وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة القادسية– كلية الفنون الجميلة

قسم التربية الفنية

النقد الفنـي

إعداد

ا. د. كاظم نوير

الطبعة الأولى ـــــــــــــــــــــــــــــــ ٢٠١٨

المحتويات

مقدمة

الفصل الأول: مدخل إلى النقد

الفصل الثاني: اهم الاتجاهات النقدية قبل البنيوية

الفصل الثالث: من النقد البنيوي إلى النقد الثقافي

خاتمة

المصادر والمراجع

مقدمة

بعد حمد وشكر الله (سبحانه وتعالى) والسلام والصلاة على نبينا محمد (ص) وآله الطيبين الطاهرين. كلفت بتدريس مادة النقد الفني للدراسات الأولية– والدراسات العليا فيما بعد– في جامعة بابل ومن ثم الدراسات الأولية في جامعة القادسية وبناء منهج مقترح يغطي كورسين أو (سنة دراسية) لأوليات النقد ومفاهيمه وأهدافه ومناهجه القديمة والحديثة والمعاصرة، وبما يتناسب مع المستوى الفكري والعلمي للطلبة مع علمنا أنَّهم لم يدرسوا هذه المادة مسبقاً، ولذلك حاولنا أن نيسر الأفكار، وبالوقت نفسه الوصول إلى الأهداف السلوكية المطلوب تحقيقها...

عندما قمنا بتدريس المادة واجهتنا مشكلات متعددة، أهمها أنَّ اغلب الطلبة لا يقيمون صلة مستمرة مع المادة، لذلك اعتمدنا المناقشة وطرح الأفكار المختلفة مع الطلبة والطلبة فيما بينهم لتثري أفكارهم وتحررهم من الأفكار والمعتقدات الجاهزة، فضلاً عن هذا تكليفهم بكتابة نقود بسيطة تقودهم إلى ربط النقد وتأريخ الفن (على الأغلب)، والتي تعطينا إشارات وتغذية راجعة عن مستوياتهم العلمية والثقافية.

واحدة من المشكلات التي تواجه الباحثين في مجال النقد الفني هي عملية تصنيف المناهج الرئيسة أو الأساس، ولذلك عند اطلاعنا على كل مؤلف في مجال النقد الفني أو الأدبي سنجد اختلافاً واسعاً بينها، ولذلك حاولنا قدر المستطاع أنْ نحيط الطالب بالاتجاهات الأساسية التي نراها مهمة، وتعزز أفكاره في مجال النقد والتحليل.

النقطة الأخرى التي تواجه الباحثين في مجال النقد الفني هي عملية ترحيل اتجاهات النقد الأدبي إلى النقد الفني، وهي عملية تنجح في بعض الأفكار أو المفهومات وتفشل أو تقل فعاليتها في أفكار أخرى، ويعود ذلك إلى اختلاف المادة الإبداعية وطريقة تلقيها والتفاعل معها، ولذلك لا بد أنْ نكون حذرين في عرض الأفكار المفيدة للقارئ أو طالب الفنون.

من المفيد التطرق الأفكار النقدية والاتجاهات المعاصرة لكن بالوقت نفسه لا نستطيع تجاوز تخصص الطالب ومنطلقاته الفكرية في موضوع النقد، فاغلب الطلبة ليست لديهم أفكار مسبقة أو

حتى أولية في الموضوع، ومما يزيد من صعوبة الموضوع هو أن كثير من الأفكار والاتجاهات المعاصرة في تأريخ الفن وتجاربه فضلاً عن علم الجمال والفلسفة المعاصرة لم يطلع عليها الطالب بسبب طبيعة المنهج الذي يدرسه الطالب وزحمته باختصاصات مختلفة. لذلك لا بد من تغطية مادة تأريخ الفن للأعمال الفنية المعاصرة ومناقشتها حتى يمكن لطالب الفنون الإفادة من المناهج المعاصرة في تحليل الأعمال الفنية وبناء أفقه الذوقي والقرائي وبما يسهم في بناء مشروعه الإبداعي المستقبلي.

ومن الله التوفيق...

الفصل الأول

مدخل إلى النقد

تعريف النقــد

يعرف النقد لغة في معجم المعاني الجامع:

نَقَدَ: (فعل)

نقَدَ يَنقُد، نَقْداً، فهو ناقد، والمفعول مَنْقود.

نقَد الشّيءَ: بيَّن حسنَه ورديئه، أظهر عيوبه ومحاسنه.

نَقَدَ الدَّرَاهِمَ: مَيَّزَهَا، نَظَرَ فِيهَا لِيَعْرِفَ جَيِّدَهَا مِنْ رَدِيئِهَا.

نقَد صديقَه مالاً: أعطاه إيَّاه.

نقَد التّاجرَ الثَّمنَ/ نقَد للتاجر الثّمنَ: أعطاه إيّاه نقدًا معجَّلاً.

لا يُبصر الدينارَ غيرُ الناقدِ: لا يبصر حقيقة الأمر إلاّ الخبير به.

نقَد النَّاسَ: أظهر ما بهم من عيوب.

نَقَدَ الشَّيْءَ أَوْ إِلَيْهِ بِنَظْرَةٍ: اِخْتَلَسَ النَّظَرَ إِلَيْهِ.

نقَدته الحيَّةُ: لدَغَتْه.

نَقَدَ الطَّائِرُ الْحَبَّ: لَقَطَهُ بِمِنْقَارِهِ حَبَّةً حَبَّةً. نَقَدَ الدِّيكُ ثُمَّ رَفَعَ رَأْسَهُ وَهُوَ يَحْفِرُ الأَرْضَ بِمِخْلَبِهِ.

يرتبط المصطلح غالباً بوشائج مع أصوله اللغوية التي تكشف بعضاً من معانيه من دون الإلمام الكامل بالمعاني الأخرى المتمثلة فيه؛ وذلك لأنَّ المصطلح بطبيعته يتجاوز الدلالات المعجمية إلى دلالات خاصة أخر؛ ليصبح بذلك مفهوماً خاصاً بين الثقافات والشعوب. وحتى نتعرف إلى الأصول اللغوية، ومدى ارتباطها بمصطلح النقد الفني؛ سأقف عند بعض ما له صلة بالنقد. ففي لسان العرب لابن منظور: "ونقد الرجل الشيء بنظره ينقده نقداً، ونقد إليه: اختلس النظر نحوه، وما زال فلان ينقد بصره إلى الشيء إذا لم يزل ينظر إليه... وفي حديث أبي الدرداء أنَّه قال:

"إنْ نقدت الناس نقدوك، وإنْ تركتهم تركوك" معنى نقدتهم، أي عبتهم واغتبتهم قابلوك بمثله... ونقدته الحية لدغته... فوردت كلمة نقد في المعاجم العربية بمعان متعددة، منها: تمييز الدراهم جيدها من رديئها، وحسنها من قبيحها. فالصيرفي عندما ينقد الدراهم يعزل الجيد من الرديء، والزائف عن غيره، ولذا شبه الناقد بالصيرفي. ومن معانيها أيضا تتبع عيوب الآخرين وإظهارها، كما في كلام أبي الدرداء أي إنْ عبتهم وتحدثت عن مذماتهم وأسأت إليهم قابلوك بمثل صنيعك، وربما كان هذا المعنى سائداً حتى اليوم، وبخاصة لدى العامة في حياتهم اليومية. وفي أساس البلاغة: "هو ينقد بعينيه إلى الشيء: يديم النظر إليه باختلاس حتى لا يفطن له". وبالنظر في هذا يمكن لنا أنْ نقول: إنَّ كلمة نقد تعني النظرة الثاقبة في الشيء، للفحص والتمييز والدراسة، لبيان العيوب والمحاسن، وهي إذا اقترنت بالأدب فلا تبعد كثيرا عن هذا المعنى، إذْ يميّز النقد الأدبي بين الجيد والرديء في الأعمال الأدبية، بعد طول نظر، وعمق فكر ولذة وتذوق. وجاء في القاموس المحيط في مادة (نقد)، يقول الفيروز آبادي: النقد: هو التمييز بين الأشياء، نقول: نقدت الدراهم، أي ميزت الجيد منها من الزائف، والنقد هو المناقشة، نقول: ناقده في المسألة، أي ناقشه. ويطلق النقد على الوازن من الأشياء، أي الراجح منها، ويطلق كذلك على لدغ الأفعى وعلى النظر إلى الأشياء خلسة. وما جاء في تعريف الزمخشري في أساس البلاغة: "نقد: نقده الثمن، ونقده له فانتقده، ونقد النقّاد الدراهم: ميز جيدها، من رديئها". ومنها نقد الجوز بالأصبع لاختباره وتعرف حاله، ومنها ضرب الطائر بمنقاده أو منقاره؛ في الفخ ليكشف عمَّا وراءه من أمن أو خوف. قال الزمخشري: "والطائر ينقد الفخ: يقره. ونقد الصبي الجوزة بأصبعه، ونقدت رأسه بأصبع". وفي مختار الصحاح لمحمد بن أبي بكر الرازي: نقد: نقده الدراهم و(نقد) له الدراهم أي أعطاه إياها (فانتقدها) أي قبضها. و(نقد) الدراهم و(انتقدها)، أخرج منها الزيف.

انتقال الكلمة إلى مجال النقد:

من أوائل النصوص النقدية التي تتضمن كلمة (نقد، ناقد) نص لابن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء يقول فيه:"...وللشعر صناعة، وثقافة يعرفه أهل العلم بها كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان،

ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن من دون المعاينة بالبصر، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا بلمس ولا طراز ولا رسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها... نلاحظ أنَّ أبن سلام في هذا النص يستعمل كلمة الناقد، بمعناها اللغوي الذي يدل على تمييز الجيد من الرديء من الدراهم والدنانير.

ولم تكتسب الكلمة معناها الاصطلاحي والفني إلاّ في أواخر القرن الثالث وبداية القرن الرابع، خصوصاً عند قدامة بن جعفر الذي يعد كتابه (نقد الشعر) أول مصدر يحمل كلمة نقد.

ويستخلص من النص أنَّ قدامة قد حدد المفهوم الاصطلاحي لكلمة نقد، الذي هو (تمييز جيد الشعر من رديئه) والذي سيبقى هو المفهوم الشائع عند النقّاد القدامى.

غير أنَّ الاستعمال الاصطلاحي لا يبعد بالكلمة عن معناها اللغوي الأصلي.

وأمّا في اللّغات الأوروبيّة فإنَّ كلمة *Critique مشتّقة من الفعل اللاتيني Krinem بمعنى (يفصل) أو يميّز، وحين يميّز الشيء عن شيء آخر. في تلك اللغات، فإنَّ معنى هذا أنّه يؤكّد وجود شيء يمكن تصنيفه مع نظيرة من الأشياء التي لها صفات متشابهة معه بدرجة قليلة أو كثيرة، وهذا يظهر معنىً أولياً لكلمة نقد، وهو تميز شيء عن نظيره، ويمكننا إذا تتبعنا تطور كلمة (نقد) في القرن السادس عشر، سنجد أنّها ظهرت في بادئ الأمر في المجال الفلسفي للدّلالة على تصحيح الأخطاء النّحوية أو إعادة صياغة كلّ ما هو ضعيف في المؤلّفات الأدبيّة اليونانية، ثمّ تطوّر ذلك المصطلح في القرنين السابع والثّامن عشر، واتّسعت حدوده حتّى شملت وصف وتذوق المؤلّفات الأدبيّة في وقت معاً.

*critique (noun): critical essay or review= تَعْقِيب؛ تَعْلِيق

critique: to discuss critically= عَقّب على؛ عَلَّقَ على

أمّا في القرن التاسع عشر، فقد استعمله عدد من الكّتاب والمفكّرين بمعنى الحكم أو تفسير الأثر الفني، ويمكن أنْ يشف هذا المعنى من الدّراسات التي أجراها (تين) و(برونتير)* (١٨٤٩-١٩٠٦) وغيرهما من المفكّرين الذين أعطوا للنقد طابعاً وضعيّاً، نتيجة تأثّرهم بمناهج وقوانين العلوم الطبيعة التي ذاعت في ذلك القرن، فالنظرة السريعة عبر الاتجاهات المختلفة في ذلك القرن كفيلة بأنْ تطلعنا على أنَّ أغلب المفكرين كانوا على الدّوام يستعملون كلمة (نقد) متأثرة بمنطق العلم الوضعي.

أمّا في القرن العشرين، إذ تطورت العلوم الإنسانية واللغوية، نجد أنَّها (أي كلمة نقد)، قد استعملت من عدد من النقّاد بمعنى فهم الأثر الفني والبحث في دلالاته ومعانيه. ولكن مِن المؤكد أنَّ كلمة (نقد) لا زالت تبدو كلمة غير محددة، فهي تستعمل تارة بمعنى معرفة الأثر والحكم عليه أو فهمه، وطوراً آخر بمعنى تفسيره... يرى رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠): "إنَّ عمل النّاقد يتّسم بعدّة خصائص معيّنة، أهمّها تعقيل الأثر الأدبي تعقيلاً تامّاً، أي النظر إليه وإلى وحداته أو عناصره على ضوء مجموعة من المبادئ المنطقيّة". ويقول لوسيان جولدمان (١٩١٣-١٩٧٠): "إنّ النقد الأدبي أوّلاً وقبل كلّ شيء هو الدراسة العلميّة للأثر، وهذه الدّراسة تخصص على أساس فهم وتفسير الأثر تفسيراً مماثلاً". ويشرح لنا جولدمان المقصود بالتفسير المماثل، فيقول إنّهُ استخلاص المميزات الخاصّة للأثر المنبثقة من مجموعة علاقات منطقيّة وربطها بالملامح العامّة للبنيات الكلّية للمجتمع.

وجملة القول؛ إنَّ النقد بمفهومه الاصطلاحي هو دراسة الأعمال الفنية وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها ثم الحكم عليها لبيان قيمتها ودرجتها، ومنها ما يشرح الصلة بين الفن والتاريخ. ومنها الشخصي الذي يتخذ من حياة الفنان وسيرته وسيلة لفهم آثاره وفنونه. ومنها الفني وهو الذي يتناول الأعمال الفنية بالتحليل.

* فرديناند برونُتيير: ناقد فرنسي ولد في مدينة طولون، وتوفي في باريس. مارس مهنة التدريس في مدرسة المعلمين العليا في باريس ثم في جامعة السوربون بدءاً من (١٨٨٦). وقد اشتهر برونُتيير ناقداً مختصاً بكتابة تاريخ الأدب وتاريخ النقد.

يرتبط النقد بالإبداع ارتباطاً وجودياً، وإنْ بدا أنَّه تالٍ للإبداع، لأنَّ النقد يبدأ مباشرة بعد ولادة النص (العمل الفني)، والفنان يمعن النظر قبل غيره في عمله الفني وقبل أنْ يقدم للآخرين أو النقاد.

لمفهوم (النقد) تعريفات متعددة منها:

- هو بيان نسبة القيمة إيجابياً أو سلبياً، أو الدلالة على كفاءة أو عدم كفاءة العمل الفني.

- الإجابة على الأسئلة الغامضة المطروحة من قبل القارئ أو المشاهد، بشرط أنْ تكون الإجابة وافية وشاملة لما يثار في ذهن القارئ.

- تفسير وتقويم عمل فني ما أو موضوع محدد يظهر الناقد من خلاله محاسن هذا العمل وعيوبه ويضع الحلول المناسبة لتقييم هذا النتاج ليظهر بأحسن صورة.

- هو التوسط بين الفن والثقافة بمعنى تحويل العمل الفني إلى حصيلة ثقافية.

- هو الكشف عن مميزات العمل الفني وعيوبه أو هو فن دراسة العمل وتقويمه.

- عملية تفسير وتقويم وتوجيه للعمل الفني يقوم بها الناقد على ضوء أصول ثقافته وذوقه الملائم للعصر والبيئة ويتجه نحو المستقبل.

- النقد عملية إبداعية قائمة بنفسها كسائر الفنون الجميلة.

- هو احد العناصر المؤثرة في الفنون وتأريخها، وهو احد عناصر التربية الفنية المعاصرة، يهتم بالحديث أو الكتابة عن الأعمال الفنية والتنظير لها، من خلال وصفها، وتفسيرها، وتحليلها، وتقييمها، وذلك بغرض توضيحها وتقريبها إلى الجمهور بوساطة وسائل الإعلام المتوفرة من مثل الصحافة، والإذاعة، والتلفزيون.

مفهوم الناقد:

هو شخص ذو خبرة ودراية كافية وثقافة عالية في المجتمع بحيث يستطيع تحليل وتفسير الأشكال أو الأعمال الفنية– المنتجة من قبل المبدعين– من حوله بالصورة الصحيحة، علما أنَّ كلّ شخص موجود في المجتمع يستطيع أنْ يكون ناقداً لكن بدرجات مختلفة، كلّ حسب خبرته ومعرفته وثقافته. ولكن الناقد الحقيقي هو الذي يستطيع أنْ يقدم نقداً مؤثراً فعالاً يتوجه على أساس دراية شاملة، تساعده الخبرة والممارسة على تقديم نتاجات أفضل، فهي بمثابة تحويل أو توصيف للعملية الإبداعية.

مفهوم الناقد مفهوم قديم قدم الإنسان نفسه، فهو سابق في وجوده على وجود العمل، والاسلوب عام وليس للمتخصصين في الفنون التشكيلية أو الأدب، كما هو في الوقت الحاضر الذي اتضحت أهميته بعد اختراع الطباعة والصحف في أوربا.. ومفهوم النقد مرتبط بالإنسان صاحب الخبرة والعقل والحكمة، وهذا الموضوع واضح، وجلي عند الفلاسفة الإغريق، وبخاصة أفلاطون* وأرسطو**

---

* أفلاطون: (٤٢٧ ق.م.– ٣٤٧ ق.م) أعظم فلاسفة الإغريق، بلْ من أعظم فلاسفة الفكر الإنساني على الإطلاق، حتى قيل عنه إذا أردت أنْ تعرف ما الفلسفة، فعليك أنْ تعرف أفلاطون. تتلمذ على يد سقراط في مرحلة الشباب، وتأثر به كثيراً، له كثير من المحاورات مكتوبة أرخ فيها فكره الفلسفي. ارتبطت فلسفته بفكرة المثال الميتافيزيقية. اهتم بالنظرة المثالية في الفلسفة وعالم ما وراء الطبيعة. اهتم بالعلوم الرياضية متأثراً بالفكر الفيثاغوري وجعله الطريق مع الفلسفة الموصل إلى عالم الحقائق الأزلية. أسس أول مدرسة نظامية لتعليم الفكر الفلسفي في بستان البطل الرياضي اكاديموس، لذا سميت بالأكاديمية. توفي سنة (٣٤٧ ق. م) ليترك للبشرية أرثاً فكرياً ضخماً أثره باقي إلى الآن.

** أرسطو: (٣٨٤ ق.م–٣٢٢ ق.م) من أشهر فلاسفة الفكر البشري مع أستاذه أفلاطون، كان أبناً لطبيب بأسطاغيرا في شمال اليونان، ظل عشرين عاماً طالباً في أكاديمية أستاذه أفلاطون، دعاه الملك فيليب ملك مقدونيا للإشراف على تعليم ابنه الإسكندر المقدوني. أسس أرسطو مدرسة لتعليم الفلسفة سميت باللوقيون في أثينا، تميزت فلسفته بالواقعية المثالية، فجوهر وماهية الأشياء موجودة في الشيء لا خارجه أو مفارق له، آمن بالواقع الحسي المؤدي إلى الواقع العقلي التصويري، له مؤلفات كثيرة في الميتافيزيقيا، وفي الطبيعة وفي مقولتي الحركة والزمن، والأخلاق والسياسة، مكنه يبقى على الرغم من اختلافه مع أفلاطون مثالياً.

لجأ الباحثون والفلاسفة منذ أقدم العصور إلى معطيات المعارف العقلية والخبرات المتوارثة لتقويم الفن، ومعظم الذين كتبوا في النقد بدءاً بـ(سقراط)* حتى القرن العشرين هم رجال الفكر. فالناقد وسط جمالي وثقافي يجمع في بحثه الفنان والمجتمع أو المتلقي بحوار فني، يعمق من كون الفن ظاهرة إنسانية خالدة تمتد جذورها وتأريخها مع الإنسان وتأريخه على هذه الأرض. والناقد كائن سياقي يتأثر بعوامل متعددة، منها ما هو موجود خارج العمل الفني، من مثل العوامل الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، ومنها ما موجود داخله يشمل مزاج الشخصية أو تركيبتها النفسية، وخبرتها، وثقافتها وتربيتها. وبشكل عام يمكن تقسيم النقّاد إلى نوعين، نقّاد ذاتيين، ونقاد موضوعيين، فالذاتيون هم الذين يرون ويفهمون ويقيّمون العمل الفني والعالم من خلال رؤيتهم الذاتية التي هي معرفة مثل أي معرفة أخرى، وفيها يتقدم وجدان الناقد وخياله على المعرفة الموضوعية عند الآخرين، أمّا النقّاد الموضوعيون فهم الذين يحاولون أنْ يمتدوا مع معارف الآخرين الشائعة. والنوعان يتوقفان على حدس** الناقد، وخبرته، وثقافته وذائقته، ولا يمكن أنْ نتوقع ناقداً لا يتحلى بمواصفات أو مقومات خاصة تؤهله لأنْ يكون ناقداً متميزاً، ومؤثراً، يؤشر مناطق معرفية غير مكتشفة في الأعمال الفنية، فالناقد الذي لا يرى في العمل النقدي إبداعاً حضارياً وثقافياً لا يقل إبداعاً عن العمل الفني أو مجالات الإبداع الأخرى؛ لا نتوقع منه أنْ يكون ناقداً مؤثراً. فالعملية النقدية عملية ليست يسيرة كما يتوقع بعض الدارسين أو كما نجده في اغلب ما يكتب في الصحف والمجلات في العراق وفي اغلب البلدان العربية، وهذا يعود من دون شك إلى عوامل متعددة، منها ما يتعلق بشخصية (الناقد) غير

---

* سقراط: (٤٦٩ ق.م–٣٩٩ ق.م) من أهم أعلام الفلسفة الإغريقية، ولد في أثينا من أسرة متوسطة الحال، درس الفلسفة في مدرسة ارخيلاوس، وتتلمذ على يد انكساغوراس، وكان المبدأ الرئيس في فلسفته الجانب الأخلاقي عند الإنسان، فكان ذا نزعة إنسانية. اهتم بالبحث عن ماهيات الأشياء والمدركات بدل البحث في أمور الطبيعة. يعد مؤسس التصورات العقلية التي أنتهجها من بعده أفلاطون وأرسطو. حكم عليه بالإعدام بشرب السم، إذْ أثارت أفكاره حفيظة كثيرين من المحيطين به.

** هو الظن، والتخمين، والتوهم، في معاني الكلام والأمور والنظر الخفي. والحدس عند الفلاسفة القدماء مأخوذ من معنى السرعة في السير، والحدس عند الصوفيين هو الارتقاء بالنفس الإنسانية إلى المبادئ العليا تصل الحقيقة، فتمتلئ من النور الإلهي. وعند ديكارت الاطلاع العقلي المباشر على الحقائق البديهية، والحدس هو الاطلاع المباشر على معنى حاضر بالذهن من حيث هو حقيقة.

المؤهلة أو غير المثقفة، ومنها ما يتعلق بالعقلية السطحية التي لا تستطيع فك البنى والإشكال بالغة التعقيد، وهي العقلية الثقافية السائدة في المجتمعات العربية، فالنقد هو انعكاس لبنية العقل المجتمعي التي تنظر إلى الثقافة والنقد والفنون على أنَّها مسائل غاية في الأهمية والحضارية والإنسانية أو التربوية. أو على أنَّها أشياء وعوامل ثانوية وغير ضرورية أو أساسية للمجتمع أو الحضارة أو التربية. فمثلما يرتبط العمل الفني ارتباطاً وثيقاً بالعمل النقدي، يرتبط الناقد بالعمل النقدي، ارتباط العقل النقدي بالبنية العقلية للمجتمع، فعندما يتعافى العقل الاجتماعي والثقافي فإنَّ العقل النقدي يتعافى.

حينما يقبل الناقد على العمل الفني يكون لمعتقداته تأثير فاعل في طريقة تفكيره، وما يستخلصه من هذا العمل، وبالنتيجة فإنَّ هذه المعتقدات ستحدد ما سيتحدث عنه العمل برأي الناقد، ومن ثم كيف سيقرأه.

وتتوقف القدرة النقدية للناقد على ملكات كثيرة، من أهمها: ملكة التذوق، وملكة الإنتاج. أمّا ملكة التذوق فتحتاج إلى طبيعة فنية وحس شاعري، أمّا ملكة الإنتاج فتحتاج إلى مران ودراية وقدرة على التمحيص، والتنقيب، والمباشرة، وتحتاج إلى فكر واطلاع واسعين. فمهارات الناقد تتوقف على مدى قدرته على تطوير ذائقته وخبرته وثقافته وإمكان طرح أفكاره.

الأسئلة الحيوية للناقد:

يتطلب النقد الفني معرفة الناقد بمجالات متعددة، أهمها تاريخ الفن، وفلسفته، وعلم الجمال، وعلم النفس، مع قدرة الناقد على الإجابة عن الأسئلة الحيوية الآتية في عملية تحليل العمل الفني:

١- **ما؟** (العمل الفني)، أي من الأعمال الفنية وعنوانه سينقد، ما طبيعة العمل الفني وجنسه، أو العمل الفني وموضوعه.

٢- **من؟** (الفنان)، أي الحديث عن الفنان الذي أنتج العمل الفني وأبدعه، ويتضمن ذلك شخصيته وحياته الاجتماعية وحالته النفسية وكل ما يتعلق به.

٣- **متى؟** (الزمان)، وتعني تحديد التاريخ والحقبة التي تم فيها إنتاج العمل الفني، وما يحيط بها من أساليب فنية وجمالية وأحداث واتجاهات فكرية، وسياسية، واجتماعية، وثقافية.

٤- **أين؟** (المكان)، أي التعريف بالمكان الذي قام الفنان بإنتاج عمله الفني فيه، أو انتمائه الاجتماعي الحضاري، سواء كان إلى بلد أو مدينة أم حضارة شعب أو قبيلة ما.

٥- **كيف؟** وتعني وصف الكيفيات الفنية/ الأدائية الاسلوبية للفنان، والممارسات الخاصة بالإنتاج الفني، وما يتعلق بها من خامات وأدوات وتقنيات. كيف انتج الشكل المضمون. ومن مثل كيف استعمل اللون، أو الملمس، ...؟

٦- **لماذا؟** هي عملية اكتشاف وتفسير الأسباب التي أدت إلى إنتاج هذا العمل الفني، وصولاً إلى تفسير المباني والعلائق بينها وخاصة الشكلية والمضامينية، العقلية والعاطفية عند الفنان في عمله الفني، ومن ثم امتداد تأثيرها عند المتلقي في تذوقه، مع مناقشة فلسفة العمل الفني.

وتعد إجابة الناقد عن هذه الأسئلة السياقية العلمية والمنطقية مهمة في توثيق الأعمال الفنية، والحفاظ على انتمائها الحضاري، وتحقق الفهم لها. فالأعمال الفنية هي نتاج الحضارة الإنسانية بمختلف أشكالها. والحضارات من مختلف الانتماءات تحتاج إلى نقل صورة واضحة عن فنونها، وتسجيلها للتاريخ، هنا يقوم النقد الفني بهذه المهمة ويمهد الطريق لتاريخ الفن الذي يدرس هذه الأعمال فيما بعد.

الوظائف التي يقوم بها الناقد:

أمّا الوظائف التي يقوم بها الناقد في أثناء نقده لتوضيح جودة ومعاني العمل الفني فهي:

١- تقدير العمل الفني وتسويغ (تبرير) حكمه بعد تفسيره.

٢- يعتني الناقد بتوضيح المدركات الحسية (الخصائص الفنية) التي تساعد على فهم حكمه على الجودة البصرية الملموسة في العمل الفني، وتدفع المتلقي إلى التذوق، والخصائص الأخرى التي تتحد وتعمل على تشكيل صورة فنية جمالية ذات معانٍ مختلفة.

٣- يقوم الناقد بقياس عقلاني للجودة الفنية في العمل الفني بوساطة معايير تقوم على عمل مقارنات بأشكال أخرى من الأعمال (وهذا ليس شرطاً إلزامياً)، سواء كانت للفنان نفسه أم لفنانين آخرين ينتمون إلى البيئة نفسها. ويمكن القياس بالنظر إلى الأعمال الفنية ذات الطبيعة الوظيفية من خارج إطار الفن.

٤- يحاول الناقد تحسين البيئة الثقافية، وتنمية الإدراك الجمالي من خلال بث الأفكار الفنية التي تسوغ الأسباب التي دفعت إلى تقدير قيمة مختلف الأشكال الفنية من مختلف البيئات والحضارات والثقافات.

٥- المساعدة في تقدير القيّم المتنوعة التي تحتويها الأعمال الفنية.

إنَّ الأصل في النقد الفني هو أنْ يكون مدخلاً للتذوق والاستجابة للقيّم الجمالية في العمل الفني، وهو أيضاً أداة الحكم التي نعرف من خلالها ما إذا كان الفنان قد أجاد، وكوّن شخصيته الفريدة، وأصبح له عطاء، أم أنَّه ما زال ينقل من هذا وذاك ولم يبلور شخصيته بعد. وهنا يصير واضحاً أنَّ من يتصدى للنقد يفترض أنْ يكون على درجة عالية من التذوق وقادراً على التنقيب عن الاتجاهات الأصيلة في الفن وكشفها وتشجيعها وخدمة الحركة الفنية والعمل على تطويرها.

اسلوب الناقد:

الاسلوب هو طريقة معينة يسلكها الناقد لتوضيح ما يريد من معان، ونقل ما يريد من أفكار. وهناك اسلوبان للكتابة، وهما الأسلوب العلمي والاسلوب الأدبي، وهناك من يحاول الجمع بينهما.

أمّا أبرز سمات كلّ من الأسلوب العلمي، والأسلوب الأدبي، فهي الآتي:

سمات الأسلوب العلمي: ١- الوضوح والسهولة. ٢- عدم المبالغة. ٣- اشتماله على المصطلحات العلمية. ٤- دقة الكلمات. ٥- اختفاء شخصية الكاتب (الناقد). ٦- قد تذكر إحصاءات تعرض فيها الحقائق العلمية. ٧- ينقل المعلومات ومتعة المعرفة.

أمّا سمات الاسلوب الأدبي:١- يصف الخيال. ٢- يشتمل على الصوّر الخيالية. ٣- يختار الألفاظ الموحية. ٤- يرتبط بذات الناقد ونفسيته. ٥- يهدف إلى الإمتاع والفائدة.

لكن لماذا كان الاسلوب العلمي الأدبي محدود الانتشار؟ وذلك لقلة النقّاد الذين يستعملون هذا الاسلوب. وصعوبة بعض النصوص العلمية ومصطلحاتها. وعدم اهتمام النقّاد به. وعدم اهتمام المجتمع به.

العلاقة بين الناقد والفنان التشكيلي:

إنَّ العلاقة بين الناقد والفنان التشكيلي هي علاقة تبادلية، قد يأخذ فيها الفنان برأي الناقد في إنتاجه الفني وقد لا يأخذ، فالفنان المبدع هو ناقد بطبيعته أو بالضرورة وإنْ لم يكتب في النقد التشكيلي. وقد يلتقي الناقد بالفنان فيتم تبادل الرأي مباشرة، أو قد يتناول الناقد عمل الفنان بالدراسة والتحليل، ويكتب عنه مقالاً نقدياً ينشر في الصحافة ليقرأه الفنان كما يقرأه أي قارئ آخر. وقد تصل العلاقة بين الناقد والفنان إلى حد الخلاف والشد بين الطرفين بسبب تضارب الآراء أو عدم رضى الناقد عن عمل الفنان، كذلك عدم رضى الفنان عن ما يكتبه الناقد. ومهما كان نوع العلاقة بين الفنان والناقد إلاّ أنَّ الفنان والحركة التشكيلية في حاجة إلى النقد الفني لأنَّه جزء أساس فيها. فالناقد ينقد العمل الفني من خلال فهمه وخبرته الفنية ومعرفته الثقافية. فنجد أنَّ لبعض النقّاد قدرة على أنْ يرفع بكتابته النقدية من مكانة فنان أو قد يؤثر في المتلقين من الجمهور حول أهمية أعمال بعض الفنانين، ومن ثم حول أهمية الفن التشكيلي في المجتمع. وتكون لخصوصية كلّ مجتمع وثقافة تأثير في عملية إشراك أو تهميش النقد في حركة الفن التشكيلي.

إنَّ على الناقد أنْ لا يكون في موقع المراقب الذي يبحث عن الأخطاء في الأعمال الفنية، بلْ يجب أنْ يبحث عن الإيجابيات أيضاً. كما أنَّ عليه أنْ لا يضع نفسه موضع المتحدي للفنان مما يجعل عملية النقد ذات صفة شخصية ساذجة (غير ثقافية) وليست موضوعية، بلْ أنَّ على الناقد أنْ يتجرد من الأهواء الشخصية، وأنْ يحكم على الأعمال الفنية من غير تحيز أو تشدد في الرأي.

يشارك الناقد في صنع الفنانين (الشباب والكبار) والأعمال الفنية، فقد يربط الناقد بعض المؤثرات بعمل فني ما، لا يكون الفنان نفسه قد تأثر بها. ولأنَّ معظم فنانينا، إنْ لم يكن كلهم، لا يمارسون الكتابة عن سيرتهم الذاتية، أو الكتابة الموضوعية عن تجاربهم في الإبداع، لذلك يتحمل الناقد الذي لا يجد أمامه إلاّ وثيقة العمل الفني عبء التفسير الذي يظل ناقصاً على الدوام.

إنَّ ما يدعو الناقد إلى القيام بمهمة الكتابة عن الأعمال الفنية، هو كون الفن المعاصر وإنتاج كثير من الفنانين المعاصرين غير مفهوم (غامض) لدى كثير من الناس. ويرجع ذلك إلى تعدد مفاهيم الفن واختلافها عن العصور السابقة. فالنقد الفني يفسر ويوضح ويحلل الظاهرة الفنية، ويدعو إلى أنْ يتعايش الناس مع الفن بموضوعية وحيادية. ومما يسهل على الناقد مهمته في رفع مستوى الذوق العام في المجتمع، وتوضيحه لمعاني الأعمال الفنية وبنائها وقيمتها التعبيرية والرمزية إلى المتلقين.

شرائط الناقد وصفاته:

يرى **(جيروم ستولنيتز)** أنَّ هناك صفات معينة لا بد أنْ تتوافر في المرء لكي يستحق أنْ يكون ناقداً، وهي:

- حساسية طبيعية لأهداف الفنان وصفات العمل الذي يحكم عليه.
- خبرة واسعة في الفنون.
- معرفة واسعة في مجالات الفن وغيرها من المجالات.
- القدرة على الشعور عن وعي بنزواته الشخصية غير المألوفة وتأثيراتها في حكمه.
- أنْ يمتلك أو ينتمي إلى مذهب نقدي يقدم أساساً نظرياً مرضياً لتقديراته الفنية.

وعلى العموم يمكن الإشارة إلى **شرائط وصفات** وخبرات اكبر وهي:

١- أنْ يمتلك أعلى مستويات التذوق الفني.

٢- له القدرة على الربط بين المدارس، والتيارات الإبداعية، وتحديد المصادر، والأصول المكونة للإبداع لأجل تعيين خصائص كلّ اتجاه فني، ومقارنته بالواقع أو بالقواعد أو بالفلسفات الشائعة في عصره.

٣- القدرة على استرجاع الاتجاهات، والطرز التاريخية، والتحدث عن تأثير الفن في حضارة ما على الفن في حضارة أخرى.

٤- أنْ يمتلك قدرة إرشادية/ تربوية ليس في كونه معلما؛ وإنَّما في كونه مغذياً لاتجاه فني ما، من الاتجاهات، وتوجيهه، وتشجيعه.

٥- يتحلى بقدر عال من المعرفة في مجالات متعددة، من مثل: تاريخ الفن، وتاريخ النقد الفني، وعلم الجمال، والعلوم الأخرى لعلمي الإبداع والنقد.

٦- أنْ يكون متطلعاً، ومتواصلاً مع المنجزات الفنية المعاصرة محلياً، وعالمياً. وان يكون عارفاً بكل جديد في الخامات والممارسات الفنية والتطورات الحاصلة في الفن المحلي والعالمي.

٧- أنْ يكون عارفاً بالمستجدات الفكرية والثقافية العالمية.

٨- أنْ يكون قادراً على صياغة أفكاره بلغة أدبية رقيقة (مؤثرة وممتعة)، لكن ليس على حساب وضوح الأفكار المطروحة.

٩- أنْ تكون له دراية بالنقد الفني؛ مفهومه، وقواعده، ومناهجه، وأصوله، وخطواته، ووظائفه، وشأنه في المجتمع.

١٠- أنْ لا يكون متعصباً فكرياً، وأنْ يؤمن بنسبية المعرفة.

١١- أنْ يكون منفتحاً على الجديد، والغريب، والإبداعي.

١٢- أنْ يكون مطلعاً على أسرار إنتاج الأعمال الفنية، ومشكلاتها من خلال ممارسته العمل الفني، أو معاشرة الوسط الفني، وزيارة المعارض الفنية.

١٣- أنْ لا يكون مترفعاً على الآخرين أو الفنانين، أو يعتقد أنَّه يمتلك سلطة إنجاح أو إفشال العمل الفني.

١٤- أنْ يمتلك أخلاق المبدع، ولا يساوم على شرف مهنته من اجل المال أو المكاسب الأخرى.

أهمية النقد الفني في التربية الفنية:

بدأ الاهتمام بتعليم النقد الفني ضمن التربية الفنية في الولايات المتحدة الأمريكية في ستينيات القرن الماضي، وذلك عندما عقدت حلقة دراسية عن نقد الفن في جامعة أوهايو عام (١٩٦٦). وكان لهذه الحلقة أثر كبير في تغيير الاتجاهات في تدريس النقد الفني ضمن مادة التربية الفنية في المرحلة الثانوية. وكان هدف هذه الحلقة هو الدعوة إلى جعل دراسة تاريخ الفن وفلسفته ونقده، وسائل تعليم التذوق في المدارس الثانوية الأمريكية. وقد أسفرت هذه الحلقة عن دراسة كبيرة للنقد والاهتمام بتاريخ الفن والفلسفة الجمالية في منهج التربية الفنية. وعدّ أنَّ ما يقوم به المدرس داخل الصف هو بالضرورة شكل من أشكال النقد الفني، فالمدرسون يصفون، ويحللون، ويفسرون، ويقيّمون الأعمال الفنية، ويتخذون من النقد والمذاهب الفنية وسيلة لتعليم أسس الإنتاج الفني.

إنَّ احد أهداف التربية الفنية هو تحقيق النمو الشامل والمتكامل لخبرات المتعلمين وشخصياتهم، ويعد النقد الفني من الأمور التي يمكن أنْ تحقق بعض أهداف التربية الفنية. لقد أصبح للتذوق الفني في عملية النقد الفني في التربية الفنية مكانة خاصة، فبعد أنْ كانت التربية الفنية تصب اهتماماتها على مهارات الرسم والأشغال اليدوية وتلقين بعض أسس المحاكاة والنقل للأشكال الحسية، أصبحت التربية الفنية المعاصرة تركّز على توظيف النظريات التربوية المعاصرة، عبر الفهم المتجدد للفن والثقافة، وأهم هذه النظريات هي نظرية التربية الفنية التي تقوم على أساس معرفي، وتتكون من أربعة عناصر، وتتمثل في: ١- النقد الفني ٢- علم الجمال ٣- تأريخ الفن- احد عناصرها الرئيسة- فضلاً عن ٤- الإنتاج الفني.

العلاقة بين النقد وعناصر التربية الفنية المعاصرة معرفياً:

تعد العلاقة متبادلة بين هذه العناصر الأربعة في التربية الفنية ضمن نظرية التربية الفنية على أساس معرفي:

١- يرتبط تاريخ الفن ارتباطاً وثيقاً بالنقد الفني، فهو يمثل وجهة النظر التاريخية للفن، كما وأنَّه (أي النقد عبر تاريخ الفن) يقوم بتوضيح مضمونات بعض الأعمال الفنية المرتبطة بأحداث تاريخية، وقضايا متعلقة باتجاهات فنية سادت في حقب سابقة.

٢- يعد النقد الفني أساساً تقليدياً لتاريخ الفن من ناحية توثيق الأعمال الفنية التي أصبحنا اليوم نعدها من الأعمال الأثرية والتراثية.

٣- للنقد الفني القدرة على إثارة أسئلة عن طبيعة الفن، تساعد في دراسة وفهم معنى العمل الفني، وتحسب لرد فعل المشاهد في تقبله واستجابته لجمالية العمل الفني.

٤- الوعي بارتباط النقد الفني بأساسيات العمل الفني، من مثل، العلاقات الشكلية واللونية وتصورات الفضاء والكتلة والمنظور ودلالة العلامة الفنية. إنَّ فهم هذه الأساسيات في العمل الفني يؤدي إلى تقدير الفن، وفهم كيفية تفكير الفنانين في تعاملهم مع المصاعب المتعلقة بالإنتاج الفني.

ويمكن النقد الفني في التربية الفنية المتعلمين، من معرفة الطرائق السليمة للحديث عن الأعمال الفنية، من خلال مجموعة المناقشات والحوارات التي تدور بين المعلم والطلبة في الدرس، يتم خلالها استعمال المفاهيم والمصطلحات الفنية، التي تصف، وتفسر، وتحلل الأعمال الفنية، التي توفر للطلبة ثقافة فنية كافية لفهم جمالية العمل الفني. ويقوم النقد الفني بإتاحة الفرصة للطالب بالحديث عن عمله الفني أو أعمال زملائه الآخرين باسلوب موضوعي موجه من قبل معلم التربية الفنية، للوصول إلى مرحلة متقدمة في معرفة وقراءة العمل الفني للرقي بمستوى التعبير الفني.

وتتعدى أهمية النقد الفني في التربية الفنية كلّ التوقعات فيما يخص نمو الثقافة الفنية. فعندما يتحدث الطالب عن عمله الفني ويعبّر عن ميوله، ويناقش مع مدرس المادة العمل الفني، والاسلوب،

والمعالجة التقنية، والصعوبات التي مر بها، وكيف فكر بالحلول المناسبة لها، كلّ هذا وغيره من الخبرات الأخرى سوف يكسب النقد الفني الطالب قدرات فنية، ونفسية، ولغوية، وعلمية، واجتماعية تسهم في نمو شخصيته. (النقد الفني) وسيلة لبلوغ الغاية، وليس غاية في حد ذاته.

إنَّنا بحاجة إلى تنمية القدرة على قراءة البيئة البصرية من خلال اللغة المنطوقة والمكتوبة، وذلك لأنَّ هذه المقدرة تكوِّن في المتعلم أحد جوانب الشخصية المثقفة. إنَّ النقد سيعزز عند الطلبة المعرفة الفنية من خلال مناقشة، ودراسة، وتأويل، وإعطاء الأحكام على الأعمال الفنية. وهنا تعاد صياغة التربية الفنية من مجرد مادة تعليمية تركّز على الإنتاج الفني إلى التربية الفنية التي تكون دراسة وإثراء معرفي للبعد البصري والدلالي والذوقي للحياة الاجتماعية والثقافية.

أسئلة معلمي النقد

كيف ندرس النقد؟ كيف للنقد أنْ يعلم؟ يحاول معلمو النقد الفني عند تدريسهم للنقد تقديم إجابات عن هذه الأسئلة:

١- ماذا يفعل النقّاد عند القيام بنقد عمل فني؟

٢- ما الذي يجب أنْ يفعله المعلمون والطلبة عند النقد؟

٣- ما العلاقة بين ما يقوم به النقّاد وما يقوم به المدرسون والطلبة؟

على أنَّه من الواجب على المعلمين أنْ يضعوا في الاهتمام تعدد طرائق النقد وطرائق تدريسه، وأنْ يتفهموا أنَّ بعضها قد تكون مناسبة أكثر من غيرها في ظروف تعليمية معينة، ويعتقد (جيروم ستولنيتز) أنَّ بإمكاننا تكريس تعليم النقد الجمالي عن طريق بحث الصلة بين فلسفة النقد وعلم الجمال. إنَّ فلسفة النقد تختبر المفاهيم التي تشكل أساس تفكير الأفراد وردود أفعالهم نحو الفن.

الفوائد الاجتماعية للنقد

وهناك بعض الفوائد الاجتماعية من دراسة النقد الفني ضمن التربية الفنية، فأبرز هذه الفوائد:

١- بناء الجمهور المتفتح جمالياً في ظل التطور المعرفي.

٢- التثقيف الجمالي من خلال الحديث عن الفن.

٣- الإدراك الأكبر للمضمونات الاجتماعية والتاريخية التي تنقلها لنا الأعمال الفنية.

٤- تنمية الحس الوجداني للشعور وبناء شخصية الأفراد.

٥- تنمية القدرات البصرية للاختيار المناسب لما يحتاجه الإنسان أو ينتجه في مجالات الإنتاج الصناعي، والمعماري، والأزياء، والأثاث، التصميم،...

٦- يعد الفعل النقدي متمماً للتجربة الجمالية بجعلها اجتماعية أو عامة.

النقد والتذوق الفني

يرتبط النقد الفني بالتذوق الفني، فالنقد الفني هو عملية تحليل وتفسير وإصدار حكم على العمل الفني أو المدرك الفني، أو كلّ ما يحيطنا من فعاليات طبيعية أو أنشطة إنسانية على وفق الفهم المعاصر للعمل الفني، وكلّ هذا لا يتم إلاّ من فعل التذوق الفني، فعملية النقد تحتاج إلى التذوق الفني، وعملية التذوق الفني تحتاج إلى النقد.

وعلم التذوق الفني، هو علم تشكيل السلوك الإنساني جمالياً ومعرفياً عن طريق علم الجمال وعلم الفن لكن بوساطة النقد الفني، إذْ إنَّه يقوم بتثقيف المفاهيم الجمالية والفنية وصقل الحساسية الجمالية وتنمية القدرات المعرفية المختلفة عبر آليات النقد المختلفة من مثل التحليل التفسير والتأويل وإصدار الحكم والتنظير حول الفن وفلسفته.

ويتوقف التذوق الفني على عملية الاتصال وطبيعتها، وخصائص المعلومات أو المدركات والشفرات التي يقدمها الشيء المدرك أو العمل الفني، ليتم تفاعلها واستيعابها مقارنة بالخبرات وإعادة النظر بها ومقارنتها. ولذلك فإنَّ الاختلاف في فهم مفهوم التذوق والمتذوقين انفسهم حالة صحية، والتي تتأثر بدرجات الفهم والإدراك وعوامل كثيرة أخرى. فالذوق يعرف على أنَّه استشعار الإنسان لصفة الجمال فيه وما يحيط به من سلوكيات وأشكال ومدركات طبيعية أم مصطنعة.

عملية ترقية الذوق ونموه هي عملية لتشكيل السلوك وتربيته وترقيته، وهي تصف على أنها إكمال لأسمى الخصائص والطباع الإنسانية. فصاحب الذوق هو يحمل سمات إنسانية اعلى من غيره، وهذه تكون مؤثرة على مجمل سلوكياته الإنسانية والاجتماعية. من ذلك لا يمكن ترقية المجتمعات الإنسانية إلاّ بالذوق.

يعرف التذوق الفني على أنَّه نوع من الحكم والتفضيل للأشكال المقدمة للمتلقي أو التي تحيط به ويتعامل معها. ومن ذلك فإنَّ المتذوقين يحكمون على المدركات التي تحيطهم من إصدار عبارات وصفية نقدية لما قد يسرهم أو يُسيئهم، أو استمتعوا به، أو ما عدوه ذا قيمة جمالية أو إبداعية

مُتميزة، ولعل التمييز بين تفسير وتفضيل أحد الأشكال الإدراكية، وعرض المسوغات الخاصة حول جودته الجمالية هو أحد الجوانب الأساس عند ممارسة التذوق الفني.

وعملية التذوق الفني عملية معرفية يتم من خلالها استظهار بيانات ومعلومات ومدركات وأحاسيس قديمة تُساعد على تكوين إطار مفاهيمي للمسوغات التي يمكن منها تذوق الأشكال المختلفة ومنها الفن.

إنَّ أهمية دراسة التذوق الفني هو لإثراء الخبرات الجمالية للأفراد وتربيه لها، ووسيلة لتشجيع وتنمية الذوق الفني والإبداع، والقدرة على قراءة الأعمال الفنية من منظور فردي (ذاتي) أو موضوعي، والتأمل والتفكر بما يعيشه الإنسان وعلاقته بما حوله، وترقية سبل التفاهم بين الشعوب، وإحداث التناسق والانتظام في مجمل النتاج الإنساني ومنه السلوكي، وهو عائد حضاري وثقافي وإنساني.

يدعم التذوق الفني الشخصية بسلوكيات وأساليب الرؤية والمعرفة والبحث، مما يعطي العلم والمعرفة جانب الاستمتاع، واكتساب القدرة على التذوق الفني يحتاج إلى مهارات متعددة تستدعي التدريب على معرفة الرموز وعملها داخل الأعمال الفنية وتنظيمها الفني في علاقات خاصة تعمل على تنمية القدرة الذوقية، فضلاً على فهم آليات عمل العناصر الفنية وعلاقتها وخصائصها وأساليبها الفنية، إذْ تتعدد المدلولات بتعدد الفنانين والمتذوقين، فيُضفي المتذوق على الأشكال المدركة حولنا أو العمل الفني وجهة نظره الخاصة مُتأثراً بتربيته بطبيعته النفسية ومعتقداته الفكرية والثقافية والاجتماعية، فتكون للموضوع المدرك قيمة من وجهة نظره قد تكون غير مقصودة من المبدع أو الفنان، هذا إلى جانب تأثير تدخل الذكريات في عملية التقدير الجمالي للأشياء.

والتذوق الفني هو عملية اتصال تتم بين طرفين أولهما المرسل وهو المبدع أو الفنان أو الطبيعة أو البيئة ممثلاً في عمل مدرك، وثانيهما المُستقبل (المتذوق) أو المستمتع بتلك المدركات أو الأعمال الجمالية والمتفاعل معها برؤية تأملية، وبين الفنان والمُتلقي قناة تواصل ورسالة مدركة مُحملة على هذه القناة، فالتذوق الفني هو نوع من التعاطف والاستجابات الوجدانية، وهو عملية تُعبّر

عن علاقة تعاطف بين الفرد وبين الشيء الذي يستحوذ على مشاعره بما يحمله من سمات جمالية تجعل الإنسان يُحس بالمتعة والارتياح، مما يعني أنَّ إعجاب المتذوق بالجمال ينتج عن التأثر الوجداني. فهو عملية إدراكية وجدانية، ليتحول إلى عملية إدراكية جمالية يتم فيها النفاذ إلى عمق الموضوع للوصول إلى الكيفية الوجدانية أو الجمالية له. وهو نوع من الحساسية الجمالية، يتدخل فيها النظرة الفاحصة والتأمل، وفهم عمل العناصر والرموز والأشكال باستجابة فعالة.

وقد يرجع اختلاف الناس في أذواقهم إلى عوامل متعددة من أهمها شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم، أو شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند بعض آخر، فضلاً عن اختلاف التربية والبيئة بمعناها الواسع، إذْ تُعد من الأسباب المهمة لاختلاف الأفراد في تذوقهم الفني، هذا إلى جانب تأثير تدخل الذكريات في عملية التقدير الجمالي للأشياء.

العوامل المؤثرة في التذوق والنقد الفني:

ويمكن إجمال العوامل المؤثرة في التذوق والنقد الفني في الآتي:

١- عامل فطري، ويشمل استعدادات الفرد العقلية والمعرفية.

٢- عامل نفسي وجداني، ويشمل القيّم والاتجاهات والميول والدوافع وخصائص الشخصية وإمكانية التعبير عن الذات بحرية.

٣- عامل اجتماعي، ويشمل التراث الثقافي والجمالي الاجتماعي والحضاري وما له علاقة بالظروف الحياتية المختلفة التي تشكل ذلك المجتمع ونظم العلاقات بين أفراده.

٤- عامل ثقافي، ويشمل المكتسبات المعرفية والثقافية والجمالية.

العمليات المشتركة بين النقد والتذوق الفني

تمر عمليات التذوق إلى إصدار الحكم النقدي بمراحل متعددة ومتداخلة إلى أنْ تنفصل في مراحل نهائية ثلاث، وهي بعد أنْ يكون الفرد أمام الشيء المدرك أو العمل الفني، فأنَّه سيكون في مواقف نفسية أو سلوكية مختلفة يتداخل بها الشعور باللاشعور، (والفرق بينهما أنَّ فعل التذوق يطغى

عليه الوجدان والانفعال والعاطفة، بينما الموقف العقلي يطغى عليه التأمل العقلي)، وهذا لا ينفي أنْ تتداخل العمليتان، كون الناقد هو متذوق في الأول، لذلك يشتركان معاً عند تعرضهما للموقف الإدراكي إلى عمليات، وهي:

١- التوقف أمام المدرك أو المثير.

٢- الوحدة والانتباه الكامل معه.

٣- الإحساس المختلف أمام الشي.

٤- التداخل ما بين الحدس والانطباع الوجداني والتداعي.

ثم تأخذ عمليات التذوق الفني ثلاث مراحل وجدانية تعتمد على آليات نقدية أهمها إصدار الحكم الذي يتجاوز غالباً التفسير وتسويغ الحكم (الأسباب والتسويغات)، وهي:

١- الحساسية الجمالية، أي الاستجابة للمثير الإدراكي.

٢- التفضيل الجمالي، أي الانجذاب نحو الشيء.

٣- الحكم الجمالي، أي إصدار الحكم بوساطة الخبرة والثقافة التي تحولت إلى خبرة وجدانية.

يرتبط التذوق الفني بعمليات نقدية كلية أو جزئية وعلى وفق الآتي:

١- بوصفهما عملية اتصال.

٢- بوصفهما استجابات أو انطباعات وجدانية.

٣- بوصفهما عملية إدراكية.

٤- بوصفهما عملية معرفية حدسية.

٥- بوصفهما حكماً وتفضيلاً.

وظيفة التذوق الفني:

١- تحقيق التناسق بين الأشكال المختلفة للإدراك والإحساس بها.

٢- تحديد معالم الجمال أو القيّم الجمالية في المدركات الطبيعية أو المصطنعة.

٣- التعبير عن الإحساس الجمالي بصيغ قابلة للإدراك.

٤- التعبير عن أشكال الخبرة الإنسانية الكلّية الواعية وغير الواعية بشكل كلّي أو جزئي.

٥- تطوير النظام السلوكي الإنساني الفردي والاجتماعي على وفق نظام جمالي.

٦- التعبير عن الفكر الجمالي للفرد والمجتمع.

٧- حفظ التراث الحضاري وصيانته، وعرضه للعالم بصيغ متحضرة.

٨- تشكيل جوانب الحياة المختلفة والارتقاء بها جمالياً.

أساليب تنمية التذوق بوساطة النقد الفني:

١- ترقية الأحاسيس الإنسانية بوساطة التأمل النقدي في الأشكال الطبيعية والبيئة والأعمال الفنية.

٢- توجيه المتلقي إلى ادراك الجمال والخبرة الجمالية بوساطة ادراك الأساليب الفنية في التنظيم والتناسق والتشكيل بوساطة النقد الفني.

٣- توظيف الخبرات النقدية والجمالية في الإبداع العملي.

٤- فهم عمليات الإبداع والتجديد والمغايرة والمغامرة والفرادة الجمالية بوساطة النقد الفني.

توطئة في النقد:

ما الذي نحاول أنْ نفعله حين نحلل العمل الفني؟ ولماذا نريد تحليله؟ هذهِ الأسئلة التي تتصدى لها فلسفة النقد الفني. وتهتم هذه الفلسفة بأمرين: التقدير، والنقد. فالتقدير يقوّم العمل الفني من حيث جودته أو رداءته، وهو يحكم أنَّ هذا العمل جميل أو هذا العمل أفضل من ذاك. إنَّ وظيفة النقد الحكمي هو الاهتداء إلى أسباب تأكيد حكم القيمة أو تحقيقه.

يبدأ النقد عندما يسأل المتحدث السؤال الآتي: هل هذا العمل جميل؟ لماذا نقول ذلك؟ أو هل هذا العمل قبيح بحق؟ لماذا نتخذ موقفاً من عمل فني ما؟...

إنَّ فلسفة النقد الفني شأنها شأن كلّ فروع الفلسفة تبحث في الاعتقادات والمفاهيم الكامنة من وراء تفكيرنا، وعملنا. وهي لا تقدم حججاً تؤيد أو تفند أحكاماً، من مثل قولنا: اقل من الذي نعني أنَّ العمل قيّم من الواجهة الجمالية؟ أو قولنا: (هل هذا العمل جيد؟). هل نتحدث عن العمل ذاته، آم أنّنا نصف استجابتنا الخاصة له فحسب؟. وإذا كنا نتحدث عن أنفسنا، فهنالك إذاً خداع لا شعوري في قولنا: (العمل كذا...)، ذلك لأننا نؤكد حكم القيمة كما لو كان حقيقة. كيف يمكن التحقق من الحكم؟ وهل يمكن التحقق منه بشكل حاسم أو قاطع؟ فضلاً عن ذلك، إنَّ محاولات تقييم الفن تؤدي عادة إلى الكلام عن (الذوق السليم) و(الذوق الرديء).

هنالك أسئلة مشابهة يمكن أنْ تثار بصدد النقد من مثل: ما وظيفة الناقد الفني؟ وما الذي ينبغي أنْ نتوقع تعلمه منه؟ وهل يمكن أنْ يزيد النقد من متعتنا الجمالية؟ وكيف يجب أنْ يمضي تحليل الفن؟ أم أنَّ عملية النقد الفني هي بأسرها غير ضرورية أو ضارة، وهي سيل متدفق من الكلام يقضي على تلقائية الاهتمام الجمالي؟.

يجب أنْ نميز ما بين الدراسة الجمالية والدراسة الفلسفية للنقد؛ فالدراسة الأولى تتعلق بوجدان القيمة، أي الاهتمام بموضوع ما، والشعور بمتعته. فعلم الجمال يدرس الموقف المتميز الذي يحكم هذه التجربة، والموضوعات التي تتخذ إزاء هذا الموقف، وتركيب هذه الموضوعات. أمّا فلسفة النقد، فتتحدث في عملية التقدير، أي تحليل الجودة الجمالية للموضوع، والحكم عليها. ولمناقشة علم

الجمال نتائج مهمة بالنسبة إلى فلسفة النقد. ومع ذلك، إنَّ الحكم والنقد ليسا عملين مماثلين للخلق الفني والإدراك الجمالي، ففلسفة النقد تعالج منهجية ومشكلات إصدار الحكم وممارسة النقد، على حين يتولى الخلق الفني إثارة تلك المشكلات.

إنَّ التذوق الجمالي لا يخضع عادة لنظم عامة، كالنشاط الاقتصادي أو الديني، ومن هنا فالفن متاح للجميع ولا يخضع إلى أوامر ونواه من مثل: النشاط الاقتصادي أو النشاط الديني. والنشاط الجمالي لا يقوم عادة على التنافس (مقارنة بالنشاط الاقتصادي)، لأنَّ الأعمال الجمالية في العادة متاحة للجميع، لهذه الأسباب كلّها لم يكن الحكم الحذر والحساب الفطن ضروريين ضرورة مطلقة في الميدان الجمالي... مع ذلك، إنَّ القيمة الجمالية شأنها شأن القيّم الأخرى ينبغي أنْ تختار، وبالوقت نفسه قد نخطئ في اختيارها واختبارها.

في استطاعة النقد، الذي يخدم أغراض التقدير الجمالي، أنْ يساعدنا على الإحاطة بالعمل المعقد. فالتحليل النقدي يمكنه أنْ يكشف لنا عن علاقات شكلية متبادلة تربط بين أطراف العمل سوياً، وعن معان تؤلف حقيقته، ودلالات تعبيرية تضفي عليه عمقاً، ورنيناً، مثل هذه المعرفة تمكننا من أنْ نرى المزيد عندما نعود إلى هذا العمل ثانية، فعندئذ نستطيع أنْ (نهيئ) أنفسنا للاستجابة لكلّ ما في العمل.

على أنَّ بعض المفكرين من مثل تولستوي، يرفضون عملية النقد بأسرها، فهم يرونها غير ضرورية بدليل قول تولستوي: "ما الذي يوجد هناك... مما يحتاج إلى شرح؟". ويرون أنَّ كلّ ما علينا هو أنْ ننظر إلى العمل باهتمام تلقائي أصيل لكي نستخلص قيمته*.... (أليس العمل الفني مكتفياً بذاته؟ بلى، ولكنه قد لا يكون شارحاً لذاته)، فمن الواجب ألاّ نخدع بالبساطة الظاهرية للموقف الجمالي. إنَّه صحيح تماماً أنْ نقول إنَّ الإدراك الجمالي يلتقط ما هو موجود في العمل، وما هو (معطى مباشرة). ولكن المشكلة هي أنَّنا لا نعلم ما هو (الموجود) إلاّ بعد أنْ يكون الإدراك قد تدرب واستنار بفضل النقد. وعلى ذلك، إنَّ التقدير والنقد عنصران مساعدان لا غناء عنهما في

* الاهتمام التلقائي بالعمل الفني لدى تولستوي سيطوره الظاهراتيون لاحقاً ليصير رؤية أخرى من الرؤى النقدية التي همها العمل الفني.

حياتنا الجمالية، لولاهما لكان إدراكنا أعمى أو مشوهاً، ولكانت خبرتنا بالقيمة هزيلة. وهذه الحقيقة هي مسوغ وجود التقدير والنقد. ومن هنا يستطيع النقد أنْ يكشف في العمل عن عمق وتعقد لم يخطرا أبداً ببالنا من قبل. ولكن في مقابل ذلك، إنَّ ما يدينه النقد في العمل لا يمحو الحقيقة التي تقول إنَّ هناك كلَّ عمل يدينه النقد، توجد أضعاف مضاعفة من الأعمال يجعلها النقد ذات دلالة في نظرنا، وبذلك يكون الربح الصافي في تجربة القيّم عندنا هائلاً، ويزيد قدرتنا على الحساسية والتمييز، ويدفعنا إلى ترك بعض تفضيلاتنا السابقة.

الموقفان الجمالي والنقدي:

إنَّ الشعور بالقيمة الجمالية والشعور بالقيمة النقدية أمران مختلفان كلّ عن الأخر، وإنْ كان في استطاعة الأخير أنْ يزيد من قدرتنا على التذوق، ومع هذا فإنَّ التذوق (وهو موقف جمالي) والنقد متميزان على نحو آخر، من حيث إنَّ كلا منهما مضاد للآخر من الوجهة النفسية، فالموقفان الجمالي والنقدي طريقان في النظر إلى الموضوع يصل الاختلاف بينهما إلى حد أنَّه عندما يكون لأحدهما السيطرة في الذهن، فأنَّه يطرد الآخر، لذلك فليس من السهل وجودهما معاً. على الرغم من أنَّه يمكن أنْ يشتركان في إتمام عملية واحدة هي التذوق والنقد.

إنَّ عبارة (اتخاذ موقف النقد) تدل في أكثر معانيها صرامة على التنقيب عن العيوب، وهي تشير بمعنى أوسع إلى تقدير نواحي القوة، ونواحي الضعف في موضوع ما باعتبارها توحي في جميع معانيها، بحالة ذهنية معينة، هي حالة تجرد، وحذر، وتحوط من أنْ يخدع المرء، فاتخاذ موقف النقد يعني رفض الموافقة حتى (يرى المرء بنفسه)، كما يقول التعبير المشهور، ولا يمر الموضوع إلاّ إذا اثبت جدارته.

أمّا الموقف الجمالي فيختلف عن هذا كلّ الاختلاف، بلْ أنَّه عكس هذا على خط مستقيم، فهو يدعونا إلى الولاء للموضوع بحرية، ومن دون تساؤل.*

النقد والتحليل:

لا يستطيع النقد أنْ يؤدي عمله من دون تحليل، فلا بد له لكي يبيّن أنَّ العمل جيد من أنْ يوضح ما الذي يسهم في قيمته من بين عناصره، وهو قد يتحدث في هذا الصدد عن جماله الحسي، ووضوح بنائه الشكلي، أو عمق الانفعال الذي يثيره، أو دقة الحقيقة التي يعبّر عنها. ولا بد له أنْ يبحث في عناصر العمل فرادى، وكذلك علاقتها بعضها ببعض.

إنَّ غرض النقد مختلف عن غرض الإدراك الجمالي، فالناقد يريد الدفاع عن حكم القيمة الخاص به، ومن هنا فأنَّه يسعى إلى اكتساب معرفة بالعمل، واهتمامه يكون منصباً على شيء ما وراء عملية النقد.

النقد والانفعال:

إنَّ قوام النقد مرهون بالأحاسيس التي يثيرها العمل الفني في المتلقي، فهو وصف استجابات المشاهد الشخصية للعمل، ولا بد في ضوء هذا، أنْ يسأل المشاهد نفسه: هل أجد هذا العمل ممتعاً؟ وما الانفعالات التي يثيرها فيّ؟ وما إلى ذلك.

في كلّ عملية تذوق جمالي تكمن معايير ضمنية للحكم. فالأشكال لا تدعونا إلى (التفكير في ما حولها) والحكم عليها، بلْ تدعونا إلى أنْ نندمج فيها بحسنا، أو نصير إلى حال غير حالنا، أي أنْ نحقق تجربة كاملة معطاة في الأشكال. فهي تطالب برهافة الاستجابة. وهي نوع من الاستجابة لا يتماشى مع الموقف التقديري، الذي لا يرى أمامه إلاّ المعيار. إنَّ الناقد من حيث هو قارئ يهتم حقاً بالتقدير، ولكن تصويرنا إياه أنَّه يقيس بمعيار يفرضه على الموضوع ويطبقه من الخارج؛ إنَّما هو إساءة عرض للعملية الجمالية الذوقية، فاهتمامه الأول إنَّما يتجه إلى الاندماج في العمل الفني،

* وهذا ما تركّز عليه الآن الدراسات المعنية بجماليات التلقي.

وامتلاكه بكل ما فيه. من الطبيعي أنَّ المعايير (كامنة) في نوع القراءة. فالناقد هنا (يبحث عن) إشارة معينة في العمل. ولكنه لا يحاول أنْ يقرأ العمل وقد وضع المعيار نصب عينيه.

إذا كنا لا نقدر على وصف العمل، فإنَّ قدرتنا على الحكم عليه تكون اقل. فالتقدير يستعمل معايير أو مقاييس للحكم. وهذه المقاييس هي التي تحدد مختلف الطرائق التي يمكن أنْ يمتاز بها العمل أو يخفق، ومن أمثلتها (الوحدة الشكلية) أو (القوة التعبيرية) أو القواعد التي تحدد (إحكام البناء)... الخ، إنَّ هذه المقاييس تسري على موضوعات متعددة من نوع معين. أمّا العمل المحدد المتفرد (جماليا) أثناء النقد، فهو ذاته فحسب، وقالبه أو شكله الخاص به.

النقد وإشكالية الكلّ والأجزاء:

إذا لم يكن في استطاعة الناقد تقدير الكلّ، فلن يستطيع تقدير الأجزاء، ولن يكون في استطاعته أنْ يفهم قيمة الكلّ عن طريق مجرد الجمع بين قيّم الأجزاء.

إنَّ مفارقة النقد هي إنَّ الطابع (العضوي) الفريد للعمل، أي طريقة إحساسنا بالعمل في مجموعه من خلال الإدراك الجمالي، تؤدي بنا إلى إصدار حكم القيمة، ومع ذلك فإنَّ فردانية العمل الكامل هي التي تحول بيننا وبين إثبات الحكم. وفي رأي خصوم النقد أنَّ هذه المفارقة كفيلة بهدم كلّ نشاط نقدي.

على الناقد أنْ يحلل أجزاء العمل (العناصر) والعلاقات المتبادلة (الرابطة) بينها من مثل: الخط واللون/ الضوء، الفضاء، التقابل، والتوازن، الاختلافات بين الوحدات.... ومع ذلك، فنحن ما زلنا نتحدث عن أجزاء العمل، ولكن أعداء النقد يؤكدون أنَّ جودة الكلّ ليست قيَم أجزائه، وهنا نجد أنفسنا إزاء سؤال ضخم في (منطق النقد): كيف نستطيع أنْ نستدل على قيمة الكلّ من عدد من الأحكام المنصبة على الأجزاء؟ إذا قدرنا العلاقات التشكيلية، والقيّم اللونية، والتوازن، في لوحة ما، تظل اللوحة مع ذلك شيئاً يزيد على ما سبق جميعاً، فكيف يمكن أنْ يؤدي تحليلنا إلى دعم تقدير العمل (الكامل)؟.

ليس ثمة إجابة بسيطة وواضحة لهذا السؤال العسير، الذي هو بالفعل سؤال أساسي بالنسبة إلى كلّ نقد. ومع ذلك لا ينبغي أنْ نستدل من هذا على أنَّ النقد عقيم.

فمن الملاحظ أولاً، وإنْ لم تكن هذه هي المسائل الأساس، أنَّ عناصر بعض الإعمال الفنية يمكن تقديرها بمعزل عن العمل الكامل، فليس صحيحاً دائماً أنْ نقول إنَّ قيمة الجزء تتوقف على موضعه في الكلّ. فقد نتذوق التشكيل (الشكل الخالص أو التصميم) ونتجاهل عمداً معناه العقلي من مثل أعمال التجريد، وهنا لا بد لنا أنْ نتذكر أنَّه ليست كلّ الأعمال الفنية أمثلة كاملة للوحدة العضوية من مثل كثير من أعمال فن ما بعد الحداثة (المعاصرة).

إنَّنا لو تأملنا جزءاً كبيراً بما فيه الكفاية في العمل من مثل بناء الخط والكتلة والعمق في تصوير ذي موضوع، لأصبح هذا الجزء (كلاً جمالياً قائماً بذاته)، وفي هذا لا بد للنقد أنْ يبيّن أنَّه يعترف بأهمية العلاقة بين الجزء والكلّ. ويستطيع الناقد أنْ يعمل حساباً لهذه العلاقة في أدائه لعمله.

إنَّ طبيعة العمل الفني الكامل طبيعة (فريدة)، ومن ثم فإنَّها إذا شئنا الدقة، (مما يعجز عنه التعبير) وهذا يعني ببساطة إنَّ الناقد لا يستطيع أنْ يصل بالكلمات إلى ما نحس به إزاء العمل خلال الانتباه الجمالي المستغرق. (ولو كان يستطيع، لكانت قراءة النقّاد تغني عن مشاهدة الأعمال الفنية). ولكن لا يترتب على ذلك أنَّ عدم استطاعة الناقد أنْ يقول شيئاً عن قيمة العمل الكامل، فهو ليس مضطراً إلى أنْ يكمم فمه بيديه، بلْ إنَّنا نستطيع أنْ نقول بالفعل أشياء عن العمل الكامل تتسم بأنَّها ذات معنى، وبأنَّها مضبوطة، في حدود معينة.

بما أنَّ ألفاظاً من مثل: (جميل) و(بديع) وغيرها، ليست إلاّ أوصاف تقريبية، وفي استطاعة الناقد أنْ يقوم بما هو أكثر منها. فعندما يعجبه طابع العمل في تجربته الخاصة يستطيع، إذا كان بارعاً في استعمال الألفاظ، أنْ يعطينا على الأقل إحساساً معيناً (بمذاق) العمل في الإدراك الجمالي. واغلب الظن أنَّ كثير من القراء اطلعوا على أوصاف مثيرة كهذه أطلقت على طبيعة عمل فني ومستواه. والاسم الذي يستعمل عادة للدلالة على هذا النوع من النقد له طرائق خاصة، فهو يسمى (تذوقا)، مثل هذا النقد لا يقف عند حد التحليل المحض، بما فيه، إعطاء درجات لأجزاء العمل، بلْ

يسير نحو الإدراك الجمالي ذاته، وهو يحاول التعبير عن الطابع المباشر، والسمة الكلّية في التجربة الجمالية.

وهكذا فإنَّ طابع العمل الكامل ليس مما يعجز عنه التعبير تماماً. ولكن الأهم من هذا كله أنَّ الناقد يستطيع أنْ يحيط بالعمل الكامل إثناء تحليله للأجزاء. وهو ليس مضطراً إلى الوقوع في خطأ الفصل بين الأجزاء والكلّ، وهو الخطأ الذي يتهمه به أعداء النقد.

من المحتم على الناقد أنْ يفهم الجانب الجمالي الذي يحاول العمل تقديمه. وعندئذ فقط يستطيع أنْ يحكم على أجزاء العمل بطريقة واعية، وذلك لأنَّ خصوم النقد على حق حين يؤكدون أنَّ قيّم الأجزاء تتوقف على علاقتها المتبادلة في سياق الكلّ.

على الناقد أنْ تتوافر عنده وجهة النظر الموحدة ليكون حديثه (أو مقالته) غير منصب على أجزاء منفردة فحسب، بلْ أنَّه في جميع الحالات سيدرس الجزء كما يؤدي وظيفته في الكلّ. ومن هنا فإنَّه سيتجنب عندئذ التطبيق الآلي لقواعد عامة، وهو التطبيق الذي يكون في معظم الأحيان مضللاً، كما يؤكد خصوم النقد. وعندما يتحدث الناقد عن (التشويه) أو (التوازن) أو (الصدق)، فأنَّه سيتحدث عنها كما توجد في هذا العمل بعينه، وسوف يحترم فردانية العمل.

أطراف العملية النقدية:

تكمن مهمة النقد الفني في كونه يخدم أطراف العملية النقدية، وهذه الأطراف هي:

١- القارئ (أو المتلقي أو المستقبل).

٢- المبدع (أو الفنان أو المنشئ أو صاحب الأثر).

٣- الأثر الإبداعي (العمل الفني أو الأثر الفني).

٤- الناقد، ويمكن أنْ يكون هو القارئ والمتلقي والمستقبل.

٥- النص النقدي الذي ينتجه الناقد.

إيجابيات وسلبيات المناهج النقدية:

في كلّ منهج نقدي إيجابياته التي يفيد منها الناقد أو الدارس سواء أكانت هذه الإيجابيات على نحو خبرات تراكمية أم ملاحظ نظرية أم أدوات معيارية. كما أنَّ في كلّ منهج أو اتجاه ما فيه من قصور أو سلبية. لذلك يحتم علينا الإفادة من إيجابياتها جميعاً لتستعمل في الموقف المطلوب.

آليات النقد الفني (خطوات النقد)

عند التعامل مع الأعمال الفنية فأنَّه يتداخل النقد التفسيري مع النقد التقديري وتمر مراحل التعرض للعمل الفني بمراحل منطقية وآليات مختلفة من ناحية الإحساس به نفسياً ومعرفياً إلى مرحلة إصدار الحكم والتقويم ومن ثم يمكن تجاوزه إلى التطرق إلى فلسفة العمل الفني ورؤية الناقد العامة.

هناك فلسفات كثيرة تتعلق بكيفية تحليل وتفسير الفن أو العمل الفني. لحسن الحظ، قدم ادموند فيلدمان (الأستاذ في جامعة جورجيا) طريقة مكونة من اربع خطوات بسيطة لنقد العمل الفني، تتكون من الوصف والتحليل والتفسير والحكم. وتتضمن المراحل التي يمر بها النقد الفني المعاصر عبر خطوات أو إجراءات منطقية متسلسلة، فالعملية تتحرك من البيانات الموضوعية بدقة في الخطوة الأولى إلى استجابة ذاتية في الخطوة الرابعة (أو من الخاص إلى العام). إذْ حدد فيلدمان أنَّ للنقد الفني أربعة خطوات، ليست بالضرورة أنْ تظهر هذه الخطوات متعاقبة ولكنها قد تكون متداخلة في حديث الناقد، وهي:

١- الوصف:

(ذكر ما يرى من العمل فقط): عُرف أنَّه إجراء لعمل قائمة جرد لعناصر العمل الفني، أو ملاحظة ما هو مرئي فيه مباشرة، وفي هذه الخطوة يواصل الناقد عملية الوصف من دون إصدار حكم لجميع الأجزاء حتى ينتقل إلى الخطوة القادمة. الكلمات الوصفية المتعلقة بالعمل الفني شبيه بالمؤشرات لأنَّها تلفت الانتباه إلى شيء جدير بالمشاهدة، ولذلك فأنَّه ينبغي أنْ نتذكر أنَّه يجب أنْ

تستعمل كلمات محايدة، ولا تستعمل تعابير أو مصطلحات تشير إلى القيمة أو الأحكام من مثل جميل، مضطرب، بهيج، متناغم... الخ. وبدلاً منها ينبغي التركيز على المعلومات الواقعية من مثل صقيل، براق، دائري، بحيرة، شكل،...الخ. وهذا مهم لأنَّه يحول من دون القفز إلى الاستنتاجات قبل المرور بكل الخطوات. وفيما يلي بعض الأشياء التي يجب مراعاتها عند كتابة الوصف: لا يقدم أي حكم في هذه المرحلة. ولا يكون أي انطباع أو رأي في هذا الوقت. يسأل نفسه أسئلة من مثل:

- ما اسم الفنان؟

- عنوان العمل؟

- تاريخ العمل؟

- الوسط أو المادة المستعملة؟

- ما الذي نراه في الصورة أو العمل الفني؟ (نصف فقط ما نراه، على سبيل المثال. أشجار، سماء، حيوانات... الخ، لا نفسر أي شيء)

- ما هو الموضوع الموجود في الصورة؟ على سبيل المثال، مشهد لمزرعة ريفية، منظر طبيعي، صورة صناعية. مرة أخرى نؤكد أنْ لا نفسر أو نحكم على أي شيء في هذه المرحلة.

- هل الصورة منظر طبيعي أم صورة شخصية على قماش؟.

- يمكن وصف الأشكال المجردة من مثل (حجم، شكل، نسيج، اللون، زوايا، المنظور، مصدر الضوء، المادة المستعملة، شكل، الفضاء).

مثال يسير لطلبة المدارس:

لوحة فنسنت فان كوخ– ليلة مليئة بالنجوم:

زيت على كانفاس، ٢٨ سم× ٣٦ سم، ١٨٨٩م، متحف الفن الحديث– نيويورك.

أرى شجرة سرو كبيرة في المقدمة. غالبية سطح الصورة تحتله سماء الليل. هناك كثير من النجوم في السماء. ثمة قرية خلف شجرة السرو.

٢- التحليل:

عرفه فيدلمان أنَّه جمع الأدلة لتأويل العمل الفني والحكم عليه. ويشمل على التحليل الشكلي وتحليل المعاني، فالتحليل الشكلي هو محاولة الكشف عن العلاقات بين الأشياء والعناصر التي قام بتحديدها الناقد في عملية الوصف وتحليل المعاني يبحث عن المعاني التي تعكسها الأشكال سواء كانت ظاهرية أم ضمنية. دراسة العلاقة بين عناصر الفن بالاستشهاد مبادئ التصميم وتشمل: التباين، (التكرار، الوحدة، الحركة، التوازن، التمركز أو التشديد*).

التحليل هو استعمال عناصر/ مبادئ للتفكير في شكل من أشكال الفن للنظر في مسائل: ما الذي يحاول أنْ يقوله الفنان في عمله؟ ما سبب قول ذلك؟ ما الوسط التاريخي الذي يحيط بالعمل؟ لماذا تم إنشاؤها في هذا النمط؟

إنَّ تحليل علاقات من مثل الحجوم والأشكال، والألوان والقوام، الفضاءات والحجوم، ... الخ من شأنه أنْ يشجع على القيام بفحص كامل للعمل الفني. وهو يكشف أيضاً عن عملية اتخاذ القرار من قبل الفنان نفسه الذي يريد للمشاهد أنْ تكون له صلة من نوع ما مع العمل الفني أو نكتب عن عناصر وأساسيات التصميم والعلاقات بين الموضوعات التي سبق أنْ ذكرت في مرحلة الوصف.. وفيما يأتي بعض الأسئلة التي قد نحتاج أنْ نسألها. وبالتأكيد فأنَّه ثمة أسئلة أخرى مشابهة:

- ما الذي يوجد المقدمة، والوسط، والخلفية؟
- كيف تم ترتيب الصورة؟
- ما الألوان المستعملة وكيف تم ترتيبها؟

* ويولى اهتمام لمركز الاهتمام، الذي قد تكون بالحجم، أو اللامع، أو الموضوع المضاء.

- ما الأشكال الموجودة، وكيف تم ترتيبها؟
- هل توجد خطوط مؤدية إلى شيء معين، والى أي مكان تؤدي، إنْ وجدت؟
- هل يوجد استعمال للتضاد؟ وأين، إنْ وجد؟
- هل ثمة استخدام للنمط؟ وأين، إنْ وجد؟
- هل ثمة إحساس بالفضاء أو المنظور؟
- هل ثمة تقنيات خاصة استعملها الفنان؟
- كيف استعمل التوازن، وما نوعه؟ المتناظر، الإشعاعي، غير المتناظر؟
- هل استعملت الحركة، أو الإيقاع، وكيف وظف؟
- هل هناك وحدة في الصورة؟ كيف؟
- هل خلق الفنان أشكاله ببعدين أم بثلاثة أبعاد؟
- هل استعمل الفنان القيمة VALUE ؟ أين؟

مثال مبسط لطلبة المدارس:

سماء الليل ازرق غامق. السماء مليئة بنجوم نابضة بالحياة. نمط النجوم يجعل عين الناظر تنتقل إلى الأمام والى الخلف خلال الصورة. بنايات القرية الصغيرة تصدر منها أضواء صغيرة براقة يحاكي لونها لون النجوم. إنَّ هذا التكرار في اللون الأصفر يخلق تناغماً يساعد في توحيد الصورة. الصورة بنيت من ضربات قصيرة بالفرشاة خلقت نسيجاً واقعياً متماسكاً.

٣- التفسير:

(ما المحتوى أو المعنى، على أساس الخطوتين الأولى والثانية؟) هي عملية إيجاد المعنى الشامل للعمل الفني الذي تعرض له الناقد بوصفه وتحليله شكلياً ومضامينياً. وتعد أعقد خطوات

النقد الفني، إذْ تعتمد على مخرجات نتاج المتعة والتفضيل للعمل الفني. التفسير هو معنى العمل استناداً إلى المعلومات التي توفرت في الخطوات ١ و ٢. التفسير يتعلق بالأفكار (ليس الوصف) أو الإحساس أو المشاعر. لا تخش مراجعة تفسيراتك حينما تتكشف لك حقائق جديدة من مثل تاريخ العمل الفني أو السيرة الشخصية للفنان) وبالمقابل لا تتردد من أنْ تقدم تفسيراً لتحليلك للمعلومات المرئية فقط، أو محاولات تفسيرية للوصول إلى معنى العمل الفني. استعمل المعلومات التي حصلت عليها من الخطوتين السابقتين لتحاول الوصول إلى ما كان الفنان يبغي الوصول إليه من خلال العمل الفني.

– ما بتصورك العلاقة بين عنوان العمل الفني والصورة أو المعنى؟

– ما المناطق التي جذبت نظرك في البدء؟

– هل ترى أنَّ هناك علاقة بين ما لاحظته في البدء وما لاحظته فيما بعد؟ وما هي العلاقة، إنْ وجدت؟

– كيف استعمل الفنان عناصر الفن ومبادئ التصميم للتعبير عن المعنى؟ وماذا تعتقد أنَّ هذه الخيارات قد قدمت؟

– ما القصة التي ترى أنَّ العمل الفني يرويها؟

– هل هناك قصص محتملة أخرى أعمق من التي تظهر واضحة؟ ما الذي يجعلك تظن ذلك؟

– ما شعورك وأنت تنظر إلى الصورة؟ لماذا؟

مثال مبسط لطلبة المدارس:

اعتقد أنَّ الرسام يحاول التعبير عن الارتباط بين الحالة المسالمة المسترخية للّيل وبين هدوء القرية الصغيرة خلف شجرة السرو. وفي مقابل ذلك نجد أنَّ حركة سماء الليل مثيرة ومليئة بالنجوم الصفراء البراقة.

٤-الحكم:

(ما مدى نجاح أو المهم هو العمل الفني؟)، ما هو التقييم للعمل، ويقوم على الخطوات الثلاث السابقة. هو إعطاء مرتبة معنوية (تصنيف جمالي) أو قيمة مادية للعمل الفني مقارنة بأعمال أخرى مشابهة له أو من الاتجاه والطراز نفسه. ويشمل على الجوانب الإيجابية والسلبية للمضامين المختلفة الاجتماعية، الأخلاقية، التعبيرية، والسياسية.

الحكم هو الخطوة الأخيرة، وعادة ما يكون هو أول تعبير عن العمل الفني قبل أنْ يتم التمعن الحقيقي به، وهكذا يكون الحكم مجرد رأي، وهكذا فأنَّه ينبغي لأرائك أنْ تنطلق من:

- ما الذي أعجبك وما الذي لم يعجبك في العمل الفني؟ لماذا؟
- ما مدى نجاح الفنان في نظرك؟ لماذا؟
- هل تعتقد أنَّ هذا العمل الفني ناجح؟ كيف؟ لماذا؟
- ما الذي يمكن تغييره في العمل لجعله أكثر نجاحاً؟ لماذا؟

يمكن التنظير حول فلسفة العمل الفني- وهذا ليس شرطاً- بعد إصدار الحكم بغرض زيادة فهم وتقدير الفن، ودوره في المجتمع. كما يشمل النقد الفني استعمال العبارات اللغوية، والأفكار الذاتية للكتابة أو التحدث عن الفن..

مثال مبسط لطلبة المدارس:

أرى أنَّ العمل ناجح وذلك لأنَّه مرتب على نحو رائع ممتع للناظر. إنَّ لشجرة السرو التي تتوسط اللوحة حضوراً قوياً يستحوذ على انتباه الناظر. إنَّ النجوم في السماء الزرقاء الدكناء تومض وتتراقص عبر سطح اللوحة موحية بخطوات تتبعها مثل نوتة موسيقية. إنَّ الإيقاع الرؤيوي للصورة مثير للاهتمام، الصورة تنجح في ربط الإيقاع السريع لضربات الفرشاة والإيقاع البطيء مع النجوم المتحركة بهدوء. هذه الصورة تذكرني بليلة هادئة أمضيتها محدقاً إلى النجوم.

وتتكون نظرة النقّاد إلى الأعمال الفنية من واقع تفاعلهم معها، الأمر الذي يجعلهم يسألون أسئلة أساس:

١- حول طبيعة (طبوغرافية) العمل الفني، وتتم الإجابة عليه من خلال آليات: (الإدراك والوصف Perception and Description). ويقوم الباحث بوصف عام للعمل الفني واسلوبه وتقنية إنتاجه والعناصر الأساسية فيه إنْ كانت حسية أم مجردة.

٢- مضمون العمل الفني، وتتم الإجابة عليه من خلال آليات: (التحليل والتفسير Analysis and Interpretation) ويتطرق الباحث إلى عناصر بنية العمل الشكلية والمضامينية وإيجاد علائق دلالية ومنطقية لوجودها وتشكلها بنائياً وسياقياً إنْ تطلب المنهج الذي يعتمده ذلك. ويكون التفسير مشروعاً عندما يكون منصباً على ما ينتمي حقيقة إلى العمل الفني. وأنْ يكون محكم الترابط. وألا يتجاهل السمات البارزة للعمل الفني.

٣- القيمة التي يستحقها، ويتم من خلال عملية: (إصدار الحكم Judgment). وعملية إصدار الحكم أو القيمة قد تكون صريحة أو غير صريحة وغير معلن عنها لكن يمكن الوصول لها أثناء التحليل والتفسير، لكن دائما إبراز الدلائل والتسويغات (التبريرات) التي دعت الناقد لإصدار ذلك الحكم.

٤- مناقشة طبيعة الفن والجمال المعاصر، وتتم الإجابة عليها من خلال (التنظير Theorizing). وفيها يتم التعرض لأمور عامة فكرية وثقافية أشار إليها العمل الفني أو دلل عليها وتكون قريبة من فلسفة الفن العامة التي يتبناها الناقد جمالياً ودعت إلى عرض مجموعة من الآراء حول الفن والجماليات والثقافة والإبداع.

من خلال ما تقدم يوضح النقد الفني أسباب إعجابنا بالعمل الفني وفعله الثقافي والحضاري.

ويمكن استعمال أنموذج يسير للتطبيق وعلى وفق الآتي:

أنموذج فيلدمان للنقد الفني

الرجاء الإجابة على الأسئلة بالتسلسل.

الفنان: _____ عنوان العمل الفني:_____

١. الوصف

صف العناصر المرئية (الخط، الأشكال، الألوان... الخ) والمواد التي استعملها الفنان.

٢. التحليل:

صف العلاقات بين الأنماط مستعملاً مفردات من مثل: التركيز، التوازن، الوحدة، التنوع، الحركة، والإيقاع. اشرح كيف أنتج العمل الفني من مجموع العناصر.

٣. التفسير:

اكتب ما تتصوره معنى العمل والتجربة التي اكتسبتها منه. والأهم من ذلك اشرح الإحساس الذي يوحي به العمل نفسه.

مثال:

– الشرح الجيد يتضمن التشابهات.. بيّن كيف أنَّ الأشياء التي تراها في العمل الفني تتعلق بأشياء أخرى أنت تعرفها وتشعر بها. "الخطوط النابضة بالحياة تبدو وكأنها ترقص"

– التفسير الجيد يتناول الأسباب والنتائج. يمكنك القول: تبدو الأشجار حزينة لأنَّ الخطوط عرجاء متخاذلة والألوان كئيبة.

٤. الحكم:

اجعل حكمك مستنداً إلى النقاط الثلاث المتقدمة (الوصف، التحليل، التفسير)

- عبر عن الحكم بالقول: أرى أنَّ العمل مهم (أو غير مهم) لأنَّ .....

لم يعجبني هذا العمل، ولكنه ممتاز لأنَّ .....

النقد التفسيري والنقد التقديري

يقسم النقد إلى تفسيري يهدف إلى وصف العمل وتحليله. وتقديري يحكم على العمل الفني من حيث القيمة.

على الرغم مما هو شائع بين العامة ومفاده إنَّ هناك وظيفة واحدة للنقد هي وظيفة الحكم أو التقدير، أي الاهتداء إلى مسوغات تؤيد حكم القيمة، غير أنَّ للنقد وظائف أخرى: هي وظيفة التفسير والتحليل. وإيضاح العمل الفني وعلاقاته المختلفة، أي إيضاح ما بداخل العمل الفني وعلاقاته مع الخارج الاجتماعي أو التاريخي أو السياسي... فقد يفسر النقد للقاري لغة لا يعرفها، وقد يفسر إشارات تاريخية في عمل فني، وقد يصف من خلال (تذوقه) للعمل التأثير الذي ينبغي أنْ يكون لهذا العمل في المدرك/ المتلقي/ القارئ.

ومن المؤكد أنَّ إيضاح معنى العمل وبنائه من أهم أغراض النقد، بلْ أنَّ اغلب النقّاد المعاصرين يرونه أهم من التقدير، وهو ما يسمى الوظيفة التفسيرية للنقد.

إنَّ النقد التفسيري ضروري نظراً إلى طبيعة الفن ذاته، فالأعمال الفنية التي تستحق الدراسة والنقد تكاد كلّها تكون شديدة التعقيد، وكثيراً ما يكون بناؤها الشكلي عميقاً مركباً، وهي في عمومها غنية بارتباطاتها التعبيرية، وعندما نتعلم تذوق العمل الفني ندرك أنَّ له قدرا كبيرا من الوضوح، ويكون تأثيره فينا مباشراً، ولكن ينبغي أولاً أنْ تكون لدينا معرفة وثيقة بالعمل، فقد لا تكون جهودنا وخبراتنا كافية وعندئذ يجب أنْ نستعين بجهود النقاد، وإلا ظل العمل غامضاً غير قابل للفهم، ولا نتمكن من التجاوب معه.

إنَّ العبء الملقى على عاتق النقّاد هو صنع جسور بين المجتمع والفنون، فمن الواجب أنْ يشرح الناقد ما تنطوي عليه الفنون، أي تلك القوى التي تعمل في الفنون، التي هي أعظم منا وتأتي من مصادر خارجة عنا أو من ورائنا.

من الواضح أنَّ النقد التفسيري والنقد التقديري مختلفان، فأحدهما يفسر العمل والأخر يحكم عليه. فضلاً على ذلك، فالنقد التقديري يفترض وجود مقدما النقد التفسيري، فسؤال: ما قيمة العمل؟

يفترض مقدما السؤال: ما العمل؟. ومع ذلك فهاتان الوظيفتان النقديتان تمتزجان وتؤثران، كلّ في الأخرى.

إنَّ التفسير لا يحدث في فراغ، بلْ يندمج بسهولة في التقدير. فعندما نقول (ما العمل)، نكون قد حددنا بطريق مباشر أو غير مباشر رأينا في العمل من حيث هو موضوع جمالي، وبذلك وصفنا نوع القيمة التي تكون للعمل بالنسبة للمشاهد، ودرجة هذه القيمة، والواقع أنَّ القليل نسبياً من النقد التفسيري متحرر من القيمة، فوصف من مثل: عميق، سطحي، خفيف... يؤدي مهمة الوصف، وبالوقت نفسه فهو تقويمي ضمنياً. لهذا فكثير من النقّاد لا يقدمون تقديراً صريحاً، واضحاً للعمل الفني. وهم ليسوا مضطرين إلى ذلك، فيجوز أنْ يأتي التقدير بطريقة ضمنية في المرتبة الثانية بوصف الناقد الرفيق والمرشد وليس المشرع أو المتسلط. فالمهمة الأساس للنقد نشر المعرفة الجمالية. وعلى العموم إحساس الناقد بالقيّم يؤثر عادة في تفسيراته، فهو يقبل على العمل بمعتقدات تتعلق بما ينبغي أنْ (يستخلصه) من هذا النوع من العمل وهذه المعتقدات تحدد ما سيبحث عنه في العمل الفني، ومن ثم كيف سيقرأ، وتؤدي به ميوله المزاجية والانفعالية إلى أنْ يرى في العمل أشياء يتجه غيره من النقّاد إلى تجاهلها وتفسيرها على نحو مختلف.

الذاتي والموضوعي والنسبي في النقد

يبدأ عمل بعض النظرية النقدية، عندما نبدأ في التفكير بطريقة نقدية، حتى تظهر مجموعة من المشكلات، في: (ما معنى الحكم، وكيفية تطبيقه، وإمكانية، وكيفية التغلب على الاختلافات، وهل بعض الأحكام قوى سلطة؟)، وهناك بعض النظريات درست هذا الموضوع وهي: النظرية الموضوعية، والنظرية الذاتية، والنظرية النسبية الموضوعية.

١- النظرية الموضوعية:

تقوم النظرية الموضوعية على الاعتقاد أنَّ القيمة كامنة في العمل الفني، والقيمة الجمالية (موضوعية) أو (مطلقة) (لذلك تسمى هذه النظرية أحيانا باسم النزعة المطلقة). هذه الألفاظ تعني إنها عندما توجد هذه الخصيصة في الموضوع؛ فإنَّها مستقلة عن وجود أي موضوع أخر. فالقيمة الجمالية مستقلة عن أي شيء آخر، وتظل طبيعتها على ما هي عليه محتفظة بهذا الاستقلال، بقوة طاغية. فالنظرية الموضوعية ترتكز على حقيقة تجريبية مألوفة، هي أنَّ بعض الموضوعات تروقنا، لكونها جميلة أو رشيقة في ذاتها، عند التطلع إليها، فالقيمة الجمالية (تتمثل أمامنا.. بقوة طاغية). وإذا كان الموضوع يملك صفة كونه جميلاً، فلا يمكن أنْ يؤثر في جماليته أي شيء يحدث في الذهن الذي يدركه، أو أي شيء يحدث لهذا الذهن.

الرأي المعارض للنظرية الموضوعية:

على أنَّ مثل هذه الإهابة بالفهم السليم لها دائماً أخطاؤها في الفكر والفن. فالفهم السليم ليس مجموعة موحدة من المعتقدات يشترك الجميع في الإيمان بها، بلْ أنَّ ما نسميه (بالفهم السليم) يضم إعداداً لا حصر لها من المعتقدات المتباينة، قد تصل إلى حد التناقض المنطقي فيما بينها. والمعارضون أيضاً للنظرية الموضوعية يقولون إنَّ الموضوع إلى لا يمكن أنْ يكون له أي نوع من القيمة... لو لم يكن يوجد أي شيء آخر غير هذا الموضوع.

الأفكار الرئيسة للنظرية الموضوعية:

الأفكار الرئيسة التي تقول بها النظرية الموضوعية، إنَّما هي نتائج مترتبة على النظرية الموضوعية في (القيمة الجمالية)، إلاّ وهي:

١- حكم القيمة يمكن تحقيق صحته أو بطلانه. ويكون الحكم صحيحاً عندما تكون الصفة التي يعزوها إلى العمل موجودة بالفعل في العمل.

٢- وعلى ذلك فعندما يختلف شخصان حول قيمة عمل معين فلا بد أنْ يكون احدهما فقط هو المصيب. أمّا المخطئ فهو ذلك الذي يعزو إلى العمل صفة لا يملكها هذا العمل بالفعل.

٣- (الذوق السليم) له القدرة على إدراك صفة القيمة الجمالية عندما تكون موجودة في موضوع ما، أمّا (الذوق الفاسد) فهو سمة من لا يملك تلك القدرة.

٤- وعلى ذلك، فلبعض الإحكام الجمالية سلطة موثوق فيها، وبعضها الآخر ليس له مثل هذه السلطة.

وهناك حقيقة قد تفند النظرية الموضوعية هي أنَّ الناس لا يتفقون على جودة الإعمال الفنية أو رداءتها، ومع هذا ينكر بعض القائلين بالنظرية الموضوعية حقيقة الاختلاف بين الناس. إنَّهم بالطبع يعترفون أنَّ الناس كثيراً ما يصدرون أحكاما متعارضة. ومع ذلك؛ فهم يرون أنَّ الخلافات تتجه (بمرور الزمن) أو (المدى الطويل) إلى الزوال، وتتقارب الأفكار سوياً، وعلى الرغم من ذلك تثار أسئلة من مثل: ما طول هذا المدى الطويل؟ وعند أية نقطة من تاريخ شهرة فنان معين نستطيع القول إنَّه تم الوصول إلى إجماع في الرأي؟. إنَّ لكلّ عصر نظرته الخاصة، وأشياء (أفكار) معينة يبحث فيها. إنَّ العمل الفني يمكن تفسيره، ومن ثم فهمه جمالياً على أنحاء شتى، ومن ثم يقدر على أسس متباينة، وقد يعود هذا بين ما نميل إليه (مشروعنا أثناء التجربة الجمالية) وبين التحليل النقدي، أي يجب التمييز بين الحكم أو عملية التقويم، وعملية التقدير النقدي، التي تقوم التفكير العميق في العمل وتحليله. والخلاف بينهما قد لا يكون حقيقياً، وإنَّما مجرد وجهة نظر مختلفة للعمل.

ولأنَّ مفهوم القيمة الجمالية فضفاض، شامل لكلّ شيء، فلا بد أنْ يتخلى صاحب النظرية الموضوعية عن نظريته وذلك:

١- لأنَّ القيمة الجمالية لن تعود دالة على صفة معينة محددة (في) العمل الفني.

٢- لأنَّ وجود القيمة الجمالية يتوقف عندئذ على وقائع التجربة الجمالية مع أنَّ هذه بعينها هي ما أراد صاحب النظرية إنكاره في البداية.

إنَّ دفاع النظرية الموضوعية حول ما قالت به فيما يخص القيمة الجمالية، فالمعايير الحيوية للنظرية الموضوعية هي الإجابة على:

١- هل يمكنها أنْ تصف بوضوح سمة القيمة الجمالية؟

٢- هل تستطيع أنْ تنبئنا متى تدُرك هذه السمة بطريقة صحيحة؟

لقد كانت هناك خلال التاريخ الطويل للنظرية الموضوعية، أراء متعددة متباينة في سمة القيمة الجمالية. هذه الآراء أو النظريات تنقسم أساساً إلى نوعين:

١- النظريات التي تنكر تعريف (القيمة الجمالية).

٢- النظريات التي ترى أنَّ (القيمة الجمالية) يمكن تعريفها. وهذه تحدد هذه القيمة في أنَّها سمة معينة من سمات العمل ذاته قابلة لأنْ توصف، وهي عادة سمة شكلية.

القيمة الجمالية موضوعية:

إنَّ الموضوعات التي تتصف بها تلفت انتباهنا إليها، وعندما تفعل ذلك؛ نجد في الموضوع قيمة، أمّا عن تعريف (القيمة الجمالية) فهذا لا يمكن القيام به. فعندما نصادفها نعرفها جيداً. ومع ذلك فإننا لا نستطيع أنْ (نعبّر عنها بالكلمات)، ذلك لأنَّ القيمة الجمالية ليست كأي شيء آخر في العالم، ومن هنا فهي تتحدى الوصف من خلال التصورات، فهي شيء إمّا أنْ يدرك ككل، وإمّا ألاّ يدرك على الإطلاق. ومن هنا فإنَّ من غير الممكن تحقيقها.

الموضوعيون الحدسيون

مثل هذه الصفة، لا يمكن أنْ تعرف إلاّ بالحدس. والحدس يدل على الإدراك المباشر، وهو ليس بالاستدلال استناداً إلى وقائع حسية أو مقدمات عملية. وهو يعني أنَّه لا توجد أسباب واضحة للاعتقاد بشي ما، فعندما تسال احدهم يقول إنَّه (يحس به فقط). والمحدس عادة ما يزعم لنفسه اليقين، فهو ينطوي في ذاته على شعور باليقين يستبعد أنْ يكون مضللاً. إنَّ هدف الموضوعيين الحدسيين هو وصف طريقة شعورنا بالتجربة الجمالية، فقيمة العمل الفني يدُرك مباشرة، ونحن لا نستدل عليه أو نستنتجه، وعندما ندرك سمة القيمة، لا يمكننا أنْ نشك في وجودها.

فضلاً عن ذلك، إنَّ الموضوعيين الحدسيين يهدفون إلى إرساء التقدير على أساس معرفي متين. فحكم القيمة الإيجابي يكون صحيحاً إذا كان العمل يتصف فعلاً بسمة القيمة، والحكم السلبي يكون صحيحاً إذا لم يكن العمل يتصف بها. وفي استطاعتنا أنْ نعرف بطريقة حاسمة (صحيحة أم باطلة) عن طريق معاينة العمل. ومن هنا فإنَّه إذا اختلف شخصان، وكان احدهما على خطأ، فأنَّه إمّا أنْ لا يدرك بالحدس تلك السمة الموجودة في العمل، وإمّا لأنَّ السمة التي يظن أنَّه يدركها ليست موجودة بالفعل في العمل ذاته. أمّا الشخص ذو (الذوق السليم) فهو ذلك الذي توافرت له القدرة على إدراك سمة القيمة الجمالية.

نقد للموضوعية الحدسية:

لكن ماذا يحدث لو تضاربت الحدوس فيما بينها؟ ومن هو صاحب الذوق السليم الذي له القدرة على إدراك الجمال؟، هذه هي المفارقة القديمة للمذهب الحدسي، فهذا المذهب يبدأ بوصفه نوعاً متطرفاً من النظرية الموضوعية، ولكنه يتحول إلى (نظرية ذاتية)، فليس ثمة سبيل إلى تحديد صحة حكم القيمة، ومن هنا فإنَّ من المستحيل بمكان أنْ نقرر إنْ كان احد الأحكام (ارفع) من الآخر أو (أقوى سلطة) منه. ولذلك تدخل النزعة الحدسية طريقاً مسدوداً، كما إنها لا تقدم أساسا للتحليل النقدي. وبذلك لا يكون ثمة سبيل إلى كشف قيمة العمل لأولئك الذين لم يدركوها بعد.

نظرية السمات المصاحبة:

كانت النظرية السابقة تضع المدرك في دائرة ضيقة، فهي تقول إنَّ الجمال ليس إلاَّ الجمال، وإنْ لم نكن نستطيع أنْ نقول ما هو هذا الجمال! فإمّا أنْ يتعرف عليه المدرك، وإمّا إلا يتعرف. ولا مجال هنا لإبداء أسباب أنَّ النقد الفني لا يكون ممكناً إلاّ إذا كان في استطاعته الإهابة بسمات في العمل (يستطيع أي شخص أنْ يختبرها بنفسه). وفضلاً عن ذلك، فإنَّ هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكننا بها أنْ نتخلص من الأحكام (الذاتية) المبنية على ارتباطات شخصية وعرضية. ومن ثم فإنَّ القيمة الجمالية (تتوقف) على (البناء) القابل لتمييز العمل الفني. هذا البناء يمكن أنْ يحلل ويناقش بقدر ما يمكن تحليل ومناقشة أية صفة موضوعية في الأشياء، وعلى الرغم من أنَّ البناء ليس هو ذاته القيمة الجمالية، فإنَّ هذه الأخيرة لا يمكن أنْ توجد، ولا تكون على ما هي عليه، من دون هذا البناء.

هناك سمات معينة توجد دائماً مع الجمال، ولا توجد إلاّ حين يكون الجمال موجوداً، والإشارة إليها تثبت حكم القيمة على نحو حاسم. ويترتب على ذلك بطبيعة الحال، إنَّ الخلاف حول القيمة يمكن تسويته، وتسمى هذه النظرية اسم (نظرية السمات المصاحبة). وفي خلال تأريخ هذه النظرية، كانت السمات التي تصاحب الجمال تعد عادة سمات شكلية من نوع ما، وهكذا كان الفن يقدر على أساس (قواعد) للتكوين في فن الرسم، وعلى أساس (التناسب) في النحت والعمارة، و(الوحدة) في الموسيقى.

نظرية السمات المصاحبة هي قطعاً أفضل من النظرية الموضوعية الحدسية، ونظرية السمات قبلها كثير من النقّاد طوال تأريخ الفن، حتى لو كان ذلك في بعض الأحيان قبولاً لا شعورياً. ومع ذلك فأنَّها تواجه صعوبات خاصة بها.

إنَّ السؤال الأول هو، بطبيعة الحال، (أيّة سمات هي التي تصاحب الجمال؟)، هناك نوعان من الإجابة على هذا السؤال:

النوع الأول: هو تعريف هذه السمات بدقة وتحديد شديدين. وهكذا وضعت في تأريخ العمارة (قوانين) للتناسب، تحدد بدقة رياضية النسب (الصحيحة) بين مختلف الأجزاء والأطوال معتمدة على قياسات الجسم البشري. هذه النسب هي السمات المصاحبة للجمال في النحت، ولا بد أنْ تتجسد هذه السمات في الشكل المنحوت لكي يكون جميلاً... ومن هنا فإنَّ جودة التمثال أو رداءته يمكن التيقن منها على نحو حاسم.

النوع الثاني: الاعتراف بالتحولات في السمات والقول بالوحدة العضوية.

ومع الاعتراضات على هذه النظرية بتحولات القواعد والذوق، فعندما تظهر حركات جديدة في الفن، وتتغير أهداف الفن، ستتغير أساليب النحات، ووسائله الفنية بدورها، ولا تعود القوانين القديمة كافية بوصفها معايير للقيمة، بلْ تعجز أنْ تفسر كيف يمكننا أنْ نستمتع جمالياً بالنحت الجديد. ومع تحول بعض النسب في الأعمال الفنية الجديدة، لكن يمكننا الاهتداء إلى أية مجموعة من السمات المحددة التي توجد على الدوام مصاحبه للجمال، ومع هذا، فالأعمال الفنية اعقد، وأكثر تنوعاً من أنْ تسمح بذلك.

لذلك يقدم كثير من أصحاب النظرية الموضوعية إجابة من نوع آخر عن السؤال الآتي: ما السمات التي تصاحب الجمال دائماً؟ فبدلاً من أنْ يذكروا سمات معينة، يجيبون بعبارة عامة مجردة، فيقولون على سبيل التمثيل: إنَّ كلّ الأعمال التي تتسم بالوحدة العضوية جميلة، وإنَّ هذه الأعمال وحدها هي الجميلة.

النقد الموجه لنظرية السمات المصاحبة:

وعلى الرغم من استعمال هذه النظرية الواسع في تأريخ النقد الفني، فإنَّ الناقد لا يحاول أنْ ينبئنا ما هو الجمال، فتلك مسألة ميئوس منها، وإنَّما يستطيع أنْ يطبق قواعد عامة تفسر سبب جمال العمل. ونظراً إلى أنَّ هذه القواعد عامة بالفعل، فإنَّ الناقد يستطيع احترام الفوارق بين الأعمال المنفردة. فهو لا يشترط أنْ يكون العمل مصبوباً في قوالب محددة من قبل كما تشرط النظرية السابقة. ومع ذلك فنظرية السمات المصاحبة ليست هي ذاتها الجمال. والتناسب التشريحي في

النحت ليس هو نفسه الجمال في النحت!. كذلك فإنَّ (الوحدة العضوية) لا تعني ما تعنيه (القيمة الجمالية). وكل ما تقوله النظرية هو إنَّ (السمات المصاحبة) ليست إلاّ علامات على القيمة الجمالية، أمّا القيمة ذاتها فلا تقبل التعريف أو التحليل.

إنَّ نظرية السمات المصاحبة تحاول إثبات وجود الجمال الذي لا تستطيع النظرية الحدسية الخالصة إلاّ أنْ تشير إليه فحسب. وهنا تكون مشكلة السمات المصاحبة مثلما وقعت فيه النظرية الحدسية، فالعصمة من الخطأ ليست ممكنة في الوصول إلى التسويغ (التبرير) الموضوعي للذوق.

وعندما نصل في النقاش إلى هذه النقطة نسأل، أما زالت نظرية موضوعية؟ الموضوعية التي تعني القيمة الجمالية توجد في العمل مستقلة عن أيّة علاقات بين العمل وبين المشاهد، وهذا ما تم التخلي عنه في النقاش عندما قيل إنَّ السمات التي (تتوقف) عليها القيمة الجمالية موضوعية. لكن القيمة ذاتها تعزى إلى الأعمال التي تمنحنا لذة جمالية، وهكذا فإنْها أصبحت تصوّر من خلال مفاهيم علائقية. ومن خلال تأريخ النقد نعرف أنَّه لن يكون هناك تفسير واحد صحيح وحكم واحد صائب.

٢- النظرية الذاتية:

لقد انتشر رد فعل واسع المدى على النزعة الموضوعية أو النزعة المطلقة بكل أنواعها، فأثبت علم الانثربولوجيا* الحضارية أنَّه يكاد يوجد من النظم الأخلاقية بقدر ما يوجد من المجتمعات. وترتب على ذلك أنْ ضعف الإيمان بوجود أخلاق (شاملة) أو (مطلقة) ضعفاً شديداً. وهذا يصدق على النزعة المطلقة في مجال السياسة والدين. وضعفت النزعة الموضوعية بسبب ضعف حججها النظرية، فضلاً عن كونها تعبّر عن إسلوب (أرستقراطي) غير ديمقراطي. وظهرت أصوات تنادي

* هي علمُ الإنسان. أي الدراسة العلمية للإنسان، في الماضي والحاضر، الذي يُرسم ويُبنَى على المعرفة من العلوم الاجتماعية، وعلوم الحياة، والعلوم الإنسانية. وقد نُحتت الكلمة من كلمتين يونانيتين هما (Anthropo) ومعناها (الإنسان) و(Logy) ومعناها (علم). وعليه، إنَّ المعنى اللفظي لاصطلاح الأنثروبولوجيا (Anthropology) هو علمُ الإنسان.

بتعدد القيم، فقالوا إنَّ ثمة مجالاً يكون كلّ فرد فيه ملكاً ذا سلطان مطلق، وأنْ يكن ذلك على نفسه فقط. هذا هو مجال القيّم الجمالية.

إنَّ الحكم يشير قبل كلّ شيء إلى التجربة التي يمر بها المشاهد، عندما يدرك العمل الفني جمالياً، فهو يقول (هذا العمل جميل) عندما يشعر بالاستمتاع (ويصفه أنَّه قبيح عندما تكون مشاعره خالية من الاستمتاع). وهذه الفكرة هي محور النظرية الذاتية، فعندما نقول إنَّ موضوعاً معيناً له قيمة جمالية، فإنّنا نصف مشاعرنا، ونحن لا نشير عندئذ إلى سمات موضوعية، فلا يوجد معيار يمكن به إثبات أو تفنيد جمال عمل فني ما. ومن هنا لا يعود الاختلاف بين القيّم يثير أي إشكال، فمن الطبيعي أنْ يكون للناس المختلفين تكوين مختلف. وقد تتباين هذه الأحكام في الشخص الواحد خلال أوقات مختلفة، لكن هناك بعض الناس ذواقون للجمال أو أكثر حساسية واقدر على التذوق الجمالي من غيرهم، ومع هذا فأنَّ أحكامهم عن الجمال ليست ملزمة لأحد.

وعلى الرغم من وجود الذوق السليم والذوق الرديء، لكن الذوق السليم يعني ذوقي الخاص فالأذواق لا يمكن إثباتها أو تفنيدها، بلْ يمكن أنْ (توصف) فحسب، أي تمتدح أو تذم. وما القواعد التي يحاول بعض الناس البرهنة على اصدق الأحكام ليست إلاّ سمات الأعمال الفنية التي يميل إليها معظم الناس. والأعمال الفنية التي تظل مدة طويلة تمتدح ليست إنكاراً للنظرية الذاتية، بلْ هي كون بعض الناس لهم تكوين مشابه.

ومهما تقدم الإنسان في المعرفة الجمالية، فإنَّ ما يحدث ليس سوى تغير في الذوق، وأنَّه يحب ما لم يكن يحبه من قبل. لكن مع هذا علينا أنْ نميز بين الأسباب والمسوغات، فالسبب حدوث نفسي يؤدي بالمدرك إلى أنْ يحب العمل أو لا يحبه، ومن ثم إلى أنْ يحكم عليه حكماً حسناً أو سيئاً. أمّا المسوغ، فهو ما يقدم مسوغاً (تبريراً) لميله أو عدم ميله، ومن ثم يؤيد حكمه على قيمة العمل. وليست الأسباب دائماً مسوغات.

إنَّ بداية كلّ شيء ونهايته هي ما يشعر به كلّ شخص، ولكن هذا غير كاف، فالذوق البحت يمكن أنْ يكون ذوقاً رديئاً، ما دام لا يتعلق بشيء إلاّ الشعور العفوي، ولا بد للشعور العفوي من أنْ

يدعم ذاته بمسوغات، ويجد سنداً له في العالم الكبير، وبعد أنْ يكون قد جمع بين الملاءمة وبين الصدق، يكون قد اكتسب حق الحياة.

من الجائز إننا لا نستطيع أنْ ننظر إلى العمل بالطريقة نفسها التي ينظر بها خبير، لأنَّ حواسنا لم تبلغ القدر الكافي من الإرهاف، أو لان تعاطفنا الانفعالي محدود.

إنَّ من سمات الناقد الجيد أنَّه يستطيع أنْ يدرك التمييز بين الشعور التلقائي والحكم المرتكز على مسوغات. والحكم على الفن لا وزن له ما لم يكن يعرف شيئاً عن الفن، وما لم يكن ما يعرفه داخلاً في نطاق إدراكه الجمالي، مؤدياً إلى حدوث فارق فيه. عندئذ يستطيع هذا الحكم أنْ يقدم مسوغات تؤيد رأيه. وكثيراً ما يكون أكثر الناس سذاجة وأبعدهم عن الوعي العميق هم أكثر قطعية في أرائهم. مثل هؤلاء الأشخاص يرفضون بعناد الاعتراف أنَّ حكم شخص آخر أفضل، حتى لو تمت مواجهتهم بشواهد تثبت أنَّ الآخر قد تأمل العمل بخبرة، ومعرفة وتمييز أعظم.

٣- النظرية النسبية الموضوعية Theory Objective relativism

هي النظرية الثالثة التي تتجنب المضي إلى أي موقف متطرف من النظريتين الموضوعية والذاتية، وتحاول السير في طريق وسط بين القيّم المطلقة المثالية في النظرية الموضوعية، والتفضيلات المفتقرة إلى المسؤولية في النظرية الذاتية، فصاحب النظرية النسبية الموضوعية يؤمن أنَّه يستطيع تفسير وتعليل عدد من الوقائع المتعلقة بالتقدير الفني يفوق ما تستطيع تفسيره أي من النظريتين المتعارضتين.

وهو ينتفع من النتائج الإيجابية التي تصل إليها كلّ من النظريتين، ولكنه مع ذلك ينكر أنْ تكون نظريته مجرد تلفيق لأفكار مستعارة، فالنسبية هي موقف مميز يختلف أساساً عن النظرية الذاتية والنظرية المطلقة. وهذه النظرية تحاول أنْ تكون أكثر تحرراً وشمولاً من النظريتين: الموضوعية والذاتية معاً، وهما النظريتان اللتان تعدهما أضيق مما ينبغي. فالنظريتان الآخرتان (تسلكان الطريق السهل)، وهما تفرطان في تبسيط التقدير، إذْ تجعله النظرية الموضوعية مجرد (إعطاء للدرجات) أو حدس، على حين أنَّ النظرية الذاتية تجعله مجرد ما يشعر به أي شخص. أمّا

النسبية فلديها جهاز معقد من المفاهيم. ويذهب صاحب هذه النظرية إلى أنَّنا نحتاج إلى كلّ هذه المفاهيم لكي نوفي وقائع التقدير والنقد حقها.

تبدأ النسبية الموضوعية من حيث تبدأ النظرية الموضوعية، أي بالاعتقاد السائد في موقفنا الطبيعي أنَّ حكم القيمة يشير إلى الموضوع، لا إلى المتحدث/ الناقد/ المحلل. ولكن النسبي يعتقد كصاحب النظرية الذاتية، أنَّ القيمة ليست (مطلقة) أبداً، أي إنَّه يؤمن بارتباطها بالتجربة البشرية. وإذن، فعلى الرغم من إنَّنا نعزو القيمة إلى العمل، فإنَّنا لا نستطيع اختيار الحكم عن طريق الاختبار الموضوعي للعمل فحسب. وإذن فالنسبي يهيب بالاستجابة الجمالية، أي إنَّه يتساءل: هل يحب الناس بالفعل ذلك العمل الذي يقال عنه إنَّه (جيد)؟ لكنه يود أنْ يتخلص من (فوضى) النزعة الذاتية، فهو يريد أنْ يتمكن من إثبات العمل لتجارب أهم من بعضها الآخر في الحكم على العمل، وانَّ هناك فارقاً حقيقياً بين (الذوق السليم) و(الذوق الرديء).

يجب التمييز بين القيمة التي هي خصيصة للموضوع، والقيمة التي هي شعور لذلك المدرك الجمالي. وهكذا تتسع النظرية للعاملين الموضوعي والذاتي معاً.

فالتجربة التي نستمتع بمجرد ممارستها، سواء أسميناها تجربة ممتعة أم (مرْضية)، هي تجربة لقيمة ذو قيمة باطنة إلى التجربة المباشرة، أي إنَّه لا يوجد موضوع له قيمة باطنة بالمعنى الصحيح. فالأشياء لا تكون جيدة أو رديئة، إلاّ إذا كانت تسبب استمتاعاً أو عدم استمتاع في تجربتنا. وعندما نشعر بقيمة باطنية، على نحو مباشر عند إدراكنا موضوعاً ما، تكون لهذا الموضوع (قيمة كامنة)، فكل الموضوعات الجمالية لها قيمة كامنة.

وهذا يؤدي بنا إلى تعريف القيمة الجمالية، مما تتميز به النظرية النسبية الموضوعية، فالقيمة الجمالية ليست سمة (مطلقة) أو شعوراً مباشراً، وإنَّما صفة للموضوعات تتميز أنَّها (إمكان) أو (قدرة) على إحداث تجارب لها قيمة باطنة. فالقيمة الجمالية سمة (علائقية). والتعريف يشير إلى التجربة الجمالية. وإذن فالقيمة الجمالية هي واحدة من السمات التي تنتمي إلى شيء معين نتيجة لما يفعله هذا الشيء عند اتصاله بكائن عضوي بشري، وهذا لا يعني أنَّ السمة لا توجد إلاّ عندما يكون

الموضوع على صلة فعلية بكائن بشري، وهذه هي الدلالة الكاملة لفكرة (الإمكان) أو (القدرة)، فالموضوع الجمالي يحدث متعة جمالية لو تأمله احد. لكن القوة والإمكان تظل في الموضوع حتى حين لا يكون عنصراً في تجربة احد. والسمات الشكلية وغيرها من سمات العمل الفني، هي التي تعطينا بفضلها متعة جمالية؛ هذه السمات موجودة (في) الموضوع.

وفي هذا الصدد تكون النظرية النسبية قريبة من النظرية الموضوعية، فهناك موضوع ثابت له سمات دائمة. وهذه السمات يمكن اختبارها ومعرفتها على نحو مشترك بين الناس.

ومع ذلك فإنَّ الدليل الوحيد على أنَّ العمل ينطوي على إمكانية القيمة هو أنَّه يحدث بالفعل متعة يشعر بها شخص ما في تجربته الجمالية، والدليل الوحيد على (القيمة الكامنة) هو (القيمة الباطنة). ولكن لنفرض أنَّ العمل نفسه يحدث استجابات مختلفة في أناس مختلفين. وهو أمر صحيح قطعاً، فهل تتصف تجربة كلّ مدرك بالأهمية نفسها في قدرتها على تحديد قيمة العمل؟ إذا كان يحدث لذة في (أ)، ولكنه لا يحدث لذة في (ب)، فهل يتصف (بقيمة كامنة)؟ ما الدليل – إنْ كان ثمة دليل – على أنَّ للعمل (إمكان) توليد قيمة؟ وما الذي يمنعنا من أنْ ننتهي إلى أنَّه (لا مشاحة في الأذواق)؟. ومع ذلك لا يجوز أنْ نضع التقديرات التي يضعها الأحمق على قدم المساواة مع الحكيم في حكمته. ولذلك، فهناك نوعين مختلفين على العموم من حكم القيمة:-

١- هناك أولاً الوصف الشخصي الذي يصف به المتحدث مشاعره خلال التجربة الجمالية، من مثل (لقد أحببت هذا)، إنَّ المتحدث لا يمكن أنْ يكون مخطئاً في إصدار حكمة (ما لم يخطئ في استعمال الألفاظ التي يصف بها مشاعره).

٢- نوع آخر من الحكم هو أهم أنواع التقدير وأكثرها شيوعاً، وذلك هو الحكم الذي يفرد قيمة للموضوع، فهو لا يقول (أنا أحب هذا)، بلْ يقول (إنَّه جميل). فالأول يشير إلى موقف ذاتي، والثاني يشير إلى موقف موضوعي.

ولما كان للجمال قدرة على إثارة تجربة القيمة الباطنة، فأنَّ هذا الحكم يقوم بتنبوء تجريبي، فهو التنبؤ، إذا أدرك مشاهدون آخرون العمل إدراكا جمالياً، فعندئذ سيشعرون بمتعة جمالية. هذا التنبؤ،

شأنه شأن أي تنبؤ تجريبي آخر، يمكن أنْ يتضح أنَّه خطأ. ومن هنا فأنَّه على خلاف الوصف الشخصي (رقم ١) ليس معصوماً من الخطأ. ويسمى هذا الحكم اسم (غير المنتهي) ما دام لا يوجد حد لعدد التجارب التي يمكن أنْ تحققه. فمن المؤكد أنْ تؤيده شواهد هائلة العدد، كما هي الحال عندما يتحقق التنبؤ في تجربة عدد كبير من المشاهدين، ولكن الحكم لا يصل أبدا إلى اليقين، فسيظل من الممكن دائماً أنْ تكذبه شواهد أخرى.

وهنا يفترق طريقا النظرية النسبية والنظرية الموضوعية، فمعظم القائلين بالنظرية الموضوعية (وليس كلهم) يذهبون إلى أنَّ حكم القيمة يقيني. فحقيقته يمكن أنْ تعرف على نوع قاطع بالحدس أو (إعطاء الدرجات). أمّا إذا لم يكن صاحب النظرية الموضوعية يؤمن بإمكان الوصول إلى اليقين، فأنَّه يتشبث به بوصفه مثلاً أعلى، فاليقين ليس ممكناً نظرياً ولا عملياً. والحكم الجمالي شأنه شأن كلّ معرفة تجريبية، لا يزيد عن كونه احتمالياً فحسب.

نحن قد نحب لوحة معينة مؤقتاً لأنَّها موضوعة في ضوء خافت يخفي رسمها السيئ أو ألوانها الفجة. أو قد تكون لدى المشاهد ميول شخصية تشوه إدراكه. وهنا أيضاً لا يمدنا الوصف الشخصي بأساس متين لحكم القيمة. ففي استطاعتنا أنْ نقدم أسباباً للقول إنَّ اللوحة (رديئة حقاً) إذْ تشير عندئذ إلى السمات المادية القابلة للملاحظة من جهة، والى المبادئ العامة لفن التصوير الزيتي من جهة أخرى. كذلك فإنّنا نأخذ في اعتبارنا قدرات الإدراك التي يشارك فيها البشر عامة. وعن طريق أخذ الظروف الموضوعية والذاتية للإدراك بعين الاعتبار نستطيع أنْ نتنبأ بتأثير اللوحة في المشاهدين الذين سيرونها في المستقبل، على نحو أفضل مما تنبأ به الشخص الذي شاهد اللوحة في ضوء سيء، ومن خلال تحيزات شخصية واضحة.

وقد يحدث في بعض الأحيان أنْ يتمكن شخص معين من أنْ يقوم هو ذاته (بتعويض) تأثير سماته الشخصية الغريبة أو نواحي القصور فيه، فكما استطاع المصاب بعمى الألوان، الذي يعلم أنَّه مصاب بعمى الألوان، يستطيع اتخاذ التدابير اللازمة التي يعدل بها إدراكه عندما يرى الإشارات الضوئية في الطريق، كذلك يستطيع المشاهد الجمالي أنْ يميّز بين استجابته الشخصية والقيمة الكامنة في العمل الفني. ففي استطاعته أنْ يقول لست أحب هذا العمل الفني ولكنه جيد، ويكون

لكلامه هذا معنى. وعندئذ فأنَّ النصف الثاني من عبارته، وهو الحكم (غير المنتهي) يمكن أنْ يكون تنبؤاً موثوقاً منه أنَّ الآخرين سيحبون هذا العمل الفني.

تتوقف إلى حد كبير التقديرات للقيّم الجمالية على ثقافتنا (أو ثقافة المرء) وبيئاتنا وعلى مزاج كلّ منا وتجربته. وهكذا فإن العمل الفني الواحد يمكن أنْ يفسر على أنحاء متباينة، كما تستعمل معايير متباينة من اجل تقديره. فمن الممكن أنْ يستجيب أشخاص مختلفون، وان كانوا متماثلين في الحساسية، بطرائق مختلفة للموسيقى (على سبيل التمثيل)، ومن ثم فإنَّ هناك مسوغاً لأكثر من موقف نقدي واحد. والواقع أنَّ تاريخ النقد يشهد بظهور تقديرات متعددة للعمل الفني الواحد نتيجة لاختلاف المستويات الحضارية ولاختلاف مستوى المعلومات المتعلقة بالعمل، ولتباين طريقة النظر إليه.. الخ. إنَّ النسبية تقبل التنوع الزاخر للعمليات النقدية. وإنَّه لمن الجمود في الرأي أنْ يقال إنَّ ثمة معياراً واحداً هو وحده الصحيح، فهناك عدد من المبادئ الفنية الرفيعة بحق والتي هي مع ذلك متعارضة، ظهرت نتيجة للتجربة الحساسة المدربة، وللبحث الفكري، والاستعداد الحضاري. ولا يمكن إصدار حكم قاطع يفاضل بين هذه المبادئ بعضها ببعض.

إنَّ أي حكم منفرد لا يمكن أنْ يكون (ملزماً) للآخرين إلاّ إذا كانوا يشبهون الناقد في تكوينهم. فلا بد أنْ يشاركوه أوجه الشبه الأساس في مزاجهم وتعليمهم وبيئتهم. وعلى ذلك، فإنَّ الأحكام النقدية لا تكون بوجه عام ملزمة إلاّ لأولئك الذين يعيشون في العصر نفسه، ومع ذلك، لا بد أنْ يحترم الناقد بتسامح أولئك الذين لا يشبهونه، ومن ثم يصدرون أحكاماً مختلفة.

وعلى خلاف النظرية الذاتية يجب أنْ لا نرى جميع الأحكام متساوية في صحتها، فلا يعتقد أنَّ مجرد الميل أو عدم الميل كاف للتقدير، بلْ لا بد أنْ يضاف إلى ذلك تحليل متعمق للعمل الفني وتفكير فيه. وهناك أفراد معينون هم وحدهم الذين يمكنهم أنْ يصدروا أحكاماً موثوقة منها عن العمل الفني.

وهناك صفات معينة لا بد أنْ تتوافر في المرء لكي يستحق أنْ يكون ناقداً هي:

١- حساسية طبيعية لأهداف الفنان وصفات العمل الذي يحكم عليه.

٢- خبرة واسعة في الفنون.

٣- معرفة واسعة في مجالات الفن وغيرها من المجالات.

٤- القدرة على الشعور عن وعي بنزواته الشخصية غير المألوفة وتأثيراتها في حكمه.

٥- أنْ يمتلك أو ينتمي إلى مذهب نقدي يقدم أساسا نظرياً مرضياً لتقديراته الفنية.

ومن الطرف الموضوعي للنظرية، فإنَّ بعض الأحكام تكون اصح من بعضها الآخر لأنَّها أكثر اتصالاً بالعمل موضوع الحكم. فمن الواجب إلاّ نطبق معايير القيمة التي تخرج عن أهم ما في الموضوع. ومن الوجهة الجمالية، فالشخص الذي يحكم على لوحة (تجريدية) أو (غير موضوعية) على أساس التشابه الحرفي مع التجربة المعتادة؛ يستعمل معياراً غير سليم. وبالمثل فإنَّ الإشادة بمزايا الفن الصيني على أساس المعايير الغربية، أو الإشادة بمزايا الفن الغربي على أساس المعايير الصينية، هو أمر بعيد عن الحكمة أو العقل.

ولهذا؛ إنَّ النظرية النسيبة لا تعني قطعاً أنَّ أي معيار يعادل الآخر في الجودة، بلْ أنَّ في استطاعة القائل بهذه النظرية أنْ يقبل معايير متعددة مثالية، حتى لو كانت متعارضة فيما بينها.

إنَّ النظرية النسبية تؤمن أنَّها مستقرة ومتوازية، تربط بين القيمة والتقدير وبين ما يمر بتجربة الناس الفعلية في لحظاتهم الجمالية. ومع ذلك فأنّها تحاول الاحتفاظ بالاعتقاد السائد في الموقف الطبيعي، وهو أنَّ بعض من يصدرون الأحكام يتحدثون بسلطة أعظم من سلطة بعض آخر.

هناك قدر كبير مما يبدو (اختلافاً) ليس في حقيقة الأمر اختلافاً على الإطلاق، فكثير ما تتباين التفسيرات إلى حد أنَّ الأحكام التي تصدر تكون منصبة على أعمال مختلفة بالمعنى الصحيح. أو قد يوجه الانتباه إلى جوانب مختلفة في العمل. فالنظرية النسبية تدفعنا دائما إلى تجاوز التصريح اللفظي البحت (س جميل) أو (س ليس جميلاً)، بلْ أنَّ من واجب الناقد أنْ يعمل دائماً على إيضاح تفسيره للعمل الفني، ومن ثم معاييره في التقدير.

ويكون (التفسير) مشروعاً عندما يكون:

١- منصباً على ما ينتمي حقيقة إلى العمل الفني.

٢- محكم الترابط.

٣- غير متجاهل السمات البارزة للعمل الفني.

٤- متعاطفاً مع الغرض الجمالي للعمل الفني.

فالنسبية تجعل الاختلاف أساساً تجريبياً، والوصول إلى حل للاختلاف هو في نظرها مسألة تتعلق بتقديم الأدلة. فنحن نختبر مشروعية تفسير ما عن طريق فحص العمل، ونختبر مزايا القائم بإصدار الحكم عن طريق المعايير، ونحن لا نثني على شخص ما بوصفه (ناقداً جيداً) لمجرد كوننا نحب ما يحب، إذْ إنَّ كونه ناقداً صالحاً لهذا العمل أو غير صالح مسألة واقع لا عاطفة.

إنَّ أهم فكرة وصلت إليها النظرية النسبية، هي أنَّ هذه النظرية تعلمنا ألاّ نسأل: (ولكن ما التفسير الصحيح للوحة؟) فالأعمال الفنية لا متناهية التعقيد، متعددة (القيم)، أي إنَّ فيها قيماً متعددة مختلفة، وأي تفسير يكون صحيحاً إذا كان يعطي المدرك نظرة متسقة إلى ما هو موجود موضوعياً في العمل. إنَّ بعض التفسيرات تستوعب من العمل أكثر مما تستوعبه تفسيرات أخرى، وأنْ يتوصل إلى قيّم جمالية أغنى من تلك التي يسفر عنها بعض آخر. ولكن كثيراً ما يحدث أنْ يقف تفسيران صائبان على قدم المساواة. فإنْ كان الأمر كذلك، فعندئذ لا ينبغي أنْ نبحث عن التفسير (الصحيح) الأوحد. فمثل هذا البحث عقيم، وكثيراً ما ينتهي إلى حكم قطعي جازم، وإذن، فبدلا من أنْ نحاول معارضة كثرة التفسيرات، فإنَّ من واجبنا أنْ نفيد منها. فعن طريق (قراءة) العمل بطرائق مختلفة نستطيع أنْ نجد فيه قيماً متعددة.

الناقد الجيد هو الذي يوضح تفسيره، ومن ثم الأسباب التي تجعله يقدر العمل على النحو الذي يقدره عليه. ومع ذلك فأنَّه يحرص أيضاً على احترام التفسيرات الأخرى إذا كانت مبنية على معرفة، وأساس مرهف، وكانت موحدة.

إنَّ من المحال بمكان أنْ يكون أي شخص متحرراً تماماً في ذوقه، فنحن نتجاوب مع أشياء معينة، ولا نتجاوب مع أشياء أخرى، والقدرات الانفعالية والاتجاهات الذهنية التي تتيح لنا أنْ نتجاوب مع نوع معين من الفن تحول بيننا وبين تذوق نوع آخر، بلْ أنَّنا في الواقع نشك كثيراً في الشخص الذي (يحب كلّ شيء)، فالأرجح أنَّ مثل هذا الشخص لا تتوافر لديه حساسية بالنسبة إلى الطبيعة الفريدة لكلّ عمل بعينه، ومن هنا كانت كلّ الأعمال متماثلة تقريباً في نظره. مثل هذا الشخص رديء الذوق، أو ربما كان الأدق أنْ نصفه أنَّه (من دون ذوق) ذلك لأنَّ الذوق هو القدرة على تميز ما ينطوي عليه العمل. وعندما يكون للناس الذوق اللازم لتقدير اسلوب معين أو مدرسة معينة في الفن؛ فلا بد لهم في كثير من الأحيان أنْ يدفعوا الثمن، وهو أنْ تنعدم حساسيتهم للأساليب الأخرى.

النقد الفني والتحليل والتركيب:

التحليل هو العملية التي يقوم بها الناقد للعمل الفني أو مجموعة الأعمال الفنية ليحولها إلى أجزاء أو وحدات أو بنى شكلية ومضمونية تبعاً لمبدأ أو منهج معين، يستعمله الناقد لتحقيق هدف يحتل مكانة أولية في عملية النقد الفني. وعملية التحليل أو القسمة يجب أنْ تصب في هدف واضح عند الناقد، وعملية البناء وتركيب الأجزاء التي أدى إليها التحليل مع مراعاة مادة الموضوع واسلوبه بحيث يحقق المبدأ والمنهج النقدي أو الفكر الذي يحرك الناقد أو الشكل النهائي للتفسير أو النص الذي قد يكون مفتوحا في عملية النقد الفني المعاصر.

إنَّ النقد تحليلي كما الناقد لا يستطيع أنْ يؤدي عمله من دون تحليل، فلا بد له لكي يبيّن أنَّ العمل جيد من أنْ يوضح ما الذي يسهم في قيمته من بين عناصره، وهو قد يتحدث في هذا الصدد عن جماله الحسي، ووضوح بنائه الشكلي، أو عمق الانفعال الذي يثيره، أو دقة الحقيقة التي يعبّر عنها. ولا بد له أنْ يبحث في عناصر العمل فرادى، وكذلك علاقتها بعضها ببعض.

إنَّ غرض النقد مختلف عن غرض الإدراك الجمالي، فالناقد يريد الدفاع عن حكم القيمة الخاص به، ومن هنا فأنَّه يسعى إلى اكتساب معرفة بالعمل، واهتمامه يكون منصباً على شيء ما وراء عملية النقد.

– إنَّ معنى العمل الفني، تتم الإجابة عليه من خلال آليات: (التحليل والتفسير).

ويكون (التفسير) مشروعاً عندما يكون:

١– منصباً على ما ينتمي حقيقة إلى العمل الفني.

٢– ومن الواجب أنْ يكون محكم الترابط.

٣–إلا يتجاهل السمات البارزة للعمل الفني.

إذا لم يكن في استطاعة الناقد تقدير الكلّ، فلن يستطيع تقدير الأجزاء، ولن يكن في استطاعته أنْ يفهم قيمة الكلّ عن طريق مجرد الجمع بين قيّم الجزء.

إنَّ مقارنة النقد هي أنَّ الطابع (العضوي/ البنائي) الفريد للعمل، أي طريقة إحساسنا بالعمل في مجموعه من خلال الإدراك الجمالي، تؤدي بنا إلى إصدار حكم القيمة، ومع ذلك فإنَّ فردانية العمل الكامل هي التي تحول بيننا وبين إثبات الحكم.

على الناقد أنْ يحلل أجزاء العمل موضوعاً (ثيمات، علاقات، معاني، علامات) وشكلياً: (العناصر) والعلاقات المتبادلة (الرابطة) بينها من مثل: الخط و(اللون، الضوء) الفضاء، التقابل، والتوازن، الاختلافات بين الوحدات.... ومع ذلك؛ فنحن ما زلنا نتحدث عن أجزاء العمل. ولكن علينا أنْ نفهم أنَّ جودة العمل الفني ككل، ليست قيّم أجزائه (وحداته، مفرداته، أشكاله)، وهنا نجد أنفسنا إزاء سؤال ضخم في (منطق النقد): كيف نستطيع أنْ نستدل على قيمة الكلّ من عدد من الأحكام المنصبة على الأجزاء؟ إذا قدرنا العلاقات التشكيلية، والقيّم اللونية، والتوازن، في لوحة ما، تظل اللوحة مع ذلك شيئاً يزيد على هؤلاء مجتمعين، فكيف يمكن أنْ يؤدي تحليلنا إلى دعم تقدير العمل (الكامل)؟. ليس ثمة إجابة بسيطة وواضحة لهذا السؤال العسير، الذي هو بالفعل سؤال أساس بالنسبة إلى كلّ نقد.

من الملاحظ أولاً– وإنْ لم تكن هذه هي المسائل الأساس– أنَّ عناصر بعض الإعمال الفنية يمكن تقديرها بمعزل عن العمل الكامل، فليس صحيحاً دائماً أنَّ قيمة الجزء تتوقف على موضعه في الكلّ، فقد نتذوق التشكيل (الشكل الخالص أو التصميم) ونتجاهل عمداً معناها العقلي، ولا بد لنا أنْ نتذكر أنَّه ليست كلّ الأعمال الفنية أمثلة كاملة للوحدة العضوية.

إنَّنا لو تأملنا جزءاً كبيراً بما فيه الكفاية في العمل مثل بناء الخط والكتلة والعمق في تصوير ذي موضوع، لأصبح هذا الجزء (كلاً، جمالياً قائماً بذاته)، وفي هذا لا بد للنقد أنْ يبيّن أنَّه يعترف بأهمية العلاقة بين الجزء والكل، وأنَّ الناقد يستطيع أنْ يعمل حساباً لهذه العلاقة في أدائه لعمله.

وعملية التحليل ليست يسيرة كما يظنها بعض الدارسين، وذلك بسبب غموض وتعدد الأساليب والأفكار التي ظهر بها العمل الفني المعاصر، وعملية التركيب من قبل الناقد التي يقوم بها في الوصول إلى البنى أو الأنساق أو الأنظمة التي يقوم عليها العمل الفني، وتشابك الدلالات التي

تقوم عليها الأجزاء، والبنى الكبيرة أو البنية التحتية التي تخلق البنى الفوقية بوصفها أشكالا لبنى ثقافية واجتماعية وفلسفية وأنظمة نفسية وأخلاقية واقتصادية وتاريخية أسهمت في تشكيل هذه المادة (العمل الفني) بهذه الصورة الفنية والجمالية. ومن هنا لا بد للناقد/ القارئ/ الباحث من التعرف على أدواته النقدية (المنهج/ الفكر/ النظام الثقافي/ الخبرة) وخصائص وعلاقات أجزاء العمل الفني البنائية، لأجل تحقيق هدف النقد (بوصفه نقدا فكريا ثقافيا) والفهم. إنَّ النقد يسير في إتجاهين، الإتجاه الأول؛ يسير من العمل الفني إلى المجتمع، والآخر؛ من المجتمع بوصفه نظاماً ثقافياً وتاريخياً إلى العمل الفني، أو بكلام آخر من العمل الفني إلى الناقد، ومن الناقد إلى العمل الفني، ومن هنا لا بد للباحث من إيجاد مسالك العمل الفني وجزئياته للوصول إلى عملية التحليل.

وعملية التحليل النقدي تتأثر بعمليات التحليل نفسها التي قد تصل إلى أجزاء لا تقبل التجزئة، أو قد تكون الأجزاء غير دالة على الكلّ بشكل واضح، وأخرى أجزاء صغرى، وأخرى أجزاء كبرى، فالأجزاء الصغرى تكون الأجزاء الكبرى بشكل بنى أو أنظمة أو انساق تعتمد أساس عقلي معين، وهذا الأساس يكون الأساس الذي يسبق اللوحة انساق عقلية نفسية تسبق العمل الفني وتدفعه للتشكل، والآخر هو الأساس أو الإسلوب الذي ينظم العناصر والوحدات والأجزاء في نظام معين. وهذه العملية تتأثر بإسلوب العمل الفني الشكلي والموضوع والمنهج الذي يدفع الناقد إلى تبنيه أو الهدف الذي يريد تحقيقه وهو متغير ومتعدد باختلاف النقّاد وثقافتهم وخبرتهم.

وعندما يحاول أنْ يقوم بتحليل اجتماعي للعمل الفني، فأنَّه يقوم بتحديد البنيات الدالة دلالة موضوعية، وتعيين صلتها ببنيات فكرية معينة ومحاولة إبراز الصلة بين تلك البنيات الفكرية وفكر فئة اجتماعية أو جماعة في مرحلة تاريخية محددة. وعندما يقوم الناقد بتحليل نفسي فني فأنَّه يقوم بعملية ارتياد عالم الرمز في الأثر من دون الاقتصار على دراسة عالم الواقع وعالم الخيال انطلاقاً من اللاشعور في العمل الفني بوصفها بنية لا جوهر. وفي التحليل السيميائي فأنَّه يتم تعين الهيكل أو الرسالة أو الرمز الذي يتضمنه الأثر ويعيّن هيكل لغة النص الفني وعلاماته وخصائصه البنائية بعْدّه عدداً من المدلولات المتكونة من علامات أو دالات/ أشكال أو وحدات بصرية والنظام الذي يكونها وعلاقتها بالسياق الثقافي والاجتماعي الذي كونها.

وعمليات التحليل قد تكون تنقيبية تبدأ بالطبقات الكبيرة من العمل ثم تدخل إلى أجزائه الصغرى، وقد تكون بالعكس أي البدء من الوحدات الصغرى للوصول إلى الطبقات الكبرى، وقد يجمع الناقد بينهما بشرط أنْ تكون العملية في خدمة العملية النقدية.

وهناك من يقسمها إلى تجزئة عمودية وهي تقسيم موضوع العمل الفني ومادته إلى أجزاء متشابهة في المعنى والوظيفة، ويحصل هذا عندما يقسم الناقد اللغة البصرية إلى مقولات دلالية أو منطقية ذات وظيفة جمالية ودلالية، وصفة واحدة.

وهناك التجزئة الأفقية وتعني تقسيم موضوع العمل الفني ومادته إلى مستويات متمايزة تتدرج تبعا إلى معيار جمالي وفني ودلالي متمايزة، وتحرك عملية التحليل من البسيطة إلى المعقدة.

تكون بعض الأعمال الفنية صعبة في عمليات التحليل والتركيب وخاصة في بعض فنون ما بعد الحداثة، لذا لا بد من تداخل ثقافي للناقد ومحاولة الربط بينها وتحويلها إلى أفكار ثقافية أو مفاهيم مرتبطة بسياقات تأريخيه أو ثقافية معينة.

ويستهدف عملية التحليل المسائل الجوهرية الآتية:-

١- تعيين الأوليات أو الأساسيات في العمل الفني، التي قد تكون على هيأة أشكال أو فكار أو دلالات أو قضايا أو صيغ جوهرية.

٢- أنْ يميّز تحليل في العمل الفني بوضوح بين العناصر من حيث علاقتها مع بعضها أو نتوصل إلى تعريفها ولجعلها معرفة (ثقافة) بذاتها، أو نعرفها بوساطة الوحدات أو العناصر المعرفة، ونقصد بذلك التأكد من فكها وجعلها مستقلة لوحدها.

٣- أنْ نصف ونميز العناصر، الوحدات، والأنساق (الصيغ) في العمل الفني إلى أولية وثانوية. ونقصد بالأولية (المقدمات) والتي لا يمكن الاستغناء عنها. والثانوية (المشتقة) والتي تعتمد على الأوليات في بنائها.

القواعد العامة للتحليل

وهناك قواعد عامة للتحليل:-

١- أنْ نحدد بدقة اسلوب العمل الفني وموضوعه، وماهية طبيعته الجمالية.

٢- تحديد وحدات في العمل الفني دلالياً وشكليا ومقارنة الهياكل ببعضها، إلى جانب تصنيفها، وتحديد العلاقة بينها وبين الأشكال المتعددة في البنية العامة للعمل الفني.

٣- أنْ يتم تحديد هدف النقد والغاية من التحليل، لكي لا يصبح التحليل مجرد قسمة أو تفكيك اعتباطي لا يخضع لغاية أو هدف معين.

٤- أنْ نحدد بدقة المبدأ الذي يقوم عليه التحليل والكشف عن الأجزاء التي يستهدفها التحليل، وانْ تكون بسيطة وأولية، ويفضل أنْ تكون واضحة.

٥- أنْ نحدد المبدأ الذي يقوم الناقد منه بترتيب العناصر، وطريقة تركيبها بوضوح ونظام.

٦- أنْ يقوم الناقد بمسائلة كلّ الأفكار والأشكال والمعالجات المطروحة في العمل الفني.

٧- أنْ يتم الربط بين آليات التحليل من الوصف إلى التقويم بطريقة منطقية وواضحة.

التحليل الهادف وغير الهادف:

ويمكن التمييز بين التحليل الهادف وبين التحليل غير الهادف للعمل الفني وصولاً إلى التفسير أو التأويل والحكم والتقويم، إذْ إنَّ التحليل الهادف يعالج الأمور الآتية:-

١- التوصل إلى معرفة المبادئ الأفكار الأساس (المعاني/ الدلالات/ فحوى/ ثيمات الأشكال الفنية والجمالية) وفك الأفكار الأولية بعضها ببعض في العمل الفني.

٢- إبراز الجانب الشكلي أو الصوري للأوليات المراد تحليلها لغرض تعريفها وفك العلائق بينها.

٣- التعرف على الشرائط البنائية التي توفرت في الجانب الشكلي/ الفني للعمل.

٤- التعرف على أوليات اسلوب العمل الفني.

٥- الوصول إلى خفايا العمل الفني من عناصره الأولية/ العلامات/ الدوال/ الثيمات/ الوحدات.

أسس النقد الفني

قام النقد الفني تاريخياً ومنذ وجود الأعمال الفنية على مجموعة من الأسس أو المداخل التي تؤثر في تقبل النقّاد أو الأشخاص بمختلف ثقافاتهم للفن وللأعمال الفنية وعلى أساسها يتم التقييم والوصول إلى حكم القيمة. ويمكن تلخيص هذه الأسس في الأساس النفعي، والمعرفي، والأخلاقي، والتاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والجمالي البحت.

١- الأساس النفعي:

يقوم الأساس النفعي لحكم القيمة على وظيفة الفن النفعية للإنسان. فقد نظر الإنسان منذ القدم إلى الفن في إطار الفائدة المادية التي يجنيها منه، أو تداخل الوظيفي والجمالي، وفي إطار الإحساس بالمتعة التي قد يشعر بها عند استعماله ومشاهدته للأعمال الفنية. وقد ارتبط تقبل الفن في مختلف الحضارات القديمة بالمنفعة المتمثلة في وظيفة الإنتاج الحرفي، إذْ كان إنتاج المهن الفنية يلبي حاجة الإنسان اليومية ويجعلها أسهل وأجمل. وكانت المنفعة التي يجنيها الإنسان من الشيء الوظيفي، تؤثر في حكمه بجماليته.

لقد اختلف الفلاسفة حول الجمالية النفعية، فقد أصر سقراط- بوصف تلميذه أفلاطون- على أنَّ الأشياء الجميلة هي الأشياء الممتعة والنافعة، وأنَّ كلّ جميل طيب وأنَّ الطيب نافع، إلاّ أنَّه هناك رأي مخالف يقول باختلاط النافع بالشر في بعض الحالات، وذلك ينفي الجمال عن النافع في المطلق. وعلى الرغم من رأي المعارضين لفكرة ضرورة جمال الشيء النافع إلاّ أنَّ ارتباط المنفعة بالحكم الجمالي على الأشياء قد تعرض للجدل، فكان هناك رأي يقول بعدم ضرورة الجمال في الشيء النافع، وكذلك عدم ضرورة النفع في الفن.

ويبقى التساؤل قائماً (هل الجميل هو النافع حقاً؟)، فالنفع لا يتحقق في الأشياء البعيدة عنا، وليس لها تأثير علينا، وأنَّه متى انتفعنا بهذه الأشياء حكمنا بجمالها، فالحكم الجمالي القائم على أساس المنفعة، حكم نسبي يختلف من شخص إلى آخر، والفائدة في العمل الفني التي تكون سبباً في الحكم بجماله، قد تكون في حالات أخرى وعند أشخاص آخرين ليست كافية أو مسوغة، فالمنفعة في الفن ليست قيمة في الشيء المحكوم عليه، وإنّما هي أثر أو امتداد له.

٢- الأساس المعرفي:

هو أساس لحكم القيمة يؤكد على قيام الفن بتوصيل رسالة محملة بالفكر والحكمة والمشاعر الوجدانية التي تعلم الناس من المتعة التي يحملها الفن الجميل، وتنقل رسائل محملة بالمعاني المعرفية التي توضح الأفكار والتوجهات المختلفة. وإذْ إنَّ الفن يسعى إلى الفضيلة، فقد ساهم في التعليم والموعظة في مختلف العصور، وبذلك كانت المعرفة التي ينقلها الفن في معظم الأحيان لا تكون في صور العمل الفني فحسب، بلْ وفي محتواه أيضاً. وعليه، فقد كان الحكم على تقدير القيمة التعليمية في العمل الفني يبدو نسبياً أيضاً بناءً على المحتوى المعرفي فيه، فبعض الأعمال الفنية قد لا يكون مقنعاً بالحكم على جديته في نقل رسالة معرفية واضحة من خلال الصورة الشكلية فقط.

ويبقى التساؤل: هل ينبغي أنْ يكون للفن غاية تعليمية؟ فالفن بما يضفيه على العلم من شكل جميل يمكنه أنْ يسوق المعرفة إلى النفس البشرية بسهولة ومن دون شعور منها. ويبقى عامل الاستعداد الشخصي لتقبل تلك المعرفة، فالحكم النقدي على هذا الأساس نسبي هنا أيضاً، فنحن نستفيد من حكمة يطلقها الفنان بنسب متفاوتة من المعرفة بحسب استعدادنا الشخصي وقدرتنا العقلية وحالتنا النفسية... ومن ثم يحدث التفاوت في مدى القيمة التي تضفيها أحكامنا المختلفة على هذه الحكمة.

٣- الأساس الأخلاقي والديني:

هو أساس حكم القيمة الذي يقوم على الربط بين الشعور الديني والحاجة الجمالية. فلقد ارتبط الفن بالدين في بعض الحقب التاريخية، وكانت الأخلاق التي يحث عليها الدين هي الأساس الذي

يؤثر في الحكم النقدي على جمالية العمل الفني. وقد عرف أفلاطون الجميل أنَّه هو الذي يقود إلى الخير، وأنَّ الفن والأخلاق يعتمد كلّ منهما على الآخر في نشر الوعي الديني في حياة الأفراد. وقد استعان بعض النقّاد باستلهام الجوانب الدينية في الأعمال الفنية لتوضيح مفاهيمها الغامضة، فالحكم على جمالية الفن من هذه الناحية قد جاء بهدف الإرشاد إلى الخير، وكراهية الشر، وتصحيح السلوك، وتهذيب الوجدان، ونشر الفضيلة، وضبط النفس.

ويعارض بعض الفلاسفة ضرورة وجود الأثر الأخلاقي والديني في الفن الجميل، إذْ يرى أرسطو أنَّ الخير والجمال مختلفان، وإنَّ الخير يظهر في السلوك، أمّا الجمال فهو صفة تظهر في الأشياء. وترجع أهمية هذا الأساس النقدي إلى الغاية التي يختلط من أجلها الدين مع الفن، فهو يوصي بالخير، ويوصي بكراهية الشر. وبذلك يطرح التساؤل الآتي: هل كلّ ما أنتج من هذا الأساس هو جميل بالضرورة؟ وبطبيعة الحال لن يكون بالإمكان الفصل بين ما هو أخلاقي وديني وبين الفن، ولكن يمكن التمييز بينهما.

٤- الأساس التاريخي:

كلّ حكم جمالي أو نقدي معاصر قائم على أساس حكم جمالي تاريخي، وأي حكم حالي سوف يصير تاريخاً. وعلى هذا الأساس فقد يقوم بعض النقّاد بإصدار أحكام جمالية/ نقدية على الأعمال الفنية بناءً على أحكام تاريخية مسبقة، أو قواعد كلاسيكية قديمة، فلذلك النوع من الحكم قوة وسطوة، فالناقد في هذه الحالة يكون متمتعاً بثقافة فنية تاريخية، وقدرة ذوقية عالية من خلال هذه الثقافة، لكنه بالوقت نفسه يجب أنْ يكون قادراً على تقبل الفن الجديد، ومن ثم وصف وتفسير والحكم على الأعمال الفنية من خلال الرؤية التاريخية أو من دون الاعتماد عليها على وفق طبيعة وخصوصية العمل الفني المقدم من الفنان.

وعلى الرغم من أنَّ الأساس التاريخي يقوم على قواعد كلاسيكية إلاَّ أنَّه قد يتأثر بالآراء الشخصية عند الناقد. إنَّ الحكم القائم على الأعمال الفنية بناء على سمعتها التاريخية؛ أحكام شخصية تشترك فيها العوامل الخارجية الخاصة بالناقد أحياناً والخاصة بالأثر ذاته في أحيان أخرى.

ولو فحصنا قدراً من أحكامنا النقدية على الآثار الفنية القديمة لوجدنا أغلبها متأثراً إلى حد ما بهذا الأساس. وقد تستهوي بعض منا أعمال فنية تاريخية تدخل في أسباب تفضيلنا لها عوامل منها إنَّها أصبحت آثاراً فنية يضرب بها المثل ويقتدي بها الفنانون، فيكون الحكم الجمالي على هذا الأساس قائماً على سمعة العمل التاريخية. وتشترك في هذا الحكم تفضيلات الناقد الشخصية المشتركة مع قيمة الأثر ذاته.

٥- الأساس الاجتماعي:

ترتبط بعض الأحكام النقدية والجمالية بالأساس الاجتماعي الذي يرتبط بالحياة الاجتماعية والحضارية ويتوجه إلى المجتمع. فللفن مهمة حيوية بالنسبة للمجتمع الذي يظهر فيه، وهي تحقيق القيّم الاجتماعية فضلاً عن المتعة الجمالية، فيجب أنْ لا يكون الفن منعدم الصلة بالمجتمع، فالأساس الاجتماعي يضم جميع الأسس السابقة التي يرتبط فيها الفن بالحياة والفائدة (المنفعة) والمعرفة والتاريخ والأخلاق والدين. والحكم النقدي القائم على الأساس الاجتماعي يبيّن الوظيفة التي يقوم بها الفن في المجتمع ويحافظ عليها ويحرص على تطويرها. ويرفض الأساس الاجتماعي الفردية في الفن التي لا تنشأ بينها وبين أفراد المجتمع علاقة، ويعد أنَّ العمل الفني الناجح هو الذي يقدم إلى المجتمع شيئاً يتفاعل معه ويفيد منه وينسجم مع البيئة ويلائم الظروف المحيطة.

تربط النظرية الاجتماعية في النقد بين الفن والحياة، وتؤكد على أنَّ الإنسان يستجيب للمتغيرات الاجتماعية والحضارية بأشكال تناسب البيئة. وتجعل التغيرات الثقافية السريعة التي تفرز قيماً جمالية جديدة من تقبل الفن والجمال شيئاً متقلباً وغير ثابت في المجتمعات المعاصرة، وتؤكد هذه الأحكام أنَّ حكم القيمة أو الجمالية القائمة على الأساس الاجتماعي هي أحكام شخصية عند الأفراد، وأنَّ أحكام النقّاد تكون متأثرة بعوامل خارجة عن العمل الفني ولكنها مرتبطة به.

٦- الأساس النفسي:

يركّز الأساس النفسي في الحكم على قيمة العمل الفني على نفسية الفرد (الفنان) أو الأفراد، ويجعل الحالة النفسية التي يكون فيها الناقد أو متلقي العمل الفني موضوع دراسة لمعرفة تقبله أو

نفوره من العمل الفني، الأمر الذي يجعلنا قادرين على أنْ نتوقع حكمه عليه بالجمال والقبح. ويساعد علم النفس في فهم العوامل المؤثرة على الحكم الجمالي، وفي تحقيق الفن لذاتية الإنسان. ويعد الأساس النفسي الفنان إنساناً متميزاً بشعوره وطريقة إحساسه. ويقوم علم النفس كذلك بدراسة الإبداع، وأثر الحالة النفسية فيه.

والنقد الفني القائم على الأساس النفسي قد يكون نقداً ذاتياً (يعتمد تصوراً خاصاً أو نظرية نفسية ما) لا يقوم بعمل تقويم جمالي للأعمال الفنية، وإنَّما يقدم الحكم من خلال تصورات الناقد الذاتية والآراء الخاصة به، والتي تكون غير موضوعية على العموم. إنَّ محاولة فهم الأعمال الفنية وتحليلها وتفسيرها وربطها بالمتلقي أو بحياة الفنان وماضيه وحاضره؛ تتطلب دراسة النظريات النفسية التي تساعد الناقد على استيعاب التحليل النفسي وتوظيفه في خدمة الأهداف الفنية.

٧- الأساس الجمالي البحت:

يتجه هذا الأساس إلى الموضوع، والعمل الفني ذاته متجرداً عن كلّ المؤثرات الخارجية، فيبحث عن القيمة الجمالية في الشكل، وهو يدعي أنَّه لا يعتمد حكم القيمة على الأهواء الشخصية عند الناقد، وإنَّما على التعاطف مع العمل الفني من خلال العلاقات التي يقدمها. ويعتمد تقبل الفن عبر العصور في هذا الأساس على مدى الرضا عن العمل ذاته، وإذا ما كان المتلقي قد تذوق البناء الشكلي في العمل الفني. ويبحث النقد الفني من هذا الأساس عن عناصر الجمال في الجميل ذاته، على أساس أنَّ هذه العناصر لازمة لتمييزه عن الأشياء العادية.

ومن المعروف أنَّ العناصر الجمالية التي تجعل من العمل الفني موضوعاً جميلاً هي عناصر التكوين وعلاقاته الذي هو جمع العناصر والخامات التي في الطبيعة لصنع أشياء (منتجات، نصوص، أثار) من عمل الفنان الذي لا يتعدى دوره أنْ يكون أداة لتنظيم عناصر العمل الفني وأنساقه، على وفق نمط أو نهج رآه معبّراً، فالفنون لا تخلق وإنَّما تشكل العناصر لكي تتصف بالجمال وتؤثر فينا. وتتلخص هذه العناصر في النقاط والخطوط والألوان والفضاءات والملمس فضلاً عن المادة في هذه العناصر تربطها علاقات داخل فضاء العمل الفني تؤدي إلى الحكم بجمالها.

وهذه العلاقات هي: التنوع والتكرار والتماثل والتناظر والتوازن والثبات والإيقاع والسيادة والتناسب والعمق والوحدة والانسجام ومن ثم وضح هذه العناصر وعلاقاتها.

إنَّ هذا الموضوع اصبح إشكاليا في الفنون المعاصرة وذلك لامتزاج مفهوم الجمال بمفاهيم أخرى تكون في الأساس بعيدة عن طبيعة الجمال من مثل القبح، والسذاجة، والطفولي، والتوحشي... ومفاهيم جديدة من مثل الدهشة، والإثارة، والتجديد، والتغيير، والفرادة.....

منطلقات النقد الجمالية

يقوم كلّ علم على فلسفة خاصة به تشمل منطلقاته الفكرية وأهدافه وخطوط عمله الكبرى. وفي مجال نقد الفنون يكون لكلّ ناقد فلسفته الخاصة بشكل واعٍ أو غير واعٍ. وتحدد هذه الفلسفة رؤيته وممارسته. وقد شاعت كثير من النظريات الجمالية والفكرية وبرز بعض منها أكثر من غيرها، وأهم هذه النظريات: النظرية الواقعية (المحاكاة)، النظرية الشكلية، النظرية الضمنية (المضمون).

يهتم النقد الفني بالحكم الجمالي على الأعمال الفنية، فهو يتوقف عند العناصر والأسس التي تجعل من العمل الفني عملاً يمكن تذوقه جمالياً. وتمهد النظريات الجمالية الطريق لفهم ما وراء الحكم الجمالي. ويهتم النقد الفني المعاصر بتحليل الأعمال الفنية من خلال هذه النظريات، ويركّز على محاور متعددة: المحور الأول؛ يضم عناصر العمل الفني المرئية، والأسس التي استعملت في بنائها. والمحور الثاني؛ يركّز على العلاقات بين عناصر العمل الفني وعلاقتها بالمادة التي تجعل منه شكلاً ينتمي إلى أحد أنواع الفنون. أمّا المحور الثالث؛ فيهتم بالأساليب الفنية، ومقاصد الفنان، والأصالة في الإنتاج، والقدرة في استعمال الأدوات الفنية، والاستفادة من الخامات المتنوعة لإنتاج الأعمال الفنية. وفيما يأتي عرض لهذه النظريات:

١- النظرية الواقعية أو (نظرية المحاكاة):

لقد تكونت بذور نظرية المحاكاة من خلال الفلسفات الكلاسيكية للفن، وكانت النظرية الكلاسيكية في النقد الفني أو النظرية الواقعية أو نظرية المحاكاة، تجيب بطريقة ما عن التساؤل القائل (ما هو الفن الجميل؟)، فكانت هذه النظرية ترى أنَّ الفن محاكاة ونقل لأشياء من الطبيعة، وأنَّ الفن الجميل هو الترديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها. وموضوع العمل الفني يجب أنْ يشبه الأنموذج الموجود في الحقيقة.، فالعمل الفني يحاكي صورته ويماثله. ويركّز النقد القائم على هذه النظرية، على واقعية العمل الفني وظاهريته، أي إمكانية إدراك ظواهره.

وتستمد نظرية المحاكاة (الواقعية) أصولها المعرفية من الفلسفة الإغريقية القديمة عند أفلاطون، وأرسطو، فقد مثلت الأفكار الإغريقية مثالاً نموذجياً للفن، وكان لها أثرها وسطوتها في الفن الهلينستي، والروماني، وفنون عصر النهضة الأوروبية، وفي القرن التاسع عشر عند ظهور الرومانتيكية والواقعية، إذْ كانت هذه النظرية تملي قواعدها على الفنانين. فظل النقد يعتمد على هذه النظرية حتى لحقب طويلة من الزمن على الرغم من تعدد وتنوع الإتجاهات الفنية. إنَّ العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة تطابق، فالشكل يحاكي المضمون. وهذه المحاكاة في الفنون المعاصرة والنقد المعاصرة قد تتجاوزها إلى معرفة ما خلف الظاهر والمعلن من تطابق الشكل والمضمون، فأصبحت المحاكاة أنواع مثلما الواقعية أنواع ومشارب مختلفة، فمفهوم المحاكاة قد يختلف من ثقافة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر.

ما زالت هذه النظرية تؤثر في النقد الفني المعاصر، ولكن لا يتعامل كثير من النقّاد معها من منطلق أنَّها تعكس جمالاً فنياً، بلْ من منطلق المهارة والقدرة على المحاكاة الدقيقة، على أنَّ عودة ما يسمى النوستالوجيا أو الحنين إلى الماضي في الفنون المعاصرة ومنها المحاكاة الساخرة أحييت هذا النوع من الفنون على أن يشعرنا العمل بمعاصرته على الرغم من استعماله تقنية كلاسيكية.

لم يكـــن أفلاطون نفسه متعاطفاً مع فكرة المحاكاة، بلْ عدها تزييفاً للطبيعة والحقيقة، وتساءل في كتابه الجمهورية: "هل الرسم محاولة لمحاكاة ما هو حقيقي كما هو، أم المظهر كما

يظهر؟". وقد أكد على أنَّ المحاكاة المستنيرة لا بد وأنْ تكون في حقيقة الأشياء وجوهرها لا في مظهرها. أمّا أرسطو فقد عد المحاكاة عملية خلاقة ومعبرة عن الكلي، ويقصد بالكلّي التعبير عن السلوك أو نمط معين ليعكس سلوكيات وأنماط أخرى. ويرى أرسطو أنَّ المحاكاة يجب أنْ تكون لما هو جوهري في الطبيعة، ويمكن للفنان أنْ يصل إلى هذه المحاكاة من ثلاث نواح:

١- الوسيلة أو الأدوات التي يستعملها الفنان.

٢- الموضوع وهو إمّا أنْ يكون للشيء كما هو عليه أو أفضل مما هو عليه أو أسوأ مما هو عليه.

٤- الطريقة أو الأسلوب الفني الخاص بالفنان.

ويعتمد النقد الفني في النظرية الواقعية (نظرية المحاكاة)* على النقد بوساطة القواعد، وهو أحد اتجاهات النقد، وهي متأثرة في إصدار أحكامها بالقواعد الكلاسيكية. ويرى النقّاد الكلاسيكيون أنَّ قواعد الفن تتمثل في أعمال الفنون الإغريقية والرومانية القديمة (فعند الكلاسيكيين بلغ الجمال الذروة من الشكل والمضمون) وفنون عصر النهضة. ويستند حكمهم على الاحتكام إلى العقل وتغليبه على العاطفة، والالتزام بقانون الوحدات الثلاث (الفعل، الزمان، المكان) ووحدة النوع الفني، والأسلوب الفخم المناسب لأخلاق ثقافة الملوك والأمراء لذلك برعوا في دراسة المنظور والنسب في الأجسام الحية، وفي التكوين الكلّي للعمل الفني. والمحاكاة الواقعية الصادقة للتعبير عن الانفعالات سواء أكانت واقعية أم رومانسية أم خيالية أم رمزية.

٢- النظرية الشكلية:

* المحاكاة أنواع: نظرية المحاكاة البسيطة، ونظرية محاكاة الجوهر، ونظرية محاكاة المثل العليا. الأولى، التشابه مع الواقع. والثانية، محاولة تصوير الصفات والخصائص العميقة للشيء. أمّا الثالثة، فهي محاولة تشبه الثانية وتركّز على موضوعات وأشكال مثالية. قد تطور مفهوم المحاكاة من المحاكاة البسيطة والترديد الحرفي لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها إلى محاكاة الجوهر التي تشير إلى فنان يفوق مجرد الاستنساخ إلى الانتقاء من حوادث التجربة المألوفة، إلى محاكاة المثل الأعلى.

كانت نظرية المحاكاة تركّز على الدقة في استعمال الألوان والعلاقات والخطوط، وكان ذلك يمثل جذور للنظرية الشكلية، فالعلاقة بين الشكل والمضمون اختلفت ولم تصبح العلاقة علاقة تطابق، إلاّ أنَّ بداية ظهورها بوصفها مبدأً مستقلاً في نقد الأعمال الفنية كان في بريطانيا في أوائل القرن العشرين. لقد برزت كتابات كلّ من (روجر فراي) (١٨٦٦-١٩٣٤) و(كليف بل) (١٨٨١-١٩٦٤) في التأسيس لهذه النظرية. لقد درس (فراي) لوحات كثير من الفنانين الإيطاليين، وكتب عن أعمال (سيزان)* و(فان كوخ)* و(ماتيس)*، وكان هو أول من أطلق على اتجاههم مسمى ما بعد الانطباعية، لقد تحدث (فراي) في نظريته الشكلية عن الفن التشكيلي والعلاقات الشكلية في اللوحة، وخص منها العلاقة بين الشكل والفراغ/ الفضاء.

لقد كانت كتابات (فراي) ثورة في مجال نقد الفنون التشكيلية، وكانت الحسنة التي قدمها إلى الفن هي أنَّه لم يعتمد على الواقعية والمحاكاة للقياس والحكم على الأعمال الفنية، وعدّ الشكل هو

---

* بول سيزان: رسام انطباعي فرنسي، يلقب بإمام الفن الحديث، لأنَّه فتح الطريق بأعماله لمذاهب الفن المتعددة، ولد في بلدة (اكس آن بروفانس)، تميز بالذكاء الفطري، وقد سار بخطى ابعد من خطى مونيه عندما تفادى تتبع التقاط تأثيرات الأضواء، بلْ اتجه إلى تحليل الشكل الجوهري الحقيقي الثابت في العالم المرئي، وكان الرائد الحقيقي للفن التكعيبي، توفي عام (١٩٠٦ م) وهو يرسم بسبب الإعياء الشديد.

* فنسنت فان كوخ: فنان هولندي معروف، بدأ الرسم متأخراً في منتصف العشرينات، بعد أنْ فشل في تبشيره الديني في احد مناجم التي كان يعمل بها الفقراء، وطردته الكنيسة لكونه لا يصلح لشيء، فكان الفن له علاج لا للترفيه أو للتسلية، واصبح الفن عنده فيما بعد رسالة، لذلك تميز واصبح نقطة لامعة في سماء الفن الأوربي والعالمي بعد وفاته، كانت حياته سلسلة متواصلة من العذابات والخيبات، وهذا ما انعكس على أعماله الفنية، حتى إنَّ زملاءه الرسامين كانوا لا يعدونه رساماً، ولا يعترفون به كفنان، ولكن كان قمة إنجازاته الفنية في مرحلته الأخيرة عندما تحرر من القواعد المتعارفة، فاتسمت أعماله بالطابع التعبيري، لذا فهو يعد من مؤسسي المدرسة الفنية التعبيرية. وقد قضى أيامه الأخيرة كنزيل لمصح للأمراض العقلية، ورغم ذلك لم ينقطع أبداً عن الرسم، وكانت موديلاته هم نزلاء المصح، ويرسم الطبيعة بوساطة نافذة غرفته في المصح، إلاّ أنْ قرر إنهاء حياته بيديه، فقرر الانتحار بعد إنهائه لأحدى لوحاته.

* هنري ماتيس: رسام فرنسي، يعد من الشخصيات المميزة في الفن التشكيلي في القرن العشرين، وهو قائد الحركة الوحشية الفرنسية، تتلمذ على يد الرسام الشهير بوجيرو، وكذلك على يد غوستاف مورو، ويعد أستاذ اللون من دون منازع، تعد ألوانه رمزية لا تحاكي شيئاً بالطبيعة، واهتم كثيراً بتكوين اللوحة، وبزخرفتها، تأثرت رسومه بالفن الشرقي الإسلامي، مهد بجرأته لاستعمال السطوح اللونية. قال عنه بيكاسو: "عندما يموت ماتيس، فأنَّ شاغال يصبح الرسام الوحيد الباقي الذي يفهم حقيقة اللون".

محور عملية التحليل للوحة التعبيرية والأعمال الفنية الحديثة. أمّا (كليف بل) فكان ناقداً مدافعاً عن النظرية الشكلية في الثلاثينات من القرن العشرين، وقد أكد على أنَّ قيمة العمل الفني تتمثل في التنظيم الشكلي للعناصر الفنية سواء أكانت خطوطاً أم كتلاً أم مسطحات لونية. وينصب اهتمامه النقدي على توضيح العلاقات المدركة بين العناصر الشكلية الكامنة والفريدة في التصوير.

وتقوم النظرية الشكلية على أساس نظرية أخرى في فلسفة الفن؛ هي نظرية الفن للفن*. وتعد النظرية الشكلية مرادفة لمفهوم الحداثة في الفن التشكيلي، فهي تستبعد كلّ صور المحاكاة في الفن، وتعد التنظيم الشكلي هو المعيار الوحيد للحكم على العمل الفني. ولا تعترف بأي أثر للقيّم سواء الأخلاقية أم الاجتماعية أم السياسية على الفن، فلم يعد للموضوع وكذلك المضمونات أي أهمية، بلْ المهم هو الشكل فقط.

وفي الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين مجدت النظرية التجريد وعارضت أنْ يقوم النقد على أي شيء (فكرة، معيار) خارج العمل الفني وعناصره الشكلية، وذلك بعدما انتشرت مدارس مختلفة في النقد منها ما يبحث في الجوانب النفسية والجوانب التسجيلية لواقع حياة الفنانين.

وتحاول النظرية الشكلية أنْ تبيّن إنَّ ما يعده الناس البسطاء فناً (من صور الفن الواقعي)، ليس في حقيقته فناً على الإطلاق، وتعد أنَّ الأشخاص الذين يتذوقون الفن الواقعي فقط، لم يفهموا الفن بالطريقة الصحيحة، ومن ثم تفوتهم قيمته. وتعارض هذه النظرية أي ارتباط للفن بالحياة ومضموناتها. وترى هذه النظرية أنَّ الفن الصحيح منفصل تماماً عن الأفعال والموضوعات، وبأنَّه عالم قائم بذاته ومستقل، ومكتفياً بذاته، وليس مكلفاً بترديد الحياة والاقتباس منها، فقيّم الفن لا توجد في أي مجال آخر من مجالات التجربة البشرية.

---

* نظرية الفن للفن: مبدأ علم الجمال المثالي، يوضع في تناقض مع المطلب الواقعي من اجل مضمون فكري عال وتحيز في الفن، وترجع مرجعه الفكري إلى قول الفيلسوف (كانط) إنَّ الحكم الجمالي ليس ذا نفع عملي. وقد انتشر هذا المبدأ في القرنين التاسع عشر والعشرين، عندما كانوا مناصريه في صراع ضد الواقعية، والذي يفترض أنَّ الفن لا يرمي إلاّ إلى الإمتاع الجمالي، وقد نادى بها كلّ من: فلوبير، ومالارميه، وفاليري في فرنسا في القرن التاسع عشر في عموم الفنون.

قدمت النظرية الشكلية طريقة جديدة لتحليل الأعمال الفنية التجريدية التي لم تتمكن النظرية الواقعية في النقد من توضيحها. لقد تخلى النقّاد الشكليون عن كلّ ما يرتبط بالعمل الفني من دراسة تاريخية ومضمون واتجهوا إلى التعمق في دراسة الشكل وتنظيم العناصر الداخلية في الأعمال الفنية. وبذلك يندرج النقد البنيوي تحت مظلة النقد الشكلي، فالنقد البنيوي يستبعد من موضوعه كلّ اعتبار حول قصد العمل الفني أو أي علاقة بين هذا العمل والقيّم الاجتماعية خارج النص أو العمل الفني، بتعبير آخر، يعد هذا النقد العمل غرض ما، أو أيضاً شيء، لا يريد النظر لغير تنظيم وترتيب المواد التي تؤلفه. وكذلك يعد النقد الشكلي أنَّ قيمة الفن تنحصر في عناصر وسطه، من مثل الخط، والمساحة في التصوير، والكتلة والسطح في النحت، أي تلك العناصر التي تتفاعل من أجل تكوين البناء الشكلي لكلّ عمل فني.

هذه النظرية تستهدف التحقق من أجزاء العمل الفني التي يمكن تعريفها وتوثيقها بوصفها مرجعا للحصول على المعلومات، والتي يمكننا قراءتها وثائق مقروءة أو مكتوبة. إنَّ قراءة خصائص الطراز الشكلي تتضمن حالة ومظهر العمل الفني والخامة والموضوع، وأفكار شخصية الفنان، وأدواته المساعدة، كما وأيضاً مقارنة العمل الفني بأعمال أخرى للفنان نفسه، وأحكام مؤرخي الفن على أعمال أخرى لفنانين من الإتجاه نفسه.

إلاّ أنَّ ما يؤخذ على هذه النظرية، أنَّها لم تقدم تسويغات (تبريرات) مقنعة حول الاستجابة الجمالية للأعمال التجريدية (أي لماذا هي جميلة؟)، فقد كان النقّاد الشكليون يصفون استجاباتهم الجمالية أنَّها وبكل بساطة انجذاب، لذلك فقد حاولت أنْ تسوغ هذه الاستجابة في محاولة منهم لتسويغ (لتبرير) الاستجابة.

الجمالية الشكلية

إنَّ الطريقة التي نستجيب بها لجمال الشكل في العمل الفني نابعة من حواسنا وتجربتنا السيكولوجية. وقد كان (بِلْ) قد اقترح من أنَّ قصده من الفاعلية الشكلية يرجع إلى المثالية الأفلاطونية في قوله إنَّ الفاعلية الشكلية تقع حيث نجد الحس بالحقيقة الجوهرية، وإنَّ الحقيقة

موجودة في مظاهر الأشياء. وعلى أي حال هناك من يرجع الاستجابة الجمالية للنظرية الشكلية إلى التفضيل الشخصي الذي يُعد واحداً عند الجنس البشري، فالأفراد سواء أعاشوا في أفريقيا أم آسيا أم أوروبا أم أمريكا، سوف يكون لهم الاستجابة الجمالية نفسها للشكل الجميل. فقيّم الجمال واحدة عند البشر وهي (الترتيب والنظام في الأشكال، والتكوين سواء اتسم بالاستقرار أم بالحركة، والاتزان، والتناظر، والإيقاع، والتنوع في الوحدة،.. الخ.)

٣- نظرية المضمون:

تبحث نظرية المضمون عن معانٍ أكبر وأعمق من المعاني الجمالية في الأعمال الفنية التعبيرية. ومن هنا. فأنَّها تنظر إلى الفن بوصفه أداة تخدم القيّم العامة في المجتمع، وأنَّه (أي الفن) وسيلة فعالة للتأثير على السلوك الإنساني، وأنَّ العمل الفني قد يعبّر عن مستويات متعددة من المضمونات التي تتدرج من المستوى البسيط التوضيحي إلى المستويات المعقدة من المضمونات الرمزية الاجتماعية والسياسية. وحين يناقش النقّاد مضمونات الأعمال الفنية فإنَّهم يهتمون بالمعاني التي قصدها الفنان. ويهتمون كذلك بالمعاني التي تعكسها هذه الأعمال عند رعاة الفن، وعند العامة من الناس، وكذلك المعاني التي تعكسها عند النقّاد أنفسهم في لحظة مشاهدتهم لها، وفي حدود تفضيلاتهم الذاتية.

إنَّ ما يميّز هذه النظرية هو أنها توفر للناقد مجالاً أوسع لتقديم تفسيرات متشعبة حول الأعمال الفنية، وتسمح له بالاستفادة من آراء الآخرين حول العمل الفني من مثل: الفنانين، والنقّاد الآخرين، ورعاة الفن، والمتلقين العاديين.

وهناك بعض النظريات الفلسفية التي أثرت في الفن وعلم الجمال وكان لها أثرها في النقد الفني، وفي توضيح المضمونات المختلفة في الأعمال الفنية.

الفصل الثاني

اتجاهات النقد قبل البنيوية

النقد الوصفي

القاعدة الأولى التي استعملت لدى النقّاد هي قاعدة التشابه أو المحاكاة، إذْ يراد من الأثر (العمل الفني) الممثل للواقع أنْ يشابه (يحاكي) الأنموذج الذي أوحى به.

كتب عن الفن في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد بعض الكتاب الإغريق الذين كانوا هم أنفسهم فنانين أحياناً، وحينئذ ولد نقد الفن الذي كان معيار التشابه (المحاكاة) أول معيار فيه. وإلى هذا المعيار يرجع أفلاطون، فهو يشبه الرسم بالمرآة، فالرسام يحاكي، وهو في ذلك دون الشاعر والفيلسوف. فهل كانت وجهة النظر الضيقة هذه وجهة نظر أفلاطون حقا؟ ينبغي ألاّ ننسى أنَّ أفلاطون لا يتناول بالبحث لا فن التصوير (الرسم) ولا فن النحت، وإنّما يستعمل سبل البلاغة من أجل تدليلاته النظرية، فلكي يظهر أنَّ الفلسفة تبلغ الحقيقة خلف الظواهر، غدا من المفيد لديه أنْ يرد الرسم والنحت إلى مجرد محاكاة. أمّا ذوقه الشخصي فيبدو مختلفاً أشد اختلاف.

وإلى معيار المحاكاة أو التشابه، إنَّما يرجع معظم كتاب (النقاد) العصور القديمة. وبما أنَّ الفن محاكاة، فأنَّ الصنعة الفنية هي التي تفرق بين الفنانين وأعظم الفنانين هم أولئك الذين ابتدعوا طرائق فعالة، ودللوا على مهارة فائقة في المحاكاة أو التشابه أو النقل أو التسجيل.

ويعرض تطور الرسم بالشكل ذاته، على أنَّه اغتناء تدريجي للصنعة الفنية، وهكذا تستحكم المحاكاة أكثر فأكثر. وفي العصر الوسيط المشبع بالفكر الديني؛ كان قد تخلى عن جمالية المحاكاة ومعيار التشابه، وهل كان بوسع مسيحية العصور الوسطى التي كانت تخص ما فوق الطبيعة بمنزلة رفيعة، هل كان بوسعها أنْ تتوافق مع نزعة طبيعية مصطبغة اصطباغاً قوياً بالفكر الوثني؟ الواقع أنَّه كان في أحضان المسيحية ضرب من النزعة الإنسانية، ذلك أنَّ الثقافة حتى وهي تخضع للعقائد كانت دائماً تعود إلى أو تتركّز على الثقافة القديمة (الإغريقية والرومانية). ومن جهة أخرى، لم تكن العقيدة المركزية (الدينية) إدانة للمادة، بلْ كانت تجسداً. وكون الله (سبحانه وتعالى) قد خلق الإنسان على صورته، كما جاء في الكتاب المقدس، يبيح للفنان أنْ يمثل الخالق على صورة الإنسان، وخصوصاً أنَّ أله المسيحيين ليس الخالق السماوي الذي ليس له مثيل بمقدار ما هو يسوع المسيح

(ع)، الإله الذي صار أنساناً، فأيّ بون فاجع بين المفهوم المعاصر لكونه لا إنسانياً، خالياً من التناسب والاتساق، فظّاً، وبين الثقة الطفولية الرقيقة بعالم أخوي مشبع بالمقاصد الإلهية، عالم كان يدعي الخليقة!. إنَّ الراهب (تيوفيل) (في القرن الثاني عشر) لا ينصح بمحاكاة الطبيعة، ولكنه يقول: إنَّه حين تقلّد أفضل رسوم المعلمين فسوف يتم التوصل إلى تمجيد الخالق في خليقته، وإظهار الرب عجيباً في صنيعه. إنَّه لحمد للخالق أنْ تصوّر أعماله.

يعتقد بعض الدارسين أنَّ القديس (فرانسوا)* كان أصلاً في العودة إلى النزعة الطبيعية في الفن الغربي، وإليه يعود الفضل على الأقل في أنَّ جميع الكائنات وجميع الأشياء استعادت قيمتها مستنيرة بالمحبة الإلهية. ومن هنا فقد كان الرسم بحسب الطبيعية يأتي بالمرتبة الأولى.

وفي العصر الكلاسيكي كانت التقنية والعلوم وتقدمها تقدم عوناً للنزوع نحو الحقيقية، فحتى القرن التاسع عشر لم يضع الجمهور المبدأ الأساسي لمحاكاة الواقع موضع الشك، كما أنَّ النقّاد قبلوا به عامة. ومن دون شك أنَّه ينبغي اختيار أجمل النماذج، ولكن الطبيعة هي التي تظهرنا عليها كما تظهرنا على أفضل النسب، فالمثالية الكلاسيكية كانت تعتد بالطبيعية، فكان يعتقد: لا شيء جميل إلاّ ما هو حقيقي، الحقيقي وحده جدير بالحب.

لقد ضحي بالجمال في سبيل الحقيقة، ذلك أنَّ المثالية الأكاديمية كانت تياراً سلفياً وأرستقراطياً، وبقيت هذه النظرة إلى القرن التاسع عشر، وظهرت بشكل واضح في واقعية القرن التاسع عشر.

* هو القدّيس فرنسوا دي سال، أسقف وملفان الكنيسة. وُلد عام (١٥٦٧) في منطقة من مناطق فرنسا الحدوديّة، وكان ابن السنيور دي بوازي، وهي عائلة عريقة نبيلة من عائلات سافوا. وإذْ عاش مخضرماً بين القرنين السادس والسابع عشر، فقد جمع في شخصه أفضل التعاليم والاكتشافات الثقافيّة للقرن المنتهي، مُوفّقًا بين تراث الأنسنة (humanisme) والتوق نحو المُطلق الخاصّ بالتيّارات الصوفيّة. ولد ذاك النداء للعلمانيّين، تلك العناية لِتكريس الأشياء الدنيويّة ولتقديس الحياة اليوميّة التي سوف يشدِّد عليها المجمع الفاتيكاني الثاني وروحانيّة عصرنا. فظهر هكذا مثالُ إنسانيّة مُتصالحة، تعيش في تناغم بين العمل في العالم والصلاة، بين الوضع الدنيويّ والبحث عن الكمال، بمساعدة نعمة الله التي تطبع ما هو إنسانيّ، وتُنقّيه من دون أنْ تدمّره، وترفعه إلى السموّ الإلهي.

النقد والوصف

إنَّ معيار التشابه يفضي إلى النقل الأدبي (أو الوصف الأدبي عند النقاد)، وهو فن يكاد يكون قديماً قدم النقد نفسه، ويسوغه حتى أواخر القرن التاسع عشر غياب النسخ المصورة عن الأصل وندرتها. قد كان وصف الآثار الفنية أمراً لا بد منه في كلّ بحث نقدي، وهذا النقد الإيحائي يقتضي براعة أدبية. وإذا خيب العمل الفني أمل الناقد، وصف لنا أحياناً العمل الفني الذي يتخيله. ويصف المشاهد المثيرة التي يكتبها، وكأنَّه كان شاهداً عليها. ويحكم الفنان الرومانتيكي (ديلاكروا)* على احد نقّاد عصره في أنَّه يتناول لوحة ويصفها على طريقته، فيصنع هو نفسه لوحة فاتنة، ولكنه لا يقوم بعمل نقدي حقيقي!.

إنَّ تطور التصوير الفوتوغرافي، واختفاء الموضوعات التاريخية قضيا- كثيراً- على طريقة النقل الأدبي في الفن والنقد. ومن الطريف ملاحظة أنَّ نمو الفن التجريدي قد ساق النقّاد إلى عودة التكافؤ والتعادل، فمن أجل تمييز العوالم المرئية الجديدة، كان لا بد من اختراع تشبيهات أدبية للصور والأشكال الفنية الجديدة!. إنَّ معيار التشابه الذي ما يزال يقود حكم عامة الناس، قد اختفى من النقد المعاصر، فلم يعد يطلب من الرسامين دقة أمينة، ولكن يطلب خلق أصيل معبّر. لم يعد يطلب نسخ للواقع، لكن تطلب أعمال بسمات شخصية الفنان المتفردة حتى لو رجع إلى معيار التشابه.

النقد الأيدلوجي

إذا نحينا الرجوع إلى الشيء أو شبيهه (مشابهة) الشيء، وجدنا على الأعم، الرجوع إلى مذهب، وحينئذ يكون الفن في خدمة العقيدة والأخلاق، أو المذهب السياسي، والاجتماعي، وتكف الآثار الفنية عن أنْ تكون تصويراً دقيقاً وأميناً، بلْ تغدو وسائل للفعل والتأثير، وما يحكم فيها إذْ ذاك

* فرديناند فيكتور أوجين ديلاكروا (١٧٩٨-١٨٦٣)، رسام فرنسي من رواد المدرسة الرومانسية الفرنسية. له العديد من اللوحات الفنية المحفوظة في متحف اللوفر وغيره. من أشهر لوحاته الحرية تقود الشعب التي رسمها عام (١٨٣٠) ولوحة سلطان المغرب التي رسمها عام (١٨٤٥) ولوحة الجزائريات التي رسمها عام (١٨٣٠) ويبدو فيها تأثره بسفرته إلى شمال أفريقيا.

حكماً فاصلاً ليس مطابقتها (مشابهتها/ محاكاتها) للأنموذج، بلْ قدرتها على الإقناع، وتغيير الآراء أو الأفكار عند المشاهدين أو القراء أو المتلقين. وهذه تذكرنا بالنظرية المضامينية.

القيمة الدينية (الايقنة)* والنقد.

استعملت معظم الديانات الفن، ولعله مدين بأصله إلى السحر، إذْ يبدو أنَّ صور الحيوانات في العصر الحجري كان مصدرها السحر المتعلق بالصيد، وعندما تحدد العقائد مهمة الفن بالقيام بنشر العقيدة وتقديسها، فإنها تخلق تصويرا أو فناً أو ما سمى أيقونات لتخدم أفكارها أو أساطيرها.

ومن هنا، فلكي نفهم النحت البوذي لا بد من فهم أسطورة بوذا*، وحتى نفهم الموضوع الديني يمكننا أنْ نقدر أصالة كلّ تأويل تقديراً أفضل. ومثل هذه الدراسات ضرورية، لأنَّها تعيد علينا

---

* أيقونة هي تعريب لكلمة يونانية تعني صورة (εἰκών) أو شبه، مثال. وتصنع على وفق أساليب محددة وبالنظر لاعتبارات لاهوتية محددة، بالتزامن مع صلاة الرسام أثناء عملها أيضا، لكي تخدم أغراض العبادة وترتقي بحياة الناظر إليها من الأمور الأرضية للروحية. لكنها من حيث المعنى الدقيق أبعد أيضا من التصوير، فرسم إشارة الصليب هو أيقونة، وخلق الله للإنسان على صورته ومثاله هو أيقونة، والأفعى النحاسية في العهد القديم أيقونة للسيد في العهد الجديد، ومن هنا نجد أنَّ معنى الأيقونة يتجاوز ذلك ليصل إلى حد أنَّ نعد العهد القديم برموزه كأيقونة للعهد الجديد. والأيقونة تعني أيضاً باليونانية الكتابة المقدسة، ومن هنا قد يصادفنا مصطلح كتابة الأيقونة بدلاً من رسم الأيقونة. وهنا الأيقونة على حسب القديس يوحنا مكسموفتش تصبح اندماجاً بين الرمز والرسم، وكلمة أيقونجرافيا أو iconography نجد أنها من مقطعين: icon وتعني: رسم، شبه، مثال، والمقطع الآتي هو graphy والتي تأتي من الكلمة اليونانية غرافو والتي تعني يكتب. تمتد الأيقونة في الفكر اللاهوتي لتعبّر عن المرئيات المروحنة أو عن الأشخاص في حالة الغبطة الإلهية. يقال عن الأيقونة أنَّها (أول درجة من درجات الملكوت)، فالأيقونة في الفكر الروسي هي نافذة على الملكوت، لذا نجد كثيراً هالات الأشخاص تمتد إلى ما بعد الإطار الداخلي لتوحي لك أنَّ الشخص المرسوم يطل عليك من نافذة من العالم الآخر، وهي لدى يوحنا الدمشقي بدء سلسلة من المراحل الروحية في حياة الشخص.

* بوذا هو مؤسس ديانة أو فلسفة البوذية ويلفظ اسمه أيضاً بودا، أي الساهر أو اليقظ، واسمه بالعربية البد، ج. بددة. وبوذا ليس اسم علم على شخص بعينه، وإنَّما هو لقب ديني عظيم، معناه الحكيم، أو المستنير، أو ذو البصيرة النفاذة، وهو الذي يعلن طريقة خلاص البشر من دائرة الولادة المتكررة (سمسارا) ولكن أتباعه حولوا تعاليمه إلى مبادئ دينية وألهوه، وتذكر الروايات أنَّه ولد سنة (٥٦٨ ق م)، فيما تذكر أخرى أنَّه ولد سنة (٥٦٣ ق. م)، في بلدة على حدود الهند ومملكة نيبال، وكان من أسرة نبيلة، وكان أبوه ملكاً صغيراً في تلك البلاد، وقد تربى بوذا في الرفاهية، وكان يعيش كما يعيش أبناء السادة والملوك في نعيم عظيم. توفيت أمه مايا وهو في السابعة من عمره،

مقاصد الفنانين، وتتيح لنا أنْ نحدد مقدار التأويل الشخصي وأصالة الآثار الفنية. لكنها إنْ هيأت تربة صالحة للنقد، فأنّها لا تقدم لنا أي معيار نقدي، إنّها تبيّن المعنى الحرفي للآثار لكنها لا توضح قيمتها الجمالية. ولما كان بوسع الموضوع الواحد أنْ يفسح المجال لأثار شديدة التفاوت، فأنَّه يمكن للأيقنة أنْ تهمل آثاراً قوية، لأنها لم تنطوِ على تجديد في الموضوعات، وأنْ تتريث عند أعمال رديئة، ولكنها مثيرة بمنهاجها العقائدي.

ومن جهة أخرى، فكلما تحدد الموضوع تحدداً أكبر، وكلما تعاظم اقتفاء الأثر للمنهاج العقائدي، تضاءل حظه في أنْ يكوّن رسالة شخصية وفنية. إنَّنا اليوم نعنى بالرسم ذاته وبالإبداع التصويري، وبالجرأة في العمل الفني أكثر مما نعنى بالموضوع. ويبدو أنَّ الاتجاه التعليمي في الفن ونوعيته (جنسه واسلوبه المحدد) انتهى سواء أكان ذلك في الفنون التشكيلية أم في الفنون الأخرى. لقد نال الفن استقلاله، ونال كلّ فن نوعيته، ونحن نرى أنَّه إذا حوى الفن صدى أو دعاءً لما هو ألهي، فينبغي أنْ نبحث عنهما في خيال الفنان المبدع، وفي صحة الأداء لا في الموضوع.

القيمة الأخلاقية والنقد:

ذهبت الأخلاق غالباً، كما ذهبت الديانات إلى استعمال الفن من أجل تربية البشر والمجتمعات. فقد حكم أفلاطون في كتابه (الجمهورية) على الفنون بوصفه سياسياً وأخلاقياً، مما قاده إلى مدح الموسيقى الحربية (حصن الدولة)، لأنَّها تمجد الشجاعة الوطنية. ويرى أفلاطون أنَّ فنون التصوير (الرسم والنحت) تزاول الإيهام والخداع البصري، وتقتصر على الظواهر المحسوسة، وهذا

فربته عمته، وتزوج صغيراً، ولما بلغ السادسة والعشرين هجر زوجته إلى الزهد والتقشف والتأمل في الكون، وانتهج نهجا خاصاً في الكون ليتخلص الإنسان به من آلامه، ودعا إلى ذلك كثيراً من الناس. ترك سيد هارثا القصر الملكي في سن (٢٩)، وعاش لمدة ست سنوات من دون مأوى، ومات وهو في الثمانين من عمره، والجدير بالذكر أنَّ بعض المؤرخين زعم أنَّ بوذا شخصية خرافية لا وجود لها، وذلك لكثرة الأساطير والخرافات التي نسجها البوذيون حول شخصيته، ويعتقد البوذيون أنَّه كان هناك على الأقل ستة أشخاص يسمون بوذا قبل غوتاما، بلْ يزعمون أنَّ هناك بوذا آخر اسمه مايتريا سيظهر في المستقبل. وتقول الأسطورة إنَّ روح بوذا خالدة خلود الدهر، وهي تتمثل في الدلاي لاما، وعندما يموت فأنَّه يموت جسدياً ولكن روحه أو روح بوذا تنتقل لأحد المواليد الجدد من المتبعين للبوذية ليصبح بعد ذلك هو الدلاي لاما الجديد، وهكذا إلى ما لا نهاية.

ما يراه أكثر الفنون خطراً. على أنَّ هذه الأحكام التي أصدرها أفلاطون بلغت حداً مفرطاً من العمومية.

أمّا أخلاقية أرسطو الجمالية فهي مبنية بعكس ذلك على علم مرتبط بنفسية الإنسان، ومنه جاءت نظريته في الفن التي تعده تطهيراً للأهواء (في المسرح خاصة).

كانت الفنون التشكيلية في اليونان، والعالم الروماني في خدمة الدين، والأبطال، وكان حظ الأخلاق منها ضئيلاً. وفي العصور المسيحية كانت تستمد الأخلاق من الكتب المقدسة أو من الحكايات الورعة. وفي القرن الثامن عشر فصل دعاة الأخلاق الفن عن الدين، ودعوا إلى الأخلاق الطبيعية.

إنَّ الإشادة بالمغزى الأخلاقي للآثار الأدبية والفنية أمر شائع في القرن الثامن عشر، وذلك لأجل جعل الفضيلة محبوبة والرذيلة مكروهة والنقيصة نافرة. إنَّ هذا الضرب من النقد سهل، ذلك أنَّ الموضوع كان أدبياً بنوع خاص. فضلا عن هذا، إنَّ حكم القيمة يقوم على ترجمة خطاب الفنان الأخلاقي. إنَّ الفنان يؤلف لوحته من الموضوعات المهذبة للنفوس، ويكثر من الحركات المعبّرة، والنظرات الشغوف، والإضافات الرمزية، ثم يأتي الناقد ليترجم عمل الرسام من جديد؛ إنَّها نقل لنص مترجم أصلاً، ومزيّة هذا العمل اليسير، الذي يثير السخرية تقريباً، هي في أنَّه يسمح بالتأويلات الوفيرة، فعلى مدى أكثر من قرن جمع النقد الفني بين التأملات الأخلاقية، والشروح الإخبارية، ولهذا الأمر خطورته، ذلك أنَّ هذا النقد حدا بأكثر من رسام إلى أنْ يفكر في أعماله كأديب وكأخلاقي.

ولقد قال (بودلير)* فيما بعد: "إنَّ مفكري العاطفة فنانون مخفقون على العموم. ولو لم يكونوا مخفقين، إذن لصنعوا شيئاً آخر غير العاطفة".

* شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) شاعر وناقد فني فرنسي. بدأ كتابة قصائده النثرية عام (١٨٥٧) عقب نشر ديوانه أزهار الشر، مدفوعاً بالرغبة في شكل شعري يمكنه استيعاب العديد من تناقضات الحياة اليومية في المدن الكبرى حتي يقتنص في شباكه الوجه النسبي الهارب للجمال.

القيمة السياسية والاجتماعية والنقد

جعلت السلطات السياسية من الفن، شأنها شأن الأديان، وسيلة للتأثير. ففنون الشرق القديم مجدت الفراعنة، وملوك الكلدانيين وملوك الأشوريين والفرس... ومن النادر ألاّ يكون الملك الذي استمر طويلاً، ملكاً عظيماً. فشخصيات من مثل الإسكندر وفرت للفعاليات الفنية طرائقاً مركزية للتعبير ووجهتها نحو اسلوب معين. أمّا في الغرب فإنَّ إيطاليا هي التي بدأت في القرن الخامس عشر بتبجيل (الأمير) الذي منح الفنون والآداب رعايته في مقابل ذلك. وكانت خدمة الملك أعظم مطامح الفنانين. ومع الثورة الفرنسية حلت عبادة الوطن محل عبادة الأمير، وهذا الدور لعبه الشعب أيام الثورة ونمو الفكر الديمقراطي، وهذا ما ظهر في لوحة (الحرية تقود الشعب) للرومانتيكي (ديلاكروا) (١٧٩٨-١٨٦٣)، من الصعب في هذه الشرائط الحكم على الآثار الفنية من وجهة نظر قومية على نحو دقيق. وتستطيع بعض الموضوعات أنْ تخلق إسلوباً، ولكن تبقى القيمة الجمالية مستقلة عن الموضوع. (المهم هو كيف عالج الفنان الموضوع جمالياً)، فاغلب الفن الحديث وكثير من الفنون المعاصرة يرى أنَّ الشكل ومعالجته هو الأهم- وهذا ليس شرطاً- وإنَّ الموضوع لا يمثل شيئاً على الأغلب، بلْ قد تذهب إلى أنَّ تفاهة الموضوعات الرسمية عقبة في وجه الفنانين. وكان (لينين) أدان ما اسماه: (صبيانيات فناني اليسار)، أي التعبيريين والتجريديين!! ودعا إلى فن يخدم (مهمة البناء). وهكذا نجد تدَخل السياسة بعيداً عن حرية الفن وتطلعه نحو فن جديد.

الفن والعمل الاجتماعي

نما في القرن التاسع عشر في أوربا فن المعارضة في مواجهة الفن الرسمي. فمنذ القرن السادس عشر كان فن الحفر (الكرافيك)، بسبب سهولة تنفيذه وانتشاره، وعلاقته بالمطبوعات الشكل الفني الوحيد بين الفنون التشكيلية التي تستطيع المعارضة استعمالها في وجه السلطة القائمة. ويبلغ الهجاء السياسي مع الرسام الفرنسي الواقعي (دوميه)* قوة فائقة، فرسمه يبرز بقسوه غباء وادعاء

* دوميه (١٨٠٨-١٨٧٩): هو فنان واقعي فرنسي لم يرسم موضوعاته بوصفها حقيقة موضوعية، بلْ بوصفها رؤية للحقائق، وكانت معالجاته اقرب إلى الشعرية في تعامله مع موضوعات أعماله الفنية، فقد صور الحياة اليومية طبقاً

السياسيين، والطبقة الغنية، والقضاء الذي يحافظ على النظام الاجتماعي. على أنَّ ما يصنع قوة هذه الطريقة، أي الالتزام، يشير أيضاً إلى حدودها؛ فهل يمكننا حقاً أنْ نتذوق مثل هذه الآثار إذا لم نشارك الفنان أهواءه؟. وهناك وجه أخر للفن الاجتماعي، وهو واقعية السنوات بين (١٨٤٠-١٨٦٠) في أوربا وبخاصة فرنسا، حيث يعتقد مفكرو هذه النزعة أنَّ الفن ليس لهواً عابثاً، وإنَّما ينبغي أنْ يستعمل لتحسين المجتمع، وذلك أنْ يرينا بصراحة اجتماعية، الشقاء والرياء، ومساوئه الأخلاقية المتعددة الصور والأشكال، فغرض الفن أنْ يقودنا إلى معرفة أنفسنا، وذلك بكشف جميع أفكارنا حتى أكثرها استتاراً، وجميع ميولنا وفضائلنا، ورذائلنا ونقائصنا، وأنْ يسهم من ثم في تنمية كرامتنا، وتحسين كياننا.

حمل الرسام الواقعي (كوربيه)* نظرية الفن الاجتماعي على محمل الجد، وقد كان يؤكد متحمساً: "إنَّ نقداً يذهب إلى تقويم الآثار الفنية بناءً على نبرتها الاجتماعية أو قدرتها الثورية، لهو نقد معقول تماماً، ولكن ينبغي تكرار أنَّ الموضوع لا يكفي". لا شك أنَّ مثل وجهة النظر هذه تتيح لنا اصطفاء جمالية العمل الفني المعالج، لكن هذا الاصطفاء المتميز لا ينبئ عن قيمة الآثار الفنية، ذلك أنَّ تأثيرها وإشعاعها يظلان مرتبطين بقيمتها الجمالية، ولا بد من معايير أخرى لبيان هذه القيمة.

لرؤيته الشخصية، من مثل (ركاب الدرجة الثالثة) و(ودون كيشوت وسانكوبانزا). قد صوّر صورة التعساء في عصره كما صوّر أصحاب وسبب هذه التعاسة.

* رسام فرنسي، يعد زعيم ومنظر الإتجاه الواقعي في فن الرسم الأوربي، ولد في قرية (اورنان) في الريف الفرنسي، تميزت لوحاته بعرض واقع الحياة الشعب الفرنسي الحقيقية من دون تزييف، وإبراز القبح والعنف والجوانب المنتشرة في الأنسان والطبيعة، ومما ميّزه إنَّه كان أستاذاً في مادته وقوة تقنيته التي لا يختلف عليه اثنان، توفي في عام (١٨٦٧) في سويسرا بعد أنْ اصبح اشهر رسام في عصره.

النقد الشكلي والنقد بالقواعد

السمة المشتركة في المعايير السابقة التي أشار إليها (أندريه ريشار) هي: (التشابه، المذهب، التعبير عن المجتمع أو الطبع، أي الرجوع إلى شيء آخر غير الأثر الفني ذاته)، أمّا النقد الشكلي– هو يذكرنا بالنظرية الشكلية– فهو يسعى إلى تقييم العمل الفني تبعاً لاسلوبه. لقد اعتقد النقّاد قديماً بوجود قواعد ثابتة لا يصيبها التبدل وهي ما سوغ النقد الأكاديمي. وبعد بدء الاعتقاد بالتطور الضروري، الذي جاء بالنقد التطوري بعد النقد الأكاديمي.

الشكلية الأكاديمية وقواعد الفن:

حاولت العقلانية أنْ تنفذ إلى الفن، في سعيها لتفسير نظام العالم والأخلاق. يقول أرسطو: "الفن ضرب من القدرة على الإنتاج يقودها العقل الحقيقي". وهو يشير إلى فن الشعر، والى الشرائط الأساس للخلق الجمالي: (الوحدة، والنظام، والتناسب). ففي ما يخص الوحدة، ينبغي للأثر الفني أنْ يكون وحدة، كافياً ذاته بذاته، خالياً من العناصر الغريبة (غير المتجانسة خارج نطاق مفهوم الوحدة)، وينبغي أنْ يكون له الإطار والحدود التي تجعل منه كلا عضوياً. وفي ما يخص النظام، يشدد أرسطو على تأكيد مبدأ الوحدة بالقول: "لا يمكن لكائن أو لشيء مؤلف من أجزاء متعددة أنْ يحوز الجمال؛ إلاّ إذا انتظمت هذه الأجزاء في نظام معين". ويقصد بالأجزاء المتعددة، أي المفككة والمتناثرة التي لا يوجد رابط منطقي يجمعها.

وتسهم النسب في خلق التناسق. وقيمة الاعتدال أو القصد من الأفكار التي طالما تناولها الكتاب القدماء. والكلمة ذاتها تعني في اليونانية: العقل، والخطاب، والحساب، والقياس. إنَّ جمالية أرسطو هي جمالية القصد، جمالية عقلانية، ورياضية.

ويحدد أفلاطون خصائص جمال الكائنات (بالاتساق، والاعتدال القاصد). إنَّ أولية الخط هي نتيجة هذا المفهوم العقلي، فالخط (عنصر الخط) عند أرسطو، هو العنصر الجوهري في اللوحة لأنَّه يعبّر عن الموضوع ذاته، أمَّا اللون فهو احد المحسنات التي تضاف إليه، مثله مثل تنوع الطباع في المأساة. يقول أرسطو في كتابه (فن الشعر): "ويجري في فن الرسم التخطيطي شيء مشابه. وفي

الواقع، لو أنَّ احدهم خربش لوحة، ولو بأجمل الألوان، من غير تخطيط سابق، لما استطاع أنْ يفتننا بمقدار ما يفتننا لو أنَّه رسم حواشي الشكل وحدها ومن دون ألوان".... وهكذا في أفكار أفلاطون وأفلوطين*.

واستؤنف في عصر النهضة الأوربي هذا المذهب الكلاسيكي الذي وضعه القدماء الإغريق. وكان الاتجاه الأكاديمي أوضح تعبير عنه. ووجدوا أنَّ افضل مثال لمثالهم الجمالي في هذه العبادة للآثار الفنية التي خلفها القدماء لها من دون غيرها، وجدت من يدافع عنها حتى أواخر القرن التاسع عشر في أوربا. وهذا النوع من النقد هو ما يسميه (جيروم ستولنيتز) في تصنيفه لأنواع النقد: (النقد بوساطة القواعد)، ومنذ العصور القديمة ظهرت اتجاهات نقدية في النقد الكلاسيكي وهي: دراسة الطرائق التقنية، ثم الوصف الأدبي، والاتجاه النفسي (السيكولوجي). وأتخذ كتاب الآثار الفنية موضوعات لوصفهم، أو ذريعة للشروح الأخلاقية أو السيكولوجية. وضم النقد الأكاديمي إلى ذلك المقارنة بآثار القدماء الفنية، وهذا النقد مدرسي خالص.

طمح الفكر الأكاديمي إلى اكتشاف قواعد الجمال وصياغتها، والواقع أنَّ ما حدد ذلك الفكر هو ضرب من الأسلوب الذي يلائم ذوق جيل بعينه، وقد حُلَّ تناقض الكلاسيكية الجوهري (القبول بمحاكاة الأنموذج، والتبسيطية المثالية) بالرجوع إلى الأعمال الفنية القديمة (الإغريقية)، وهي أعمال أمينة (حسية)، وجميلة معاً.

وعلى التوالي (الفكري، والأسلوبي) تكشف تغيرات الذوق نسبيته، ثم نكتشف استحالة تقييد الجمال في قواعد شاملة، ويكشف أخيرا تنوع الفن القديم وتطوره.

---

* أفلوطين: فيلسوف مثالي إغريقي، ولد في مصر وعاش في روما ويعد أفلوطين مؤسس الأفلاطونية الجديدة، التي استنبطت من تعاليم وأفكار أفلاطون المثالية، وتنقسم فلسفته إلى ثلاث أجزاء: الواحد الأول، وعالم المعقولات/ العقل المبدأ الثاني، وعالم المحسوسات/ النفس، وموضوع ومحور فلسفته هو الصعود إلى الواحد، وذلك بترقية القوى الروحية في أقصى حالة من حالات الوجد الصوفي، وكان لفكر أفلوطين عظيم الأثر على الفكر اللاهوتي المسيحي والإسلامي في القرن الخامس الميلادي، وأثر على فلاسفة عصر النهضة الأولى.

النقد بوساطة القواعد

يرى هذا النوع من النقد أنَّه لا بد لتقدير العمل الفني من معايير للقيمة، فلا يكتفي الناقد بوصف مشاعره فحسب، بلْ لا بد من فحص خصائص العمل الفني ذاته. غير أنَّه لا يستطيع أنْ يدافع عن تقديره، إلاّ إذا استطاع أنْ يثبت كيف تؤدي هذه الخصائص جعل العمل جيداً. وبأي الدرجات تؤدي ذلك، فلا بد أنْ يكون للناقد معيار يعرف به الجودة الفنية ويقيسها. هذا المعيار قد يكون (مشابهة الواقع) أو (النبل الأخلاقي) أو (القوة الانفعالية)... ومن دون هذه المعايير لا يستطيع أنْ يدعم حكمه. ومن دونها لا نستطيع (نحن) أنْ نفهم السبب في إصدار هذا الحكم.

هذه المعايير تبيّن بوجه عام إنْ كان العمل جيداً (في نوعه)، فهي تقيس القيمة، لا في العمل فحسب، بلْ أيضاً في إعمال أخرى مشابهة له، فعندما يصنع الفنان تمثالاً لغرض اجتماعي معين من مثل تخليد ذكرى حادث تاريخي فلا بد أنْ يكون مرتبطاً بالتراث الاجتماعي، غير أنَّ كلّ شيء في نقد عمل بعينه يتوقف على طريقة تطبيق هذه المعايير، فإذا طبقت بطريقة جاهلة بطَلَ النقد التقديري، وطاش النقد التفسيري عن عمله.

النقد الكلاسيكي الجديد:

سيطر النقد الكلاسيكي الجديد في القرون (١٦، ١٧، ١٨) في أوربا متمسكاً بالتقاليد والشكليات إلى حد بعيد، وكان هذه النقد كما يدل عليه اسمه يحتفي بالعصر اليوناني الروماني القديم (أنموذجاً) سواء في الأدب أم في الفنون البصرية. وقد وضع مادة هذه الحركة. قواعد مفصلة لتقدير الفن. وكان يظن إن هذه القواعد تصدق على نحو شامل؛ لأنها كانت ترتكز على سلطة الفيلسوف أرسطو والشاعر (هوراس)، وعلى هذا الأساس لم تكن الكلاسيكية الجديدة تشجع التجديد والتجريب في الفن.

وكان نقّاد الكلاسيكية الجديدة يعملون على وفق الأسس الآتية:

١- يصنفون الأعمال الفنية إلى أنماط أو أجناس فنية ثابتة.

٢- يصفون قواعد ثابتة تقيس جودة الأعمال التي تنتمي إلى نوع معين، وأولى هذه القواعد؛ ضرورة احترام الفوارق بين الأنماط الفنية، فلا بد أنْ يكون العمل (خالصاً)، بمعنى أنْ يتسم بوحدة الروح والأسلوب، ووحدة الزمان والمكان والجنس.

٣- لا يجوز أنْ يخلط بين الأنواع الأدبية أو الفنية، فلكلّ نمط قواعد معينة.

٤- اهتمت بنظرية محاكاة المثل الأعلى.

٦- أخذت بنظرية محاكاة (الماهية).

٧- يجب أنْ يكون نمط العمل الفني محدد المعالم واضحاً، والإشكال مشكلة بطرائق متسقة ومحددة على وفق النمط والجنس الفني.

٨- أنْ لا يكون للأشكال والعناصر سلوك غير مألوف.

٩- أنْ لا تعبّر عن نزوات شخصية للفنان.

مساوئ النقد بوساطة القواعد:

١- إنَّه وظف من قبل نقّاد ضعفاء لا يتسمون بالذكاء والحساسية.

٢- خضوعه لسلطة مسبقة في النقد، فقد كان السعي إلى تسويغ (تبرير) معايير الحكم من خلال الإهابة بعهد قديم (الإغريق والرومان).

٣- عدم الاعتراف بالطبيعة المميزة للعمل الفني قبل تطبيق القواعد، فمعايير التقدير يجب أنْ تكون ملائمة للعمل الفني.

٤- لم يفهم اغلب نقّاد هذه الاتجاه أنَّ من الضروري عدم إطاعة هذه القواعد بطريقة متحجرة عمياء، بلْ يمكن اختراقها.

٥- عدم فهم بلوغ غاية العمل تأثيره على القارئ أو المشاهد فالغاية الجمالية قد تحقق الهدف عندما تبعث الانفعال المقصود.

٦- الافتقار إلى (التعاطف) الجمالي؛ فيجب تذوق العمل الفني على ما هو عليه.

٧- محاولة حشر العمل الفني قسراً في القالب المحدد والقواعد المحددة في الجمالية المتوارثة.

٨- عدم قراءة وتقدير العمل بطريقة جمالية أو إدراكه جمالياً، ولهذا يجب التأكيد على أهمية التأثير الجمالي أو (الغاية) والتركيز على العمل ككل، إذْ إنَّ الإدراك الجمالي يدرك العمل ككل بوصفه وحدة ولا يحلل إلى إجراء، وعندئذ يمكن مراعاة مقصد الفنان.

٩- عدم البحث فيما يحاول الفنان أنْ يحققه، فلم يكن اغلب النقّاد متيقظين للتجديد في الفن.

١٠- في النقد ليس عيباً مجرد استعمال الناقد للقواعد، بلْ العيب هو أنَّ القواعد تطبق بطريقة آلية عمياء، ومن ثم يكون الناقد عاجزاً نتيجة لأتباع هذا المنهج من النقد عن تذوق قيمة العمل الفني.

١١- ينبغي على الناقد أنْ يكون على استعداد للتخلي عن المعايير التقليدية عندما لا تكون صالحة للحكم على أعمال جديدة مختلفة، وعليه احترام الفردية الجمالية لكلّ عمل فني، فالعمل الفني هو توتر بين التراث والتجديد، فذهن الناقد الجيد أو ذوقه يجب أنْ يكون مرناً قابلاً للتشكل.

النقد السياقي

ظهر بشكل واضح في التحليل التاريخي في بداية القرن الثامن عشر مع تصاعد الفلسفة العقلية والمنهج العلمي والاكتشافات العلمية، لكنه تبلور وبرز وتطور بوصفه منهجا نقديا في تاريخ النقد منذ أواسط القرن التاسع عشر وما زال هذا النوع مؤثراً وبشكل أساس على الرغم من أنَّه تداخل مع مناهج نقدية معاصرة. وهذا النوع من النقد يشمل سياق العمل الفني، أي الظروف التي ظهر فيها العمل وتأثيراته في المجمع ويشمل بوجه عام جميع العلاقات المتبادلة بين العمل وبين الأشياء أو الأفكار الأخرى من حوله باستثناء حياته الجمالية أو إدراكه الجمالي الذي يتركّز على العمل وحده.

والعمل الفني إذا ما نظر إليه بطريقة غير جمالية فأنَّه ينظر إليه على أنَّه يوجد في سياق، فهو ناتج إبداع إنسان له سمات نفسية معينة (مقترب نفسي). كان هذا الإنسان يعيش في مجتمع ولا بد أنَّ نظم هذا المجتمع وقيمه أثرت في تفكير الفنان وعمله الفني وكيانه (مقترب اجتماعي)، كانت للعمل الفني انتماءات فكرية سياسية واقتصادية وعنصرية (مقترب إيديولوجي)، فضلاً عن ذلك، فإنَّ العمل الفني يكون له تأثير في الحياة الشخصية والاجتماعية. وللعمل تأثير أخلاقي كما أكد على ذلك (أفلاطون) و(تولستوي)*، لذا من الممكن كما في دعوة بعض المفكرين والفلاسفة استعماله لأغراض الإصلاح الاجتماعي.

مما تقدم يمكن تعريف النقد السياقي أنَّه ذلك النوع من النقد الذي نجده في السياق التاريخي والاجتماعي والنفسي للفن، وهذا النوع من النقد في صوره المختلفة يكاد يكون قديماً قدم النقد الفني ذاته، فبعض الأعمال أو اغلبها نواتج اجتماعية واضحة تعكس معتقدات وحضارة الفنان ورموزها، وتعكس سمات العصر والبيئة التي ينتمي إليه.

ينظر النقّاد السياقيون إلى أنَّ الفن ظاهرة تجريبية ضمن ظواهر أخرى، فمن الممكن أنْ يدرس كما تدرس الظواهر الفيزيائية أو التاريخ البشري أو النشاط الاقتصادي، فالنقد السياقي يرى أنَّ الشيء لا يمكن فهمه منعزلاً، إنَّما يفهم من خلال دراسة:

١. أسبابه ٢. نتائجه ٣. علاقاته المتبادلة.

وأهم سبب لظهور السياقية في ميدان النقد هو أنَّ كثير من مفكري القرن التاسع عشر يريدون أنْ يصبح النقد (علمياً)، والابتعاد عن الذاتية في الأحكام النقدية. ويشمل هذا النوع من النقد

* الكونت ليف نيكولايافيتش تولستوي (١٨٢٨–١٩١٠) من عمالقة الروائيين الروس ومصلحاً اجتماعياً وداعية سلام ومفكراً أخلاقياً وعضوا مؤثراً في أسرة تولستوي، يعد من أعمدة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر وبعض النقاد يعده من أعظم الروائيين على الإطلاق. أشهر أعماله روايتي (الحرب والسلام) و(أنا كارنينا) وهما يتربعان على قمة الأدب الواقعي، فهما يعطيان صورة واقعية للحياة الروسية في تلك الحقبة الزمنية. كفيلسوف أخلاقي اعتنق أفكار المقاومة السلمية النابذة للعنف وتبلور ذلك في كتاب (مملكة الرب داخلك) وهو العمل الذي أثر على مشاهير القرن العشرين من مثل المهاتما غاندي، ومارتن لوثر كينج في جهادهما الذي اتسم بسياسة المقاومة السلمية النابذة للعنف.

التاريخي والاجتماعي والنفسي، وبعض التسميات الأخرى المشتقة منه، من مثل النقد السياسي أو الأيديولوجي.

مهمة وإيجابيات النقد السياقي:

كان من الضروري أنْ نحذر من مبالغات النقد السياقي وسوء استعماله، ولكن من الخطأ أيضاً أنْ لا نقدر حسنات النقد السياقي، ذلك لأنَّ السياقيين علمونا عن الفن أموراً لا تقدر قيمتها بثمن، وبفضلهم أصبحنا الآن نرى أوضح مما كنا نرى في أي وقت أخر من تاريخ الفن، مقدار ما يستمده العمل الفني من الفنان ومجتمعه. وهكذا أصبحت للعمل الفني دلالة إنسانية أعظم بالنسبة إلى المشاهد/ المتلقي/ القارئ، وصار أكثر ثراء في معناه وقوته التعبيرية.

وهناك غير قليل من أفضل أمثلة النقد السياقي لا ينتمي إلى أي من المدارس المعروفة (الماركسية، التاريخية، النفسية)، فالناقد السياقي لا ينبغي عليه أنْ يكون من أنصار الفيلسوف (ماركس)* وعالم النفس (فرويد)*، بلْ من الممكن أنْ يجمع بين علم النفس والتحليل النفسي، والتاريخ، وعلم الاجتماع، وغير ذلك من فروع العلم، وكثيراً ما تكون هذه لازمة لتفسير رمز معقد عميق، أو أسطورة كانت تقليدية في مجتمع الفنان*. إنَّ النظرية السياقية كان لها تأثير خفي، ولكنه قوي، في كلّ تقدير فني. فهذه النظرية تبيّن لنا أنَّ خلق الفن ليس مسألة (الهام) فردي فحسب؛ فالفن نشاط اجتماعي من بين أوجه النشاط الأخرى، وقد كان الانثروبولوجيون يدرسون أيّة حضارة مثلما يدرسون تركيب الأسرة فيها، وقد جعلونا أكثر تعاطفاً مع الفن البدائي وفن الشعوب الأخرى، بأنْ

---

* كارل هانريك ماركس (١٨١٨–١٨٨٣م): فيلسوف ألماني، واقتصادي، وعالم اجتماع، ومؤرخ، وصحفي واشتراكي ثوري. لعبت أفكاره دوراً مهمّاً في تأسيس علم الاجتماع وفي تطوير الحركات الاشتراكية. وعد ماركس أحد أعظم الاقتصاديين في التاريخ. نشر العديد من الكتب خلال حياته، أهمُها بيان الحزب الشيوعي (١٨٤٨)، ورأس المال (١٨٦٧–١٨٩٤).

* سيجموند فرويد (١٨٥٦–١٩٣٩): وهو طبيب نفساني نمساوي حصل علي درجته الجامعية عام (١٨٨١) وبدأ يعمل في حقل علم النفس ولكنه اضطر إلى ترك أبحاثه للعمل كطبيب.

* على مثل هذه العناصر، وبالإفادة مما أفاد من النقد السياقي، صار ما يسمى اليوم (النقد السياقي) يكشف عن طروحاته، التي هي أصالة طروحات سياقية.

وجهوا انتباه الغرب إلى هذا الفن. وحينها أصبحت أذواقنا أرحب وأوسع نطاقاً، وأصبحت معايير الحكم لدينا أعظم مرونة. ففي العهود الأسبق كان النقّاد في ميدان الفنون البصرية يرون أنَّ الفن اليوناني أو فن عصر النهضة المتوسط هما (معايير الحكم على كلّ فن)، أمّا الآن فقد أصبح النقّاد أكثر استعداداً للاعتقاد أنَّ الفن الكامل ممكن في أي موضوع أو اسلوب. فضلاً عن ذلك، إنَّ موقف النظرية السياقية من الفن الغربي ذاته قد شجع أيضاً على توخي المزيد من التسامح واتساع الأفق في تقدير الفن، فعندما نعرف الأصل الذي يرجع إليه شيء ما، والمؤثرات التي تحكمت في تشكيله، نصبح اقل ميلاً إلى النظر إليه على أنَّه يسري على نحو (أزلي) أو (مطلق). وعندما نفهم تاريخه الطبيعي نفهم أيضاً حدوده التي لا يتعداها، فلهذا الشيء حدود في الموقف الخاص الذي نشأ فيه لا في جميع المواقف. وهذا يصدق على النظام السياسي كالملكية، وعلى القانون الأخلاقي، وهو يصدق على الفن أيضا. فالنظرية السياقية وضعت الفن في إطاره الطبيعي. والفن الجميل ليس (سراً روحياً غامضاً) وإنَّما هو ينشأ في ظروف الحياة البشرية، ويفي حاجات بشرية، وفضلاً عن ذلك، فإنَّ أصول الفن متعددة إلى غير حد. وبقدر ما تؤدي إلى جعل العمل الفني على ما هو عليه في تركيبه الباطن، فأنَّها تخلق قيّماً مختلفة في النواتج الفنية لمختلف العصور والثقافات. وهكذا ندرك الآن أنَّ الأنواع المختلفة من الفن يمكن أنْ تكون كلّها قيمة (على طريقتها الخاصة). والخلاصة أنَّ النظرية السياقية زادتنا قرباً من النزعة النسبية.

النقد التاريخي:

كان لتطور العلوم التجريبية في أوربا في القرن التاسع عشر نتائج علمية واضحة امتدت لتمس واقع المجتمع سياسياً واجتماعياً وفكرياً ومن ثم ثقافياً، وعندها سعى النقد اقتناص مناهج العلم والإفادة منها. أصبح القرن التاسع عشر قرن التأريخ، وعلى حين كان الفلاسفة الكلاسيكيون يطرحون المبادئ الشاملة، ويبلغون محاكمتهم على هذه المبادئ التي يعدونها أكيدة، فإنَّ فكرة القرن التاسع عشر هو فكر الصيرورة. إنَّ الأفكار صالحة في زمانها، وفي مكان ظهورها، ولكنها ليست صالحة لجميع الناس وليست صالحة أبداً. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الإشكال الفنية. فلكلّ حقيقة، ولكلّ

مذهب، ولكلّ أثر قيمة نسبية، ولا يستطيع المرء فهمها جميعاً، إلاّ إذا وضعت موضعها في المكان، والزمان. وهكذا تغدو الآثار الفنية رموزاً تاريخية، أو بشكل ابسط أنَّها تبدو وثائق.

قد ارتبط المنهج التاريخي بالفكر الرومانسي الذي بلور وعي الإنسان بالزمن وتصوّره للتأريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء، والقضاء على فكرة الدورات الزمانية.

كانت الهيغلية، بصورة جوهرية، جمالية قبل بها أولاً الجيل الرومانسي ثم أرتاب منها الجيل الذي تلاه، ويرى اليوم بعض امتداداتها النقدية. ويعتقد بعض الباحثين أنَّ من الفيلسوف هيغل* انطلقت كلّ محاولة تالية لمزج التاريخ بالنقد الفني مزجاً حقيقياً.

أمّا مذهب (تين)* ففرض نفسه على الفور، وقد لاقى في مدى خمسة عقود نجاحاً عظيماً يسرته خصائص العرض التي يملكها الكاتب (تين)، ويسره المظهر العلمي الذي ظهرت به النظرية، وسهولة هذه النظرية.

يعيد (تين) مثله مثل (هيغل) الآثار الفنية إلى موضعها في التأريخ، ولكن التأريخ المقصود عند هيغل هو التأريخ الجدلي للفكر، هو المتتالي المستمر الذي تستدعي فيه اللحظة الحاضرة النفي على أنَّه تابع ضروري، ثم تستدعي تركيب اللحظات الآتية. أمّا بالنسبة إلى (تين) فالمقصود هو

---

* جورج فيلهلم فريدريش هيغل (١٧٧٠–١٨٣١) فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت، فورتيمبيرغ، في المنطقة الجنوبية الغربيةِ من ألمانيا. أحد أهم الفلاسفة الألمان، إذْ يعد أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي.

* تَينْ، هيبوليت أدُولف (١٨٢٨–١٨٩٣م). مفكر وناقد فرنسي. أسْهَم تطبيقه للفلسفة الحتمية على الفن والأدب كثيراً في تشكيل المواقف الفكرية الفرنسية في القرن التاسع عشر. وقد رأى تين أنَّ فهم وتطور عمل الفنان أو الكاتب يوجب اكتشاف كلّ الحقائق المهمة حول جنس الشخص (الوراثة)، والوسط (البيئة)، واللحظة (حال التقاليد الفنية التي عمل الشخص فيها). ومن خلال هذه النظرية، ومن خلال تركيزه على التوثيق كان لتين أثر عظيم على حركة المدرسة الطبيعية في الأدب. الطبيعية، المدرسة. ومؤلفات تين تاريخ الأدب الإنجليزي (١٨٦٣م)؛ فلسفة الفن (١٨٦٥–١٨٦٩م) التي توضح فلسفته الحتمية. وفي كتابه أصول فرنسا المعاصرة (١٨٧٥–١٨٩٣م) يلقي تين باللوم على الثورة الفرنسية بسبب الاضمحلال الذي شهدته فرنسا. وكان أستاذًا في معهد الفنون الجميلة في باريس بصفة مستمرة تقريبًا من (١٨٦٤) إلى (١٨٨٣).

المجتمعات التي ينتح تتاليها من قوى جد مادية. إنَّ فكر (تين) الكلاسيكي يمكن أنْ يعكف على التأريخ، فهو لا يرى فيه سوى لحظات سكونية.

يذهب (تين) إلى وضع الأثر الفني في مجموعة (يرتبط بها الأثر وتفسر هي الأثر). والمجموعة هي أنتاج الفنان نفسه، والجماعة الفنية التي ينتمي إليها، والمجتمع الذي أنتجها. ومن هنا هذه القاعدة: لكي نفهم أثراً فنياً، أو فناناً. أو جماعة من الفنانين، فلا بد من أنْ نتصوّر بدقة الحالة الفكرية والأخلاقية العامة التي ينتسب إليها الأثر الفني أو الفنان أو جماعة الفنانين. فهاهنا يكمن التفسير الأخير، هاهنا يكمن السبب الأولي الذي يحدد ما سواه، هناك مناطق فنية مثلما هناك مناطق نباتية. فتلك مثل هذه، تحتاج إلى مناخ معين؛ فالفنون تظهر ثم تختفي في الوقت نفسه الذي تظهر فيه بعض الحالات الفكرية والأخلاقية التي ترتبط بها تلك الفنون. لقد ظهرت المأساة اليونانية مع استقلال المدن اليونانية واختفت معها. واختفى الفن القوطي الذي ولد مع التوطد النهائي للنظام الإقطاعي، واختفى مع مجيء الملكية الحديثة، وتفتح الرسم الزيتي الهولندي في اللحظة التي كانت فيها هولندا أكثر البلدان الأوربية ازدهاراً، وآل إلى الزوال في القرن الثامن عشر عندما انتقلت إنكلترا إلى المرتبة الأولى. أمّا المأساة الفرنسية التي جعلت المجتمع الفرنسي حريصاً على اللياقة الاجتماعية، فغابت في الثورة. ولهذا يقول (تين): إنَّ المنهج الحديث الذي أسعى إلى إتباعه، والذي أخذ ينفذ إلى العلوم الأخلاقية يقوم على اعتبار الآثار الإنسانية، ولا سيما الآثار الفنية، وقائع، ومنتجات ينبغي أنْ نحدد خصائصها ونبحث عن أسبابها، ولا شيء غير ذلك.

إنَّ الأثر الفني (العمل) تحدده مجموعة عوامل، هي: حالة الفكر العامة، وحالة الأخلاق المحيطة، فالحالة المادية لمجتمع من المجتمعات تحدد شعوراً أعظم، تكون الآثار الفنية تعبيراً عنه. وهكذا كان الجندي العظيم القوة؛ هو المثل الأعلى في المدينة اليونانية المهددة– في وقتها على الدوام– وهذا أصبح الموضوع الرئيس في النحت حتى عندما يكون المقصود تمثيل الآلهة. وقد ألهبت مخاوف العصور الوسطى الحب الصوفي، الذي وجد تعبيراً عنه في الكنيسة المنتصبة إلى السماء، وكأنّها صلاة الجماهير (المتعبدين). إنَّ دراسة مجتمع ما ينبغي أنْ تهدف إلى تحديد المناخ الأخلاقي في هذا المجتمع لتحديد شعوره الأعظم.

وإذا كانت أهمية الآثار الفنية تكمن في التعبير الصحيح عن المجتمع، فإنَّ العلم يتعاطف مع جميع الأشكال الفنية وجميع المدارس، وحتى مع التي تبدو متعارضة أشد التعارض فيما بينها، وهو يقبل بها على أنَّها من مظاهر الفكر الإنساني، فكما ندرس النباتات علمياً نستطيع أنْ ندرس الأعمال الإنسانية ومنها الفنون.

فهم (تين) أنَّ دراسة الآثار الفنية، من حيث هي تعبير عن المجتمع، تقع على عاتق المؤرخ، وأنَّه لا يمكن الحكم على هذه الآثار ولا حتى اختيارها من دون جمالية، ومن هنا جاء مذهبه الجمالي الذي أضيف إلى منهجه التاريخي. وتشبيه العمل الفني ودراسته بالحياة العضوية، هو الذي يمنح هذا المنهج قوامه الجوهري، فكل حياة تبدأ بـ (الطفولة، ثم النضج، ثم الشيخوخة)، وهكذا النتاج الفني وقيمته بالنسبة للفنان أيضاً تمر بهذه المراحل، وهكذا كلّ إتجاه وحركة فنية. ففي تطور الأشكال، وفي تطور كلّ فنان، يسعى (تين) إلى العثور على المراحل نفسها.

المرحلة الأولى: هي التي يمثلها فن البدائيين. ولا يعير (تين) هذا الفن اهتماماً، إنَّه مرحلة التلمس والتدرب. وكذلك الفنان الذي يشرع في تعلم حرفته؛ هناك فترة الإعداد، التي تمهد لآثار زمن النضج.

أمّا المرحلة الثانية: فهي مرحلة الآثار الجميلة، إنَّها الحقبة الكلاسيكية في الفنون، وهي عند الفنان الحقبة التي يحاكي فيها الطبيعة بإمعان، حقبة (الشعور الحقيقي) وكمال الشكل، ينبغي أنْ (نحذف في الطبيعة حتى تحاكيها كأدق ما تكون المحاكاة). لكن المقصود ليس استنساخ الطبيعة من دون قيد أو شرط. فالتمثال أعلى شأناً من قولبة القالب، والعمل الأدبي أعلى من الاختزال. إنَّ الفنان يشدد على التعبير فلا يستبقي غير الجوهري، والفنان لا ينقل الظاهر المحسوس للكائنات والإحداث، لكنه ينقل مجموع صلاتها وارتباطاتها، أي منطقها. إنَّه يعدل من هذه الصلات ليشدد على (السمة الأساس في الشيء). وهكذا فهدف الفن أنْ يظهر السمة الرئيسة، أنْ يظهر صفة بارزة ناتئة، وجهة نظر مهمة، حالة رئيسة من حالات الشيء... إنَّها صفة تشتق منها جميع الصفات الأخرى. أو على الأقل كثير من الصفات الأخرى تبعاً لارتباطات ثابتة. إنَّ ما يميّز الفنان العظيم

هو الإحساس الأصيل: "كل الآلة المفكرة والعصبية تتلقى هزة هذا الإحساس. إنَّه بحاجة إلى أنْ يصور الشيء في الخارج كما أدركه".

على أنَّ هناك مرحلة ثالثة هي: (مرحلة التكلف والانحطاط) فتحل الصنعة محل الابتكار، ويجري البعد عن الأنموذج. (إنَّ جميع المدارس– ولا اعتقد أنَّ هناك استثناء– تنحط وتسقط، وذلك على وجه التحديد من جراء إغفال المحاكاة الصحيحة والتخلي عن الأنموذج الحي). لقد بالغ الرسام (مايكل أنجلو) في (يوم الحساب الأخير) في رسم العضلات: (وعلى الرغم من كونه ما يزال أعلى من الآخرين فإنَّه أدنى من ذاته درجات).

أمّا ما يؤخذ على مذهب (تين) فهو تجميع متنافر بين المنهج التاريخي والعقائدية الكلاسيكية، أمّا المنهج فعريض وغير دقيق، وأمّا العقائدية فضيقة ثم أنَّها تتسم بتبسيطة فَظَّة، ولا بد من التذكير بضيق المعيار الكلاسيكي، ولحظات الفن الثلاث ليست من الجدة في الشيء: ذلك أنَّ مؤرخ الفن والناقد والفنان (فازاري) كان قد أكد أنَّ الفن ظل يتقدم حتى القرن السادس عشر، وأنَّه ليس لنا أنْ نتوقع بعد ذلك سوى انحداره.

لم يفهم (تين) أنَّ كلّ عصر يصنع وعياً جديداً للماضي علينا الحكم عليه بما نحسه الآن على الرغم من الآثار العظيمة لهذه الفروق. إنَّ اللجوء إلى التأريخ حل سهل، و(تين) يدعوا إلى استعمال الوثائق الخارجية محل التفكير في الفن، والشروح الجغرافية والاجتماعية والسيكولوجية لا تقودنا إلاّ إلى تسويغ الموضوع الملهم. ومهما تكن وفرة هذه الشروح، فأنَّها تظل سطحية، لأنَّ الموضوع الواحد يمكن أنْ يعالجه الفنان العبقري أو أنْ يعالجه الخاملون، فليست السمة الوثائقية في الأثر الفني مدعاة إعجابنا به، وإنّما قيمته التي لا تدين للموضوع بشيء هي مدعاة ذلك الإعجاب. إنَّ التأريخ الوحيد الذي يعتد به هو تأريخ الأثر الفني حيث نحب أنْ نرى ظهور حرية الفنان واختياراته بين الممكنات.

على العكس من ذلك لقد قصد (تين) أنْ يظهر حتمية الخلق الفني. ومنذ مدخل تأريخه للأدب الإنكليزي، أوضح في شيء من التحذلق قضايا البحث وهي:

١- العرق (العنصر أو السلالة أو الجنس).

٢- الوسط (الطبيعي، المكان- البيئة الجغرافية والمناخية).

٣- اللحظة الزمنية (العصر/ الزمان/ الحقبة التاريخية- الظروف السياسية والعلاقات الاجتماعية- الثقافية- الدينية..).

لقد شدد معارضو (تين) على أنَّ العرق، وهو سمة سيكولوجية، قضية لا سبيل إلى الإلمام بها، ويمكن للجغرافية والتاريخ أنْ توفر بعض الوقائع المادية لكنها لا تعطينا هذا المناخ الأخلاقي الذي كان (تين) يطمح إلى أعادة بنائه وليست (الحالة العامة في الفكر والأخلاق) واقعة، بلْ هي استنباط، واختصار مجازف بقدر ما هو مبسط، فالقول إنَّ مجتمعاً من المجتمعات حزين قد يكون تبسيطاً (صبيانياً)، ونحن نعلم أنَّ الحكم الذي يحكم به المرء على عصره لا يتعلق بما يقع تحت عينيه فحسب، ولكنه يتعلق أيضا وقبل كلّ شيء بوضعه الاجتماعي، وبمزاجه وبعوامل شخصية متعددة، ولا ينبغي، بالضرورة، أنْ يكون للكثير من معاصري (مايكل أنجلو) همومهم حتى يتذوقوا حزن تمثاله (الليل)، وحتى يقدروا جماله، ولنضف إلى ذلك أنَّ أكثر من فنان اتبع وجهة إلهامه الشخصي ضد ذوق المعجبين، وما أكثر الذين ارتضوا من الرسام الهولندي (رامبرانت)* (١٦٠٦- ١٦٦٩) إلى الرسام الإيطالي (موديلياني)** (١٨٨٤-١٩٢٠) أنْ لا يقدروا حق قدرهم والذين يكذبون

* رامبرانت هرمنسزون فان راين: رسام هولندي ولد في أمستردام عام (١٦٠٦) وتوفي عام (١٦٦٩ م)، استقر في مدينة أمستردام منذ سنة (١٦٣١). نظرا للقوة التعبيرية الكبيرة التي تتميز بها أعماله ولوحاته الشخصية، فضلا عن معرفته العلمية بنظريات الضوء والظلال، وكذلك القيّم الإنسانية النبيلة لأفكاره وتأملاته الشخصية حول مصير الجنس الإنساني، كلّ هذه العوامل جعلته يعد ضمن كبار أساتيذ فن الرسم الغربي. كان له أثناء حياته شأن كبير، واشتهر أيضاً بأعماله عن طريق الرسم بماء الذهب (الأشجار الثلاثة، قطع المائة فلوران النقدية؛ يسوع يُبشر الناس). أهم أعماله هي لوحته لدرس التشريح مع الدكتور تولب والمشاهدة الليلة وهي لوحات متعددة الشخصيات كان قد برع في إضفاء الحياة عليها. وقد تأثر بالفنان كارفاجيو وروبنز لكنه استعمل تأثيرات الضوء ووضع الألوان بحرية ليبرر الحالة العاطفية والنفسية.

** موديلياني، أميديو: فنان بارز في أوائل القرن العشرين الميلادي، كان الشكل المفرد موضوعه المفضّل في الرّسم. جعل استعماله الإبداعي للخطوط جانباً ملحوظاً من جوانب إسلوبه. وكان يفضل الأشكال البيضية والأسطوانية، فمعظم موضوعاته ذات أجسام مطولة، وأعناق طويلة، ورؤوس بيضية. كما أنَّ تبسيط وتشويه الأشكال في لوحاته

حكم (تين). ونعلم أيضا أنَّه ليس من فنان يؤلف أو ينتج إلاّ لكي يقدر ويمدح، ذلك هو هواه الغالب. لقد استبدل (تين) خليطاً تاريخياً قد يكون بعيداً عن الموضوع الجمالي بكثير من القضايا الجمالية.

أخطاء ومساوئ النظرية التاريخية لـ(تين)

١- إنَّ فردية الفنان هي بعينها التي تميّزه عن غيره، وتجعله جديراً أنْ يدْرَس منذ البداية. وهكذا أخفق (تين) مثله كمثل الذين حاولوا تفسير العبقرية الفنية على أساس الأصول الممّهدة لها.

٢- ليس شرطاً أنْ تكون الأعمال الفنية تعبيرات عن عصر، وإنَّما هي تساعد في صنع العصر. وهذا ما لم تفهمه النظرية التاريخية، ويعد هذا الخطأ اشد خطورة من وجهة نظر النقد الفني، ذلك لأنَّه يؤدي إلى تجاهل فردية الفن الجميل.

٣- في استطاعتنا، بلْ من واجبنا أنْ نفيد من المعرفة الاجتماعية المنشئية عندما تساعدنا على فهم ما هو (متضمن في) العمل. ولكن هذا بعينه ما ينبغي أنْ يكونه النقد السياقي، أي أنْ يكون مساعداً، ومن الواجب ألاّ يسمح له بالطغيان على التقدير الجمالي أو تشويهه. وهذا خطأ في تحويل المفاهيم الواقعية السياقية إلى معايير للتقدير، كما حدث عند الماركسيين.

٤- لم يفهم النقّاد التاريخيون أنَّ كثيراً ما يتمكن الفنان الكبير بفضل جرأته التخيلية وبصيرته من تجاوز قيّم عصره، فالنمطية الاجتماعية لا يمكن أنْ تكون معياراً للقيمة الجمالية. فمن المؤكد أنَّه لا يوجد تضايف واضح بين درجة (انعكاس) المجتمع في العمل الفني ودرجة (جمال) هذا العمل. وكثيراً ما تكون أعمال سطحية ضئيلة القيمة اقرب من كلّ ما عداها إلى التيار الرئيس للعرف والرأي الاجتماعي السائد.

ورسوماته وأعماله النحتية، توضح مدى اهتمامه بالنحت عند الأفارقة السود. وتوحي رشاقة إبداعاته أيضاً بتأثير صديقه النحات الروماني قسطنطين برانكوزي. وكان ثمة تأثير آخر على موديلياني، وخاصة في أعماله الأولى، من الرسام الفرنسي من مدرسة الإنطباعية المتأخرة بول سيزان. وبالرغم من تشكيل موديلياني لموضوعات الصور النصفية بإسلوبه المتميز، إلاّ أنها تحتفظ بشخصياتها الفردية. كان أميديو شخصية نابضة بالحياة وبالقلق، وارتبط موته المبكر بتعاطي الكحول والمخدرات.

النقد الماركسي والاجتماعي

في النقد الماركسي، هذا الاتجاه (الذي ينتمي للنقد السياقي– ويجاور النقد التأريخي*) ينبغي للفنون أنْ توضع في خدمة القضية الثورية، أي في خدمة مصالح البروليتاريا*، ومهمة الفنانين أنْ يدعموا معنويات الشعب، ووحدته السياسية. هكذا كان السياسي الماركسي (لينين)* يحكم على الفن، ويستعمله وسيلة للدعاية في خدمة حزب الشعب.

يعرف النقّاد المنهج الاجتماعي أنَّه المنهج الذي يستهدف العمل الفني ذاته بوصفه المكان الذي يتدخل فيه ويظهره بطابع اجتماعي ما، فأولى علامات هذا النقد أنْ يبيّن الصلة بين العمل الفني والمجتمع الذي نشأ فيه. ولد المنهج الاجتماعي في أحضان المنهج التاريخي، عند أولئك الذين استوعبوا فكرة تاريخية الفن وارتباطها بتطور المجتمعات، ولذلك قال بعضهم إنَّ هذا المنهج جزء من المنهج التاريخي. وبعض الذين فرَقّوا بين المنهجين– وإنْ كانت غير مقْنعة للبعض– قالوا إنَّ الدرس

---

* يرى بعض الكتاب أنَّ المنهج التاريخي هو النقد الاجتماعي نفسه. لكن هناك وجهة نظر ترى أنَّ المنهج الاجتماعي ينظر إلى الفن بوصفه مؤسسة كباقي المؤسسات الاجتماعية وظاهرة اجتماعية كباقي الظواهر الاجتماعية الأخرى، أمّا المنهج التاريخي فينظر إلى الإبداع الفني بوصفه وثيقة تاريخية يمكن بالنظر إليها وتحليليها، أنْ يصل الناقد التاريخي إلى الكشف عن طبيعة الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها ذلك المنجز الإبداعي. من أشهر أعلام المنهج الاجتماعي ومنظريه ماركس وإنجلز فضلاً إلى المجري جورج لوكاتش الذي يرى أنَّ الأدب يعكس الواقع الاجتماعي والاقتصادي، ومدام دوستال التي ترى أنَّ الأدب يتغير بتغير المجتمعات وحسب تطور الحرية، فهي تتماشى– حسبها– وتطور العلم والفكر والقوى الاجتماعية.

* البروليتاريا (من اللاتينية proletarius) هو مصطلح ظهر في القرن التاسع عشر ضمن كتاب بيان الحزب الشيوعي لكارل ماركس وفريدريك أنجلز يشير فيه إلى الطبقة التي ستتولد بعد تحول اقتصاد العالم من اقتصاد تنافسي إلى اقتصاد احتكاري، ويقصد كارل ماركس بالبروليتاريا الطبقة التي لا تملك أي وسائل إنتاج وتعيش من بيع مجهودها العضلي أو الفكري، ويرى ماركس أنَّ الصراع التنافسي في ظل الرأسمالية، سيتولد عنه سقوط للعديد من الشركات واندماج شركات أخرى، إذْ إنَّها في النهاية تتحول إلى شركات كوسموبوليتية أي لا قومية وتصبح شركات احتكارية ويصبح نضال شعوب الأرض موحدا لعدو واحد وتسمى هذه الطبقة الناشئة عن الاحتكارات العالمية بطبقة البروليتاريا، وهي تبيع عملها الفكري والثقافي والعضلي ولا تملك أي وسائل إنتاج، ويعد ماركس البروليتاريا هي الطبقة التي ستحرر المجتمع وتبني الاشتراكية بشكل أممي.

* فلاديمير أليتش أوليانوف المعروف بلينين (١٨٧٠–١٩٢٤) ثوري روسي ماركسي، كان قائد الحزب البلشفي والثورة البلشفية، كما أسس المذهب اللينيني السياسي رافعاً شعاره الأرض والخبز والسلام.

النقدي إذا تطرق للأعمال الفنية القديمة كان المنهج تاريخياً، أمّا تناول أعمالاً فنية حديثة كان المنهج اجتماعياً.

أسس المنهج الاجتماعي:

١- ربط الفن بالمجتمع والنظر إليه على أنَّه لسان المجتمع، فالفن صورة العصر والمجتمع والأعمال الفنية وثائق تاريخية واجتماعية.

٢- الفنان يؤثر في مجتمعه ويتأثر به، ورؤيته تتبلور بتأثير المجتمع والمحيط والتربية.

٣- الفن جزء من النظام الاجتماعي، وهو كسائر الفنون ظاهرة اجتماعية ووظيفة اجتماعية.

٤- الفن ضرورة لا غنى عنها للمجتمع، ولا يستطيع الإنسان أنْ يقدم حضارة من دونه.

٥- الأساس الاقتصادي هو الذي يحدد طبيعة الإيديولوجيا.

٦- الفن لا يصور حال المجتمع تصويراً فوتوغرافياً، بلْ ينقله من خلال فهم الفن له.

٧- رَبطَ المنهج الإجتماعي الفن بالجماهير فجعلها هدفاً مباشراً لخطابه.

خصائص المنهج الإجتماعي

١- هو نقد مضموني، أي يهتم بمضمون العمل الفني.

٢- الفن ناقل ومروج للأفكار السياسية.

٣- النقد الإجتماعي نقد تفسيري يحاول الناقد منه إبراز الدلالات الاجتماعية أو التاريخية الكامنة في العمل الفني.

٤- النقد الإجتماعي نقد تقويمي يعلي من شأن الفنان الملتزم بقضايا أمته.

٥- الالتزام مبدأ أساس، ومعناه أنْ يلتزم الفنان قضايا مجتمعه، ويتجند لتصويرها والدفاع عنها.

إذا كانت الفلسفة المثالية ترى في الفن تعبيراً فردياً، فأنَّ الفلسفة المادية الماركسية ترى في الفن تعبيراً عن محصلة عوامل مختلفة يأتي في مقدمتها العامل المادي الاقتصادي الذي يشكل رؤية الفنان وموقفه من الحياة والمجتمع. وإذا كان وعي الناس يحدد وجودهم في الفلسفة المثالية، فأنَّ وجود الناس الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم، في الفلسفة الماركسية. ومن هنا وجدنا النقّاد الاجتماعيين يؤكدون أنَّ الوضع الطبقي للفنان يحتم أفكار طبقته، فيعبّر عن همومها ومواقفها. إنَّ فكرة المنهج الاجتماعي أو النقد الاجتماعي تنطلق من النظرية التي ترى الفن ظاهرة اجتماعية، وإنَّ الفن لا ينتج فناً لنفسه، وإنَّما ينتجه لمجتمعه منذ اللحظة التي يفكر فيها بالعمل الفني والى أنْ يمارسها وينتهي منها. إنَّ الذي منح النظرية الاجتماعية بعدها المنهجي وعمقها الفكري المفكر المادي كارل ماركس، حيث أصبحت على يديه نظرية متكاملة، ورؤية فلسفية للأدب والتطور الاجتماعي. وهذا لا يعني بالطبع تجاهل مساهمة بعض الفلاسفة من مثل (هيغل)، وبعض علماء الاجتماع من مثل: (اوكست كونت)* و(دوركهايم)* إلى جانب (ستيوارت مل)*.

---

* أوغست كونت (١٧٩٨–١٨٥٧) عالم اجتماع وفيلسوف اجتماعي فرنسي، أعطى لعلم الاجتماع الاسم الذي يعرف به الآن، أكد ضرورة بناء النظريات العلمية المبنية على الملاحظة، إلاّ أنَّ كتاباته كانت على جانب عظيم من التأمل الفلسفي، ويعد هو نفسه الأب الشرعي والمؤسس للفلسفة الوضعية، وهو يعد تلميذا لـ(سان سيمون) وهو فيلسوف فرنسي. ولد في مدينة مونبلييه. وتخرج من مدرسة البوليتكنيك، ثم عمل سكرتيرا عند الفيلسوف سان– سيمون الذي كان لأفكاره أثر كبير على نظرياته التي عرضها فيما بعد في أهم مؤلفاته: (محاضرات في الفلسفة الوضعية) و(نظام في السياسة الوضعية).

* إميل دوركايم (١٨٥٨–١٩١٧) فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي. أحد مؤسسي علم الاجتماع الحديث، وقد وضع لهذا العلم منهجية مستقلة تقوم على النظرية والتجريب في آن معاً. أبرز آثاره (في تقسيم العمل الاجتماعي) (عام ١٨٩٣)، و(قواعد المنهج السوسيولوجي) (عام ١٨٩٥).

* جون ستيوارت مل: هو فيلسوف واقتصادي بريطاني، ولد في لندن عام (١٨٠٦م)، وكان البكر لأسرة كبيرة أنجبت تسعة أولاد، وكان والده جيمس ميل أحد كبار أهل العلم والمعرفة في القرن الثامن عشر. وعاش بعيداً عن تأثير التيارات الرومانتيكية الجديدة، وترك فيه جيرمي بنثام والماديون الفلاسفة الفرنسيون أثراً كبيراً. وقد أنشأ ابنه جون ستيوارت في عزلة عن بقية الأطفال، فنال تربية عقلانية. تعلم جون الإغريقية في السنة الخامسة من عمره، إذْ اطلع على أعمال هيرودوت وأفلاطون، وتعلم اللاتينية في التاسعة، وفي الثانية عشرة درس أرسطو ومنطق هوبز، وفي الثالثة عشرة قرأ مبادئ ريكاردو، كان غذاؤه الفكري موجها بعناية من قبل أبيه وخليطاً من العلم الطبيعي والآداب

ولكي نفهم النقد الماركسي لا بد من التذكير بالأسس السوسيولوجية (الاجتماعية) للمذهب، فالماركسية* فلسفة اجتماعية تقصد إلى تفسير تحولات المجتمعات بدلاً من أنْ تدرس هذه المجتمعات على نحو سكوني في هذه البرهة في المرحلة أو تلك. وهي بذلك ترتبط بفلسفة الصيرورة الهيغلية. ولنذكر قضاياها الأساس:

١-**المجتمع مشروط بوسائل إنتاجه:** وهذا ما يسمى بالمادية التاريخية، فوسائل الإنتاج تعبّر عن علاقة معينة بين الإنسان والطبيعة. ومن هذه العلاقة تنتج بنية اجتماعية وسياسية معينة. وهكذا، إنَّ المطحنة اليدوية أعطت (خلقت) مجتمعاً فيه الأسياد والعبيد، أمّا الآلة التي تتطلب رؤوس أموال ضخمة، فقد أعطت (خلقت) المجتمع المعاصر الرأسمالي والعامل. وعلى هذا النحو تحدد وسائل الإنتاج بنى المجتمع الأساس.

٢- **صراع الطبقات هو محرك التأريخ:** لا تكف القوى المنتجة عن التغير، ولذلك، إنَّ المجتمعات في تحول مستمر، فبعض الطبقات تملك أعظم المغانم وتجهد في المحافظة عليها، وبعضها الأخر يحاول أنْ ينتزعها منها. فإذا تعدل ميزان القوى نشأ أنموذج جديد من المجتمعات يتلو الأنموذج السابق. وهكذا غلبت الإقطاعية على يد البرجوازية المهددة هي ذاتها على يد التنظيم البروليتاري.

٣- **الظاهرات الإيديولوجية تكون البنية الفوقية،** وهي تتحدد على نحو أقل صرامة، وهذه هي حال المذاهب السياسية والأخلاقية والدينية والجمالية. إذْ يلزمها أنْ تكون تعبيراً عن الطبقة التي ينتمي إليها مؤلفها (فنانها). والحق أنَّ الواقع أكثر تعقيداً، ولم يفت الماركسية أنْ تلتزم به التزاماً دقيقاً. فقد كان من الواجب شرح هذه النقلات الإيديولوجية بين طبقة وأخرى.

الكلاسيكية، وحين بلغ جون الرابعة عشرة، كان له من المعرفة والاطلاع ما كان لرجل في الثلاثين. لقد نجح والده في أنْ يجعل منه كائناً عقلانياً مزوداً بمعلومات واسعة. توفي في (١٨٧٣).

* الماركسية في الأساس نظرية في الاقتصاد السياسي وضعها (كارل ماركس) بمشاركة مهمة من (فردريك انجلز) في منتصف القرن التاسع عشر. وكان لهذين مفكرين أراء عامة في الآداب والفنون تنطلق من الأساس الفكري الذي بنيا عليه نظريتهما في التفسير المادي للتأريخ.

ويذكر (بليخانوف)*، أحد منظري الماركسية، أنَّ هناك (أربعة) عناصر على الأقل وسيطة بين الواقع الاقتصادي والفن، هي: ١- الصلات بين القوى المنتجة. ٢- النظام الاجتماعي والسياسي الذي ينجم عنها. ٣- سيكولوجية الإنسان الذي يعيش في مثل هذا المجتمع. وأخيراً ٤- الأيدولوجيات التي تتجاذبه. ومن هنا الأهمية العظمى للسيكولوجية الاجتماعية، وهي أهمية تتعاظم كلّما تطور المجتمع.

على أنَّه في هذا الواقع المعقد ينبغي نسيان السلطان الذي تمارسه الطبقة المسيطرة على الأفكار والفن. وقد أشار (أنجلز)* بقوة إلى ذلك قائلاً: "إنَّ أفكار الطبقة المسيطرة هي أيضاً الأفكار السائدة في كلّ عصر، وبتعبير آخر، أنَّ الطبقة التي هي قوة المجتمع المادية هي أيضاً القوة الفكرية المسيطرة، والطبقة التي تملك التصرّف بوسائل الإنتاج تملك التصرّف في الوقت نفسه بوسائل الإنتاج الفكري". ولذلك تفهمها أنْ تبنى الناس جميعاً الأفكار التي ينبغي أنْ يوحي بها وضعهم في المجتمع، وإنَّما هم يتبنون في الأغلب، وبسبب من البساطة أو من العدوى أو من الغرور الأيدولوجيات التي لا تطابق أوضاعهم، بلْ قد تناقضها!.

وللتعجيل بمجيء البروليتاريا، فليس هناك مهمة أشد إلحاحاً من أنْ ننمي لدى الجميع وعي الواقع الاجتماعي، فيغدو الفن وسيلة فريدة لإيقاظ العقول النائمة.

استنكرت الماركسية حركة الفن للفن وتقديم الشكل عن المحتوى أو الفن التجريدي، ويرى (بليخانوف) أنَّ هذا يكون نتيجة للشقاق بين الطبقة المسيطرة والفنانين. فالماركسية ترى أنَّ الفن في هذا قد ينزلق إلى اللااخلاقية أو اللاانسانية، وهي تريد المحتوى لتواصل الأفراد والرابط الإنساني، فللفن وظيفة اجتماعية، وأنَّ له دوره في المجتمع، فالفن هو خالق الفرح الأسمى ودعامة الفكر

---

* جورجي بليخانوف (١٨٥٦– ١٩١٨)، هو ثوري ومفكر روسي، مؤسس الحركة الديمقراطية الاجتماعية في روسيا، ومنظر ماركسي بارز، وشخصية اجتماعية شهيرة.

* (١٨٢٠-١٨٩٥): مفكر اشتراكي ألماني، كان صديقاً ورفيقاً لـ (ماركس) إبان إقامته في بريطانيا، وأسسا معاً النظرية الاشتراكية، له مؤلفات متعددة، منها عن (لودفيج فيورباخ)، و(الاشتراكية) وفيها عرض لوجهة نظر الاشتراكية الماركسية، كما اشترك مع (ماركس) في بيان الحزب الشيوعي، وأيضاً له كتاب (جدل الطبيعة) الذي عرض فيها قوانين النمو. كما اشترك مع (ماركس) في السياسة. توفي عام (١٨٩٥) في بريطانيا.

جميعاً. وهو الفرح الأسمى الذي يمكن أنْ يمنحه الإنسان لنفسه– على وفق ما يراه (ماركس) – ولكنه أيضاً وسيلة من اجل أنْ يعي المجتمع ذاته، ومرآة عجيبة يبصر فيها المجتمع على نحو أفضل الحركات التي تنتابه، ويبصر فيها صعود الأفكار الجديدة.

إنَّ المأساة الحقيقية، ها هنا، هي أنْ يخضع الفن للطبقة المسيطرة، ومن هنا يتأتى خطر الإيديولوجيات الرجعية بالنسبة إلى الفنانين والى الطبقة الصاعدة. وهي إيديولوجيات تستلب الفنانين، وتصرفهم عن واجباتهم في التضامن، وعن قدرهم التاريخي.

ليس الفن عند الماركسية مجرد محاكاة، فيّلح الفيلسوف (انجلز) على قدرة الفنان على خلق الأنموذج. فيجب توسيع الموضوع وإعطاؤه شكلا ابسط وأعم وأروع، أي بكلمة موجزة: يجب خلق النماذج، وهذه النماذج تعبّر عن المطامح، والحاجات الاجتماعية والروحية لعصر الفنان، ألاّ أنَّ الماركسيين يطرحون باسم الحياة، باسم ما هو أنساني جمال الكلاسيكيين المثالي الذي هو استلاب أنقضى زمنه، وهو في الوقت نفسه فكر سياسي يسلب حرية الفنان وطموحاته.

إنَّ النقد الذي يتبناه الماركسيون أو الاجتماعيون يقع في نطاق النقد السياقي وهو وإنْ يفتح افقاً وفهما للفن، لكنه بالوقت نفسه يؤكد على جانب واحد من العمل الفني هو الموضوع ويغفل الشكل أو الإسلوب، وهو يغفل الجانب الجمالي من اجل الجانب الإيديولوجي، وفي هذا يظل هذا النقد مفيداً في جانبه التفسيري وقاصراً في جانبه التقديري بشكل واضح.

مساوئ النقد الماركسي

١– إنَّ وصف الدوافع إلى الخلق الفني، ليس أساساً للنقد على الإطلاق. قد يكون ناتجاً عن الاندماج في الصراع الاجتماعي، وقد يكون الرغبة في كسب المال (على سبيل التمثيل).

٢– بالغ الماركسيون في أهمية نظرتهم إلى الفهم الاقتصادي وعلاقته بالمشكلات الاجتماعية. فهناك أعمال في جميع الفنون لا تسري عليها مفاهيم النقد الماركسي كما في الموسيقى الخالصة.

٣- يقع الماركسيون في خطأ (العبادة العمياء للمنهج الإيديولوجي) عندما يحملون على الأعمال التجريدية والشكلية الخالصة بالفن التجريدي.

٤- إنَّ الخطأ الذي تقع فيه الماركسية هو العيب نفسه الذي يقع فيه كلّ نقد سياقي، وهو أنَّ المفاهيم الأساس منها لا بد أنْ تكون أضيق من أنْ تفي بأغراض النقد الفني، فالماركسية لا تستطيع مناقشة العناصر الشكلية في العمل الفني بلغتها التي تختص بالموضوع وأفكار العمل الفني. ولذلك فجهازها النقدي محدود بدرجة كبيرة.

٥- لا يفهم النقد الماركسي أنَّ المضمون والشكل لا يكونان عنصرين مستقلين؛ فهما يتبادلان التأثير.

٦- لا يفهم النقد الماركسي أنَّ المشكلة والفكرة الاجتماعية لا تصبح داخل العمل الفني بنفس ما هي عليه خارج العمل، وإنّما تتحول عن طريق المادة إلى تركيب حسي، وتكون دلالتها مختلفة.

٧- يذهب النقّاد الماركسيون إلى أنَّ تفسيرهم هو التفسير الوحيد المشروع للعمل الفني. وهم بهذا يرتكبون التزييف المتعصب. فالأعمال الفنية متعددة القيّم، والتفسيرات السليمة للعمل الفني يمكن أنْ تتعدد إلى حد يستحيل معه تسويغ (تبرير) القول بوجود معنى واحد فريد للعمل.

٨- يقع النقد الماركسي في خطأ الانتقال من النقد التفسيري إلى النقد التقديري، وذلك باستعمال مفاهيم سياقية تتحول إلى معايير للحكم على الفن. كأنْ يكون العمل الفني جيداً عندما يعبّر عن احتجاج الطبقة الدنيا في المجتمع، ويساعد على تطورها الثوري، فإذكاء (المشاعر الثورية) ليس مفهوماً جمالياً.

٩- الماركسي، شأنه شأن أفلاطون وتولستوي، يتجاهل أو يرفض قيمة الفن (لذاته) فتقديره أخلاقي، لا جمالي.

النقد الانطباعي

أراد أصحاب النظريات السياقية في أواسط القرن التاسع عشر أنْ يكونوا، قبل كلّ شيء علميين (موضوعيين). وكان المطلوب من النقد الفني أنْ يقتدي بالعلوم الفيزيائية في موضوعيتها ودقتها، ولكن بحلول نهاية القرن التاسع عشر، كان هناك رد فعل قوي على هذا النوع من النقد، وكان رد الفعل يرجع إلى عوامل متعددة.

أول هذه العوامل هو أنَّ حركة (الفن لأجل الفن) كانت تنادي (بالعزلة) الجمالية، وانطواء الفن الجميل على ذاته، وقد كشف السياقيون عن العلاقات المتبادلة بين العمل الفني وبين أشياء أخرى، وكثيراً ما كانوا يطمسون القيّم الجمالية للعمل أو يتجاهلونها. وعلى ذلك فقد كان من الضروري أنْ تنقل حركة (الفن لأجل الفن) إلى الطرف المضاد للنظرية السياقية. وفضلاً عن ذلك، إنَّ النظرية السياقية أو ما يبدو أنَّه أشهر فروعها كانت في نهاية القرن التاسع عشر تبدو وكأنها أخفقت، وذلك لأنَّ الحتميين من مثل: (ماركس)، و(تين) قد وضعوا تصميمات مفصلة (للتفسير) المنشئ الكامل للفن، غير أنَّ هذه التصميمات ظلت مجرد تصميمات، ولم يكن من الممكن تفسير الفن أو الفنان على أنَّهما مجرد نواتج للقوى النفسية والاجتماعية وذلك لأنَّ العبقرية لا يمكن تفسيرها بالطريقة التي نفسر بها الجاذبية.

فضلاً عن ذلك، إنَّ أولئك الذين قادوا الثورة على النظرية السياقية تأثروا بالنظرية الوجدانية تأثيراً قوياً، وقد قال (أوسكار وايلد): (الفن انفعال). ولما كان من الضروري أنْ تثور انفعالات الناقد، فأنَّ الموضوعية، حتى لو كانت مرغوباً فيها؛ مستحيلة، فالنقد الموضوعي عندهم لا وجود له، مثلما أنَّ الفن الموضوعي لا وجود له. وكل من يخدعون أنفسهم فيعتقدون أنَّهم يضعون في إعمالهم أي شيء غير شخصياتهم، إنَّما هم واقعون في أشد الأوهام بطلاناً، فحقيقة الأمر هي أننا لا نستطيع أبداً أنْ نخرج عن أنفسنا. ولهذا كانت هذه الحركة النقدية تشك في جميع القواعد سواء منها السياقية أم الكلاسيكية الجديدة (النقد بالقواعد) وأية قواعد غيرها. فالقواعد أكثر جموداً وشكلية من أنْ يتأثر بها الناقد (الذاتي)، الذي يستجيب للعمل الانفعالي، والفن لا يمكن أنْ يحكم عليه بالقواعد. وعلى ذلك، إنَّ التاريخ، وعلم النفس، وما شابهّما من العلوم، لا تفيد الناقد في شيء، وهو يتحرر من

القواعد، فكل ما يريده الناقد هو (نوع معين من المزاج، والقدرة على أنْ يتأثر بعمق بوجود الموضوعات المادية).

كيف ينقد الناقد الانطباعي:

ما الذي يقوم به الناقد الانطباعي؟، إن الناقد الجيد هو الذي يروي مغامرات روحه بين الأعمال الفنية الكبرى، هو يسجل، ويصف تلك الأفكار والصور، والأحوال النفسية، والانفعالات التي يثيرها فيه العمل الفني. وهذا ما عرضه (أوسكار وايلد) وآخرون عند مطلع القرن العشرين. وهم يرون أنَّ وصف المرء لانطباعاته أفضل من النقد، وكل التحليل التكنيكي مقضي عليه أنْ يكون عقيماً!.

إنَّ رد الفعل لدى الانطباعيين على النقد الموضوعي، هو رد فعل انطباعي ذلك لأنَّه يركّز في حالة النقد السياقي والنقد بوساطة القواعد معاً على الموضوع، أمّا بالنسبة إلى الانطباعي، فأنَّ الأسئلة الرئيسة هي: ما الذي تعنيه هذه الأغنية أو اللوحة، وهذه الشخصية الجذابة التي تعرض في الحياة أو في كتاب، بالنسبة لي؟ وما تأثيره الحقيقي فّي؟ أهي تعطيني لذة؟ وإنْ كان الأمر كذلك، فما نوع هذه اللذة أو درجتها؟.

فضلاً عن ذلك، إنَّ في استطاعة الناقد أنْ يطلق العنان لخياله وانفعالاته أثناء مشاهدته العمل الفني، فليس من الضروري أنْ يقتصر نقده على ما هو في العمل. (إنَّ جميع الكتب عامة، بلْ أروعها، تبدو لي اقل قيمة إلى حد لا متناه من حيث مضمونها، بالقياس إلى ما يصنعه القارئ فيها).

ويستطيع الناقد أنْ يستمتع بهذه الحرية، لأنَّ الإنطباعية ترفض الوظائف المألوفة للنقد، أذْ إنَّ المهمة الأولى للنقّاد ليست إصدار الحكم على العمل، أو تفسيره للقارئ، بلْ أنَّ النقد ليس له غرض وراء ذاته. وهو كالفن (سبب وجوده ذاته). ويتساءل (وايلد): من الذي يهمه أنْ تكون أراء الناقد (رسكين) في الرسام (تيرنر) صحيحة آم لا؟ وفيما يهم ذلك؟. إنَّ (وايلد) يعد النقد عملاً فنياً في

ذاته. وهو يمتدح نثر (رسكين) القوى الفخم المليء بالانفعالات وبالألوان الملهبة في فصاحته النبيلة، والغنى في موسيقاه السيمفونية الفياضة!.

مساوئ النقد الانطباعي.

لم يبدأ النقد الانطباعي بالانطباعيين، فقد كان كثير من النقّاد السابقين ذاتيين إلى حد معين، فالعنصر الشخصي لا يمكن أنْ ينفصل عن النقد الفني. أمّا اللاشخصية الكاملة فكثيراً ما تمثل في إعطاء الدرجات، وهو عادة نوع آلي عقيم من النقد، ويكاد يكون لجميع النقّاد طابع شخصي مميز. وعلى الرغم من إنَّ لدى معظم النقّاد قدراً من الانطباعية، فمن المشكوك فيه أنْ تكون الانطباعية في ذاتها أساساً سليماً للنقد. أمّا مساوئه فهي:

١- لا يتعدى النقد الانطباعي أهميته الأدبية.

٢- لا تضع الانطباعية حدوداً لما يقوله الناقد، ففي استطاعته أنْ يتحدث عن أي شيء وكل شيء.

٣- لا نستطيع أنْ نجد تفسيراً لما هو متضمن في العمل عند اطلاعنا على النقد الانطباعي، وما نحصل عليه يكون بالمصادفة البحتة.

٤- لا نستطيع أنْ نتوقع منه تقديراً معقولاً منظماً للعمل الفني.

٥- إنَّ آفة الانطباعية هي خروجها عن النطاق الجمالي.

٦- النقد الانطباعي ليس له شأن بالتركيب الباطن للعمل، وقيمته.

٧- النقد الانطباعي هو النوع الوحيد من النقد الذي يشجع عمداً على الخروج عن الموضوع، بلْ أنَّه يرحب به، كما هو الحال عند (اوسكار وايلد).

٨- تطرح الانطباعية جميع القواعد جانباً، ومن ثم، فإنَّ من السهل أنْ تتحول إلى تدفق انفعالي صرف للناقد، وكثير ما يكون هذا التدفق منعدم القيمة تماماً، سواء من جهة النظرة الأدبية أم النقدية.

٩- إنَّ اغلب قادة هذه الحركة النقدية ليسوا انطباعيين تماماً في ممارستهم العملية النقدية، فلم يكونوا مقتصرين في نقدهم للأعمال المعينة على تسجيل مشاعرهم الشخصية، بلْ كانوا أيضاً يشرحون العمل الفني وطابعة التعبيري. كما كانت لديهم استبصارات موضوعية.

النقد النفسي

نوع أخر من أنواع النقد السياقي، يبدي اهتماماً أساسياً بنفسية الفنان من خلال رؤية العمل الفني على أنَّه وثيقة يكشف تحليلها عن القوى النفسية اللاشعورية للفنان. لقد وجد هذا النوع من النقد قيمة للربط بين العمل الفني وما يكشف عن التكوين النفسي للفنان.

لا شك أنَّ أفكار فرويد*- وفيما بعد (يونغ)** و(ادلر)***...- أحدثت تأثيراً كبيراً في الأدب والفن الحديث والمعاصر، وقد بدأت هذه الأفكار بالتفشي إلى المراكز الثقافية في العالم. فقد نفذت

* تقوم فكرة نظرية التحليل النفسي لـ(فرويد) على أساس التسليم بنظرية العقل الباطن التي تفترض تقسيم الحياة العقلية إلى قسمين: العقل الظاهر أو الشعور، والعقل الباطن أو اللاشعور. وتنطلق هذه النظرية على أساس أنَّ تفكيرنا الظاهر وتصرفاتنا الشعورية ما هي إلاّ نتيجة عمليات نفسية لا شعورية تجري في العقل الباطن مستقلة عن إرادتنا، ويمكن التدليل على وجود العقل الباطن بإجراءات التحليل النفسي، وبظواهر التنويم، والأحلام، والظواهر النفسية الشاذة أو المرضية.

** كارل غوستاف يونغ Karl Gustav Yung: عالم نفس سويسري، ولد عام (١٨٧٥) في بازل، والتحق بجامعة بازل حيث حصل علي درجته في الطب عام (١٩٠٢). كان عضواً في جمعية العلاج النفسي الطبية العامة وحصل على الدكتوراه في الآداب من جامعة كلارك عام (١٩٠٩) في رسالة عن (سيكولوجيا وباثولوجيا الظواهر البصرية). أهم مقالات يونغ كتبها في الإصابة بالهستيريا في مجلات علم النفس الألمانية. بحث يونغ كذلك في الارتباط وتحليله وتفسيره ونشر في هذا الموضوع مقالات كثيرة وحده ومع ركلن وبترسون معظمها في دراسات تشخيصية في الارتباط. وليونغ كذلك مقالات تحليل الأحلام ومنهج الارتباط. أهم الكتب التي ألفها يونغ هي (في سيكولوجية الخيال العقلي

إلى مؤلفات أكثر الكتاب أهمية، ولونت اغلب الاتجاهات. وهناك كُتّاب كثر لم يقرأوا فرويد لكنهم تجرأوا تحت تأثير التحليل النفسي على التطرق إلى موضوعات كانت محرمة في السابق من مثل الجنس والجنسية المثلية، وغير ذلك. كما أنَّ الثورة التي أحدثها فرويد أنشأت بعض التقنيات الجديدة، من مثل المونولوج الباطني، والنزعة الواقعية للأحلام، وظهور الأفكار المتسلطة. وهذا واضح عند السورياليين. والفن في هذه المرحلة صار يستوحي الترابطات الحرة واللاشعور، وتصريف القوى المكبوتة في الشعور. كلّ الأنظمة الفكرية بدأت تتعمق معرفتها باللاشعور وأخذت تستكشف المناطق العميقة التي ينبع منها وجودنا، وتندفع منها البواعث الغامضة لأفعالنا. وفرويد نفسه طبق منهجه على مسرحيات (أوديب) و(هاملت) في كتابة (تفسير الأحلام) الصادر في (١٩٠٠)، ودراسته عن (ليوناردو دافنشي)، ومقالة عن (دوستوفسكي) وجريمة قتل الأب.. وأعمال فنية أخرى.

ولقد تميز تأثير النقد الأوربي والأمريكي خلال هذه الفترة بالتحليل النفسي، فظهرت نزعة (النقد الجديد) الانكلوسكسونية التي تصر على وجود مستويات متعددة لدلالة النصوص.

وظهرت كثير من الكتب في العقود الأولى من القرن العشرين، والتي لم تكن مؤلفات في النقد بصورة رئيسة، بلْ تنتمي إلى مجالات الدراسات الطبية، لأنَّها تعالج الأدب والفن بوصفه وسيلة تعبير لشخص مريض!... الخ. تعددت الدراسات، وتكاثرت بحيث أصبحت وساوس المرضى، وأفكارهم المتسلطة رتيبة تثير الضجر، لان المحللين النفسيين يدورون دائماً ومن دون انقطاع حول العقد نفسها التي يبدو أنَّها مصير الكتاب والبشر أجمعين: من مثل عقدة أوديب، وعقد الإخصاء...

المبكر) الذي أصدرته شركة منشورات الأمراض العصبية والعقلية في نيويورك عام (١٩٠٩) و(مضمون الذهان) (١٩٠٨) و(مبني الليبيدو وما يرمز إليه) و(أوراق مجموعة في علم النفس التحليلي) التي ترجمت ونشرت في لندن عام (١٩١٦) و(سيكولوجية اللاشعور) (١٩١٧). ويأتي بعد ذلك كتابه المهم (الأنماط السيكولوجي) (١٩٢١) و(علم النفس التحليلي والدافع) (١٩٢٦) و(العلاقات بين الأنا واللاشعور) و(أقوال في علم النفس التحليلي) (١٩٢٨)، وأخيراً كتابه (في النشاط النفسي وموضوعات أخرى) (١٩٢٨).

*** ادلر: عالم نفسي أميركي. مؤسس مدرسة علم النفس الفردي. ولد عام (١٨٧٠) وتوفى عام (١٩٣٧). اهتم ادلر بالنظريات المتناقضة التي قدمها فرويد وفي عام (١٩٠٢) انضم إلى جمعية التحليل النفسي في فيينا التي أسسها فرويد. نتج عن تعارض أفكار ادلر حول الشعور بالنقص كعامل أساسي في نمو الشخصية أنْ انفصل ادلر مع فرويد وأسس مع مجموعة من أتباعه نظاماً نظرياً جديداً عرف فيما بعد بعلم النفس الفردي.

الخ. وسرعان ما ظهرت محدودية هذا النوع من النقد، وضيق مجاله، واعترف فرويد بأنَّ: (مثل هذه البحوث لا تدعي تفسير عبقرية الكتاب المبدعين، ولكنها تبيّن أيّة عوامل لعبت في إيقاظ هذه العبقرية، وأيّ نوع من المادة فرضها عليها القدر)، بعد ذلك ازداد تأثير التحليل النفسي، وبدأ التأثر به يظهر على شكل اهتمام بالأحلام والأساطير، وبمظاهر (الأنا العميق).

أوجد الشاعر والروائي والناقد الفرنسي شارل مورون (١٨٩٩-١٩٦٦) عام (١٩٤٨) منهجاً أدبياً جديد في النقد اسماه: (النقد النفسي)، ويقصد به: (زيادة فهمنا للآثار الأدبية، وتكوينها) عن طريق معالجة جديدة للأدب تستند إلى اكتشافات عالم النفس وصاحب نظرية التحليل النفسي فرويد ومؤلفات مدرسته. قادته دراسته لمؤلفات فرويد إلى دراسة مظاهر (اللاشعور)، وهو يرى أنَّ اللاشعور الذي يظهر في الأحلام وفي أحلام اليقظة لا بد أنْ يظهر بشكل معين في الآثار الفنية. ويفصل شارل مورون بين منهجه في النقد النفسي وبين النماذج الأخرى التي تستعمل التحليل النفسي كثيراً أو قليلاً. والفرق الجوهري في نظره، هو أنَّ النقد النفسي يهتم بالأثر بصورة جوهرية، ويحاول أنْ (يكشف في النصوص وقائع وعلاقات بقيت خفية حتى الآن، أو لم تلاحظ بصورة كافية، مصدرها الشخصية اللاشعورية للكاتب). وهدف النقد النفسي في ذلك: هو زيادة معرفتنا للأثر بعد أنْ يثير شغفنا به.

كان النقد المستند إلى التحليل النفسي يضع نصب عينه كشف أسرار اللاشعور للكاتب أو الفنان ثم يفسر بعد ذلك أثاره. ولما كان هذا الكاتب أو الفنان خارج متناول يد الناقد، إذْ يكون ميتاً في أغلب الأحيان، فأنَّه يلجأ إلى الشهادات واليوميات والملاحظات المتفرقة التي تركها، كي تعينه على تحقيق هدفه. ولكن هل تكفي هذه المستندات؟ وماذا نفعل عندما لا يكون في حوزتنا إلاّ آثار المؤلف أو الفنان؟. أمّا النقد النفسي فأنَّه ينطلق من الأثر نفسه؛ (فهو يبحث عن تداعي الأفكار اللا إرادية تحت بنيات (النص الإرادية). وهو يختلف عن التحليل النفسي الطبي على الرغم من أنَّ الاثنين ينتميان إلى نظريات فرويد، ويأخذان بها. فالمحلل النفسي أولاً وقبل كلّ شيء يختص بالمعالجة، وهو يهتم بالمريض بالدرجة الأولى. بينما النقد النفسي يركّز اهتمامه على النص، ووظيفته هي ربط العلم بالفن. ومن البديهي أنْ يفشل في مهمته إذا فقد الاتصال بواحد من هذين

الطرفين. ولما كان منهج التداعي الحر المطبق في العلاج بوساطة التحليل النفسي لا يمكن تطبيقه على النص الأدبي أو الفني، فقد استبدله النقد النفسي بما يسميه (تنضيد النصوص). ويميّز (مورون) بين عملية تنضيد النصوص (الأعمال الفنية)، وبين مقارنة نص (عمل) بأخر. مقارنة النصوص يكون موضوعها محتويات شعورية إرادية، وهو من اختصاص النقد الكلاسيكي. أمّا التنضيد فأنَّه على العكس؛ يشوش المحتويات الشعورية لكلّ واحد من النصوص المنضدة، وهو يضعفها الواحد بالأخر، لا ليظهر تكرارات ملحة، وهي مشكلة يجيد حلها الإحصاء، بلْ ليكشف علاقات خفية تزداد أو تقل درجة لا شعورها.

والغاية من تنضيد النصوص هي إظهار شبكات من التداعيات ومجموعات من الصور أو الأشكال الملحة وربما اللاإرادية، وبهذه الطريقة تتجاوب النصوص (الأعمال الفنية) بعضها مع بعض آخر، ويرتسم تركيب مشترك يسميه مورون (الأسطورة الشخصية) للكاتب أو الفنان التي تبقى لاشعورية بالنسبة له. والأسطورة الشخصية حسب رأي (شارل مورون) هي (استبهام دائم) يضغط بصورة مستمرة على شعور الكاتب أو الفنان عندما يمارس فعاليته الخالقة. وهنا يجب التمييز بين الأسطورة الشخصية وبين الحلم إثناء النوم وأحلام اليقظة، فهي ليست مظهراً عصابياً، لكنها يمكن أنْ توجد على شكل تسلط، ويكمن بصورة مستمرة في خلفية فكر الخالق. والأسطورة الشخصية ديناميكية، وهي تعبّر عن (عمليات نفسية عميقة) وتتعلق (بالوظيفة المتخيلة) التي تتصل اتصالاً وثيقاً بالديمومة الحية للخالق. والأسطورة الشخصية بالنسبة (لمورون) هي مقولة قبلية من مقولات الخيال، والعوامل الاجتماعية يمكن أنْ تلعب دوراً في تكوينها، خاصة في المرحلة اللاحقة لمرحلة الطفولة.

بعد ذلك تخضع النتائج التي يسفر عنها تنضيد النصوص (الأعمال) ودراسة الأسطورة الشخصية وتنويعاتها من اثر إلى أخر، للمراقبة عن طريق مقارنتها بحياة الكاتب أو الفنان. يلجأ منهج النقد النفسي إلى تقنية معينة هي (تنضيد النصوص) التي تكشف عن استعارات ملحة، وعلاقات خفية لدى الفنان بحيث تصدر عنها شبكات ترسم أشكالا ومواقف درامية تقودنا إلى

(الأسطورة الشخصية) للفنان، وهذه النتائج يمكن مقابلتها في النهاية بما نعرفه عن حياة الفنان. وهذه هي المراحل الثلاث لما يمكن تسميتها مجتمعة، منهج النقد النفسي.

لا يخلو منهج (شارل مورون) من أصالة فهو يرينا أنَّ النص شبيه بالنسيج، كلّ شيء لا يحيا فيه إلاّ بعلاقته بشكل آخر أو بأشكال متعددة، وكل هذه الأشكال تترابط لتؤلف تركيباً دائماً ذا خصائص متميزة لشخصية الفنان اللاشعورية. وفي العالم الروائي أو المسرحي تمثل كلّ شخصية خيالية مهما كانت أهميتها تنويعة لشكل أسطوري عميق. وهنا يجب أنْ لا ندرس الشخصية لذاتها، بلْ ندرس موقفها في الشكل العام للأثر (العمل الفني).

وقد طبق (مورون) في كتابه (النقد النفسي للفن الهزلي) نقده على فن الكوميديا، فبعد أنْ يقوم بتنضيد مسرحيات هزلية لمؤلفين مختلفين، يبرز لنا ملامح أساطير جماعية وراء الأساطير الشخصية الخاصة بكل كاتب أو فنان. والنقد النفسي لفن معين يجنبنا الخلط بين ما يختص بالمؤلف أو الفنان وهو الأسطورة الشخصية التي يكون الأثر انعكاساً جزئياً لها، وبين المخطط التقليدي الذي قد ينتج من لا شعور جماعي أو من أنواع الضغط الاجتماعي التي يندس فيها هذا اللاشعور ويكتسب شكله. يعتقد مورون أنَّ هنالك عوامل تلعب دوراً في الخلق الجمالي (الذي هو ظاهرة فريدة لا يمكن التنبؤ بها)، هذه العوامل هي: الوسط وتأريخه (وهنا يذكرنا بماركس والمنهج الاجتماعي في النقد)، شخصية الكاتب وتأريخ حياته (وهنا يذكرنا بنظرية تين والنقد التاريخي)، اللغة وتأريخها. والنقد النفسي يقتصر على دراسة جزء من العامل الثاني، وهي الشخصية اللاشعورية للفنان. ويحرص مورون على التأكيد تفادياً للاعتراضات التي يمكن أنْ تثار ضده أثر قراءة غير كاملة لمؤلفاته، أو بدافع سوء النية؛ أنَّ النقد النفسي يعرف جيداً أنَّه جزئي، وهو يريد أنْ يندمج في نظام كامل للنقد؛ لا أنْ يحل محله، ولذلك فهو لا يضع هدفا له التوصل إلى وجهة نظر ممتازة يمكن أنْ نفسر منها الأثر (العمل الفني) بكليته. ومع هذا فأنَّ هناك إتجاهات ثانوية متعددة في النقد النفسي، واغلبها يوظف نظرية التحليل النفسي للوصول إلى الأشكال النفسية اللاشعورية والعقد النفسية المختلفة (عقدة أوديب، وعقدة الكترا...)، ومركب النقص عند ادلر، هذا وإذا كان بعض تلامذة فرويد يتفقون معه في الخطوط العامة لنظريته في اللاوعي فأنَّهم يختلفون عنه في بعض التفسيرات.

فـ(ادلر) مثلاً يتفق معه في فكرة أو غريزة حب الظهور تعويضا عن النقص ولكنه يختلف معه في محتواها. ففي الوقت الذي يرى فيه فرويد الفن والإبداع مجرد تعويض مقنع عن كبت جنسي، أو مجرد ضرب من ضروب التنفيس من اجل التواؤم مع العالم وتفاديا للمرض، يرى ادلر عقدة الجنس بكل مظاهرها ومركباتها لا تفلح في تفسير الإبداع بقدر ما يبدو النقص عند المبدع محاولة تعويضية. من هنا نجد ادلر يسعى في جل دراساته في الآداب والفن للبحث عن مظاهر التعويض عن النقص في ضروب الفن ومظاهر الإبداع التي عرفت عنده بمصطلح مركب النقص. أمّا يونغ فهو يتفق مع أستاذه فرويد في فكرة اللاشعور التي رد إليها فرويد سلوك الفرد وإنتاج الفنان، لكنه يختلف معه في تحديد طبيعة هذا اللاشعور وماهيته ونوعه ودرجته. لقد امن (يونغ) فيما اسماه بـ(اللاشعور الجمعي) الذي يتجاوز الأفراد إلى الجماعات البشرية الممثلة في أسلافنا القدامى الذين تربطنا بهم صلات وثيقة تجعل الناس جميعا يشتركون في لا شعورهم الجمعي وأساطيرهم التي تأخذ شكل صور ابتدائية أو نماذج أولية عليا تنحدر إلى المجتمعات في شكل رواسب نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف تنطبع بطريقة ما في أنسجة الدماغ.

مساوئ النظرية النقدية النفسية أو الفرويدية:

تعاني الفرويدية من مظاهر القصور نفسها، أو سوء الاستعمال الذي تعاني منه بقية مدارس النقد السياقي: (التاريخية، الماركسية–الاجتماعية،..).

١– نظراً لكونها نظرية في علم النفس، لا نظرية جمالية، فأنَّها مهيأة على نحو أفضل لمعالجة عناصر العمل الفني ذات الدلالة النفسية. وهي تؤكد على: الموضوع، والرمز، والفكرة، وجميع عناصر العمل الفني، عندها ترتبط بحوادث نفسية خارج الفن يمكن معالجتها بمفاهيم علم النفس.

٢– هي غير مهيأة نسبياً، لمعالجة الشكل، والوسط المادي، والاسلوب، والتكنيك الفني، وهي كلّها عناصر يتفرد بها مجال الفن.

٣- إنَّ الفرويدية، شأنها شأن الأنواع الأخرى من النظرية السياقية، لا تكفي لإصدار نقد تقديري، لأنَّها تبحث أساساً في (المضمون) الفني، وهو مجرد جزء من العمل الفني، لذلك لا تستطيع إصدار حكم شامل على القيمة الجمالية للعمل الفني.

٤- استعمال بعض الفرويديين أفكارا واقعية تفسيرية لأغراض تقديرية، كما فعل (تين) والماركسيون.

٥- إنَّهم ارتكبوا خطأ الانقياد للاهتمامات النفسية من دون المزايا الجمالية للعمل الفني، ولذلك عجزوا عن إدراك العمل الفني على ما هو عليه.

النقد القصدي

هو التصنيف الرابع الذي وضعه (جيروم ستولنيتز) بعد النقد بوساطة القواعد، والسياقي، والإنطباعي، وهو محاولة ظهرت في بداية القرن العشرين لإعادة الانتباه إلى العمل الفني، وتجاوز تهمة تحويل الانتباه من الفن إلى فروع أخرى من مثل التأريخ، وعلم الاجتماع وبخاصة عند السياقية.

إنَّ أفضل طريقة لتحقيق هذا الهدف هي أنْ (نهتم) بمقصد الفنان. فهنا يصبح السؤال النقدي الرئيس هو: (ما الذي حاول الفنان أنْ يفعله، وكيف حقق مقصده؟) *.

لا يمكن أنْ يقتصر النقد القصدي من الوجهة التاريخية على رد الفعل على الانطباعية، فهو يتكرر دورياً طوال تأريخ النقد، وهو وعلى طوال القرن التاسع عشر كان يتمثل بوصفه نتيجة مترتبة على اهتمام الرومانتيكية بشخصية الفنان و(عبقريته)، بلْ لقد رأينا بوادره تظهر على أيدي نقّاد في القرن الثامن عشر، وهذا النقد اتسع مداه في القرن العشرين.

إنَّ النظرية القصدية هي على الدوام دعوة إلى (التعاطف) الجمالي. هي تحذرنا من تأمل العمل الفني (بروح) غريبة عن روح الفنان. وبذلك فأنَّها تحول بيننا وبين البحث عن أمور غير

* وهذا ما يلح عليه أصحاب نظرية التأويل والهيرموطيقيا المعاصرون.

مطلوبة في العمل الفني. ولو تأملنا المذهب ألقصدي على هذا النحو، لكان فكرة صحيحة بالنسبة إليّ أي نوع من النقد.

إشكالية مفهوم القصد (النفسي، الحقيقي، الجمالي)

إنَّ كلَّ شيء يتوقف على ما نعنيه (بالقصد). فللفظ معان متعددة متباينة، فنحن كثيراً ما نخلط بينها في حديثنا عن الفن، ولهذا الخلط عواقب وخيمة، ذلك لأنَّ (القصد) في احدى معانيه لا يمثل أساساً عملياً سليماً للنقد.

القصد النفسي

في هذا المعنى يكون (القصد) لفظاً نفسياً يشير إلى شيء حدث في ذهن الفنان، فهو الفكرة التي كانت لديه، قبل الخلق وإثناءه عن العمل الفني النهائي الذي أراد إنتاجه، وبعبارة أخرى، إنَّ هذا (القصد النفسي)، هو شيء يقع خارج العمل الفني ذاته، ولما كانت النظرية القصدية، في هذا المعنى تهتم بأحد أصول العمل الفني فمن الممكن أنْ تعد نوعاً من أنواع النقد السياقي. وثمة اعتراضات قوية على استعمال (القصد النفسي) في تفسير العمل الفني أو في تقديره.

القصد الحقيقي

إنَّ مشكلة فهم أو معرفة (القصد الحقيقي) هي مشكلة (عملية) ليست بسيطة، وذلك لاستحالة معرفة القصد، فهو يقع في نطاق تجربة الفنان الخاصة. وما لم يصفه في رسائله أو محادثاته أو سيرته الذاتية، فأنَّه يظل غير معروف (على الأغلب) إلاّ له هو ذاته. وعلى ذلك فلا يمكن تطبيق معيار القصد على الأغلبية الساحقة من الأعمال الفنية. وحتى لو وصف الفنان قصده، فإنَّ وصفه يتعرض لكلّ العيوب المعتادة التي يتعرض لها كلام الفنانين عن الخلق الفني، من مثل التسويغ (التبرير)، والخداع المتعمد، والخداع الذاتي اللاشعوري، ومشكلات الأنا المتضخمة والنرجسية الأخرى.

من الخطأ الكلام عن مقصد واحد، وكأن لدى الفنان فكرة ثابتة، موحدة عن العمل منذ أول عملية الإبداع إلى أخرها، فالعملية الخلاقة ليست في العادة حركة مباشرة غير منقطعة نحو هدف الفنان وإنّما هي تنطوي على تجريب، وإعادة نظر، وتتبع (مسالك) جديدة يوحي بها الوسط المستعمل (المادة أو الخامة) في الفن، وما إلى ذلك، وعلى ذلك فإن قصد الفنان يتغير إثناء سيره في عمله. وكثيراً ما يكون للفنان مقاصد متعددة، فأيها تستعمل في نقد العمل؟ ومع ذلك، فلنفرض جدلاً أنَّ للفنان قصداً محدداً واضحاً طوال إبداعه الفني، وأننا نعرف هذا القصد، فحتى في هذه الحالة يكون القصد شيئاً خارجاً عن العمل الفني. فمن الممكن، منطقياً على الأقل، ألاّ يفسر القصد ما هو متضمن في العمل الفني ذاته. وقد لا يتحقق القصد في العمل لأنَّ الفنان عاجز عن السيطرة على الوسط (المادة أو الخامة) الذي يعبّر عن فكرته من خلاله، أو لأنَّه يختار موضوعاً غير مناسب، أو لأسباب أخرى، وعندئذ يكون القصد خارجاً عن مجال النقد التفسيري.

ومن ناحية أخرى، ليس في وسعنا أنْ نحكم على قيمة العمل الفني على أساس نجاح الفنان أو عدم نجاحه في تحقيق مقصده. فمن الجائز أنْ يكون قد اخفق، ولكن العمل تكون له قيمته الجمالية في ذاته. كما أنَّ من الجائز أنْ يكون قد نجح ولكن العمل ليس له قيمة جمالية. ولذلك، إذا كان قصده تافهاً أو عميقاً، قد يكون العمل ضئيل القيمة من الوجهة الجمالية، فحتى لو نجح الفنان، فأنَّ قصده لا يكون بالضرورة الوسيلة الوحيدة، أو أفضل وسيلة لتفسير العمل الفني. فما أنْ يخرج العمل إلى حيز الوجود (العرض الفني أو العالم المشاهد) حتى تكون له حياة مستقلة خاصة به. ومن الممكن أنْ يفسره مختلف النقّاد على أنحاء متباينة. كما تفسره الأجيال المتعاقبة تفسيرات مختلفة. فقد نجد في العمل قيّماً مغايره تماماً لتلك التي كان يقصدها الفنان، بلْ أنَّ هذا يكاد يصدق في كلّ الأحوال، إذا وضعنا في اعتبارنا تعدد القيّم التي اهتدى إليها النقد في معظم الأعمال الفنية. وفضلاً عن ذلك، إنَّ التفسيرات اللاحقة قد تجعل العمل أفضل من ذلك الذي اختمرت فكرته في ذهن الفنان!.

لهذه الأسباب كلّها، كان (القصد النفسي)– وهذا يشمل القصد الحقيقي– مفهوماً ضعيفاً ومضللاً في مجال النقد. ومن هنا فقد اقترح معنى آخر (لقصد آخر)، القصد الحقيقي للفنان لا

يتمثل في احد المشاريع المتعددة التي تطوف بمخيلته، بلْ في العمل الفني الفعلي الذي يخلقه، فعمله الفني هو مقصده (الحقيقي)، ومع ذلك، فلو كان القصد هو العمل الفني فحسب، لبدا أنَّ استعمال هذا اللفظ لم تعد له إلاّ أهمية ضئيلة. وفضلاً عن ذلك، إنَّ الكلام عن القصد بهذا المعنى مضلل إلى حد ما ما دام اللفظ يشير عادة إلى حالة ذهنية، وهي شيء مختلف تماماً عن العمل الفني.

القصد الجمالي

إنَّ للفظ القصد معنى آخر غير هذه المعاني، ذلك هو القصد الجمالي، وهذهِ طريقة مجازية للإشارة إلى التأثير الكامل الذي يفترض أنَّ العمل يمارسه في مفهوم المدرك الجمالي. وبطبيعة الحال، إنَّ استجابة المدرك شيء مختلف عن العمل ذاته، مثلما أنَّ القصد النفسي يركّز اهتماماً على العمل بوصفه موضوعاً جمالياً، فهو يحث الناقد على أنْ يتساءل: ماذا يحاول هذا العمل أنْ يحققه بوصفه أداة للتعبير الجمالي؟ وهذا يحول بين الناقد وبين تطبيقه لقيّم لا صلة لها بأهمية العمل وجدارته. وبذلك يزيد مفهوم القصد الجمالي من احترامنا لفردانية العمل، وهو أمر لا يقل ضرورة في النقد الفني عنه في التذوق الجمالي. وحين يضع الناقد القصد الجمالي نصب عينيه، يستطيع بعد ذلك أنْ يطرح السؤال الثاني في النقد ألقصدي: كيف تتحقق النتيجة؟ وهذا يؤدي إلى فحص البناء الداخلي للعمل الفني فحصاً بنائياً. ويكون مفهوم القصد الجمالي أحياناً ذا فائدة عظمى عندما يحكم الناقد أنَّ العمل لم يحقق المقصود منه، مثال ذلك: قد يتضمن العمل الفني شواهد واضحة على نوع التأثير الذي يحاول تحقيقه، فمن الجائز أنَّ التأثير كان يفترض فيه أنْ يكون (ضخماً) أو (ملحمياً)، وأنَّ العمل (يحاول أنْ يكون) عميقاً. ولكن العمل لم يحقق هدفه، فبدلاً من أنْ يكون عميقاً، نراه يتظاهر بالعمق فحسب. وبدلاً من أنْ يكون مثيراً لمشاعر قوية، نراه يثير انفعالات سطحية فحسب. وفي هذه الحالة يكون تحليل عناصر العمل الفني ضرورياً.

بعد أنْ حددنا معالم التمييز بين القصد النفسي والقصد الجمالي؛ ينبغي أنْ يلاحظ أنَّ الأول قد يكون في بعض الأحيان مفيداً من وجهة النظر الجمالية، فإذا كان القصد النفسي قد تحقق في العمل الفني، بحيث يؤثر في طبيعة العمل الفني الكامنة، فعندئذ يكون استعماله مفيداً للناقد، ويكون في استطاعة الوصف الذي يقدمه الناقد أنْ يوضح عناصر معينة في العمل الفني، ويكشف أيضاً

عن القصد الجمالي للكلّ، وهذا يصدق في أحيان كثيرة على الفن المعاصر، في الحالات التي يكون العمل فيها، في الأصل مستغلقاً (غامضاً) على إفهام الجمهور/ المتلقين وقراءته له، بسبب إسلوبه أو الرمزية المستعملة فيه.

إنَّ المبدأ الموجه في الالتجاء إلى القصد النفسي في النقد، هو المبدأ نفسه الموجه بالنسبة إلى جميع الوقائع السياقية، فلا بد أنْ يكون مفيداً في تفسير ما ثبت أنَّه موجود بالفعل في العمل الفني، وأنْ يلقي ضوءاً على طبيعة الموضوع الجمالي وقيمته.

النقد الباطن (النقد الجديد)

هنا نصل إلى الاتجاه الخامس حسب تصنيف (جيروم ستولنيتز)، ألاّ وهو تلك الحركة النقدية ظهرت في القرن العشرين، وهي الحركة المعروفة في مجال النقد الأدبي باسم: (النقد الجديد).

ويرى احد أقطاب هذه الحركة (ماثيو ارنولد)* أنَّها (رؤية الشيء في ذاته كما هو بالفعل)، فأنصار حركة النقد الجديد يحاولون تركيز اهتمامهم على الطبيعة الباطنة للعمل الفني وحدها، وهذا يؤدي بهم في الوقت نفسه إلى تجنب كلّ ما يقع (خارج) العمل الفني، فمن الواجب حصر الاهتمام في العمل الفني من حيث هو عمل فني.

إنَّ حركة النقد الفني الجديد تفند كلّ أنواع النقد: (القواعدي، السياقي، الانطباعي، القصدي)، فكثير من أقطاب هذه الحركة قد هاجموا النقد السياقي هجوماً مريراً، إذْ يتهمونه بتحويل الانتباه عن (العمل الفني من حيث هو عمل فني) إلى تاريخ حياة الفنان، أو إلى علم الاجتماع والتاريخ وما إلى ذلك. ولهذا السبب نفسه يهاجمون الانفعالات المتدفقة عند الانطباعيين، وكلّ ما هنالك من فارق معها هو أنَّ الإنطباعية تحوّل الانتباه إلى الناقد ذاته.

* ماثيو أرنولد Matthew Arnold (١٨٢٢–١٨٨٨) شاعر وناقد وكاتب ومصلح تربوي إنجليزي. لم يقتصر على الأدب، إذْ تنوعت كتاباته بين الأدب والتاريخ والسياسة واللاهوت والعلم والفن. وقد كان تركيزه في أعماله ينصَب على وضع الإنسان الغربي المعاصر الذي يواجه الحياة من غير دين.

ويتميز (النقاد الجدد) بالصبر الشديد، والدقة، والعمق في تحليلاتهم، فعملهم (احترافي) بأفضل معاني هذه الكلمة، وليس من العسير أنْ نفهم سبب احتقارهم للانطباعية التي تبدو لهم مشوشة مفتقرة إلى التنظيم. ولكن حتى لو لم تكن كذلك، لظلوا يرفضونها لأنَّها تؤكد التأثيرات التي يحدثها العمل الفني في القارئ/ المتلقي، فالنقاد الجدد يتجنبون عموما الحديث عن الانفعالات التي أثارها العمل الفني.

إنَّ على الناقد أنْ ينتبه إلى الموضوع الفني، ويدع المشاعر تتولى أمر نفسها. وكما تتجاهل هذه الحركة تأثيرات العمل الفني، فهي تتجاهل أيضاً أصوله، وهي تهاجم النظرية القصدية أيضاً. وإذن فحركة النقد الجديد، في نواح معينة، لها صلة أوثق بالنقد (الموضوعي) في القرنين السابع عشر والثامن عشر منها بالأنواع الأقرب عهداً من النقد، فهي تركّز الاهتمام على العمل الفني. ويحاول الناقد أنْ لا يظل لا شخصياً. ومع ذلك فأنَّ حركة النقد الجديد أكثر اهتماماً بالنقد التفسيري من النقد التقديري. ففي استطاعتك أنْ تتصفح قدراً كبيراً من كتاباتهم من دون أنْ تجد حكم قيمة صريحاً واحداً. فهم يسعون قبل كلّ شيء إلى تفسير العمل الفني وإيضاحه. وإذا وجدت عندهم تقديراً، فأنَّ ذلك لا يكون عن طريق تطبيق قواعد، إذْ إنَّ (النقاد الجدد) الذين يعرفون تاريخ النقد يشكون في القواعد، وهم يكرسون جهودهم لتحليل أعمال فنية محددة، ويجعلون التقدير ينبثق عن التفسير، فجهد الناقد منصب كله على العمل الفني من خلال أحكام عينية وتحليلات جزئية، ومن هنا فأنَّه لا يلجأ كثيراً إلى المبادئ والمعايير التي تقبل صياغة مجردة.

إنَّ كلّ (باطن) يحترم فردانية العمل الخاص، فهو مثل الإدراك الجمالي ذاته، يدرك ما هو مميز في العمل الفني، وما يفرق بينه وبين الأعمال (المماثلة). أمّا النقد بوساطة القواعد فيفترض مقدماً أنَّ الأعمال الفنية يمكن أنْ تقسم إلى (أنواع)، ومن ثم فأنَّها تخضع إلى معايير الجودة نفسها في كلّ نوع منها.

ويشك النقّاد الجدد بما عرف عنهم من تعلق بفردانية كلّ عمل فني، في مشروعية هذا التصنيف. ففي رأيهم أنَّ معايير القيمة ينبغي أنْ تتكيف على وفق العمل الفني الخاص موضوع البحث. وينبغي أنْ تصنع خصيصاً لهذا العمل الفني، فعندهم كلّ عمل فني هو عمل فني جديد،

وكلّ تحليل قد يؤدي إلى توسع جديد في النظرية، بحيث تستطيع أنْ تفي بمتطلبات العمل الفني. ومن الجدير بالملاحظة أنَّ النقّاد الجدد يمارسون عملهم عادة على عمل فني واحد أو تجربة واحدة، أو قصائد، وروايات منفردة، على حين يتجه النقد السياقي إلى جمع كلّ أعمال المؤلف الواحد، أو العصر الواحد سوياً. وهكذا يرفض النقّاد الجدد: القواعد، والسياق، والقصد، وانطباعات الناقد.

إنَّ حركة (النقد الجديد) حركة نقد أدبي خاصة، ومع ذلك، هناك أوجه شبه واضحة تجمع بينها وبين حركة اسبق منها في النقد الموسيقي أو الفنون البصرية هي الحركة الشكلية.

كان (هانسليك) ينادي بالمعنى الباطن للموسيقى، وقد تحدث بازدراء عن أولئك الذين يتخذون الموسيقى حافزاً للانفعالات، ثم يقيسون قيمة القطعة الموسيقية تبعاً لشدة انفعالاتهم. ففي نظر هؤلاء الناس يكون (للسيجار الجيد، أو الحمام الدافئ القيمة نفسها للسيمفونية). كذلك لا ينبغي على الناقد أنْ يعمل حساباً لحياة المؤلف أو العصر الذي عاش فيه، فالبناء الموسيقى، هو عناصر الوسط من (صوت وحركة) التي تكون كلاً قائماً بذاته. وعندما حاول الناقدان (بل) و(فراي) تدريب الأذواق على تقدير الرسم (الخالص) (المجرد)، اتخذا من الموسيقى أنموذجاً لهما. فهما بدورهما كانا يجدان أنَّ قيمة الفن تنحصر في العناصر المميزة للوسط أو المادة وتمظهراتها– أي الخط، الفضاء، الكتلة، والسطح... الخ في الرسم والنحت– وهي العناصر التي تتفاعل بعضها مع بعض لتكون بناءً شكلياً فريداً. وهم يستعملون في وصف هذه العلاقات الشكلية ألفاظاً من مثل: الإيقاع، والانسجام، والتوتر.

ليس من قبيل المصادفة أنْ تجد إشارات إلى (هانسليك) و(فراى) في كتابات حركة النقد الجديد، إذْ إنَّ نظرتهما إلى الفن كانت مشابهة إلى حد بعيد لنظرة (النقاد الجدد). وهنا ينصب الاهتمام على الوسط الذي يستعمله الفنان. وهكذا يقوم النقّاد الجدد خطأ السياقيين الذين يركّزون في تفكيرهم على (الأفكار) أو (الموضوعات) التي تأتي من خارج الفن، والذين يتجاهلون من ثم الوسيط الذي تتجسد فيه هذه الأفكار والذي ينفرد به الفن.

عيوب النقّاد الجدد

١- استبعاد المعرفة السياقية تماماً، وهذا يؤدي إلى فقر الممارسة النقدية، لأنَّ الناقد عليه أنْ يستعمل كلّ ما يساعده، ولما كان تاريخ حياة الفنان، ومشكلات مجتمعه، وأساطير حضارته تدخل ضمن عمله أحياناً على الأقل، فأنَّ النقد التفسيري لا يكاد يستطيع المضي في طريقه من دون معرفة بهذه العناصر.

٢- في بعض الأحيان يصل حرص الناقد على استخلاص (معنى رمزي) حدا يصبح معه النقد غاية في ذاته. فالفكرة التي توحي بها الرواية أو المسرحية تستحوذ على الناقد إلى حد يفقد معه اتصاله بالعمل ذاته، وعندئذ يكون الجزء الأكبر من نقده تعبيراً عن خواطره الخاصة.

٣- قد يؤدي إيضاح الناقد لنقطة تفصيلية معينة متصلة بالعمل، إلى مشكلة إنَّ هذا الإيضاح يستحوذ عليه إلى حد لا يستطيع معه أنْ يربط بين هذه النقطة التفصيلية ودلالة العمل الفني ككلّ، عندئذ لن يكون التفسير الذي يقدمه للعمل متسقاً.

٤- يتجه النقّاد الجدد إلى تجنب أحكام القيمة الصريحة، ومع ذلك، إنَّ بعضاً منهم يفترض مقدماً نظرية في تقدير القيمة التي ينبغي أنْ توضع موضع شك.

٥- يؤدي ازدراء النقّاد للانطباعية إلى رفض النسبية، واهتمامهم بالتحليل البنائي الباطن يفضي إلى أنَّ القيمة الأدبية أو الفنية كامنة، غير علائقية، ونزعتهم الموضوعية لا شعورية وغير مصرح بها، وهم يحاولون الهرب من متاهة النسبية والانطباعية، فيسقطون في عيوب النظرية الموضوعية.

٦- يطلق أصحاب النقد الجديد على أنفسهم صفة الجماليين، لكن اهتمامهم بالنظرية الموضوعية يسقطهم في تناقض أنَّ التجربة الجمالية انعكاس في مجال الإدراك والانفعال. وهناك فارق كبير بين العمل الفني عندما يدرس بطريقة تجزيئية، تحليلية، وبين العمل نفسه عندما يدرك بوصفه وحدة جمالية. فحكم القيمة الجمالية ينبغي أنْ يختبر في التجربة الجمالية، كما تؤكد النظرية النسبية. إذْ إنَّ الحكم الذي يبدو معقولا حين يكون جزءاً من عرض نقدي قد لا يتماشى على الإطلاق مع الاستجابة الجمالية.

٧- يعتقد أصحاب النقد الجديد إن هناك تقديراً واحداً للعمل الفني هو وحده الصحيح، فينكرون مشروعية أي تفسير آخر، أو صحة أي حكم قيمة أخر.

النقد الظاهراتي

من دون شك أنَّ غاستون باشلار (١٨٨٤-١٩٦٢)*- الذي مر بمراحل أو أساليب قبل أنْ ينتهي إلى الظاهراتية*- هو المنشئ الأول لما يسمى بموجة (النقد الجديد) في فرنسا. وبالإمكان القول إنَّ كتاباته أحدثت ثورة (كوبرنيكية) في النقد، فهو قد أعاد النظر في الخيال، وعدّه روح الإنسان ذاتها، وعدّ الخيال متجهاً نحو الجسد ومندمجاً في العالم. فكل خيال أصيل وديناميكي يقتطع في تبادلاته المستمرة مع الأشياء عالمه الخاص في فوضى الواقع، وهذا هو السر في تماسك العوالم الفنية ودوامها.

* يعدّ غاستون باشلار واحداً من أهم الفلاسفة الفرنسيين، وهناك من يقول إنَّه أعظم فيلسوف ظاهري، وربما أكثرهم عصرية أيضاً. فقد كرّس جزءاً كبيراً من حياته وعمله لفلسفة العلوم، وقدّمَ أفكاراً متميزة في مجال الابستمولوجيا، إذ تمثل مفاهيمه في العقبة المعرفية والقطيعة المعرفية والجدلية المعرفية والتاريخ التراجعي، مساهمات لا يمكن تجاوزها بلْ تركت آثارها واضحة في فلسفة معاصريه ومن جاء بعده.

* الظاهراتية أو الفينومينولوجيا هي مدرسة تعتمد على الخبرة الحدسية للظواهر كنقطة بداية (أي ما تمثله هذه الظاهرة في خبرتنا الواعية) ثم تنطلق من هذه الخبرة لتحليل الظاهرة وأساس معرفتنا بها. غير أنها لا تدعي التوصل لحقيقة مطلقة مجردة سواء في الميتافيزيقا أم في العلم، بلْ تراهن على فهم نمط حضور الإنسان في العالم. يمكن أنْ نرصد بداياتها مع هيغل كما يعد مؤسس هذه المدرسة إدموند هوسرل، تلاه في التأثير عليها عدد من الفلاسفة من مثل: هايدغر، وسارتر، وموريس ميرلو بونتي، وريكور. وتقوم هذه المدرسة الفلسفية على العلاقة الديالكتية بين الفكرة والواقع. والظاهراتية مدرسة فلسفية اجتماعية ترجع أصولها إلى القرن التاسع عشر، ظهرت كرد فعل على المدرسة الوضعية. والمفكرون الظاهراتيون ينتقدون الوضعية لأنَّها تسلم بوجود حقائق موضوعية مستقلة عن الوعي الفردي. وملخص أفكار هذه المدرسة هي أنها تهتم بالوعي الإنساني بوصفه الطريق الموصل إلى فهم الحقائق الاجتماعية، وخاصة بالطريقة التي يفكر بها الإنسان في الخبرة التي يعيشها، أي كيف يشعر الإنسان بوعيه.

ذهب باشلار إلى أنَّ الصورة ليست بقية من بقايا الإدراك الحسي؛ وإنَّما هي أصيلة وأولية. ومهمة الناقد هي أنْ يحلم مع المبدع (الفنان)، وأنْ يعثر على الصورة الشعرية/ الفنية في انبثاقها وأنْ يتركها (ترن) في ذاته، وأنْ يكشف تنظيمها السري.

يجب أنْ يكون الناقد حسب رأي باشلار موضوعياً وذاتياً في الوقت نفسه. والعمل الفني يجب أنْ يتم فهمه بوساطة الصور، وأصالة الفنان تقاس بجدة صوره/ أشكاله. ولهذا يعجب باشلار بصورة خاصة بالفن السوريالي. والبحث عن ممّا تتألف هذه الصورة؟ التي يرى أنَّها قذف واع تقوم به صوّر النماذج الأصلية اللاشعورية عن طريق الخيال؛ فلكي تستحق الصورة لقب صورة فنية يجب أنْ تتسم بقدر من الأصالة. فالصورة الفنية معنى في حالة كامنة، والشكل يأتي ليتلبس هذا المعنى، بحيث تكتسب دلالة جديدة قادرة على أثارة الأحلام. والصورة الفنية لا تنبعث لإلباس صورة عارية، وهي لا تزود صورة صامتة بالرؤية، بلْ الخيال فينا هو الذي يشكل (يرسم، ينحت)، وأفكارنا (ترسم، تنحت)، وعندما يصبح هذا التشكيل شاعراً بذاته فعندئذ يتوق النشاط الإنساني إلى ممارسة العمل الفني، أي إلى ترتيب الأحلام والأفكار. والخيال يغتبط بالصورة الفنية. والفن ليس بديلاً لأية فعالية أخرى، بلْ هو يروي غليل رغبة إنسانية، وهو يمثل انبثاقاً للخيال، ويخفي الخيال تحت أشكال لا حصر لها جوهراً ممتازاً، جوهراً فعالاً لا يحدد وحدة التعبير وتدرجه.

تأثر باشلار بالتحليل النفسي، وبصورة خاصة بعالم النفس (يونغ)، فهو يميل مثله إلى الأخذ بمفهوم اللاشعور الجماعي (الجمعي) الذي يصنع الصور البدائية للعالم الخيالي. لكن باشلار حاول بصورة خاصة التوصل إلى الأشكال المختلفة التي تولدها هذه الصور البدائية لدى الفنانين، وقد توقف على الأخص عند المهمة التي تقوم بها انطباعات حياة الطفولة وذكرياتها في إعداد الأشكال. وقد أكتشف باشلار مع المدافعين عن التحليل النفسي عدم كفاية النقد الكلاسيكي، الذي يرد الخلق إلى ما هو شعوري في الإنسان، والذي يرى الصورة أمّا زمنية أو نسخة عن الواقع، وينسى الوظيفة الفنية التي هي في جوهرها إعطاء شكل جديد للعالم الذي لا يوجد بصورة فنية إلاّ إذا أعيد تخيله باستمرار.

يتلخص احد مشاريع باشلار الأساس في النقد في فصل جميع لواحق الجمال، وبذل المجهود لإيجاد الصورة المختفية وراء الصورة الظاهرة، والانطلاق إلى أصل القوة التخيلية نفسها. ولتحقيق هذا الغرض يجب على الناقد أنْ يتعمق في علم نفس العقد النفسية، لأنَّ ذلك يتيح للنقد أنْ يفهم مشكلات التأثيرات، والتقليدات على أسس جديدة. أي إنَّ باشلار كما قلنا منذ البداية يطلب من الناقد عندما يدرس أثراً معيناً أنْ يكون ذاتياً وموضوعياً في الوقت نفسه، وأنْ (يحلم) مع الآثار لا أنْ يقتصر على (رؤيتها) بصورة جيدة. تأثر باشلار بعالم النفس (يونغ) وبنظريته في النماذج الأصلية، فهو ينادي أنَّ الصور المدركة حسياً والصورة المتخيلة عمليتان نفسيتان مختلفتان غاية الاختلاف، فكل ما يقال في كتب علم النفس بصدد الخيال الذي يعيد توليد الصور يجب رده إلى الإدراك الحسي، وإلى الذاكرة. ووظيفة الخيال المبدع تختلف تماماً عن وظيفة الخيال المولدة للصور، فهو وحده المسؤول عن تحقيق (وظيفة اللاواقع) التي توازي فائدتها من الناحية النفسية فائدة وظيفة الواقع التي كثيراً ما يشير إليها علماء النفس لوصف توافق الفكر مع الواقع المطبوع بالقيّم الجمالية. وباشلار الذي يتعقب أثار يونغ يؤكد بأنَّنا يجب أنْ نربط (الحياة الخاصة للصور) بالنماذج الأصلية التي يكشفها لنا التحليل النفسي. وعندئذ يبدو لنا أنَّ الصور المتخيلة هي تساميات لهذه النماذج الأصلية أكثر من كونها أعادة أنتاج للواقع. ولما كان التسامي عملية ديناميكية، وهو أكثر فعاليات النفس طبيعية، فسيكون بوسعنا أنْ نتنبأ أنَّ الصور تنبع من أعماق النفس الإنسانية.

الفن عند باشلار يجب أنْ يثير الدهشة، وهو يحقق ذلك بوساطة الصورة. والنقد عنده يتخذ موضوعاً له تصنيف الصور الأساس للخيال، ألاّ أنَّ أكثر الأشياء أهمية هو جدة الصورة من ثم أصالة الفنان.

يؤكد باشلار أنَّ من الواجب عدم اخذ الماضي الثقافي بنظر الاعتبار عندما ندرس الصورة على أسس ظاهراتية، كما يجب عدم دراسة الفن ابتداء من قاعدة أو مبدأ فلسفي، لأنَّ مثل هذا الاتجاه يمنع العمل الفني من إظهار واقعه الجوهري. يجب أنْ نكون حاضرين أمام الصورة، ولا بد لكلّ فلسفة في العمل الفني أنْ تعترف أنَّ الفعل الفني لا ماضي له، وكذلك لا توجد علاقة سببية بين صور جديدة فنية وبين أنموذج أصلي يكمن في اللاشعور، لأنَّ الصورة ليست خاضعة لدفعة أو

لصور ما، كما أنَّها ليست صدى للماضي، والصورة الفنية بالنسبة لـ (باشلار) تمتلك كيانها الخاص وديناميكيتها الخاصة، والأسباب التي يوردها علماء النفس وعلماء الطب النفسي لا يمكن أنْ تفسر أبداً الخاصيات المدهشة التي تنطوي عليها الصورة الجديدة. فمن أجل إيضاح مشكلة الصورة الفنية فلسفياً يجب أنْ نلجأ إلى فلسفة ظاهراتية للخيال، ويعني هذا دراسة ظاهرة الصورة الفنية عند انبثاق هذه الصورة بوصفها نتاجاً مباشراً للقلب وللنفس لكيان الإنسان في واقعه الحاضر، وهذا الرأي يؤشر ابتعاداً عن يونغ واقتراباً من سارتر* والوجوديين.

ومع ذلك فهنالك مشكلة يمكن أثارتها بصدد هذا المنهج الجديد. فعلى الرغم من أهمية دراسة الصورة الناتجة من وجهة النظر الظاهراتية، إلاّ أنَّ هذه الدراسة تجعلنا نهمل أو نحذف (التعليق بوساطة تفريغ الشعور مؤقتاً من كلّ شعور) أصل الصورة سواء كان هذا الأصل شعورياً أم لا، وهذا الحذف يؤدي بنا إلى انكار واقع لحظة مهمة من لحظات العملية الخالقة. لا شك أنَّ هنالك بعض النقّاد الذين لا يهتمون إلاّ بالنص/ العمل الفني الذي أمامهم، ومثل هؤلاء النقّاد يمكن أنْ يكتفوا بالمنهج الظاهراتي. وهكذا فالظاهراتية وحدها (أي تأمل انطلاق الصورة في شعور فردي معين) بوسعها مساعدتنا على أنعاش ذاتية الصور، وعلى قياس قوة عبورها من ذاتية إلى ذاتية، ومعنى هذا العبور فـ(باشلار) يقول: إنَّ القارئ يجب أنْ لا يعد الصورة موضوعاً أو بديلاً عن موضوع، بلْ يجب أنْ يستحوذ على واقعها الخاص المتميز. وهناك بعض النقّاد ممن تأثروا بكتابات باشلار، يذهب إلى أنَّ انطلاقة النقد بدأت من علم نفس الإشكال، ومن مقولتي: المكان والزمان. أي أنْ يستعين بالتحليلات الظاهراتية للمكان والزمان للعثور على التجربة الأولى للفنان، أو ما يمكن تسميته بـ(كوجيتو) هذا الفنان الشكلية، أو الشعورية، أو الفكرية، فالناقد هنا يتساءل: ما الموقف الذي يتخذه الفنان أمام المكان والزمان؟ ثم يحاول بعد ذلك أنْ يجد في أشكال هذا الفنان موقفاً ابتدائياً يأخذه على عاتقه، ويسعى بصورة لا شعورية إلى الهروب منه أو إلى تنظيمه، وفي هذه الحالة يصبح

* جان- بول شارل ايمارد سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠) هو فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي وكاتب سيناريو وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي. بدأ حياته العملية أستاذاً. درس الفلسفة في ألمانيا. وخلال الحرب العالمية الثانية حين احتلت ألمانيا النازية فرنسا. انخرط سارتر في صفوف المقاومة الفرنسية السرية. عرف سارتر واشتهر لكونه كاتب غزير الإنتاج ولأعماله الأدبية وفلسفته المسماة بالوجودية، ويأتي في المقام الثاني التحاقه السياسي باليسار المتطرف.

الأثر/ العمل الفني علامة على انتصاره أو على إخفاقه. والناقد هنا يعتقد أنَّ هدف النقد هو الوصول إلى معرفة صميمية بالواقع موضوع النقد. إلاّ أنَّ مثل هذه الصميمية ليست ممكنة إلاّ بالحد الذي يصبح فيه الفكر الناقد موضوع النقد، أي بالحد الذي ينجح فيه الفكر الناقد في (إعادة الإحساس) بما أحسه الفكر موضوع النقد، وفي إعادة التفكير بما فكر فيه وفي إعادة تخيله من الباطن. لا شيء أقل موضوعية من مثل هذا الاتجاه الفكري. فالنقد يعكس ما يمكن تصوّره، يجب أنْ يتجنب الاتجاه إلى موضوع ما أيّاً كان حتى لو كان هذا الموضوع شخص المؤلف/ الفنان بوصفه الغير أو أثره بعده شيئاً ما، إذْ إنَّ ما يجب أنْ ندركه هو ذات معينة، أي فعالية روحية لا يمكن فهمها إلاّ إذا وضعنا أنفسنا في مكانها، وفي منظوراتها. أي أنْ نجعلها تفعل فعلها فينا بوصفها امتداداً للذات. هذا النقد الذي يمكن تسميته بالنقد الاندماجي أو التماثلي يفترض أنْ يصبح الناقد إنساناً آخر، وأنْ يعيد في نفسه حركات الفكر الخالق. كلّ ما هو خارج عن الأثر لا يهم الناقد، وكل بحث يصبح باطنياً للعثور على التجربة الأولية للخالق، فلا يوجد نقد حقيقي من دون تطابق شعورين، كما يقول الناقد (جورج بوليه).

يمكن للناقد أنْ يستعين بكل المحاولات العلمية في فهم الأثر/ العمل الفني، لكن بشرط أنْ يندمج ولو بصورة جزئية بهذا الأثر المدروس الذي تُعَدْ معرفته، وفهمه، والاندماج فيه الغايات الحقيقة للنقد.

وهكذا، لا بد من التنويه بالذاتية، وجعل النقد مجالاً تسيطر عليه وجهة النظر الذاتية، وهذا ما يجعل غايته ومنهجه نسبيين: فيما يتعلق بالناقد الفردي، وفيما يتعلق بالأثر موضوع النقد. يعتقد أنَّ الناقد إذا لم ينجز هذا العمل الذاتي المشار إليه محكوم عليه أنْ لا يرى إلاّ الأوجه الخارجية للمخلوقات وللأشياء، ومن ثم لا يعبّر إلاّ عنها، مهملاً ذاتية الفنان وتجربته الأولية، أمّا النقد العلمي فهو كالنقد العاطفي لا يحصلان أبداً، الواحد مثل الآخر، إلاّ على ما هو موضوعي، أو على (موضوعات للفهم). فالنص الفني هو قبل كلّ شيء واقع حي شاعر، فكرة تفكر في نفسها، وأثناء تفكيرها في نفسها تصبح قابلة للتفكير بالنسبة لنا، صوت يتحدث إلى نفسه، وأثناء حديثة يتحدث ألينا من الباطن. والناقد كما يقول (بوليه) هو الشخص الذي يبدأ أنْ يكون شخصاً آخر، والذي يقبل

أنْ يعيش عقلياً، حياة مختلفة عن حياته الخاصة، أي إنَّه يحقق عملية مماثلة لتلك التي يدعو إليها باشلار أنْ (نحلم جيداً) مع الأشياء بدلاً من أنْ نراها. والقراءة لا تنقلنا إلى عالم جديد فحسب، بلْ تنقلنا إلى كائن جديد، وعندئذ تصبح عملية النقد تحولاً يندمج فيه (الوجود بالمعرفة)، بحيث يكونان كلاً لا يتجزأ. وهي تلغي التمييز بين الخارج والداخل، بين الشيء المتأمل والذات المتأملة، وبهذا المنظور يصبح كلّ شيء باطنياً. وهنا يمكن الاعتراض على (بوليه) بأنَّ الناقد مهما يفعل لا يمكنه أنْ يندمج تماماً بشعور الفنان إثناء عملية الخلق، فضلاً عن أنَّ الأثر/ العمل الفني كالحلم بالنسبة للتحليل النفسي، يمكن أنْ يعبّر عن شيء آخر. فهنالك خلف النص/ العمل الفني فكر يمكن أنْ يكون قد شوه أو غير الفكرة الأولية التي كان يقصدها، والناقد عاجز عن سبر غور هذا السر. كلّ ما يستطيع الناقد أنْ يفعله هو؛ أنْ يعيد تفسير النص/ العمل الفني، أو أنْ يعيد خلقه من وجهة نظره الخاصة لا من وجهة نظر المبدع (الخالق)، لا شك أن الشخص الوحيد الذي يمكن أنْ يدلي بشهادته عن خلق الأثر هو المؤلف/ الفنان نفسه، ولكن حتى هذا الشاهد لا يمكن الاطمئنان إلى شهادته على وفق رأي بعض مدارس النقد، لأنَّه لا يمكن بأي حال من الأحوال أنْ يكون شاهداً ممتازاً ورأيه في خلق أثره لا يختلف عن الآراء الأخرى. ومهما يكن من أمر، إنَّ مهمة الناقد على وفق رأي (بوليه) مهمة متواضعة لأنَّها لا تهتم إلاّ بالعمليات الخيالية و(بالشعور) الذي يتدخل في عملية الخلق.

النقد الوجودي

بدأ الفيلسوف والناقد جان بول سارتر مهمته ناقداً عندما نشر في بعض المجلات قبل الحرب العالمية الثانية، وكتاباته هذه عدّت مهمة في تأريخ النقد. وبعد الحرب العالمية الثانية بحوالي العقد نشر دراسته المهمة (ما الأدب؟) التي يثير فيها ثلاثة أسئلة: ما الكتابة؟ ولماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟.

ويجيب سارتر عن هذه الأسئلة الثلاثة بالالتزام الكامل، فالأدب وبخاصة النثر هو قبل كلّ شيء عنصر كفاح بالنسبة لإنسان أختار الكتابة. وهو يدين سلبية الفنان الذي يحلم منذ مئة عام

بتكريس نفسه لفنه بكل براءة. والكاتب أراد ذلك أم لا؛ مشترك في حوادث عصره، وله ضلع فيها، ولذلك فهو مضطر إلى الكفاح في عالم وواقع منغمس فيهما، كما أنَّه مكلف أنْ يقدم شهادة عن عصره، وأنْ يجعل كتابته (تاريخية)، أي يغيّر مطالبه التي تخص الشكل، والاسلوب، ويجعلها مطالب (مادية) متسمة بتأريخ معين. ونحن هنا إزاء الأفكار الأساس للنقد الحديث، ألاّ وهي أنَّ وظيفة الأدب لم تعد خلق الجمال فحسب، بلْ يجب أنْ يكون الأدب مظهراً عاماً من مظاهر الشعور الإنساني، ومن ثم أنْ يكون (ملتزماً) دائماً، قليلاً أو كثيراً، فالكتابة بالنسبة لـ(سارتر) كيفية معينة في التصرف، وهي (عمل كاشف)، والكاتب أو الفنان لا بد أنْ يبلغ رسالة إلى معاصريه. أي يجب أنْ يكون للأدب (وظيفة اجتماعية)، والكاتب أو الفنان مهما يفعل هو (في موقف) دائماً، يجب أنْ يسهم في النضال السياسي بوساطة كتاباته أو أعماله الفنية، وهكذا يهتم سارتر في آن واحد بعمليات الخلق من جهة، ومن جهة أخرى بالعمل الاجتماعي، والسياسي، والأخلاقي الذي يتم بوساطة الأدب أو الفن. وعلى هذه الصورة يبدو أنَّ سارتر يعطي أهمية للكاتب أو الفنان أكثر من أثره، ولا يهتم بالاسلوب كثيراً بوصفه اسلوباً.

منهج التحليل النفسي الوجودي

أُثرت الفلسفة تأثيراً كبيراً في النقد وهذه العلاقة لم تظهر بصورة مباشرة كما ظهرت في منهج سارتر في النقد الذي يسميه (بالتحليل النفسي الوجودي) والذي كرس له فصلاً في نهاية كتابه الفلسفي (الوجود والعدم) سنة (١٩٤٣). على الرغم من أنَّ سارتر يعترض على التحليل النفسي الفرويدي، وعلى الرغم من نفيه لفكرة (اللاشعور) الذي يعده فرضاً أولياً مطلقاً، فأنَّه يهتم كثيراً بنظريات عالم النفس فرويد سواء في كتاباته الفلسفية أم في مؤلفاته النقدية. وهو عندما يعرض منهجه المتميز في التحليل النفسي الوجودي يبادر إلى وضع مبدأه الذي مفاده، إنَّ الإنسان كلية، وليس مجموعاً، ومن ثم فهو يعبّر عن نفسه بكلية في أكثر تصرفاته سطحية وأكثرها تفاهة. وبعبارة أخرى؛ ليس هنالك ذوق أو عادة أو عمل إنساني لا يكون كاشفاً. ويؤكد سارتر أنَّ الكائن الإنساني صفحة بيضاء، وأنَّه يؤسس نفسه على وفق مشروع أساس، أي إنَّ جميع الاختبارات الثانوية تتوحد في (اختبار أصلي) واحد. وسارتر مثله مثل فرويد يعتقد أنَّ غرض التحليل النفسي هو (تفسير

التصرفات التجريبية للإنسان)، وأنَّ نقطة الانطلاق هي التجربة، ولا توجد هنالك معطيات أولية: كالميول الموروثة والخلق.. الخ. والتحليل النفسي الوجودي لا يعرف شيئاً مثل الانبثاق الأصلي للحرية الإنسانية، وهو يرى أنَّ الإنسان موجود في العالم ولا يمكن التساؤل عن وجود شخص معين من دون أنْ نأخذ بنظر الاعتبار أنَّه في موقف ما. قلنا أنَّ التحليل النفسي الوجودي يرفض فرضية (اللاشعور) الأولية ولا يأخذ بها، فالواقعة النفسية بالنسبة له تقع على مستوى الشعور، لكن إذا كان المشروع الأساسي مما تعيشه الذات بصورة كاملة، ومن ثم فهو شعوري بصورة تامة، فإنَّ هذا لا يعني أبداً أنَّه يجب أنْ يكون معروفاً من قبلها.

يجد الناقد الوجودي نفسه أمام أثر مؤلف معين كما يجد المحلل النفسي نفسه أمام إعمال حياة معينة، والأثر والأعمال كلاهما تركيبات وقتية، أي إنّهما تعبيرات رمزية عن اندفاعة عامة لحياة معينة. و(الاسلوبية) هي الاتصال بهذه الأندفاعة كما أنَّ توضيح معناه هو أنْ نبين كيفية ظهوره، وتحليل الأثر هو ربط المعاني المختلفة: (االإسلوبية، والجمالية، والتاريخية) بهذا المشروع الأساس القادر وحده على ضمان هذه الوحدة القابلة للفهم. وتعريف هذا المشروع أو هذه الاندفاعة هو تماماً بالنسبة للناقد العثور على (الكوجيتو) الأصلية السابقة لكلّ تأمل عقلي لدى الكاتب أو الفنان، أي هذا الاستحواذ الأول على العالم وعلى الآخر بوساطة الشعور، وبوساطة العلاقات العاطفية التي يتسم بها هذا الاستحواذ. لكن هذه الكوجيتو (وهذا فرق جوهري بين التحليل النفسي الكلاسيكي وبين التحليل النفسي الوجودي) ليست ثابتة، والزمن الحي فيها ليس زمن تكرار، بلْ هو زمن مبدع، فكل الأشياء لا تبقى جامدة، بلْ تحيا، وتتغير، وتثرى خلال السنوات، وتتحول باتصالها بالتجربة وبديالكتيك كلّ عنصر.

على الناقد هنا أنْ ينطلق من الأثر/ العمل الفني بوصفه مجموعة من التركيبات الشكلية والمضمونية، وبوصفه تنظيمات للغة تشكيلية خاصة، ولهذا ينتقل الناقد مما يقوله (الأثر/ العمل الفني) في الأشكال والألوان إلى ما هو (معبّر عنه) بوساطة الأثر، أي إلى كلّ ما يعبّر عنه وراءه، وعبر ما يقوله، وكذلك في الوقت نفسه إلى كلّ ما يسكت عنه. (وهنا تأتي القابلية الخيالية والحدسية والمعرفية بالنسبة للناقد). وهذا العمل للتوفيق بين ما هو ضمني، وما هو صريح، هو الهدف

الأساسي للنقد والناقد، أي إنَّه يريد أنْ يستخلص من الأثر/ العمل الفني معناه الكامل، أي أنْ يعطي اللغة بعدها الوجودي بوصفها الدعامة الوحيدة التي تستند إليها الدلالات المختلفة. وإذا كان الأثر الفني هو (كيفية في الوجود) فهو يجعلنا ندرك حضور الفنان فيه وبواسطته. فاسلوب الفنان يشير أذن إلى الاختيار الوجودي الذي يحققه هذا الفنان.

وبالنسبة للنقد يجب أنْ ينطلق مدار الفهم من الأثر/ العمل الفني إلى الفنان ليعود إلى الأثر، لا من الفنان إلى الأثر/ العمل الفني لكي ينغلق ثانية إلى الفنان، فمن دون فنان معلوم توجد آثار، بينما لا يوجد فنان من دون آثار معلومة (أعمال فنية)، أي إنَّ الفهم النقدي يجب أنْ يعكس الفهم التاريخي، فهناك لوحات (بيكاسو) أولاً ثم (بيكاسو) بعد ذلك.

خلاصة القول، إذا كان واجباً على النقد الكامل على وفق وجهة النظر الوجودية* أنْ يوضح العلاقات بين معنى خلق فني وبين المشروع الأساس لحياة معينة، فأنَّ مهمته هي أنْ يسخر فهم الحياة لخدمة فهم الأثر/ العمل الفني، وليس العكس.

* توصف الوجودية أنَّها حركة ثقافية انتشرت بين الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين. تيار فلسفي يميل إلى الحرية التامة في التفكير من دون قيود ويؤكد على تفرد الإنسان، وأنَّه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار ولا يحتاج إلى موجه. وهي جملة من الاتجاهات والأفكار المتباينة، وليست نظرية فلسفية واضحة المعالم، ونظراً لهذا الاضطراب والتذبذب لم تستطع إلى الآن أنْ تأخذ مكانها بين العقائد والأفكار. تكرس الوجودية التركيز على مفهوم أنَّ الإنسان كفرد يقوم بتكوين جوهر ومعنى لحياته. ظهرت كحركة أدبية وفلسفية في القرن العشرين، على الرغم من وجود من كتب عنها في حقب سابقة. الوجودية توضح أنَّ غياب التأثير المباشر لقوة خارجية (الإله) يعني أنَّ الفرد حر بالكامل ولهذا السبب هو مسؤول عن أفعاله الحرة. والإنسان هو من يختار ويقوم بتكوين معتقداته والمسؤولية الفردية خارجاً عن أي نظام مسبق. وهذه الطريقة الفردية للتعبير عن الوجود هي الطريقة الوحيدة للنهوض فوق الحالة المفتقرة للمعنى المقنع (المعاناة والموت وفناء الفرد). يرى رجال الفكر الغربي أنَّ سورين كيركغارد (١٨١٣-١٨٥٥م) هو مؤسس المدرسة الوجودية. من خلال كتابه (رهبة واضطراب). أشهر زعمائها المعاصرين هم: جان بول سارتر الفيلسوف الفرنسي. القس جبرييل مارسيل وهو يعتقد أنَّه لا تناقض بين الوجودية والمسيحية. كارل ياسبرز: فيلسوف ألماني. بليز باسكال: مفكر فرنسي. بيرد يائيف، شيسوف، سولوفييف في روسيا.

النقد الأسطوري

يتصل هذا النقد في جذوره بما كتب في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي الماضي ومطلع هذا القرن حول الأسطورة وعلاقتها بالثقافة ومن ذلك ما ذكر الأنثروبولوجي الإنجليزي السير جيمس فريزر في كتابه الغصن الذهبي الذي صدر في أثنى عشر جزءاً ما بين (١٨٩٠م-١٩١٥) وما تضمنته نظريات عالم النفس السويدي كارل يونغ خاصة ما سماه باللاوعي الجمعي الذي تستقر فيه الصور البدائية أو النماذج العليا التي تتمثل بدورها رواسب نفسية لتجارب الإنسان البدائي. تعبّر عنها كما يقول يونغ الأساطير، والأحلام، والأديان، والتخيلات الفردية، وكذلك الأعمال الأدبية لدى الإنسان المتحضر.

وقد اكتسب هذا النقد إبعاد تنظيرية وتطبيقية واسعة في إسهامات النقّاد من مثل (مود بودكن) التي نشرت عام (١٩٣٤) كتاب (أنماط نموذجية في الشعر) وكذلك (ج ولسن نايت، و روبرت تمر يغر) ثم (نورثروب فراي) الأكثر تأثيراً والذي كاد هذا المنهج أنْ يرتبط باسمه خاصة بعد صدور كتابه الشهير (تشريح النقد) عام (١٩٥٧). ويقوم نقد هؤلاء على تحديد النموذج الأعلى لأنَّه نمط من السلوك أو الفعل أو نوع من الشخصيات أو شكل من أشكال القص أو صورة أو رمز في الأدب والأساطير وكذلك في الأفلام. ويعكس أنماط وأشكال بدائية وعالمية تجد استجابة لدى القارئ ومن الأمثلة على ذلك أساطير الموت والبعث في بعض الثقافات القديمة من مثل أسطورة تموز* لدى

* تموز أو دموزي: ومعنى أسمه الأبن المخلص، وهو أحد حارسي بوابة السماء والمسؤول عن دورة الفصول عندما يبعث حياً كلّ ستة أشهر عند شهر تموز رابع شهور التقويم البابلي، ومن ألقابه الراعي والثور الوحشي، ومن وظائفه الأخرى الإشراف على المراعي، وهو إله الحظائر، ويمثل عنصر الذكورة في الطبيعة وزوجته هي الإلهة عشتار. يعد موت وقيامة الإله تموز (دموزي) أحد الطقوس التراجيدية المهمة في حضارة وادي الرافدين بقصته الأسطورية، فهو الخزين التراجيدي الحزين في روح إنسان وادي الرافدين، ولحجم الاضطهاد والعذاب الذي تعرض له الإله تموز وعلاقة حبيبته الآلهة (عينانا) أو (عشتار) ودورها الملتبس بهذا الموت المأساوي أدى إلى أنْ تمتلئ الميثولوجيا والآداب السومرية والبابلية بمناحات وأساطير وملاحم وطقوس تعزية خاصة بمآسي آلهة الخصب الأنثوية الشهيرة هذه وغيابها عن الحياة بعد أنْ اختارت الانتقال للعالم السفلي، ومن ثم قيامتها من جديد، وتعد أسطورة مأساة تموز حتى الآن من أرقى وأغنى ما كتب في ميثولوجيا شعوب وادي الرافدين.

البابليين، وأدونيس* لدى اليونانيين القدماء التي تنعكس بالأعمال الأدبية في هيئات مختلفة من مثل أنْ يشير الكاتب إلى الوطن الذي يستعيد أمجادهم رغم الكوارث أو البطل الذي ينتصر بعد الهزيمة ففي هذه كلّها نجد تواتراً لنموذج الخلود الذي منحته الأساطير البدائية هيئات متعددة، وما زال يتكرر في كثير من الثقافات المعاصرة بهيئات متشابهة أو مختلفة.

وقد يأتي النموذج في شكل شخصية أو حيوان أو شيء أو موضوع فمن الشخصيات (دون جوان أو زير النساء) أو المتمرد والرجل العاصي والمرأة الفاتنة، أمّا الحيوانات فتشمل الأسد والنسر والثعلب والحية مما منحهم الخيال الإنساني أدواراً تعكس مخاوف أو أفكار معيّنة وتشمل الموضوعات فضلاً عن موضوع الخلود، أمّا الأشياء فمنها الوردة والصليب والسيف.

يقول نورثروب فراي إنَّ الأعمال الأدبية تشكل ما بينها عالماً متكاملاً ومكتفياً بذاته شكله إنسان بخياله عبر العصور ليحتوي عالم الطبيعة الغريب بالنسبة إليه محولاً إياه إلى أشكال نموذجية ثابتة يعبّر عن رغبات واحتياجات مستمرة وفي كتابه (تشريح النقد) يدلل فراي على ما يقول بدراسة عدد هائل من الأعمال الأدبية الغربية تضمنها نماذج عليا تأخذ شكل تكوينات أسطورية (هيئات وعناصر بنائية تنظيمية) وتتماشى هذه النماذج والتكوينات مع الفصول الأربعة، فالكوميديا تقابل الربيع الأشمل بين الأدب والأساطير من ناحية والطبيعة من ناحية أخرى.

ولعل في مركزية الدور الذي تلعبه الأساطير في هذا التوجه النقدي وما يفسر تسميته بالنقد الأسطوري.

* أدونيس: هو أحد ألقاب الآلهة في اللغة الكنعانية– الفينيقية، فالكلمة أدون تحمل معنى سيد أو إله بالكنعانية مضاف إليها السين (التذكير باليونانية). وهو معشوق الإلهة عشتار انتقلت أسطورة أدونيس من الحضارة والثقافة الكنعانية للثقافة اليونانية القديمة وحبيبته صارت أفروديت. يجسد الربيع والإخصاب لدى الكنعانيين والإغريق، وكان يصوّر كشاب رائع الجمال.

الفصل الثالث

من النقد البنيوي إلى النقد الثقافي

النقد البنيوي

البنيوية بين الأساس اللغوي والأسس المعرفية:

لقد بات مألوفاً القول إنَّ البنيوية (Structuralism) نهضت على أسس لغوية مستعينة بالنماذج اللغوية، وبخاصة النموذج السوسيري، الذي ميز بين الكلام (Parole) واللغة (langue) بوصفها نظامها. وهي من ثم تقدم أنموذجاً لتحليل الأعمال الفنية نشأ في مناهج علم اللغة المعاصر. ومن هنا فقد قامت البنيوية على التصوير القائل أنَّ علم اللغة يمكن أنْ يكون مفيداً في دراسة الظواهر الإنسانية وهو التصوير الذي يقوم على فكرين أساسين هما:

١- إنَّ الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست مجرد موضوعات وأحداث مادية وإنّما هي موضوعات وأحداث معنى ومن ثم فهي علامات.

٢- إنَّ هذه الظواهر ليست جواهر في حد ذاتها، وإنّما يمكن تحديدها عبر شبكة من العلاقات الداخلية، مما يجعل التمييز بين السيميولوجيا والبنيوية أمراً غير ذي جدوى، طالما أنَّ دراسة العلاقات يستلزم بالضرورة فحص نظام العلاقات الذي يجعل من إنتاج المعنى شيئاً ممكناً. وهذا يعني إنَّ البنيوية تنهض على فكرة إنَّه إذا كانت الأفعال والمنتوجات ذات معنى، فأنَّ ذلك يقتضي وجود نظام نحتي من التمييزات والأعراف التي تجعل هذه المعاني أمراً ممكن التحقق. بيد أنَّ شيوع البنيوية التي احتذت النموذج السوسيري عند (دي سوسير)، وإنّما يرجع إلى جهود علماء وفلاسفة وأنثروبولوجيين ونقاد أدب ولسانيين. ولكن شيوع البنيوية منهجاً نقدياً وسيطرتها على الحقول الدراسات الأدبية في فرنسا لم يحقق إلاّ في الخمسينات من القرن المنصرم، وذلك بعد القول عصر الأيديولوجيات والنزعة الإنسانية حيث أضحت البنيوية مستجابة لرغبة منهجية جامحة امتدت إلى سائر العلوم.

لقد برزت البنيوية بوصفها توجيهاً منهجياً نظرياً من خلال أعمال (كلود ليفي شتراوس)، إذْ كان كتابة (الأنثروبولوجيا البنيوية، ١٩٥٨م) محاولة ممنهجة للكشف عن الأبنية العقلية الكلّية العميقة، كما تتجلى في أنظمة القرابة والأبنية الاجتماعية الأكبر، ناهيك عن الأدب والفلسفة

والرياضيات والأنماط النفسية اللاواعية، التي تحرك السلوك الإنساني. ولا شك (شتراوس) حقق للبنيوية نقلة نوعية نقلتها من اللغويات إلى الدراسات الأدبية وبخاصة في تحليلها بنيه أسطورة أوديب.

إنَّ دراسة البنيوية تظهر أنَّ الملامح المشتركة لكلّ ما يوصف أنَّه (بنيوي) هي بالفعل مشتركة والى اقصى حد وهذه النتيجة التي خلص إليها (جوناثان كلر) من دراسة (البنيوية) (جان بياجيه)* والتي تظهر أنَّ كلّ علوم الرياضيات والمنطق والفيزياء والأحياء، وكل العلوم الاجتماعية، كانت دائماً تهتم بالبنية، ومن ثم فقد كانت البنيوية توجه منهجي يستعمل في بحثه طرائق التقضي المستعملة في الرياضيات والفيزياء والعلوم الطبيعية الأخرى، ويركّز على وصف الحالة الآنية للأشياء.

في تعريف البنية:

ثمة دلالات واسعة لكلمة (بنية) قد يشمل كلّ شكل من أشكال الانتظام يمكن إدراكه بالفكر، ففي الرياضيات– على سبيل التمثيل– يرتبط بمفهوم الشكل، هذا الشكل الذي هو عباره عن تنظيم منطقي، يتم إدراكه عن طريق العقل أو الفكر. ولعل من بين المفاهيم الأساسية التي انبثقت منها البنية مفهوم المجموعة، وهي نظرية تعني أساساً بالتأليف بين الأعداد وهي تنطق من ثلاثة حدود أولية للمعرفة هي: المجموعة، العنصر، علاقة الانتماء، وبهذا الاعتبار فإنَّ المجموعة هي: جمله من العناصر تربطها رابطة ما، هي عبارة عن خصيصة مشتركة بين العناصر.

لقد وصفت البنية أنَّها نظام الواقع ونظام الخيال واعمق منها في آن واحد، وهو النظام الرمزي. وتاريخياً نجد أنَّ كلمة البنية انبثقت عن كلمة مماثلة لها هي كلمة الشكل، سواء في علم النفس (الجشطالت) أم في النقد الأدبي عند (الشكلانيين الروس). يقول (ليفي شتراوس) إنني أؤكد على أنَّ البنيوية الحديثة، ومن ضمنها اللسانيات البنيوية، ما هي إلاّ امتداد للشكلانيين الروس.

* جان بياجيه (١٨٩٦–١٩٨٠) عالم نفس وفيلسوف سويسري. طور نظرية التطور المعرفي عند الأطفال فيما يعرف الآن بعلم المعرفة الوراثية. أنشأ بياجيه في عام (١٩٦٥) مركز نظرية المعرفة الوراثية في جنيف وترأسه حتى وفاته في عام (١٩٨٠). يعد بياجيه رائد المدرسة البنائية في علم النفس.

وبهذا تكون البنيوية تتويجاً لجهود الحركات النقدية التي سبقتها من مثل الشكلانية الروسية، والنقد الجديد، من حيث استمرارها في رفض المقاربات الاجتماعية والنفسية والتاريخية. ويعتقد احد الدارسين أنَّ مدرسة براغ تمثل حلقة اتصال واضحة بين الشكلانية الروسية والبنيوية.

سمات البنية:

تتمثل سمات البنية وخصائصها بالآتي:

١- الشمولية. ٢- التحول. ٣- ذاتية الانضباط في الانضباط الداخلي.

وتعني الشمولية اتساق البنية وتناسقها داخلياً بحيث تتسم بالكمال الذاتي، فهي ليست مجرد وحدات مستقلة جمعت قسراً وتعسفاً، بلْ هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أنْ تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها. وهكذا تضفي هذه القوانين على البنية. خصائص اشمل واعم من خصائص الأجزاء التي تتكون منها البنية. كما إنَّ هذه الأجزاء تكتسب طبيعتها وخصائصها ومن ثم قيمتها من كونها داخل هذه البنية وليس من كونها تنطوي على هذه الخصائص قبل دخولها في البنية وعلاقتها.

أمّا التحول فيعني أنَّها ليست وجوداً قاراً ثابتاً، وإنَّما هي متحركة على وفق قوانين تقوم بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة (إيجابية) تسهم بدورها في التكوين وفي البناء وفي تحديد القوانين ذاتها أو هذه يعني إنَّ البنية تعمل بوصفها تؤثر في تكوين ما بداخلها من مادة جديدة مثلما تتأثر بوضعها ومكانها الجديد، فإنَّ اللغة على سبيل المثال بوصفها نظاماً تتصف بمحدودية القوانين والقواعد، فإنَّ الفعل الحقيقي الذي يقوم به متكلم اللغة العربية غير المحدود. وهذه هو الفارق المهم بين اللغة والكلام كما سيتضح لاحقاً. أمّا ذاتية الانضباط أو الانضباط الداخلي يتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتسويغ أو تعليل عملياتها وإجراءاتها التحولية، بمعنى إنَّ اللغة لا تتبني تكوينها ووحداتها من خلال رجوعها إلى أنماط (الحقيقية) الخارجية، بلْ من خلال أنظمتها الداخلية الكاملة.

تعد البنيوية منهجاً وصفياً يرى في العمل الفني نصاً مغلقاً على نفسه له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته. وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص البصري، وإنَّما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين أشكاله وتنظيم بنيته. من هنا، ركّزت البنيوية التي تكشف عن نظامه من خلال تحليله تحليلاً داخلياً مؤكد أهمية لعلاقات الداخلية ومنسق الكامن في كلّ معرفه علمية.

لقد تجاوزت البنيوية الطريقة التقليدية في النظر إلى العالم والأشياء من خلال محور الذات الموضوع، أو ذات والوجود أو الإنسان والتاريخ، كما نبذت طريقة النظر إلى النظام الكلّي نظرة جزئية أو مادية، معلنة أولوية (النسق) أو (البنية) على العناصر. وطورت بالمقابل مجموعة من الثنائيات التي شاعت لدى (دي سوسير) من مثل: ثنائية التزامن والتعاقب، والدال والمدلول، واللغة والكلام، والحضور والغياب.. الخ. ولعل الروح العلمية التي لازمت البنيوية قد منحتها القدرة على تحقيق نقله نوعية ليست في مجال الأدب وحسب، وإنَّما في مجال الفكر والمعرفة الإنسانية، بما غير من مسار الفكر والفلسفة والأنثروبولوجيا والأسطورة وغيرها من العلوم الإنسانية. ولعل استعراضاً سريعاً لجملة أعلامها تطلعنا على ذلك التعدد في المصادر الثقافية والمعرفية التي أسهمت في رفد البنيوية والمد في أبعادها. فأعلام البنيوية منهم من برز في الفلسفة وعلم النفس من مثل (جاك لاكان)*، ومنهم من برز في الأنثروبولوجيا من مثل (كلود ليفي شتراوس)، ومنهم من برز في علوم اللسان والنقد الأدبي من مثل (رومان ياكبسون)**، ومنهم من برز في النقد الأدبي من مثل (رولان بارت)**، وهكذا دواليك.

---

* جاك لاكان (١٩٠١-١٩٨١): محلل نفسي فرنسي ولد في باريس وتوفي بها. اشتهر بقراءته التفسيرية لسيغموند فرويد ومساهمته في التعريف بالتحليل النفسي الفرويدي في فرنسا في الثلاثينيات من هذا القرن، وبالتغيير العميق الذي أحدثه في مفاهيم التحليل النفسي ومناهجه.

** رومان أوسيبوفيتش ياكوبسون، هو عالم لغوي، وناقد أدبي روسي (١٨٩٦- ١٩٨٢) من رواد المدرسة الشكلية الروسية. وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر والفن.

** رولان بارت: فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي. وُلد في (١٩١٥) وتُوفي في (١٩٨٠)، واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية متعددة. أثر في تطور مدارس متعددة من مثل البنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، فضلاً إلى تأثيره في تطور علم الدلالة. تتوزّع أعمال رولان بارت بين البنيوية وما بعد البنيوية،

مفاهيم البنيوية:

سنقف عند أهم المبادئ أو المفاهيم التي أشاعتها البنيوية، وكان لها حضورها على المستوى النقدي التطبيقي، ومن ابرزها:

١- اللغة والكلام (Parole،Langue):

لقد نهض المشروع البنيوي مرتكزاً على علم اللغة والحديث، ومنطلقاً من تمييز (دي سوسير)* بين اللغة نظام ومؤسسة ومجموعة من القواعد والمعايير التواصلية، بينما يشمل الكلام على التجليات الفعلية للنظام والكتابة، ومن اليسير الخلط بين النظام وتجلياته.

إنَّ الفصل بين اللغة والكلام ليس لا فصلاً لغايات الدراسة العلمية، ولكن العلاقة بينهما تمثل علاقة الكلّ بالجزء، فاللغة هي الكلّ والكلام هو الجزء...، واللغة عنده نظام اجتماعي مستقل عن الفرد ولا شعوري، إذْ هي تمثل مجموعة القوانين والقواعد العامة التي يستمد منها الكلام اختباراته الفعلية. أمّا الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد العامة والمستوى الفردي المشخص منها، ولذلك فالكلام يتنوع بتنوع الأفراد.

٢- نظام العلاقات (Relations System):

أمّا المبدأ الثاني لعلم اللغة الذي استند إليه البنيويون فهو إنَّ اللغة نظام من العلاقات والتعارضات التي يجب أنْ تتحدد عناصرها على أساس شكلي وتخالفي. ولعل أهم الدروس في الثورة

فلقد انصرف عن الأولى إلى الثانية أسوة بالعديد من فلاسفة عصره ومدرسته. كما أنَّه يعد من الأعلام الكبار- إلى جانب كلّ من ميشيل فوكو، وجاك دريدا وغيرهم- في التيار الفكري المسمّى ما بعد الحداثة.

* فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧-١٩١٣) عالم لغويات سويسري، يعد الأب والمؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات في القرن العشرين. دي سوسير من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث، إذْ اتجه بتفكيره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية بوصف اللغة ظاهرة اجتماعية، وكانت اللغات تدرس دراسة تاريخية، وكان السبب في هذا التحول الخطير في دراسة اللغة هو اكتشاف اللغة السنسكريتية. وكان مساهماً كبيراً في تطوير العديد من نواحي اللسانيات في القرن العشرين. كان أول من عد اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية أقترح دي سوسير تسميته semiology ويعرف حاليا بالسيميوتيك أو علم الإشارات.

(الفونولوجية)* بالنسبة لـ(ليفي شتراوس) هو رفضه التعامل مع العناصر بعدها كيانات مستقلة بذاتها، وإنّما هي عقد تلتقي عندها سلسلة من الاختلافات، تماماً كالنقطة الرياضية التي ليس لا مضمون في حد ذاتها، وإنَّما يتحدد مضمونها على ضوء علاقتها بغيرها من النقاط.

إنَّ فكرة الهوية العلائقية تمثل أهمية فائقة بالنسبة لتحليل البنيوي لجميع أنواع الظواهر الاجتماعية والثقافية وتتحلى أهمية هذه المبدأ أيضا في أنَّه يمثل قطيعة مع مبدأ الهوية التاريخية. فاللغة على وفق ذلك، نظام من الوحدات المتداخلة العلاقات، وقيمة هذه الوحدات وهويتها تتحدد طبقا لموضوعها في النظام وليس طبقا لتاريخها.

مميزات البنيوية

ومن هنا برزت علاقة البنيوية بالعلوم الطبيعية من مثل الرياضيات، والفيزياء، والبيولوجيا. فالرياضيات تقوم بدراسة العلاقة، **وأهم ما يميّز البنيوية:**

١- قولها بالعلاقة بدل الكينونة، وبالفعل أنَّ المقولة الأساسية في المنظور البنيوية ليست هي مقولة الكينونة، بلْ مقولة العلاقة والأطروحة المركزية للبنيوية هي تؤكد أسبقية العلاقة على الكينونة.

٢- أولوية الكلّ على الأجزاء، فالعنصر لا معنى له ولا قوام بعقدة العلاقات المكونة له ولا سبيل إلى تعرف الوحدات إلاّ بعلاقاتها. فهي أشكال لا جوهر. أمّا في الفيزياء فترتبط العلاقة البنيوية بالفيزياء في السببية خاصة، وكذلك إذا علمنا أنَّ الشرط الأساسي لمفهوم البنية.

٣- يتم استنتاجها عقلياً، فهي إذن ذات طبيعة عقلية. أمّا البيولوجيا فهي باهتمامها بالعضو الحي تهتم كثيراً بقضية الضبط الذاتي، وهذا من المميزات الأساسية للبنية، بوصفها:

٤- تقوم بضبط عناصرها بشكل ذاتي.

* علم النظم الصوتية أو علم الصوتيات الوظيفي أو- في دول المغرب العربي- الصواتة- أو الفونولوجيا (Phonology) هو النظام الصوتي للغة. يعد الفونولوجيا أحد مستويات اللغة الأساسية، فهو مكمل للنظام الصرفي ونظام تركيب الجملة والخطاب (Discourse). ويشمل ويغطي كلّ هذه المستويات مستوى واحد مشترك هو الدلالة.

٣- التزامن والتعاقب:

ومن الثنائيات الأخرى التي طرحها (دي سوسير) وطورها البنيويون ثنائية (التزامن) (التعاقب). فالتزامن هو زمن حركة العناصر فيما بينها في زمن واحد هو زمن نظامها داخل البنية (العمل الفني). أمّا التعاقب فيمثل زمن تخلخل البنية أو زمن تهدم العنصر الذي يعبّر عنها أحياناً بانفتاح البنية على الزمن، فدراسة لغة ما في نظامها الثابت في لحظة زمنية معينة يندرج تحت التزامن، فبهذا تكون الدراسة التزامنية دراسة وصفية، وثابتة، ومستقلة عن جميع الظواهر والمتغيرات. أمّا دراسة المتغيرات المتحققة في اللغة ومتابعتها خلال الزمن فيندرج تحت التعاقب وبهذا تكون الدراسة في مدة من الزمن يكون فيها المجموع الكلّي لتغيرات الحاصلة ضئيلاً جداً ينحصر فيها في حدود البنية. أمَّا التعاقب فهو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبة يحل فيها كلّ عنصر محل العنصر الآخر بمرور الزمن. ولو اردنا ترجمة هذين المفهومين إلى لغة النقد لقلنا إنَّ ثمة نوعين من أنواع العلاقات التوزيعية هي:

أ- العلاقات التركيبة (التتابعية) (Syntagmatic):

وتتعلق بإمكانية التأليف وهي دخول وحدتين ذات سمة تبادلية، تنافرية وغير تنافرية (منسجمة أو متضادة).

ب- العلاقات الاستدلالية (Paradigmatic):

وهي العلاقات تحدد إمكانية الاستبدال، والتي تنطوي على أهمية خاصة في تحليل النظم إنَّ معنى أي وحدة أو شكل بصري أو عنصر بصري يعتمد على الخلافات أو التضادات بينهما بين وحدات أخرى كان من الممكن أنْ تحل محلها في احدى المتتاليات.

٤- الحضور والغياب (Presence and absence):

إنْ كان الدال (في العمل التشكيلي) هو الصورة الشكلية للمدلول أو التصوير الذهني للدال (الصورة الشكلية). أمّا العلاقة؛ فهي اتحاد الصور الشكلية مع التصوير الذهني أو هي الكلّ المتالف

من الدال ومدلول. وعلى الرغم من العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية (غير منطقية أو عقلية) إلاّ أنَّ اتحادها يؤلف الدلالة/ الاتفاق الاجتماعي، وكأن الدلالة هي علاقة تتحقق من تألف الدال والمدلول. وقد ظهر التطوير الأمثل لثنائية الدال والمدلول لدى (دي سوسير) فيما سمي بعلاقة الحضور والغياب. وقد مثلتها جهود البنيويين في البحث الدلالي عن ظاهر النص وباطنه، بلْ قراءة النصوص الفنية في مستوياتها الأفقية والعمودية أو في الظاهرة وعلاقاتها العميقة. وقد شهد مفهوم الدال والمدلول دفعة جديدة على يدي كلّ من الناقد (رولان بارت) والفيلسوف والناقد النفسي (جاك لاكان) فرفضا فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وهذه مهمة في مجال الفنون التشكيلية، وذهبا إلى أنَّ الإشارات (تعوم سابحة لتغري مدلولاتها إليها لتتبثق معها وتصبح جميعها (دوالا) أخرى ثانوية متضاعفة الخطابات مدلولات مركبة. وهذا حرر الشكل البصرية واطلق عنانه ليكون (إشارة حرة)، وهو يمثل حالة (حضور)، في حين يمثل المدلول (حالة غياب) لأنَّه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى فهم الإشارة.

وعلامات التأليف أو التكوين الفني تتحرك (أفقياً) وتعتمد على التجاوز بين الوحدات المؤلفة أو الوحدات البصرية (الفنية). وقد تكون هذه الصلة بين هذه الوحدات أو العناصر البصرية صلة تألف (انسجام) تبادلية أو صلة تنافر (تضاد)، مما يجعل التأليف (التكوين الفني) ممكناً أو غير ممكناً. وهذه علاقات (حضور) لأنَّها علاقات تكوين فني واضحة في سياقها وسط الوحدات البصرية المشاهدة. أمّا (الاختيار) فهي علاقات غياب، وهي ذات طبيعة (إيجابية) تقوم على إمكانية الاستبدال على محور عمودي.

وإذا كان المدلول يمثل حالة (غياب)، فأنَّ إحضاره إلى عالم الإشارة يحتاج إلى قارئ مثقف يستطيع تأسيس العلاقات الجدلية بين الدال والمدلول لإحضار الدلالة، وذلك كله يعتمد على الوجود البصري الذي يؤسس قيمة الشكل، ويجعل الشكل ذات قيمة ثانية: حضور وغياب، وجود ونقص.

كيفية نحلل بنيوياً في الفنون التشكيلية:

السؤال المهم الذي طالما نواجهه مع انفسنا أو الآخرين كيف يقوم الناقد باستعمال هذا المنهج للتحليل؟ والإجابة ببساطة أنَّ فهم المنهج هو الأساس الذي يمكن للناقد الانطلاق منه بشرط أنْ لا يكون بعقلية جامدة أو محدودة، بلْ له القدرة على المناورة، خاصة فيما يخص الفنون التشكيلية، والقدرة على الوصول عميقاً بعد الوصول إلى العناصر والانساق الصغيرة والكبيرة التي تحتويها وطبيعة العلاقة التي تؤيدها العناصر أو المجاميع أو الوظائف. نستطيع الوصل إلى تحليل بنيوي يفهمه المتلقي من خلال عمليات التحليل المستمرة والوصول إلى الأنظمة والنظام الكبير الذي يحتويها.

في الفنون التشكيلية وخاصة حينما ينصب التحليل على البنية الشكلية غالباً ما يكون التحليل صعباً على غير المتخصصين في الفن أو الذين مروا بتجربته، ولهذا، إنَّ الفنان المعاصر وقبله الحداثي، غالباً ما يقوم بتحليل بنيوي حينما يكون أمام العمل، فما يخصه طريقة التعامل البنائي– الشكلي– البنيوي للفنان في عمله، فالعناصر وعلاقات التكوين والتقنية أساسية بالنسبة له.

يشترط التحليل البنائي أنْ لا يخدع بالظاهر أو السطحي أو المباشر، فلا بد من عمليات للوصول إلى تحليل البنائي له، ولهذا كلّ تحليل يعيد ما معطى أمام المتلقي أو يعيد ما متعارف عليه ليس بالتحليل البنيوي، فلا بد لهذا الجهاز التحليلي أنْ يصل إلى نتائج جديدة تفاجئنا في عمقها وجوهريتها والفكر العميق الذي يقف خلفها.

ويمكن للتحليل البنيوي للعمل التشكيلي أنْ ينصب في الأمور الآتية بشرط الوصول إلى النظام الجوهري والمحرك للعمل الفني (البنية المقدمة أمامنا):

١– تحليل بنيوي شكلي وينصب على العلاقات الشكلية بين العناصر والبناء التكويني للعمل الفني.

٢– تحليل بنيوي ينصب على البنية الفكرية العميقة التي تحرك مضمون العمل الفني وفكرته والعلاقات النصية داخل العمل الفني.

٣– تحليل بنيوي ينصب على طبيعة الانساق الشكلية مع الانساق الفكرية للعمل الفني ولا يخرج من حدود النص.

٤- تحليل بنيوي للعلاقات الفكرية داخل النص وعلاقاتها الخارجية بشرط العودة للنص لأجل الوصول إلى النظام أو النسق الفكري الذي يحرك العمل الفني.

سلبيات البنيوية:

لم تسلم البنيوية من النقد فكان أنْ وجه إليها:

١- إنَّها اعتمدت تطبيق أنموذج لغوي مستجلب من ميدان اللغة وقامت بتطبيقه على حقل آخر.

٢- أصبح المنهج البنيوي منهجاً تعميمياً يعجز عن إبراز خصوصيات الأدب والإبداع.

٣- يمحو الطابع الفردي للعمل الفني.

٤- كما اخذ عليه أنَّه منهج يشل فاعلية المبدع والناقد ويجعلهما خاضعين لمشيئة صارمة ومحددة سلفا مما يؤدي إلى تشابه تحليلاته.

السيميائية

كان من ثمار تطور الدرس اللساني والنقدي الحديث ظهور مناهج وتيارات نقدية كثيرة مثل البنيوية، والإسلوبية، والسيميائية. ومثلها سعت البنيوية إلى تقدم قراءات منغلقة للخطابات الأدبية والانطلاق من ثم إلى الاهتمام بالخطابات الأخرى من مثل الخطاب الفلسفي والديني والفني البصري بوصفها أنظمة فكرية تخفي خلفها سيلاً من المعاني التي يجب القبض عليها، وينطلق السيميائيون من رؤية ترى أنَّ المشكلة اللغوية أو البصرية هي أولاً وقبل كلّ شيء مشكلة (سيميائية)، وآية ذلك، إنَّ اللغة تنتمي إلى مجموعة (الأنظمة الرمزية) التي تشكل الثقافة من مثل الكتابة، والفن، والأساطير، والسلوك، والطقوس... وبسبب هذا الاهتمام اطلق السيميائيون العنان لحرية القراءة بحثاً عن النسق المتخفي وراء الإشارات أو الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات، ورغبة في كشف طرائق إنتاج المعنى.

والسيميائية أو السيمائية أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو علم الإشارة أو علم العلامات أو علم الأدلة.. الخ ترجمات وتعريبات تطول علم واحد بمصطلحين شائعين هما (Semiology) من (Semion) اليونانية حسب العالم اللغوي السويسري (فردينان دي سوسير (Saussure F. De 1913 – 1856م) أو (Semiotics) حسب العالم والفيلسوف الأمريكي (شارل ساندرس بيرس/1914–1838) (Ch. S. perice م). [*] والمصطلح الأول شاع عند الأوربيين وعند سيميائي مدرسة باريس تقديراً لصياغة (سوسير). وأمّا المصطلح الثاني (Semiotics) فيفضله الناطقون بالإنكليزية، كما يشيع في أوروبا الشرقية، وإيطاليا والولايات المتحدة الأمريكية، تقديراً للعالم الأمريكي (بيرس).

وقد اسهم في وجود هذا العلم عدد من العلماء والفلاسفة والنقاد. [**] فإذا طلبت السيميائية بوصفها علماً، فإنَّ عليك أنْ تشير إلى (فردينان دي سوسير)، و(شارل موريس)، وإذا أردتها من منهجاً نقدياً واستراتيجية مطورة في قراءة الخطابات الإبداعية قراءة سيميائية، أو قراءة النص بوصفة ممارسة دالة، كان عليك أنْ تذكر (رولان بارت) و(جاك لاكان) و(جوليا كريستيفا)، وإذا طلبتها في الفلسفة فأمامك (كاسيرر) في رمزية الأشكال، أمّا إذا أرادت أنْ تبحث عنها مفهوماً، فأنك واجدها سيميائيات: سيميولوجيا (سوسير)، بخلفياتها اللسانية، وسيميوطيقا (بيرس) بمرجعياتها المنطقية والرياضية والظاهرية، وثمة سيمياء التواصل لدى (بريتو)، و(مونان) و(بويسسنس)، وثمة سيمياء الدلالة كما عند (بارت) و(لاكان)، وهناك سيمياء الثقافة كما بشر بها الروسي (يوري لوتمان) والإيطالي (امبرتو إيكو)، وغيرهم ممن عدوا الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وانساقاً دلالية.

---

[*] ثمة تعريبات وترجمات واكثر مما ذكر، وليس هذا المصطلح الوحيد الذي يثير إشكالية في ترجمته، وإنَّما تكاد تكون هذه ظاهرة عامة في النقد، في كلّ ما نأخذه عن الآخر من مصطلحات.

[**] ظهر مصطلح (Semiologie) بالفرنسية أو (Semiology) بالإنجليزية في مجال الطب العلاجي أو الطب النفسي سنة (١٧٥٢م)، وهو دراسة علامات المرضى وأعراضهم الجسدية واللفظية، أمّا في مجال اللسانيات الحديثة فقد ظهر مع العالم السويسري دي سوسير سنة (١٩١٠ م).

ويهمني في هذا جانب اقدم تصوراً مكثفاً لهذا العلم، مركّزاً على الجانب المنهجي منه، وقريباً من النقد الفني التشكيلي، مبتدئاً بالحديث عن (دي سوسير) أول من تكلم في هذا العلم، من خلفية لسانية (لغوية) وأول من توقع ميلاده وبشر به.

سيمولوجيا (دي سوسير):

لقد بشر (دي سوسير) بمولد السيميولوجيا وحدد موضوعها بكل علامة دالة، وجعل اللغة جزءاً من هذه العلامة الدالة، إذْ عد علم اللغة جزءاً من علم السيميولوجيا العام. يقول اللغة نظام إشهاري يعبّر عن الأفكار، وبذلك يمكن الأفكار وبذلك يمكن مقارنته بالنظام الكتابي وبالنظام الألفبائي للصم والبكم وبالنظام الإشاري النقشي، إنَّ العلم الذي يدرس حياة الإشارة في مجتمع من المجتمعات يمكن أنْ يكون جزء من علم النفس الاجتماعي، وبهذا سوف ادعوا هذا العلم سيميولوجيا (Semiologie) تشبهها كأبجدية الصم، والإشارات العسكرية أو الإشارات المرور وغيرها ولكن اللغة هي أهم هذه الأنظمة العلاماتية.

ومن ثم، تنطلق السيميولوجيا من (نظام جديد للوقائع) يعد اللسان نسق دلائل معبّرة عن أفكار، لتكسب من ثم وظيفة رمزية داخل المجتمعات المختلفة. ولما كانت هذه الوقائع تشتمل داخلها على أصناف متعددة من الدلائل؛ فإنَّ الدلائل اللسانية ليست سوى فرع من هذا العلم العام، فالدلائل اللسانية لا تشكل إلاّ فرعاً من عموم الدلائل، فهي علم خاص بنوع محدد من الدلائل، وفضلاً إلى مفهوم اعتباطية الإشارة وما نتج عنه من جعل الإشارة حرة؛ تتحول من دلالة (التواطؤ)/ المشابهة إلى دلالات التخيل، ومفهوم الثنائيات وعلى رأسها التفريق بين اللغة (Language) والكلام (parole)، فقد قدم سوسير تصوّره عن الحضور (presence)= (الفعل الفني المدرك أو المشاهد) والغياب (absence)= (المعاني والأفكار والمفاهيم) على أساس أنَّ العلاقات التركيبية بين الوحدات اللغوية تشكل علاقات حضورية (في الفن التشكيلي الوحدات البصرية المدركة بصريا)، والعلاقات الاستبدالية هي علاقات غيابية تقوم على مبدأ الترابط على وفق مبدأ الذاكرة الممكنة، التي تثير وتستدع الألفاظ (وفي الفن التشكيلي ما تستدعيه الوحدات البصرية من أفكار أو مفاهيم أو أحاسيس في دماغ ونفسية المتلقي/ المشاهد). كما أضاف مفهوم التعارضات (oppositions)/ الاختلافات،

الذي رآه يتحدد من خلال التفريق بين القوانين الداخلية للغة والمعطيات الخارجية التي تربط النظام اللغوي كالانساق الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية.... الخ. وفي الفن التشكيلي التفريق بين العلاقات الفنية الداخلية في العمل الفني والعلاقات أو الصور المدركة في العالم الحسي أو النظام الفني داخل العمل الفني والانساق الجمالية والثقافية الأخرى.

سيموطيقا بيرس:

يرى عدد من الدارسين أنَّ تاريخ السيميولوجيا بوصفه علماً، يبدأ مع (بيرس) الذي درس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها، وتقوم سيميوطيقا (بيرس) على المنطق والظاهراتية والرياضيات. فالمنطق بمعناه العام علم القوانين الضرورية الموصلة إلى الصدق، يشكل (بيرس) فرعاً من علم التشكيل العام للدلائل، أي فيزيولوجيا الدلائل أو السيميوطيقا.

وإذا كانت الظاهراتية هي الدراسة التي تصف خاصيات الظواهر في مقولاتها الثلاث عن الوجود، بوصفه كيفية ووجوداً وضرورة، فإنَّ سيموطيقيا (بيرس) تتأسس على تحليل مقولات الوجود الثلاث، وتهتم بتمظهر الدليل، وفعل الدليل اللامتناهي، واللامحدود هو وحده الذي يضمن تأسيس نسق سيميولوجي قادر على توضيح نفسه بنفسة، بوساطة رسائله الخاصة. إنَّ المعنى لا يوجد خارج اللغة، وإنَّما هو في فعل التواصل ذاته، وفعل الكلام، وفعل الإنتاج.

وينظر إلى سيموطيقا (بيرس) بوصفها سيموطيقا التمثيل والتواصل والدلالة في آن واحد. وهي تتسم بأبعاد ثلاثة: بعد تركيبي، وبعد دلالي، وبعد تداولي، فاللغة على سبيل المثال تتكون من فومينات (صوينات)، ومورفيمات (وحدات صرفة)، ووحدات معجمية (وفي الفن التشكيلي للعناصر الفنية في الشكل من مثل المادة، والفضاء، والخط، واللون، والملمس)، وتشكل هذه الوحدات البعد التركيبي للدلائل. أمّا البعد الثاني فيهتم بالمعاني في علاقاتها بسياقها (الفني داخل العمل الفني). وأمّا البعد الثالث، فيعني بقواعد التأويل، أي: علاقة الدلائل بالنظر إلى مؤولاتها والمعاني التي نحصل عليها لا تمدنا بها الأشكال البصرية في بعدها الأول (التركيبي) ولا ببعدها الثاني (الدلالي) وإنَّما في بعدها الثالث، أي: الفكر الذي هو موضوع التداولية.

سيمولوجيا الدلالة:

يبدو أنَّ الإتجاه الذي يعزى للناقد (رولان بارت) يقترب كثيراً من حقل النقد الأدبي لعنايته بربط الدلالة باللغة. فقد ذهب (بارت) إلى أنَّ السيميولوجيا هي علم الدلائل، وأنَّها استمدت مفاهيمها من اللسانيات، حتى لقد قلب (بارت) المعادلة السوسرية حيث قال: " إنَّ اللسانيات ليست فرعاً ولو كانت مميزاً من علم الدلائل، بلْ السيميولوجيا هي تشكل فرعاً من اللسانيات". ويذهب (بارت) إلى أنَّ إحدى القدرات التي تنطوي عليها الأدب أو الفن هي قدرته الأيديولوجية، قدرته على أنْ يلعب لعبة الدلائل بدل أنْ يقوضها، وأنْ يقذف بها في آلة لغوية أو بصرية ليست من الممكن التحكم فيها، قدرته على أنْ يقيم في اللغة أو الأشكال المدركة المستبعدة ذاتها تعدداً حقيقياً لأسماء الأشياء. ويعد (بارت) النص ثمرة اللغة، ويعني به نسيج الدلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي، ويرى أنَّ على اللغة أنْ تحارب داخل اللغة، لا عن طريق التبليغ، وإنَّما بفعل الدور الذي تقوم به الكلمات وتشكل هي مسرحه، ويربط (بارت) (إنتاج المعنى/ الدلالة) الوحدات البصرية، لأنَّ إنتاج المعنى أصلاً من الأشكال المدركة، ولا يمكن للسيميولوجيا إلاّ أنْ تلجأ إلى أشكال العمل الفني المدركة للوقوف على دلالة الأشياء، وبهذا فالأشكال البصرية تعد أنموذجاً للسيميولوجيا لأنَّها تمدنا بالمعاني والمدلولات. يقول (بارت): "إنَّ قدرات التحرر التي ينطوي عليها الأدب لا تتوقف على الشخص المدني، ولا على الالتزام السياسي للكاتب، كما إنها لا تتوقف على المحتوى المذهبي لعمله، وإنَّما على ما يقوم به من خلخلة للّغة"، أي خلخلة في نظام الإدراك الفني والجمالي أو التواصلي. يجب أنْ نميز بين العلم والعمل الفني، فالعمل الفني يوجد حيث ما يكون للشكل الفني نكهة أو تفرد، فالعمل الفني واقعي وغير واقعي في آن واحد، فهو واقعي لأنَّه ينشغل بتمثيل شيء ما هو الواقع (وهذا قريب من الأعمال الواقعية أو التي توظف أشكال معروفة وقريبة من الواقع)، وغير واقعي، لأنَّه لا يكتفي بتمثيل الواقع، وإنَّما يسعى دائماً إلى تصوير المستحيل (الجمالي/ الجديد/ الإبداعي)، ويعتقد أنَّ الرغبة في المستحيل أمر معقول.

يحول (بارت) تحرير النص البصري وتحرير مخيلة قارئه، وفتح المجال أمام تخصيب الدلالة، فحين يصف الأثر الفني بإزاء النص البصري نجده يصف الأول أنَّه (في احسن الأحوال)

رمزي بدرجة وضيعة، بينما النص البصري تمددي وتعددي لأنَّ مجاله هو مجال الدال بإحالته إلى فكرة اللعب، والتوليد الدائم للدال داخل مجال النص البصري، على وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغيير. إنَّ المنطق الذي يتحكم في النص البصري ليس منطقاً تفهمياً (يحدد مقصد الأثر وما يريد أنْ تقوله)، وإنَّما هو منطق الإفصاح عن الطاقة الرمزية. أمّا النص التعددي فهو ليس ما ينطوي على معاني متعددة فحسب، بلْ وما يحقق أيضا تعدد المعنى ذاته ليس النص مجموعة معان، وإنَّما هو مجاز وانتقال، ولا يمكن أنْ يخضع لتأويل، ولو كان حراً وإنَّما لتفجير وتشتيت. لقد خلص (بارت) إلى مفهوم (الدلائلية) إذْ أضاف إلى مفهوم الدليل الذي شرحه (سوسير) أنَّه يتألف من (دال ومدلول)، تميّزه على صعيد الماهيات. فاللباس مثلاً، على وفق (بارت) يستعمل للتغطية، والطعام للتغذية، إلاّ أنَّ ذلك لا يمنع أنْ يدلا على شيء آخر، كذلك المعطف الشتوي يستعمل للوقاية من المطر، ولكن لا يمنع أنْ ينبئ المعطف عن حالة مناخية.

سيمولوجيا الثقافة:

وثمة إتجاهات أخرى في داخل السيميائية من مثل: سيمولوجيا الثقافة وممثليها يعدون الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وانساقاً دلالية. وقد عنى أصحاب هذا الإتجاه بدراسة الظواهر الثقافية بعدها عمليات تواصلية بين أفراد المجتمع، وربطوا بين العمل الفني والمستويات الثقافية والاجتماعية والايدلوجية، مؤكدين أنَّ العلاقة تتألف من دلال ومدلول ومرجع ثقافي.

فقد طور (امبرتو إيكو) نموذجاً سيميائياً اتصالياً بإضافة الشفرات الصغرى، التي تسهم في فك الرسالة من قبل القارئ، وبما يتيح فهم الرسالة (العمل الفني) وإعادة تركيب شفرة المرسل (الفنان) وخلقها من جديد. ويقسم (إيكو) الدلائل الإشارية إلى قسمين دلائل قصدية ودلائل غير قصدية. كما حصر (إيكو) الدلائل في ثمانية عشر نسقاً تتمثل في اللغات الطبيعية، والمكتوبة، والانساق الخطية، والحكي، وآداب السلوك، والأساطير، والطقوس، والمعتقدات، والرسائل، والتواصل الجماهيري، والعلامات الشمسية، والحسية، والذوقية، وأنماط الأصوات، وحركات الأجسام، وسيميائية الحيوان، ودلالات المكان والحركة.

أمّا سيمياء التواصل (semilogy of communication) فيمثلها كلّ من (بريتو) و(جورج مونان) و(بويوسنس)، إذْ لا يرون في الدليل غير كونه أداة تواصلية أو أداة قصد تواصلي، والعلاقة لدى أصحاب هذا الاتجاه تتكون من وحدة ثلاثية المبنى: الدال، والمدلول، والقصد، فالتواصل مشروط بالقصدية وإرادة المتكلم في التأثير على الغير. ولسيمياء التواصل محوران:

أ- **محور التواصل:** وهو إمّا تواصل لساني كما في عملية بين البشر بالفعل الكلامي، وإمّا غير لساني كما في الملصقات وإشارات الدعاية وإشارات موريس.

ب- محور العلامة: ويتلخص في أنَّ الدال (الشكل البصري المدرك) والمدلول (المفهوم المدرك منها عند المتلقي) يشكلان علامة وتصنف العلامة هنا في أربعة أصناف:

١- **الإشارة:** كما في العرافة والكهانة وأعراض الأمراض والبصمات، وتتميز أنَّها أشكال بصرية حاضرة مدركة دون أنْ تحتاج لشرح أو تعريف.

٢- **المؤشر:** وهو عند (بريتو) يساوي العلامة التي هي بمثابة (أشكال بصرية)، إشارة اصطناعية، لا تؤدي المهمة المنوطة به إلاّ حيث يوجد المتلقي لها.

٣- **الايقون (الأيقونة):** هي علامة تدل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة، وهذا يشير إلى الأشكال الحسية (الواقعية) في العمل الفني.

٤- **الرمز:** ويسميه (موريس) (علامة العلامة)، والرمز شكل بصري دال على شيء (مفهوم) ليس له وجود ايقوني (حسي أو واقعي)، من مثل الخوف، والفرح، والعدل، وكل الشعارات والصفات.

العلاقة الجدلية بين العمل الفني والمجالات الثقافية والايدلوجية ببنيتها الاقتصادية والاجتماعية، وفي مستوى العمل الفني نفسه. وإذا كانت البنيوية قد سعت إلى تقديم قراءات منغلقة الخطابات الفنية سعياً إلى تأصيل بنائية محدودة تقوم على النسق البصري. أو النموذج اللغوي (أشكال الواقع أو التاريخية/ أشكال فنية- تزامن/ تعاقب- أفقي/ عمودي...) اعتقاداً منها أنَّ

الخطابات الفنية تشكل سننها الخاصة بمعزل عن قارئها، فإنَّ السيميائيين قد أبطلوا هذا الزعم، وطوروا طرائق منفتحة للقراءة.

ومثلما فعل التفكيكيون وشككوا بوجود مثل هذه الانساق البنيوية المتشكلة داخل (العمل الفني) وذهبوا إلى أنَّ العمل الفني يحارب كلّ حالة تشاكلية خاضعة الانبناء وينزع إلى التنافر والتقويض، ورفض السيميائيون فكرة وجود ارتباط ثبات الدال (الشكل البصري المدرك) والمدلول (المفهوم المتحصل داخل المتلقي)، وقدموا تصورهم على أنَّ الإشارات تعوم سابحة لتغري مدلولاتها إليها لتتبثق معها وتصبح جميعها (دوالا) أخرى ثانوية متضاعفة الخطابات مدلولات مركبة. وبذلك حرروا الأشكال البصرية واطلقوا عناقها لتكون (إشارة حرة)، وهي تمثل حالة (حضور)، في حين يمثل المدلول (حالة غياب) معتمداً على ذهن المتلقي لإحضاره إلى فهم الإشارة، وهذه العلاقة لا تتأسس إلاّ بفعل المتلقي العارف الذي يؤسس هذه العلاقة ويقيمها بين الدال والمدلول، وهي ما تسمى بالدلالة.

وإذا كانت البنيوية قد رات في الأدب ثقافية، فان السيميائية لم ترَ فيه سوى أو مجموعة متفق عليها ضمن مستوى ما من دون أنْ يكون اتفاق على أبعادها العميقة. إنَّ القراءة السيميائية على عكس القراءة البنيوية التي ترى أنَّ النظام مؤطر لمعنى ما، ترى أنَّ النظام يظل مهدداً بسبب من اتساعه وتعذر احتوائه إلى الأبد.

إنَّ القراءة السيميائية لا تلغي القراءات السابقة عليها، وإنْ كانت تفيد منها وتحويها، فهي بتركيزها على قراءة أعماق الدال، بحثاً عن الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات وطرائق إنتاج المعنى، لتفتح المجال واسعاً لفعالية القراءة، وحفز الطاقة التخييلية لدى القارئ، ليشارك بفكرة وثقافته في إبداع النص من خلال كشف مخبؤه، وتفتيق دلالاته.

ومن الواضح إنَّ الدراسات النقدية الحديثة تتجه بطبيعتها إلى السيمياء من حيث كونها علم الإشارة الدال، بما تحتوي من كشف واطلاق، للأبعاد النفسية والاجتماعية والتاريخية والجمالية والدلالية والتداولية. ولقد علمنا تحول كبار النقّاد من أمثال رولان بارت بانتقاله من البنيوية إلى

إتجاهات غير قابلة للتحديد من مثل السيمياء، والتأويل، والنقد الحواري، وجماليات القراءة، التي تجعل من المعرفة احتفالاً، أهمية تطور الناقد مع النظريات النقدية. ولقد تعلمنا أنَّه مع السيمياء ينتعش القول بالتأول والهرمنيوطيقا، إذ تمثل هذه الأخيرة محور العملية النقدية المعاصرة، مستفيدة من كلّ النظريات والمناهج النقدية السابقة عليها.

التناص

هو الفعالية المتبادلة بين النصوص الثقافية (الإبداعية) ليوكد عدم انغلاق النص الفني على نفسه، وانفتاحه على غيره من النصوص وعلى مبدأ أنَّ كلَّ نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة، يتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول ويحدد بها على مستويات متعددة.

فالتناص هو قراءة لنصوص سابقة وتأويل لهذا النصوص وإعادة كتابتها ومحاورتها بطرائق متعددة، على أنْ يتضمن النص الجديد (العمل الفني) زيادة في المعنى على كلّ النصوص السابقة التي يتكون منها وعليه فالتقاطع بين نص وآخر، هو اسلوب لتشكيل فضاء النص: كلّ نص تشرّب وامتصاص وتحويل لنصوص متعددة أخرى، وليس الخطاب وحدة مغلقة حتى لو تعلق الأمر بالعمل الداخلي، بلْ لأنَّه يخضع لعمل نصوص أخرى، وهو بذلك مصطلح أُريد به تقاطع النصوص وتداخلها ثم الحوار والتفاعل فيما بينها. وعرف أيضا إنَّه فسيفساء من النصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لهذه النصوص، فتسنح من فضائه وبحولها النص.

قوانين التناص:

ثمة ثلاث قوانين للتناص وهي:

١- الاجترار

٢- الامتصاص

٣- والحوار

أنواع التناص:

١- التناص الخارجي (المرجعي): وهو التناص الحاصل بين أعمال فنية من جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة.

٢- التناص الذاتي: وهو تناص الفنان مع نفسه (مع أعمال سابقة له).

آليات التناص:

١- التمطيط: وهو عملية توسيع للعمل الفني ويتم ذلك في وحداته بنائية سابقة وحالية.

٢- الإيجاز: وهو ما لا يمكن الكشف عنه بوساطة القراءة المباشرة للعمل للمعل الفني ولكن قد يحصل عن طريق التداعي والتأويل.

ويمكن للناقد فهم التناص في العمل من خلال التناص الشكلي (تناص الشكل) أو من خلال مستويات بنائية الخطوطي، التناص اللوني).

التفكيكية

التفكيكية خلفية فلسفية:

ليس التفكيك (Deconstruction) منهجاً، كما أنَّه ليس نظرية عن الأدب، ولكنه استراتيجية في القراءة؛ قراءة الخطابات الفلسفية والأدبية والنقدية، من خلال التموضع في داخل الخطابات، وتقويضها من داخلها، من خلال تو جية الأسئلة وطرحها عليها من الداخل. وإذا ما علمنا أنَّه ما من نظرية نقدية إلاّ وبنيت على خلفية فلسفية وفكرية، فالنقد المضموني، مثلاً، بني على الفلسفة الماركسية، والنقد الشكلي استند إلى الوضعية المنطقية، فأنَّ من حقنا أنْ نتساءل عن الجذور الفلسفية التي بنيت عليها استراتيجية التفكيك، على الرغم من اعتراف منظر التفكيك الأول (جاك ديريدا) أنَّ التفكيك ليس منهجاً.

وقد يبدو مصطلح التفكيكية (Deconstruction) مضللاً في دلالته المباشرة، حتى إنَّ (دريدا) (١٩٣٠-٢٠٠٤) نفسه شكا من الترجمة إلى اللغات الأخرى، إلاّ أنَّه ثر في دلالته الفكرية لأنَّه يدل في مستواه الدلالي العميق على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة قراءتها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيه. وتسعى التفكيكية إلى تعويم المدلول المقترن من القراءة واستحضار المغيب بحثاً عن تخصيب مستمر للمدلول على وفق تعدد القراءات الدال، مما يفضي المتوالية لا نهاية من الدلالات. ومثلما اكد الناقد التفكيكي الأمريكي بول دي مان (Paul Deman)* على انتهاء عصر تسلط العمل الأدبي، وبدء عصر جديد هو عصر سلطة القارئ، فقد نظرت التفكيكية إلى الخطاب بوصفه نظاماً غير منجز إلاّ في مستواه الملفوظ أي في التمظهر الخطي الذي قوامه الدوال، لتغني بذلك الخطاب ينتج باستمرار ولا يتوقف بموت كاتبه، ولهذا دعت التفكيكية إلى ذلك بالنسبة للكلام، إلاّ في نطاق محدود جداً. لقد خلص (دريدا) بعد دراسته التفكيكية لمحاورة أفلاطون في (فايدروس)* إلى أنَّه إذا كان الكلام للحضور والهوية والوحدة والبداهة فإنَّ الكتابة إطار للغياب والاختلاف والتعدد والتباين. لقد تأسست استراتيجية التفكيك على رفض الميتافيزيقيا الغربية، التي هي في نظر (دريدا) أيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية بقصد تقويض التصوّر الذهني الذي ارسته الفلسفة الغربية، والقائم على تكريس المقابلات الثنائية، من مثل: (الكلام/ الكتابة، والحضور/ الغياب، والواقع/ الحلم، والخير/ الشر، وغيرها) من ثم اجترار مفاهيم ثورية جديدة من مثل: (الاختلاف) Difference، الذي يعني المغايرة والتأجيل، ونقض (التمركّز حول العقل) logo centrism.

إنَّ التفكيك العقل لدى دريدا لا يعني (اللاعقل) أو (اللاعقلانية)، وإنَّما يعني إقامة فكر متطور يقوم على محاولة رفض الميتافيزيقيا الغربية (ميتافيزيقيا الحضور) والتي وسمت الفكر الغربي

* بول دي مان (١٩١٩-١٩٨٣)، ناقد ومنظر أدبي بلجيكي الأصل. في وقت وفاته، كان من نقّاد الأدب الأبرز في الولايات المتحدة، معروف بشكل خاص بتوظيف ونقل المناهج الفلسفية الألمانية والفرنسية في الدراسات الأدبية الأنجلو أمريكية والنظرية النقدية. جنبا إلى جنب مع جاك دريدا، شكلا جزءاً من حركة حيوية مؤثرة تتجاوز التفسير التقليدي للنصوص الأدبية، وللتفكير في الصعوبات المعرفية الكامنة في الأعمال النصية والأدبية، أو النشاط النقدي. أثار هذا النهج معارضة كبيرة، ونسب إلى دي مان (المقاومة) الكامنة في أفكاره وصعبة التطبيق.

* كتاب لأفلاطون على شكل محاورة عن مفهوم الجمال.

طويلاً، والتي يشكل التعبير الأكثر صرامة عنها النظام الفلسفي، ولا سيما نظام هيغل في ميله إلى منهج الأولوية للمضمون المحدود بصورة كلّية على أنَّه مجموع المدلولات، ونظام (دي سوسير) اللغوي القائم على تكريس الثنائيات من مثل الكلام/ الكتابة، الحضور/ الغياب، الصوت/ الصمت، الواقع/ الحلم... الخ. ومن هنا نفهم أنَّ منهج التفكيك انفتح على الأسئلة الملقاة على العقل لكشف تناقض الميتافيزيقيا الغربية وهدمها هدماً ممنهجاً بقصد تفكيك الفكر النقدي للتراث الفلسفي المؤسس، ورغبته في طرح سيطرة المفهوم والمفهمة للنقاش.

وقد استعمل دريدا بعض الاستراتيجيات ليهدم بشكل افضل نظام الفيلسوف الألماني الماورائي، وتقويض التصوّر الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، والتي ظل الغرب خاضعاً لها ردحاً من الزمن على أنَّها حقيقة مطلقة بدءاً من أرسطو، ومروراً بديكارت، وكانط*، وهيغل، وانتهاء بماركس، ونيتشه*، وفرويد. ولقد كان موقف دريدا حيال مفكرين مهمين من مثل هيغل (١٧٧٠-١٨٣١م) أو مارتن هايدغر*(١٨٨٩-١٩٧٦م) مثقفاً جامعاً للنقيضين للعناية، بمقدار ما يربط الفيلسوف الفرنسي مجدداً مع بعض إيضاحات هذين المؤلفين بهدف هدم أسس عبر استعمال بعض المفاهيم والحجج المثالية من اجل كشف طابعها المتناقض، الشكاك ولعل السؤال الأكثر في فلسفة

* إيمانويل كانط (أو كانت في ترجمات أخرى) هو فيلسوف ألماني من القرن الثامن عشر (١٧٢٤-١٨٠٤). عاش كلّ حياته في مدينة كونيغسبرغ في مملكة بروسيا. كان آخر الفلاسفة المؤثرين في الثقافة الأوروبية الحديثة. وأحد أهم الفلاسفة الذين كتبوا في نظرية المعرفة الكلاسيكية. كان إيمانويل كانط آخر فلاسفة عصر التنوير الذي بدأ بالمفكرين البريطانيين جون لوك وجورج بيركلي وديفيد هيوم. طرح إيمانويل كانط منظوراً جديداً في الفلسفة أثر ولا زال يؤثر في الفلسفة الأوربية حتى الآن أي إنَّ تأثيره امتد منذ القرن الثامن عشر حتى القرن الواحد والعشرين. نشر أعمالاً مهمة وأساسية عن نظرية المعرفة وأعمالاً أخرى متعلقة بالدين وأخرى عن القانون والتاريخ.

* فريدريش فيلهيلم نيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠) فيلسوف ألماني، ناقد ثقافي، شاعر وباحث في اللاتينية واليونانية، كان لعمله تأثير عميق على الفلسفة الغربية وتاريخ الفكر الحديث.

* مارتن هايدغر فيلسوف ألماني، درس في جامعة فرايبورغ تحت إشراف إدموند هوسرل مؤسس الظاهريات، ثم أصبح أستاذاً فيها عام ١٩٢٨. وجه اهتمامه الفلسفي إلى مشكلات الوجود والتقنية والحرية والحقيقة وغيرها من المسائل. ومن أبرز مؤلفاته: الوجود والزمان (١٩٢٧)، دروب مُوصَدة (١٩٥٠)، ما الذي يُسَمَّى فكراً (١٩٥٤)، المفاهيم الأساسية في الميتافيزيقا (١٩٦١)، نداء الحقيقة؛ في ماهية الحرية الإنسانية (١٩٨٢)، نيتشه (١٩٨٣).

علم الجمال أو في مفهومية علم الجمال هو: هل للفن معادل مفهومي، أي: هل يمكن تفسير الفن بوساطة مفاهيم؟

يؤكد كانط على استقلال الفن ويرفض كلّ محاولة لإخضاعه لأهداف تابعة (أي خارج القوانين التي تسيرها: تعليمية أو دينية أو سياسية أو تجارية.

وتتخلص الأطروحة الكانطية إذن في أنَّ الجمال الطبيعي والفن يثيران الأعجاب من دون مفهوم، وإذن فكل خلق جمالي يتجاوز التصوّر المفهومي، لكونه لا يشير إلى شيء محدد، ولكون علاقاته بالفكر المفهومي يتحدد موقعها على مستوى الاستذكار، أو كما يقول السيميائيون على مستوى الدلالة Connotation. وخلاف لكانط الذي يشدد على الطابع الأصلي للجمال الطبيعي وأنَّه يثير الأعجاب من دون مفهوم، يسعى هيغل للبرهان على تفوق الجمال الفني ويتكلم عن (الطابع الناقص للجمال الطبيعي) ويعتقد على غرار العقلانية بإمكانية علم الجمال، كما يرى أنَّ تحديداً مفهومياً للفن (والطبيعة) امر ممكن، وأنَّ العمل الفني الفردي يظهر كشيء في متناول التحليل الفلسفي. ويأتي ديريدا ليرفض إخضاع الفن للوغومركزية ما: تحليل نفسية، ماركسية أو بنيوية، ويقف ضد طروحات هيغل والعقلانيين.

أمّا كوَن التفكيك ليس منهجاً، وهو ما نادى به ديريدا، فهدفه منع احتواء التفكيك أو تدجينه، وبخاصه إذا ادركنا تأكيد مفردة التفكيك على الدلالة الإجرائية أو التقنية.

إذن، تتأسس استراتيجية التفكيك بوصفها طريقة للنظر والمعاينة إلى الخطاب، وهو يقف إلى جانب الآخر من الطروحات التاريخية والسوسيولوجية والسيكولوجية والبنيوية الوصفية، هدف تحرير شغل المخيلة، وافتضاض أفاق بكر أمام العملية الإبداعية "إنها محاولة أفلاطون، ووصولاً إلى دي سوسير، لتقيم في الأفق المغلق المقابلات استراتيجية بديلة (للقراءة والكتابة) أو (في مقاربة النصوص) وهي من هذه الزاوية ليست حيادية، وإنَّما هي ثورة، تحاول قلب التضاد الكلاسيكي وإزاحة النظام.

ومن هنا رأي خوسيه أنَّ التفكيك لا يمكن أنْ يفهم على أنَّه نظرية عن اللغة الأدبية، وإنَّما يعمل بوصفه طريقة معينة لقراءة النصوص، أو نص يمتلك System لغوياً وتلتقي التفكيكية، بهذا المعنى، تقف ضد إتجاه الفكر العربي في (التمركّز حول العقل)، أي ضد (التدجين) أو (الاحتواء) عن طريق رفض النسق اللغوي أساس. وهي بتأكيدها على التعدد والاختلاف، وإلغاء الحضور والتعالي؛ إنَّما تهدف إلى تقويض نماذج الحضور، معال يسمح بظهور بدائل حضارية وفكرية وفلسفية تختلف عما ارسته الميتافيزيقيا الغربية.

مقولات التفكيكية:

لعل ابرز تلك المقولات التي أرساها ديريدا خروجاً على المنهجيات السابقة: الاختلاف، والتمركّز حول العقل، وعلم الكتابة.

١- الاختلاف Difference:

ويقوم مصطلح (الاختلاف) في فلسفة التفكيك على تعارض الدلالات، فهناك العلامات التي تختلف كلّ واحدة منها عن الأخرى، وهنا المتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية، وهكذا يخرج المصطلح من دلالته المعجمية، ويكتسب دلالة إصلاحية. فالكلمة بالفرنسية Ladifference وتأتي بمعنى إحالة إلى الآخر ورجاء؟، ولكن ديريدا حول (e) في المفردة السابقة إلى (a) لتصبح الكلمة هكذا (La difference)، مستفيداً في ذلك التحويل من منطق الفرنسية الذي يمنح الذي يمنح اللاحقة اللغوية (ance) معنى الفعل وطاقته، أي: ما يقابل (المصدر) في العربية، وإذن فالكلمة التي يستعملها ديريدا تتضمن معنى الإحالة والإرجاء والتأجيل.

ويعني ديريدا بالاختلاف الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة أو الشفرة، أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية، عبارة عن بنية من الاختلافات. وهذا يعني أنَّ الاختلاف عند ديريدا فعالية حرة غير مفيدة وهو يوجد في اللغة ليكون أول الشرائط لظهور المعنى ومن خلال مفهوم الاختلاف وعبر لعبة الأثار والاختلافات والإحالات المتبادلة، تنشأ (تفضة) (خلق فضاء) ومسافة وانزياحات

وفواصل، حتى داخل عناصر اللغة المتكلمة أو الكلام، وهذا يعني أنَّ ثمة في اللغة (اختلافاً) بالضرورة، أي اختلاف وإرجاء وإزاحة.

٢- التمركّز حول العقل Logo centrism

أمّا التمركّز حول العقل فأساسه أنَّ اللغة تمثل بنية من الإحالات اللانهائية، التي تشير فيها كلّ نص إلى النصوص الأخرى، ومن هنا وجه النقد لسوسير على أساس أنَّه وقع في إتجاه مركزية الكلمة، وأسس الحضور في الكلمة بوصفها نقطة إحالة أصلية، واذا كان الفاعل الواقعي عند سوسير هو المتكلم، فأنَّه عند ديريدا الكاتب. يقول ديريدا: لا اقصد بالمادية حضور المادة، وإنَّما صمود أمام كلّ محاولة لاحتوائه، والاحتواء هو مثالي دائماً، وعلى ذلك، إنَّ نقد مقولة (التمركّز حول العقل) يؤكد نفي تعيين الوجود بوصفه حضوراً كما كان شائعاً في الميتافيزيقيا الغربية، والسعي إلى تحطيم تلك المركزية المعينة وجودياً بوصفها حضوراً لا منتهياً. وبتحطيم المركّز يتحول كلّ شيء إلى خطاب وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل من دون ضوابط مسبقة، وتتحول قوته بفعل (الاختلاف) إلى غياب الدلالة المتعالية، والى تخصيب الدلالة المحتملة. ولعل هذا الفهم الذي يطرحه ديريدا وبخاصه سعيه إلى تحرير النص والتعدد اللانهائي للمعنى، بحيث يغدو النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدالات غير المقترنة بمرجع، وهو ما اصطلح عليه اسم (الدلالة المتعالية)، ويدخل على أنَّ النص التفكيكي لا اصل له ولا نهاية. ومن هنا فقد نادى بالقراءة المحايثة أو الباطنة للنص، وليس من خلال الانحباس داخل النص الأدبي فحسب، وإنَّما بين داخل النص وخارجه انتقالات موضوعية، ينتقل السؤال فيها من طبقة إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم، حتى يتصدع الكل، وهذه العملية هي ما دعوته بـ(التفكيك).

٣- الكتابة Writing:

يؤسس (دريدا) لمفهوم الكتابة في كتابية: (الكتابة والاختلاف Writing Difference) و(علم الكتابة Of Grammatology)، وينطلق (دريدا) في فهمه للكتابة من خلال دعوته التحديثية، من الأسس الفلسفية والفكرية التي أسس لها، فليست الكتابة وعاء لشحن وحدات معدة سلفاً، وإنَّما هي

صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها. ومن ثم يصبح لدينا نوعان من الكتابة: الأول كتابة تتكئ على التمركّز حول العقل وهي التي تسمى الكلمة كأداة صوتية/ الجدية خطية، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة، والثاني: الكتابة المعتمدة على (النحوية) أو كتابة ما بعد البنيوية (poststructuralism) وهي ما تؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة. والكتابة بهذا المفهوم تسبق حتى اللغة وتكون اللغة نفسها تولدا ينتج عن النص وبهذا تدخل اللغة في محاور مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها، فهي تستوعب اللغة، وتأتي كخلفية لها بدلا من كونها إفصاحا ثانويا ومتأخرا وهذا هو البعد الخلاق الذي يريد (دريدا) منحه للغة. وبإرساء (دريدا) لهذه المقولات الثلاث استطاع أنْ يبني استراتيجية خاصة بالقراءة المتميزة مواجها النصوص بحرية تامة من دون التقيد بالبحث عن البؤر والمركّز، منتقلاً بين داخل النص وخارجة، بحثاً عن التواترات والتناقضات، وسط شبكة اللغة والنص والدلالة، ومؤكداً على مقولة الكتابة عوضاً عن الكلام، يقول دريدا في هذا السياق: "ما يهمني في القراءة التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنَّما الاستقرار أو التموضع في البنية غير التجانسية للنص، والعثور على تواترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه، فهذا يعني أنَّه لا يتبع حركة مرجعية ذاتية حركة نص لا يرجع إلاّ إلى نفسه، وأنَّ هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته".

وبهذا يعلى (دريدا) من شأن التعدد والاختلاف في المعاني داعياً إلى إلغاء الحضور والتعالي الذي كان سمة الميتافيزيقيا الغربية لحل محلها انفتاح القارئ على الحوار مع اللغة، فتنفتح بذلك شهية النقد ونقد النقد. ومن هنا تأثر (دريدا) ومنهجه التفكيكي ليشمل الفكر الفلسفي وعلم الاجتماع وعلم النفس والنقد الأدبي والنظرية السياسية وغيرها من حقول العلم والمعرفة.

ومن هنا وصفت التفكيكية أنَّها ثورة على المناهج الخارجية وطروحاتها وكذلك على النزعة الوصفية للمنهج البنيوي، إذ رفض استراتيجية في التمرس داخل النص، ووضع منهجية، فيموضع بين ما هو خارج النص وما هو داخله، من خلال رؤية جدلية للعلاقة بين الداخل والخارج. زمن هنا اقترب التفكيك كثيراً من التأويل بإشاعته مفاهيم التعدد والاختلاف، ورفضه التقيد والثبات، ودعوته

إلى إلغاء الحضور والتعالي القمعيين اللذان أشاعتها الحضارة الغربية، ليتيح من ثم إمكانية بروز بدائل حضارية مغايرة للنموذج الغربي، وغير مستلبة له.

القراءة والتلقي

إذا كان إنتاج العمل الفني فعلاً إبداعياً خلاقاً؛ فإنَّ القراءة (قراءة العمل الفني وتلقيه) فعلاً خلاقاً أيضا، يوازي إبداع العمل الفني، يتفوق علية أو يهبط عنه على وفق ثقافة القارئ، فالقراءة الأولى نشاط إبداعي يعيد صياغة العمل الفني عند تقليه وفعل ينبنئ ويحفز على المعاني الغائبة.

تفهم القراءة على أنَّها فعل والقارئ فاعل يتعدى الفعل عبر جسد العمل الفني تشيده الأشكال هي صراع وبحث وتؤدي في مستواها الحقيقي إلى اغتناء وتطور الوعي الاجتماعي والتاريخي كما تطور الأعمال الفنية الإبداع.

إنَّ للمتلقي (المستقبل) دوراً أساسياً في عملية قراءة العمل الفني وتشكيل المعنى. إنَّ معنى العمل لا يتشكل بذاته، بلْ نتيجة تأويل القارئ لمادة العمل الفني. فنظرية التلقي ردة فعل على المناهج التي أهملت دور القارئ.

تشرح هذه النظرية آليات استقبال القارئ للعمل الفني بعين الفاحص وآلية ذوقية من اجل فهم (العمل الفني) وإفهامه وتحليله وتعليله على ضوء ثقافته وآرائه بمعزل عن صاحب العمل الفني (الفنان).

إنَّ العمل التي لا يفرض نفسه ولا يستمر في الحياة إلاّ من خلال جمهور ما، فتاريخ الفن هو تاريخ قراءة (متذوقي) الفن المتعاقبة اكثر من تاريخ العمل الفني. فنظرية التلقي ترى أنَّ أهم فعالية في عملية الفن هي تلك المشاركة الفعالة بين العمل الفني الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي. أي إنَّ الفهم الحقيقي للفن ينطلق من القارئ على اعتبار أنَّه المرسل إليه والمستقبل للعمل الفني ومستهلكه، وهو كذلك القارئ الحقيقي له تلذذاً ونقداً وتفاعلاً وحواراً.

إنَّ نشاط القراءة أو التلقي متعدد الوجوه فهو:

١- ادراك حسي للعمل الفني

٢- نشاط معرفي تفكيك وتحليل العمل الفني.

٣- نشاط عاطفي يثير الأحاسيس والنزعات العاطفية.

٤- نشاط خطابي (إبلاغي).

٥- نشاط رمزي.

إنَّ المعنى الذي يستخلصه القارئ من قراءته يمضي مباشرة ليتخذ مكان له في البيئة الثقافية التي يعيش فيها ذلك القارئ. وكل قراءة تؤثر وتتأثر معا بالثقافية والبيئة السائدة في عصر ما وفي بيئة ما.

وسيان أنكرت القراءة النماذج الفكرية المهيمنة في الخيال الجماعي أو عززت مواقعها؛ فأنَّها تؤثر بها فتؤكد بذلك بعدها الرمزي. ويكسب المعنى الذي تركبه قراءة ما في وسط ما أهميته بالنسبة لبقية أشياء العالم الذي يألفها القارئ في ذلك الوسط ويثبت هذا المعنى في خيال ذلك القارئ، وبما أنَّ هذا القارئ ينتمي بالضرورة إلى المجموعة بشرية والى خيال جماعي تتميز به هذه الجماعة عن غيرها من الأقوام، فإنَّ المعنى الذي ثبت في خياله يرفد كذلك الخيال الجماعي.

إنَّ عملية تلقي العمل الفني عملية معقدة وتخضع لملابسات كثيرة، ولكن العمل الفني وضرورة تشكيلة وخبرة القارئ وظرف عملية التلقي والبيئة الثقافية، كلّ تلك توجه عملية التلقي وتجعل لها وجودها كثيرة ومتنوعة، وكلّها وجوه مشروعة.

التأويل

هو تحديد المعاني الشكلية للعمل الفني من خلال التحليل وإعادة صياغة الوحدات والمفردات الشكلية، التركيب، ومن خلال التعليق على العمل الفني ويركّز التأويل عادة على غموض ومجازية العمل الفني التي يتعذر فهمها بشكل مباشر.

فالتأويل فعالية يقوم بها الناقد لتوضيح مرامي العمل الفني ككلّ. ومقاصده باستعمال وسيلة اللغة أو وسائل أخرى. وبهذا ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل الفني وسماته وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيراته.

بين التفسير والتأويل مواطن التقاء وافتراق، فالإلتقاء أنَّ كليهما يسعى إلى الكشف عن معنى العمل الفني وقصدية الفنان (وإذا كان المفسر يقع على عاتقه عبء فهم العمل الفني بذلك، بلْ يسعى إلى تجاوز قصدية الفنان إلى البحث عما وراء ظاهر الأشكال، أي البحث عن الرموز الكامنة في العمل الفني) ومن هنا، إنَّ من المعاني اللصيقة بالتأويل الكشف عن الخبيء والغامض، وهذا هو المفهوم من اقتران شاع في تراثنا أنَّ التفسير للعامة بينما التأويل للخاصة، وأنَّ التفسير للظاهر المرئي ولكن التأويل للباطن (اللامرئي). إنَّ التأويل يتجاوز سلطة العمل الفني الابلاغية، فالمسؤول لا يقف مقاصد الفنانين بسبب البحث في ما وراء الأشكال.

قد ينطوي التفسير على قدر من التأويل والعكس صحيح. وإذا كان التفسير يسعى إلى الكشف عن معنى العمل الفني أو قصده، فأنَّ التأويل أيضا يقوم بهذه المهمة ولكن بطريقة اكثر تعقيدا لأنَّه قد يعنى الكشف عن الدلالة الموضوعية في الأعمال الفنية التي تحمل اكثر من مدلول. وفي الوقت الذي يبدو فيه التأويل بحثاً عن فك الرموز وأسرارها العنيدة، فأنَّه يعترف بأهميته وجود هامش أو هوامش لتأجيل المعنى أو إرجائه.

النقد الثقافي

ظهر بشكل واضح واكتسب سمات مميزة ومحددة في المستويين المعرفي والمنهجي في بدايات التسعينات من القرن العشرين، حينما دعا الباحث الأمريكي (فنسنت ليتش) إلى نقد ثقافي ما بعد بنيوي.

يمكن أنْ يكون النقد الثقافي مرادفاً للنقد الحضاري، ولذلك يمكن تعريف النقد الثقافي على أنَّه (نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره ويعبّر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها).

ويعرفه الغذامي على أنَّه فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم معني بنقد الانساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغته، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي... ومن حيث دور كلّ منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي، لذا فهو معني بكشف لا الجمالي– كما هو في النقد التقليدي– وإنَّما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة الفني/ الجمالي... ليس الكشف عن إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود الفني في تدشين الجمالي وتعزيزه، وإنَّما المقصود هو كشف حركة الانساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي.

فالنقد الثقافي يعمد إلى دفع العمل الفني ليتمدد وليصبح بحجم ثقافة بأكملها، فالعمل الفني لم يعد عملاً جمالياً فحسب، لكنه حادثة ثقافية، لا يقرأ لذاته ولا لجماليته، وإنَّما يعامل بوصفة حامل نسق أو انساق مضمرة يصعب رؤيتها بوساطة القراءة السطحية لأنها تختفي خلف سحر الظاهر الجمالي، ومن ثم فمهمة القارئ/ الناقد تكمن أساساً في الوقوف على انساق مضمرة مرتبطة بدلالات (مجازية كلية) وليس على أعمال فنية ذات دلالات صريحة.

يسعى النقد الثقافي إلى كشف جيل الثقافة في تمرير انساقه تحت أقنعة ووسائل خاصة تتستر بأغطية الجمال والتأثير البصري. وهذه الانساق المضمرة التي يسعى النقد الثقافي لفهمها، هي أساس الاستهلاك الثقافي الذي يحدد مدى جماهرية عمل فني ما واستمراريته.

يحاول الناقد الإجابة على أسئلة من مثل كيف يمكن أنْ تقرأ بعض الانساق التي تشكلت عبر ممارسات طويلة (تاريخية)؟ ماهي السمات المميزة لهذه الثقافة وانعكست على تكوين العمل

الفني؟ وفي هذا لا بد من دراسة نسقية تكشف عن استمرارية النسق في ثقافة ما، والذي يكشف عن ازدواجية الدلالة ظاهر عن ازدواجية الدلالة (ظاهر/ مضمر). والبعد الدلالي المضمر هو الفاعل والمحرك الخفي الذي يتحكم في إدراكنا العقلي والذوقي، ولأشكال تلقينا لهذه الظاهرة الثقافية أو تلك.

إنَّ النقد الثقافي يذهب إلى تحليل كامل يتعدى العمل الفني ليحدد الروابط بين العمل الفني والقيّم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة أو داخلها من جهة أخرى. إنَّ هذا المنهج يسعى بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيّم الثقافية التي امتصها العمل الفني، لأنَّ ذلك العمل على عكس الأعمال الأخرى قادراً على أنْ يتضمن بداخله السياق الذي تم إنتاجه من خلاله، وسيمكن نتيجة لهذا تكوين صورة للثقافة، كتشكيل معقد أو شبكة من المفاوضات لتبادل السلع والأفكار، بلْ وتبادل البشر أيضا من خلال مؤسسات الاسترقاق والتبني والزواج

اهم المصادر والمراجع

- ستولنيتز، جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ت: فؤاد زكريا، دار ، القاهرة، ١٩٧٣.
- ريشار، أندريه: النقد الفني، ت: صباح الجهيم، وزارة الثقافة السورية، ١٩٧٩.
- التكرلي، نهاد: إتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، سلسة الموسوعة الصغيرة ٣٦، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٧٩.
- قطوس، بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٦.
- قزاز، طارق بكر عثمان، النقد الفني المعاصر، دراسة في نقد الفنون التشكيلية، مكة، ٢٠٠٢.
- الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، ١٩٨٦.