هملت
وفلسفة النقد الأدبي

بقلم : موريس ويتز
ترجمة : عبد النبي اصطيف

أولاً ـ في مبضع إليوت

ينبغي أن يكون الاهتمام الرئيسي لناقد مسرحية هملت ـ كما يبدو بالنسبة الى إليوت في مقالته القصيرة الرائعة ((هملت)) ـ (١٩١٩)(١) ـ دراسة المسرحية ككل ، مقارنتها بغيرها ، وتقويمها . وهو في تأكيده على التقويم أكثر من التفسير ، اضافة الى اهتمامه بهملت المسرحية عوضاً عن ((هملت)) البطل ، انما يعود بنا الى نقاد هملت وشكسبير في القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر .

★ انظر Morris Weitz, **Hamlet and the Philonaphy of Literary Criticism,** Faber and Faber, London (1972), PP. 37-43.

١ ـ T. S. Eliot, "Hamlet", **Selected Essays** (London 1932) .

وقد نشرت هذه المقالة في البداية تحت عنوان : (هملت ومشكلته) في مجلة The Athenasum العدد : ٤٦٦٥ عام ١٩١٩ ، وكل الاشارات التي ستلي ستكون الى المقالة المنقحة في « مقالات مختارة » .

وتقويم مسرحية هملت ـ كما ينشغل به إليوت ـ يشمل اجراء محاكمة للخصائص الفنية للمسرحية ، واعطاء أسباب لهذه المحاكمة ، وتقديم شرح لاخفاق المسرحية . ان هملت بالنسبة الى إليوت ـ اذ يبدأ معالجتها ـ «أكبر اخفاق فني بالتأكيد» ، «وأبعد كثيراً من أن يكون رائعة شكسبير»(٢) . انها في الحقيقة موناليزا الادب « Mona Lisa » وهي ممتعة أكثر من كونها عملاً فنياً عظيماً .

ويقدم إليوت ثلاثة أسباب لحكمه السلبي هذا :

* **الأول** : هو أن المسرحية غير متسقة في صناعتها الشعرية .

* **والثاني**: هو أنها تتضمن مشاهد « غير مشروحة ، وليس لها غير مسوغ ضئيل كمشاهد بولونيوس ـ لايرتس Polonius - Laertes وبولونيوس ـ رينالدو « Polonius - Reynaldo » (٣) .

* **والثالث**: والاكثر أهمية وهو أن معظم العمل في المسرحية مسرف في عاطفته الاساسية . وهذا هو السبب الوحيد الذي يعتمد عليه إليوت بشكل رئيسي ، فالعاطفة الاساسية في المسرحية التي كتبها شكسبير هي شعور ابن تجاه والدته الآثمة(٤) ، ولكن هملت سود بعاطفة لا يمكن التعبير عنها ، لانها افراط في الوقائع كما تظهر(٥) ، يقول إليوت : والذي جرى خطأ هو أن شكسبير لم يوجد معادلاً موضوعياً لعاطفة هملت أو :

« مجموعة من الموضوعات ، أو موقفاً ، أو سلسلة من الاحداث تكون صيغة لهذا الانفعال الخاص ، حتى اذا ما أعطيت الوقائع

---

٢ ـ إليوت : « مقالات مختارة » ص ١٤٣ .
٣ ـ المرجع نفسه : ص ١٤٣ .
٤ ـ المرجع نفسه : ص ١٤٤ .
٥ ـ المرجع نفسه : ص ١٤٥ .

الخارجيـة ، التي ينبغي أن تنتهي بتجـربة حسية ، استعيد الانفعال نفسه حالاً »(٦) .

ف «مكبث» على سبيل المثال تتضمن هذا المجادل الدقيق وحالة السيدة «مكبث» العقلية توصف « بتراكم متقن لانطباعات حسية متخيلة »(٧) عندما تمشي في نومهـا مثـلاً .

« ان الحتمية الفنية كامنة في كفاية الخارجي التامة هذه للانفعال ، وهذا بالضبط ما ينقص هملت »(٧) وهكذا فان هملت تخفق جزئياً بسبب من أن كثيراً منها غير متصل ـ كما ينبغي ـ بانفعالها الاساسي ، كما تخفق في تشييء Objectification هذا الانفعال في علاقات هملت بأمـه .

ان إليوت يرفض التفسير أو الشرح كوظيفة نقدية سليمة(٨) ، والشرح الوحيد للمسرحية الذي يسمح به هو « تقديم الوقائع التاريخية الوثيقة الصلة بالموضوع والتي لا يفترض بالقارىء أن يعرفها »(٩) . ولكن يبدو أن إليوت ينقض هذا التنازل بالسبب الثالث لتقويمه المسرحية ، لان جزءاً من هـذه الحجة يتضمن شرح هملت أو تفسيرها وبالتحديـد (الانفعـال الاساسي في المسرحية والذي هو شعور ابن تجاه أمه الآثمة) . واذا كان بالامكان اظهـار خطأ إليـوت في شرحه ، فان حجته يمكن أن تنهار ، وبالتالي فان معالجتـه الخاصة تضعف ان لم تبطل بكاملهـا .

وينتقل بعدها إليوت ليعلل اخفاق شكسبير في تقديم الوقائع التاريخية الوثيقة الصلة بمسرحية هملت ، ويستقي محاجته مـن ج. م. روبرتسون J. M. Robertson ، و إ. إ. ستول E. E. Stoll ، في بيـان أن المسرحية

---

٦ ـ المرجع نفسه : ص ١٤٥ .

٧ ـ المرجع نفسه : ص ١٤٥ .

٨ ـ من المعلوم أن إليوت تخلى عن رفضه للتفسير انظر مقدمته لكتاب :
G. Wilson Knight **The Wheel of Fire** New York 1957.

٩ ـ إليوت : **مقالات مختارة** ص ١٤٢ .

ما هي الا تراكمات لمسرحية قديمة ، وأن فهم شكسبير لانفعال هملت الاساسي فيها ما هو الا طبقة أخرى مضافة تندمج بالمواد الاكثر قدماً . ان « المأساة الاسبانية » Spanish Tragedy لكيد Kyd ومسرحية هملت المفقودة له أيضاً ، وحكاية بيلفورست The tale of Belleforest ، اضافة الى النسخة الالمانية للمسرحية ، كل ذلك يتيح الفرصة أمامنا لاستخلاص بعض هذه المواد القديمة اضافة الى استخلاص مسرحية أقدم :

« كان الحافز فيها ـ وبكل بساطة ـ حافز انتقام ، وكان العمل ـ أو التأخير ـ بسبب صعوبة اغتيال الملك المحاط بالحرس لا لشيء آخر ، وكان جنون هملت مجرد تلفيق من أجل تجنب الشكوك وبنجاح »(١٠) .

ان التأخير في مسرحية شكسبير لم يفسر بصعوبات خارجية ، اضافة الى أن الجنون أثار الشكوك ، ويبدو أن هملت كان مدفوعاً بأكثر من الثأر ، في حين ان هذا « الاكثر من الثأر » لا يُعبر عنه بوضوح أو بموضوعية عن طريق العمل . ان مسرحية شكسبير تخفق بسبب كونه غير قادر على أن يستمد انفعال هملت الاساسي من المواد الصعبة المعالجة في المسرحية القديمة . وينتهي إليوت الى القول « بأننا ينبغي أن نقر بأن شكسبير قد عالج هنا مشكلة قد برهنت مراراً قبله »(١١) .

ويمكن أن يلاحظ أن إليوت ـ وحتى في مقالته الموجزة هذه ـ ينشغل بعدد من المهام المختلفة . فهو يصف بعض جوانب هملت ـ جنونه على سبيل المثال هو تلفيق أكثر منه جنوناً حقيقياً(١٢) ـ ويشرح المسرحية ، ويبين لماذا تخفق ، ثم يقومها في النهاية . وبما أن مهمته الاساسية كانت التقويم فلنحاول أن نمحصها أولاً .

١٠ـ إليوت : المرجع نفسه .

١١ـ إليوت : المرجع نفسه ص ١٤٦ .

١٢ـ إليوت : المرجع نفسه .

يزعم إليوت أن هملت أكبر اخفاق فني ، وهو يحاج في حكمه هذا ـ كما أعتقد ـ على الوجـه التـالي :

مقدمة أولى : أحـد معايير العمل الفني العظيم أنـه ينبغي أن يتضمن معادلاً موضوعياً للانفعـال الرئيسي .

مقدمة ثانية : مسرحيـة هملت لا تتضمن هـذا المعـادل الموضـوعي Objective Correlatine .

نتيجـة : ولهذا فانها ليست عملاً فنياً عظيماً، أي هي اخفاق فني.

وثمة ردود عديدة ممكنة في هـذا الموضع ، وأحدها أن نفنـد المقدمة الثانية ، وهذا معناه محاولة التأكيد على أن هملت ترضي معيار إليوت ما دامت الوقائع الخارجية ليست افراطاً في انفعال هملت ، بل انها في الحقيقة مكافئة لهـذا الانفعـال . وعلى هذا فان إليوت يخفق كناقد في التقاط هذا الانفعال الاساسي في شخصية هملت والذي تجسّد في عمل Cction وهـذا مساوٍ لقولنـا ان إليـوت لا يحسن فهـم المسرحية لأنه يخفق في شـرح شخصية البطـل هملت .

ويسلك ج. دوفر ويلسون J. Dover Wilson السبيل نفسها مؤكداً أن انفعال هملت ليس افراطاً في وقائع المسرحية ، لانه ليس مجرد انفعـال تجاه والدة آثمة فقط ، بل مسافحة أيضـاً :

« ان فكرة السفاح الشائنة هي الشبح الماثل في ذهـن هملت خلال المناجاة الاولى ، وهذا بالذات ـ بعيداً عن الاسراع المريع في اجراءات الزفاف ـ ما جعل كل « أعراف العالم » تبـدو مملة ومبتذلة وسطحية بل غير مجدية تلطخ طبيعته البشرية ، وتجعله ينتظر الموت، ويستحث الصرخة المرة: (سهولةالانقياد، والاسمامرأة) هلالانفعالالكامنفيهذا الكلامإسرافاً فيالحقائق؟انهسؤالالاختبارالذي

تقوم به قائمة مقولة إليوت أو تتهاوى ، لانه اذا ما قبلت المناجاة الاولى على أنها ملائمة مسرحياً ، فالبقية يمكن أن تتبعها »(١٣) .

هل من الممكن بعدئذ ـ كما يقترح ويلسون ـ أن يكون إليوت ، وليس شكسبير ، هو الذي عالج مشكلة دلل عليها مراراً قبله .

وثمة جواب آخر ممكن لتقدير إليوت السلبي للمسرحية وهو أن نستحصل على معادل موضوعي في المسرحية ، ليس في عاطفة واحدة ، ظن أنها رئيسية ، ولكن لنقل في بعض موضوعات مضللة . وهذه الامكانية واردة في نقد ج. ويلسون نايتس (G. Wilson Knight) في تصوره لمجموعة من المشابهات في مسرحية هملت ، كما هي واردة في تفسير(١٤) فرنسيس فيرغسون Francis Fergusson . فهما يلمحان الى سؤال مفاده ، لماذا يجب أن يتجسد العمل في مسرحية هملت في مجرد عاطفة أو انفعال رئيسي ، ولماذا لا يكون المعادل الموضوعي موضوعاً ، أو طباقاً ، أو مقابلة ، أو أسطورة ، او نموذجاً طقسياً ؟

وأيضاً هناك رد ثالث ممكن في تخطي المقدمة الثانية ، والاستدارة الى المقدمة الأولى ، المقدمة الأساسية في محاجة إليوت . وهذا الرد يثير أسئلة جادة حول المعادل الموضوعي جملة . فاليوت يزعم أن الابانة من معادل موضوعي هو أحد معايير الفن العظيم . ويبدو واضحاً من خلال مناقشته أن هذا الشرط بالنسبة اليه ضروري ـ ولكنه غير كاف ـ للعظمة الفنية . وهو لا يقدم أي حجة يدعم بها هذا الزعم ، وبالتالي فثمة تساؤل يمكن اثارته هنا يتعلق

١٣ـ Wilson, «Mr. Eliot's Theary of Hamlet», **What Happens in Hamlet, Appendix D, P. 307.**

١٤ـ انظر الفصل السابع من هذا الكتاب .

بمكانة هذا الزعم أو المذهب . هل هو بدهي ؟ هل هو صحيح بالتجربة ؟ أو انه مجرد مسلمة فنية بالنسبة لاليوت ؟

وسؤال آخر هنا هو ما الذي يعنيه اليوت بالمعادل الموضوعي ؟ أن اليوت لا يعرّف هذا المفهوم ، صحيح انه يعطي أمثلة ولكنه يترك المرء يتساءل بعدها ما الذي يعنيه به ، ولماذا يقصره على الانفعال في الفن ، بالتأكيد فان « الحتمية الفنية » Artistic inevitability ليست دائماً من هذا النوع العاطفي . وهكذا فان اليوت يبقى مديناً لنا إما بتعريف هذا المفهوم المفتاحي أو توضيحه(١٥) .

وثمة أسئلة أخرى ـ ربما كانت أكثر جوهرية ـ تتصل بنظرية اليوت ـ أو بأي نظرية تقويم في النقد. وسوف أناقش ذلك بالتفصيل في الفصل السادس عشر ، ولكن ما دامت هذه المقالة النقدية تثير أسئلة كهذه ، فان تعداد بعض منها هنا يخدمنا بشكل جيد . إن غرض اليوت الرئيسي ـ هو أن يقدم معالجة معقلنة للمسرحية ، ويبدو أنه يفترض أن التقويم شيء طبيعي بالنسبة الى النقد ، ولكن هل هو جزء ضروري لدراسة أي عمل فني ؟ وهل يخلّ التقويم بالنقد ، وأكثر من هذا إن اليوت يحاكم المسرحية ، فهل محاكمته هذه صحيحة أم خاطئة ؟ وأخيراً هو يقدم أسباباً لمحاكمته ، ولكن ثلاثة أسئلة يمكن أن تثار هنا :

ما هي الصلة بين المحاكمة والأسباب ؟

١٥ـ من أجل نقد متخلخل لمعادل إليوت الموضوعي انظر : كتاب Elisea Vivas فصل « The Objective Carrelative of T. S. Eliot » . في كتابه Creation and Discovery (New York 1955) . الصفحات ١٧٥ ـ ٢٠٦ .

هل محاجة اليـوت في إخفاق مسرحية هملت الفني ــ كمـا يبدو انه يقترح ــ استنتاجية ؟ أم هي استقرائية ؟ أو هل ثمة إمكانية أخرى ؟

وغرض اليوت الثاني في مقالته ــ على الرغم من احتجاجه ــ هو الشرح، وكما يلاحظ ج دوفر ويلسون فان ما هو خطأ في مسرحية هملت يصبح بالنسبة لاليوت خطأ في البطل هملت . ولذلك فهو يقرر ــ مقتفياً في ذلك أثر روبرتسون وستول ــ أن الناقد يستطيع أن ينتفع بحقائق تاريخية معينة (أعني أوصافاً وشروحات معطيات معينة خارج المسرحية) ليكون فرضية توضح ما هو محير في المسرحية . هذا الزعم يستدرجنا الى أحد بيانات « المنهج » « Method » الفعال في النقد والمسمى بالتاريخي « Historical » والذي سيكون لدي الكثـير مما يمكن أن أقوله عنه في الفصلين اللاحقين . وتكفي الاشارة هنا الى أن اليوت يقبل وثاقة صلة الحقائق التاريخية في صياغة فرضية وشرحه اللاحق لاخفاق مسرحية هملت . وثانية يقود ج ، ووفر ، ويلسون الهجوم على هذا التطبيق المحدود للمنهج التاريخي في دراسة هملت فيقول :

« إن شكسبير ــ كما يخبرنا اليوت وروبرتسون وستول ــ يلقي بطراز شعره الذي لا يضارع على البنية البدائية لمسرحية كيد ، ولكنه كان غير قادر تماماً على أن يبعث فيها الحياة درامياً ، ويبدو أنه ليس لديهم أيـة مبادىء جمالية أو درامية أو ما شابه ذلك . بل هم يبحثون عن شرح وتقويم كل شيء في شكسبير بالاشارة الى الأسباب التاريخية . وهكذا فانهم عندما يأتون الى المقطوعات أو المشاهد أو الشخصيات التي تربكهم ، وبدلاً من سؤال انفسهم ماذا يمكن أن يكون غرض شكسبير منها ، أو ماالوظائف الفنية التي يمكن أن تتضمنها مقاطع أو مشاهد أو شخصيات كهـذه في مسرحيـة كتبت للمسرح الاليزابيثي وللجمهور الاليزابيثي ، تراهم يسمونها رفات مسرحية قديمـة ،

ويتحدثون عن عسر مواد شكسبير أو فجاجة الدراما الاليزابيثية »(١٦) .

إن ويلسون يسلّم بأن بعض صعوبات هملت يمكن شرحها تاريخياً ـ كالتناقضات التي تثيرها تنقيحات المسرحية ـ كعصر هملت على سبيل المثال ، ولكن شرح معظمها امر غير ممكن ، يقول : « إنني أشك في أن تنسب أي من هذه الصعوبات الى استعصاء حل العقدة الموروثة ، وأنا جد متأكد أنها يمكن أن تتلاشى جميعاً في ايام المسرح »(١٧) .

ولكن اعتراض ويلسون الرئيسي على نقاد هملت « التاريخيين » يتوجه نحو إهمالهم لصعوبات جمة في المسرحية تتطلب معرفة تاريخية لحلها « إن الصعوبة الرئيسية للنقاد التاريخيين هي جهلهم للتاريخ ونقص فضولهم التاريخي »(١٨) . وهو يؤكد أن علينا أن نعرف الكثير عن علم الأرواح الاليزابيثي Elizabethan demonology وعن النظرية السياسية ، والحوادث النفسية والسياسية ، والاستعمالات اللغوية ، إذا كنا نريد أن نفهم جميع معطيات المسرحية الأكيدة ، فويلسن إذن لاينكر وثاقة صلة التاريخ بنقد هملت ، بل على العكس انه يؤكد على استعماله السليم كتمهيد للتحليل الفني للمسرحية .

★ ★ ★

١٦ـ Wilson, « The New Shakespeare » Hamlet, PP. XLVI-LVII

١٧ـ المرجع نفسه ص XLVII .

١٨ـ المرجع نفسه ص L .

ثانيـاً ـ في تفسـيرات « نايت »

يكتب ج ، ويلسون ، نايت G. Wilson Knight ، مثلنا الثالث ** ، عن مسرحية هملت في كتـابـه « دولاب النـار »(١) «The Whcel of Fire» (١٩٣٠) .. إن نقد نايت يختلف في منهجـه ومجـالـه عن نقـد برادلي(٢) Bradley وجونز(٣) Jones ، فعوضاً عن الابتداء بتطبيق مقولات خاصة لفهم المسرحية ـ كالشخصية أو العقدة ـ كما يفعلان من قبل انتقالهما الى مهمتهما الرئيسية في شرح هملت ، يبدأ نايت بعرض وتسويغ مطـوّلـين لفن شعري خاص بالدراما الشكسبيرية ، يطبقه بعدها على المسرحية .

إن مشكلة نايت ـ كما يصفها ـ هي أن يقدم قراءة صحيحة للمسرحية، وهو يفضل أن يـدعو هذه المهمـة « تفسيراً » Interpretation أكثر منهـا « نقداً » ، قاصراً النقد على المقارنة والتقويم . ولكن هذا القصر غير ضروري ـ كما يعترف هو نفسه(٤) . وأنا أفضل أن أؤول ما يدعوه بالتفسير ببساطة على أنه جزء واحد من العملية النقدية يقف جنباً الى جنب مع أجزاء أخرى

---

* انظر الفصل الثالث من كتاب :
Morris Weitz, **Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism** Faber and Faber, London (1972), PP. 27-36.

** في قائمة نقاد هملت الذين تتم مناقشة نقدهم في الكتاب السابق .

١ ـ انظـر G. Wilson Knight, **The Wheel of Fire,** London 1930; 5th ed. revised New York, 1957).

٢ ـ انظر كتابه : A. C. Bradley, **Shakespearean Tragedy** (المترجم) London (1904).
وكتاب موريس ويتز المذكور آنفاً : ص ٣ ـ ١٨

٣ ـ انظر كتابه Ernest Jones, **Hamlet and Oedipus** (المترجم) New York (1949).
وكتاب موريس المذكور سابقاً ص ١٩ ـ ٢٦

٤ ـ انظر G. Wilson Knight, Ibid, P. 16.

كالتقويم والمقارنة . إن هذا سيكون أقل تضليلا من إعادة نايت للتعريفات وهو لن يشوّه أغراضه بأية طريقة كما أعتقد . وهكذا فان المهمة الأولية لناقد مسرحية هملت بالنسبة الى نايت ، هي أن يقدم تفسيراً لها ، وهذا مساو لفهم المسرحية .

ان تفسير مسرحية هملت بالنسبة الى نايت يعتمد على نظرية صحيحة عن طبيعة الدراما الشكسبيرية ، ودون فهم شعري كهذا فان تفسير هملت أو فهمها غير ممكن. وأفضل مدخل للفن الشعري الخاص بالدراما الشكسبيرية كما يعرضه نايت متضمن ــ كما أعتقد ــ في محاضرته « هجوم تولستوي على شكسبير » (١٩٣٤) التي أعيد طبعها في كتابه « دولاب النار » . يقول نايت:

« لم نفهم شكسبير بعد ، وخطؤنا هو التركيز على الشخصية والمظاهر الواقعية بشكل عام ، وهذه أشياء لا تشكل عظمة شكسبير الاساسية ، اضافة الى الاهمال المدمر للرمزية الشعرية الشكسبيرية والذي هو مشابه لذلك وخطر حقاً »(٥) .

ان الشخصية والعقدة ليسا كل شيء في مسرحيات شكسبير ، بل هما وجهان لشيء أكبر هو حقيقة الزمان ــ المكان ــ كما يحدده نايت ــ في كل واحدة من مسرحياته . يقول نايت في فصله الاول المعنون « في مبادىء تفسير شكسبير » : ثمة

« مجموعة من المشابهات المتصلة ببعضها ، وبشكل مستقل عن تتالي الزمن الذي هو القصة ، مثل موضوع الموت في مسرحية هملت ... والذي دعوته أحياناً بجو المسرحية «The play's atmosphere» »(٦) .

ان الشخصيات والعقدة محكمة التلاحم بهذه المجموعة من المشابهات ،

٥ ــ المرجع السابق الصفحات ٢٧١ ــ ٢٧٢ .
٦ ــ نفسه ص ٣ .

وهكذا فان الشخصيات تخضع لمقتضيات زمانية ومكانية Spatial, Temporal وتمييز هذه الوجوه المكانية يخدم كثيراً في تقليص وجود أخطاء في تطور الشخصية : « هناك في أعمال شكسبير ذلك التداخل المحكم للزماني ـ الذي هو سلسلة عقدة الاحداث التي يتلو بعضها بعضاً ـ بالمكاني ـ الذي هو الحقيقة الغامضة والكلية التي تحضن السكون المهيمن على حركة المسرحية وفي داخلها أيضاً »(٧) فتحت سطح العقدة والشخصية « العنصر الزماني » يكمن ذلك « الجوهر المتقد للحقيقة العقلية أو الروحية « العنصر المكاني » التي تستمد منه كل مسرحية طبيعتها ومعناها »(٨) . ان كل مسرحية شكسبيرية بخاصتها الاساسية المكانية ما هي الا « استعادة موسعة Expanded metaphore بمعنى أن الرؤية الاصلية قد طبقت بأشكال متشابهة تقريباً مع الحقيقة الفعلية »(٩) . هذه الأشكال يمكن أن تتصور على أنها موضوعات ـ على سبيل المثال مواضيع الكره والموت وغيرها ـ هي بمثابة القلب الداخلي ، أو جوهر المسرحية .

كل دراما شكسبيرية اذن ـ تبعاً لنايت ـ لها طبيعتها الاساسية المؤلفة من العناصر الروحية والرمزية والموضوعية (من Thematic) (التي هي العنصر المكاني) ملتحمة بالعقدة والشخصيات (التي هي العنصر الزماني) . ان الصفة الاساسية المميزة لكل دراما هي عنصرها السكوني الموضوعي عموماً . وهذا التحديد ـ كما يقول نايت ـ هو التحليل الصحيح لطبيعة الدراما الشكسبيرية أو جوهرها . وضمناً فان هذا اقرار صحيح بكون هملت ـ جوهرياً ـ مسرحية على سبيل المثال .

والنقد كتفسير ـ كما يحدده حينئذ نايت من خلال تحديده للدراما ـ هو طريقة في فهم الدراما يلتقط فيها المرء حقيقتها الزمانية ـ المكانية ؛ انه محاولة الوصول الى بؤرة تركيز صحيحة في المسرحية ، الى « الجوهر الحقيقي

٧ ـ نفسه الصفحات ٤ ـ ٥
٨ ـ نفسه الصفحة ١٤ .
٩ ـ نفسه الصفحة ١٥ .

للمسرحية المدروسة »(١٠) . ان التفسير هو محاولة لاعادة بناء رؤيا الشاعر ، ليس عن طريق فهم الشاعر ولكن عن طريق فهم خلقه ، وذلك « بمحاولة فهم موضوع هذا الخلق في ضوء طبيعته الخاصة وباستعمال الاشارات الخارجية كتمهيد للفهم فقط »(١١) . انه يرى « المسرحية ككل مطروحة أمامه كمنطقة وذلك بتزامن مع تنبه لهذه المشابهات المنتشرة بكثافة في منظر واحد من هذا الكل »(١٢) . وهو ميتافيزيائي يهدف الى ادراك الحقيقة العضوية للعمل الفني المعروض عليه .

وبتعبير سلبي ان التفسير يستلزم رفض البحث في مقاصد الشاعر من انشائه العمل الفني ، أو في مصادر المسرحية ، أو في الجوانب الاخلاقية للشخصيات ودوافعها في المسرحية . وعلى الاساس نفسه ان هذه البحوث تفرض ، على الحقيقة الحية للفن ، منطقاً غريباً عن طبيعته تماماً(١٣) .

وباختصار ، ان التفسير هو محاولة من جانب الناقد لشرح النموذج الموضوعي الاساسي المتحكم بالمسرحية ، واذا كان هذا الشرح المجسد يعبر عن حقيقة المسرحية ، فانه عندئذ يمكن أن يقال عنه انه التفسير الصحيح ، أو قراءة للمسرحية .

ويمكن أن نفسر هملت الآن . ان جوهرها المكاني الذي يحدد كونها دراما يمكن أن يلتقط ، وبواسطة العقل المفسر يمكن أن يسند معنى معيناً الى المسرحية ككل . وهكذا يقدم لنا نايت تفسيره للمسرحية والذي هو القراءة الصحيحة لها على زعمه . ان الحقيقة المركزية للمسرحية ـ تبعاً له ـ تكمن

١٠ـ نفسه الصفحة ٢ .
١١ـ نفسه الصفحة ١ .
١٢ـ نفسه الصفحة ٣ .
١٣ـ نفسه الصفحة ٧ .

في الصراع بين الخير والشر ، بين الصحة والمرض ، بين الحياة والموت(١٤) ، أما شخصية هملت بطل المسرحية فان الموت هو الشيء الاساسي فيها وهو الذي يحذر مصير كل المشابهات في المسرحية والعقدة والشخصيات على السواء : « حقاً ان الموت هو موضوع المسرحية ، لان مرض هملت كان عقلياً ، موتاً روحياً »(١٥) . ان المسرحية في الواقع تمثل انتصار الفناء على الحياة .

« ان عالم المسرحية ــ باستثناء موت والد هملت في الاصل ــ هو عالم الحياة النشيطة والسليمة ، والطبيعة الخيّرة ، وحس الفكاهة ، والقوة الرومانتية ، والثروة ، مقابل خلفية ذلك الرمز الذي هو هملت الشاحب المصحوب بوعي الموت . ان سفير الموت يتجول وسط الحياة »(١٦) .

« ان هملت في عالم المسرحية ــ بغض النظر عما يمكن أن يكون قد حدث في الماضي ــ هو العنصر المعارض الفريد ، والعائق الوحيد ، للسعادة والصحة والرخاء ، انه الموت الحي في وسط الحياة »(١٧) بينما يقف كلوديوس والبلاط من جهة أخرى كرمز للحياة والصحة . « انهم من هذا العالم ــ بجرائمهم ، وسطحيتهم ، وخيلائهم ، وتألقهم . انهم من المجموعة البشرية ــ التي هي رغم سقطاتها حقيقية وهي مع ذلك انسانية »(١٨) .

١٤ــ يناقش نايت (مواضيع الحياة) في مقالته (وردة أيار) « The Rose of May » في كتابه : **The Imperial Theme** الصادر في لندن عام (١٩٣١) . ومع أن تفسيره في مقالته قد ألحق بالكتاب الآنف الذكر « دولاب النار » الا أنه لا يناقض أي شيء حول هملت فيه .

١٥ــ Knight, **The Wheel of Fire,** P. 28 .

١٦ــ نفسه ص ٣٢ .

١٧ــ نفسه ص ٤٠ .

١٨ــ نفسه ص ٣٤ .

ان الدانيمارك والعالم ، اللذين يمضيان ككائن بشري سليم ، هما الصحيحان ، وهملت وحده هو المريض . ان فهم نايت الاساسي قائم ـ كما يقول هو نفسه ـ على مركز الوعي القريب من الموهبة المبدعة للشاعر »(١٩) لم يصور كلوديوس كشر ، « بل انه ليعبر عنه »(٢٠) ، فحكومته تتحرك بيسر، وهو بدوره يبدي لباقة في معاملته لحاشيته واهتماماً حقيقياً بزوجه ـ أم هملت ـ ، وحتى لطفاً ـ على الاقل في البداية ـ تجاه هملت نفسه « انه ـ مهما يبدو غريباً ـ ملك لطيف خيّر ، وقع في شرك سلسلة سببية متصلة بجريمة ، وقد كان بامكانه ـ ربما ـ أن يكسر هذه السلسلة الا بالنسبة الى هملت ، وكان في حدود قدرته أن يجعل كل شيء جيداً »(٢١) . بل انه حتى ليرتفع الى مرتبة العظمة ـ كما يقول نايت ـ بعد المشهد المسرحي في صلاته : « ان الزهرة الجميلة للروح الانسانية المكروبة » ربما كانت أقرب الى السماء في هذا المشهد من الباحث عن القتل « هملت »(٢٢) .

وفي مقابل كلوديوس والآخرين ـ باستثناء الشبح ـ نرى أن هملت غير انساني :

« انه سوبرمان بين الرجال ، وهو رجل خارق لانه مشى الى الموت وتحدث معه ، وضميره يعمل في اطار من الموت ورفض

١٩ـ نفسه ٣٣ .

٢٠ـ نفسه .

٢١ـ نفسه ص ٣٥ .

٢٢ـ نفسه ص ٣٦ ، وانظر أيضاً كتاب برادلي السابق ذكره حيث يقول : « عندما كان كلوديوس يصلي من أجل المغفرة ، كان مصمماً طول الوقت وبشكل كامل على الاحتفاظ بتاجه ، وكان يعرف ذلك ، وأكثر من هذا ـ وهو من أروع ما في أعمال شكسبير مع أنه يصفه بشكل هادىء جداً يجبرنا على عدم التنبه له ـ فان الملك عندما كان يصلي لمغفرة قتله الأول ، كان قد أنهى الترتيبات الاخيرة للقتل الثاني ـ هملت ـ ولو رغب هملت حقاً في قتله في لحظة انعدمت فيها أية أمارة من أمارات الخلاص ، لما كان في حاجة عندها أن ينتظر ، انظر A. C. Bradley, Shakespearean Tragedy, (P. 171 and n. 1)

الكلبية . لقد رأى ـ هملت ـ وحـده ـ ليس دور الدانيمارك فقط ، بل دور الانسانية أيضاً ـ حقيقة العالم ، وهذه الحقيقة هي الشر، وهكذا فان هملت هو عنصر شر في دولة الدانيمارك»(٢٣). ان هملت مسكون بسم الرفض واللاشيئية ولذلك « فهو يهدد عالماً من الاصرار الايجابي »(٢٤) .

الموت اذن هو موضوع المسرحية ، وظل الموت يكاد يطيف بالمسرحية من البداية حتى النهاية ، وهملت البطل يعكس هذا الامر أساساً ، ولذا فاننا حتى نستطيع أن نمسك بلب غموضه لا بد لنا من أن نركز على مرض روحه . ان كل مشاكل شخصية هملت وصعوباتها يمكن أن تشرح في سياق ترميزية هملت للموت كما يزعم نايت . فعندما نلتقي بهملت للمرة الاولى نراه قد فقد لتوه كل عزم على التصميم وغدا هزيل الروح . وموت والده وزواج والدته الثاني ـ كما تكشف عن ذلك مناجاته الاولى ـ يثيران حالة من القنوط في نفسه . « ان أمله في الشفاء والعودة الى الحالة الطبيعية للحياة العقلية السليمة يعتمد بشكل كبير على مقدرته على نسيان أبيه ، والصفح عن أمه . وقد أوصاه كلوديوس خيراً(٢٥) » ولكن هملت حاور بعدها الشبح الذي طلب منه بدوره الثأر وليس النسيان أو العفو . انه مدان لتوه ، فهو لا يستطيع أن يتحرك ، لقد غودر روحاً مريضة ، مدانة حتى تشفى ، وأوفيليا ـ أمله الاخير في الشفاء من خيبته العصابية ـ تدعه . انه منتشه ، شراكه المرارة والكلبية والاشمئزاز من الحياة والكراهية « هو لا ينتقم لموت والده لان بداهته معطلة ، وارادته معدومة وغير مجدية ، هي كساق مكسورة ، لا شيء ذو شأن »(٢٦) . ويبقى هملت ـ حتى نهاية المسرحية تقريباً ـ « في عملية

٢٣ـ Knight, The Wheel of Fire, P. 38 .

٢٤ـ نفسه نفسه ص ٤١ .

٢٥ـ نفسه ص ١٩ .

٢٦ـ نفسه ص ٢٣ .

مستمرة لقتل النفس »(٢٧) ، ومن خلال القسوة ، والعذاب المفرط ، والاهانة، يصبح أكثر فأكثر رمزاً للموت ، وهو يتردد فقط في الثأر ، وليس في متابعة وصية والده الاخيرة .

وداعاً ، وداعاً يا هملت تذكرني .

وهملت يطيع ــ ليس بحكمة وانما برغبة وبشكل جيد جداً(٢٨) ــ فهو لم يقم بأي شيء غير تذكر شبح والده . يقول هملت :

الروح الذي رأيتــه
ربما كان الشيطان

انه هو .

« انه شيطان معرفة الموت الذي تملك هملت ، وساقه من البؤس والالم الى المرارة المتصاعدة والكلبية والقتل والجنون »(٢٩) . هملت اذن ــ في عالم المسرحية الدرامي ــ يرمز الى مبدأ رفض الحياة المجدورة مقابل عالم الثبات .

وهكذا فان نقد نايت لمسرحية هملت مركب من :

فــن شعري Poetics .

ونظرية في التفسير Theary of interpretation .

وقراءة معينة للمسرحية Particular Reading of the Play .

والآن ماذا يمكن أن نقول في هذا النقد ؟ ، ربما يعتقد المرء انه ينبغي على الاقل ان يقــال : ان نقــد نايت كله نظراً وتطبيقاً غير صحيح . تأمل ــ في البداية ــ تفسيره الخاص لهملت، هل هو تفسير صحيح ؟ هل ينسجم ما يقوله

٢٧ــ نفسه ص ٢٦ .
٢٨ــ نفسه ص ٣٠
٢٩ــ نفسه ص ٣٩ .

عن الجوهر الموضوعي الاساسي لمسرحية هملت مع جوهر المسرحية ـ مفترضاً لحين ـ أن هذا الاساس يحدد مسار كل شيء آخر في المسرحية ؟ ثمة شكوك جادة فعلاً ! **أولا :** ان تصور نايت لعالم مسرحية هملت على أنه عالم صحة وقوة وانسانية ، وان هملت هو الشخص الوحيد المريض فيه ، يبدو غير صحيح مطلقاً وبعيداً ـ الى الحد الذي يمكن للمرء أن يتصوره ـ عن مركز وعي الشاعر . واذا كان ثمة شيء من هذا ـ كما أشار فرنسيس فيرغسون من بين آخرين ـ فانه العكس . ان عالم مسرحية هملت ـ الذي يشمل البلاط ـ هو عالم فاسد ، غير سليم ، متعفن ، مؤسس على القتل والسفاح ، وهملت هو الشخص السليم الذي يسعى ـ ليس بشكل حاسم ان شئنا الدقة ـ للكشف عن هذا الخراج الدفين وتطهيره . وأنا لست أزعم ان الرأي الاخير صحيح ، ولكن فقط ان كان لها هذا الجوهر ـ مهما يكن أن يكون هذا الجوهر او الحقيقة الروحية للمسرحية ـ فان نايت يصنع من المسرحية مظهراً أخلاقياً خادعاً بهذا الطباق بين الحياة والموت . وعلى أي حال فان كلوديوس ـ وليس هملت ـ هو المغتصب في عالم المسرحية .

ثانياً : ان تصور نايت لهملت ـ على أنه عنصر رفض ، وأنه رمز للموت ضد الحياة ـ مفهوم ضيق جداً . فهملت بالتأكيد أكثر من هذا مهما يفسر المرء ما تبقى منه . ويبدو أن برادلي أكثر قرباً من الحقيقة ـ إن كان ثمة حقيقةعن واقع هملت الروحي في المسرحية ـ عندما يفسر هملت على أنه رمز ـ ليس للرفض ـ ولكن لرحابة عالمنا الروحي وغموضه ، ذلك العالم الذي تستطيع فيه روح عظيمة كروح هملت أن تضحي بنفسها في كفاحها ضد الشر ، وثانية أنا لا أعارض نايت في كون هملت رمزاً للرحابة ، ولكن فقط أود أن أشير الى انه اذا كان يمكن ان يقال ان هملت يرمز الى شيء ، فان تفسيراً آخر أمر ممكن . أما كيف يمكن للمرء أن يستطيع أن يقرر أي التفسيرات هو الصحيح ، او انه يمكن ان يقرر فسأناقشه فيما بعد . كل ما أرغب أن ازعمه هنا في هذه المرحلة هو أن المرء يستطيع بالتأكيد أن يقرر متى يكون التفسير الخاص ـ وللأسف ـ غير كاف ، وخاصة عندما يشوه أو يحذف بعض حقائق

واضحة في المسرحية ، كمواقف هملت غير السلبية ، تجاه الحياة والعالم في هذه الحالة الخاصة .

ثالثاً : إن نايت لا يلتقط مجموعات المشابهات ـ التي يبحث عنها هو نفسه ـ في المسرحية ، وثمة في نظريته الخاصة في التفسير ما هو أكثر مما يتصور هو نفسه ليفهم . أن نايت يعيد عالم المسرحية الى موضوعات مكانية محددة : الخير مقابل الشر ، الصحة مقابل المرض ، والحياة مقابل الموت . ولكن المسرحية وبشكل واضح تتيح منظوراً أغنى من هذه المجموعةمن الأقطاب. فاذا ما كان الجو الروحي متطلباً ، فلم لا يجمع المرء هذه الرحابة المطلقة ، وقابلية فهم الجزئيات الدقيقة لخبرتنا الانسانية ، والتي مسرحتفي هملت ـ تلك الرحابة المطلقة وقابلية فهم الجزئيات الدقيقة التي تبدو أنها تتحدى إمكانية إيعازها الى صيغة واحدة . وبالتأكيد وفي دراسة ماهو أساسي في هملت ، ان حقيقة المدى المجيد للخبرة الانسانية هذه ، هي جزء من فتنة المسرحية التي يمكن أن تكتشف .

إن تفسير نايت الخاصلمسرحية هملت يبدو لي غير صحيح لهذه الأسباب الثلاثة . فهو يحذف مناطق من المسرحية تتطلب تفسيراً ويشوه ـ الى درجة مضحكة أحياناً ـ المناطق التي يمسحها .

وماذا عن نظريته في التفسير :

من الأهمية بمكان الاشارة أولاً الى أنه بالرغم من أن نايت يجمع الى نظريته تفسيراً خاصاً للمسرحية ، فان نظريته وتفسيره متميزان عن بعضهما ، أي أن المرء يستطيع أن يقبل ـ أو أن يرفض ـ نظريته في التفسير دون قبول قراءته الخاصة للمسرحية أو رفضها بالضرورة . فعلى سبيل المثال يستطيع المرء أن يوافق على ان التفسير في النقد يهدف الى التقاط لب المسرحية ، وأن ينكر بعدها على نايت أن يكون قد التقط هذا اللب . وقد أوضحت لتوي

أن نايت لم يلتقط الاحتمالات الممكنة في مجال المسرحية ، واريد الآن أن أثير بعض الأسئلة عن التفسير في مجموعه .

إن تعريف نايت للتفسير كفهم للواقع الروحي للمسرحية يعني أن هذا الواقع موجود فيها ليلتقط من قبل المفسر « في ضوء طبيعتها الخاصة بها » . **ولكن ما الذي يمكن أن يعنيه هذا ؟ ثمة أسئلة من هملت يمكن أن تقرر بهذه** الطريقة ـ ميزات هملت العضوية والنفسية مثلاً ـ ولكن ما هو لب ، أو واقع روحي أو مركزي في مسرحية هملت لا يمكن أن يقرر بهذه الطريقة . ويبدو لي أننا لانجد الواقع الروحي للمسرحية بأي نمط من الفهم ، بل على العكس ، إننا عندما نفسر مسرحية فانما نقوم بصياغة فرضية عما هو مركزي فيها ، ومن ثم نستعمل هذه الفرضية لايضاح كل شيء آخر فيها . ثمة في المسرحية شخصيات وحوار وعقدة وأمزجة وربما موضوعات مقررة ، ولكن ليس هناك شيء له جوهره الخاص به ، والذي يمكن أن نكتشفه على ضوء من طبيعته الخاصة . ان الناقد هو الذي يسلط أضواء هذه المركزية أو الجوهر على المعطيات التي تتجمع عندها بواسطة فرضيته عن المسرحية .

إن نظرية نايت في التفسير ـ كما أرى ـ غير صحيحة ، لأنه يزعم أن التفسير نمط مستقل في فهم المسرحية ، لايعتمد على شيء إلا رؤية المسرحية في ضوء طبيعتها الخاصة بها . ولكن التفسير غير مستقل ما دام يعرف في ضوء نظرية الدراما الشكسبيرية (نظرية نايت) التي وظفت لتشرح مسرحية هملت. ان ما يقصده نايت بالتفسير اذن ما هو الا نمط من الشرح يستطيع الناقد من خلاله أن يبحث عن شرح للمسرحية كلها . وليس عن شرح لمجرد واحدة من الشخصيات فيها . وهكذا فان التفسير ليس نظرية ، بل هو حد أقصى ، وهو .

« لنقد مسرحية من مسرحيات شكسبير ابحث دائماً عن فرضية توضح وتربط كل مكونات هذه المسرحيات بها » .

إن مشكلة المتانة المستقلة للتفسير في مقابل الشرح تثير مقولة أخرى في النقد ، وسوف أعود لها في الفصل الخامس عشر من هذا الكتاب(٣٠) .

وأخيراً دعنا نتفحص الفن الشعري للدراما الشكسبيرية الذي طرحه نايت .

إن نظرية نايت في التفسير قائمة على نظريته في الدراما الشكسبيرية أو ـ لنضعها في اللغة التي اقترحتها من قبل ـ هي قائمة على نمط في شرح المسرحيات الشكسبيرية بواسطة واقعها الروحي المستمدة من افتراض مفاده أن هذه المسرحيات لها تلك الوقائع التي هي ميزاتها المحددة لها . ان فن نايت الشعري في الدراما الشكسبيرية هو أن لكل مسرحية ذلك الواقع الروحي (الموضوعي) وأن هذا الواقع أكثر أهمية من الشخصيات أو العقدة أو أي شيء آخر .

وهنا ، ثانية ، ينبغي لنا أن نثير أسئلة أساسية :

١ ـ هل مصطلحاته التعريفية للدراما الشعرية واضحة ؟

والذي يعنيه « بالجو » Atmosphere وبالروحي Spiritual وبالجوهر المتقد للواقع العقلي أو الروحي وبالمكاني Spatial ؟ هل هي أكثر من مصطلحات مجازية غامضة ؟

٢ ـ هل تعريفه صحيح ؟ وكيف يمكن للمرء أن يبرهن أن الموضوعات أساسية في الدراما الشكسبيرية ؟

٣ ـ هل زعمه بأن الزماني ـ المكاني ، أو مجموعات المشابهات أكثر اهمية من الشخصية أو العقدة صحيح ؟

٣٠ـ انظر : الفصل المعنون بـ « الشرح » « Explanation » في كتاب « M. Weitz » **Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism** الصفحات (٢٤٥ ـ ٢٦٨) (المترجم)

أو بالأحرى أو ليس بتعريفه للدراما الشكسبيرية لا يقوم بوظيفة البيان الصحيح عن جوهر هذه الدراما ، بل بوظيفة توصية بالنظر في الدراما الشكسبيرية بطريقة معينة. أي النظر اليها كشيء هو أكثر أهمية من الشخصية أو العقدة ؟

إن نايت في رأيي لم يعط تعريفاً حقيقياً للدراما الشكسبيرية ، انه لم يعط بياناً صحيحاً عن الميزات الضرورية والكافية لها . ولكنه يبطل تفور التعريف ـ قدم توصية قوية للدخول في موضوعات الدراما الشكسبيرية ـ أكثر من أي شيء آخر ـ لصياغة فرضية أساسية لمعنى المسرحيات كل على حدة .

★ ★ ★

الآداب الأجنبية

العـــدد ٤ - 4 - السنة الرابعـــة

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب