the principle of being, and of knowledge, of idea, and of reality; the ground of existence, and the ground of the knowledge of existence, are absolutely identical, Sum quia sum; I am, because I affirm myself to be; I affirm myself to be, because I am.

Thesis VII

If then I know myself only through myself, it is contradictory to require any other predicate of self, but that of self-consciousness. Only

يوجد الاتحاد بين الموضوع والتصور ، ففيه فقط يوجد جوهر الروح وهو أنها تتصور ذاتها . وإذا كانت هذه الحقيقة إذن هى الحقيقة المباشرة الوحيدة التى تقوم على يقينها حقيقة معرفتنا الجماعية فينتج عن ذلك أن الروح لا تنظر إلا ذاتها فى جميع الموضوعات التى تنظر إليها . وإذا أمكن البرهنة على ذلك فإننا نؤكد الحقيقة المباشرة لكل معرفة حدسية . لقد بينا أن الروح التى هى موضوع ذاتها ليست أصلا موضوعاً وإنما هى ذات مطلقة يمكن أن يصير كل شىء بالنسبة لها ، بما فى ذلك ذاتها ، موضوعاً . وهكذا فهى لا بد أن تكون فعلا لأن كل موضوع بوصفه موضوعاً ميت محدد غير قادر فى ذاته على الفعل ومتناه بالضرورة ؛ ثم إن الروح (التى هى فى الأصل وحدة من الموضوع والذات) لا بد لها أن تفصل هذه الوحدة بمعنى من المعانى حتى يتسنى لها أن تعى بها : فتكون ذاتها وغيرها معاً . وبما أن هذا يتضمن فعلا ينتج إذن أنه يستحيل الوعى أو الشعور بالذات اللهم إلا فى الإرادة وبواسطتها . وعلى ذلك فالروح الواعية بذاتها هى إرادة ولا بد لنا أن نفترض أن الحرية هى أساس الفلسفة ولا يمكن استنتاجها منها .

---

in the self-consciousness of a spirit is there the required identity of object and of representation; for herein consists the essence of a spirit, that it is self-representative. If therefore this be the one only immediate truth, in the certainty of which the reality of our collective knowledge is grounded, it must follow that the spirit in all the objects which it views, views only itself. If this could be proved, the immediate reality of all intuitive knowledge would be assured. It has been shown, that a spirit is that, which is its own object, yet not originally an object, but an absolute subject for which all, itself included, may become an object. It must therefore be an ACT; for every object, is as an *object*, dead, fixed, incapable in itself of any action, and necessarily finite. Again the spirit (originally the identity of object and subject) must in some sense dissolve this identity, in order to be conscious of it : fit alter et idem. But this implies an act, and it follows therefore that intelligence or self-consciousness is impossible, except by and in a will. The self-conscious spirit therefore is a will; and freedom must be assumed as a *ground* of philosophy, and can never be deduced from it.

القضية الثامنة

ما كان أصله موضوعيًّا لا بد أن يكون بالضرورة متناهياً بوصفه موضوعاً، وهكذا فيما أن الروح ليست فى أصلها موضوعاً وأن الذات توجد فى نقيض الموضوع فلا يمكن أن تكون الروح فى أصلها متناهية . ومع ذلك فهى لا يمكنها أن تكون ذاتاً دون أن تصبح موضوعاً ، وبما أنها فى أصلها وحدة من الاثنين فلا يمكن تصورها متناهية فقط ولا يمكن تصورها لامتناهية فقط ، وإنما نتصورها وحدة فريدة من الاثنين . وفى وجود هذا التناقض وفى التوفيق بينه وفى تكراره تتلخص عملية الخلق والحياة وسرهما .

القضية التاسعة

إن مبدأ الوجود والمعرفة الجماعيين بوصفه إرادة أو فعلا أوليًّا تكرر الذات فيه نفسها هو المبدأ غير المباشر الذى يقوم عليه كل علم ، إلا أنه المبدأ المباشر

Thesis VIII

Whatever in its origin is objective, is likewise as such necessarily finite. Therefore, since the spirit is not originally an object, and as the subject exists in antithesis to an object, the spirit cannot originally be finite. But neither can it be a subject without becoming an object, and, as it is originally the identity of both, it can be conceived neither as infinite nor finite exclusively, but as the most original union of both. In the existence, in the reconciling, and the recurrence of this contradiction consists the process and mystery of production and life.

Thesis IX

This principium commune essendi et cognoscendi, as subsisting in a WILL, or primary ACT of self-duplication, is the mediate or indirect

للعلم الكلى وحده أو للفلسفة الصورية أو المثالية وحدها . إذ يجب أن نذكر أن جميع هذه القضايا تشير فقط إلى أحد المحورين اللذين تدور حولهما العلوم ، أى إلى العلم الذى يبدأ بما هو ذاتى ويقصر نفسه عليه بدقة وصرامة تاركاً بذلك الموضوعى (باعتباره موضوعياً صرفاً) للفلسفة الطبيعية أو لعلم الطبيعة الذى يمثل المحور الآخر . وتصورنا للفلسفة بوصفها معرفة منظمة لمجموعة معارفنا (أى بوصفها علم العلوم) يتضمن ضرورة مبدأ أعلى للمعرفة باعتباره مصدر جميع أفعال العقل والإدراك الجزئية والصورة التى تصاحب هذه الأفعال . وكما بينا لا يمكن أن يوجد هذا المبدأ إلا فى فعل الوعى الذاتى وتطوره . نحن لا نبحث فى مبدأ مطلق للوجود وإلا قابلتنا لا شك اعتراضات وجيهة كثيرة على نظريتنا ، ولكننا نبحث فى مبدأ مطلق للمعرفة . والنتيجة التى يوصلنا إليها هذان النوعان من العلوم أو نقطة استوائهما هى مبدأ فلسفة كلية غير منفصلة كما وجدت من الحكمة أن أفسر مقدماً فى التعليق على القضية السادسة . وبعبارة أخرى تتحول

---

principle of every science; but it is the immediate and direct principle of the ultimate science alone, i.e. of transcendental philosophy alone. For it must be remembered, that all these Theses refer solely to one of the two Polar Sciences, namely, to that which commences with, and rigidly confines itself within, the subjective, leaving the objective (as far as it is exclusively objective) to natural philosophy, which is its opposite pole. In its very idea therefore as a systematic knowledge of our collective KNOWING, (scientia scientiae) it involves the necessity of some one highest principle of knowing, as at once the source and accompanying form in all particular acts of intellect and perception. This, it has been shown, can be found only in the act and evolution of self-consciousness. We are not investigating an absolute principium essendi; for then, I admit, many valid objections might be started against our theory; but an absolute principium cognoscendi. The result of both the sciences, or their equatorial point, would be the principle of a total and undivided philosophy, as, for prudential reasons, I have chosen to anticipate in the Scholium to Thesis VI. In other words, philosophy

الفلسفة إلى الدين ويتسع مجال الدين بحيث يشمل الفلسفة . نحن نبدأ بمعرفة الذات حتى ننتهى عند الأنا المطلق ، نبدأ من النفس الفردية بقصد أن نفقدها ونجد النفوس جميعاً فى الله .

القضية العاشرة

ولا يبحث الفيلسوف المثالى فى الأساس النهائى لمعرفتنا الذى قد يكون خارج حدود هذه المعرفة ، وإنما هو يبحث فى معرفتنا ذاتها ، تلك المعرفة التى لا نستطيع نحن أن نتعداها . والبحث فى مبدأ معرفتنا يتم فى مجال معرفتنا . ولذلك فلا بد أن يكون هذا المبدأ من الأمور التى يمكن معرفتها ، ونحن نقول فقط إن فعل الوعى الذاتى هو فى نظرنا مبدأ جميع معرفتنا الممكنة ومنبعها .

(« سيرة أدبية » الجزء الأول – ص ١٨٠ – ١٨٦)

---

would pass into religion, and religion become inclusive of philosophy. We begin with the I KNOW MYSELF, in order to end with the absolute I am. We proceed from the SELF, in order to lose and find all self in God.

Thesis X

The transcendental philosopher does not inquire, what ultimate ground of our knowledge there may lie out of our knowing, but what is the last in our knowing itself, beyond which *we*. cannot pass. The principle of our knowing is sought within the sphere of our knowing. It must be something therefore, which can itself be known. It is asserted only, that the act of self-consciousness is for *us* the source and principle of all *our* possible knowledge.

(*Biographia Literaria*, vol. I, pp. 180-186).

النص الثالث عشر

العقل والدين

إن وظيفة العقل النظرى ، بل غريزته إذا جاز هذا التعبير ، أن يحقق الوحدة بين جميع معارفنا وتصوراتنا . وعلى هذه الوظيفة يعتمد كل مذهب ، وبدونها لن يمكننا التفكير بطريقة مترابطة سواء فى الطبيعة أم فى عقولنا . ولكن هذا غير ممكن إلا بافتراض كائن « واحد » هو أساس الكون وعلته ، كائن يظل كما هو لا يؤثر فيه الزمان ولا يعتريه التغير وسط التغيرات والتتابع الزمنى . وهذا الواحد يتحتم أن نتأمله باعتباره كائناً أبدياً ثابتاً .

حسناً ! كذلك نجد أن المعنى الذى يقوم على أساسه الدين ويفرضه الضمير وتتطلبه الأخلاق يحتوى نفس الحقائق أو على الأقل يحتوى حقائق لا يمكن التعبير عنها فى صيغة مختلفة . إلا أن هذا المعنى كما ينشأ فى عقلناله صفات إضافية لا نكونها عن طريق التجريد والنفى ، صفات مثل القداسة

---

13. **Reason and Religion**

It is the office, and, as it were, the instinct of Reason to bring a unity into all our conceptions and several knowledges. On this all system depends; and without this we could reflect connectedly neither on nature nor our own minds. Now this is possible only on the assumption or hypothesis of a ONE as the ground and cause of the Universe, and which in all succession and through changes is the subject neither of Time nor Change. The ONE must be contemplated as Eternal and Immutable.

Well ! the Idea, which is the basis of Religion, commanded by the Conscience and required by Morality, contains the same truths, or at least truths that can be expressed in no other terms; but this idea presents itself to our mind with additional attributes, and these too

والعناية والمحبة والعدالة والرحمة . كذلك من صفاته أنه الواحد الأعظم ، الخالق والسيد والقاضي له شخصيته التي تميزه وله وجود مستقل يعلو على العالم .

وهكذا نرفع إلى مستوى معنى الله الحي الذى هو الموضوع الأعظم لإيماننا وخوفنا وتقديسنا ، افتراضنا بأن هناك واحداً هو أساس العالم ومبدؤه (ذلك الافتراض الذى هو ضرورى وإن كانت ضرورته منطقية وشرطية فقط) . ذلك لأن الدين والأخلاق تجبرنا حقًّا على اعتبار الله أبديًّا ثابتاً . ولكن إذا استنتج أحد عن طريق الاستدلال استحالة الخلق من فكرة أبدية الكائن الأعظم ، أو إذا استنتج ، كما فعل أرسطو ، أن الخلق معاصر لله ، أو أحل محل الخلق نظرية الفيض ، كما يفعل الأفلاطونيون المتأخرون ، فجعل الكون ينساب من الله كما تنتشر أشعة الشمس من الكرة الشمسية أو إذا استنبط أحد من فكرة الثبات المقدس أن الصلاة والدعوات لا بد وأنها جميعاً خرافة لا جدوى منها ؛ إذا حدث كل ذلك فإنه لا يجدر بنا أن نختبر هذه النتائج مهما كانت واضحة ومهما

---

not formed by mere Abstraction and Negation — with the attributes of Holiness, Providence, Love, Justice, and Mercy. It comprehends, moreover, the independent (*extra-mundane*) existence and personality of the supreme ONE, as our Creator, Lord, and Judge.

The hypothesis of a *one* Ground and Principle of the Universe (necessary as an *hypothesis;* but having only a *logical* and *conditional* necessity) is thus raised into the Idea of the LIVNG GOD, the supreme Object of our Faith, Love, Fear, and Adorational Religion and Morality do indeed constrain us to declare him Eternal and Immutable. But if from the Eternity of the Supreme Being a Reasoner should deduce the impossibility of a Creation; or conclude with Aristotle, that the Creation was co-eternal; or, like the latter Platonists, should turn Creation into *Emanation*, and make the universe proceed from Deity, as the Sunbeams from the Solar Orb;— or if from the divine Immutability he should infer, that all prayer and supplication must be vain and superstitious : then however evident and logically necessary such conclusions may appear, it is scarcely worth our while to examine,

كانت ضرورية منطقيًّا . إذ يتحتم على كل هذه النتائج أن تكون خاطئة . ذلك لأنه لو كانت صادقة لفقد « المعنى » أساسه الوحيد من الحقيقة فلم يعد ذلك المعنى الذى قصد المؤمن أن يجعله نقطة بدايته التى هى وحدها نقطة بداية الدين والأخلاق . . .

لذلك لا يجزعن المؤمن من الاعتراضات النظرية البحتة مهما كان يبدو فيها من صدق نظرى طالما هو مقتنع بأن « نتيجة » هذه الاعتراضات تنفر منها أوامر الضمير ولا يمكن التوفيق بينها ومطالب الأخلاق .

(« عون على التأمل » — ص ١٠٩ — ١١١)

---

whether they are so or not. The positions themselves *must* be false. For were they true, the Idea would lose the sole ground of its *reality*. It would be no longer the Idea intended by the Believer in *his* premise — in the premise, with which alone Religion and Morality are concerned ...

Let the believer never be alarmed by objections wholly speculative, however plausible on speculative grounds such objections may appear, if he can but satisfy himself, that the *result* is repugnant to the dictates of conscience, and irreconcilable with the interests of morality.

(*Aids to Reflections*, pp. 109-111)

النص الرابع عشر

العقل والسياسة

لا شك مطلقاً فى أن العقل يجب أن يكون رائدنا وحاكمنا ، وفى أنه أساس أفكارنا عن الخير والشر ، فطبيعة الإنسان الخلقية بأسرها منبعها العقل ، ولا وجود لها إلا فيه . ومن العقل يمكننا أن نستمد المبادئ التى يجب على الفهم أن يطبقها ونستمد المثل العليا التى نحاول أن نقترب منها عن طريق فهمنا . إلا أن هذا ليس دليلا على أن العقل وحده هو الذى يجب أن يحكم البشر سواء كان ذلك باعتبارهم أفراداً أم بوصفهم دولا . وليس هذا من واجب العقل لأنه يقع خارج سلطانه . فلا تستطيع قوانين العقل أن ترضى المطالب الأساسية للمجتمع الإنسانى . . . وليس لدينا أى دليل على أن العقل يستطيع أن ينظم بشكل محدد أوجه نشاط الإنسان العامة الأولية ، وذلك بدون معونة القوانين الوضعية

---

14. Reason and Politics

That reason should be our guide and governor is an undeniable truth, and all our notion of right and wrong is built thereon; for the whole moral nature of man originated and subsists in his reason. From reason alone can we derive the principles which our understandings are to apply, the ideal to which by means of our understandings we should endeavour to approximate. This, however, gives no proof that reason alone ought to govern and direct human beings, either as individuals or as states. It ought not to do this, because it cannot. The laws of reason are unable to satisfy the first conditions of human society. ... Still the proof is wanting that the first and most general applications and exertions of the power of man can be definitely regulated by reason unaided by the positive and conventional laws in the formation

والعرف ، تلك القوانين التى يرشدنا الفهم إلى صياغتها والتى ترجع عدالتها إلى ما فيها من مصلحة فحسب .

إن الهدف الرئيسى الذى من أجله أقام الناس فيما بينهم المجتمعات والدول لم يكن حماية أرواحهم وإنما كان حماية ملكيتهم . . . ولذلك فالقوانين الإنسانية تتعلق جميعها سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر بالملكية وبالتالى لما فى هذه الملكية من عدم المساواة . ومع ذلك فمن المستحيل أن نستنتج حق الملكية من العقل الخالص . . . هذا هو ما يسلم به روسو ذاته إذ يقول بصراحة إنه لا يمكن استنباط الملكية من قوانين العقل والطبيعة ، ولكنه كان يجدر به أن يسلم فى الوقت عينه بأن نظريته بأسرها لا أساس لها من الصحة . وعلى أفضل الفروض نقول إن روسو يمكن أن يعتبر مذهبه مماثلا للهندسة (وإذا كان مذهبه حقاً علمياً خالصاً فيتحتم عليه أن يكون كذلك) . فالهندسة تقدم لنا مثلا أعلى لا يمكن تحقيقه تماماً فى الطبيعة لكونها طبيعة فحسب : فالأجسام أكثر من مجرد امتداد ، ولا شىء غير النظريات الهندسية وحدها يوازى الامتداد الخالص .

---

of which the understanding must be our guide, and which become just because they happen to be expedient.

The chief object for which men first formed themselves into a state was not the protection of their lives but of their property. To property therefore, and to its inequalities, all human laws directly or indirectly relate .. Now it is impossible to deduce the right of property from pure reason .. Rousseau himself expressly admits that property cannot be deduced from the laws of reason and nature; and ought therefore to have admitted at the same time, that his whole theory was a thing of air. In the most respectable point of view he could regard his system as analogous to geometry. (If indeed it be purely scientific, how could it be otherwise?) Geometry holds forth an ideal which can never be fully realized in nature : because bodies are more than extension, and to pure extension of space only the mathematical theorems wholly correspond. In the same manner the moral laws of the intellectual

وبالمثل فإن القوانين الخلقية للعالم العقلى طالما هى مستنتجة من العقل الخالص لا يمكن تطبيقها تماماً على طبيعتنا البشرية التى هى طبيعة حسية غير خالصة ، فليس الإنسان عقلا فحسب ، ولا يعمل عقله بمفرده وإنما يتحتم على العقل أن يظهر فى ثياب الفهم الجزئى والميول الفردية لكى يصبح حقيقة وموضوعاً للوعى والتجربة .

إن القاعدة التى يقوم عليها التشريع بأسره والتى هى أساس السلطة التشريعية كلها هى قاعدة المصلحة التى تعتمد على التجربة والظروف الخاصة ، تلك الظروف التى تختلف من أمة إلى أمة ومن وقت إلى آخر فى الأمة الواحدة . إن المبادئ الكلية باعتبارها مبادئ كلية تفترض بالضرورة موضوعات متجانسة كاملة وهذه الموضوعات توجد فى معانى الهندسة البحتة وفى الكائنات السماوية كما أظن ، ولكنها لا توجد أبداً فى مخلوقات مجبولة من لحم ودم .

(« الصديق » ص ١٢٥ – ١٢٧)

---

world, as far as they are deducible from pure intellect, are never perfectly applicable to our mixed and sensitive nature, because man is something beside reason; because his reason never acts by itself, but must clothe itself in the substance of individual understanding and specific inclination, in order to become a reality and an object of consciousness and experience..

Expedience founded on experience and particular circumstances, which will vary in every different nation, and in the same nation at different times, (is) the maxim of all legislation and the ground of all legislative power. For universal principles, as far as they are principles and universal, necessarily suppose uniform and perfect subjects, which are to be found in the ideas of pure geometry and (I trust) in the realities of Heaven, but never, never, in creatures of flesh and blood.

(*The Friend*, pp. 125-127).