**المحاضرة الاولى**

**تعريف النقـــــد**

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 الأرْضَ 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 أنًّ الاستعمال الاصطلاحي لا يبعد بالكلمة عن معناها اللغوي الأصلي.

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.

 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 أحد 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.

 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 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:

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

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

3**- 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.

4**- 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.

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

6**- 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:

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

2- 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.

3- 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.

4- 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.

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

**المحاضرة الثانية**

**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 (1966). 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، ويتخــذون من النقــد والمــذاهب الفنيــة وسيــلة لتعليــم أسس الإنتاج الفني.

 إنَّ أحد 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: 1- النقد الفني 2- علم الجمال 3- تأريخ الفن- احد عناصرها الرئيسة- فضلاً عن 4- 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:

1. يرتبط تاريـخ الفـن 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.
2. يعد النقد الفني أساساً تقليدياً لتاريخ الفن من ناحية توثيق الأعمال الفنية التي أصبحنا اليوم نعدها من الأعمال الأثرية والتراثية.
3. 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.
4. 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 تقـدير الفـن، وفهم كيفية تفكـير الفنانين في تعـاملهم مـع المصـاعب 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:

1- ماذا يفعل النقّاد عند القيام بنقد عمل فني؟

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

 3- 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:

1- بناء الجمهور المتفتح جمالياً في ظل التطور المعرفي.

2- التثقيف الجمالي من خلال الحديث عن الفن.

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

4- تنمية الحس الوجداني للشعور وبناء شخصية الأفراد.

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

1. يعد الفعل النقدي متمماً للتجربة الجمالية بجعلها اجتماعية أو عامة.

**المحاضرة الثالثة**

**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 فإنًّ 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.

**المحاضرة الرابعة**

**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[[1]](#footnote-1)\*.... (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.

**المحاضرة الخامسة**

**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 بوصفها 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.[[2]](#footnote-2)\*

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.

**المحاضرة السادسة**

**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، أنًّ عناصر بعض الإعمال الفنية يمكن تقديرها بمعزل عن العمل الكامل، فليس صحيحاً دائماً أنْ نقول إنًّ 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).

 إنًّنا 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.

**المحاضرة السابعة**

**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 أربع خطوات بسيطة لنقد العمل الفني، تتكون من الوصف والتحليل والتفسير والحكم وهي:

1. **الوصف:**

 (ذكر ما يرى من العمل فقط): عُرف أنَّه إجراء لعمل قائمة جرد لعناصر العمل الفني، أو ملاحظة ما هو مرئي فيه مباشرة. 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

**التحليل:**

عرفه فيدلمان أنَّه جمع الأدلة لتأويل العمل الفني والحكم عليه. ويشمل على التحليل الشكلي فالتحليل الشكلي هو محاولة الكشف عن العلاقات بين الأشياء والعناصر التي قام بتحديدها الناقد في عملية الوصف

 **3- 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،

**4-الحكم:**

 (ما مدى نجاح أو المهم هو العمل الفني؟)، ما هو التقييم للعمل.

**المحاضرة التاسعة**

**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.

**المحاضرة العاشرة**

**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 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 وأقدر 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.

**المحاضرة الحادية عشر**

**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:

1. حكم القيمة يمكن تحقيق صحته أو بطلانه. ويكون الحكم صحيحاً عندما تكون الصفة التي يعزوها إلى العمل موجودة بالفعل في العمل.
2. وعلى ذلك فعندما يختلف شخصان حول قيمة عمل معين فلا بد أنْ يكون أحدهما فقط هو المصيب. أمّا المخطئ فهو ذلك الذي يعزو إلى العمل صفة لا يملكها هذا العمل بالفعل.
3. (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.
4. وعلى ذلك، فلبعض الإحكام الجمالية سلطة موثوق فيها، وبعضها الآخر ليس له مثل هذه السلطة.

**المحاضرة الثانية عشر**

1. **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).

**المحاضرة الثالثة عشر**

**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:

1- منصباً على ما ينتمي حقيقة إلى العمل الفني.

2- ومن الواجب أنْ يكون محكم الترابط.

3-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.

**المحاضرة الرابعة عشر**

**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، والمعـرفي، والأخـلاقـي، والتـاريخـي، والاجـتمـاعـي، والنفســي، والجمالي البحت.

**1- 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.

 لقـد اختلف الفلاسفـة حول الجمالية النفعية، فقـد أصـر 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 يقـول بعـدم ضـرورة الجمـال في الشيء النـافـع، وكـذلك عــدم 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.

**2- 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 مقنعـاً بالحكـم على جـديته في نقـل رسـالة معـرفية واضحـة من خـلال 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 النفسيـة... ومن ثم يـحدث التفـاوت في مـدى القيمـة التي تضفيها أحكامنا المختلفة على هذه الحكمة.

**3- 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 جمـاليـة الفـن من هـذه الناحيـة قد جـاء بهـدف الإرشـاد إلى الخـير، وكراهية الشر، وتصحيح السـلوك، وتهــذيب الوجــدان، ونشـر 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.

**4- 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.

**5- 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.

**6- 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.

**7- 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. ويبحـث النقـد الفـني من هـذا الأسـاس عـن عناصـر الجمـال في الجميل ذاته، على أسـاس أنَّ هــذه العناصـر لازمــة لتمييـزه عـن الأشيـاء العـادية.

**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.

**المحاضرة السادسة عشر**

**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، فظَّاً، 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.

**المحاضرة السابعة عشر**

**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 والـتأثير، وما يحكم فيها إذْ ذاك 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 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 ما يراه أكثر الفنون خطراً. على أنَّ هذه الأحكام التي أصدرها أفلاطون بلغت حداً مفرطاً من العمومية.

**المحاضرة الثامنة عشر**

**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 لأسلوبه. 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، أمًا اللون فهو أحد 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 أحدهم 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 أفضل 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.

**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.

**المحاضرة التاسعة عشر**

**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:

1. أسبابه 2. نتائجه 3. 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 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.

**المحاضرة الحادية والعشرون**

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

**المحاضرة الثانية والعشرون**

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

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.

**أسس المنهج الاجتماعي:**

1. ربط الفن بالمجتمع والنظر إليه على أنَّه لسان المجتمع، فالفن صورة العصر والمجتمع والأعمال الفنية وثائق تاريخية واجتماعية.
2. الفنان يؤثر في مجتمعه ويتأثر به، ورؤيته تتبلور بتأثير المجتمع والمحيط والتربية.
3. الفن جزء من النظام الاجتماعي، وهو كسائر الفنون ظاهرة اجتماعية ووظيفة اجتماعية.
4. الفن ضرورة لا غنى عنها للمجتمع، ولا يستطيع الإنسان أنْ يقدم حضارة من دونه.
5. الأساس الاقتصادي هو الذي يحدد طبيعة الإيديولوجيا.
6. الفن لا يصور حال المجتمع تصويراً فوتوغرافياً، بلْ ينقله من خلال فهم الفن له.
7. رَبطَ المنهج الإجتماعي الفن بالجماهير فجعلها هدفاً مباشراً لخطابه.

**خصائص المنهج الإجتماعي**

1. هو نقد مضموني، أي يهتم بمضمون العمل الفني.
2. الفن ناقل ومروج للأفكار السياسية.
3. النقد الإجتماعي نقد تفسيري يحاول الناقد منه إبراز الدلالات الاجتماعية أو التاريخية الكامنة في العمل الفني.
4. النقد الإجتماعي نقد تقويمي يعلي من شأن الفنان الملتزم بقضايا أمته.
5. الالتزام مبدأ أساس، ومعناه أنْ يلتزم الفنان قضايا مجتمعه، ويتجند لتصويرها والدفاع عنها.

**المحاضرة الثالثة والعشرون**

**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).

**المحاضرة الرابعة والعشرون**

**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 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 (1900)، 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... 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).

**المحاضرة الخامسة والعشرون**

**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؟) [[3]](#footnote-3)\*.

 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 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 أخفق، 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 أحد 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 اهتمامناً 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.

**المحاضرة السادسة والعشرون**

**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 الانطباعية تحوّل الانتباه إلى الناقد ذاته.

 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.

**المحاضرة السابعة والعشرون**

**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 (1943). 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 أبدأً أنَّه يجب أنْ يكون معروفاً من قبلها.

المحاضرة الثامنة والعشرون

**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 (1890م-1915) 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 (1934) 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 (1957). 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 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.

**المحاضرة التاسعة والعشرون**

**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 (Iangue) 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:

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

2- 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، 1958م) 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 أنًّ 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 وأعمق 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).

ملاحظة: هناك أسابيع مخصصة للامتحانات..

1. \* الاهتمام التلقائي بالعمل الفني لدى تولستوي سيطوره الظاهراتيون لاحقاً ليصير رؤية أخرى من الرؤى النقدية التي همها العمل الفني. [↑](#footnote-ref-1)
2. \* وهذا ما تركّز عليه الآن الدراسات المعنية بجماليات التلقي. [↑](#footnote-ref-2)
3. \* وهذا ما يلح عليه أصحاب نظرية التأويل والهيرموطيقيا المعاصرون. [↑](#footnote-ref-3)