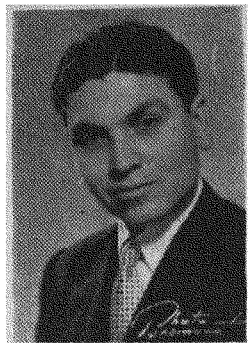

النقد والعملية الإبداعية

بقلم الدكتور علي سعد

من الناس من ينكر على النقد ان يكون فنا قائما بذاته ، فنا مستقلا عن الفنون الاخرى التي يعالجها . فهو في نظر هذه الفئة ظل تابع للفن وطفيلي لا يعيش الا على حساب الاعمال الفنية الاخرى .

وقد صدر مثل هذا الرأي عن اناس لا تنقصهم الفطنة ولا التمرس بمشاكل الناقد . ومن اصحاب هذا الرأي الشاعر ت.س. اليوت الذي مارس النقد الادبي والذي يعتبر زعيم اتجاه معين في النقد الحديث . وقد ورد على قلمه مانصه : « لا اظن ان متحدثا واحدا عن النقد استطاع ان يدعي بان النقد فن غاية في نفسه »(١)

ولن يمنعنا ذيوع اسم اليوت عن مناقشة رايه هذا . (وكثير من آراء اليوت في النقد والحياة والشعر ، هي موضع نقاش حاد) .

ونرى من واجبنا ان نفصل في داخل القضية المطروحة بين مسالتين يمكن تلخيصهما في هذين السؤالين :

١ ــ هل النقد فن مستقل قائم بذاته ، ام هو لايعدو ان يكون بناء طفيليا لا حياة له ولا وجود الا بقيامه على هامش الفنون الاخرى التي يعنى بتوضيحها وتحليلها وتقييمها ؟

٢ ــ وعلى اي الحالين : أكان النقد مستقلا ام تابعا للفنون الاخرى هل يمكن اعتبار النقد عملا ابداعيا بقدر ما تعتبر آثار الشعر او الموسيقى او التصوير او النحت او العمار ؟

ورغم اعتبارنا بان المسألتين مترابطتان من بعض الوجوه فاننا سنعالجهما كما لو كانتا منفصلتين وذلك تسهيلا للبحث .

جوابا على السؤال الاول ، يمكن ان يقال ان النقد تنتفي ضروراته وينتفي وجوده بانتفاء الفنون الاخرى . فاذا تصورنا مجتمعا انسانيا خاليا من الشعر والموسيقى والتصوير والريازه وما اليها من الفنون ، فاي مكان يبقى للنقد في مثل هذا المجتمع !؟

حين توضع القضية في مثل هذا الاطار الافتراضي لا يبقى طبعا من مجال للتردد في القول : لا وجود للنقد الا بوجود الفنون الاخرى . اذ لا وجود لعمل انساني الا بتوفر مادته ، والمادة الرئيسية للنقد هي الاعمال الفنية التي يعنى بدرسها .

ولكن ما يصح على النقد من هذه الناحية ، يصح على على كثير من الفنون والعلوم التي كرس العرف والعادة استقلالها التام . اذ كيف يسعنا ان نتصور قيام العلوم الطبية على أختلاف فروعها واقسامها اذا انعدم وجود الجسم الانساني مثلا . وهل كان لعلوم النبات والكيمياء والجيولوجيا والفلك أن تنمو وتزدهر وتقوم كعلوم مستقلة في عالم يخلو من النباتات او العناصر الكيماوية او النجوم او الطبقات الارضية ؟

وهل كان لفن التصوير والفن الموسيقي ان يعرفا هذا التنوع في الاساليب وفي صنع الابداع في التعبير الجمالي، لو لم يهتد الانسان الى المجموعة التي لاتحصى من الاصباغ والالات الموسيقية الوترية والنفخية ؟

ان ارتباط النقد بمظاهر الابداع الفني لايختلف في نوعيته عن ارتباط فن الشعر باللغة الموضوعة ولا عن ارتباط فن الريازة بمواد البناء .

ان ارتباط فن من الفنون بمادته لاينفي استقلاله الذاتي وقيامه كوجه خاص من وجوه النشاط الفكري الانساني .

لقد اصبح النقد ، في العصر الحديث فنا معترفا به له اصوله ومقاييسه ومدارسه وتقاليده الخاصة التي تبعده عن وضعه القديم حيث كان ملحقا بالفنون الابداعية الاخرى .

واكبر دليل على استقلال النقد الحديث عن الفنون التي يتخذها مادة وغذاء انه ، في حرصه على النفاذ الى صميم العمل الفني يضطر دائما الى الخروج من دائرة هذه الفنون الى افاق الفنون والعلوم الاخرى كالعلوم اللغوية والمنطق وعلم النفس وعلوم الانتروبولوجيا والاثار والميتولوجيا وعلوم الاجتماع والتاريخ واحيانا العلوم الرياضية والطبيعية ليستعير منها معارف ومعلومات ووسائل استقضاء تعينه على تحليل المادة الفنية وفهم طرق تكوينها ونموها بالشكل الدائم التجدد والتفرد الذي يهدف اليه النقد .

وبعد ، فاننا نرى ان علاقة النقد بالفنون التي تعطيه

(١) من مقال لاليوت عن « مهمة النقد » في كتابه : « مقالات مختارة Selected Essays ١٩٢٣ انظر كتاب « النقد الادبي » لستانلي هايمن ــ ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم ص ــ ١٧

مادته والفنون التي تعينه على فهم هذه المادة ليست اكثر من علاقة علم كعلم الحياة (البيولوجيا) مثلا بعلوم مختلفة ترفده او تتفرع منه كعلوم التشريح والفيزياء الكيماوية والكيمياء الحيوية والفسيولوجيا وعلم البيئة وعلم الوراثة وغيرها من علوم ، تتناول الكائن الحي وعناصره واطاره ، كل من زاوية خاصة وبوسائل خاصة وتتلاقى جميعها على ابراز الحدث الطبيعي : الحياة وعلى تفسير وحدانية الحياة ووحدتها .

اما الوجه الاخر للمسألة المتعلق بمعرفة ما اذا كان النقد عملا ابداعيا فيتضح ضمنا من الجواب على السؤال الاول .

فنحن حين نقر بان النقد فن مستقل بذاته رغم اتصاله بالفنون الاخرى نصبح مضطرين للاعتراف بان الطريق مفتوح امام المشتغلين بهذا الفن لبلوغ اعلى درجات الاجادة ولتحقيق مايمكن ان يوصف بالعمل المبدع ، الخلاق الذي لايتعذر على العقل الانساني بلوغه في اي مجال من المجالات .

ولكن يبدو ان الذين يتساءلون عن مدى الابداع في عمليات النقد لايكتفون من كلمة « الابداع » بمعنى غاية الاجادة : اي انهم لايرون فيها درجة عليا في حسن البحث وانما نوعا خاصا من العمل الفني ، انهم يتساءلون عما اذا كان العمل النقدي يشارك الوان الفنون الاخرى السمات الاخرى التي تميزها عن غيرها من النشاطات الفكرية ، والتي تبرر تسميتها بالفنون الابداعية او الفنون الجميلة .

وليمكننا الخوض في هذه النقطة الاساسية لموضوعنا يصبح حتما علينا ان نحدد معنى الابداع في الفنون .

ونحن لن نعنى هنا طبعا الا بالفنون الجميلة . وندرج تحت هذه العبارة حتى الشعر والنثر الذي يسمى النثر الفني .

ذلك اننا نعتقد ان الابداع الفني هو القدرة الفائقة على التعبير عن الجمال وعلى نقل الاحساس به الى الاخرين ، أكان هذا التعبير بالكلمة او بالنغم او باللون او بالخطوط او بالاشكال .

فنحن نرى ان بنديتو كروتشه لم يكن بعيدا عن الحقيقة عندما قال : « ان تقييم الشعر (والشعر في نظر كروتشه هو كل الفن) يرتكز على عنصر واحد ، لايتجزأ ، هو عنصر الجمال » (١) .

ولكننا لن نذهب في تحديدنا للفن الى الحد الذي يصل اليه كروتشه عندما يحاول ان يدمج علم الجمال مع فن الكلمة الجميلة مؤكدا : « ان علم الفن وعلم التعبير الكلامي ، ان علم الجمال وعلم اللغات ليسا علمين متباينين متنافرين ، ان فلسفة التعبير الكلامي ، وفلسفة الفن هما شيء واحد » (٢) .

ولكن ماهو الجمال في الاثر الفني ؟ وما هي المرتكزات التي تسمح لنا بالقول ان هذه القصيدة او هذه المسرحية او هذه المزوقة جميلة ، وان هذا التمثال وهذا النغم من الفن الفني بحيث يستطيعان ان يمنحانا انفعالات جمالية لاسبيل لردها .

هذه القضية ، قضية تحديد الجمال وتعريف الفن ، قضية شغلت الانسان منذ فجر المدنية .

لقد احست الشعوب حتى في حالات حياتها الفطرية بالطابع الفذ الذي تتصف به عملية الخلق الفني عند الشعراء الموسيقيين مثلا ، ولما عجزت عن اعطاء تفسير واضح لهذه الظاهرة الانسانية اضفت عليها تفسيرا غيبيا . ففسرت القدرة على ابتداع الشعر والموسيقى الى اتصال الملهمين من الفنانين والشعراء بقوى وارواح خيرة وتلقنهم كلامهم السحري ونغمهم الملهم .

وهكذا فقد كان للاغريق القدماء انه يدعى الاله ابوللون هو اله الموسيقى والرقص والشعر والالهام يعنو لعزته وجلاله شاعرهم ونبيهم على السواء ، اذ كان يكشف للنبي Oracle عن المغيبات ويجري على لسان الشاعر اغاني الحماسة . وكانت ربات الوحي Les Muses يحففن بالاله العظيم عازفات على الاوتار منشدات » (١) .

وكذلك العرب ، فقد كانوا يعتقدون ان لكل شاعر بل لكل معنى شيطانا اورثيا او تابعا من الجن يلقي الشعر على لسانه ، وقد ذكروا اسماء الكثيرين من هذه التوابع والشياطين . وقد كانوا يعتقدون ان هؤلاء التوابع وغيرهم من ابناء الجن كانوا يجتمعون في موضع اسمه « عبقر ». فقالوا عن الشاعر انه عبقري نسبة الى ذلك الموضع . وقريب من ذلك ورود لفظة génie باللغات الغربية بمعنى العبقرية . وهي في اصلها اللاتيني تعني الشيطان المؤاتي والمفضل ، كما عند العرب .

وقد اشترك قدماء العرب وقدماء الاغريق والرومان في القول بان الشاعر الملهم ينفذ الى ما وراء العالم المادي الظاهر ، الى عالم الغيب، وكان الشاعر يسمى باللاتينية Vates ومعناه النبي . ولقد عكس العرب القضية اذ وصفوا النبي محمدا بانه شاعر فأنكر الوحي انه شاعر . « وما علمناه الشعر وما ينبغي له ، ان هو الا ذكر وقرآن مبين ».

سموا الشاعر الملهم نبيا اعتقادا انه ليس بشرا مثلهم . بل هو بشر وزيادة ... وهذه الزيادة انما تأتيه من الشيطان العربي الذي يلقي الشعر على لسانه او من « الموز » اليونانية التي توحيه او من الاله الذي ينزل عليه الايات تنزيلا . وهذه الزيادة هي انه يرى مالا يرى ويسمع مالا يسمع كما يقول ابو اسحق المتكلم » (٢) .

ولكن هذه التفسيرات الغيبية لم تمنع من قيام محاولات لتفسير العملية الجمالية في حدود النفس الانسانية .

واقدم مانعرفه من هذه التفسيرات المفهوم المثالي الذي اطلعه افلاطون عن الجمال .

وبالرغم من ان افلاطون ينفي الشعراء من جمهوريته ويستبعد الشعر القائم على المحاكاة لانه مجانب للحقيقة بسبب انه تقليد للعالم الدنيوي الذي لايعدو ان يكون تقليدا للعالم المثالي ومن جهة اخرى لان الشعر في نظر افلاطون ينبه العواطف ويثير الاهواء مما يضر بالمجتمع السليم ؟ وانه كان اول من اطلق صورة الجمال الخالد المطلق . ولكنه كان يعتقد ان جمال الاشياء والكائنات يعود الى كونها انعكاسا للانماط المثلى للمثل العليا التي تقوم في العالم الامثل ، فللفن في نظر افلاطون هدف هو اعادة خلق الجمال الاسمى الذي نلمحه لمحا .

اما ارسطو فيحاول ان ينزع عن مفهوم الجمال طابعه المثالي المتطرف وان يرى فيه طابعا اكثر التصاقا بالانسان ، حين سعى لاعادة الاعتبار للشعراء الذين سماهم خالقين . فخصص لدراسة الشعر كتابا كاملا (بويطيقا) . وهو يعرف الشعر بانه محاكات للطبيعة . وهو لايعتبر ان المحاكات شر في ذاتها لانها تدخل في طبيعة الانسان . وهو يعتقد ان الشعر يصرف العواطف اي يجد متنفسا لها ومخرجا . وهذا ماسماه التطهير

فالى جانب عامل الفكر المجرد ، يعتمد ارسطو اذن على عنصر المحتوى العاطفي في تحديد الجمال وكذلك على العنصر الشكلي او البناء اللفظي الذي يخصص لدرس قواعده واصوله الفصول الطوال .

---

(١) بنديتو كروتشه : « علم الجمال » الترجمة الفرنسية ص ١٣٧ .

(٢) بنديتو كروتشه : « في النثر » باري ١٩٣٧ . من منتخبات مترجمة الى الانجليزية ومنشورة في كتاب « النقد الادبي » لالين وكلارك ص٦٢٨

(١) عمر الفاخوري : الباب المرصود ص. ١٩٩

(٢) عمر الفاخوري ـ الباب المرصود ص ١٠٥

وقد تاثر لنقاد العرب بالنظرة الارسطوطاليسية للشعر وخاصة فيما يتعلق بالاهمية التي يعلقها على العنصر الشكلي . وفي كتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر أمثلة كثيرة على التقاء المدرسة البلاغية العربية مع بعض افكار المعلم اليوناني ، فقدامة وكل الذين تبعوه من دارسي الشعر لم يروا في المعنى ، او مايسمى اليوم المحتوى الا الناحية التقنية من الصناعة الشعرية .

ولكن المفهوم الافلاطوني للجمال قد احدث ترجيعات عميقة في المدرسة الفلسفية الالمانية التي ازدهرت في اواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر .

فبعد ان يؤكد الفيلسوف « كانت » ان مجال الجمال هو ذاتي يعلن ان وجود الجمال هو نعمة تهبها الطبيعة للانسان ككائن مفكر وككائن له شعور على السواء . وفي المفهوم الجمالي عند « كانت » يشكل الجمال لهبا ينصهر فيه العام والخاص ،الغاية والواسطة المدرك والموضوع .

وجاء شيلنج يعترف بوجود الحدس الجمالي ويؤكد ان العمل الفني يمثل اللا محدود بصورة محدودة . وان في معنى الجمال تتحقق الوحدة بين الذات والموضوع .

ويعود شيلنج الى مفهود الانماط المثلى ، الافكار العليا التي نراها عند افلاطون . ومن هذه الافكار المثلى الجمال ، وهو التعبير الخارجي للكمال المطلق . الجمال الذي هو الحقيقة ، الكونية غير المحدودة ،الابدية المتصلة بالله . الجمال هو البداية والجوهر لكل الاشياء . والذي يسمح للانسان المتناهي وغير الكامل ان يرتفع الى رؤية فكرة الجمال ، هو الاتحاد بين الحدس والفكر ، بين المدرك والحدس ، اي اتحاد اللامتناهي بالمتناهي ، وفي نظر شيلنج الفن والفلسفة يجسدان النمط الاعلى او الفكرة فتجسد الفلسفة فكرة الحقيقة والفن يجسد فكرة الجمال .

اما هيجل فيتحدث في كتابه « علم الجمال » عن الجمال الفني الذي يعتبره الشكل الوحيد للجمال ، « الجمال الفني يولد وينبعث من الفكر».

وفي نظر هيجل : جمال الفن ليس لعبا ولا نشاطا عمليا ، ولكنه نشاط جدي وحر . ومهمته ان يعبر عن الالهي او حقائق الفكر وان يجعلها قابلة للفهم والادراك . ويشترك في هذه المهمة مع الفلسفة والدين ولكنه يتميز عن هذين النشاطين بانه يعبر عن « العلي » بصورة محسوسة ويقربه من الحواس والاحاسيس .

وينتج الفكر الاثار الجميلة التي تقوم كوسائط اولى وكأدوات توفيق بين الخارج المحسوس والفكر ، بين الطبيعة ، او الواقع المتناهي والحرية اللامتناهية في الفكر العاقل .

والجمال في الفن اذن وسط او جسر بين الاحساس والفكر . هو تاليف بين المحتوى والشكل . وهو يجمع بين متناقضين التعميم الغيبي والتفرد الواقعي .

ويعتقد هيجل ان العناصر المحسوسة للجمال الفني « والتي يوصل اليها بواسطة حاستي البصر والسمع » ليست اساسية في تكوينه ،فهي في الواقع ، لاتشكل فيه غير السطح الظاهر . فالاثر الفني يقع في منتصف الطريق ، « في الوسط » بين المحسوس المباشر والفكر المثالي، هو ليس فكرا خالصا ، ولكنه لم يعد وجودا ماديا .

ويلخص هيجل مفهومه هذا بالعبارة التالية : الفن يفكر المحسوس ويحسس الفكر »

L'art spiritualise le sensible et sensibilise l'esprit.

والخلاصة ، إن كل الميتافيزيائيين الذين عالجوا قضية الجمال قد صاروا الى اعتبار مجال الجمال كدائرة وسطى ، كاداة توفيق ، كعملية تناسق . فالذي شغل ذهن هؤلاء المفكرين ومن جاء بعدهم ممن حاولوا فهم الكون والانسان هو ، وجود التضادات والتناقضات التي تتصادم في داخلهما : تضاد بين الفكر والطبيعة ، تضاد ، في داخل الطبيعة بين الضرورة والحرية التي تتحرك كلما استيقظت الحياة وكلما تجسدت هذه الحياة في كائنات تتمتع بالتفكير . وتضاد ، عند هؤلاء الاحياء المفكرين بين الادراك الحسي والادراك الذهني ، بين الرغبة العمياء والعقل الواعي. والتضادات ، في مفاهيم هؤلاء الفلاسفة ، ضرورية ففيها تختمر الحياة التي هي في جوهرها نضال . ولكن ضرورية ايضا هي محاولات التوفيق. وقد اختار المفكرون الذين ذكرنا الدور النبيل في تحقيق هذه النزعة التوفيقية الى الجمال . فاعتقدوا ان من الضروري ان تكون هناك دائرة تحل في داخلها هذه التناقضات الكونية والنفسية ، اذ يقتضي في بعض الاحيان ان يكون الانسان في ان واحد حرا وخاضعا لحتمية ، ذا احساس وذا ادراك ، مادة وفكرا . هذه الدائرة هي دائرة الجمال . والنشاط الذي يوفق بين الطبيعة والفكر بين اللاوعي والوعي ، بين زحم الاندفاع والتفكير المتعقل هو ابداع الفنان العبقري ، وفي درجة ادنى ، التأمل اللانفعي .

هذه هي نظرية هيجل وكانت وشيلر وشيلنج وهي ترتبط بنظرة افلاطون عبر افكار سبينوزا وافلوطين التي تلتقي بدورها مع افكار الفلاسفة المسلمين وخاصة ابن سينا .

ولكن هذه الافكار الفلسفية تكتفي بالبحث بصورة غيبية تجريدية عن مكان الجمال من ذهن الفنان ومن الطبيعة . ولكنها لا تعنينا كثيرا في فهم اسرار الجمال الكامن في الاثر الفني ، في نطاق الحياة الواقعية ، وفي علاقة الفنان المتشابكة مع الفئات الاجتماعية المتعددة وقد عني كثير من الباحثين اللاحقين بتوضيح معاني الجمال في مختلف الفنون الابداعية منطلقين من زوايا عديدة فقامت مدارس نقدية عديدة لتوضح ولتدعم المفاهيم التي كانت تحملها المدارس الادبية والفنية المتعاقبة .

وسنكتفي ، لضيق المقام هنا بلمحة عن آراء بعض مفكرين من عصرنا ، عرضوا من زوايا مختلفة لقضية الجمال في مجملها وسعوا لتفسير عمليات الخلق الفني واسباب الفعالية للاثر الفني .

ويعتقد برغسون (1) ان بين الطبيعة ونفوسنا ، وبين الطبيعة وذاتنا ، ينسدل حجاب : حجاب كثيف بالنسبة للمجموعة العادية من الناس ولكنه حجاب رقيق وشفاف بالنسبة للفنان والشاعر . وعندما ننظر او نستمع الى الاشياء فما نراه وما نسمعه منها هو فقط مختارات تقتطعها حواسنا لتستخدمها كأضواء في سلوكنا . فحواسنا ووعينا لا يعطينا الا تبسيطا عمليا للواقع . وفردية الاشياء والكائنات تغرب عنا باستثناء الحالات التي يكون من مصلحتنا ماديا ان نميز هذه الفردية . فنحن لا نرى الاشياء بذاتها . وفي اكثر الحالات ، نحن نقصر انفسنا على قراءة العناوين التي نلصقها عليها . والكلمات تدل في اكثريتها الساحقة على الانواع . فالكلمة لا تلحظ من الشيء الا وظيفته الاكثر عادية . وهي تتدخل بينه وانفسنا وتود ان تخفي مشكلة عن اعيننا . وحتى الحالات الداخلية ، تحجبها الكلمات عنا ذواتها وحياتها الفريدة ، وجوهرها . فنحن لا ندرك من المظهر الخارجي لحالتنا النفسية ، نحن نفي فقط الجانب اللاشخصي من عواطفنا . هذا الجانب الشائع الذي رسخه الكلام بصورة دائمة ، كما يبدو دائما ، في الظروف ذاتها بالنسبة لجميع الناس . وهكذا يغرب علينا عادة الحس بالفردي والفردية . فنحن ننتقل بين التعميمات والرموز التي يقيمها الكلام بديلا عن الاشياء العواطف .

ومن حين لآخر تنصب الطبيعة نفوسا تعرف كيف تكون اكثر انفصالا عن الحياة ، انفصالا طبيعيا يتجلى في الصورة البكر للرؤية والسماع والتفكير . تلك هي نفوس الفنانين . وعادة يتوجه كل فنان نحو الفن عبر واحد فقط من حواسه وللفنان استعداد خاص لان يعي اللون للون والشكل للشكل ، أي لان يعي الشيء لذاته . فحياة الاشياء الداخلية هي التي تتبدى للفن عبر اشكالها والوانها . وشيئا فشيئا هو يدرس هذه الحياة في ادراكنا . هو يلهينا عن سلفية الشكل واللون التي تقف حاجزا بيننا والواقع . وتحت آلاف الرموز الخارجية والظاهرة من الانفعال ، وخلف الفكرة الشائعة والتعبير التقليدي الذي

ـ التتمة على الصفحة ١٠٠ ـ

(١) هنري برغسون : الضحك ـ باريس ـ مكتبة الفلسفة المعاصرة .

النقد والعملية الابداعية

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٦ ـ

يظهر حالة نفسية فردية ، يستطيع (فنانون) آخرون ان يبلغوا الانفعال الحقيقي والصفة الفريدة في جوهرها المختوم . وليحملونا على ان نقوم بالمجهود نفسه هم يجبروننا على ان نرى بانفسنا شيئا من الذي رأوه هم . فيحدثوننا او يوحون الينا بأشياء لم يكن الكلام المألوف معدا لان يعبر عنها . ويذهب (فنانون) آخرون أبعد فابعد . فهم يدفعوننا لتحريك اوتار خفية كانت تنتظر من يثيرها في اعماق كياننا . وهكذا لا مهمة للفن ، أكان تصويرا او نحتا ، شعرا او موسيقى الا ان يطرد الرموز النفعية والتعميمات المتواضع عليها والمسلم بها ، اجتماعيا . وكل شيء يطرد الواقع عنا . فالفن يضعنا وجها لوجه مع الواقع . الفن هو فقط رؤية اكثر مباشرة للواقع . ولكن هذا الصفاء في الادراك ادارة الظهر للموضعات النفعية ؛ انه يتضمن « لانفعية » عفوية ومركزية في الاحساس والوعي ، و « لا مادية » معينة في الحياة ، وهذا ما سمي دائما مثالية وبرغسون يرى ان التضاد بين الواقعية والمثالية في الفن يقوم على سوء تفاهم . ففي نظره تقوم الواقعية في حقل العمل ، بينما تقوم المثالية في الروح . فعبر الحياة المثالية فقط نستطيع ان نختصر الاتصال مع الواقع .

هذه النظرة البرغسونية للفن تعود في بعض جوانبها الى النظرة البدائية للشعر والالهام حينما كانت الشعوب ، في فجر مدنيتها تعتبر الشاعر او الفنان وسيطا بين البشر وقوى غيبية ، ألهة او شياطين تلقي على لسانه الشعر او الموسيقى او الغناء . ولكن برغسون استبدل الالهة او الشياطين او الموز بالطبيعة التي جعلها تصطفي الفنان كانسان فريد مختار لتزوده بقوى خارقة في رؤية الاشياء وفي نقل الرؤية للناس . وبرغسون يضفي على الطبيعة نوعا من القوة الواعية . ونظرته هذه تنحدر من اتجاه الفلسفي العام المرتكز على الفائية التي تحاول تفسير حركة التطور في الطبيعة والحياة بوجود قوة منظمة مدركة تنبثق من الطبيعة وتشرف على دفع الكائنات في سيرها الطويل نحو اشكال اكثر كمالا وتعقيدا ووعيا وفردية وخروجا من المادية والسكون والتماثل . هذه الحركة هي التي يسميها الفيلسوف الفرنسي « الزخم الحي » والذي يعتبره المحرك الاول للتطور الخلاق .

ورغم ما تزخر به هذه النظرية من براعة ودينامية مشوقة ، فاننا نعتقد انها لا تصمد امام الفحص العلمي الذي ينكر عليها غائيتها الشديدة ومحاولتها لحصر الموهبة الخلاقة عند الفنان فيما ترفده به الطبيعة والغريزة (تحت اسم الزخم الحي) صارفة النظر عن اثر العوامل الاجتماعية في تكوين الحس الجمالي والموهبة الابداعية .

ولكن هذا التحفظ لا يمنع من الاعتراف بالمكسب الجديد الذي جاء على حد النظرة البرغسونية في تركيزها الاهتمام على طابع التفرد والمعاني البكر التي تعطيها اللغة الفنية للاشياء بعكس اللغة المألوفة التي لا تعطي فنها الا صورا جزئية مبتورة مبتذلة ، الا رموزا عامة ومشتركة بين الناس .

وقريب من هذه النظرة بل وتنحدر منها افكار الاديب الفرنسي تيرى مولينيه Thierry Maulinier عندما يفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية فيقول :(١)

« بما ان وظيفة الشعر ان يوحي بوسائله الخاصة النصيب الفريد في كل شيء مسمى ، تبدو الاعمال الشعرية بمثابة الوسيلة الاكثر فعالية بمتناولنا لاكتشاف ما يستعصى على الكلام الصريح ، من العالم .

وباضافتها على كل مفرد ، في الكلام المألوف ، ما ليس يقوله ، تقوي هذه الاعمال الشعرية ، ان لم يكن قدرتنا على العالم ، فعلى الاقل احساسنا به .

ومن الاخطاء الشائعة التناقض الذي يفرضه الناس بين «الشعر» و « الواقع » . فالكلام يخبيء الواقع تحت قشرته الشفافة ، باستعماله المألوف . اما الشعر فيعيد للكلام عمقه ويسمح لنا نبصر وراءه الحقائق الواقعية التي لم نكن لنقيسها عادة الا في مخططها النفعي . وبذلك يملك الشعر سلطانا لا يحد على الكون وسلطانا اكبر على الواقع. وبذلك يملك ايضا ، ككل عملية خلاقة ، صفة عقلانية عالية . فما يعزى الى الشعر من « لا عقلانية » ومن « لا واقعية » ليس الا من باب الهراء . بل على العكس يمكن تحديد الشعر على انه عقل اعلى ؛ وان قيمته الفريدة ، كأداة للمعرفة ، تتأتى مما يخلق ، في نطاق مقاييس خاصة للاشياء يجهلها العقل المنطقي . ان العملية الشعرية ترفض هذه الفوضى في العقل البشري التي تحسب انها تمتلك لب الاشياء . انها تجرف المبدع الخالق الى هذه الحواشي من الكون التي يتركها الكلام المألوف عذراء ؛ الشعر يستخرج لنا من عالم ابدي البكارة مباهج دائمة التجدد . انه يعطينا اذن الشكل الاعلى للمعرفة » .

ويلتقي هنا تيري مولنييه مع فاليري عندما يقول : « الشعر هو كلام في حالة التولد » . فالشاعر في نظرهما يسمي الاشياء والمخلوقات بما يشبه جلال المعمودية . ويبدو ، لهما ، انه لا تكتفي بتسميتها وانما ايضا بخلقها ، عندما يسميها . فكأنه يقول للاشياء عندما يذكر البحر او المرأة أو الشجرة : كن بحرا ! او كوني امرأة أ أو كوني شجرة ! » وهكذا يستعيد الكلام وظيفته شبه الالهية كعمل لتعميد الاشياء . ان الشاعر يبدو كأنه يدعو العالم ان يولد من جديد .

هذه النظرة تعيد الى الاذهان الكلمات الملتهبة التي كان يصف بها الشاعر شيلي (١) العالم السحري الذي تكشفه العملية الشعرية مصدقا على قول تاسو : « ليس من يستحق اسم الخالق ، غير الله والشاعر » .

ونرى ان هؤلاء المفكرين الذين يمثلون المدرسة الرومنطيقية (شيلي) او الامتداد للمدرسة الرمزية (فاليري ومولنييه) لا يبعدون كثير ، عن الالتقاء ، في بعض الوجوه ، مع المدرسة الواقعية التي لم تكن تتردد عن التصريح على لسان رائدها كارل ماركس :

« الفن هو بمعنى في المعاني ، أسمى درجة من درجات الفرح يمكن ان يهبه الانسان لنفسه . والفن يعبر في درجته السامية عن خلق الانسان ذاته بذاته » (٢) .

وهل يعدو هنري ، احد المخططين النظريين لهذه المدرسة ، روح آراء مولنييه وفاليري عندما يقول منطلقا من فكرة ماركس : « الفن فرح (يعني اكثر من متعة واكثر من اهتمام ذهني) انه خلاص . وما يزال يخلص الكائنات البشرية من حدودها . لقد عرض وما يزال يعرض اسمى صور الانسان : النماذج ، القدوات » (من كتاب علم الجمال ـ ص ٤٧٠) .

وكذلك يقترب الماركسي بليخانوف من كل المفكرين الالمان والفرنسيين الذين عالجوا قضية الفن والجمال حين يقول :

« على الفنان ان يضع في صورة فردية الشيء العام الذي يشكل الاساس لاثره » .

(بليخانوف : الفن والحياة الاجتماعية . النص الفرنسي باريس ص. ٢١٦) .

ومثله ايضا ، من هذه الناحية ، هنري لوفيفر عندما يعرف الفنان

---

(١) شيلي : Shelley : دفاع عن الشعر ـ كتب سنة ١٩٢١ . انظر مقاطع منه في كتاب الين وكلارك : « النقد الادبي » ص ٣١٤ .

(٢) وردت في كتاب « علم الجمال » لهنري لوفيفر . ترجمة محمد عيتاني ص ٤٩٠ .

(١) تيري مولنييه : مدخل الى الشعر الفرنسي دار جاليمار ١٩٣٩ .

بقوله : « الفنان ، الخالق في الفن ، هو كائن انساني يحس باستعداد وبحاجة اساسية ملحة لنشر ما انطوى من ذاته وتحقيق هذه الذات في شيء محسوس في موضوع « والفنان يختلف في هذا الامر عن العالم والفيلسوف وعن رجل النضال والعمل . » والامر هنا يتعلق بالفنان لا بالفن اطلاقا . وهذا التعريف يشير بشيء من الالحاح الى وجه من وجوه الفنان : الى الدعامة التي لفرديته الشخصية في النمو العام للمجتمع والحضارة » (١) .

وهكذا يتفق جميع الذين عالجوا الموضوع الجمالي في الفن ، على مختلف ميولهم واتجاهاتهم على اعتبار النزعة لطبع الاشياء ، موضوع اهتمام الفنان ، بالطابع الفردي كعنصر اساسي من عناصر الابداع الفني. فردية العمل الفني ، هي في صلب العملية الفنية . وهي المرتكز للتفرد وللاصالة والطابع الفريد .

هذا مع ضرورة الاشارة الى ان انصار مدرسة الواقعية الاجتماعية وعلى راسهم الماركسيون ، يصرون على اهمية العنصر الفردي في الخلق الفني لينتهوا الى ضرورة العناية بدرس الظروف الاجتماعية والتاريخية المكونة لشخص الفنان وللمادة الفنية التي يعالجها وخاصة اثر العلاقات الانتاجية السائدة في مجتمع ما ، في عصر ما ، في تكوين الانتاج الفني، وحتمية تعبير الاثار الفنية وغيرها من الابنية الفوقية للظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تقوم في اساسها كبناء سفلي .

والان بعد هذه الجولة الواسعة في مختلف المفاهيم الفكرية للجمال وللعملية الابداعية ، اصبح لزاما علينا ان نتساءل :

ما علاقة النقد الفني بهذا العالم الخاص الذي اجمع الفلاسفة والمفكرون على افراده للنتاج الشعري والموسيقي والفنون الاخرى ؟ هل بالامكان ادخال النقد في نطاق هذا العالم ؟ او بالاقل ، هل في وسعنا ان نؤكد ان العمل النقدي يحمل الملامح والسمات التي اضفاها المفكرون الذين ذكرنا على الاعمال الابداعية التي ادخلوها في مجال الفنون الجميلة ؟

لقد قلنا في مستهل بحثنا ان النقد فن مستقل عن الفنون الابداعية التي نعالجها . وقد كان من البدهي ان يستتبع هذا التأكيد ان ينفي فورا البحث بعلاقة النقد بالعملية الابداعية المميزة للفنون الجميلة . فاستقلال النقد كان من شأنه ان يحمل على الاقرار بان له اصولا مختلفة واساليب وفعاليات ونواميس من طبيعة تختلف عن نواميس منشأ الاثر الفني وفعاليته .

هذا صحيح لاول وهلة . فان نظرة عاجلة على اكثر الاثار النقدية المعروفة تحمل على الاعتقاد بان النقد يدخل في نطاق الابحاث العلمية اكثر مما يدخل في دائرة الخلق الفني .

فالنقد يشارك الابحاث العلمية خاصة الاعتماد على التسلسل المنطقي. وهو يرتكز على المعرفة الواعية لانه في طبيعته وفي غاياته محاولة لالقاء الضوء على الاعمال الفنية ولتنمية الوعي بمصادر الجمال فيها ؟ وان تركيز المدرسة الحديثة في النقد وخاصة في بريطانيا والولايات المتحدة، على اعتماد المعطيات التي تقدمها العلوم المختلفة تزيد في اضفاء الطابع العلمي على الابحاث النقدية التي اصبح البعض يعتقد قسما منها ملحقا ببعض العلوم وخاصة علم النفس والتحليل النفسي .

يقول بيوس سرفيوس (٢) : « ان لغة العلوم هي مجموع العبارات التي يوجد لكل منها بديل او عبارة معادلة » .

وهو يعني بذلك ان العبارات والجمل التي تستخدم لطرح مسالة حسابية او لتوضيح اختبار كيماوي او فيزيائي مثلا تتصف باحتفاظها بالمعنى ذاته بالنسبة لجميع القراء أو السامعين . ومن جهة اخرى بالامكان استبدال المفردات بمفردات أخرى في داخل الجملة ذاتها دون ان يتغير المعنى المقصود ، وكذلك بالامكان ، في اللغة العلمية استبدال الجمل باخرى لاعطاء المعنى نفسه ، وبكلمة ان للمفردات قوة ابرائية مطلقة في اللغة العلمية ، أي انها مقبولة في التعامل من قبل جميع الناس .

وتنطبق هذه الصفات على لغة البحث النقدي ، باستثناء بعض الكتابات النقدية التي يمكن ان تدخل في فئة النثر الفني . ففي لغة النقد ، كما في كل لغة علمية تحمل المفردات الواحدة المعاني نفسها بالنسبة لجميع القراء ، انها تحمل المعاني « الاستعمالية » ، كما يقول فاليري اي المعاني التي يكرسها الاستعمال . وكذلك من الممكن تلخيص بحث نقدي ونقل محتواه الى القراء بصورة تقريبية او مختصرة . ويمكن ترجمة الاثر النقدي من لغة الى اخرى دون ان تفقد اكثر قيمتها .

اما الاثر الفني فيستعصي على جميع هذه المحاولات . فان قيمة هذا الاثر رهن بطابع الكلية والوجدانية والتفرد الذي يحمله ، بحيث لايمكن ان ينظر اليه الا كاملا وكما ورد في ريشة مبدعه او بأزميله وكل محاولة لابدال جزء منه باجزاء يعتقد انها معادلة ، وكل محاولة لنقل محتواه بتعابير اخرى او بأشكال وصور مختلفة تقضي عليه وتفقده المبرر الاول لوجوده ولقيمته : الاصالة . والاصالة تعني انبثاق الاثر الفني من ذات الفنان بصورة مباشرة وظهوره تعبيرا مباشرا عن العواطف والاندفاعات الملتحمة والملتصقة التصاقا حميما بشخصيته الفردية ولهذا فان من المتعذر تلخيص العمل الفني او نقله الى لغة اخرى . ان كل ماينقل هو محتواه ، والمحتوى ليس الا احد عناصر الاثر الفني ولكن من المستحيل نقله بكليته وميسمه المتفرد الاصيل .

ومع ذلك ، مع كل هذه السمات التي تقرب النقد من البحث العلمي فاننا لانميل الى استبعاد العمل النقدي استبعادا كاملا عن دائرة الانتاج الابداعي .

(١) هنري لوفيفر : علم الجمال ـ ص ٤٦

(٢) بيوس سرفيوس : Pius Servius لغة العلوم ـ ١٩٣١ ص ٣٩

دار المعارف لبنان

بناية الصيلي ساحة رياض الصلح ص.ب. ٢٦٧٦

تقدم القصة التاريخية التي تصور حوادث الثورة الفرنسية ، قصة رجل من النبلاء كافح وناضل مع الشعب ضد الطغيان وحكم النبلاء الفاسد .

سكارموش

قصة مليئة بالمغامرات والمفاجآت والمغامرات والبطولة

تأليف الكاتب الشهير رفائيل ساباتيني

الثمن ١٠٠ ق.ل. أو ما يعادلها

تطلب من جميع المكتبات الشهيرة

فاننا قلنا انه اذا كان النقد مستقلا عن الفنون الاخرى فهو متصل بها اتصال التمثال بالحجر او الخشب الذي صنع منه .

وهذا الامر يؤدي الى ضرورة مشاركة الفنون الاخرى الكثير من عناصرها وهمومها ومخاطر تكونها .

فالنقد ليس علما كله . انه لايقع في نطاق البحث العلمي الا في جانب منه ، ولكنه في جانب اخر يقع او يتجه نحو الوقوع في دائرة الخلق الفني . النقد هو احد النشاطات الانسانية التي تقع على التخوم القائمة بين العلم والفن . وهو بحكم مركزه هذا يستعير من كل من الجانبين بعض عناصره ليغذي بها الجانب الاخر . مثله في ذلك مثل الفلسفة وعلم الجمال .

ومن الواضح ان النقد استفاد الكثير من مكتسبات المعرفة العلمية . ومنذ اقدم العصور لجأ الباحثون والفلاسفة الى معطيات العلم لتقييم الفن . فمنذ القدم استعار الدارسون معطيات الارقام الرياضية لفهم اسرار الايقاع الشعري والموسيقي . وقد تجلى هذا الاكتفاء بين الذهن العلمي والفني في الخليل بن احمد لمشكلة العروض والاوزان الشعرية هذه الدراسة التي كانت احدى المنطلقات الرئيسية للدراسات النقدية للشعر عند العرب . وقد كان للوثبة العلمية الكبرى التي عرفتها الانسانية في القرنين الماضيين وخاصة في العلوم البيولوجية والطبيعية ، ولمولد علوم جديدة اجتماعية وغير اجتماعية قد امد النقد الادبي والفني بمواد للبحث وللاستقصاء لاينضب . هذا بالاضافة الى الدراسات اللغوية والترهية والادبية المقارنة التي وسعت افاق المعرفة الفنية واغنتها على نطاق لاعهد للانسانية بمثله .

ولكن لابد ان يتبادر الى ذهننا هذا السؤال :

وهل اللجوء الى هذه المعارف العلمية هو من نصيب النقد وحده ؟ الم تستمد الفنون من الحركة العلمية والرقي التكنيكي مواد لاتنضب للالهام ومحرضات وموحيات ومواضيع لاحد لها ؟

ولعل المدرسة السوريالية في الشعر والتصوير هي التي ذهبت الى ابعد في هذا الاتجاه نحو الاستيحاء من معطيات العلوم الحديثة . فكان لها الفضل الذي تعتبره من امجادها الكبرى ، في توسيع مجال الابداع الشعري والفني الى ابعاد كونية والى اعماق من الحياة الفكرية كانت مهملة الى هذا الوقت . ومتروكة دون افادة . فقد كان للتجربة السريالية الفضل في ان تحمل المجهول في اعماقنا النفسية والذهنية الى ضوء الكلمة المهموسة وان توجه نداءاتها الى عقلنا الباطن والى كل اجزاء الانسان التي كانت متروكة في الظلام فاصبح تاريخ الفن مدينا للسريالية بالاغوار والاصداء التي اكتشفتها وبالكنوز المجهولة التي فتحها امام الابداع الشعري وبالمناهج القائمة على التفتت واعادة التنظيم التي اعادت للاشياء في هذا العالم وجودها العميق وقيمتها الاخاذة .

فالتقت السريالية مع الحركة الفرويدية في محاولتهما لدمج الاقسام الخفية وغير المروضة من حياتنا العقلية مع الاثار الموضوعية والقابلة للاداء والنقل من النشاط الفني . وهكذا يصح اعتبار السريالية والفرويدية كدعوتين للوعي لا كدعوتين للاوعي ، وكحركتين للارتفاع باللاوعي الى مستوى الوعي .

ولا يقف التفاعل بين الحركة العلمية والحركة الفنية عند هذا المظهر فالفن الروائي الذي يعتبر علاقة العصور الحديثة استنفد كل جهوده في وضع الحقائق والاساطير العلمية في دائرة البناء الفني ويكفينا ان ننظر الى الاهمية التي كانت تعلقها المدرسة الطبيعية L'Ecole Naturaliste في القرن التاسع عشر في فرنسا على تبني الطريقة العلمية في القصة وفي الدراما وقد بلغ هذا الاتجاه حدا من الغلو ، عند بعض زعماء هذه المدرسة الى حد الدعوة لما سماه زولا : « القصة التجريبية » . والى بناء « ادب يسيره العلم » (١) : وهو يعني بذلك ان يدخل في الرواية المنهج التجريبي الذي ادخله العالم البيولوجي كلود برنارد في علم الفسيولوجيا .

وكما كان الكثير من مسرحيات شيلر وجوتيه واشعارهما انعكاسات للافكار الفلسفية التي كانت تضطرب في تعاليم زملائهم ومعلميهم من فلاسفة المانيا في اواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كذلك نجد في الكثير من قصص الروائيين الروس ، مثل دوستويفسكي وتشيكوف وجوركي وتورغييف أصداء عميقة للافكار الفلسفية والاجتماعية والعلمية التي كانت تعصف في المجتمع الروسي تحت الحكم القيصري .

وهل من تفاعل مع الجو العلمي اشد مما نجده في روايتي « الجريمة والعقاب » و « الاخوان كرامازوف » اللتين تبدوان محاولة فنية لاستخدام معطيات العلم الجنائي وعلم النفس الناشئين في خلق الاطار للرواية وفي تحريك اشخاصها بصورة تبدو وكأن الحياة على اطراف الحروف .وهل نحن بحاجة الى التذكير بالعلاقة الوثيقة بين قصص جيمس جويس وتعاليم « يونج » في علم النفس الجماعي ، وكذلك بين معطيات علم النفس الناشيء وروايات مارسيل بروست التي تعتبر وثائق لاتقدر بثمن عن حياة النفس اللاواعية واثر الذكريات فيها . وهذا الاتجاه لمثل المعطيات العلمية وللافادة من المنهج العلمي في الاستقصاء والبحث العلمي المنظم وقوة الملاحظة يبلغ ذروته عند قصصي معاصر هو جون شتاينبيك وخاصة في روايته « عناقيد الغضب » ، وفي بعض قصص « الوادي الكبير » التي تزخر بالمعلومات الدقيقة والملاحظات الفريدة عن حياة النبات والحيوان وعن دقائق تركيب الالة مما لاتصدر الا عن عالم راسخ القدم في علمه ومما يعطي هذه القصص نفسا ملحميا في تمجيد الالة والعلم واثرهما في حياة الناس ، يتفق مع مستوى الرقي في عصرنا الحديث .

وحتى الشعراء لم يفلتوا من وحي الحركة العلمية ومن اغراءات عكس رموزها ومناهجها واغوارها الفنية في أشعارهم .

ولن نكرر ماقلناه عن شعراء السريالية ، ولكن حسبنا ان نشير الى شاعر مثل فاليري يجمع كل جلال الجمالية الاغريقية الى صفاءالكلاسيكية الحديثة . فاننا سنجد في شعره كل معاني التوازن والصرامة والانضباط العاطفي وكل الاقتصاد في الشكل والعبارة ، وبكلمة كل الصفات العقلانية التي تذكر بلغة علم الرياضيات المتجردة من كل مايفضل عن ضرورة توضيح المسألة الفكرية العليا .

اننا اوردنا كل هذه الامثلة لندلل ، خلافا لاراء الاسطاطيقيين الذين ذكرناهم ، ان الفن نفسه لايعتمد فقط على الحدس كوسيلة للمعرفة وان عملية الابداع الفني لاتجري فقط في ظلمات الحياة اللاواعية او على هامش العقل المنظم والادراك المنطقي ، وان النشاط الزاخر بالتنظيم الذهني لايدمر حتما المادة الشعرية .

اننا نبيح لانفسنا الاعتقاد بان الفنون ، وان كانت تغني احلام الانسان واشواقه المخبوءة في جملة ماتعنيه ، تعبر ايضا عن العمليات المتوازية المتماسكة المتناسقة بفعل العقل الواعي والتسلسل المنطقي . ولا بد لنا ان نفكر بالجهد الشاق الذي يبذله الروائي المؤلف المسرحي لاختيار اشخاصهما ولتنويعها وتنويع حوارها وسلوكها ولخلق المواقف التي تتصارع فيها لنرى كم من الطاقة الذهنية الواعية تلزم لعمل الخلق الفني . وكذلك كم من طاقات مفكرة وكم من خبرة بالآلات وبالاصوات المتفاوتة التي يمكن ان تصدر من كل منها ، وكم من قدرة على التنظيم والتصوير تلزم للمؤلف الموسيقي ليعرف بصورة مجردة نوع الانغام المتألقة التي ستنبثق من تآلف عزف الات معينة في لحظات معينة .

الحدس وحده لايكفي لحل كل هذه المسائل بل يلزم ان تعمل الى جانبه كل القوى الواعية المخزونة في ثنايا عقله ، عند لحظات ابداعه . وكذلك الشاعر الذي يخضع للقواعد الصارمة من النظم وخاصة للقواعد العروضية في الشعر العربي يحتاج الى مثل هذه الذخيرة من الادراك الحي وحتى الاحلام ، التي يعتقد انها درب الشعراء والفنانين الى الاسرار الكونية ، اليس من الممكن ان نرى فيها البقايا من الحياة الواعية السابقة؟ الا يمكن اعتبار اللاوعي النتاج لتفتت القوى العقلية الواعية ؟ فالابداع الشعري والفني ليس فقط ضربا من الحلم ولكن قبل كل شيء وجها

---

(١) اميل زولا : الرواية التجريبية : Le Roman Expérimental باريس ١٩٠٢

من اليقظة ، ومن التنبه الواعي العميق .

فاذن لايجوز استبعاد النقد عن دائرة الابداع الفني لمجرد أن الناقد يحتاج الى مخزون واسع من الثقافة العلمية والفنية والى مقدرة واسعة على استخدام وسائل التحليل والاستقراء والاستنتاج والاستدلال وغيرها من الوسائل المنطقية .

وكلما كان المحتوى غنيا وعميقا كلما كانت حاجة الفنان اكبر الى استخدام هذه الوسائل العقلية ، ولا يخفى ان غنى المحتوى يشكل احد الاسس القيمة الاثر الفني ولعنصر الديمومة والاستمرار والشمول في تقديره . وهنا تبدو اهمية افكار المدرسة الواقعية الاجتماعية التي تحاول ان تفسر غنى المحتوى بمدى الغنى والتشابك في العلاقات التي يتحدث عنها وعمق الحاجات الاجتماعية التي يعبر عنها .

وبالمقابل لابد للناقد ، بحكم اتصاله الوثيق بالفنون الاخرى التي يشكل درسها مادته وموضوعه ، أن يكون في عمله النقدي اقرب مايكون من مواطن القيمة والضياء التي تتم فيها عمليات الابداع الفني ، ولكي يستطيع الناقد تقييم النتاج الفني ، يتوجب عليه ان يمر بحالات الخلق التي مر بها الفنان او بما يعادلها ، فان مهمة الناقد الاولى هي ان ينقل للقارىء بالوسائل المناسبة واللغة الملائمة ، شحنة الاحاسيس والافكار والتصورات التي يعبر عنها الاثر الفني وان ينزع عنها فرديتها التي اضفاها الفنان ليعيدها الى نطاق التعميمات والرموز المتعارف عليها والمدركة من افهام جميع الناس ، ولكن يستحيل على الناقد ان يقوم بعملية التحويل هذه ، اذا لم يكن لديه القدرة على الغوص في العالم الذهني والعاطفي ، فيالاغوار الواعية واللاواعية التي انبثق عنها العمل الفني . وبمعنى اخر ان الناقد ، بعمله التحليلي للاثر الفني يقوم برحلة مماثلة لرحلة الفنان ولكن في اتجاه معاكس ، فبينما يذهب الفنان من الاشياء والعواطف ومن رموزها المخزونة في الكلمات والمكرسة بالاستعمال العام لتصل بها الى التعميد الفردي ، والطابع الشخصي الذي يضفيه عليها يعود الناقد بالعالم الخاص الذي يبدو من خلق الفنان وحده ليضعه في متناول القراء والسامعين ، وفي نطاق ادراكهم العام ؟ ان الناقد يعيد بتحليله للاثر الفني ، خلق عالم الفنان من جديد وبصيغة جديدة . فالنقد هو اذن عمل ابداعي ولكن بصورة معكوسة . وهو يحمل من عدة وجوه الطابع الفردي الاصيل الذي نجده في كل صنع فني .

وبودنا ان نوضح هنا معنى الطابع الفردي الذي رأينا اكثر الباحثين يتفقون على توفره كعنصر اساسي مميز لكل اثر فني . أننا نرى ان فردية الاثر الفني تعني مجموع عمليات التحويل التي تمر بها الاشياء والانفعالات التي تحدثها هذه الاشياء في نفس الفنان . فالاحساس الفني في نظرنا ليس الا نوعا من ارتفاع الحدود والحجب التي تقوم عادة بين « أنا » الفنان والعالم الخارجي . انه نوع من ترشح الحدود الخارجية لنفس الفنان وانفتاحها لدخول العالم الخارجي ولاندماج مرتكزاتهذا العالم وعناصره في تيار الحياة الداخلية في نفس الفنان ، كما تندمج العناصر الغذائية التي يتمثلها الجسم في كل خلاياه حتى لتضيع ماهيتها الاصلية وتصبح شيئا واحدا من طبيعة البيئة الجديدة التي تدخلها . فالاثر الفني نتاج نفس الفنان وفكره ولا يعكس العالم الخارجي الا من خلال الفرد الانساني الذي هو الفنان . الصنيع الفني ليس صورة عن العالم الا من خلال مايسميه النقاد المعاصرون « التجربة الشخصية » للفنان .

وهذه هي الحال فيما يتعلق بالناقد . فهو في فحصه للاثار الفنية لايستطيع الا ان يتمثل عناصرها الاساسية وان يخضع رؤيته لهذهالعناصر لجميع عمليات التحويل الذهني Metabolisme mental والتفاعلات والتمثل التي تتم عادة في نفس الفنان ، ولكن بصور وفي اتجاهات مختلفة وفقا لمزاج الناقد وثقافته وحساسيته ونفاذ بصيرته . وتخرج صورة الاثر الفني من ريشة الناقد انعكاسا لجميع هذه الاغوار النفسية الواعية واللاواعية التي تشكل بمجموعها نفس الناقد . انها تبدو تعبيرا لرؤيته الفردية ولتجربته الشخصية بالقدر نفسه الذي كانت تعبيرا عن تجربة الفنان .

وفي الحالتين تتم عمليات خلق ، أي تنظيم جديد اصيل ، فريد لعناصر تدخل في تكوين العالم الخارجي او كبديل وصور لهذه العناصر بشكل الوان وخطوط أي الرؤية من خلال ذاته فقط أو كلمات ، ولكن الفرق بين الصنيعين هو ان الفنان يعطي الرؤية المباشرة للعالم اما الناقد فلا يعطي الا الرؤية غير المباشرة لهذا العالم ، أي الرؤية من خلال نفس الفنان ونفس الناقد على السواء .

ومن الذي يستطيع ان ينكر الطابع الفردي الفريد والاصالة الفنية وبالتالي ميسم الابداع في العمل النقدي ، ازاء آثار مثل آثار الجاحظ ، وابن قتيبة ، وابن المعتز وابن الاثير ، وبعض مقاطع من الاغاني التي يتعرض فيها لتقييم الشعراء ، وازاء بعض الكتابات النقدية لكتابنا المعاصرين من أمثال عمر الفاخوري في « الباب المرصود » و « الفصول الاربعة » وميخائيل نعيمة في « الغربال » ، وابراهيم المازني ، ومارون عبود في « مجددون ومجترون » و « جبابرة واقزام » ؟ وطه حسين في « حديث الاربعاء » . كيف نستطيع ان نضع فواصل بين عمليات الابداع التي نعزوها للشعر والنثر الفني وهذه الآثار التي تحمل كل سمات هذا الابداع من سعة خيال وثقافة وغزارة علم ، وعمق فهم وشدة حساسية وسلامة حس ، وأحيانا من حلاوة حديث وطرافة لفتة وغرابة روح فكهة أو ساخرة . كيف نستطيع ان نبعد النقد عن مجال الفنون الابداعية ، وليس من عصر الا ونرى فيه الشعراء والفنانين أنفسهم ينزلون الى حومة النقد يدافعون بها عن مذاهبهم وارائهم الشعرية والفنية بالحماس نفسه والزخم نفسه والحساسية والطرافة والسخرية نفسها التي نجدها في آثارهم الفنية الاخرى . كيف نستطيع أن ننفي صفة الابداع عن نقد ناقدين محترفين مثل سانت بوف وتين ورينان وهازليت ووليم امبسون وايفور ريتشاردز وعن الآثار النقدية لشعراء وفنانين من امثال شيلي وكولريدج وبودلير وفاليري وادجار الان بو وسارتر وأراجون و ت . س . اليوت .

وبعد ، أي فنان وأي شاعر يتخلى عن صفة الناقد في داخل ذاته في كل لحظة من لحظات عمله الابداعي الا يصح القول أن الفنان هو اول ناقد لاثاره ؟ أليست عمليات التنقيح والتهذيب والتصفية المتتابعة التي يمر بها الفنان والشاعر قبل ان يسلم اثاره للجماهير هي في حد ذاتها صور خاصة من العمل النقدي ، أو « النقد الذاتي » كما ورد في اللغة السياسية ؟ أليست هذه العمليات التي تتجوهر فيها الآثار الفنية ، وتتصفى أثناء تكونها التدريجي جزءا لاينجزأ من العمل الابداعي ؟ فكيف يصح اذن ان ننفي هذه الصفة الابداعية عن العمل النقدي الذي لايعدو ان يكون تسجيلا كتابيا لهذه العمليات أو لما يشابهها ، بقلم الفنان نفسه أو بقلم شخص مختص بهذه العمليات النقدية ؟

ونحن في عالمنا العربي هنا ، ألم تدخل في تراثنا الشعري المتداول على الشفاه وفي الكتب ، أحكام نقدية وردت بصورة شعرية من مثلقول عنترة الذي يدل على ان المحتوى الشعري مبذول لجميع الناس وان الابداع يقوم في طريقة الاداء : « هل غادر الشعراء من متردم »

ومن مثل قول أبي نواس الذي يسخر فيه من الطريقة التقليدية في الاستهلاك الشعري بالبكاء وتذكر الاحباب :

دع ذكر ليلى ولا تطرب الى هند واشرب على الورد من حمراء كالورد

والخلاصة فاننا نعتقد ان الآثار النقدية والآثار الفنية تشترك في كثير من المواضع وتختلف في كثير من الوجوه . فاذا كان صحيحا انالحدس يغلب في اكثر الاعمال الفنية وان العقل الواعي يغلب في اكثر الاعمال النقدية كوسائل للمعرفة والبحث ، الا اننا نجد ان هذه الصورة العامة التي تحاول ان تضع حدا فاصلا بين المجال النقدي والمجال الفني ليست دائمة الوضوح والثبات . وليس من العسير علينا ان نجد العديد من الآثار النقدية التي تتصف بصفات العمل الفني وبطابعه الابداعي كما نجد العديد من التعبيرات الفنية يشارك النقد والابحاث العلمية سماتها العامة ؟ كل ذلك من شأنه ان يطمس الحد الذي تحاول التعريفات ان تضعه بين المجالين وان يسمح بادخال النقد ، من بعض النواحي ، في مجال الاعمال الابداعية .

علي سعد