الناقد الأدبى

آر . إيه . سكوت – جيمس

إذا كان أحسن ناقد للهندسة هو المهندس ، وأحسن ناقد للبستنة هو البستانى . فإننا نتساءل : هل يكون أحسن ناقد للشعر هو الشاعر؟ الإجابة – إلى حد ما – قدمها كثير من الشعراء العظام الذين كانوا نقادًا فى نفس الوقت . فكثير منهم مثل : درايدن . وجوته . وأرنولد . قد أفسحوا عقولهم – بفهم متحرر – لكل الأدب . أما الآخرون من ذوى الأذواق المحدودة . مثل : سونبيرن . وفرانسيس طومسون – فإنهم لم يكتبوا – بفصاحة – إلاّ عن هؤلاء الشعراء الذين كانوا متجانسين معهم بنوع خاص . غير أن الشعراء النقّاد الأعظم شأناً – بوجه عام – قد برهنوا على أن لهم القدح المُعَلَّى . وكانوا حيث توقعناهم أن يكونوا . وذلك بإعلانهم عن كيفية بناء العمل الفنى . وإلى أى أهداف يقصدون . لقد كانوا قادرين على أن يخبرونا عن كيف يبدأ العمل . وما هى تقنيته . وما هى غايته . وأينما أضافوا إلى قوة الخلق . موهبة التحليل الذاتى فإن حكمهم على قوانين الشعر الداخلية لم يكن له وزنه فى الحكم فحسب . وإنما له وزنه فى البرهنة أيضاً .

ولكن مع أن المهندس هو الذى يتكلم من موقع السلطة عن مناهج الهندسة . فليس كل عضو فى المهنة خبيرًا فى كل فروعها . بل هناك تنوع داخل فى صناعة الآداب . أكثر مما هو داخل فى الهندسة .

وفى الحقيقة أن التنوع فى أعمال رجال الأدب يكاد مجاله يتسع كاتساع الطبيعة الإنسانية نفسها . فهم يختلفون عن غيرهم من البشر . لا فى طبيعة مداركهم فحسب . وإنما فى ثرائها أو قوتها . وما يقتنيه الشعر كله بوجه عام . فإن كل شاعر متفقه مهيأ لفهمه . غير أن هناك شاعرًا لا يكون بالضرورة خبيرًا فيما يتعلق بكثير مما يمكن أن يهم شاعرًا آخر . فمن الممكن أن يكون أولها غير متآلف أو غير مكترث بمادة تجذب ثانيهما . بل ربما إمعان تحديقه فى اتجاه واحد يصرفه عن التنبه لاتجاه آخر. والشىء الوحيد هو، بقدر ما تدخل أصول معينة إلى الفن الأدبى كله– وتكون ناشئة من طبيعته – بقدر ما يصبح الفنانون المبدعون واقفين على أرض مشتركة . وهناك

يتخاطبون ، الفرد يخاطب المجموع ، والمجموع يخاطب الفرد ، وهم جميعًا فى قدرة الأشخاص الذين يملكون فى داخلهم « الدليل على كل قاعدة » . فالموضوع الذى يتخاطبون فيه ، هو الموضوع الذى يهتم به كل ناقد ، كما أن خبرتهم يجب أن تكون أيضاً خبرته .

غير أن قطعة الأدب لا تتضمن كاتبًا فحسب ، وإنما تتضمن أيضًا قارئًا . فهناك صوت فى طرف ، ومستمع فى الطرف الآخر . والناقد هو المستمع الذى يفهم ما يقال له ، ولا يفوته شىء منه ، بدءًا من المعنى الهام العميق ، إلى أدق دلالات نغمة الصوت . ومن الممكن أن يحب الناقد الصوت أولا يحبه . فما يقوله الصوت ، يمكن أن يكون صادقًا أو غير صادق ، أو يمكن أن يكون عذبًا أو فظًّا غليظًا . ولكن بقدر ما تسمح درجة الوضوح فى التعبير يجب أن يفهم الناقد ، وحتى يمكنه ذلك يجب أن يكون قادرًا على إعادة بناء ما رآه المتكلم وتحدث عنه ، وجدوى تقديره ، وما حاول قوله .

إن لدينا القارئ ، والمتذوق ، والمقدِّر ، والقاضى ، والرقيب ، ماذا نسمى كل ذلك ؟ الناقد هو كل هذه الأشياء مجتمعة (لكن الرقيب وحده – على ما أرى – يأتى فى آخر القائمة) .

فالقارئ الناقد يجب أن يضع نفسه قريبًا جدًّا – وبقدر المستطاع – من المكان الذى يقف فيه الكاتب . إن الكاتب هو الذى قام بالعمل الريادى ، لأنه هو الذى بنى القطعة الأدبية . ومع أن القارئ المتذوق يجب أن يكون قادرًا على إعادة بنائها لنفسه ، إلا أن هناك مَنْ دلَّهُ على الطريق . ومن الممكن أن يقارن الفنان بمهندس الطرق الذى يجوب الغابة ويمسحها ، ويشق طريقًا خلالها ، ثم يعيد مسارًا . أما الناقد ، فيشبه المفتش الأول الذى يجتاز هذا المسار الذى تم ، كى يتفحصه . ومن ثم يرى وحشية الغابة التى امتد فيها الطريق ، ويحكم على مواد الطريق ، وكيفية استخدامها ، وبقدر مدى المتاعب التى بذلت فى عملية التمهيد . وربما راح يفاضل بين بعض الاتجاهات الأخرى التى كان يجب أن تتخذ هنا أو هناك ، لتجنب هذا المنحدر الصعب المرتقى ، أو هذا الانحناء ، أو هذا الجسر غير الضرورى ، أو السريع التصدع . وعلى أية حال ، فإن هذا هو الطريق المختار ويجب عليه أن يجتازه ، كما يجب عليه أن يقيمه قبل أن يزدحم بالمسافرين ، وقبل أن يتغير بالتخلص من الغابة المحيطة ، بل قبل أن يصبح مهذبًا ، ومألوفاً ، وشائعًا ، وتقليديًّا . ولكن إذا ما حدث أن وصل متأخرًا – بعد أن أصبح الطريق متغيرًا بسبب الاستخدام المتواصل – وعليه أن يحكم على العمل كما كان على حالته الأولى ، فيجب عليه أن يفكر تماماً فى

كل المسائل التى طرأت عليه ، وأن يراه – بعين عقله – على ما كان عليه فى البداية ، والغابة مازالت تحيط به .

ويجب على الناقد – إذا ما كان يدرس عملاً قديماً ، كأن يكون كلاسيًّا أو كتاباً معروفًا لكل قراء العالم – أن يفكر تماماً فى تراكم الأزمنة حوله ، ودراسات الأشخاص الآخرين ، وفى كل الأفكار الثانوية التى تجمعت حوله بسبب التعارف الطويل عليه فى فصول الدراسة ، أو بسبب كونه نصًّا مدرسيًّا مقررًا ، أو بسبب التعليق عليه ، أو الإشارات الضمنية إليه . ومن ثَمَّ ، يجب ألاَّ يعجز عن أن يستخدم كل ما يمكن للتاريخ أن يساعده به فى إعادة بناء الحياة التى كتبها المؤلف . أما إذا كان كتابًا حديثاً يقوم بدراسته فيجب عليه أن يفكر فى كل الأمور الغريبة عليه ، والتى يحتمل أن يكون لها أدنى صلة أو مسئولية فى إعاقة الموضوع . كما يجب عليه أن يكون قادرًا على ألاَ يُبالى بالأشياء العادية المستهلكة ، التى تحجب شخصية ما هو مألوف جدًّا ، وتجعله صعبًا بالنسبة للعقل الضعيف كى يميز ما هو أصيل وليس تقليديًّا ، ويكون صادقًا وحقيقيًّا عمّا هو شاذٌّ ، ويكون ملفقاً وفاسدًا . إن مهمة الناقد أن يجتاز هذا الطريق الذى صممه المؤلف وصنعه ، وأن يتأمل المزارع التى يخترقها ، ثم عليه أن يتفحصه على ما هو عليه .

غير أن القارئ لا يبدأ تماماً من حيث يبدأ الكاتب . فالكاتب يبدأ من الحياة نفسها ، أو بالأحرى من منطقة معينة فيها . واهتمامه بها يصوغها ذاتها فى شكل . ويضيف الانطباعات إلى الانطباعات التى يثرى بعضها البعض عن طريق تكبير الصورة ، وتوضيح العلاقات اللافتة للنظر ، والتخفيف من بعض العناصر التى ينبغى أن تكون بسيطة ، وتجلية العناصر الأخرى التى ينبغى أن تكون ظاهرة وواضحة . إنه يرى غاية عمله خلال الغابة ، وعليه أن يجتازها . ثم يتجلى عمله أخيرًا ، ويُقدَّم إلى من سيتفحصه ، فى شكل بناء من الكلمات ، أى – التعبير الأخير والوحيد لكل ما جاهد فى خلقه .

من هذا البناء من الكلمات يبدأ عمل الناقد . فيجب عليه أن يجتاز الطريق . وعندما ينتهى من الترحال فوقه ، يفضى به الأمر إلى طريق الحياة الذى ابتدأ منه المؤلف . وهناك على الأقل – إذا ما كان هناك فهم – يجب أن يقف المؤلف والناقد معًا ، على أرضية مشتركة .

ويجب على الناقد أن يكون على معرفة ما بطريق الحياة ، هذا الذى يبدأ منه الكاتب الخلاّق أى يجب أن يكون على فهم ما نسميه الحياة نفسها . وفوق هذا كله ، إذا ما كان الكتاب مسرحية

أو رواية ، فيجب عليه أن يعرف شيئاً ليس باليسير عن الطبيعة الإنسانية ، وعن المادة الخام التى اعتمدت عليها الثيمة Theme فى بنائها . يجب أن يكون على معرفة بالأشياء التى يعاد عرضها ، كما يدعو بيورك ، وإذا كانت هذه الأشياء تؤثر فى وعيه – كما أثرت فى الفنان – فإنه يجب أن يكون على شىء من نفس الإدراك بالنسبة للأفكار .

ولكن عندما ننادى بأن الناقد – وكذلك الفنان – يجب أن (يعرف) الحياة ، ماذا نعنى بهذا التعبير ؟ إن المعرفة – بهذا المعنى – لا تنحصر فقط فى هذا التيار من الانطباعات التى تفرض نفسها على وعينا فى كل لحظات يقظتنا ، أو تنحصر فى تجميع هذه الانطباعات فى عقولنا – كأنها فى نهر – فى حين أنها منفصلة عن بعضها ، وعشوائية ، وغير مترابطة . هذه الحياة التى نطالب بمعرفتها ، نراها دائماً مشخصة ، والحاضر وقد غيره الماضى ، وكذلك كل الأفكار التى حرصنا دائماً (بما فى ذلك الكتب التى استوعبناها ، وكل الصور التى انطبعت على ذاكرتنا ، وكل التاريخ الذى غرس أبعاده فى حاضرنا) على أن تدخل مجال اهتمامنا بأى سبيل من سبيل الحياة التى نبحث فى تكبيرها بحياة أبعد ، ونجلب لها علاقة أعرض . إن الحقائق التى يحس بها الفنان يجب أن تكون هى الحقائق التى يستطيع الناقد أيضًا أن يتغلغل فيها ، وهذه الحقائق لا توجد فقط فى الحياة بمعناها الواضح ، وإنما فى كل هذا النظام من الحقائق التى تغذى العقل مثل : المعرفة ، ذاكرة الماضى ، الثقافة كشىء مملوك مشاع يجعل المحادثة الذكية ممكنة ، وتبادل الأفكار مثمرًا ، وخلفنا كلنا يكمن التاريخ : تاريخ الشعر ، والموسيقى ، والفن ، والأفكار الإنسانية . هذا التاريخ الذى يصفه لنا كروتشى بأنه ذاكرة الإنسانية عن ماضيها ، وهو – سواء كان تذكره جيدًا أو واهيًا – قد دخل إلى طبيعة كل فرد منّا ، ولوّن ، وأسهم فى صيغة اهتماماتنا . هذا النوع من معرفة الحياة يحوزه الفنان بدرجات مختلفة ، ويجب أن يكون للناقد نفس المدخل إلى نفس العالم . وهذا يعتمد – إلى حد كبير – على « الموروث » الذى يكتب عنه فى وضوح مسترتى . إس . إليوت فى كتابه « الغابة المقدسة » :

« ولو اقتُصر معنى الموروث – الذى انتقل إلينا – على اتباع طرائق الجيل السابق لنا مباشرة ، والتزمنا بما أحرزه من نجاح التزاماً أعمى وعلى استحياء ، لكان من الواجب – قطعاً – عدم تشجيع التراث . ولقد شهدنا الكثير من مثل هذه التيارات الساذجة تضيع تمامًا فى الرمل . والجدة خير من التكرار . والتراث مسألة لها دلالة أعمق من هذا بكثير . فالمرء لا يرث التراث ، ولكن إذا

ما أراد نواله ، فيجب أن يحصل عليه ببذل الجهود الكبيرة . فهو – أول كل شيء – يتضمن الحاسة التاريخية التى يمكن أن ندعوها – على نحو وثيق – الشيء الذى لا يستغنى عنه أى امرئ يود أن يستمر شاعرًا بعد الخامسة والعشرين من عمره . والحاسة التاريخية لا تتضمن ماضيَّة الماضى فحسب ، وإنما ماضيَّة الحاضر أيضاً . إن الحاسة التاريخية تجبر الإنسان على ألاّ يكتب وجيله فى دمه فحسب ، وإنما وهو يشعر بأن كل أدب أوربا – بدءًا من هوميروس ، وبما فى ذلك كل أدب أمته – له وجود معاصر ، وأنه يشكل نظامًا » .

ويضيف إلى ذلك إليوت : (إن الحاضر الواعى ، هو الاهتمام بالماضى . ولربما قال إنسان ما : « إن الكتّاب الموتى بعيدون عنا ، لأننا نعرف أكثر بكثير مما كانوا يعرفون » . هذا أمر صحيح ، كما أنهم يشكلون ما نعرف) .

هذا ما يمثل المفهوم العريض « للحياة » التى يجب أن « تُعرف » ، الحياة التى بداخلنا وخارجنا ، والتى لا نستطيع أن نقول مؤكدين بأنها « كلها » بداخلنا أو خارجنا . ويجب أن يقف الناقد متعرضًا لها ، كالفنان المتعرض لها . وتجربة الناقد ودراسته تساعدانه فى أن يوليها اهتمامه بنفس أسلوب الاهتمام الذى يوليها الفنان به . وبهذا الاستعداد وحده يستطيع الناقد أن يتصور طريق الحياة الذى استطاع الفنان أن يشق مساره خلاله .

والفنان – حتّى الآن – هو الذى يقود ، فهو الذى يختار ميدان الحياة الذى يخوضه ، وهو الذى يضع الثيمة ، وهو الذى يصوغها . ولكن عند هذه النقطة يمكن أن يرافقه الناقد ، بل ربما أمكنه أن يخاطر بتولى أمر القيادة . إن الفنان – كما رأينا – يسأله أن يوافق . فالحياة (بكل هذه الدلالة العريضة التى نخلعها عليها) تشبه هذا ، وتشبه ذاك : « وهذا هو الأسلوب الذى يمكن أن تشخص فيه » . ولكن الناقد – الذى تتنوع تفسيرات الوجود الإنسانى فى تأمله ، كما تتنوع لغيره – يمكن أن يقول : « لا ، فلتبدأ أينما تبدأ ، وإنما يجب أن تشبه الحياة هذا ، أو تشبه ذاك ، ولكنها لم تكن على الشكل الذى رأيتها عليه » . وهنا يصبح الناقد خلاّقاً ، وقد اختطف القلم من يد شخص آخر ، وبدأ يريه ما يجب أن يكتبه . إن تذوّقه يتضمن عملية إعادة بناء نَشِطة لكل ما فعله الفنان ، وفى بعض الأحيان يتحول إلى بناء إيجابى خاص به ، والذى يبدأ فيه اتخاذ وجهته المنفصلة .

إن العمل الأدبى يقدم إلى القارىء كشكل من الكلمات ، أى بناء خارجى يتألف من الجمل

والفقرات ، أو مما تحمله من صور متتابعة ومفاهيم . إنه يأتى القارىء أولاً كلغة ، أى كتعبير ليس شيئاً إلاّ بمقدار ملاءمته لِمَا يعبِّر عنه . وهذه اللغة التى يتكلمها الفنان يجب أن تكون لغة واضحة ، ومفهومة تماماً للقارئ . ويجب أن تكون لهذا القارئ نفس الحاسة الخاصة بمعانى الكلمات . كما يجب على الكلمات المستخدمة بطريقة معينة أن تستدعى له نفس تيار الصور كما تستدعيها لشخص آخر . وبهذه اللغة يقوم بتقييم تركيب الأفكار التى يعرضها المؤلف . ولكن سواء كانت عملاً – أُجيد صنعه ، أو أُسىء صنعه – فإنها تبدو دائماً كشكل . والصياغة التى تتخذها إنما هى تجسيد – جميل أوردى – لكل ما أراد الفنان أن يعرضه . أو على الأقل ما نجح فى عرضه . ويمكن أن يخمن الناقد ماكان يمكن أن يكون عليه – فربما كان أكثر جمالاً مما هو عليه . ولكن بسبب بعض العيوب فى التقنية – أو القدرة على بذل مجهود كبير . أو ربما بسبب الافتقار إلى أية رؤية تكون أدق مما تم التعبير عنه . هنا لم يستطع المؤلف – بل بالتأكيد لم يستطع – أن يجعله شيئاً ، أو شيئاً مختلفاً عمّا هو عليه . ومهما كان سبب النقائص ، فإن بناء الكلمات الذى خلفه المؤلف ، ليس إلاّ الحقيقة المنجزة . إنه نتاج رؤيته ومعيارها ، وبهذا وحده – عندما نتأكد من أننا قد فهمنا لغته – يمكن الحكم على الفنان – كفنان – حكماً عادلاً .

وفى الحقيقة ، أننا يمكن أن نحاول التغلغل داخل الشخصية التى تكمن خلف العمل الأدبى ، وأن نغوص فى الجوهر الداخلى لذاتية الفنان التى عبر عنها فى كل حدس أصيل ، وفى صياغة أسلوب عقليته ، وإعطاء الصفة الشخصية لأسلوبه ، وكونه – فى الحقيقة – ليس إلاّ عبقريته وحذقه ، وموهبته الطبيعية .

ويمكننا أن نسعى إلى دراسة تلك النزعة العقلية الطبيعية فيه ، والتى يجب أن يصوغ فنه نفسه طبقاً لها ، إذا ماكان الفنان مخلصًا ، وأى ابتعاد عمّا يكون فى الأدب إنما هو خطيئة لا تغتفر ، وبالمعنى الحرفى خطيئة ضد الروح القدس ، بل هو خيانة فى أفدح صورها التى لا تسامح معها . ولا يحتاج الناقد إلى المجاهدة فى الاقتراب من شخصية الفنان عن طريق سيرته الذاتية ، ما لم يكن مضطرًّا إلى اكتشافها ، كى يوضح ما يمكن أن يكون غامضاً فى تعبير الفنان . هذا العامل المساعد لا يستطيع الناقد أن يهمله . وهنا أعتقد أن إليوت مخطئ عندما يقول بأن الشاعر « لا شخصية له يعبر عنها » . كما يقول : « إن الانطباعات والتجارب التى تصبح هامة فى الشعر ، يمكن أن تلعب فى هدوء دورًا تافهًا فى الإنسان ، أى فى الشخصية » . هذا صحيح ، فإن الانطباعات والتجارب

التى يقدمها يمكن ألاّ تكون هى ذاتها التى أحسَّ بها نفسه . إلاّ أن الطريقة التى « يراها » فيها ، – مهما كانت موضوعية – يجب أن تكون ، خاصة به هو ، بل صمَّمتها شخصيته . ولهذا السبب ، لا يستطيع الناقد ألاّ يبالى بكل تلك الطاقة المصمصة . ومع هذا ، فأنا أسلم بأن الناقد يقف على أرض خطيرة ، إذا ما اعتمد اعتمادًا كبيرًا على منهج « سانت بيف » المصرّ على اقتفاء أثر الإنسان فى الكاتب من خلال كل أحداث شخصيته الخاصة . فهناك عناصر فى شخصيته لا تقف عند حصر . ومن المحتمل أن يسير فى طريق مزيف ، ويبحث عن مؤشرات فى الأثر الذى يجده ، والذى قد يكون مصادفة فى الإنسان ، أو عديم التأثير فى عمله . غير أن الناقد اللبق – برغم ذلك – يتعلم ما يستطيعه عن شخصية المؤلف ، فى الساعة التى يتناول فيها أعمالا أخرى للمؤلف ، وأعمالا من نفس الجنس لكتّاب آخرين ، ومن ثَمَّ يمكن أن يحصل على الضوء الذى يستطيع أن يطرحه على اللغة التى يستخدمها المؤلف ، وطريقة موقفه من الحياة . ومع أن اهتمامه الصحيح يتمثل فى العمل الفنى ، وما هو معروض فيه ، فإنه لا يستطيع أن يتجاهل حقيقة مؤدها أن هذا العمل – فى مجموعه الكلى – إنما هو تعبير ذاتى عن الفنان . ومختصر قصة حياة شكسبير – الذى وضعه السير والتر راليه – مثال رائع للطريقة التى يمكن للناقد الدقيق صاحب الخيال أن يعيد بها عمليًّا بناء شخصية إنسان بوساطة دراسة متعاطفة مع عمله .

لقد افترضت – حتى الآن – أن الناقد لا ينطلق فى سفره مع الفنان الأدبى إلاّ فى نفس الطريق الذى يسلكه الفنان على النحو الذى بيّناه . والفنان يبدأ رحلته كى « يرينا » ما هو شبيه للحياة ، لا لكى يجادل عنه – فهو شىء هام فى ذاته ، وليس هناك بسبب آخر وراء ذلك . ويمضى هذا الشبيه دون أن يقول إن الناقد الحقيق لن يضل لو أنه انكتب بوجهة نظر أخرى ، أو ما إذا كان الكاتب يحاول أن يخدعنا أو يخدع نفسه . ولكن لما يزل هناك اعتبار آخر . فالفنان الذى خاض تجربة نفسية ، والذى أدرك مدى ارتباطها بالحياة ، وعلى استعداد لأن يتقن موضوعه – يجب أولا – وكما رأينا – أن يقدم حكماً عليها . يجب أن يصارح نفسه بأن للتجربة « قيمة تُستحَق » ، وأنها تعرض العلاقات التى تجرى فى الحياة عرضًا دالاً ، وأنها محركة للمشاعر ، سواء فى تأثيراتها الأكثر جدية أو الأقل جدية ، وأنها تستحق الاهتمام ، أى فى عبارة موجزة : أنها جميلة ، وأن فيها خاصية الحقيقة المعروضة عرضاً ناجحاً ، والتى تقوم وحدها باستدعاء اعترافنا المستمتع بالإيهام السحرى للفن .

والناقد (الذى يبدو فى الغالب كشريك فى المغامرة) يستدعى كى يصوغ نفس الحكم . هل التجربة تستحق ؟ .. هل فيها تلك النوعية من الحقيقة التى تهم ؟ .. وهل فيها الهزل الآسر . أو الجدية الآسرة التى يمكن أن تتغلغل إلى جذور الأشياء ؟ أو أنها تمس سطوح هذه المسائل مسًّا هيّنًا حتى لتصبح – هذه المسائل – كما هى دائماً ؟ ولكن فى صياغته لهذا الحكم . فإن الناقد يستعين بالفنان . فالناقد الحسّاس . المدرب . الذى يعرف اللغة والموضوع يلتمس فى المتعة التى يقدّمها العمل الأدبى مقياساً لقيمته .

أمَّا ما هو الشىء الذى يحدد فى النهاية تلك « الاستحقاقية » . فإنه – بعد كل ذلك – يعتبر المشكلة الأولى المحيّرة . وإذا ما استطعنا أن نحدد ذلك بالضبط . فلن يكون هناك ما يقال أكثر من هذا . يجب علينا أن نحل مشكلة الجمال . ومن هذه المعرفة ستتدفق القواعد الذهبية التى تضع كل الأساتذة المتنمين إلى هوراس موضع المحاربين . ليس هناك تعريف محدد تحت أيدينا . ولكنها – على أقل تقدير – تكمن داخل قدرات النقاد على ملاحظة الحالات وتسميتها ، تلك الحالات التى تخفى تميزًا فى الأدب يمكن اكتشافه . ويمكننا أن نقول – مع ماثيو أرنولد – مادامت هناك فى عقولنا « تعيش أبيات شعر الأساتذة العظام وتعبيراتهم » وكذلك « ما يعبر عن خصائص القيمة السامية للشعر » فستوجد المعايير التى يوزن بها العمل الأدبى . ويرى ما إذا كانت فيه « علامة الجمال السامى ونبرته . وقيمته . وقوته » . أو يمكننا القول بأن الجمال هو ما يمكن أن يميزه أناس ذوو قدرة على التأثر بالحياة . ودرسوا اللغة ووسائل الفن الأخرى . وتوصلوا – عن طريق عملية الاطلاع التى يتكلم عنها باتر – إلى صيغة منظمة للعقل . والتى يتمايز بها القارئ . البحّاثة . ذو الذوق الحساس . اليقظ . ومن الممكن أن نميل – فى شىء من التردد – مع جونسون إلى « موافقة الشخص العلاّمة » . ولكن ليست هناك شروط أكثر اكتمالا من تلك التى أعلنها لنجينوس . وتستطيع أن تمنحنا ثقة فى حكمنا على الشىء الجميل . فهو يقول :

١ – يمكننا التأكد من أن هذا الشىء ليس غائباً عن المقطوعة التى « تمتع دائماً . وتمتع كل القرّاء » .

٢ – يمكننا ألاّ نثق فى أى حكم على الجمال . إلاّ فيمن يكون « حكمه على الأدب مكافأة طال تأخرها عن الجهد المضنى المبذول » .

٣ – ومثل هذا الشخص لن يكتشف هذا الشىء الجميل إلاّ فى الأدب ، « الذى يلح على

الانتباه ، ويفرض نفسه علينا بإصرار وإلحاف . ويثبت فى الذاكرة حتى لا يمكن نسيانه » .

٤ – ومثلما يشير لنا ماثيو أرنولد إلى أبيات شعر الأساتذة العظام وتعبيراتهم ، فكذلك يدلنا لونجينوس إلى هوميروس أو أفلاطون ، أوديموستينيس . أو – وهذا أفضل – كيف يكونون مؤثرين ، إذا ما عرضنا هذه المقطوعة أو تلك لأحكامهم . ويبدو أن لونجينوس يتفق مع جونسون على أن « الحكم على الشعراء ليس إلاّ مهمة الشعراء » .

وفى النهاية ، فإن أساس استمتاعنا بالأدب الممتاز ، يعوق التحليل الذى يتم عن طريق الفهم المشترك ، ومع أنه يمكن أن يظهر فى صورة المفضى بأسراره للميتافزيق وهو يتعقب سطرًا من البحث ، والسيكولوجى وهو يتعقب سطرًا آخر ، فإن ذلك – بوجه عام ، وعلى ما أعتقد – يكون على حساب الشىء نفسه . فأنت – بذلك – تقوم بتشريح الأجزاء المركبة للكائن الحى وهو ميت بلا روح . إنك تحلل العناصر التى تحمل الانطباع بالجمال إلى العقل ، فيطير الجمال بعيدًا كروح تساق إلى الهاديس (العالم السفلى) . ولكن لدينا – على الأقل – شيئاً من الضمان فى معرفة أن الناس العالمين بالحياة – المبثوثة فى شاعرية فى الأدب ، ولغة الفنون – يقرون بالشىء الجميل ، بدون استيعاب كامل لهذه العملية . فهم يقدرون مشهدًا من مشاهد الحياة يكون معروضًا على نحو ممتاز باستخدام الوسيلة الفنية . كما نعرف – أيضًا – أنهم يملكون تحت أيديهم بعض الوثائق التى بمقتضاها تحقق النجاح ، وأنه من الممكن تسمية بعض الشروط المتأصلة فى العملية الفنية ، والتى بدونها لا يصبح الأدب أدبًا ، ولا يمكن توصيل المتعة الجمالية . ولقد درسنا بعض هذه الشروط .

يتجلى ممّا قيل ، أن عمل الناقد قريب جدًّا من عمل الكاتب الخلاّق . وإذا كان النقد علماً فى بعض وجوهه ، فهو أيضًا – كما يقول سانت بيف – « فن ، يتطلب فنانًا ماهرًا » – « والشعر لا يمكن أن يتذوقه إلاّ شاعر » . وعملية الناقد فى إعادة البناء تحمله إلى المنطقة التى اكتشفها الفنان فى الأصل . ولكنها ليست نفس الشىء تماماً . فالاختلاف الأساسى – على ما يبدو – يمكن فيما تتبعته حتى الآن ، وهو : أن الشاعر أو الكاتب الروائى يجد موضوعه فى الحياة الخارجية التى حوله ،أو بعض تجارب الحياة الداخلية ، أما الناقد فيجد موضوعه فى كتب الناس الآخرين ، فى عالم الأدب ، وفى كلتا الحالتين تحدث إعادة بناء : أولاهما ، أنه يعيد بناء الانطباعات التى يستمدها من الحياة ، أما الأخرى ، فإنه يعيد بناء الانطباعات التى يستمدها من الأدب .

غير أن الفنان الخلاّق أكثر حرية من الناقد ، ففى إمكانه أن يتبع رؤيته أينما تقوده ، أما الناقد

فهو فى مشاهدته العقلية التى يجب أن يصوغها ، يكون حرًّا فى أن ينفلت مما عبر عنه فى العمل الأدبى ، أو يذعن طواعية لما فيه ، إلاّ أنه مرتبط دائماً بأن يعود مباشرة إلى تلك الحقيقة : هذا الشىء الماثل بين يديه فى صورة كتاب ، وعليه أن يقارن العمل المنجز فعلا أمامه ، بالعمل المثالى الذى يقترحه تنظيمه الجديد . إن القصيدة ، أو المسرحية ، أو الرواية تواجهه بواقع قائم فعلا . وهنا يجب أن يتقدم الحكم العلمى ، ومن ثَمَّ يحل العالم محل الفنان ، الذى فى داخل الناقد ، وهو مزود بوقفة جادة من التعلات والبراهين ، ترينا لماذا تستحق هذه القصيدة أو المسرحية أو الرواية الإعجاب ، أو لماذا تستحق عكس ذلك .

ويمكننا أن نتساءل : ما هو الغرض الذى يهدف إليه الناقد ؟ إن عمله الأول لا يهدف إلى أى غرض سوى التذوق البسيط . لا شىء غير التذوق المطلوب من أى قارىء ، والذى يمكنه أن يعبر عنه بإيماءة ذكية تدل على الرضا ، أو بهزة رأس عندما يَرِدُ شىء مغلوط . وعلى قدر تأثره وانفجاره بالتعبير الذاتى ، يكون صوته صوت الجمهور ، مجيبًا على الكاتب ، ومثنياً على عملية تبليغه الأدبية ، معلناً كيف تمّ فهمها ، وما هو التأثير الذى أحدثته .

ولكن عندما يروح أبعد من ذلك ، ويضع نفسه فى موضع أكثر تودداً بالنسبة لوجهة نظر المؤلف ، ويتفحص الموضوع والمعالجة ، والتقنية ، والروح المعبر عنها ، والشكل ، فإنه ينضم إلى الأصوات التى تكشف عن الأدب فى حالة صيرورته واعياً بذاته عن ذاته . والأمر لا يهم ، من حيث اعتبار الأدب أدبَ ماضٍ ، أم أدبَ حاضر . فإذا ما كان أدبَ ماضٍ ، فأى مجهود جديد لفهمه وتعيين موضعه ، يعنى أن الكثير جدًّا من الانتماء إلى الماضى قد أعيد استيعابه ، وتم استقدامه إلى الحاضر ، وهو يدخل إلى تيار حياة الثقافة الجديدة مع شىء من قوته الأصلية القديمة . أما إذا كان أدبَ حاضرٍ ، فإنه يعنى أن كثيرًا جدًّا من النار الجديدة التى يجرى ضرامها اليوم ، يدور إعدادها كى تؤدى عملا ، وأن كثيرًا جدًّا من النشاط المتجدد يجرى تصيده وتناوله ، إلى حد أن هذا العقل ، أو ذاك ، أو كل العقول تكون قادرة على المشاركة فيه .

لا يستطيع الناقد أن يكون صامتاً . ولكنه يعنى أشياء عديدة . فهو الآن صوت القارىء فى استجابة نشطة . وهو الآن كاتب خلاّق يقوم بشرح منهج معين أو تبريره . وهو الآن يدخل حومة الجدل حيث الآراء يجرى تقاذفها جيئة وذهاباً ، أو يقف فى موقع ممتاز حيث يسمع صوته ويمارس شيئًا ما من التأثير العقلى الممكن على روح عصره . كما يمكنه أن يضع نفسه عن عمد فى مكان

ما يقع فى قلب إحدى الحركات النقدية ، ويهدف – مثل أرنولد – إلى تأسيس تيار من الأفكار الجديدة والصادقة ، ولا يقتنع بتعريف مثل هذا ، أو ذاك العمل الفنى أو تفسيره ، وإنما يتقدم إلى الأمام وفى يده رمح المحارب الصليبى ، كى يحقق انتصار الحقيقة والجدية ، بل يحقق خير ما هو معروف فكريًا فى العالم .

ومن الممكن أن يكون الناقد مجرد متذوق فقط . ومن الممكن أن يكون مفسرا ، أو رقيبًا . كما يمكنه أن يكون هذا الفنان الذى يتحدث عن نفسه وطبيعته . ويمكنه أن يكون هذا الشارح الذى يقدم مفاتيح إلى اللغة ، أو يوضح الأفكار التى يسلم المؤلف بأنها صحيحة . ومن الممكن أن يكون هذا المكتشف الفضولى . أو من الممكن أن يكون هذا المعرف الذى فى إفصاحه عمّا هو العمل الفنى بالضبط ، يمنحه أيضاً مكانه بين الأفكار السابقة أو المعاصرة . ومن الممكن أن يكون هذا المؤرخ البناء ، الذى يخطرنا عن تأثير تاريخ المجتمع فى الفن ، وتأثير الفنون فى تغيير المجتمع . ومن الممكن أن يكون رجل الدعاية بالأدب ، والشغوف بدفع وتشجيع خير ما فى الأدب ، إما من أجل الأدب ، أو من أجل الإنسانية ، أو من أجلها معاً . ولكن بغض النظر عما يمكن أن يكونه الناقد ، فإن هناك وجهة نظر واحدة يجب أن يبدأ منها دائما ، كما يجب أن يعود إليها دائماً ، وهى التى يوجه منها رجل الأدب – أى الفنان – نفسه بعقل واحد نحو مهمة بناء الحياة فى تصور يقنعنا ويمتعنا .

من هنا – حيث تكمن وجهة نظر الفنان – يجب على الناقد ألاّ يكون بمنأى بعيد . « إن الحكم على الشعراء ، إنما هو وحده مهمة الشعراء » .