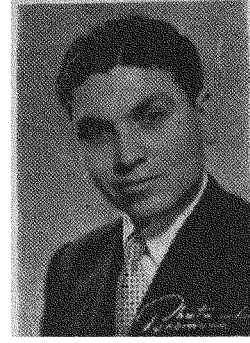


النقد والعملية الإبداعية

بقلم الدكتور علي سعد



لا يبقى طبعاً من مجال التردد 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 بدرستها .

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

رهل 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 والنخعية ؟

ان ارتباط النقد بمظاهر الابداع الفني لا يختلف في نوعيته عن ارتباط فن الشعر باللغة الموضوعية ولا عن ارتباط فن الرياضة بمواد البناء .

ان ارتباط فن من الفنون بمادته لا ينفي استقلاله الذاتي وقيامه كوجه خاص من وجوه النشاط الفكري الانساني . لقد اصبح النقد ، في العصر الحديث فنا معترفاً 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 السيء صميم العمل الفني يضطر دائماً 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 استقصاء 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

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 متحدثاً واحداً عن النقد استطاع ان يدعي بان النقد فن غاية في نفسه » (1) ولن يمنعنا ذبوع اسم اليوت عن مناقشة رأيه هذا . (وكثير من آراء اليوت في النقد والحياة والشعر ، هي موضع نقاش حاد) .

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

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

٢ - وعلى اي الحالين : اكان النقد مستقلاً ام تابعاً للفنون الاخرى هل يمكن اعتبار النقد عملاً ابداعياً 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 تسهيلاً للبحث .

جواباً على السؤال الاول ، يمكن ان يقال ان النقد تنتفي ضروراته وينتفي وجوده بانتفاء الفنون الاخرى . فاذا تصورنا مجتمعاً انسانياً خالياً من الشعر والموسيقى والتصوير والريازة وما اليها من الفنون ، فاي مكان يبقى للنقد في مثل هذا المجتمع ؟

حين توضع القضية في مثل هذا الاطار الافتراضي

(1) من مقال لاليوت عن « مهمة النقد » في كتابه : « مقالات مختارة Selected Essays ١٩٢٢ انظر كتاب « النقد الاوبي » لسنانلي

هايمن - ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم ص - ١٧

الإنسان منذ فجر المدنية .

لقد احسبت الشعوب حتى في حالات حياتها الفطرية بالطابع الغد الذي تتصف به عملية الخلق الفني عند الشعراء الموسيقيين مثلا ، ولما عجزت عن اعطاء تفسير واضح لهذه الظاهرة الانسانية اضفت عليها تفسيراً غيبياً . ففسرت القدرة على ابتداء الشعر والموسيقى السى اتصال الملهمين من الفنانين والشعراء بقوى وارواح خيرة وتلقنهم كلامهم السحري ونفهم الملهم .

وهكذا فقد كان للاغريق القدماء انه يدعى الاله ابولون هو اله الموسيقى والرقص والشعر والالهام يعنو لعزته وجلاله شاعرهم ونبيهم على السماء ، ان كان يكشف للنبي ^{Oracle} عن انبيات ويجري على لسان الشاعر اغاني الحماسة . وكانت ربان الوحي ^{Muses} يحفظن بالاله العظيم عازفات على الاوتار منشدرات « (1) » .

وكذلك العرب ، فقد كانوا يعتقدون ان لكل شاعر بل لكل معنى شيطانا اورنيا او تابعا من الجن يلقي الشعر على لسانه ، وقد ذكروا اسماء الكثيرين من هذه النواع والشياطين . وقد كانوا يعتقدون ان هؤلاء التوابع وغيرهم من ابناء الجن كانوا يجتمعون في موضع اسمه « عبقر » . فقالوا عن الشاعر انه عبقرى نسبة الى ذلك الموضع . وقريب من ذلك ورود لفظه ^{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 بسان الشاعر الملهم يتفد الى ما وراء العالم المادي الظاهر ، الى عالم الغيب، وكان الشاعر يسمى باللاتينية ^{Vates} ومعناه النبي . ولقد عكس العرب القضية اذ وصفوا النبي محمدا بأنه شاعر فانكر الوحي انسه شاعر . « وما علمناه الشعر وما ينبغي له ، ان هو الا ذكر وقرآن مبين » . سموا الشاعر الملهم نبيا اعتقاد 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 « (2) » .

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 مجاني للحقيقة بسبب انه تقليد للعالم الدنيوي الذي لا بعدو ان يكون تقليدا للعالم المثالي ومن جهة اخرى لان الشعر في نظر افلاطون يثبه العواطف ويشير 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 المثل ، فللفن في نظر افلاطون هدف هو اعادة خلق الجمال الاسمي الذي نلمحه لمحا .

اما ارسطو فيحاول ان ينزع عن مفهوم الجمال طابعه المثالي المتطرف وان يرى فيه طابعا اكثر الصاقا بالانسان ، حين سمى لاعادة الاعتبار للشعراء الذين سماهم خالطين . فخصص لدراسة الشعر كتابا كاملا (بوطيقا) . وهو يعرف الشعر بأنه محاكات للطبيعة . وهو لا يعتبر ان المحاكات شر في ذاتها لانها تدخل في طبيعة الانسان . وهو يعتقد ان الشعر يصرف العواطف اي يجد متنفسا لها ومخرجا . وهذا ماسماه التنوير

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

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 والفسولوجيا 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 . ووحدها .

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 لا يتعذر على العقل الانساني باوغه في اي مجال من المجالات .

ولكن يبدو ان الذين يتساءلون عن مدى الابداع في عمليات النقد لا يكتفون من كلمة « الابداع » بمعنى غاية الاجادة : اي انهم لا يرون 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 تبرز 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 الفني .

ذلك اننا نعتقد ان الابداع الفني هو القدرة الفائقة على التعبير عن الجمال وعلى نقل الاحساس به الى الاخرين ، اكان 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 ، لا يتجزأ ، هو عنصر الجمال » (1) .

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 » (2) .

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

هذه القضية ، قضية تحديد الجمال وتعريف الفن ، قضية شغلت

(1) بنديتو كروتشه : « علم الجمال » الترجمة الفرنسية ص 137 .

(2) بنديتو كروتشه : « في النثر » باري 1937 . من منتخبات مترجمة الى الانجليزية ومنشورة في كتاب « النقد الادبي » لالين وكلارك ص 628

(1) ممر الفاخوري : الباب المرصود ص 199

(2) عمر الفاخوري - الباب المرصود ص 105

وقد تأثر لنقاد العرب بالنظرة الارسطوطاليسية للشعر وخاصة فيما يتعلق بالاهمية التي يعلقها على العنصر الشكلي . وفي كتاب « نفس الشعر » لقدماء بن جعفر أمثلة كثيرة على النقاء المدرسة البلاغية العربية مع بعض افكار المعلم اليوناني ، فقدماء وكل الذين تبعوه من دارسي الشعر لم يروا في المعنى ، او ما يسمى اليوم المحتوى الا الناحية التقنية من الصناعة الشعرية .

ولكن المفهوم الافلاطوني للجمال قد احدث ترجيعات عميقة في المدرسة الفلسفية الاثينية 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 لهيا ينصهر فيه العام والخاص ، الغاية والواسطة المدرك والموضوع . وجاء شيلنج يعترف بوجود الحدس الجمالي ويؤكد ان العمل الفني يمثل اللامحدود بصورة محدودة . وان في معنى الجمال تتحقق الوحدة بين الذات والموضوع .

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

وينتج الفكر الاتار الجميلة التي تقوم كوسائط اولى وكادوات 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 تأليف بين المحتوى والشكل . وهو يجمع بين متناقضين التعميم الفئبي والتفرد الواقعي .

ويعتقد هيجل ان العناصر المحسوسة للجمال الفني « والتي يوصل اليها بواسطة حاستي البصر والسمع » ليست اساسية في تكوينه ، فهي في الواقع ، لا تشكل فيه غير السطح الظاهر . فالآثار 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 ، ان كل الميتافيزيائيين الذين عالجوا قضية الجمال قسدا 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 داخلها : 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 ، ضرورة ففها تخنر الحياة

التي هي في جوهرها نضال . ولكن ضرورة 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 وخاصا لحنمية ، ذا احساس وذا ادراك ، مادة وفكرا . هذه الدائرة هي دائرة الجمال . والنشاط الذي يوفق بين الطبيعة والفكر بين اللادعي والوعي ، بين زخم الاندفاع والتفكير المتعقل هو ابداع الفنان العبقري ، وفي درجة ادنى ، التأمل اللانفسي .

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

ولكن هذه الافكار الفلسفية تكنني بالبحث بصورة غيبية تجريدية عن مكان الجمال من ذهن الفنان ومن الطبيعة . ولكنها لا تعينا 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 من زوايا عديدة فقامت مدارس نقدية عديدة لتوضح ولتدمع 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 وسموا لتفسير عمليات الخلق الفني واسباب الفعالية للاثر الفني .

ويعتقد برغسون (1) ان بين الطبيعة ونفوسنا ، وبين الطبيعة وذاتنا ، يتسدل حجاب : حجاب كئيف 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 تقطعها حواسنا لتستخدمها كاضواء في سلوكنا . فحواسنا ووعينا لا يعطينا الا تبسيطا عمليا للواقع . وفردية الاشياء والكائنات تقرب 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 ندرک 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 يفرب علينا عادة الحس بالفردية والفردية . فنحن ننقل بين التعميمات والرموز التي يقيمها الكلام بدلا عن الاشياء العواطف .

ومن حين لآخر تنصب الطبيعة نفوسنا تعرف كيف تكون اكثر انفصالا عن الحياة ، انفصالا طبيعيا يتجلى في الصورة البكر للرؤبة 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

— التتمة على الصفحة ١٠٠ —

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

النقد والعملية الإبداعية

— تمة المنشور على الصفحة ١٦ —

يظهر حالة نفسية فريدة ، يستطيع (فتانون) آخرون ان يبلغوا الانفعال الحقيقي والصفة الفريدة في جوهرها المحتوم . وليجملونا على ان نقوم بالجهود نفسه هم يجبروننا على ان نرى بانفسنا شيئا من الذي رأوه هم . فيحدثوننا او يوحون الينا بأشياء لم يكن الكلام المؤلف معدا لان يعبر عنها . وينهب (فتانون) آخرون أبعد فابعد . فهم يدفعوننا لتحريك اوتار خفية كانت تنتظر من يشرها في اعماق كياننا . وهكذا لا مهمة للفن ، أكان تصويرا او نحتا ، شعرا او موسيقى الا ان يطرد الرموز النفسية والتعميمات المتواضع عليها والمسلم بها ، اجتماعيا . وكل شيء يطرد الواقع عنا . فالفن يفسدنا وجها لوجه مع الواقع . الفن هو فقط رؤية أكثر مباشرة للواقع . ولكن هذا الصفاء في الادراك ادارة الظهر للموضوعات النفسية ؛ انه يتضمن « لانفعالية » عفوية ومركزة 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 . فحبر الحياة المثالية فقط نستطيع ان نختمر الاتصال مع الواقع .

هذه النظرة البرغسونية للفن تعود في بعض جوانبها الى النظرة البدائية للشعر والالهام حينما كانت الشعوب ، في فجر مدنيتهما تعتبر الشاعر او الفنان وسيطا بين البشر وقوى غيبية ، آلهة او شياطين تلقي على لسانه الشعر او الموسيقى او الفناء . ولكن برغسون استبدل الآلهة او الشياطين او الوز بالطبيعة التي جعلها تصطفي الفنان كإنسان فريد مختار لتزوده بقوى خارقة في رؤية الأشياء وفي نقل الرؤية للناس . وبرغسون يصفني 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 تثبث 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 الحرك 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 والفريزة (تحت اسم الزخم الحي) صارفة النظر عن اثر العوامل الاجتماعية في تكوين الحس الجمالي والموهبة الإبداعية . 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 للأشياء بعكس اللغة المألوفة التي لا تعطي فيها الا صورا جزئية مبتورة مبتذلة ، الا رموزا عامسة ومشاركة بين الناس .

وقرب من هذه النظرة بل وتتحد منها افكار الاديب الفرنسي تيري مولينييه Thierry Maulnier عندما يفرق بين اللغة الشعرية واللغة المعادية فيقول (1):

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

(١) تيري مولينييه : مدخل الى الشعر الفرنسي دار جاليمار

١٩٣٩ .

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 المؤلف . اما الشعر فيعيد للكلام عمقه ويسمح لنا بنصر وراه الحقائق الواقعية التي لم تكن لنقيسها عادة الا في مخططها النفعي . وبذلك يملك الشعر سلطانا لا يحد على الكون وسلطانا أكبر 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 للأشياء يجهلها العقل المنطقي . ان العملية الشعرية ترفض هذه الفوضى في العقل البشري التي تحسب انها تمتلك لب الأشياء . انها تجرف المبدع الخالق الى هذه العواشي من الكون التي يتركها الكلام المألوف عنراء ؛ الشعر يستخرج لنا من عالم ابدي البكارة مباحج دائمة التجدد . انه يعطينا اذن الشكل الاعلى للمعرفة » .

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

هذه النظرة تعيد الى الازهان الكلمات المتهبسة 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 ومولينييه) لا يبعدون كثير ، عن الالتقاء ، في بعض الوجوه ، مع المدرسة الواقعية التي لم تكن تردد عن التصريح على لسان رائدها كارل ماركس :

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

وهل يدعو هنري ، أحد المخططين النظريين لهذه المدرسة ، روح آراء مولينييه وفاليري عندما يقول متلفا 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 - ص ٤٧) .

وكذلك يقترب الماركسي بليخانوف من كسل المفكرين الاسان والفرنسيين الذين عالجوا قضية الفن والجمال حين يقول : « على الفنان ان يضع في صورة فردية الشيء العام الذي يشكل الاساس لانه » .

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

ومثله ايضا ، من هذه الناحية ، هنري لوفيفر عندما يعرّف الفنان (١) شيلي : Shelley : دفاع عن الشعر - كتب سنة

١٩٢١ . انظر مقاطع منه في كتاب الين وكلارك : « النقد الادبي » ص ٣١٤ .

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

بقوله : « الفنان ، الخالق في الفن ، هو كائن انساني يحس باستعداد وبحاجة اساسية ملحة لنشر ما انطوى من ذاته وتحقيق هذه السذات 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 الالاحاح الى وجه من وجوه الفنان : الى الدعامة التي لفرديته الشخصية في النمو العام للمجتمع والحضارة » (1) .

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 رأسهم الماركسيون ، يرون على اهمية العنصر الفردي في الخلق الفني ليتنبهوا الى ضرورة العناية بدراس 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 ، وحنمية تعبير الآثار الفنية وغيرها من الابنية الفوقية للظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تقوم في اساسها كبناء سلفي . 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 للنتائج الشعرية والموسيقية والفنون الاخرى ؟ هل بالامكان ادخال النقد في نطاق هذا العالم ؟ او بالافل ، هل في وسعنا ان نؤكد ان العمل النقدي يحمل الملامح والسمات التي اضفاها المفكرون الذين دكرنا 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 وفعاليتها .

هذا صحيح لاول وهلة . فان نظرة عاجلة على اكثر الآثار 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 غايته 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 اضعاف الطابع العلمي على الابحاث النقدية التي اصبح البعض يعتقد تسما منها ملحقا ببعض العلوم وخاصة علم النفس والتحليل النفسي .

يقول بيوس سرفيوس (2) : « ان لغة العلوم هي مجموع العبارات التي يوجد لكل منها بديل او عبارة معادلة » .

وهو يعني بذلك ان العبارات والجمال التي تستخدم لشرح مسألة حسابية او لتوضيح اختبار كيمائي او فيزيائي مثلا تتصف باحتفاظها بالمعنى ذاته بالنسبة لجميع القراء أو السامعين . ومن جهة اخرى بالامكان استبدال الفردات بمفردات اخرى 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 ، اي 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 النشر 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 بازميله وكل محاولة لابدال جزء منه باجزاء يعتقد انها معادلة ، وكل محاولة لنقل محتواه بتماثيل اخرى او بأشكال وصور مختلفة تقضي عليه وتفقد المبرر الاول لوجوده ولقيمته : الاصالة . والاصالة تعني انثاق الاثر الفني من ذات الفنان بصورة مباشرة وظهوره تعبيرا مباشرا عن العواطف والانفعالات المتحممة والمتصقة التصاقا حبيما بشخصيته الفردية ولهذا فان مسن 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 التفرد 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 .

دارالمعارف لبنان

بنابة السيلي صاحبة رياض الصلح من . ب . ٢٦٧٦

القصة التاريخية التي تصور حوريات الثورة الفرنسية ، قصة رجب منقذ النبلاء كاتبة وناضلة مع الشعب ضد الظلمة ورجيم النبلاء الفاسد

قصة مليئة بالمفاجآت والغمائم والبطولة



تأليف الكاتبة الشهيرة رفايل سابا نيخو

المنحة ١٠٠ ل.د. اوسايعاريا

تطلب من جميع المكتبات الشهيرة

(1) هنري لوفيفر : علم الجمال - ص ٤٦

(2) بيوس سرفيوس : Pius Servius لغة العلوم - ١٩٣١ ص ٣٩

فاننا قلنا انه اذا كان النقد مستقلا عن الفنون الأخرى فهو متصل بها اتصال التمثال بالحجر او الخشب الذي صنع منه . وهذا الامر يؤدي الى ضرورة مشاركة الفنون الأخرى الكثير من عناصرها وهمومها ومخاطر تكونها .

فالنقد ليس علما كله . انه لا يقع في نطاق البحث العلمي الا في جانب منه ، ولكنه في جانب آخر 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 ليفذي بها الجانب الأخر . 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 لوثبة العلمية الكبرى التي عرفتها الانسانية في القرنين الماضيين وخاصة في العلوم البيولوجية والطبيعية ، ولولدت علوم جديدة اجتماعية وغير اجتماعية قد امد النقد الادبي والفني بمواد للبحث والاستقصاء لا ينضب . هذا بالإضافة الى الدراسات اللغوية والترهية والادبية المقارنة التي وسعت افاق المعرفة الفنية واغنتها على نطاق لا عهد 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 والرقى التكنيكي مواد لا تنضب للالهام ومحرضات وموحيات ومواضيع لاحت لها ؟

ولعل المدرسة السوربالية في الشعر والتصوير هي التي ذهبت الى ابعد في هذا الاتجاه نحو الاستيحاء من معطيات العلوم الحديثة . فكان لها الفضل الذي تعتبره من أمجادها 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 السوربالية الفضل في ان تحمل المجهول في اعماقنا النفسية والذهنية الى ضوء الكلمة الهاموسة وان توجه نداءاتها الى عقلنا الباطن والى كل اجزاء الانسان التي كانت متروكة في الظلام فاصبح تاريخ الفن مدبنا للسوربالية بالاغوار والاصداء التي اكتشفتها وبالكوز المجهولة التي فتحتها امام الابداع الشعري وبالمناهج القائمة على التفتت واعادة التنظيم التي اعادت للاشياء في هذا العالم وجودها العميق وقيمتها الاخادة .

فالتفتت السوربالية مع الحركة الفرويدية في محاولتهما لدمج الاقسام الخفية وغير الروضة من حياتنا العقلية مع الانار الموضوعية والقابلة للاداء والنقل من النشاط الفني . وهكذا بصر اعتبار السوربالية والفرويدية كدعوتين للوعي لا كدعوتين للاوعي ، وكحركتين للارتفاس باللاوعي الى مستوى الوعي .

ولا يقف التفاعل بين الحركة العلمية والحركة الفنية عند هذا المظهر فالن الروائي الذي يعتبر علاقة العصور الحديثة استنفد كل جهوده في وضع الحقائق والاساطير العلمية في دائرة البناء الفني وبكفنا 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 الفلو ، عند بعض زعماء هذه المدرسة الى حد الدعوة لما سماه زولا : « القصة التجريبية » . والى بناء « ادب يسميره العلم » (1) : وهو يعني بذلك ان يدخل في الرواية

(1) اميل زولا : الرواية التجريبية : Le Roman Expérimental

باريس ١٩٠٢

المنهج التجريبي الذي ادخله العالم البيولوجي كلود برنارد في علم الفسيولوجيا .

وكما كان الكثير من مسرحيات شيلر وجوته واشعارها انعكاسات للافكار الفلسفية التي كانت تضرب في تعاليم زملائهم ومعلمهم من فلاسفة المانيا في اواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كذلك نجد في الكثير من قصص الروائيين الروس ، مثل دوستويفسكي وتشيكوف وجوركي وتورغيف اصداء 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 الناشئ وروايات مارسيل بروست التي تعتبر وثائق لا تقدر بثمن عن حياة النفس اللاواعية وائر الذكريات فيها . وهذا الاتجاه مثل المعطيات العلمية وللإفادة من المنهج العلمي في الاستقصاء والبحث العلمي المنظم وقوة الملاحظة يبلغ ذروته عند قصص معاصر هو جون شتاينبيك وخاصة في روايته « عناقيد الفضب » ، وفي بعض قصص « الوادي الكبير » التي تزخر بالمعلومات الدقيقة والملاحظات الفريدة عن حياة النباتات والحيوان وعن دقائق تركيب الآلة مما لاتصدر الا عن عالم راسخ القدم في علمه ومما يعطي هذه القصص نفسا ملحميا في تمجيد الآلة والعلم واثرها 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 اشعارهم .

ولن نكرر ماقلناه عن شعراء السوربالية ، ولكن حسينا ان نشير الى شاعر مثل فاليري يجمع كل جلال الجمالية الاغريقية الى صفاء الكلاسيكية 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 اوردا كل هذه الامثلة لتدل ، خلافا لآراء الاسطاطيقيين الذين ذكرناهم ، ان الفن نفسه لا يعتمد فقط على الحدس كوسيلة للمعرفة وان عملية الابداع الفني لا تجري فقط في ظلمات الحياة اللاواعية او على هامش العقل المنظم والادراك المنطقي ، وان النشاط الزاخر بالتنظيم الذهني لا يدمر حتما المادة الشعرية .

اننا نبيح لانفسنا الاعتقاد بان الفنون ، وان كانت تفني احلام الانسان واشواقه المخبوءة في جملة ماغيبه ، تعبر ايضا عن العمليات المتوازنة المتناسكة 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 لتري 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 الانقسام المتألقة التي ستنتج من تألف عزف الآلات معينة في لحظات معينة .

الحدس وحده لا يكفي لحل كل هذه المسائل بل يلزم ان تعمل اللى جانبه كل القوى الواعية المخزونة في ثنانيا 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 ، ليس من الممكن ان ترى فيها البقايا من الحياة الواعية السابقة؟ الا يمكن اعتبار اللاوعي النتاج لتفتت القوى العقلية الواعية ؟ فالابداع الشعري والفني ليس فقط ضربا من العلم ولكن قبل كل شيء وجهها

من اليقظة ، ومن التشبه الواعي العميق .

فأذن لا يجوز استبعاد النقد عن دائرة الإبداع الفني مجرد 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 السى 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 الفنى 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 ، ان يكون في عمله نقدي اقرب ما يكون من مواطن القيمة والضيء التي تتم فيها عمليات الإبداع 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 للقارئ بالوسائل المناسبة واللغة الملائمة ، شحنة الاحساس والافكار والتصورات التي يعبر عنها الاثر الفني وان يترزع عنها فرديتها التي اضافها الفنان ليعيدها الى نطاق التعميمات والرموز المتعارف عليها والمدركة من افهام جميع الناس ، ولكن يستحيل على الناقد ان يقدم بعملية التحويل هذه ، اذا لم يكن لديه القدرة على الفوص في العالم الذهني والعاطفي ، في الاغوار الواعية واللاواعية التي انبثق عنها العمل الفني . وبمعنى اخر ان الناقد ، بعمله التحليلي للاثر الفني يقوم برحلة مماثلة لرحلة الفنان ولكن في اتجاه معاكس ، فيبينما يذهب الفنان من الاشياء والعواطف ومن رموزها المخزونة في الكلمات وانكرسة بالاستعمال العام لنصل بها الى التعميد الفردي ، والطابع الشخصي الذي يفضيه 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 يحول من عدة وجوه الطابع الفردي الاصيل الذي نجده في كل صنع فني .

ويودنا ان نوضح هنا معنى الطابع الفردي الذي رأينا اكثر الباحثين يتفقون على توفره كعنصر اساسي مميز لكل اثر فني . اننا 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 الانوعا من ارتفاع الحدود والحجب التي تقوم عادة بين « انا » الفنان والعالم الخارجي . انه نوع من ترشح الحدود الخارجية لنفس الفنان وانفتاحها لدخول العالم الخارجي ولاندماج مرتكزات هذا العالم وعناصره في تيار الحياة الداخلية في نفس الفنان ، كما تندمج العناصر الغذائية التي يتمثلها الجسم في كل خلاياه حتى لتضيق ماهيتها الاصلية وتصبح شيئا واحدا من طبيعة البيئة الجديدة التي تدخلها . فالانثر 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 للآثار الفنية لا يستطيع الا ان يتمثل عناصرها الاساسية وان يخضع رؤيته لهذه العناصر لجميع عمليات التحويل الذهني

Metabolisme mental
والتفاعلات والنمائل 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 لصور لهذه العناصر بشكل الوان وخطوط أي الرؤية من خلال ذاته فقط أو كلمات ، ولكن الفرق بين الصنعيين هو ان الفنان يعطي الرؤية المباشرة للعالم امسا الناقد فلا يعطي الا الرؤية غير المباشرة لهذا العالم ، أي الرؤية مسن خلال نفس الفنان ونفس الناقد على السواء .

ومن الذي يستطيع ان ينكر الطابع الفردي الفريد والاصالة الفنية وبالتالي ميسم الإبداع في العمل النقدي ، ازاء آثار مثل اثار الجاحظ ، وابن قتيبة ، وابن المعتز وابن الاثير ، وبعض مقاطع من الاغاني التي يتعرض فيها لتقييم الشعراء ، وازاء بعض الكتابات النقدية لكتابتنا المعاصرين من أمثال عمر الفاخوري في « الباب المرصود » و « الفصول الاربعة » وميخائيل نعيمة في « الفربال » ، وابراهيم المازني ، ومارون عبود في « مجدودون ومجتزون » و « جبابرة واقزام » ؟ وطه حسين في « حديث الاربعة » . كيف نستطيع ان نضع فواصل بين عمليات الإبداع التي نعزوها للشعر والنثر الفني وهذه الاثار التي تحمل كل سمات هذا الإبداع 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 وارثهم الشعرية والفنية بالحساس نفسة والزخم نفسه والحساسية والطرافة والسخرية نفسها التي نجدها في آثارهم الفنية الاخرى . كيف نستطيع ان ننفي صفة الإبداع عن نقد نافدين محترفين مثل سانت بوف وتين ورينان وهازليت ووليم امبسون وايغور ريتشاردز وعن الاثار النقدية لشعراء وفنانين من امثال شيلي وكولريج وبودلير وفاليري وادجار الان بو وسارترس وأراجون و ت . س . البيوت .

وبعد ، أي فنان وأي شاعر يتخلى عن صفة الناقد في داخل ذاته في كل لحظة من لحظات عمله الابداعي الا يصح القول ان الفنان هو اول ناقد لآثاره ؟ أليست عمليات التفتيح والتهديب والتصفية امتناعية التي يمر بها الفنان والشاعر قبل ان يسلم آثاره للجماهير هي في حد ذاتها صور خاصة من العمل النقدي ، أو « النقد الذاتي » كما ورد في اللغة السياسية ؟ أليست هذه العمليات التي تتجوهر فيها الاثار الفنية ، وتتصفي أثناء تكونها التدريجي جزءا لا يتجزأ من العمل الابداعي ؟ فكيف يصح اذن ان ننفي هذه الصفة الابداعية عن العمل النقدي الذي لا يعدو 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 ترائنا الشعري المتداول على الشفاه وفي الكتب ، احكام نقدية وردت بصورة شعرية من مثل قول عنتره الذي يدل على ان المحتوى الشعري مبدول لجميع الناس وان الإبداع 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 والخالصة فاننا نعتقد ان الاثار النقدية والاثار الفنية تشترك في كثير من المواضع وتختلف في كثير من الوجوه . فاذا كان صحيحا ان الحدس يفلب في اكثر الاعمال الفنية وان العقل الواعي يفلب 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 مسن الاثار 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