دفاعاً عن علم الجمال

بقلم هارولد اسبورن - ترجمة سعيد محمد حسن

علم الجمال (*) هو ذلك الفرع من الفلسفة الذي وظيفته البحث فيما نقصده عندما نتكلم او نكتب عن الجمال بطريقة صحيحة . وهو يختص ـ منطقيا ـ بتوضيح الفكرة عن الجمال كسمة مميزة للاعمال الفنية كما انه يطرح المباديء السلمية التي تكمن وراء كل الاحكام الجمالية (١) . ويكون علم الجمال ـ او يجب ان يكون ـ فرعا للفلسفة النقدية وليس « دراسة معيارية » Normative فموضوعه يهدف الى زيادة الفهم في مجال بحثه وليس بوضع القوانين في المجال العملي . وكما يقول برنارد بوزانكت Bernard Basanquet ان النظرية الجمالية فرع للفلسفة وتوجد من اجل المعرفة وليست كمرشد الى التمرس العملي (٢) ومع ذلك فكما ان لكل نظام عملي ان يستفيد من الفهم السهل لما هو عليه ، فان علم الجمال وان يكن له تطابق عرضي مع التمرس وخاصة التمرس بالنقد ، الا انه تطابق من نوع اصيل .

في اول صفحة من كتاب مباديء النقد الادبي يوضح السيد ايفور ارمسترونج ريتشاردز I. A. Richards غرضه في ان يدمج وظيفة علم الجمال في النقد وهو يقول في خفة روح « والاسئلة التي على الناقد ان يحاول الاجابة عليها وان تكن معقدة فانها لا تبدو وكأنها صعبة للغاية . ما الذي يعطى لقراءة قصيدة معينة قيمتها ؟ وكيف تكون هذه التجربة احسن من غيرها ؟ ولماذا نفضل تلك الصورة Picture عن غيرها ؟ بأي طريقة يمكننا ان نستمع الى الموسيقى لكي نتمتع باللحظات الثمينة ؟ ولماذا يكون رأي المرء عن الاعمال الفنية ليس احسن من الاخرين ؟ هذه هي الاسئلة الرئيسية التي من واجب النقد ان يجيب عليها . وللاجابة على هذه الاسئلة يجب الاجابة على اسئلة مبدئية اخرى : ما هي الصورة ـ القصيدة ـ قطعة الموسيقى ؟ كيف يمكننا ان نقارن التجربة ؟ ما هي القيمة ؟ ومن بين هذه الاسئلة ، اسئلة تتعلق بالميتافيزيقا (ما هي القيمة) وبعضها يتعلق بالاخلاق (كيف تكون هذه التجربة احسن من غيرها) وبعضها يتعلق بعلم الجمال . وان النقد الذي نفهمه نحن كنقد لا يستطيع الاجابة على هذه الاسئلة . ونحن متفقون على انه من الفائدة القصوى للنقاد ان يحسوا بالحاجة الماسة للتوضيح الفلسفي للافكار والافتراضات التي يستخدمونها بالضرورة ، وفي كل مكان في حرفتهم . وقد قدم السيد وليامز Williams خدمة جليلة لتلك المهنة . لانه بين الغموض والضجر الثابتين للنقد في سبيل ارساء قواعد متماسكة لمبادئه . لكنه خطأ كبير من وجهة النظر المنهجية ان نعهد بالاسئلة الفلسفية والاخلاقية والعلمية لحرفة عملية لكي تحلها . وان نتائج هذه التجارب التي نراها تبين انه ليس هناك حل يرجى من هذا التضارب بين الوظائف . وفي الوقت الذي يكاد يكون من المستحيل فيه ان تنظر بعين العطف لاي محاولة للنقد ان يأخذ على عاتقه توضيح المباديء الفلسفية التي تضمر في مجاله العملي حيث اخفق علم الجمال في وظيفته ، الا ان هذا الخلط بين الوظائف النظرية والعملية يمكن ـ في راينا ـ ان يضيف فقط الى غموض . ويبدو الحل المثمر الوحيد ما زال يكمن في العمل على خلق نظام سليم للنقد الجمالي ويرتبط بحق ارتباطا وثيقا بالنقد العملي لكنه لا يتطابق معه . وان من الطبيعي بل وفي الامكان ان تكون هناك حالات شاذة بحيث تكون لدى نفس الرجل موهبة التقدير العملي وموهبة التحيل النظري التي هي علم الجمال، واذا لم يكن الامر هكذا ، فليس هناك امل للنقد او علم الجمال ان يتقدما . ومن غير المحتمل ان نتوقع ان الرجال المتمرنين والموهوبين في اتجاه اخر ان ينجحوا عن طريق المصادفة حيث اثبت الفلاسفة انفسهم الفشل . وعلى حد قول احد النقاد في الادب المتمكنين من انفسهم : « يبدو لي ان النقد الادبي الفلسفة نوعان من الانظمة المختلفة والمتميزة تماما عن بعضها» (١) ولذلك فسنعالج كلا منهما على حدة . واذا كان لان انسان ان يجمع بين الاثنين فالشرط الوحيد ان يعالج الاثنين بطريقة فعالة .

وفي الحد الاقصى ينغمس علم الجمال في الميتافيزيقا ، الى الحد الذي يكون فيه علم الجمال الميتافيزيقي غير منتج في التطبيق . وانه لشيء عديم الجدوى للانسان الذي يبتغي حياة خيرة اذا اخبرته ان الخيرية Goodness هي العمل حسب شريعة الله ولم تمنحه ايضا قسا محيطا بكل شيء بحيث يستطيع ان يفسر له ارادة الله . ولذلك فانه من قلة الجدوى ان نقول مع شلنج ان الجمال هو: «اللامتناهي المعروض في شكل متناهي » . او ان نقول مع هيجل بانه « الفكرة كما تظهر نفسها للحواس » الا اذا كان لديك ناقد ملم بكل شيء يستطيع ان يتعرف على مكامن الجمال وان يكتشف بطريقة واضحة درجة الجمال الكامنة في كل شيء يعرض على الحواس . ونحن لا نعنى بذلك ان ننكر قيمة وشرعية هذا التنظير الميتافيزيقي الذي يقول به الميتافيزيقيون . لكن علم الجمال قد عانى الكثير من التأمل المتيسر حول مزايا الجمال الكونية قبل ان يكون في وسع اي انسان ان يفهم ما نعنيه عندما نتكلم عن الجمال او المعايير التي نستخدمها عندما نكتشف هذه المزايا . وسنختص هنا فقط بمجال علم الجمال النقدي ذي الصبغة الاكثر تأكيدا رغم انه اكثر تشوشا .

يقوم نقد الادب والفن للفلسفة النقدية هذه لعلم الجمال بمثابة علم حل مشكلات الضمير Casuistry للاخلاق . ويوجد علم الجمال لتنوير التطبيق العملي للمباديء النظرية . ولا يمكن ان يكون هناك حكم واحد للنقد العملي لا يتضمن قوانين دفينة لعلم الجمال (١)

(*) فصل من كتاب «علم الجمال والنقد Aesthetics & Critism بقلم هارولد اسبون

(١) يعرف جيمس سلى علم الجمال (دائرة المعارف البريطانية ـ الطبعة الحادية عشرة) بأنه : فرع من الدراسة قد عرف بانه الفلسفة او العلم الذي يبحث في الجمال وفي الذوق او في الفنون الجميلة .

(٢) تاريخ علم الجمال ١٨٩٢

(١) دكتور ف. ر. ليفيز . التقليد الشائع The common Pursuit (١٩٥٢) ص ٢١٢

واذا كان علم الجمال الذي نستعين به سيئا ـ سواء اكان ظاهرا ام باطنا ـ فان نقدك لا يستطيع ان يتجنب العبث التام ومع ذلك فمن وجهة نظر اخرى يعتبر النقد سابقا على علم الجمال ، لان التقدير العملي Practical appreciation لجمال الاشياء الخاصة والاحكام النابعة منها هي المعطى الوحيد والنهائي الذي يعمل عليها دراسة نظرية للمباديء العامة للجمال وهي علم الجمال . وكما انه يجب على طالب الاخلاق الذي يسعى الى ايجاد المباديء العامة للخير الاخلاقي والجبر ان يدنيء نفسه على الاحكام Verdicts العيانية للاراء الاخلاقية اذا كان للاراء التي انتهى اليها ان تستبقى الى تطابق مع الحقيقة ولذلك فانه من غير المعقول ان تكون للدراسة الجمالية اي قيمة بعيدا عن التقدير العياني . وربما لا يخلخل علم الجمال الفلسفي احكام التقدير المباشرة بدون ان يقوض الاساس التي يقوم عليها . ولذلك ، فالى الحد الذي يستطيع فيه النقد ان يجسد وان يسجل التجربة العيانية لتقدير الناس عن الاشياء الجميلة ، فانه معيار ذاتي وانه يقدم بمفرده الاساس التجريبي الضروري لاي دراسة نظرية لعلم الجمال بحيث تبقى جذرية في حقيقة الاشياء ولا تذوب في سحابة لامعة لمخيلة لا اساس لها . ولذلك فيجب على الاثنين ان يخاطرا جنبا لجنب رغم تمايزهما ، فعلم الجمال لا شيء بدون النقد ، وكل حكم نقدي يتضمن قاعدة جمالية .

لكن على النقد ان يكون متماسكا لصالح علم الجمال ولصالح نفسه. والى الحد الذي يتضمن النقد تقديرا مقارنا للقيمة Assessment of comparative worth او النفاسة excellence فانه من الواضح انه ما لم يتفق النقاد جميعهم على ان يعنوا نفس الشيء والشيء الصحيح عندما يصدرون احكامهم على جودة او رداءة العمل الفني فانه يتحتم على احكامهم ان تظل تشويشا غير عادي وصرخة غير متتابعة وليس لها اي قيمة لعلم الجمال حتى تتضح كل مستويات الجودة عند كل ناقد على حدة وحتى تتناسق المستويات المختلفة التي يعتمدون عليها في احكامهم في وحدة منتظمة .

والا فهي ليست سوى نمط عابر من النقد اكثر تواضعا الا وهو الوصف . اذن ما الذي يصفه ؟ اذا كان الجواب الواضح للناقد انه يصف الاعمال الفنية فانك ستجيب حتما بانه من الاحسن ان نقضي هنا الوقت مع الاعمال الفنية نفسها حتى ولو كانت نسخة اخرى منها احسن من قراءة وصف الناقد . وتبريرا لكياني فان النقد الوصفي يدعى بانه نوع خاص من النقد اي الوصف الذي يساعد الاخرين في عملية تقدير الاعمال الفنية . وفي الماضي كان النقد الوصفي للفنون البصرية يكتب لكي يمنح لجمهور العامة بديلا عن رؤيتهم للعمل الاصلي لانهم كانوا اقل حظا من الكاتب ، ولذا لم يكن في استطاعتهم دراسته دراسة كافية . وبهذه المناسبة يلاحظ جيوفري تيلنسون مثل هذا الوصف الذي كتبه رسكن Ruskin عن لوحة بوشيلي « نمو العذراء » «growing of the Madonna» فلكي يشير الى تقييمه الذاتي للعمل فقد عنى رسكن ان يكون وصفه صورة للذين لم تتح لهم فرصة رؤية الشيء نفسه ، وقد لاحظ ناشروه سنة ١٩٠٦ كيف كان وصفه هذا مرضيا للغاية حتى انه كان احسن من الصور الفوتوغرافية الجيدة التي ظهرت في هذا التاريخ . لكن انتشار التسهيلات كالسفر والتقدم الالي في اعادة رسم الصور بالالوان قد هدم الركيزة التي يعتمد عليها الناقد في وظيفته . واذا كان له ان يقدم المساعدة في عملية فيجب على الناقد الوصفي ان يشير الى ملامح العمل الفني ـ فرغم حيويتها لعملية التقدير الدقيقة ـ الا انها سوف تمر على المشاهد غير المدرب ـ فان التقدير سيكون عاجزا ، ذلك ان النقد المعروف بانه وصفي ليست له فائدة على الاطلاق سوى المساعدة في عملية التقدير وليس بديلا لها . ومع ذلك فان هذه الخصائص الجمالية لا تكتشف بسهولة وليس هناك كلمات وصفية مقبولة يمكن ان تحل بحلها، ولذلك فان النقد يحيد الى وصف الخصائص المشتركة بين الاعمال الفنية والاعمال غير الفنية والتي تحرزها الاعمال الفنية الرديئة بنفس القدرة التي تحرزها الاعمال الفنية الجيدة . وقد يحول مثل هذا الخلل انتباه القاريء المندفع بعيدا عن التقدير الحقيقي الى تأمل الجزئيات . ويمكن للناقد ان يتحاشى هذه الاحبولة بان يكون على علم بما يعمله ، وبهذا فقط يمكن ان يقدم لنا معطيات خالصة ومتآزرة . لدراسة علم الجمال ، وهنا فقط يمكن ان يتأكد بانه يؤدي عمله للقراء بطريقة ذات تأثير .

يتقدم كل التحليل العلمي على اساس من سيطرة ارشاد الافكار التي تحدد طبيعة التحليل المأخوذ به وان تحدد المجال للتحليل . فعالم النبات يصف نباتا معينا بطريقة من الطرق ، اما الكيميائي فسيصفه بطريقة مغايرة وهكذا . ولذلك فالصورة يمكن ان توصف باحدى الطرق بالنسبة لرجل مختص بتاريخ الفن وبطريقة اخرى من وجهة نظر شخص ما مهتم بالعمليات التكنيكية التي دخلت في صنعها ، اما الناقد فسيحكم عليها بطريقة اخرى . ولذلك فان طبيعة التحليل المأخوذ به في كل علم يمكن ان تحدد على اساس المعرفة الكلية المتبعة في كل علم ويجب ان تتصل بتلك المعرفة كل عملية للتحليل . ومن ثم فالتحليل العلمي معتمد على التجهيز النظري للعالم من اجل الارشاد والرقابة . ولهذه الدرجة على الاقل يستطيع النقد بل ويجب ان يكون علميا بمعنى ان ان تكون احكامه واوصافه متمشية مع الاغراض التي وجدت لتحقيقها . لكن لكي يكون النقد متماسكا فيجب ان يتحكم فيه داخل اطار من الافكار التي يمده بها علم الجمال ، والا فسيبقى مزعزعا ومشوشا ومدمرا. واذا اتفق ونجح فلن تكون هناك اي قاعدة يمكن ان تفرق بين نجاحه وفشله . ومع انه ليس هناك اطار من المباديء النظرية الواضحة الواعية لارشاد وقيادة البحث فان بعض المبادىء ـ مع ذلك ـ قد افترضت سفلا في كل عملية للتحليل ، واذا لم يتح للقاعدة النظرية ان ترسى دعائمها وان تكون خالية من التناقض والاضطراب فان البحث العملي سوف ينزع كل ذلك التناقض والاضطراب من الفكرة الشعبية غير المنتظمة . لا يمكن للنقد ان يقوم بدون علم جمال ، فان لم تكن له ارضية جمالية فانه سيعمل مع علم جمال سيء ولذا فسيؤدي عمله بطريقة سيئة . ان علم الجمال اليوم مطرود من الفلسفة ومنبوذ من العلم . وفي الوقت الذي يختلط فيه علم الجمال كثيرا مع التواءات النقد المضللة والضيقة الافق ، فان عبث النقد نتيجة حتمية لاظلام علم الجمال في الوقت الحالي. والبحث العلمي لكل ناقد يتضمن نظريات شخصية مختلفة ومجموعة من الافتراضات والتركيبات المتباينة متن المتناقضات . ورغم ان العالم الطبيعي نادرا ما يتمسك بالنظرية فانه يعرف عن طريق الغريزة والتمرين ان العواطف التي يحس بها تجاه موضوع دراسته تكون غير متناسقة مع وظيفته . ويؤمن كل ناقد ان عواطفه متناسقة ولا يعرف احد كيف يجعل هذه العواطف هامة . لا يستطيع علم الجمال ان يتقدم اذا عزل عن النقد ، ولا يستطيع النقد ان يحرز اي تقدم بدون قاعدة سليمة في علم الجمال . ومع ذلك فلو اتيح للاثنين ان يكونا سلاحا متحدا بحيث يعتمد كل منهما على الاخر فانه يبدو ان المساعدة التي يمنحها احدهما للاخر يمكن ان تثبت كلا الاثنين في طريق التقدم .

ورغم ان دلالة هذه العلاقات بين النقد وعلم الجمال تبدو لي واضحة بما فيه الكفاية للذوق العام ، فلم تحرز تلك الفكرة اي اتفاق عام . وكما رأينا فليس هناك فقط نقاد يقولون مع الاستاذ ريتشاردز بان على علم النقد ان يشق فلسفة لنفسه وان يوحد بين وظيفة علم الجمال ووظيفته ، فان غالبية النقاد يميلون ان يكونوا اكثر جموحا لما يبدو لهم فرضا جريئا وغير متناسق من ناحية الفلاسفة ، وهناك كثير من النقاد الذين يرفضون بفخر كل اعتبار للمباديء النظرية وعملهم. وهذا موقف قد سبق اليه باتر عندما قال : « قام الكتاب بعدة محاولات في موضوع الفن والشعر ليعرفوا الجمال تعريفا مجردا ، وليعبروا عنه في اشد الاصطلاحات اغراقا في العمومية وان يجدوا له قاعدة عامة.

(١) يقول البروفسور دوكاس ان « فلسفة الفن هي النظرية العامة للنقد » (فلسفة الفن) ١٩٢٩ ص ٣

وغالبا ما كانت قيمة هذه المحاولات اشياء ايحائية ومتداخلة جنبا الى جنب . وقليلا ما تساعدنا مثل هذه المناقشات بما حقق في الفن والشعر وان نفرق بين ما هو جميل او اكثر جمالا فيها ، او في استعمال كلمات مثل الجمال ـ الجودة ـ الفن ـ الشعر ـ بمعنى اكثر من المعنى الذي توحي به هذه الكلمات » (١) . وبالطبع كان باتر قد اختط لنفسه « قاعدته العامة » عن الجمال ـ وكان متأكدا من ان الجمال يمكن ان يقدر على اساس درجة وقيمة المتعة التي تصاحب الانطباع الذي تتركه الاشياء فوقه . وكان مترددا لثقته المطلقة في هذه القاعدة ان يهزها التحليل المنطقي الغاشم .

وكما اعتقد فان هذا الشك قائم على تصور خاطيء . واذا قدر له ان يرسي دعائمه فان تأثيره سيسفه الفرض الذي يناقشه هذا الكتاب ـ وانا انوي ان افحص هذا الادعاء واذا امكن ان ازيح هذا الفهم الخاطيء المتداول قبل ان ابدأ في المناقشة . وقد قدم هذا الاقتراح بصورة قاطعة وبشدة الدكتور ف س ليفيز F.R. Leavis في سياق مقال رد فيه على شكوى من الدكتور رينيه ويلك Rene Wellek بانه لم يوضح ولم يدافع بطريقة منظمة عن الافتراضات التي اقام عليها كتاباته النقدية في اعادة التقييم Revaluation (٢) وقد دافع الدكتور ليفيز عن هذا الاجراء جزئيا كما يلي : « ما اعنيه بناقد الشعر هو القاريء الكامل : فالناقد المثالي هو القاريء المثالي ... فالناقد ـ قاريء الشعر ـ مهتم حقيقة بالتقييم ، اما الذي نحاول ان تصوره بانه يقيس الامور بمعيار وبانه يطبق على الاشياء من الخارج فهذا سوء تصور للعملية . فمهمة الناقد اولا ان يدرك بكل حساسيته المرهفة الكاملة هذا وذاك الذي يسترعي انتباهه ويكمن تقييما معينا في هذا الادراك . وكلما ينضج في تجربة الشيء الجديد فانه يتساءل ضمنيا وظاهريا : من اين يأتي هذا ؟ كيف يكون في علاقة مع .. ؟ كم يبدو له من الاهمية النسبية ؟ اما التنظيم الذي يستقر فيه كشيء جوهري على انه « مقام » Placed فهو تنظيم لاشياء « مقامة » متشابهة ، الاشياء التي وجدت تشابها مع الاشياء الاخرى ، وليست نظاما نظريا او نظاما محددا عن طريق الاعتبارات المجردة . وكما اعترفت من قبل فليس هناك شك في ان التمرين الفلسفي ربما يمكن الناقد ـ بطريقة مثالية ـ ان يكون اكثر تأكيدا واكثر تدخلا في ادراك الاهمية والعلاقة وفي الحكم على القيمة . لكنه من الملاحظ ان التحسن الذي نطلبه من الناقد ـ باعتباره ناقدا ـ وان نعتمد عليه يجعلنا نعتمد على تحصيل لهدف شاق . ولذا فمن المعقول ان نخشى تقاسم الحدود والابتعاد عن البؤرة وتشويش اتجاه الانتباه : وهذه كلها محصلة عن خلط نظام بخصائص نظام اخر . وعمل الناقد الادبي ان يحصل على استجابة Responce كاملة مزيدة وان يلاحظ تناسقا دقيقا مزيدا في ان يطور استجابته ازاء العمل الفني في نقده ، ويجب ان يحترس ضد التجريد الذي في غير محله من الشيء الذي امامه وضد اي تعميم فج غير متناسق ناتج عن العمل او قائم فيه . ويجب ان يكون همه الاول ان يستوعب ـ ولنقل هذا ـ قصيدة ما بكل تفاصيلها ويجب ان يراعي دائما ان لا يفقد ابدا امتلاك هذه الناحية بشكلها الكامل بل عليه ان يزيدها . اما اذا اقام حكما تقييميا (وهذه الاحكام بما لها من اهمية) ضمنيا او ظاهريا فانه يطيح بذلك الامتلاك الكامل وبهذا الاحساس الكامل بالعمل الفني . وهو لا يسأل: كيف يتفق هذا مع نوعيات الجودة في الشعر ؟ بل هو يهدف الى جعل الاحساس المباشر بالقيمة الذي تقيمه القصيدة اكثر وعيا واكثر وضوحا .. والقوة Cogency التي اهدف اليها ان تكون لقراء اخرين للشعر ، قراء للشعر بهذا الشكل .. وقد آملت ـ بوضع فكرتي المتطورة عن تماسك الاستجابة نصب اعينهم عن طريق نقد بحيث يجب ان يكون ملازما قدر الامكان بالاشياء العيانية ان اجعلهم يتفقون .. ان الخريطة ، النظام الجوهري للشعر الانجليزي الذي يرى ككل ـ عندما يستفسرون عن تجاربهم ـ يشبه هذا بالنسبة لهم . ومن الناحية المثالية ربما ينبغي .. ان اكون قادرا على اكمال العمل عن طريق القواعد النظرية . لكني متأكد ان نوع العمل الذي احاوله ياتي في المقدمة وانه يجب ان تؤدي اولا اذا كانت هذه القواعد النظرية تساوي شيئا ... وكان همي الرئيسي ان اعمل بمصطلحات الاحكام المعيارية والتحليل الخاص : اليس هذا على علاقة مع ذلك ؟ وهذا النوع من الشيء ـ الا تجده هكذا ؟ وبانه يرتدي احسن من هذا الخ..

لقد اقتطفت كثيرا من هذه الفقرة (هي بالطبع اكثر اقناعا برمتها) لانها تعبر عن وجهة نظر نمطية لاحسن ما يميز النقد المعاصر ، وقد ظهرت هذه الوجهة في الواقع وبصراحة لتشجع وتسهل عملية تقدير الاعمال الفنية من جانب الاخرين اكثر من ان تقيم من نفسها بدلا ذا سلطة او تريافا للتقدير ، ومع ذلك فانه يبدو انها تحاجي وجهة النظر التي اكتب من اجل تدعيمها . انه من الضروري عندئذ ان نوضح الفروق القائمة بيننا ونرى الى اي هدف ترمي . هناك اربع قضايا في النص الذي اقتبسته يؤكد عليها بدرجات متفاوتة من التكرار . وانا اعتقد ان ثلاثا منها حقيقة الى حدكبير اما الاخرى فهي باطلة تماما . ويبدو ان ادخال افتراض باطل يبدو زيفه فقط بتداعيه مع الفروض الاخرى والتي تجعل نبذ القواعد الجمالية الظاهرة من مجال النقد العملي عملا مستحسنا .

١ ـ انه يؤكد مرارا ان الناقد اولا وقبل كل شيء هو الشخص الذي يجسد Actualizes (١) العمل الفني في تجربته التقديرية الخاصة وان نقده لا يمكن ان يحرر تأكيدا بجدواه الا في المدى الذي يجسد فيه بكمال ونجاح الموضوع الذي يوجه نقده نحوه .

ولا جدال لدينا في هذه النقطة . فمن وجهة النظر النظرية رأينا انها حقيقة لا تحتاج الى تأكيد وراء التصريح عنها ، رغم ان تكرارها في الكتابات النقدية يمكن ان يخدم الغرض في تلك المناقشة ومن الداعي ان نتذكر ان التقدير ، رغم ضروريته ، ليس يكفي لخلق ناقد جيد . فكل ناقد يجب أن يقدر ، لكن ليس كل من يقدر الاعمال الفنية له من الصفات التي تؤهله ليكون ناقدا جيدا .

٢ ـ انه لمن المؤكد ان هناك خطرا حقيقيا تدخل الاعتبارات النظرية في عملية التقدير وربما نمو او تحد من التجسد الكامل للاعمال الموضوعة تحت مجهر النقد .

وانا متفق مع هذا ايضا ، على الاقل الى الحد الذي توقف فيه الى حد كبير القواعد والاصول النظرية في العملية الحقيقية وفي عملية التقدير . وغلطة النقد الاكاديمي هو التطبيق الميكانيكي للمقاييس النوعية على الاعمال الفنية ويبدو انه يسبب تأثيرا مثبطا في القدرة على تقدير اي شيء آخر . ومع ذلك ففي كل عملية تقدير تكمن مقاييس الاحكام . وقد عبر السيد لورنس بينيون Laurence Binyon في مقال له عن المثل الفنية لدى الصينيين : « ان تطهر العقل تماما من التحيز ومن الافكار المسبقة هو شرط جوهري لاستيعاب الجمال كما هو في الحقيقة » . وكما شكا احد الفنانين الصينيين القدامى : « ان الناس ينظرون الى الصور باذهانهم اكثر من عيونهم » ليس فقط في نقدهم الواعي لكن الانطباعات التي يسمحون لانفسهم بالتأكيد عليها او التخلي عنها تنطوي على نظرية ، مهما كانت موضحة بصورة غير كاملة . ولذلك فانه من المهم على النظرية المتضمنة ان يمكن استخدامها على الاقل (٢).

لكن الخطر الناتج عن استخدام الخطأ في تطبيق الفهم النظري ليس تحذيرا كافيا لان نلغي النظرية . وفي الحقيقة فان نظرية الفن كامنة في كل

---

(١) في مقدمة كتاب (عصر النهضة) The Renaissance (١٨٧٣)

(٢) النقد الادبي والفلسفة في «التقليد الشائع» The common Pursuit (١٩٥٢)

(١) المعنى الذي تفسره هذه الكلمة مشروح في ص ٢٢٩ والصفحات التالية .

(٢) فرار التنين : The flight of the Dragon . مقال يتناول نظرية وتطبيق الفن في الصين واليابان (١٩١١) .

عملية تقدير ، مهما كانت تلقائية وغير مباشرة ، وليست هناك تجربة ادراكيه حسيه Perseptual ، وليست هناك حياة واعية من أي نوع وليست اختيارية فأن الاختيار يتضمن توجيه الاهتمام الى خصائص معينه والى ارتباطات وتجمعات معينة وتفضيلها على الاخرى . وبدون هذا التوجيه الاختياري للانتباه فلن يكون هناك وعي الا خلط مشوش من الجنون . وفي الحياة اليومية فأن الانتباه يوجه متماشيا مع الاهتمامات العملية غير الواعية ؛ أما الوعي الفني فانما توجه له اهتمامات من النوع الاخر . وفي عملية التقدير غير النظرية الخالصة نكمن فكرة ـ عمليه اساسيه عن نوعين من الجودة الفنية بعدما نصل الى عملية التقدير ؛ وتؤدي هذه الفكرة المتضمنة عمل النظرية الظاهرة ومستوى الحكم والذي يعمله الناقد في الواقع أو الذي يعمله دائما كل ناقد بالضرورة بأعتماده على تقديره العياني كشيء مماثل لقرائه ، هو ان يقترح طرقا «صحيحة» وجديرة لتوجيه الاهتمام الى الشيء المطلوب تقديره . ومن الشائع عن النقد ان كثيرا من الناس يقرأون كلمات القصيدة دون وعي منهم بالقصيدة نفسها ، وان كثيرا من النظارة في معارض الفن ينظرون اللوحات دون رؤية الصور . ويجب على كل ناقد ضمنيا أو بطريقة صحيحة أن يتوسل بنظرية في الجمال الاستاطيقي عندما ينصح قراءه كيف يحققون الاعمال الفنية بطريقة اكثر تأثيرا وكيف يقدرونها بصورة كاملة والى الحد الذي تصبح فيه النظرية الكامنة ظاهرة في العرض لتعتمد الى حد كبير على المزاج . فبعض منهم ـ بوجه عام ـ اكثر رغبة في الاعتماد على توهج الادراك الحدسي وأرساء التعاطف الوجداني وهم ليسوا نقادا سلبيين . وهناك آخرون يستفيدون أكثر بالتجائهم المنطقي للفكر ويصفون بطرق عقلية مصطلحات المبادىء العامة والمدركة . وفي كلتا الحالين فالنتيجة هي التي تهم . فالمبرر لقيام النقد ـ كحرفة عملية ـ بمثابة دعامة للتقدير . والنقد يحقق هذه الوظيفة عن طريق توضيح ملامح الاعمال الفنية عن طريق الوصف او عن طريق العرض لتلك الملامح التي قد تفوت المشاهد غير المتمرن . وعن طريق ذلك التوضيح تجعله يكتسب تقديرا اكمل لهذه الاعمال ـ ان يرى فيها اكثر مما رأى ، وان يحقق منها اكثر ؛ عن طريق ايجاد علاقات القيمة بين عدة اعمال فنية فانها تطلب من القارىء ان يختبر تلك العلاقات في تجربته الخاصة وان يقني وعيه لكل منها . ويحكم على نجاح الناقد بمقدار انجازه لهذا الشيء ؛ اما الطريقة التي يتبعها فهي ثانوية .

ولذلك فاننا عندما نؤكد على ضرورة علم الجمال بالنسبة للنقد السليم فيجب ان نحذر الفهم الخاطىء ومؤداه ان نطلب من كل ناقد ان يكون فيلسوفا او ان يظن ان الاتكاء على نظرية جمالية جزء ضروري في ثقافة الناقد ، ويلاحظ تريزترام شاندي Tristram Shandy وهو ينبه الى التنافر الظاهر بين مقدره أبيه على الجدل وجهله بالمنطق الشكلي بقوله : « كان الامر مثيرا للعجب حقا ان يكون معلمي الموقر واثنان او ثلاثة من هيئة العلماء متفقين ان الرجل الذي لا يعرف الكثير من اسماء الادوات التي يعمل بها يكون قادرا على العمل بذلك الطراز معهم » . فأن معرفة المنطق الشكلي ليست ضرورية له . فربما يكون هناك نقد جيد بدون معرفة المبادىء الجمالية ، والناقد الذي يدعي معرفة نظريات عن طبيعة علم الجمال متضمنة في احكامه ليس مطلوبا منه ان يبرر ذلك . لكن فقط لان كل المفردات البديهية للنقد متداولة بمعان مختلفة تماما ـ وغالبا ما تكون متناقضة ـ فأن من المحتم على الناقد ان يخبر قراءه ما هي المعاني التي يربطها بلفته التي تمدح أو تذم .

٣ ـ ومن المؤكد ـ وهذا واضح ـ ان حكم القيمة المقارنة لكل عمل فني متضمنة في التجربة العيانية التي يحقق بها العمل الفني في التقدير ؛ ويقال ان حكم القيمة بالنسبة للنقد لا يتضمن تقديرا لعملين فنيين أو اكثر على قياس ما او معياره للجودة لكن هي قاعدة مباشرة للمقطى الحالي للتجربة .

وهذا زيف بين . ونحن نعترف باننا طلبنا حقا بالتأكيد ان كل حكم يصدر عن ناقد يجب ان يستند مباشرة على تجربته المباشرة للاعمال الفنية التي يطبق عليها الحكم . وقد قلنا سالفا ان قيمة حكم الناقد تعتمد على الكمال الذي يحقق به العمل الفني في تجربته . لكن الحكم ليس النطق بتجربة للتقدير مباشرة ولا يمكن ان يكون كذلك تعليق على التجربة وهو تعليق لاحق وتأملي طالما تقوم المقارنة بين شيئين فانهما يفدران تبعا لبعض الصفات أو الصفة العامة التي يحتمل ان تكون في احد الشيئين بدرجة كبيرة أو بدرجة مكافئة مع الشيء الاخر . وعندما نحكم عى عمل فني بأنه أحسن من عمل فني آخر فانما يحكم عليه دائما وبصورة لا يمكن الهروب منها بأن له قيمة اعظم بالنسبة لخاصة معينة ولنسمها « خ » وهو يحرز تلك الخاصية بدرجة اعظم من الاخر . وكل الاحكام بأن هذا العمل الفني احسن أو أسوأ تتضمن مثل هذه المقارنات مع بعض الاعمال الفنية الاخرى غير الظاهرة . وكلما تعمل هذه الاحكام فانه يفترض ان الخاصية « خ » تكون عنصرا جوهريا في جودة الاعمال الفنية وانها عامل فعال فيما نقصده بالجمال ، وتصبح معيارا أو قياسا للجمال ربما لن يكون في استطاعتك ان تعرف هذه الخاصية او نصفها في كلمات ؛ سيكون فقط في امكانك ان تشير اليها وان تدلل عليها بطريقه ظاهرة . لكنك ما زلت تستعملها كمعيار ونقول في الحقيقة : ـ « نوجد الخاصية » « خ » في عقيدتي الجمالية وهي تتصل بالجمال وان أي شيء يستحوذ على الخاصية بدرجة اعظم من أي شيء آخر رغم انه يكون متكافئا في الصفات الاخرى احسن واجمل من الشيء الاخر كعمل فني .

فالى أي مدى اذن يكون محتما على الناقد ان يحلل ويوضح معايير الجمال التي تفترض باطنيا في كل احكامه عن القيمة المقارنة لجودة الاعمال الفنية ؟ يقول الدكتور ليفيز ان هذا من عمل الفيلسوف وليس من عمل الناقد . لكنه يخطىء في هذا بلا شك . لانه ما لم يعرف الناقد معايير احكامه بوضوح وبلا أي تعارض ، سواء في الوصف الكلامي او بالعرض الظاهري فان احكامه التي يقول بها ستكون خالية من المعنى وستكون مجرد صيحة جوفاء . ويستطيع القارىء على الاكثر ان يتخطى المعنى المقصود منها . والكتاب الان ـ من حيث الشكل والبناء ـ التي نعني بأن نؤكد افتراضات غنية بالمعاني لكنها ليست في الواقع سوى صرخات فانها ـ كما أعتقد ـ كتابات سيئة . فانها تفشل في الفرض التي كرست نفسها من اجله ، وهي توصيل تلك الافتراضات الفنية بالمعاني . وان تطلب من الناقد ان يوضح فروضه فانك تطلب منه ان يكتب بعيدا في مجاله النوعي genre وانه من عمل الفيلسوف ان يخضع المعايير Norms التي يفترضها الناقد للتحليل النظري ، وان يعممها وان يصبها في اطار جمالي نظري كامل ومتماسك . لكن على الناقد ان يضع تلك القواعد اذا كان على احكامه جملة ان توصل المعاني ؛ وستتوقف تماسك تلك الاحكام في الحقيقية فقط على تماسك المعايير العملية للاحكام مع بعضها وحتى يفهم القارىء ماهية تلك الاحكام فأنه لا يستطيع ان يقرر ما اذا كانت متماسكة مع نفسها وعما اذا كانت ـ مع معاملته لتلك الاعمال ـ متفقا معها .

٤ ـ اخيرا ـ يبدو ان الدكتور ليفيز يود ان يؤكد ان الصفات الجمالية النوعية التي نقارن على اساسها الاعمال الفنية وتنظم عن طريق الناقد تكون منزهة عن الخطأ ، ويمكن ان يشار اليها بانتباه لكن لا يمكن لها ان توصف تحليليا بلغة غير مطردة . ونحن نوافق كثيرا على هذا وسيكون في متناولنا ان نناقش النقطة ونحمل اتها على النقد اكثر في المرات القادمة . ومع ذلك فلو ان هذه هي الحالة ، فانها تجعل من واجب الناقد من حيث توضيح معايير احكامه اكثر صعوبة لكنها ليست مستحيلة ؛ لان الذي لا يمكن وصفه يمكن عرضه بتفاخر . في الحقيقة ، أن جملة المنافشات اللغوية العادية تعتمد على مثل تلك التعاريف المتضمنة بسباه بما لها من قوة تأثير على اداة التوصيل . وعندما أقول : « هذا الشيء احمر » فكل الذي احاول توصيله في الحقيقة هو تجربتي البصرية للون عندما ارى هذا الشيء وهو مشابه بين حدود تجربتي البصرية عندما ارى كل الاشياء التي اسميها « احمر » . وان تجربتي اللونية في حد ذاتها باعتبارها كيف معاش محسوس هي شيء خاص بي ولا يمكن ان توصف او تنقل بواسطة اللغة . اني في الواقع اشير بتباه على ميزة خاصة لتجربتي البصرية قائلا : ألست انت ايضا ـ عند اتصالك البصري

بذلك الشيء ـ تحصل على تجربة مشابهة للتجربة التي تحصل عليها عندما تكون على علاقة بصرية بكل تلك الاشياء الاخرى التي نتفق معا على تسميتها « بالاحمر » ؟ لكن الصفات الجمالية للشيء التي يحاول الناقد ان يوجه انظار القراء اليها ليست مثل هذه الاشياء التي تقع تحت سيطرة العادة ويمكن ان تصبح عيانية خلال كلمة من اللغة ولا يمكن ان تكون غير مزدوجة الدلالة عن طريق نطق الكلمة . ولا يمكن ان يشار اليها عن طريق ربط الكلمات في جمل تحليلية . ولذلك فان الدلالة عيها باته بالاشارة الى عديد من الحالات التي توجد فيها اكثر ضرورة اذا كان على الكاتب ان يكتب بذكاء للاخرين . وفي بعض الاحيان ينكر حتى امكانية تلك التعريفات الباتة على اساس ان الاعمال الفنية فردية ووحيدة ؛ ولا يمكن ان تصنف أو تقارن وانه عند تحليلها الى صفات جوهرية وخصائص تحملها بالاشتراك مع اعمال فنية اخرى فانك تحطم فردية الوحدة العضوية التي يكمن فيها الجمال . ويكون هذا حقيقيا أيضا بمعنى من المعاني. وبمعنى آخر فكل لحظة من التجربة المعاشة تكون فريدة وفردية كاملة لكن اذا اصررنا على هذه الحقيقة الى حد كبير بان ننكر اي نفعية لمثل هذا التحليل الجمالي، فاننا ننكر سلامة حتى التعاريف الباتة للمصطلحات واننا نهدم اي امكانية لكل كتابة ذات نفع وفهم على الاطلاق.

لكن الاهم من هذا ، فان الناقد الذي ينظر فيما وراء الوصف الخالص ويخاطر بالاحكام البديهية على الاعمال الفنية ، قائلا ان هذا الشيء حسن وان هذا الشيء سيء ، أو انهذا احسن من هذا على اساس تلك الخاصة ، فانه يجب عليه منذ البداية ان يوضح لقرائه ما يعنيه « بالحسن » و « بالسيء » عندما يطبق هذه الكلمات على الاعمال الفنية لان النقاد كلهم لا يقصدون نفس الشيء دائما عندما يعملون تقديرا مقارنا لمزايا الاعمال الفنية . فبعض النقاد يعنون احيانا عندما يقولون بان هذا العمل الفني حسن ، أن هذا وصف دقيق أو تصوير لشيء ليس ذاته ؛ ويعني آخرون بانهم ينبهون انفعالات معينة متفق عليها في ذواتهم ولدى الاخرين ، ويعني البعض الاخر بان تاثيرها الاخلاقي والاجتماعي يتقابل مع اتفاقهم ، ويعني البعض الاخر ان لها صفات شكلية معينة لم تعرف بوضوح بدرجة عالية أو غير عالية . وهلم جرا . وليس من واجب الناقد أن يبرر أيا من هذه المعاني ينبناها بالنسبة لكلمة « حسن » أو ما يشابهها عندما يطبقها على الاعمال الفنية ؛ فهذا من وظيفة عالم الجمال اذا كانت له وظيفة لكن ما لم يكن الناقد متناسقا في المعنى الذي يختاره وما لم يجعل هذا المعنى واضحا لقرائه ، فان نقده سيبقى بالضرورة مشوشا وغامضا .

في الحقيقة ـ ان معظم النقد المكتوب الان ـ بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ـ ليس شيئا مفهوما . وربما نستنتج من ذلك ان الناقد يقدر هذه الاعمال الفنية اكثر من هذا وانه بتقديره ان هذا الشيء «حسن» وان هذا «سيء» ؛ لكننا نظل جاهلين بما يقصده ـ عندما يعني بقوله ان أي عمل فني بوجه عام حسن أو سيء . والنقد ـ لهذه الدرجة ـ ليس الا ترجمة ذاتية لتفاصيل وابتسارات غير مشروحة وغير مبررة . وقد قيل هذا كثيرا ، لكن الاسباب التي دعت اليه والعلاج الذي وضع من اجله نادرا ما يتعرض له احد .

وربما يبدو الايضاح الذي ننشده وكان ليس له ضرورة عملية اذا كانت الاحكام التي يصدرها النقاد متناسقة ودليلهم سليما ـ بالرغم من ان الرغبة النظرية قد لا تكون اقل من هذا . لكن ليست هناك حيوية وليس هناك حتى اتفاق مبدئي على المشروع الاساسي . وانه من الطبيعي ان يقابل كثير من الفنانين ذوي الاصالة البارزة والقوة الخالقة بنقص في تقدير الناس لهم وبعدم احترام . ونحن نعرف ان اعمال بيتهوفن الاخيرة والممتازة قد بدت لمعاصريه بانها تخريفات لا معنى لها من شيخوخة مرتبطة بالصمم ، وقد حكم على لوحات رمبراندت بانها « قوطية وفجة » من قبل الافراد القلة في فرنسا من ذوي الذوق السليم . ونحن على علم بالهجو الذي تعرض له الرسامون الذين جاءوا بعد الانطباعيين Impressionism حتى في سنة ١٩٢٥ وصف احد النقاد الامريكيون سيزان بانه عادي ومتوسط وبانه من فناني الدرجة الثالثة » (١) ، وقد حكم ناقدا آخر على اعماله في سنة ١٩٣٤ بانها « فن ضئيل وغير ناضج » في الوقت الذي قال فيه احد النقاد الانجليز مما له بعض الاهمية وقد اخرج احكامه في كتاب قائلا : « انك عندما ترى احدى لوحات سيزان غير المبالية فقد رايتها جميعا » . ونحن على علم بالسخط الذي اثير في بداية هذا القرن نتيجة للحماس الجديد نحو النحت الافريقي. ونحن نتذكر السخرية المريرة للموسيقى « الحديثة » لسترافنسكي وبارتوك وحتى موسيقى سكريبين وسيبليوس وهي الان « مقبولة وقائمة » . ونحن نتذكر الجدل الذي اثاره د.هـ. لورنس وجيمس جويس ونبذ اليوت وباوند وأودن . وليس هذا شيئا جديدا في تاريخ النقد الفني وان الذين يقودون حملة المعارضة الصارخة ضد الجديد هم النقاد الذين لهم مكانة بارزة.

وبالطبع فانه من المحتمل ان نناقش ان الفنان الابداعي الاصيل يتطلب من الاحساس مطالب جديدة ولا يمكن الفرار منها وان الاستجابة لتلك المطالب تتطلب تغييرا في عادة الانسان التقديرية والاعادات المتتابعة لكل الاحكام السابقة في الماضي . ولاننا تعلمنا ان نرى الجديد فاننا نرى الان في الاشياء القديمة المحببة الينا اشياء لم نرها من قبل وهذا حقيقي بالطبع ولهذا السبب فان النقاد المعترف بهم ـ الذين دون كل الناس اميل ان يصبحوا نمطيين في عاداتهم التقديرية ، يجدون انفسهم مضطرين ان يعارضوا اشد المقاومة وبالا لهذا الطلب الذي يدعو الى التكيف الشخصي القريب . لكن جمهور العامة الذين ينظرون بتعقل الى نقادهم الذين يصيغون من انفسهم مرشدين للذوق والتمييز ، وان يكونوا قادة وليسوا متمسكين في ركب التقدم والتغيير . ولكننا سنترك هذا السؤال جانبا حيث ادعى البعض منذ زمن ان الناقد ـ كشخص متميز عن المعلق ـ لا يستطيع ولا يجب ان نتوقع منه ان يقدر بصورة محكمة الانتاج المعاصر، وليس هناك اي شيء مثل ذلك التوافق في الاحكام عن الفن في الماضي الذي يفترض عامة الشعب وجوده والذين لا يقرأون كتابات النقد . لقد هدم النقد الادبي الى حد كبير المشروع الآمن والقياس الذي أقامه ارنولد ، والذي لا زلنا نستوعبه بادب في المدارس . واذا قرأنا لهؤلاء النقاد فاننا لا نستطيع ان نقبل القاعدة القديمة عن الادب الانجليزي : شكسبير المجيد ، ميلتون المجيد ، وعصر النشر (بوب ليس شاعرا) ووردزورث الشاعر المجيد نوعا، وان كيتس شاعر على مستوى شكسبير. ولم يظهر فقط اليوت وجيراردمانلي هونكنز كآلهة جدد لما بعد ارنولد بل قد تم تقييم الشاعر دن Donne على انه اله جديد منبعث من الماضي. وقد ارجع تشوسر الى عصره. وادخل ميلتون في البوتقة، وعلى وردزورث ان يجد مكانا ، وبوب غالبا ما كان شاعرا ، ويبقى شكسبير فقط رائعا حسب وصف جولنسون . وفي الحقيقة تستطيع ان تختار اي كاتب تحبه واي فئة من النقاد تحبهم وستجد في النهاية عشرة تقديرات مختلفة ، بينما الثلاثة الذين وضعوه في درجة اعلى أو اقل سيفعلون ذلك لاسباب مختلفة وليس في هذا اي مبالغة وان اي انسان اتيح له ان يقرأ باسهاب الكتاب النقدية سيكون على وعي بهذا . وفي الحقيقة بان الشيء الوحيد الذي اتفق عليه النقاد والى حد ما هو ما يجب ان يلقى باعتباره قائما وراء ملاحظتهم ، ويشك المرء احيانا ان هذا الاتفاق يبدو جزئيا ، فانه لم يكن مبدئيا ، بالنسبة للاهتمام الكبير الذي اولاه كل النقاد عند نقدهم احكام احدهم الاخر (٢)

ولا اريد ان اطيل في هذا الموضوع الى الحد الغير مالوف أو ان اثقله بالامثلة والتي قد تطول الى ما لا نهاية . ولا يمكن أن يقرأ هذا الكتاب ما لم يكن مقتنعا بصدق ما اقول. لكن النقطة التي أود أن أثيرها

---

(١) رويال كورتيوز . « شخصيات في الفن » (١٩٢٥) .

(٢) توماس كرافن . « الفن الحديث » (١٩٣٤) اقتبست دون ان يستحسنها شيلدون تشيني في « المذهب التعبيري للفن » (١٩٤٨) .

(٣) تعتبر كتابات الدكتور ليفيز خاصة احسن مثل على ذلك لان كل كتاباته المنشورة تهتم بالنقد وبوضع الاحكام النقدية للنقاد الاخرين في وضعها الصحيح.

ان العامة لا يستطيعون ان يجدوا لدى اي ناقد تقديرا مقاما على مقدمات مفهومة حتى يمكن لهم التمييز بواسطة تجارب الاخرين التقديرية المباشرة، ولن يكون حتى في استطاعتهم ايجاد تقديرات يمكن ان يتفق عليها النقد نفسه ولذلك فان الحاجة الى ايضاح دعائم الاحكام النقدية ضروري للغاية لأمرين : حتى يمكن للنقاد انفسهم ان ينوعوا اختلافاتهم بين انفسهم وثانيا ان يقدموا للجمهور تقديرا متماسكا بحيث يمكن فهمه والحكم عليه .

ويمكن لنا ان نرجع بلا شك جزءا من التصادم والضجة بل وجزءا كبيرا منها للاحكام النقدية المتشعبة للاختلاف الغير معترف به للمقدرة التقديرية ، او لاحساس النقاد . لان الاحساس يختلف بشكل كبير بين شخص وشخص آخر لا في الدرجة فحسب ولكن في النوع ايضا . واذا كان لاحد ان يقدر الرسم وليست لديه اذن موسيقية واذا كان لناقد ان يقدر نمطا معينا من الرسم او الادب او الموسيقى دون نمط آخر ، في الوقت الذي يستطيع فيه نقاد آخرون ان يقدروا انواع اخرى من الانماط يكون هو اقل احساسا بها . وينشا بين النقاد صراع على هذه الاحكام بسبب هذه الحدود الغير معروفة في درجة ونوعية الاحساس . ومثل هذه الاختلافات تكون حتمية ويمكن ان تكون ذات منفعة اذا اتيح لها ان تخرج الى العراء وان تكمل موهبة احد الرجال حدود الرجل الاخر. ويرجع جزء كبير من التباين الكائن في الاحكام الى الاختلاف الكائن في الفلسفة. ويستخدم نقاد مختلفون ـ بعد عملية التقدير ـ معايير متصارعة مختلفة لتقدير الجودة للاعمال الفنية التي قدروها ولذلك فهم يختلفون في حكمهم على الحسن والسيء لانهم يعنون اشياء مختلفة عندما يقولون هذا « حسن » او « سيء » وانها تباينات وهذا النمط الاخير على علم الجمال ان يزيحها وان يوضح ماهيتها . وسيكون هذا محور اهتمامنا .

يمكن للمشاكل الجمالية ان تختزل الى مشكلتين : ولان علم الجمال قد فشل ان يجد حلا لما يقدم للنقد فان المشكلتين تظلان عديمتي التاثير ومشوشتين . وهما في ابسط الاشكال : ما هو العمل الفني ؟ وما هو التقدير ؟ لكن الامر ليس بسيطا كما يبدو بالنسبة لاي من المشكلتين ، وليس بسيطا كما يريد ا.ا. ريتشاردز ان يوهمنا .

لا يستطيع احد ان يكتب بطريقة جيدة ما لم يعرف الشيء الذي يكتب عنه وليس الناقد شخصا فائقا . فما لم يعرف ما هو وما ليس هو العمل الفني وباي طريقة يمكن ان نحكم عليه ، وليست لديه قاعدة في التناسق ، فسوف يختلف مع نفسه ، مثل الرجل الذي يميز الالوان في الظلام وربما تصبح اعماله غير نافعة بالنسبة للنقد وعلم الجمال. وانه لمن المؤكد انه اذا لم يعرف ما يؤديه الرجل او ما لا يؤديه عندما يقدر عملا فنيا وكيف تختلف تلك العملية التي نسميها بالتقدير عن مختلف مجال النشاط والكينونة ، واذا كان للاحكام والاوصاف التي يستقيها الناقد من تجربته التقديرية ان تكون متناسقة فهذا يرجع الى حسن الحظ والمصادفة . وسوف تكون كتابته في كل من الحالتين قضاء وقدرا ، ومن غير الممكن الاعتماد عليها والذين يتاح لهم ان يقراوا وان يحكموا على ما كتبه سوف يكونون في نفس الحالة الخطرة من عدم الاستعداد . ومع ذلك فان لم يعرف النقاد ، فان الفلاسفة بدورهم لن يستطيعوا التوصل الى اتفاق . فان الاجابة التي يعطونها عندما يتناولون بتناول هذه المسائل تكون متعارضة ، ولم يقدم احد حتى الان تعريفا واحدا من طرف النقاد او الفلاسفة يمكن ان يكون واضحا بما فيه الكفاية او يبرهن على انه غير زائف . والخلاف الرئيسي بينهم هو انه بينما يكون الخطأ كامنا لدى الفلاسفة فان الخطأ لدى النقاد غالبا ما يختفي تحت افتراضاتهم المضمرة وفي تطبيقاتهم .

لقد وصفنا النقد في فصل سابق بكلام مستر ت.س. اليوت بانه « تعقيب وعرض الاعمال الفنية عن طريق الكلمات المكتوبة » . وقد اوغلنا بعض الشيء لتوضيح ذلك الوصف واجلائه لكننا تركنا لفظ « عمل فني » بدون تعريف . وسنوجه اهتمامنا الآن الى هذا ، وهو اول الاسئلة التي سبق ان ذكرناها .

والمنهج التقليدي للتعريف في الفلسفة في العلوم الانسانية هو ان تبدا بالصياغة المجردة Ahstract formulation المشتقة من الهواء الخاوي والمفروض انه يحد من جوهر وماهية مجال الظاهرة التي ينظرها. وان الظواهر العيانية في تعددها المعاش والمختلف فانما يقهرها الاقناع او الخطأ عن طريق القوة الفاشمة لهذا التعريف حتى لا يمكن للخلل او التشويه ان يذهبا ابعد من ذلك ، وعندئذ يطرح التعريف ولا يلبث ان ينسى . ومن هذا النوع تعريفات الدين والمجتمع والفلسفة والجمال التي يحميها الفلاسفة . ولان قليلا من المنفعة قد تنتج عن هذه الطريقة فسوف نتجه الى الاتجاه المضاد ، اي نبدا من الشيء المعروف والمترف به وسنحاول بالتدريج ان نحسن من المعلومات العامة لمثل هذه الدقة كما تسمح به الظروف . وان غرض هذا الكتاب ليس البحث وراء تعريف العمل الفني ، بل لتوضيح وتحديد التعاريف العديدة التي كثيرا ما استخدمت ضمنيا في فن النقد ولنرى اي نوع من النقد يكون متماشيا مع نوعه من التعريف . وعن طريق تضاد آراء الفلاسفة يمكن ان نحقق فهوما واضحا واتفاقا تاما بالنسبة لمفهوم الفن وبالنسبة لعمل النقد عن طريق التطبيق الامين والدقيق لهذا المنهج ـ اما اذا لم يتم هذا ـ فليست هناك طريقة لتحقيق ذلك .

يقول كروتشه ان « الفن هو ما يعرفه كل انسان بانه فن » (١). فكل انسان يعرف ما هو العمل الفني حقا بطريقة مباشرة وفجة وهذه الذخيرة من المعومات ستكون هي نقطة انطلاقنا . اننا نرى ونعجب باللوحات في معارض الفن وفي منازل اصدقائنا . ونرى التماثيل في الاماكن العامة والمتاحف ، والقطع الموسيقية تعزف في صالات الموسيقى وتنقلها لنا الاذاعة الى بيوتنا . وهناك في مدننا مبان جميلة او بقايا آثار قديمة في الريف . وتقدم لنا في اماكن اللهو الاوبرا والباليه والدراما لثقافتنا ومتعتنا . ويعلم اطفالنا في المدارس كي يستوعبوا الاعمال الفنية الغير مفرقة في الصعوبة لشكسبير وشو وكبلنج وكنجزلي . هذه هي الاشياء التي نعنيها عندما نتكلم عن الاعمال الفنية. وربما تكون هناك حواش للشك او ملجا للريبة حتى انه في حالات خاصة نجد انه من الصعوبة غالبا ان نقرر او نتفق مع الاخرين ما اذا كان هذا الشيء او ذاك حقيقة عمل فني ام لا ؛ لكن المعنى العام للاصطلاح يكون دقيقا للغاية للتداول ويكون اذا نفع عن اي نوع في المناقشات العامة . وهذا هو ما نعنيه بالفن وهذا هو ما يعنيه النقاد وعلماء الجمال. وهذه هي نقطة انطلاقنا . ومن هنا ـ وبدون ان نترك مجال المعرفة العامة ـ يمكن ان نخاطر بتقديم اول تعميم ، ان الاعمال الفنية هي منتجات صناعية Artefacts وهي اشياء مصبوبة في اي مادة من خلال مجهود انساني واع موجه . وانه من الصدفة ان اصطلاح «العمل الفني» يستخدم احيانا الاعمال الفنية (٢) للمناظر الطبيعية والكائنات الحية الخ. لكن تطبيق مفهوم « العمل الفني » على اي شيء آخر خلاف الانتاج الصناعي هو دائما تشبيه نصف واع وعندما نستخدم كلمة : « الجمال » للاشياء الطبيعية فلها معنى مختلف اخر عن ذلك الذي نعنيه في مناقشاتنا للاعمال الفنية .

لكن من الشائع المتداول ايضا ان كل المنتوجات الصناعية ليست اعمالا فنية : فالات الخياطة والحفر واجهزة الاتصال البعيد هي منتجات صناعية لكنها ليست اعمالا فنية بالمعنى الذي يستخدمه النقاد او العامة عندما يستخدمون هذا الاصطلاح . ولذلك فيجب علينا ان نميز اللمحة المتضمنة في حديثنا اليومي عندما نضع معا عديدا مختلفا من المنتوجات الصناعية مثل الكورال والسوناتا والكاتدرالية تحت الاسم العام « اعمال فنية » ومع ذلك نستبعد الاغلبية العظمى من المنتوجات الصناعية من هذا التصنيف . وكل رجل عملي يفصل هذه التفرقة العنيفة والجاهزة بين ما هو فن وما ليس بفن . والاكثر من ذلك فانه

---

(١) في مقالته : ماهية علم الجمال (الترجمة الانجليزية ١٩٢١) بداية الفصل.

(١) لقد عرفت الجمال في كتابي (نظرية الجمال ١٩٥٢) بانه: « الجودة السليمة للعمل الفني » واعطيت اسبابا وافية لتبني هذا الاصطلاح اللغوي.

الواجب الاول لكل ناقد ان يختار بين الانتاج الادبي، والرسم والموسيقى والنحت الخ من تلك التي هي فنون وتلك التي تدعى فقط بانها هكذا، او حتى التي لا تدعى بانها فن . وكل ناقد يفعل هذا يختلف عن الرجل العادي فقط في أن الناقد يعتقد بأن ما يفضله شخصيا هو الفن (او كما يقول الناقد : انه يجد متعته في الفن)، بينما نجد ان الرجل العادي اميل الى الاعتراف ان بعض الاشياء ممكن ان تكون فنا رغم انها لا تعجبه او يجدها غير ممتعة . ويكون هذا الاختيار البدائي متضمنا في اي عمل في التاريخ سواء في علم الاجتماع او علم النفس او التكنولوجيا الفنية لانها جميعا تختار من بين حلقة كبيرة من الاعمال الفنية المفترضة نوعا ضيقا من الفن « الحقيقي » الذي يكتبون عنه .

وعندئذ يصبح سؤالنا ما هو العمل الفني ؟ : ما هي تلك الصفات التي تشترك فيها كل الاعمال الفنية بصفة عامة والتي لا تحرزها المنتوجات الصناعية الاخرى ومن بينها تلك الاعمال الفنية المفترضة التي ينبذها الناقد ؟

يمكننا فقط أن نبدأ بأن نقول ـ عندما نجد أن هذه الصفة أو مجموعة من الصفات ونتفق عليها ، ان هذا الشيء أو ذاك يمكن ان يطلق عليه « بحق » عملا فنيا ويمكن ان نناقش ما اذا كان أي نوع خاص من المنتوجات الصناعية عملا فنيا أم لا . لقد اقترضت صفات كثيرة كملامح مميزة لاعمال الفن في تعريف الجمال التي شوش ادب ، علم الجمال والنقد . ولا يمكن ان يكون شيء فيها صواب او خطأ جوهري، لان كل ما يؤديه تلك التعاريف هو أن تقدم عادات معينة في اللغة فان الاستخدام اللغوي ليس صوابا أو خطأ لكنه يكل ببساطة أكثر أو اقل شيوعيا ، اكثر او اقل نفعا وسهولة . انك تستطيع ان تقول ان اللهجة التي ينفرد بها كاتب معين لاصطلاح «العمل الفني» ليست متماشية مع الاستخدام العام ، لكنك لا تستطيع أن تقول أن هذا خطأ . ومع ذلك فما يجب ان نطلبه هو ان كل انسان يعتقد صادقا في كل التقاليد اللغوية التي تقرر ان يستخدمها وهو ايضا يوضح لقرائه الاصطلاحات التي يستخدمها . وان كان لاي كاتب ـ ناقدا كان أم عالما جماليا ـ ان يشير الى صفات معينة في الاشياء ويقول : سوف تكون هذه هي اللمحة المميزة في لغتي التي سأفرق بها بين تلك المنتوجات الصناعية التي هي أعمال فنية وبين تلك التي لا يمكن ان نطلق عليها هذا الاسم ، فهذا الناقد قد اعطى نغمة معينة لاصطلاح « العمل الفني » وباستعماله التالي للكلمات يكون مضطرا ان يشير بمصطلح « العمل الفني » الى كل تلك الاشياء ، وتلك الاشياء فقط التي يعترف بأنها تحرز الصفة التي اشار اليها . وبعد ذلك ـ اذا طبق اسم الفن ـ في كتاباته التالية على أي منتوج صناعي سبق ان قال عنه انه لا يحرز هذه الصفة أو انكر أن أي منتوج صناعي يحرز هذه الصفة يكون فنا فان استعماله للغة يكون غير متماسك وتصبح كتابته لغوا ولن نستطيع نحن أو هو ان نصبح متأكدين من المعنى المقصود من كل جملة كتبها .

وبهذا المعيار وحده يجب أن تقبل تعاريف الجمال أو تنبذ وعلى النقد العملي نفسه أولا ان يخضع للنقد بهذا المعيار ؛ فـأن لم يكن متطابقا مع المتطلبات المعنية فانها تكون كتابة بلا معنى.

وآمل أن يبدو الامر واضحا واساسيا اذا ارسينا هذه القواعد بجسارة . وفي سبيل الايضاح جهدنا في ان نرجع بالامر الى جذوره المبسطة لكن التطبيق بالطبع سيكون اعقد من هذا . لشيء واحد هو أن الصفات التي اذا احرزها المنتوج الصناعي تسمى عملا فنيا كانت هي نفس الصفات ـ ممثلة بصورة كبيرة او صغيرة ـ يحكم بها على العمل الفني بصورة صحيحة انه احسن او اسوأ من غيره . وكما قال مستر ر.ج. كولنجوود R.G. Collingwood بطريقة سديدة، « ان تعريف نوع أي شيء هو تعريف ايضا لشيء جيد من هذا النوع؛ لان الشيء الجيد في نوعه هو الشيء الذي يحتوي على صفات هذا النوع » (١) ولذلك فكل حكم نقدي للقيمة المقارنة يفترض ضمنا تعريفا لاصطلاح « عمل فني » ويجب أن يحتوي كل تعريف للاعمال الفنية ضمنيا في حد ذاته كل المقاييس العملية التي ـ اذا قبل هذا التعريف ـ يمكن ان تستخدم بوجه صحيح لتقدير قيمة أو جودة الاعمال الفنية خاصة في مجال هذا المضمار . وانه لمن المحتم ان يصبح هذا هكذا. ولنفرض ان مجموعة من الصفات تكون أ ب ... وان ف هي كل المنتوجات الصناعية التي تتفق على تسميتها اعمالا فنية وتملك تلك الصفات إلست وانه لا يوجد منتوج صناعي يمتلك تلك الصفات جميعها ولا نطلق عليه عملا فنيا . عندئذ يكون من المستحيل ان يصبح أي عمل فني احسن أو أسوأ من عمل فني اخر بالنسبة للدرجات المختلفة التي يمتلكون فيها بالتتابع صفة اخرى هي «هـ» وتصبح «هـ» بالتعريف هي تلك الصفة التي لا تملكها بعض الاعمال الفنية على الاطلاق (رغم ان تسميتها بالاعمال الفنية يحتم امتلاكها بعض الاستحسان الفني) أو هي صفة تمتلكها بعض المنتوجات الصناعية التي لا تسمى اعمالا فنية مطلقا على الوجه الصحيح تبعا للغة التي نستعملها (١) وبذلك فالتعريف الذي يستوعب العمل الفني سيكون حتما تعريفا للقواعد التي نقارن ونقدر بها الاعمال الفنية . وهذه النقطة مهمة للغاية .

لكي نلخص ونجمل القول نقول انه توجد فئة من الاشياء المعرفة تعريفا جيدا وهي المنتوجات الصناعية وهي كل تلك الاشياء التي تنتجها مجهود الانسان الواعي الموجه . وكل تلك الاعمال التي تنتمي الى هذه الفئة نطلق عليها اعمالا فنية . أما الفئة التي تضم المنتوجات الصناعية فانها اوسع بكثير من الفئة التي تضم الاعمال الفنية فليس كل منتوج صناعي عملا فنيا . وهذا شيء لا يمكن لانسان ان ينكره . ولا يمكن ان تعد كل المنتجات الادبية ادبا ولا يمكن ان تعد الانتاج النظري انتاجا نظريا . فالشيك والفاتورة والكتاب الذي يشرح نظرية في الموسيقى لا يمكن ان تصنف باعتبارها اعمالا فنية وذلك ينطبق على كتب الازياء والكوميك والاعلانات الثنائية لاحتكارات الادوية . فالوظيفة الرئيسية لكلمة « فن » هو الذي يميز بين المنتوجات الصناعية واذا لم يكن هناك هدف لهذا التمييز فليست هناك فائدة من استعمال هذه الكلمة على الاطلاق . والا فان التعريف يتضمن تحديدا وان الواجب الاول لعلم الجمال ان يخصص تحديدا لاصطلاح « العمل الفني » وذلك عن طريق ذكر الاوصاف التي يطبق بها الاصلاح على بعض المنتوجات الصناعية وليس عى البعض الاخر . وحتى هذا ليس بالعمل السهل ، فربما تبدو الفكرة الاساسية وبعض التحديدات التي سبق اقتراحها تتضمن تعريفا مرفوضا بالنسبة لكلا الاستعمالين اللغوي والعادات اللغوية لعلماء الجمال والنقاد الذين قدموا هذا الغرض . فمثلا ، ليس من السهل ان نعرف هذا التمييز بأن نقول ان المنتوجات الصناعية الغير فنية هي التي انتجت لغرض الاستعمال وان المنتوجات الصناعية الفنية هي التي انتجت من اجل الترفيه ، وليس هذا ممكنا لانه ليست هناك منتوجات صناعية ذات نفع ـ هذا من جهة (مثل العاب الاطفال والمشروبات الروحية) وهي التي لا يرغب احد في تصنيفها باعتبارها فنا ومن الجهة الاخرى فان التعريف الذي يستبعد من مملكة الفن الفن المعماري والفنون النافعة بوجه عام وربما يظن أن هذا التعريف غير صحيح وزائد عن حده من جانب النقاد أو مؤرخي الفن الذين عليهم ان يطبقوه

(١) مبادىء الفن (١٩٣٨) ص ٢٨٠ .

(١) من المصدق منطقيا انه يجب ان تكون هناك مجموعة من الصفات ا ب ج ... ف وان بعض المنتوجات الصناعية تملك ا ب ج وتسمى اعمالا فنية ولا يمتلكها غيرها، وان بعض الاعمال الفنية الاخرى تملك ... ف (علاوة على ا ب ج) ولا يمتلكها غيرها ، وانه ليست هناك منتوجات صناعية تملك هذه الصفات وليست أعمالا فنية . ولذلك فعندما تقدر الجودة المقارنة لاي عمل فني فأنما يكون معناها انه علاوة على امتلاكه ا ب ج يحتوي على قليل او كثير من الصفات الثانوية د ... ف بدرجة عظيمة أو قليلة . وعلى قدر علمي ليس هناك أي ناقد أو عالم جمال سار على نظرية من هذا النوع .

في عملهم . فقد إعتبرت اعمال الفن المعماري اعمالا فنية عالية وقد احتفظ ببعض الانتاج الفخاري في المتاحف في مجموعات فنية تبعا لما تتمتع به من جمال ، والناقد الذي لا يسمح لنفسه ان يقوم بمثل هذا التطبيق ربما لا يستخدم هذه القاعدة لتمييز الاعمال الفنية .

ومرة ثانية يقترح البروفسور هس. جودهارت ـ راندل H.S. Goodheart-Randel دون ان يقصد الاصالة ـ ان نميز الاعمال الفنية على انها هي كل المنتوجات الصناعية التي « توجد اساسا لتمس افكار الناس وعواطفهم » (١) . واذا اخترنا مثلا شوائب فان التقرير الصحفي لمحاكمة الغلام البالغ من العمر ستة عشرة عاما لقتله احد رجال الشرطة قد كتب لتحريك افكار الناس وعواطفهم وقد دل على نجاحه الخطابات العديدة التي تلقتها الصحيفة . ومع ذلك وبقدر ما اعلم لا يمكن للبروفيسور جودهارت ـ راندل او اي انسان آخر ان يصنف هذه التقارير الصحفية ضمن الاعمال الفنية . لذلك فان هذا التعريف المقترح ليس تعريفا مانعا ولا يمكن ان يخدم كدليل عملي في النقد لتمييز الفن من اللافن .

وفي الحقيقة لا يوجد هناك تعريف غير معرض لتفنيد مماثل من جانب الكتابات النقدية ، وليس هناك تعريف مفهوم يمكن ان يطبق باتزان من جانب اي شخص . وهذه النهاية المزدوجة نهاية ضمنية، وبعض التكييف مستحسن في تطبيق النقاد وانه يجب اعطاء فكرة اكثر تماسكا للفرض والتضمينات لهذا التصنيف في الفن واللافن ، الفن الجيد والفن الفقير . وهنا تقفز الى الاذهان الحاجة الماسة الى دقة عظيمة عندما نعتبر انه بجانب هذه المنتوجات الصناعية التي نتفق عليها بوجه عام سواء صيغت باعتبارها فنا ام لا فن فانه لا زال باقيا بعض الحواشي عما اذا كان من الصعب ان نحدد خطا يميز بين الاعمال الفنية وتلك التي ليست اعمالا فنية . وتختلف الاعمال الفنية ليس فقط عن بعضها في درجة الجودة بل هناك عدد كبير من المنتوجات الصناعية تبقى في دائرة الراي المحايدة بين الفن واللافن ويوافق معظم الناس على ان كاتدرائية كارتر وآن كازادي موندينا اعمال فنية في فن العمارة رغم انها تختلف عن بعضها تمام الاختلاف من حيث التفاصيل . ويتفق معظم الناس على ان المنزل في العصر الفيكتوري وعداد الفاز ليست اعمالا فنية وان المنزل الذي وضع تصميمه مستر رسكين هو «فضول معماري» (٢) اكثر منه عملا فنيا . لكن كيف نستطيع ان نصنف او نقدر مبنى الامبراطورية في نيويورك ومكتبة الجامعة الجديدة في كمبردج وصالة الاحتفالات او محطة باترساي او حدائق هامستيد ؟ وقد يقبل معظم الرجال العمليين عن ثقة ان شكسبير وسوفوكليس واديسون واليوت وباوند كتبوا اعمالا يمكن ان تصنف بانها فن ادبي ، اما بالنسبة الى الروايات البوليسية او الروايات الرمانسية التي يقراها اطفالهم وزوجاتهم من اجل المتعة فهي ليست فنا . وربما يحنون رؤوسهم بقليل من الثقة لاحكام النقاد بان اكثر الكتب ببعا هي The girl of the Liherlost واحزان الشيطان والبحيرة الزرقاء والجنية المخلصة او الانتاج المتاخر مثل ذهب مع الريح وعنبر الى الابد وقلعة هاتر فانهم لا يعدونها فنا ادبيا رغم انهم يبيعونها ورغم انهم يقراونها . لكن ماذا نقول عن « عناقيد الغضب » التي قال عنها آدموند ولسون Edmund Wilson الناقد المشهور بانها : « الخط الذي يحدد بين عمل فائق للغاية وبين عمل سيىء للغاية ؟ وهناك في مجال الحقل الادبي حقا حدود كثيرة من الشك بين النقاد ؛ واذا كان للرجل العادي ان يقبل احكام النقاد التي يتفوهون بها فانما يشترط ان يكون هو بالطبع ممن ليست لهم دراية بالفن الادبي وان له مطلق الحرية ان يبحث عن متعته في مكان آخر . وفي مجال الموسيقى ايضا ، هناك اناس يجدون متعتهم في العاشق الهندي وكونشرتو وارسو او مقطوعة شوبان رقم ٢ المسماة « الليل » عمل رقم ٩ التي يعزفها فريق من الموسيقيين في احد المطاعم وانما يتملكهم الضيق عند سماعهم باخ ويرفضون بارتوك .

وانه لعلى الناقد وعالم الجمال ايضا ان يجدوا طريقهم بين هذه المنطقة المليئة بالشك وعما اذا كان هذا الشك والتفاوت في الراي راجع الى الفروق الغير مفسرة في ادراك الاشياء من شخص لآخر او لاستخدام قاعدة غامضة ومختلفة في التمييز بين المنتوجات الصناعية لما هو فن وما ليس بفن . وفي بعض الحالات ايضا تكون القاعدة المقترحة لتمييز الاعمال الفنية هكذا بحيث انها تفرق فئة مختلفة من المنتوجات الصناعية بانها اعمال فنية بالنسبة لكل شخص . وان التعاريف المختلفة للفن تحت مصطلحات المتعة او العاطفة ـ والتي سنناقشها فيما بعد ـ من هذا النوع . وعندما نستخدم مثل هذه القاعدة ، فليس هناك صراع حقيقي في الراي عما اذا كان هذا المنتوج الصناعي او ذاك عملا فنيا ام لا ، وانه من الممكن ان يكون فنا بالنسبة لهذا الشخص ولا فنا بالنسبة للشخص الآخر ، والجدل الصريح محدد لمناقشة الاعتبارات اللغوية لاستخدام قاعدة من هذا النوع . وعلى الناقد الذي يستخدم قاعدة من هذا النوع ان يعرف انه رغم تمييزه لنفسه بين ما هو عمل فني وما هو عمل غير فني لا يستطيع ان يفعل ذلك لشخص آخر . واذا ادرك هذا ، فهو ولا شك ، سائل نفسه الى اي شيء ـ ستؤدي وظيفته كناقد

واخيرا ، فعندما يقارن النقاد بين عدة اعمال فنية بالنسبة لقيمتها او جودتها باعتبارها اعمالا فنية فانه يجب استخدام معيار للمقارنة لا يفترق عن القاعدة التي يميز بها كل منهم العمل الفني. لانه ما لم يفعل ذلك ، فانه مستخدم لا محالة قاعدة مختلفة وغير متماشية للحكم على العمل الفني.

وعندئذ فانه يجب علينا ان نطبق معايير ثلاثة على اي تعريف مقترح للاعمال الفنية :

(١) يجب ان يطبقه الشخص الذي يؤمن به على اي شيء يصنفه على انه عمل فني.

(٢) لا يجب ان يطبقه على شيء لا يؤمن هو بانه عمل فني.

(٣) يجب ان يكون مطبقا من جانب كل انسان يؤمن بهذا الراي باعتباره القاعدة الوحيدة لديه لتقدير القيمة المقارنة للاعمال الفنية المختلفة . هذه هي القواعد التي يجب ان يحكم بها علماء الجمال على الكتابات النقدية . (وايضا بالطبع من جانب جمهور القراء ؛ رغم ان جمهور القراء سيحكمون على الناقد بالنسبة لاحساسه الجمالي وبالنسبة الى الوضوح او الفكاهة المقنعة لاسلوبه الادبي) .

القاهرة — ترجمة : سعيد محمد حسن

---

(١) الفن الجميل (١٩٣٤) .

(٢) الطرق السيئة والحميدة في فن العمارة . ب. بريستان ادواردز (١٩٠٤) ص ١٣٨ .

صدر حديثا :

الطبعة الثانية من ديوان

قصائد عربية

للشاعر سليمان العيسى

دار الاداب ـ بيروت