الجمهورية العربية السورية
جامعة دمشق
كلية الفنون الجميلة
السنة الثالثة

# التحليل والنقد الفني

# Artistic Analysis and Criticism

**الدكتور سائد سلوم**

**العام الدراسي**

**٢٠١٦-٢٠١٧**

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

# التحليل والنقد الفني

## Artistic Analysis and Criticism

**مقدمة :**

إن علاقة الإنسان بالشكل الفني الجميل تعود إلى العصر الحجري القديم وتمتد حتى الزمن الحاضر، وهذا يقودنا إلى أن ثمة إحساسية جمالية كامنة في هذه العلاقة ،وبوصفها حاجة أساسية متعلقة بوجود الإنسان دون غيره من المخلوقات . فكان لا بد للكشف عن هذه الإحساسية من تناول الأعمال الفنية بشيء من التحليل والنقد. حيث إن التحليل بمعنى تفكيك البنية الواحدة إلى مكوناتها يكشف لنا طبيعة الروابط بين هذه المكونات التي بدورها تكشف الحجب عن طبيعة التفكير الانساني منذ العصور الأولى وحتى العصر الحديث.

**فبالتحليل** يمكننا أن ننطلق عبر الزمن من الحاضر إلى الماضي كما أراده (فرويد ) وبالتالي الكشف عن الاحفورات العقلية القديمة **واكتشاف تحتربة العلوم الفنية ومعتقدات الإنسان العاقل وتأملاته وتخيلاته وتصوراته وأحلامه واضطراباته النفسية والعصبية التي انعكست في أعماله الفنية.**

ثم يأتي دور **النقد الفني** الذي لا يأخذ بأي إقرار تحليلي دون **التساؤل أولا عن قيمة هذا الإقرار** من حيث المضمون ومن حيث الأصل ومن حيث الجيد والرديء ، أو الضعيف والقوي وذلك وفقاً لمجموعة مبادئ عقلية متمددة لا محددة تتأتى من العقل مباشرة، باعتباره القوة الأولى التي تحرك الفعل لنصبح أمام مادة النقد الفني بالمعنى الواسع لهذا التعبير الذي يشير إلى كل عقيدة ترى أن العقل هو الذي يشكل المعرفة ويكونها بمقتضى أشكال أو مقولات خاصة.

وقد آثرنا في هذه الصفحات أن نورد الأمثلة من فنون الحداثة ذلك أن النقد الفني بتنوعاته هو أيضا حديث بوصفه علما يبحث في أنظمة الاحساس الفني والجمالي.

إن التحليل والنقد الفني يُعدّ بحق دراسة لأرقى أعمال الإنسان في أسمى معانيها الفكرية والعاطفية وكشف عن مدلولات رمزية جمالية ،وعن ماورائيات الإحساس البشري بالإبداع الجمالي .

ومن خلال هذا الكتاب يمكن للقارئ أن يرتكز على أهم الأساسيات أو المبادئ لبعض من الأساليب الفنية الأكثر شيوعا كالانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والسريالية التي تكون له سندا في عمليات التحليل والنقد الفني ولا نجافي الحقيقة إذا ما قلنا أن هذا الجهد ليس إلا خطوة أولى في التحليل والنقد العلمي ويحتاج من القارئ أن يقوم بالخطوات اللاحقة . ذلك أن التحليل ضرورة، ولا بد منها، ومن دونه لن نستطيع قراءة العمل الفني ، وهو ما يسمح لنا بدراسة كل عنصر وفقاً لطريقة ارتباطه بالعناصر الأخرى داخل التكوين المتكامل في العمل .

***د.سائد سلوم***

## - إشكالية و تساؤلات في التحليل والنقد:

يُعدُّ ( الكسندر بومجارتن١٧١٤ – ١٧٦٢)م أول من تحدث عن علم للجمال *(الاستطيقيا)* عام ١٧٥٠ م ، **كعلم يهتم بدراسة الحساسية والتذوق الفني والجمالي القائم على المعرفة والإدراك الحسي** ، وقد عَدّ( جورج سانتيانا): أن **(الجمال موجود في الإدراك)** . وبالتالي فإن العمل الفني باعتباره نوعا من أنواع الإبداع الفكري الذي يقوم به الإنسان العاقل دون غيره ،يخضع لعمليات التحليل والنقد العلمي أيضاً.

ولكنّ العلم يمكن أن يخضع للتجربة أو المحاكمة العقلية بكونه علماً ، **والتجربة في العلوم قابلة للتكرار في ظروف معينة** ،ومنها يمكن استنباط نتائج الاختبار بدقة وفقا للشروط المعيارية التي يمكن للتجربة أن تحدث فيها. إلا أن الفن يتمنع من أن يكون تجريبياً بهذا المعنى ،فهو تجربة فريدة ومتفردة ، وخاصيته الابداعية تتطلب الاختلاف ،وهذا ما يزيد الأمر تعقيدا ،وذلك أن **الابداع الفني لا يقبل الاشتراط المسبق** ،وفي الآن ذاته يحتاج الفنان أن يتعلم مجموعة من المبادئ والأسس ويتقنها بشكل جيد حتى يتمكن من القيام بتجاربفنية ابداعية ونقدية أيضا.

فالأكثر قدرة على التحليل ( بوصفه تفكيكياً ) والنقد (بوصفه تقييماً) هو الناقد الذي يعرف تلك المبادئ التي تجعل من الانتاج الإنساني عملاً فنياً ذا صبغة جمالية.

فما هي هذه المبادئ أو الأسس؟

وماهي المعيارية التي تجعل هذا العمل جميلا أم لا؟

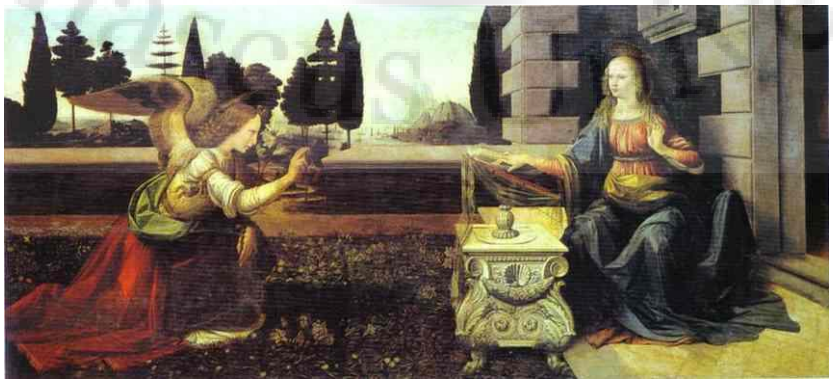
وإلى أي مدى يتعلق الحُكم الجمالي والفني بالفهم العقلي والمعرفة والتفسير من جهة أولى؟ والاحساس بالهزة الانفعالية من جهة ثانية؟ وهل يمكن القياس؟

فإذا ما سمعنا مقطوعة شعرية أو موسيقية بلغة لا نفهمها ،فهل يمكننا أن نحكم عليها حكماً جمالياً كافياً؟، أم أن التفسير لبعض مفرداتها الخاصة بلغة أهلها وزمانها يجعلنا نشعر بجمالها على نحو أرفع ؟

ومن هنا يمكن التساؤل أيضاً: هل يمكن لأي شخص أن يكون ناقداًفنياً ولديه القدرة على التحليل والنقد الفني؟ أم أن هناك سمات خاصة يجب توافرها في الناقد؟

تلك هي بعض التساؤلات التي لا بد للتحليل والنقد الفني من أن يواجهها بشكل مباشر ،ويجيب عليها . ولن يكون من اليسير الاهتداء إلى إجابات مقنعة ما لم يكن لدى الناقد استعدادا لتذوق العمل الفني ،عقليا وحسيا.

وهذا ما يتطلب دراسة الأصول والجذور والمثيرات ( المرجعيات) في سياقها الزمكاني ،فالعمل الفني بكونه من أرقى أعمال الإنسان الإبداعية سيبقى غامضا مالم يكن الناقد موازيا للفنان في المعرفة ذلك لأن الناقد مثل الفنان مطالب بأن يقدم مزيدا من المعرفة بوساطة التحليل والنقد لعمليات التركيب والتأليف الإبداعية.



## ١ – التحليلAnalysis

حتى يتمكن الناقد الفني من تفاصيل العمل الفني وإدراك بنيته الفنية والرؤية الجمالية التي يطرحها ،لابد من تفكيك بنية هذا العمل ،حتى يتكشف نظام العلاقات الذي يقوم عليه تركيب الأجزاء ،وبالتالي تفكيك الكلّ إلى وحدات أصغر.

**– مفهوم التحليل:**

نجد في *لسان العرب*:"حَلّ العقدةَ يحلّها حَلّاً : فتحها ونقضها فانحلّت.. وكلّ جامد أذيب فقد حُلَّ.." فالتحليل له معان متعلقة بفكرة **التفكيك** ،وقد جاء في *موسوعة لالاند الفلسفية*:

**تفكيك كل إلى أجزائه ،إما مادياً : ( التحليل الكيميائي ) وإما فكرياً: (التعريف هو تحليل مصطلح )** أيضاً .

ومنه يمكن القول أننا نستخدم منهجاً تحليلياً في قراءة العمل الفني كما كان يستعمله ( هاملين) ويضعه مقابلاً للمنهج التوليفي ( التركيبي ) **فيكون العقل تحليلياً إذا تناول الأشياء بعناصرها** ويكون توليفياً إذا تناولها بكليتها.

إذا يكمن التحليل في دراسة الأجزاء وتفكيك السلسلة إلى (حلقات) وفقا لترتيب معين ،**فاللغة التحليلية"هي التي تنزع إلى فصل الفكرة الرئيسية عن متعلقاتها**،وذلك بالتعبير عن كل منها بكلمة مميزة ،والتي تميل إلى ترتيب الكلمات وفقا لراتوب منطقي ومتين سابقا".

وفي المقابل يمكن أن، نقول أن ثمة لغة تركيبية فهي التي :" تميل إلى جمع عدة أفكار في حد واحد مركب ،وإلى بناء الجملة بناء يشكل لوحة معينة".

والتحليل والتركيب عمليتا تفكير مرتبطتان بمنهجية التفكير النقدي للوصول إلى المعرفة الجمالية المتعلقة بدراسة العمل الفني سواء أكان لوحة أم تمثالا أمرواية ،قصيدة شعرية أم فيلما إذاً يمكن القول **إن التحليل- منطقيا يقوم على تقسيم الموضوع الجاري دراسته إلى أجزائه المكونة له ،وهو منهج للحصول على معرفة جديدة،** فتقسيم الموضوع إلى أجزائه أو العمل الفني إلى عناصره المكونة،يكشف عن بنياته وتفاصيل العلاقات الناظمة للأجزاء أو العناصر، وفي الحقيقة بهذه الطريقة نضع أنفسنا أما تقسيم الظواهر المعقدة إلى عناصر أبسط يسهل فهمها وإدراكها والتعامل مع دلالاتها ومرجعيات نشوئها ،فيتمكن الناقد من فصل الجوهري عن غير الجوهري (العرضي) ومن تحويل المعقد إلى بسيط.

**الهدف من التحليل:**

**إدراك الأجزاء** (كعناصر) لكل مركب (عمل فني)،و**اكتشاف طبيعة الروابط بينها** ،ثم **استنتاج القوانين التي تحكم الكل المتطور** (العمل الفني).

ثم إن تحليل عمل فني (لوحة) ينتمي إلى الأسلوب الانطباعي مثلاً سيجعل الناقد مدركاً أولا لطبيعة ونوعية العلاقات الرابطة للأجزاء وبالتالي اكتشاف الحقائق المتطورة التي تؤكد أن العمل الفني ينتمي إلى مفهوم دون آخر بالتحديد الدقيق المنطقي.ولكن كيف نبدأ بذلك؟ هذا ماسوف نراه في التحليلات الآتية:

## أولاً- الانطباعية Impressionisme:

فمثلا إذا كانت اللوحة انطباعية وهو فرض في المقدمات الأولى يتخذه الناقد اعتمادا على فهمه العام وإدراكه الخاص تجاه العمل الفني والفنان الذي أنتجه والمرحلة الزمنية التي ينتمي اليها ،عندئذ يجب على الناقد الفني أن يضع مجموعة روائز تسمح له بالاستناد عليها في تحليل العمل الفني ،وهذه الروائز (المعايير) يجب أن تكون واضحة ومرتبطة ارتباطا مباشرا بطبيعة العمل الفني وأسلوب تركيبه ، **ففي الانطباعية يجب أن يدرك الناقد أن التركيب الفني قائم بالتصوير الانطباعي الحديث على جملة مبادئ أساسية أهمها :**

١. التحرر من الفكرة الأساسية الكلاسيكية في رسم الأشكال الانسانية بحدودها المألوفة وملامحها التشخيصية.(الانزياح الشكلي).
٢. الاهتمام برسم المناظر الطبيعية لنقل الاحساسات البصرية وانطباع تغير الزمان والمناخ في عين الناظر من خلال انعكاسات الضوء على سطوح البحيرات والبرك والمستنقعات وجميع الأشياء. *الشكل(١)*
٣. الاعتماد على ألوان الطيف (قوس قزح) في عملية التلوين.
٤. اتخاذ مقابلات لونية من ألوان الطيف . للتعبير عن القيم الضوئية والظلية ، حيث إن الأصفر يكون مقابلا للقيم الضوئية ،والأزرق البنفسجي مقابلا للقيم الظلية وتدرجاتها.
٥. تم استبعاد اللون الأبيضالخالص، وكذلك الأسود الخالص والألوان العاتمة لعدم وجود مقابلات لها في الضوء الطبيعي أو ألوان الطيف.
٦. إظهار تقسيمات جديدة للألوان ،فكانت الألوان الأساسية Fondomentalesوهي : الأحمر والأزرق والأصفر ،والألوان المتممة: Complimentairesالناتجة من مزيج الألوان الأساسية.

٧. الأداء العفوي المباشر في عملية الرسم والتلوين لتسجيل لحظة آنية هاربة في مشهد (حسي / بصري)فتموهت حدود الشكل بلمسات عفوية. وبناء عليه يمكن القول إن هذه الأجزاء المدروسة في بنية العمل الفني إنما هي في مجملها تتأتى من مرجعيات (مثيرات) ذات نسق (فكري/حسي) كان لها الأثر الأكبر والعميق في شخصية الفنان فأدت به إلى التحول نحو مركب معقد (متحول جمالي انطباعي) ،وبالتالي لا بد من ملاحظة المرجعيات (المثيرات العامة والخاصة) للأسلوب الانطباعي حتى نستطيع إدراك عملية التحليل.

**ومن هذه المرجعيات:**

١) الرؤية البصرية الحسية المباشرة للواقع المتغير بفعل الضوءوالمناخ ومحاولة تسجيل هذا التغير بشكل مباشر وسريع.

٢) ابتكار نظام تكوين فني جديد في الشكل واللون من خلال ذهنية استبعاد الألوان البيضاءوالسوداء الخالصة والاقتصار على ألوان الطيف الضوئي.

٣) تحطيم نظام علاقات بناء الشكل الواقعي بفعل الأداء السريع الحركات بالفرشاة والألوان واللمسات اللونية المتتابعة لتحولات الضوء وانعكاساته وذلك لمتابعة اللحظة الزمنية الهاربة. *كما في الشكل (٢)* حيث رسم الفنان الانطباعي المشهد ذاته عشرات المرات بهدف تسجيل اللحظات الزمنية وتحولات الانعكاس الضوئي .

## ثانياً – التعبيرية Expresseionism :

تكمن جمالية التعبيرية في قدرتها على التخلي عن قناع المظاهر الخارجية للأشياء ،وشكلها الطبيعي ،وكما كتب (فرانز مارك ١٨٨٠-١٩١٦)م:

" **نحن اليوم نسعى إلى ما وراءقناع المظاهر الذي تتستر وراءه الأشياء في الطبيعة**" وكما أعلن (ادوارد مونش) :

*"لا رسم بعد اليوم للدواخل حيث النساء جالسات يحكن ،والرجال منهمكون بالقراءة. أريد أن أعرض ناسا يتنفسون ويحسون ويحبون ويتألمون . أودّ أن أرسم مثل هذه الصور في شكل مسلسل".*

إذاً يجب على الناقد قبل أن يقدم على التحليل أن يدرك أن الفنان التعبيري ينصرف إلى نفسه يتعمقها ويتعرف إلى مكنوناتها ويعبر عن بواطنه الوجدانية ، فالفنان يصور الحدث باهتمام سايكولوجي يساعده في النفاذ إلى أغوار النفس الانسانية.

فالتعبيرية إذا تقدم لنا جمالية ذاتية متطرفة في الفردنة الأسلوبية وفيها " علينا أن ننسى كل القوانين ، **روحنا هي وحدها الانعكاس الحقيقي للعالم**" كما يقول كوكوشا.

ومن خلال ذلك يمكن أن نستخلص بعض **المبادئ العامة في الأسلوب التعبيري،وهي التي تساعد الناقد في تحليل العمل الفني** ودراسة أنظمة العلاقات الشكلية واللونية التي يتمخض عنها الأسلوب الفني ،ومن أهمها:

١. الانزياح عن الشكل الواقعي ، **بوساطة عمليات الاختزال والتبسيط والتحوير** ، ذلك لان التعبيري عادة ما يلجأ إلى ترتيب أجزاء العمل الفني اعتمادا على الذاكرة والتخييل الفني.

٢. استخدام الألوان العاتمة (الداكنة) بهدف تكثيف الدلالة التعبيرية لونياً.

٣. غالبا مايعتمد فنانو النزعة التعبيرية على الأداء الانفعالي السريع وهو الذي يؤدي إلى تغيير حدود الشكل الخارجية وتماهيها وتداخلها مع ما حولها من الأشكال.

٤. يلجأ التعبيري إلى التضخيم لبعض الأجزاء وذلك بهدف ابتكار أشكال متحولة ذات تأثير عنيف في النفس الانسانية ،من خلال الاعتماد على موضوعات من المواقف الانسانية لها دلالات تأثيرية أخلاقية ،وحسية عاطفية.

٥. بناء الأشكال الفنية من خلال المواقف النفسية (السايكولوجية) المتغيرة،في لحظاتها المتبدلة ،وانفعالاتها المتحركة بدلا من المتغيرات الضوئية في الانطباعية ،وهذا ما أدى إلى إحداث تكوينات شكلية تتخذ من الحركة عنصرا هاما في التعبير.

٦. الاعتماد على ابتكار ايقاعات خطية ولونية ولمسات عفوية أو حسية .

٧. **غياب المنظر الطبيعي** لتحل محله الموضوعات الاجتماعية ذات التأثير العميق في النفس الانسانية، كالحروب والأزمات العميقة ، والقلق،والاضطراب الفردي والجمعي ،وبالتالي حدوث تفاعل كبير بين الذات والأحداث لإظهار الانفعالات في الأداء من خلال الرسم والتلوين وبالتالي التخلص من البنية المادية للأشياء.

ومن ذلك يمكن للناقد أن يستشف **أهم مرجعيات التحول الشكلي في الأسلوب التعبيري** لتظل معه سنداًوعوناً في التحليل من أهمها :

١) أولوية المضمون التعبيريوالانفعالي.

٢) التحول نحو تصوير الذات من الداخل.

٣) القلق والألم واليأس والأزمات النفسية والاضطرابات من أهم المثيرات التي يعتمد عليها التعبيري.

٤) الفلسفة الوجودية وعلاقتها بالإنسان بما هو موجود فعلا.

٥) التفاعل التام بين ذاتية الفنان وعالم الأشياء والمحيط والأحداث ذات التأثير العاطفي.

ومن خلال عمليات التحليل والتركيب التي يقوم بها الناقد الفني كما قام بها الفنان من قبل ، تبدأ الحقائق بالكشف عن نفسها بنفسها فتتكشف الملامح الاسلوبية و تتوضح أهداف العمل الفني ودلالاته وما يرمي إليه الفنان ، فيكون الناقد قد أدى غرضه في تفسير الرموز وإيضاح المعاني.

## ثالثاً – التكعيبية Cubism

جاء في *موسوعة روزنتال الفلسفية* أن التكعيبية هي مدرسة فنية نشأت في فرنسا ،وكان مؤسسها (جورج براك ١٨٨١–١٩٧٢م) و (بابلو بيكاسو ١٨٨١–١٩٧٣م) اللذان كانا يسلمان تسليما مطلقا بالنظرية القائلة " **كل شيء في الطبيعة مخلوق على نموذج الدائرة والمخروط والاسطوانة**"،والمقولة ذاتها تعود إلى (سيزان Cezanne)من قبل ،وقد أثرت هذه المقولة **الأفلاطونية الأصل** في معظم فناني الحداثة وفقا لمعيار هندسي في رؤية الشكل حتى يقترب من التجريد الشكلي وكما كان يقول (براك Braque) :

" **إن التكعيبية لاتهدف إلى التجريد لكنها تعمل عبر مراحل تجريدية**".

ويذكر (خوان غريس) الذي يعد من التكعيبيين أيضا أن:" الجانب البنائي من التصوير هو الرياضيات أي الجانب التجريدي".

وهو بذلك قد أرجع مفهوم هذا الاتجاه نحو الفيلسوف الرياضي اليوناني (فيثاغورس ٥٧٠–٤٩٧ق.م) الذي رد العالم إلى تناسق بنائي بين العدد والنغم.

إذا اتخذ الفنان التكعيبي من المخيلة والذاكرة أساسا في بناء الصورة التشكيلية والتكوين الفني ،وذلك بإعادة بناء العناصر الطبيعية بعد تحليلها لتمثل الحقيقة كما يراها التكعيبي.

وهذا ما أخذ يتوضح من خلال ذهنية الفنان التكعيبي عبر مرحلتين:

١. المرحلة الأولى التي اصطلح على تسميتها (**التكعيبية التحليلية**) وهي تمتد منذ (١٩١٠–١٩١٢م).

٢. المرحلة الثانية كما سميت اصطلاحا (**التكعيبية التركيبية**)على أنها تمتد منذ(١٩١٢-١٩١٤)م التي انتهت مع نشوب الحرب العالمية الأولى .

ومنه يمكن للناقد ان يدرك طبيعة التركيب الشكلي الجديد الذي بدأ يستدعي الأفكار من الفلسفات القديمة والمعاصرة ،في الرؤية التكعيبية التي استمرت تقريبا منذ عام ١٩٠٧ حتى ١٩١٤ مع (براك) و (بيكاسو) و(ليجيه) و(غريس) وغيرهم ،فعندما حدث الانزياح الكبير من الرؤية التحليلية إلىالرؤية التركيبية في طريقة بناء التكوين الفني قد " استدعى هذا التطور الجديد للتكعيبية إعادة نظر في صفتها ،واقتراح (كانويلر) صديق ( بيكاسو) التركيبية ،كتب يقول " بدلا من الوصف التحليلي باستطاعة الرسام إن شاء خلق تركيب للشيء بهذه الطريقة ، أو كما قال الفيلسوف كانط: صُغِ المفاهيم المختلفة معاً ،واملك زمام تنوعها بإدراك حسي واحد، وبعبارة أخرى وباستعمال المصطلح ذاته،أنه مثل النحت الأفريقي فن " مدرك ذهنيا" لا فن "مدرك حسيا" **تتقدم فيه فكرة الشيء على أي محاولة لتسجيل مظهره**".

ومن خلال ما تقدم يمكن تحليل العمل الفني التكعيبي إلى عدة **مبادئ أساسية ينطلق منها الناقد الفني**وهي:

١. الانزياح عن الشكل الواقعي عن طريق تفكيكه إلى أجزاء هندسية في رؤية تحليلية للأشياء أو الموضوعات .

٢. تقسيم الأشكال الداخلية في التكوين العام إلى وحدات زمانية مستقلة ،ثم إعادة تركيب هذه الوحدات في تكوين جمالي يعكس رؤية الفنان التكعيبي في تمثيل الاشياء المرئية بعدة أوجه في آن واحد.

٣. تحليل الأشكال إلى خطوط ينشأ من تقاطعها مجسمات إيهامية الرؤية فتبدة للناظر إليها بأنها مكعبات ثلاثية الأبعاد وهي بذلك تحول الظاهرة المرئية من المادة الطبيعية إلى الماهية المجردة.

٤. الاقتصار على اللون الواحد وتدرجاته في المرحلة التحليلية .

٥. إدخال مواد جديدة بوساطة عمليات الإلصاق (Collage) في المرحلة التركيبية كالخشب والورق والقماش والمعادن مما أعاد اللون الصريح إلى الأشكال.

٦. إن إعادة إدخال المواد الطبيعية (في المرحلة التركيبية) وتركيب الأشكال المجتزأة من الواقع قد قاد التكعيبية إلى التخلي عن الإيهام الشكلي ،والعدول نحو تمثيل حقيقة الأشياء ،فأصبح الشكل الفني جزءاً من حقيقة الشيء ذاته.

٧. كان ترتيب الأشكال المجتزأة من الواقع بعيداً عن قواعد المنظور البصري في الواقع ، ومختلفاً عن الصور المادية للأشياء في الطبيعة ،فكان التنسيق وفقاً لعمليات التخييل الجمالي واعتماد الذاكرة لبناء الصور الجمالية في هذا التحول التكعيبي.

٨. اتحاد حركية الشكل في حالات مختلفة هو تمثيل لنوعين من المتغيرات:أحدهما سيولة الزمان الذي لا يتوقف ولا يتكرر ،والثاني اختلاف مكان عين الناظر وتغيرها ، ومن خلال ذلك بدا المتحول الشكلي التكعيبي معادلاً صورياً لحركة الحياة العصرية.

والخلاصة يمكن القول إن دراسة العمل التكعيبي دراسة تحليلية واعية تؤدي إلى إظهار كافة الجوانب التحليلية بشكل واضح وتمكن الناقد من تقديم فهم كاف لطبيعة العمل وما يمكن أن يظهر في الحالات الإبداعية الجديدة.

## رابعاً – السريالية Surrealism

إن الموقف الهدام تجاه الشكل الفني في الدادائيةDadaism هو الذي قادها إلى المرحلة اللاحقة أو ما سميت بالسريالية في عملية إعادة بناء الشكل ، وقد رافق التحول الشكلي تحول في المرجع من خلال المبادئ والأفكار والفلسفات التي باتت تشكل نهجاً جديداً في بعث الأشكال الحلمية من تصوراتها في ضوء علم النفس الحديث والتحليل الفرويدي ،وإظهار المتحول السريالي كرؤية جديدة يتجاور فيها المألوف مع غير المألوف، كإيمان بسلطة الحلم المطلقة لتخليص الشكل من واقعيته (الأيقونية) من أجل تقديم خطوة جديدة من ضوء المعرفة النفسانية الحديثة ، ومن خلال شكل غرائبي يتأتى في الصور الكامنة فيما وراء الوعي المباشر (أو من الوعي الباطني) بإعادة التركيب التخييلي خارج حدود مراقبة العقل المنطقية.

ومن أشهر الفنانين السرياليين (ماكس إرنست ١٨٩١-١٩٧٦م) و (خوان ميرو ١٨٩٣-١٩٨٣م) و(أيف تانغي ١٩٠٠-١٩٥٥م) و(سلفادور دالي ١٩٠٤-١٩٨٩م) وبناء عليه يمكن تحليل العمل الفني السريالي إلى مجموعة مبادئ أساسية يمكن الانطلاق منها في التحليل الفني وأهمها:

١- التحرر من الشكل الواقعي وبنيته الطبيعية بوساطة عمليات التركيب.

٢- التحوير والمبالغة في إظهار الأشكال والانتقال بالشكل إلى ما فوق الواقعي والغرائبي واللا مألوف.

٣- أعطى الفنان السريالي البعد الفراغي في الفضاء التشكيلي مساحات واسعة خالية من الأشكال والحياة، من أجل إثارة القلق والخوف.

٤- أعاد السرياليون رسم الأشكال وفقاً لعمليات التركيب الخيالية فظهرت كائنات ومخلوقات لا مألوفة في الواقع (الكائنات المركبة) وهي تجمع بين فضاءين من الحياة أو طبيعيتين مختلفتين لا يمكن الجمع بينهما إلا في التخييل الفني السريالي.

٥- إعادة تركيب مفردات التكوين الفني وفقاً لمبادئ التحليل النفسي ،و الأحلام ،والرغبات المكبوتة ،واللاوعي وبالتالي فإن نظام العلاقات بين الأشكال أو المفردات الشكلية هو نظام ليس لإظهار أو تصوير الأشياء كما هي في الواقع ،إنما من أجل استشفاف العلاقات بين هذه الأشياء والعالم الذي تنتمي إليه في ضوء التحليل النفسي للإنسان.

٦- أخذت السريالية من الدادائية طريقة هدم البنى الشكلية فحطمت كل أنظمة العلاقات المألوفة من أجل إعادة البناء في أسلوب فوق واقعي ،ومغاير لنظام الطبيعة ، من خلال جمع الأشياء المتضادة والمتنافرة والمتناقضة من ثنائيات الوجود والعدم ، الحياة والموت ، النار والماء، الصلب واللين ، وكذلك في إظهار ملمس السطح كالخشن والناعم ، الجاذب والمنفر.

٧- تحويل أشكال المادة الطبيعية إلى مادة أخرى ، ليست من المادة ذاتها، الأمر الذي يحقق انعدام وجودها، كما في لوحة (إصرار الذاكرة) لسلفادور دالي، حيث تحولت المادة الصلبة للساعات إلى مادة عجينية ليّنه **(عدمية المادة)** ذلك أن **العدمية** من أهم المرجعيات والمثيرات في الفكر الوجودي التي تركت أثرها إلى جانب الحرب العالمية الأولى وما رافقها من موت ودمار في عمق الفكر السريالي. *الشكل(١٣)*.

٨- تصوير اللامعقول في إطار التخيل الفني الذي يشكل بناء الافتراضات التي تقوم عليها البنية الفنية السريالية فتعتمد (العقل الباطني) أو (اللاشعور) بوصفه أساساً لاستدعاء الصور التخيلية، وتوريث الشعور بالقلق الذي يولد في الذات إحساساً بعبثية الواقع التي تؤسس لعبثية هدامة ، لاعتقاد السريالي باللا معنى لأي شيء كان ،وبالتالي فإن الأسلوب السريالي هو الذي تتمظهر فيه النزوة واندفاعات الألم والحلم والهذيان واللاوعي.

إذن، إن نظام توزيع الأشكال في فضاء اللوحة السريالية يجب أن **يضفي طابع الغرابة الذي يثير القلق من المجهول** وهذا ما كان يسعى إليه السرياليون في رؤيتهم بالتخلي عن الشكل الواقعي، وكما يقول *(أندريه بروتون) في بيانات السريالية* "**السرياليون يؤكدون أن الواقع قبيح ،تعريفاً ،وأن الجمال لا يوجد إلا في ما هو غير واقعي ،والإنسان هو الذي أدخل الجمال في العالم، ولإنتاج الجميل ينبغي الابتعاد ما أمكن عن الواقع**".

## ٢- التحليل والنقد Analysis and critique

حتى يتمكن الناقد من تفكيك بنية العمل الفني وتشريحه لإظهار الوظائف الجمالية لمكوناته ، لابد من أن يكتشف نوعية العلاقات الفنية التي تترابط وتتضافر بها الأجزاء ،ولكن مع مراعاة "**حظر التحليل**" حيث

إن الجزء لا يمتلك سمات وخصائص الكل، وهو ما يعد من محاذير التحليل والنقد ،وبالتالي يجب على الباحث في جماليات الفن ،ألا يغفل هذه المحاذير ويدرك متى يمكن أن تكون صحيحة ومتى لا تصح ،ذلك أن الفنون الرمزية التي تعتمد على الثنائية (دال/ مدلول) أي الشكل الفني الدال والمدلول إليه كفكرة أو تفسير أو تأويل ، قد يعبر فيها الجزء عن الكل الجمعي في الدلالة، فرمزية الإنسان قد تعني كل إنسان أو هو رمز للجنس البشري وليس لإنسان واحد معين.

إذاً: **فالتحليل يمكن أن يكون مضللاً إلى حد خطير إذا ما أسأنا استخدامه** وكما يقول جيروم ستولنيتر في كتابه ***(النقد الفني)***:"ونحن نسيء استخدامه عندما نرتكب **(مغالطة التجريد الباطل Fallacy of vicious abstraction)** أي تجريد عنصر واحد من موضوع كلي عيني ،ثم **الاعتقاد بأن هذا العنصر سيكون له عندما يعزل على هذا النحو، نفس الخصائص التي كانت له عندما كان جزءاً من الموضوع**".

وبالتالي فإن التحليل يسعى إلى تقسيم الظاهرة المعقدة إلى عناصر بسيطة وهوما يساعد على إدراك الحساسية إزاء الأعمال الفنية والأفكار التي تدور حولها من أجل التوصل إلى حقائق عامة تتضمن آلية الحكم النقديباعتبارها معايير التقييم يمكن الانطلاق منها (داخلياً) أي من حيث المضمون و(خارجياً) أي من حيث الأصل والمصدر.

## مفهوم النقد:

جاء في *لسان العرب* "أن، النّقد و التناقد : تمييز الدراهم وإخراج المزيف منها،وناقدت فلاناً : إذ ناقشته في الأمر".

وفي حديث أبي الدرداء أنه قال : "إن نقدت الناس نقدوك ،وإن تركتهم تركوك،معنى نقدتم أي عبتهم واغتبتهم قابلوك بمثله".

وبهذا المعنى أن أصل النقد في اللغة العربية يأتي ن التعامل مع الأشياء لاكتشاف صحيحها من مغلوطها ، فالنقد يتطلب إظهار العيوب للشيء الفاسد وبالتالي إخراجها ،فالكشف عن الجميل ضرورة ،وتعرية الخطأ ضرورة أخرى.

وجاء في *موسوعة لالاند الفلسفية* (معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية:"نقد critique في الأصل حكم ،قسم المنطق الذي يتناول الحكم .. فحص مبدأ أو ظاهرة للحكم عليه أو عليها حكماً تقويمياً، تقديرياً ،و ثمة نقد فني (جمالي) ونقد الحقيقة (منطقي).

**ويطلق العقل النقدي على الفكر الذي لا يأخذ بأي إقرار دون التساؤل أولاً عن قيمة هذا الإقرار**، سواء من حيث مضمونه "نقد داخلي" أو من حيث أصله "نقد خارجي" وعلى نحو أندر "في الجانب القبيح" وهو الذي يكون أميل إلى إبراز العيوب منه إلى إبراز المحاسن".

وبهذا المعنى فإن مفهوم النقد لا يختلف عنه في اللغة العربية ،فالحكم في جوهره ،والقول بأن هذا العمل ليس تراجيدياً إنما هو مجرد ميلودراما ،أو تلك اللوحة ليست سيريالية إنها مجرد محاكاة واقعية ،فهي أحكام تقوم بمهمة الاقرار لشيء دون آخر".

إذن فالشكل الفني وأسلوب تكونه هو الذي يوجه إدراك الناقد في الحكم ،ثم يقوم الناقد بدوره بعمليات التحليل والتركيب الانتقادي لمعرفة البنائية التنظيمية للخطأ والصواب الفني، **والانزياحات الابداعية وتمييزها عن الانزياحات الخاطئة، ذلك أن الانحراف عن القاعدة يمكن أن يكون ابداعياً وكذلك يمكن القول إن الانحراف هو من طبيعة الخطأ أيضاً.**

فبالنقد يمكننا مقابلة الشكل والضوء والظل واللون والتقانة والتركيب ،مع قيم أخرى بغرض اكتشاف التشابهات والاختلافات والقواعد والانزياحات.

فالنقد الفني سيشير إلى مجموعة معتقدات في الفن والجمال وهي تشبه المعايير التي يمكن من خلالها الاقرار والحكم في الإبداع الفني.

- **وظائف النقد:**

إذا كانت وظيفة التحليل هي الكشف عن مكونات العمل الفني وطبيعة العلاقات التي تجمع أجزائه ،فإن وظيفة النقد الفني هي إبراز الخصائص الفنية والجمالية للأعمال الابداعية.

وقد عدَ ستولنيتز أن للنقد وظيفتين : الأولى **(تفسيرية)** كضرورة لتفسير الرموز والكشف عن مدلولاتها ،والثانية : **(توضيحية)** تخص معنى العمل الفني وبنائه.

ولكن حتى يتوصل الناقد إلى الحكم النقدي بصورته الأمثل عليه أن يأخذ بالحسبان ما يتطلب النقد من ضرورات أساسية ومعرفة تداخلاتها فضلاً عن حسن اختيار المنهج الفكري ،ومن هذه الضرورات التي تعد بحق ذات تأثير كبير في عملية النقد:

**التذوق الفني ،الجمهور، القبيح والجميل ،الايديولوجية ،الجيد والرديء، المنهج الفكري والفلسفي...**

وإذا ما تتبعنا تاريخ النقد الفني والجمالي وأنواعه وطبيعة هذه الضرورات فإننا سنجد أن القيمة المعيارية متغيرة بتغير الفن والحياة والابداع ،فكما أن الفن لا يستقر على حاله سكونيه فإن النقد أيضاً يجب أن يكون كذلك ، حيث إن الفكر الانساني متطور بطبيعته وفلسفة الانسان قائمة على التغير والتحول والتنوع ،فهي مثل "**مياه أنهار هيراقليطس الجارية ،وحركية الأرض عند أرخميدس وشكوك ديكارت المتغيرة**".

إذاً يجب أن يتنبه الناقد إلى مجموعة المؤثرات التي لها فعل كبير في عملية النقد الفني ويجب إدراكها بعقل واع **ومن أهم هذه المؤثرات:**

أ- **<u>التذوق الفني:</u>**

إن النقد الفني يتطلب ناقداً يتمتع بذائقية جمالية عالية ،وهو ما يقودنا إلى مشكلة التذوق الفني باعتبارها تتضمن التأمل والإدراك والفهم والتعاطف الوجداني.

ولكن ألا يفسد التعاطف الوجداني الحكم الجمالي ؟ أم أنه يختلف بين أن يكون عند الناقد بصفته (قاضياً) وعند المتلقي بصفته (مشاهداً).

فالتذوق الفني الذي ينتج عنه نقد يجب أن ندرك فيه تفاعلات المعقول مع المحسوس وتتداخل العواطف مع التفسيرات العقلية للرموز والاشارات ،وعلاقة المدلولات بما تثيره من مشاعر جمالية ،ذلك أن التذوق الفني الجيد يؤدي بنا إلى منطقة المعاني العميقة للموضوع الجمالي.

إننا عندما نتذوق عملاً فنياً فإننا نضفي عليه روحاً من روحنا ،وحياة من حياتنا،نمنح الأشكال صيغة من الحياة تشبهنا ،يمكنها أن تتداخل مع إنسانيتنا،حتى لو كانت مجرد أشياء فإننا نهبها شيئاً من الأنسنة في بيئة تحاكي البيئة التي فيها نعيش، فكرية كانت أم مادية ، ومناخاً سايكولوجياً يتأتى من أعماقنا.

ويرى المفكر الجمالي (عفيف بهنسي) "أن القراءة الجمالية هي التي تحدد ماهية العمل الفني ،ويفرق هنا بين الذائقية الفطرية والمعرفية الأكاديمية باعتبار الأولى ساذجة وحدها ، وكذلك الثانية تبقى في دائرة الحكم التعسفي" فالفطرية تنقصها المعرفة العلمية الواعية.

وكذلك قوننة الحكم النقدي بمجموعة قواعد جامدة تبخسه حقه الابداعي ،حيث إن الإبداع يتطلب الخروج عن القواعد والانحراف عنها،وكثيراً ما تفسر الرموز بتأويلات ،ولكن التأويل الأصدق تعبيراً هو الذي يكون في إطار البنية الفكرية ذاتها للفنان أو المؤلف.

من خلال ماتقدم يمكن القول أن التذوق الفني يقتضي جملة من **الشروط تجعل من المتذوق ناقداً فنياً** أهمها:

١. أن ينظر إلى العمل الفني بعقلٍ واعٍ، وفكر صافٍ وقلب منفتح.
٢. أن يتجاوز كل فكرة قديمة عن الفنان ،وفنه ومدرسته الفنية ،وكما أعلنها (رولان بارت) عندما جعل المتلقي نائباً عن المؤلف الذي مات مباشرة بعد ولادة العمل الفني.
٣. أن يكون متجرداً بالنسبة للفنان ،وحيادياً بالنسبة للمدارس الفنية .

٤. أن يترك العمل الفني يبث تأثيره في نفسه ،كما لوكان المتذوق في قاعة عزف الموسيقا.

٥. أن يتأمل بفهم وعمق ،ويلاحظ بنية العمل الفني وتكوينه ،وأن يتفاعل مع درجة تعبيره.

٦. أن يحاول فهم تجربة الفنان الجمالية قبل الحكم.

٧. إن عدم فهم العمل الفني للوهلة الأولى ،لا يجرد ذلك العمل الفني من قيمته الجمالية الحقيقية ،فقد يتطلب الأمر الإعادة أكثر من مرة للمشاهدة إن كانت لوحة أو تمثالاً أو فليماً أو سماع مقطوعة موسيقية أو قصيدة أو قراءة رواية محددة.

٨. أن يكون تقويم العمل الفني بعد فهمه وإدراك معاينة.

٩. أن تتوافر في المتذوق الرغبة في تذوق العمل الفني ،وحسن فهم جمالياته والتدرج من الشكل المحسوس إلى التعاطف الوجداني والروحي معه.

**ب- <u>الجمهور العام:</u>**

إن الفكر المثالي الافلاطوني عند الاغريق كان قد جعل الجمال الفني سامياً متعالياً فوق الحواس ، وهذا السمو قد صنع قطيعة ما بين عامة الناس ومثالية الجمال.

فكان إدراك الجمهور للمثل الأعلى في الجمال مشروطاً بالفكر المثالي (الفلسفة الأفلاطونية) بينما الفلسفة السفسطائية التي كانت منتشرة آنذاك قد

وقعت في الهوة الفاصلة بين المحسوس البصري والمثل الأعلى الافلاطوني (المدرك العقلي).

فإذا ما تتبعنا حوارية جرت على لسان سقراط وابروتارخس السفسطائي في كتاب أفلاطون (الفيلفس) لتبين مدى المسافة الواسعة بين الجمهور العام والجمال المثالي، فيقول سقراط :

***أكيدٌ فعلاً أّن ما أعبّر عنه ليس بواضح وضوحاً مباشراً ،فلا بد إذن من إيضاحه ،فجمال الأشكال ليس بالضبط ما يحسبه من ذلك عامة الناس ،وهذا ما أحاول الآن تبيانه..إنما أعني به كما يبديه حديثنا ،الخط المستقيم والمستدير وما ينجم عنهما من مسطحات ومجسمات بواسطة الدوائر والمساطر والزوايا ،إن كنت تفقه شيئاً من هذا يا بروتارخس..أتفهم يا ترى أم كيف نعبر عن هذه الأمور.***

***ويجيب بروتارخس : أحاول أن أفهم ياسقراط ،ولكن جرّب أنت من جهتك أن تتكلم بصفاء أوفر".***

وفي فنون الحداثة لا يختلف الأمر من حيث طبيعة العلاقة بين الجمهور العام والأعمال الفنية ،فكثيرة هي الأعمال الفنية الحداثية التي يرفضها الذوق العام ،كالتجريد الذي لايزال يعاني من فقر شديد في جمهوره.

فالجمهور بشكل عام ينفر من الغموض والابهام ،وإن ماذكرهستولنيتز عن المفكرين الشكلانيين البارزين (كلايف بل Clive bell) و (روجر فراي Roger fry) بصفتهما ناقدين فنيين في عصرهما خير مثال على ذلك "**فقد وجد أن**

**الناس يبحثون في الفن عن تصوير موضوعات الحياة الواقعية.. فإزاء العمل الفني يشعر الناس الذين لا ينفعلون بالشكل الخالص إلا قليلا أو لا ينفعلون به على الاطلاق ،بالحيرة الشديدة ،فهم أشبه بالأصم في قاعة الموسيقا".**

وهم يعاملون اللوحة وكأنها صورة فوتوغرافية أي أن يحكموا على العمل الفني بمقدار ما تدرك عقولهم أو لأبسط معايير الحكم المتمثلة بالمحاكاة التقليدية ، أي بقدر ما يتشابه الشكل الفني مع الواقعي وحسب.

أن تاريخ التذوق الجمالي يكشف لنا أن كثيراً من الأعمال الفنية الإبداعية قد لاقت نفوراً شديداً من عامة الناس في البداية ولكن مع مرور الزمن ما فتئ ما تحول كثير منهم في رأيه وأصبحت تلك الأعمال محط اعجاب وتقدير.

ومنها الفنون الانطباعية في بداية عصر الحداثة التشكيلية مثل**معرض المرفوضين ١٨٦٣م**الذي أصبح فيما بعد من أهم مفاصل الحركة التشكيلية ، وكذلك دراما فاجنر الموسيقية (تانهويزر) التي أثارت فضيحة في أول عرض لها ،وهي الآن جزء لا يتجزأ من العروض الموسيقية التي يقبل عليها الجمهور ومن هنا قيل إن الفنان العظيم ينبغي أن يخلق جمهوره" وفي الأدب نجد أن رواية (*يوليسيس*) للروائي (جيمس جويس) قد " لاقت ما لاقته من نفور واتهمت بالولوج في ميدان علم النفس إلى أبعد حدّ حتى يضيع القارئ العادي في متاهات الشعور واللاشعور والامتداد الزماني في فضاء الأمراض العصبية والنفسية.

إذن يجب على الناقد أن يتنبه لأحكام الجمهور على الأعمال الفنية ولاسيما الابداعية ،ذلك أن مقدار وعي الجمهور بشكل عام قد يؤثر سلباً على الناقد في قراءة العمل الفني.

**الجميل والقبيح:**

من خلال ما تقدم نرى أن معظم الناس بتعبير سقراط ينفرون من الأعمال الفنية الجديدة ويعدونها "قبيحة" نظراً لنفورهم منها، ويرجع ذلك إلى ضعف الجمهور العام في التقدير ،فالأشياء لا تبدو لنا قبيحة إلا لأننا نفتقر إلى القدرات اللازمة لتقدير قيمتها الاستطيقية كما عبر عنها بوزانكيت في كتابه(ثلاث محاضرات في الاستطيقاThreelectures on Aesthetic)ويذكر بوزانكيت أن ثمة جمالاً عسيراً Beauty Difficult صعباً على الإدراك الاستطيقي ،ويرجع هذا العسر إلى واحدة من ثلاث **خصائص مختلفة للموضوعات:**

١- **التشابك Intricacy أي التعقد** : وفي هذه الحالة فإن الموضوع يعطيك في لحظة واحدة قدراً أكبر مما يبغي ،مما أنت على استعداد تام للاستمتاع به.

٢- **توتر عال للشعور** : لا يستطيع كثير من المشاهدين تحمله.

٣- **السعة Width**: عندما يتحدى الموضوع معتقدات الحياة التقليدية كالكوميديا الهجائية مثلاً.

وفي فنون الحداثة وما بعدها بدأت الظواهر المنافية لطبيعة الجميل العام تدخل في صلب العمل الفني كتناول موضوعات خسة وأمراض نفسية وعقلية ،وأفلام مقززة ومنفرة ،وابتكار أشكال لا تعد جميلة في الواقع كبعض الحشرات والحيوانات في أفلام الخيال والرعب.

وقد تناولت هذه المخيلة أيضاً الإنسان عبر تصويره في درجات عالية من القبح الشكلي مثل *(أحدب نوتردام)* عند (هوغو)الذي اعتمد فيه المؤلف على رسم شخصية بأبعد درجات القبح الشكلي وبالمقابل وضع في تلك الشخصية قيمة إنسانية عالية.

فعلاقة الجميل بالقبيح تقوم على التنظيم الشكلي وقدرته على إحالتنا إلى الموضوعات الجمالية ،فالشكل المبدع كيفما كانت صيغته الابداعية له قوانينه الفنية التي أنجز بها كالنسبة والتناسب والتناسق والتناغم ،وإظهار الجديد والقوة في التنفيذ ،وفي الوقت ذاته يتملك القدرة العالية في الإحالة إلى مضمون إنساني جميل.

فهذه الأشكال ليست بالضرورة جميلة بذاتها في الطبيعة، إنما هي جميلة بالكيفية الفنية التي أنجزها الفنان بها، وبقدرتها على الدور الإحالي للرمز أو الإشارة التي تكشف لنا بعمق عن الموضوعات المدلول إليها.

ويرى كل من (روزنتال) و( يودين) في *موسوعة روزنتال الفلسفية* أن القبيح theugly–lelaide يُعدّ "مقولة جمالية تشير إلى الظواهر المنافية للجميل وموقف الانسان السلبي من هذه الظواهر ،والقبيح في المجتمع باعتباره ضد الجميل،هو نتيجة الظروف الاجتماعية ،وفي الفن الحقيقي يكون تصوير ما هو قبيح جماليا أحد السبل لتأييد المثل الأعلى للجمال".

والقبيح يختلف عن الرديء (الضعيف) في العمل الفني فإذا ما اعتورت الرداءة وسوء التنفيذ العمل الفني فإننا نجد حينئذ ضعيفاً لا يثير الاحساس الجمالي، وذلك أن وحدة العمل الفني تكون متشظية غير متماسكة ،كما أنه ثمة عامل هام في تركيب العمل الفني من حيث التنظيم وترتيب أجزائه

،فإذا ما طغى شكل ثانوي على الشكل الأساسي وأخذ أهمية أكثر ،فإن هناك خللاً يسيء إلى وحدة العمل الفني ، ويضعف غايته الاستطيقية .

وعندئذ يراه البعض على أنه عمل (قبيح) بمعنى (ضعيف) وهنا لابد من القول إنه لا يمكننا أن نشرِّح الوحدة (العضوية) الكاملة للعمل الفني ،حيث لا يمكن فهم هذه الوحدة الكلية عن طريق فهم الأجزاء من خلال عمليات التحليل الفني،لذلك مهما قمنا بتجزيء العمل الفني من أجل تقديره فإننا لا ندرك إلا سمات جزئية ،وخاصة أن **كثيراً من النقاد يطرحون أن جودة العمل الكلي لا تساوي مجموع قيم أجزائه** ، وكذلك فإن الجميل قد يتألف من مجموعة أجزاء (ربما قبيحة) ولكن قانون التناسب هو الذي يضبطها.

Damascus University

# △ أنواع النقد الفني

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

# ٣- أنواع النقد الفني

إن معظم المفكرين الجماليين والنقاد يحذرون من سوء فهم محتمل عند التمييز بين عدة أنواع من النقد الفني ،فلكل نوع أسس ومنطلقات ومتطلبات ومنهج وغاية.

فمن الخطأ الاعتقاد بأن النقاد يمكن أن يُصنِّفوا بسهولة في نوع معين دون آخر ،فهذه الأنواع لمالها من أهمية فإنها متداخلة مع بعضها بعديد من المبادئ.

إن كثيراً من الكتابات النقدية فيها مزيج من اثنين أو أكثر من الأنواع النقدية،إلا أن لكل نوع مزاياه الخاصة التي تميزه عن غيره.

وقد تناول النقاد عبر العصور التاريخية العمل الفني من جهتين أساسيتين هما البناء الفني وصياغاته وشكله والأسلوب الذي انتهجه الفنان من جهة أولى وأيضاً تناولوه من حيث الجيد والرديء أو الجميل والقبيح ،من جهة ثانية مع أن الجهتين متداخلتان أيضاً ،فالجيد في العمل الفني هو الجميل.

ويمكن أن نقول أن الرديء ليس جميلاً ،وقد يرى البعض أن الشكل المنتظم هو الجميل ،بينما يراه آخرون بأنه بارد وعديم التعبير وليس جميلاً باعتبار الأكثر تعبيراً هو الأجمل في الفنون .

ومن هنا سوف نقدم بعض الأنواع الرئيسة للنقد الفني والجمالي:

## – أولاً –

# معيار المشابهة (المحاكاة):

يقوم على دراسة ومقارنة موضوع التشابه بين الشكل الفني (في العمل الإبداعي) والشكل الواقعي (في الطبيعة) باعتبار الفن هنا محاكاة تقليدية للواقع، وأن ما يميز فناناً عن آخر هو قدرته على صناعة الشبه ومطابقته للواقع فحسب.

وهذا النوع من النقد **يرى الحقيقة الفنية والجمال في الوجود ذاته (بما هو مرئي) أمام عين الناظر فقط** ،وأكثر الأمثلة تعبيراً عن ذلك رسم مجسم قدمه (ذوكسيس) في بداية القرن الثالث قبل الميلاد ،حيث كان رسماً مموهاً وخداعاً يوهم بالحقيقة من خلال تمثيل (الطفل الذي يحمل عنقوداً من العنب)، وتشهد الحكاية كما رواها(سينيك):

***"يروى أن ذوكسيس ،فيما أظن صوَّر طفلاً ممسكاً بعنقود عنب ، ولما كان العنب المرسوم شديد الشبه بالعنب الحقيقي، حتى أنه اجتذب العصافير إليه ،فقد أعلن أحد المشاهدين أن العصافير كانت تنقد اللوحة !! ذلك أن هذه العصافير ما كانت تجرؤ على الاقتراب لو كان الطفل شبيهاً بطفل حقيقي".***

ففي هذا النوع من النقد يجب ألا يغفل الناقد عن ملاحظة الجزء ومقارنته مع الكل وكذلك علاقة الأجزاء ببعضها ،(عنقود العنب– الطفل) باعتبارهما جزأين وهل كان كلاهما بالدرجة نفسها في المحاكاة مع الطبيعة؟

إن معيار المحاكاة ينطبق على الأعمال الابداعية التي يمكنها أن تحاكي الواقع وتماثله أو، تطابقه ،بكل جمالياته ،حيث إن الواقع الطبيعي هو النموذج الأمثل لها، ثم إن معيار القيمة الجمالية الذي يؤسس عليه الناقد هو مقدار تطابق العمل الفني مع الشكل الواقعي (الطبيعي) ،فمجموعة النسب الطبيعية والقواعد العامة المتفق عليها كما هي في الطبيعة فقط هي التي تشكل المنطلق النقدي في هذا الاتجاه.

**الانتقاد السلبي لهذا الاتجاه :**

إن معيار النقد المحاكي يقوم على (مشابهة الواقع الطبيعي ومطابقته) وهذا ما أدى إلى وضعه **بموضع القاصر أمام فنون الحداثة** التي خرجت عن الشكل الواقعي ،وحققت انزياحات مديدة وعديدة أي من حيث الكم والكيف ،فلم يعد الشكل في التعبيرية والسريالية والمستقبلية والتكعيبية مطابقاً للواقع أو مشابهاً له.

فكان من بعض النقاد الحداثيين أن تحولوا إلى معايير محايثة في النقد المحاكي لقياس الجودة الفنية بقولهم بأن المشابهة قد تكون في (النبل الأخلاقي) أو (القوة الانفعالية) أو (مطابقة المضمون العاطفي والوجداني) أو (حالات التعبير المختلفة) وكثير غيرها.

إلا أن الانزياح الشديد للشكل الفني عن الشكل الطبيعي في فنون الحداثة و المعاصرة أبطل المعيار المحاكي في النقد.

إذن يظهر الانتقاد السلبي الذي وجه إلى النقد المحاكي باتهامه بعدم قدرته على تقدير الفن في الحركات الحداثية وما بعدها.

## -ثانياً-

# النقد بوساطة القواعد العامة:

ويعتمد هذا النوع من النقد على قواعد النمط أو الأسلوب العام ،فالعمل الفني يقاس بمقدار مطابقته للأعمال وفقاً للقواعد المتفق عليها مسبقاً في الأسلوب ذاته ،فعندما تسمى المسرحية تراجيديا أو كوميديا فلا بد أن تتوافر فيها صفات شكلية وأسلوبية معينة يتميز بها ذلك النوع الأدبي من غيره ،كذلك في الأعمال الفنية الانطباعية أو التعبيرية و التكعيبية أو السريالية.

فالنقد بهذا الاتجاه يتناول الأعمال الفنية بالقواعد الخاصة المميزة لكل من تلك المدارس ولا يجوز الخروج عن تلك القواعد باعتبارها المعايير الثابتة.

يسمى هذا النوع من النقد **(النقد بوساطة القواعد)** القواعد المرتبطة بالشكل الأفضل (الأمثل) بكونه النموذج الذي يجب على الجميع أن يحتذوه ،وجودة الأعمال هنا تكون وفقاً لمطابقتها لقواعد ثابتة في نمط معين سابق ،والعمل الفني الجيد أو الجميل جمالاً خالصاً هو الذي لا يشوبه خلط من الأنماط الأخرى.

**الانتقاد السلبي لهذا الاتجاه:**

النقد هنا يقوم على فحص خصائص العمل الفني ذاته ،**والنقاد في هذا الاطار متمسكون بالشكليات والتقاليد إلى أبعد حد** وكان متمثلاً بالنقد الكلاسيكي الجديد neoclassical في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر ،حيث كان يتخذ من العصر اليوناني والروماني القديم (أنموذجاً)

أي نمطاً وقد وضع قادة هذه الحركة ولاسيما (بوالو Boileau ١٦٣٦-١٧١١م) قواعد منفصلة لتقدير الفن مستندة إلى سلطة الفيلسوف أرسطو والشاعر هوراس.

وعلى هذه الأسس فإن هذا النوع من النقد لا يشجع التجريب والتجديد في الفن ، ذلك لأن الفن الجميل بوصفه عملا ابداعيا يقتضي الانحراف عن النمط والتقاليد والقواعد العامة والانزياح عنهاليتحقق الفعل الابداعي الجديد.

وكما ان العمل الفني يحقق ابداعه بخروجه عن النمط ،كذلك فإن النقد الفني يجب ان يحقق ابداعه النقدي بخروجه عن النمط أيضا ،فإذا ماكان التشبث بالقواعد العامة للنمط والتمسك بها بشكل قطعي أو (دجماطيقي) فإن العمل عندئذ يفتقر إلى التحدي والتحمس له ،فهذا من الانتقادات السلبية الموجهة لهذا النوع من النقد.

وهنا لابد من ذكر مثال في تاريخ النقد القياسي أورده (ستولنيتز) عن ناقد وصفه: ضئيل الأهمية -هزيل حقا- أسوأ ناقد عرفته البشرية من نقاد الحركة الكلاسيكية المحدثة :

*" حاول (توماس ريمير)ThomasRymerالذي عاش في أواخر القرن السابع عشر أن يجعل نقده مرتكزا على كتاب الشعر لأرسطو،فتحدث عن أعظم الشعراء الانجليز ، الذين كانوا غير موفقين "..نتيجة لجهلهم بتلك القواعد والقوانين الأساسية التي وضعها أرسطو أو تجاهلهم لها ، وقد استخدم (ريمير) القواعد – كما فهمها – في نقد شكسبير ، وهكذا طبق قاعدة (النمط النفسي وهي الصيغة التي عبرت بها الحركة الكلاسيكية الجديدة عن فكرة*

*الشمول عند أرسطو) على "عطيل" فهاجم المسرحية هجوما عنيفا أشد العنف ،لأن هذه القاعدة لا تلتزم طوالها ،وذلك لأن شكسبير جعل (ياجو) كذابا غير أن هذا لا يتماشى مع النمط إذ إن (ياجو) جندي والجنود دائما قلوبهم مفتوحة ،صرحاء ،بسطاء في معاملاتهم ، وبالمثل فقد كان من المستحيل أن تحب (ديدمونة) رجلا أسود كما كان من المستحيل أن يكون (عطيل) قائدا في البندقية وهكذا ..*

*وهنا يرى ان شكسبير يخرج عن قاعدة "**نقاء النمط**" لأنه يدخل "ترويجا هزيلا"وسط التراجيديا ،ومن الواضح أنه لا يحترم " الوحدات الدرامية " أي أن الأحداث تنتقل من مكان إلى آخر ،لهذه الأسباب كلها انتهى (ريمير) إلى أن شكسبير حين كتب التراجيديا "**يبدو بعيدا عن مستواه تماما ،فذهنه معوج ،وهو يهذي ويشطح دون أي ترابط**".*

وقد يكمن الضعف النقدي عند ريمير هو بافتقاره إلى التعاطف الجمالي مع شكسبير أو أعماله ،أو أنه قد تطرف كثيرا بالاعتماد على القياس ووضع الاعمال الابداعية في بوتقة القياس قسرا .

فالذائقية الجمالية ضرورة عند الناقد حيث تساعده على كسر بعضٍ من جمود القوانين والقواعد ،فإذا ما قام الناقد بحشر العمل الابداعي قسرا في القوالب المحددة مسبقا ،فإنه لن يستطيع أن يتماشى مع الروح والبيئة والزمان والاحساسات التي كتب أو رسم أونحت بها المبدع الفنان ،وكما قال غوته:"**القاعدة تفسد الاحساس الحقيقي**".

## -ثالثاً-

# النقد التاريخي (السياقي) :

يعتمد النقد السياقي الظروف التي ظهر فيها العمل الفني ، وعلاقته بالمجتمع، **فالأفكار التي تعبر عنها الأعمال الفنية ليست صالحة خارج بيئتها وزمانها، فهي وثائق تاريخية** ،والفن الذي لا ينتمي إلى عصره ليس هو الفن المنشود .

وقد تمكن النقاد الذين اعتمدوا هذا النوع من المعايير من تحليل الأعمال الفنية وزودوا تاريخ الفن الجمالي بقدر كبير من المعلومات عن الفن ،والمعلومات غالبا ما تخضع للإطار العلمي وقوانين العلم التجريبي ، **فكان السياقيون يعتبرون الفن ظاهرة تجريبية** ومن الممكن أن يُدرس كما تدرس الظواهر الفيزيائية أو التاريخ البشري أو النشاط الاجتماعي أو الاقتصادي.

والنقاد في هذا الاتجاه يقولون بأن الفن لا يمكن أن يُفهَم منعزلا عن ظروف نشأته. إنما يفهم بدراسة أسبابه ومثيراته ومرجعياته ،وعلاقاته المتبادلة مع الفنون الأخرى ،والمحيط الاجتماعي ،وتقيّم نتائجه في ظروفها التاريخية.

ويعتبر هذا الميدان من النقد الفني حقلا علميا تجري فيه التجارب ولاسيما اسهامات القرن التاسع عشر ،حيث أخذت جميع العلوم بالتقدم المتسارع ،فكان النقاد عصرئذ يريدون أن يجعلوا النقد (علمياً) ويجاري العلوم الأخرى بدقتها

ويقينها ،وكانت الحركة المسماة (الوضعية) ،تشيد بالعلم بوصفه أرفع منجزات العقل البشري.

فالعلوم الاجتماعية (السوسيولوجية) والعلوم النفسية (السايكولوجية) والأنثروبولوجية ،والاقتصادية، كلها كانت قد أخذت بالتطور في عصر الحداثة، وقد أحرزت نجاحاً مذهلاً في بعض الأحيان ،حيث درست الظواهر كالعمليات العقلية التي كانت مبهمة ،والدينية التي كانت محرمة إلى حد ما ،فما كان من علماء الجمال والنقد إلا أن ينحوا النحو ذاته في إطار الإدراك الجمالي المساير لهذه الدراسات العلمية والتطورات التقنية.

ويعد **(ماركس) و(تين)** من أهم الشخصيات الفكرية التي اعتمدت هذا الاتجاه في تفسير الفنون اي في اطار البيئات التي نشأت فيها الأعمال الإبداعية.

- **ماركس Karl Marx (١٨١٨-١٨٨٣)م:**

يُعدّ كارل ماركس أحد أبرز وجوه هذا النوع من النقد ، بل أباً روحياً لمدرسة خاصة تخضع النقد لخدمة القضية الاجتماعية الثورية، **وأن للفنانين رسالة تهدف إلى مضاعفة معنويات الشعب ،وتأكيد وحدته القومية أو السياسية،فالفعل الابداعي الجميل هو الذي يحول الأشياء أو الظواهر من قضايا في ذاتها إلى قضايا من أجلنا ،بفعل الوعي بالمعادل الاجتماعي** ،فالإنسان هو جملة علاقاته الاجتماعية كما اعلنها ماركس ،كما ان المشكلات الاجتماعية التي يعالجها الفنان في عصره تحفزه على الخلق والابتكار.

- **تين Hippolytetaine(١٨٢٨-١٨٩٣)م:**

اما ايبوليت تين وهو معاصر لماركس فقد **فسّر الآثار الفنية في ظروفها التاريخية وفق ثلاثة مبادئ أساسية** وهي:

١. **الجنس أو النوع.**

٢. **البيئة.**

٣. **العصر (الفترة الزمانية).**

ورأى أننا كي نفهم أثراً فنياً يجب أن نتمثل الحالة العامة لروح العصر ،وتقاليده وعاداته فالآثار تعبير عن المجتمع ،ولقد تأثر (تين) تأثيراً بالغاً بالنجاح الهائل للعلم، وكان يسعى إلى تحقيق ذات المقدار من اليقين في دراسة الفنون والتاريخ، فكان اهتمامه بدراسة الأسباب التي أدت إلى نشوء ظاهرة فنية ما، فإذا ما اهتدينا إلى الأسباب أمكننا أن نفسر كيف ،ولماذا أنتجت المجتمعات نوعاً مميزاً من الأدب أو التصوير أو النحت ؟

ويشير مفهوم (**الجنس**) أو النوع إلى (**الاستعدادت الفطرية الوراثية**) فهناك فروق جنسية بين الشعوب.

أما (**البيئة**) فهي تتسع لكل شيء وهي تشمل حتى المناخ ،**فيختلف الناس الذين يعيشون في مناطق باردة رطبة عن الآخرين الذين يعيشون في مناخات صحراوية جافة** ،أو آخرون يعيشون في بيئة فيها أجمل المناظر الطبيعية.

وأما (**العصر**) فهو **الفترة التاريخية الخاصة لمرحلة فنية محددة في سياقها الزماني** ، كعصر الإغريق وعصر الفراعنة ،والعصر الإسلامي ، وعصر النهضة ، العصر الحديث.

**الانتقادات السلبية:**

انتقد بعض المفكرين نظرية (تين) وقال عنها الأستاذ (بوس) بأنها طريقة في التفكير مضطربة من بدايتها فقال:

"من الأوهام الشائعة الاعتقاد بأن العصر مختلف عن مظاهره ،فالأعمال الفنية ليست تعبيرات عن عصر ، وإنما هي تساعد على صنع العصر".

فإذا ما كان ينادي(تين) Taine بأن الفن **مرآة لعصره** فإن ثمة خطأ آخر يرتكبه،لأنه تجاهل فردانية العمل الفني ، وطبيعته الإبداعية عند الأفراد المتميزين عن سمات العصر ،والذين غالباً ما نجدهم سابقين لعصرهم ولا سيما بخروجهم عن كل مألوف في ذلك العصر.

## -رابعاً-

# النقد الإيديولوجي:

تُعـرّف الأيـديولوجيا Ideology-Ideologie بأنهـا "**نسـق مـن الآراء والأفكـار السياسـية والقانونيـة والأخلاقيـة والجماليـة والدينيـة والفلسـفية ، وقد تكون الأيديولوجيا علمية وقد تكون غير علمية، أي قد تكون انعكاساً صادقاً أو زائفاً للواقع**" .

إلا أنها في كلتا الحالتين تعبر عن فن ملتزم في عقيدة ما، أو أخلاق معينة أو اتجاه سياسي محدد ، او اجتماعي ،فالحكم النقدي على الأعمال الفنية يكون بمقدار قوتها في الدفاع عن مصالح طبقة معينة أو فئة محددة ،و اقناع الآخرين بمبادئها، كالإيديولوجيا الاجتماعية (الاشتراكية) وما يقابلها في الضفة الأخرى أيديولوجيا الشكلانيين .

### أ. الأيديولوجيا الاجتماعية:

ففي الأيديولوجيا الماركسية ،نرى أن القوى الاقتصادية في المجتمع تدخل في الموضوع الفني ذاته والاقتصاد يجب أن يكون من أجل قوة الشعب ،والمشاعر الثورية ،فهي بذلك تفرض على الأعمال الفنية موضوعات هامة – كما تراها– وتزيد في أهميتها على قيمة الفن الجمالية فالأعمال الفنية ليست جميلة بذاتها وإنما بما تقدمه من خدمة للطبقة الاجتماعية.

**الانتقادات السلبية للنقد الأيديولوجي :**

ومن خلال هذه الأيديولوجية "قد يصدر الناقد حكماً سلبياً على الأعمال الفنية والفنانين الذين لا يخضعون للأيديولوجيا نفسها" ولا سيما في الفنون (الشكلية) أي التي تهتم بالجمال الخاص بالشكل وحسب (الجميل بذاته ولذاته) وهنا تكمن خطورة هذا النوع من النقد "والواقع أن أقوى ألفاظ الذم في النقد الماركسي هي لفظ (شكلي) وهذا اللفظ يستخدم في وصف تلك الأعمال "الخالصة" التي تفتقر إلى دلالة اجتماعية ،فرفض الفن أن يعالج أي موضوع (اجتماعي) كما هي الحال في التصوير والنحت التجريديين إلى هدم الفن ذاته ،غير أن الماركسي يقع هنا في خطأ "**العبادة العمياء للمنهج**Methodolatry " أي إن منهجه في البحث الذي ينبغي أن يكون أداة توصله إلى نتيجة يصبح هو الذي يملي النتيجة".

وهذا ن.غ .تشرينشفسكي من الذين يعارضون الفكر الجمالي المثالي عند (هيغل) فيوجه انتقاده اللاذع له : "لن أقول له إنه أصبح من الأمور المعترف بها الآن أن المفاهيم الأساسية التي استخلص منها هيغل تعريفه الرائع لم تعد تصمد أمام النقد، ولن أقول أيضاً أن الرائع عند هيغل ليس سوى (وهم) صادر عن تصور نظرة غير متطورة لم يرها الفكر الفلسفي وأخيراً أن التفكير المتطور تماماً لن يعترف إلا بما هو حقيقي أما الرائع فلا وجود له ،لن أحاول دحض هذا الزعم بالحقيقة الماثلة وهي أن تطور التفكير في الانسان لا يخرب الشعور الجمالي فيه إطلاقاً فهذا أمر قاله آخرون قبلي بكثير".

**ب. الشكلانيون:**

بعد أن ظهر الاهتمام البالغ بالشكل الفني دون سواه في العمليات الابداعية في فنون الحداثة وما بعدها ،بدأ الشكل بالتحولات الكثيرة على أيدي الفنانين الحداثيين فتمظهر بأشكال عدة بعيدة عن سمته الواقعية في الطبيعة ، وذلك سبب عوامل كثيرة علمية وابداعية وتطورات جمالية فاختلف في تمظهره في الأعمال الفنية وفقاً لحركات الحداثة منذ الانطباعية ثم الرمزية والوحشية ،وكذلك في التكعيبية والتعبيرية والدادائية والسريالية وحتى التجريدية ،فكان الاهتمام الابداعي ينصب على بنية الشكل للبحث عن كون الشكل جميلاً بذاته ولذاته مع إهمال الموضوعات الاجتماعية مسألة الدفاع عن الطبقات العمالية أو الفلاحية.

فما كان من النقاد الفنيين الذين دافعوا عن جمالية الشكل الخالصة إلا أن رأوا في الايديولوجيات الأخرى قصوراً وضعفاً في تقدير الجمال الفني.

ومن أشهر أنصار الشكلانيين الذين يجدون في الشكل الفني جمالاً خالصاً (كلايف بل) الذي يقول بدوره :"**لم يحدث قط أن وضع أحد العربة بشكل معيق أمام الحصان ،مثلما فعل تولستوي عندما أعلن أن ما يبرر الفن هو قدرته على تعزيز الأفعال الخيَرة**" .

وفي انتقاده أيضا للتطور في الفن ولأصحاب هذا المذهب يقول :"لم يحدث قط أن صدر عن دماغ مشعوذ نظرية أكثر شؤماً من نظرية التطور في الفن"التي كان قد تحدث عنها هنري فوسيون Focillon في كتابه حياة الأشكال ، وأشار فيها إلى أن التصوير ينزع إلى تفسير ما فيه من تتابعات في الأسلوب على أنها راجعة إلى عوامل واقعة داخل الفن نفسه ،مثل تأثير جيوتو Giotto

على ماساتشيو وأثر ماساتشيو على ليوناردو دافنشي وهكذا دواليك "لا على أنها راجعة إلى البيئة الاجتماعية".

ويعلق الدكتور عادل مصطفى في كتابة دلالة الشكل على ذلك بقوله :"إن جيوتو لم يزحف يرقة ، حتى يرفرف فراشة ،إن من إساءة الفهم لفن شخص ما أن نعتبره مؤدياً إلى فن شخص آخر".

ومن خلال ما تقدم في النقد الأيديولوجي يظهر وكأنه الأداة الحادة التي تفرض أحفورها بكونها هي الأصلح دون غيرها ،ولكن يجب التذكير دائماً أنه يجب على الناقد – مهما كان المنهج الذي يتبعه والأيديولوجية التي يدين لها– ألا يقع في العبادة العمياء للمنهج أولأيديولوجيته.

## -خامساً -

# النقد الشخصي الانطباعي:

إن العبارة التي قالها أناتول فرانس: "**إن الناقد الجيد هو ذلك الذي يروي مغامرات روحه بين الأعمال الفنية الكبرى**" لتخبرنا بشيئين عن هذا النوع من النقد:

**الأول:** وهو أن الناقد يتأثر بعمق بالأعمال الفنية فيقدم رؤيته وتحليلاته وأحكامه من خلال تفاعله وتعاطفه وبالتالي رفع القواعد باعتبارها أكثر تحديداً لقضية الابداع حيث إن العمليات الابداعية يجب أن تتجاوز القواعد المألوفة وأدوات القياس التقليدية ، **وبالتالي فإن الناقد الذي يتمتع بذائقية عالية** يتميز أيضاً بالتحليل والنقد لتلك الأعمال كما يراها أصحاب هذا المذهب ،أما **الشيء الثاني:** فهو أن الناقد في هذا المضمار هوشخص فردي يروي لنا مغامراته الروحية الذاتية **متغافلاً عن القضية الموضوعية فيتغلب الذاتي على الموضوعي ويحتقر قواعد النقد والتحليل المعروفة.**

وهكذا فإن الناقد يستطيع أن يطلق العنان لخيالاته وتصوراته ومعارفه وانفعالاته وفق مايؤثر فيه العمل الابداعي ، فهو الذي يمنحه لذة الاستطيقيا .

فالنقد هو بمثابة حكم وإقرار ولكنه ليس حكماً بالاستناد إلى القواعد بل باستناد واسع الطيف على مقدار التفاعل الذاتي ،لذلك نرى أن هذا الناقد يستمتع بحرية في تجواله بين الأعمال وهو يرى أن النقد والتحليل الفني هنا ليس بأقل أهمية من العمل الإبداعي.

**-الانتقاد السلبي للنقد الشخصي الانطباعي:**

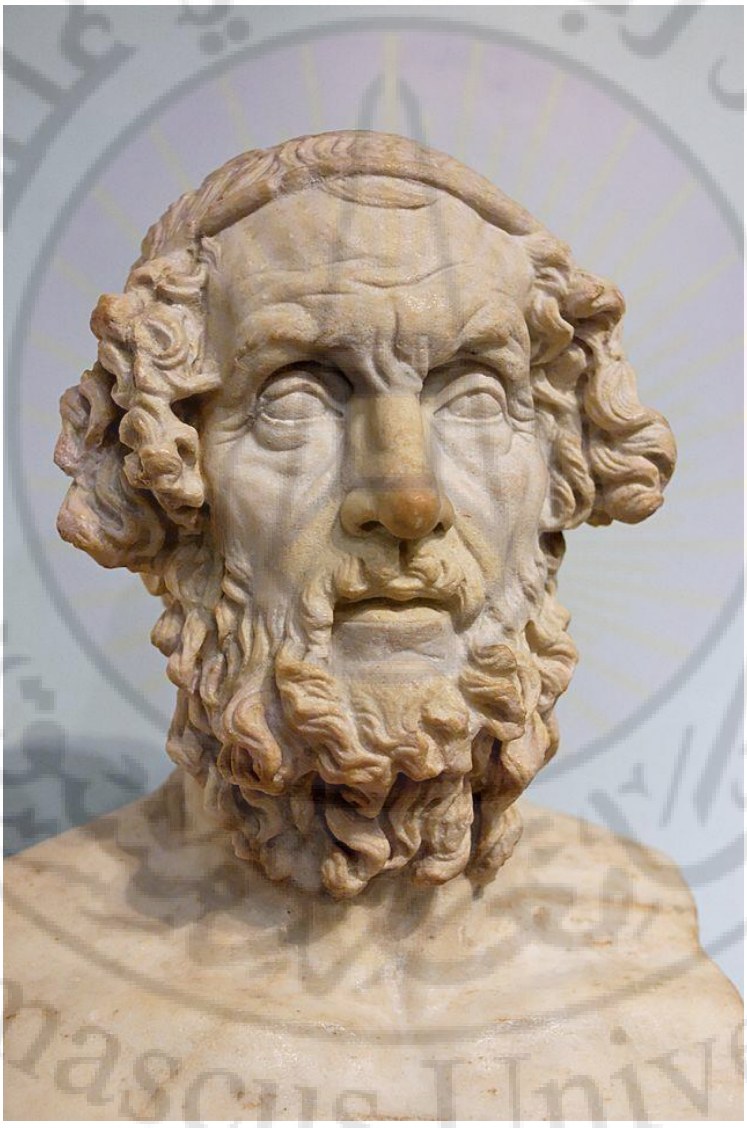
قد يتجه الناقد إلى وصف مشاعره وإحساساته وتخيلاته وتصوراته الفردية وفقاً لانفعالاته الخاصة وهو بذلك يصف نفسه ويقدمها على مائدة التحليل النفسي أكثر مما يصف العمل الفني ،وإذا ما توقفنا عند نظرة دولاكروا النقدية في هذا الاتجاه ،فإننا سوف نرى كثيراً من انفعالاته وانطباعاته الشخصية تجاه (كوربيه) فيخاطبه دولاكروا بقوله:

***"أيها الواقعي اللعين أتعتقد أنك وفقت إلى إيهامي بالمشهد الذي رسمته لي؟ أنا أهرب من الواقع المر إلى الآثار الفنية ،وما يهمني أشخاصك الذين أصادفهم في الشارع فأنا والله أحول نظري عنهم ،إذا صادفتهم لأنك ترينني من خلالهم كل مظاهر القذارة والبؤس".***

فدولاكروا هنا يقدم ذاته وانطباعاته الشخصية إزاء العمل الفني ،فيصف مشاعره وانفعالاته النفسية وإحساساته الداخلية أكثر مما يقدم العمل الفني أو يحلله أو يصفه ،وبالتالي يصبح الناقد أكثر أهمية من العمل الإبداعي المنقود.

ومن هنا يمكن القول إن الانطباعات الشخصية مشكوك فيها أن تكون في ذاتها أساساً سليماً للتحليل والنقد الفني فهي تقوم على احتقار قواعد النقد، وطغيان الذاتي للناقد على الموضوعي ونسيان العمل الابداعي من حيث قيمته الفنية والتقنية، ويقدم الناقد فيها ضرباً من الانفعالات والمتخيلات والشطحات المتوهمة.

والنقد الشخصي لا يقف عند حدود معينة ،فيمكن للناقد أن يقول أي شيء ، وكل شيء من منظار جوانيته المنفردة ، باعتبار الاحساس العاطفي هو العامل الأول في الحكم وأن " القلب وحده يحكم على الآثار الفنية" كما أعلن الأب (دوبوس) في كتابه *(انطباعات نقدية)*.



**-سادساً-**

# النقــد الفلســفي:

يُعدّ النقد الفلسفي من أهم أنواع النقد الفني كونه يدرس الأحكام على طبيعة الفن وقيمته الحقيقية بشكل منطقي ومنهجي ،وبتعدد مناهج الفلسفة يتعدد النقد الفني في مناهجه بحيث يشكل كل منهج فلسفي نقدي نسقاً خاصاً من الموضوعات المركبة والمتآلفة.

"وكان **فيثــاغورس** (٥٨٠ -٥٠٠) **ق.م** أول من استخدم مصطلح (فلسفة) وكما اعتبرت علماً خاصاً عند **أفلاطون** (٤٢٨-٣٤٧) **ق.م** ونشأت الفلسفة كعلم يضم المحصلة الكلية لمعرفة الانسان بالعالم الموضوعي وبنفسه" باعتبارها أساس منهج ومنطق المعرفة ،حتى سميت (علم العلوم) لأنها طورت المقولات والقوانين المنطقية الدقيقة.

وبمثل هذا الفهم تصبح الفلسفة (علم العلوم) و (محبة الحكمة) في أرقى درجات المعرفة المنطقية ،وتستحيل في الفكر الفني الحديث إلى اهتمامات متعددة ومتخصصة ،أهمها : علم الحق ، وعلم الخير، علم الجمال ، علم الاجتماع،علم الأخلاق ،علم النفس..)

وجميعها تعتمد على الارتقاء إلى حكمة العلوم بالاستدلال البرهاني حسب منطق أرسطو الذي كان قد عارض الاستدلال الجدلي المفضي إلى تناقض بالمعنى (السفسطائي).

فالحكمة في فلسفة الفنون الجميلة **(ملكة الفلسفة)** تتعارض مع الملكات المهنية والنفعية ،**لأن علم الجمال يتضمن الجميل بذاته ولذاته بكونه عملاً انسانياً إبداعياً مستقلاً منزهاً عن المنفعة المادية.**

ومن هنا نجد أن تيارات من الفكر الفلسفي الحديث قد نشأت في إطار التحديث العقلي المساير لتطورات الحياة على كافة الأصعدة المعرفية الانطولوجية والابستمولوجية في حدود ثوابتها ومتغيراتها.

فكان الفلاسفة يعبرون عن رؤيتهم للجميل في الفن بمجموعة من الاستدلالات والبراهين أدت إلى تمظهر فكرة الجميل بصفات متنوعة ،ترتبط بتيارات مدرسية وأسلوبية متنوعة أيضاً وتقتضي فهماً وتمثيلاً فنياً جديداً للوجود.

وهنا يمكن أن نميز اكثر الفلاسفة تأثيراً كالمثاليين ،والوجوديين والحدسيين، والجدليين ،والبراجماتيين والسيميائيين ،وغيرهم من الاتجاهات التي تشعبت حتى ظهر التحليل النفسي في النقد الفني.

ولا نجزم بأن هذه الاتجاهات الفلسفية في النقد قد ظهرت نتيجة لتعدد الأساليب عند الفنانين التجريديين والانطباعيين والرمزيين والتكعيبيين، والدادائيين ، والسرياليين... فقد يكون العكس أو أن ثمة علاقة **تضايفية** بين الفكر الفلسفي والانتاج الفني الجميل حيث تكمن جدلية العلاقة بين الوعي والوجود أو الانحياز نحو أسبقية الماهية على المادة أم العكس ، ذلك أن نوعية المنهج الفلسفي النقدي هو الذي يحدد طريقة تحليله وتوليفه للمركبات.

## أنواع النقد الفلسفي

## -أنواع النقد الفلسفي:

إذن يمكن أن ندرك الأعمال الفنية نقدياً وفقاً للجنس الفلسفي، فما هي أهم المبادئ التي تربط التنوع الأسلوبي في الفن بالتنوع المنهجي للفلسفة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات لابد من ذكر أهم أنواع النقد الفلسفي ومدى علاقتها بالأساليب الفنية والجمالية:

١. **النقد الفلسفي المثالي.**

٢. **النقد الفلسفي الوجودي.**

٣. **النقد الفلسفي الحدسي.**

٤. **النقد الفلسفي البراجماتي.**

٥. **النقد بوساطة التحليل النفسي.**

ومن هنا لابد من ايضاح العلاقة بين هذه المناهج الفلسفية في التحليل والنقد مع الفنون :

### أولاً- النقد الفلسفي المثالي:

إن الجمالية التي أسسها الفلاسفة المثاليون لها محمول ميتافيزيقي يخرج العمل الفني عن كونه مجرد محاكاة للشكل الواقعي ،وبالتالي إخراج الصورة المحسوسة عن واقعها وتحويلها إلى منطقة **(غياب)** ، فالنقاد هنا كالفنانين التجريديين **يبحثون في مفردات اللغة النقدية عن المعاني المتعالية والسامية**- كما هي في اعتقادهم- لتفسير الفن والجمال تفسيراً عقلياً يستند في جذوره ومرجعياته الفكرية إلى المثالية الأفلاطونية ،متخطين جميع الصور المرئية

المتغيرة ،وذلك للبحث عن الشكل المثالي الثابت ، ووفقاً لمبدأ **(أسبقية العلاقة للماهية على المادة)** في الوجود.

إذن، إن التحليل والنقد في المنهج الفلسفي المثالي يبحث في الماهية ،الجوهر الثابت المعقول، كل ذلك على حساب المادة والمتغير العرضي والمحسوس ،فكانت فلسفة أفلاطون أنموذجاً للمثالية، وكذلك عند القديس أوغسطين وتوما الاكويني بسبب دنو الفلسفة المثالية من اللاهوتية والثيوصوفية الدينية ،وفي فلسفة بيركلي وهيوم أيضاً حيث التعبير عن المثالية الذاتية.

ومن هنا يمكن القول إن فنون التجريد بصفتها تنزيها عن الشكل الواقعي المحسوس هي الأكثر تقابلاً مع فلسفة النقد المثالي.

**-الفن التجريدي والتحليل النقدي الفلسفي المثالي:**

التجريد Abstraction عند الفلاسفة كما جاء في المعجم الفلسفي هو "**انتزاع النفس عنصراً من عناصر الشيء والتفاتها إليه دون غيره ،وهو تحليل ذهني،والفرق بينه وبين التحليل أن الفكر ينظر في التحليل إلى جميع صفات الشيء على حد سواء ،في حين أنه لا ينظر في التجريد إلا إلى صورة واحدة من صفات ذلك الشيء**".

ففي فلسفة (كانط) كانت الاستقلالية المادية (للأشياء بذاتها) عن وعي الذات ،وبصفة خاصة وبصورة مثالية جدلية عند (هيغل) للتعبير عن الأفكار بكونها الأهم في عالم الفن ،والتي نجدها في الفنون التشكيلية التجريدية الهندسية عند كاندينسكي وموندريان الثيوصوفيين.

وكان (فورنغر) قد بدأ بصياغة الرؤية الفنية التجريدية في كتابه الصادر في ميونخ عام ١٩٠٨ م بعنوان *(تجريد وانعتاق* Abstraction and Einpuhling) منطلقاً لا من الشيء المرئي وتحليل أشكاله الخارجية ،بل من الذات ليتناول الشكل من الداخل بوصفه غاية ،بدلا من النظر إليه من الخارج من حيث هو نتيجة".

وبحلول عام ١٩١٠م كان التحرر من الشكل المادي والموضوع بلجوء التجريدي إلى الروحانيات التي تخلصه من كل تبعية للمادة ،ويقول كاندينسكي "إن الفنان يحرر نفسه من الموضوع لأن هذا الأخير يحول بينه وبين التعبير عن نفسه والوسائل التصويرية الخالصة وحدها".

في تحليل نقدي للوحة(موندريان) التجريدية المسماة (شجرة) حيث لم يرسمها الفنان بصفتها شجرة ذات أوراق وثمار وأغصان، إنما ما تبقى منها ثابتاً في التصور الذهني، فيقول الناقد الدكتور فاروق العلوان في أشجار موندريان إنه:" لايهدف إلى رسم الشجرة التي يراها بكل تفصيلاتها الجزئية ،لأن هذه التفصيلات زائلة ،وإن ما يهمه أن يبقى منها مايمكن أن يمثل جوهرها الثابت،وبهذا يضع الشجرة على السطح التصويري ،لا وفقاً للرؤية الحسية ،وإنما للرؤية المفهومة عقلياً ،فصورها تصويراً غاية في التجريد ،مكتفياً فيها بالرمز إلى الموضوع دون رسمه رسماً عيانياً جزئياً ،فتضاءل الثراء التصويري حتى أصبح غير تصويري أو يكاد يكون كذلك".

ويقول الناقد الدكتور( محمود شاهين) في تحليل ونقد فني لأعمال الفنان (محمود حماد) في تجربته الحروفية المجردة – حيث يصبح العمل الفني انعكاساً لروحانية وشخصية الفنان– فقد كتب في كتابه *( الحروفية العربية – الهواجس والإشكالات)*:

*".. الفنان حمّاد **المتزن الهادئ والعقلاني والعميق** خرج من (أشكاله المشخصة) إلى (حروفياته المجردة) بروحية مطابقة لشخصيته بعد أن مهّد لها بمرحلة قصيرة حفلت بالتأمل والدراسة والبحث والتجريب في القدرات التشكيلية التي يمتلكها الحرف العربي للخروج بمنجز بصري تجريدي يستوفي قيمالتصوير التجريدي الحديث.. بمعنى أنّ الفنان حمّاد استفاد من خواص الحرف العربي ومرونته وطواعيته في المدّ ارتفاعاً أو انخفاضاً ..**التقط حمّاد هذه الخصيصة الكامنة في الحرف العربي واشتغل عليها برؤية مصور **بهدف تكوين صور مثالية** ، تخضع بحرية مطلقة لمتطلبات العمل الفني التشكيلي المعاصر.."*

وبهذا المعنى يقدم فلاسفة التحليل والنقد المثالي الفن التجريدي برؤية متعالية تسمو بالصورة البصرية المحسوسة إلى الصورة الذهنية المعقولة في مفهومها الثابت المثالي أو الجوهري.

## ثانياً- النقد الفلسفي الوجودي:

تعني الوجودية Existentialism مذهباً في فلسفة الوجود، ظهر بعد الحرب العالمية الأولى في ألمانيا وبعدها في فرنسا ،ومصطلح الوجودية أدخله الفيلسوف ف.هاينمان في عام ١٩٢٩م.

وهناك شكلان من الوجوديةالدينية هما : المؤمنة والملحدة.

أ. **الوجودية الدينية المؤمنة :** من أشهر ممثليها مارسيل وياسبرن وبرديائييف ومارتن بوبر.

ب.**الوجودية الالحادية:** ومن اشهر ممثليها : هيدغز وسارتر وكامو.

وتعكس الوجودية المشاعر التي أصبحت هواجس الانسان في العصر الحديث ولاسيما إبان الحروب الكبرى ،حيث السيطرة لمشاعر الخوف والقلق والاحباط واليأس وفقدان الأمل ،والاضطرابات والتوترات الكامنة في نفس الانسان.

فعند الوجوديين يتعين على الانسان أن يكون واعياً بذاته باعتباره (وجوداً) أي يجد نفسه في مواجهة الموت(العدم) مثلاً.

ويشير النقاد الوجوديون في فلسفتهم إلى الأساليب التعبيرية في الفن خاصة ،فهذه الأساليب هي الأكثر انعكاساً لمشاعر الانسان من حيث هو موجود أمام الانفعالات والاضطرابات الداخلية .

ويعرَّف د. أحمد زكي بدوي التعبيريّةَ في *(معجم مصطلحات الدراسات الانسانية والفنون الجميلة والتشكيلية)* بأنها "**نزعة فنية وأدبية ترمي إلى تمثيل الأشياء ،كما تصور انفعالات الفنان لا كما هي في الطبيعة والواقع ،أي التعبير عن الانفعالات الداخلية الباطنة، وتهدف التعبيرية إلى تصوير النفس البشرية بصورة خارجية أو مواقف لها دلالة عامة**".

وقد أعلن المصور (ادوارد مونش) أنه "لا رسم بعد اليوم للدواخل حيث النساء جالسات يحكن والرجال منهمكون بالقراءة ،أريد أن أعرض أناساً يتنفسون ويحسون ويحبون ويتألمون"، فرسم حقاً المرأة بعدة حالات نفسية مختلفة بأدوارها المتعاقبة ،البريئة ،و المستحية ،والطاهرة ،والمتعذرة ،ثم الغاوية ،الفاسقة، والمستبدة ، ثم المتمرسة الفاسدة والعليلة.. وأخيراً المرغوبة".

ففي لوحته (رقصة الحياة ،التي رسمها عام ١٩٠٠م) نرى الحالة السايكولوجية العميقة ،ويقدم (مونش) من خلالها الواقع الحياتي المتغير بتغير الدنيا وطبيعتها من النسق الفلسفي الوجودي والذي بدأ في ذلك الوقت مع (سورين كيركيغاردSoren Kirkegared) حيث كان لـ (مونش) ،صلة بهذا الفيلسوف الديني الدانماركي والذي يعد من مؤسسي الفلسفة الوجودية في مفهومها الحديث.

وقد قال (مونش) ذات مرة " كان سلوكي دائماً على شفا هاوية ولم تكن حياتي إلا محاولة للبقاء واقفاً"، **فالألم والقلق والخوف من الموت كان هاجسه الدائم.**

ونورد مثالاً كتبه الناقد التشكيلي (د. عبد الكريم فرج ) حول عمل نحتي للفنان (د.فؤاد طوبال) ، في المعرض السنوي بدمشق عام (٢٠١٥) يمثل حمامة وقد هجعت إلى فتحة صغيرة في جدار دمشقي حيث تغيرت النسب التشريحية وحققت انزياحاً تعبيرياً بوساطة عمليات الاختزال والتحوير لتتآلف الأشكال مع بعضها فيأخذ شكل الحمامة انسيابية دائرية تتماس مع انسيابية الجدار.. الشكل،كتب في ذلك الناقد عبدالكريم فرج :

*"نظرت إليه وتساءلت أهو أيقونة كنيسة أم تعليقة جدارية ،أم مصكوكة مبتكرة تزين عنق فتاة دمشقية تختال بها مزهوة؟ فتنشد إليها الأبصار خلتها رقمياً لأبجدية الشام العتيقة.*

*وأعدت السؤال الذاتي ،وباعدت الخطا ،هل ما أراه هو منحوتة مقدودة من جسم شجرة من أشجار بلادي المعمرة ،تضمر بشقوقها*

*الداكنة العميقة حكايا الأزمنة الغابرة ؟ ،أم هو محفورة على جذع متجزع التحمت أخاديده ليأوي عاشقة متيمة تنتظر لقاء حبيبها بعد طول عناء؟ ..أتراني أفضح سرّ مشربية أماطت عن وجهها اللثام،لتطل من أحد الشبابيك الشامية القديمة فتبوح ببعض الأسرار وفي كل الأحوال بقيت* ***الأسئلة تتشظى داخلي وأنا أتأمل*** *هذا الجدار، وبقيت الأسئلة تحث ذكرياتي وأنا أقترب من هذه الأيقونة المنحوتة بقراءات أعمق وأعمق ،وربما كان الحاضر النهائي من ناظري هو ذلك النحت التركيبي الذي سكن داخلي بملامحه المتعددة :الغائر والبارز ،والخشن والناعم ،المتشقق أو المتغضن،والذي ذكرني بقول سقراط الذي كان يربط بفلسفته الجمال مع الواقع حين وجه سؤاله للرسام (براسي) قائلاً: بالمضمون هل تجمعون أنتم الفنانون عناصر متعددة من الطبيعة في جسم واحد ليبدو تركيباً معبراً وجميلاً؟ فأجاب (براسي) : "نعم هكذا نعمل" وبعد استشهادي بقول سقراط لم يعد لي كلام إلا ان أقول:* ***قدم النحات فؤاد طويال في عمله سرداً مليئاً بجمالية وتعبيرية لماحة،وزاد شوقي لأردد معه عبارته التي تقبع في ظل هذا العمل:عندما تخاف الحمائم تهجع إلى جدار دمشقي لتشعر بالأمان ،وتشتم رائحة التاريخ . وأضفت إليها عبارة : ولكن الحمائم ستشعر بالأمان!!.***

وهذا (فان كوخ) يبحث عن التأثير العميق المباشر للشكل والذي يستمد رؤيته من تفاصيل الواقع وإحساساته بهذا الواقع ،فهو يستخرج أشكاله الفنية من واقع موجود (فيزيقي) لا من العالم الميتافيزيقي ،فكانت الألوان لديه صارخة

كصرخاته ، وذات لمسات عفوية في الأداء سريعة انفعالية لإضفاء التأثير المباشر في لوحاته وهذا ماحاول إيضاحه في (المقهى الليلي) قائلاً:

"جرّبت أن أعبّر عن انفعالات الانسان المريعة بتصوير المقهى مكاناً يقود المرء إلى تحطيم نفسه فيه ،يسلب لبَّه ،فيقدم على ارتكاب الجريمة".

**إذن،** فتصوير العالم النفساني للوجود في الحياة بمرارتها المحسوسة ضرورة في التحليل والنقد الوجودي لأن الفكر الوجودي يجد البطل مليئاً بالقلق والاضطراب ومحروماً وقد يموت دون أبناء ،كما في روايات (سارتر) و(كامو) حيث يرى الوجوديون العدمية من أهم النزعات التي تؤدي إلى فهم غموض الحياة.

## ثالثاً– النّقد الفلسفيّ الحَدْسيّ:

تعرّف *موسوعة روزنتال الفلسفية* الحَدْسَIntuition بأنه "**المقدرة على فهم الحقيقة مباشرة دون استدلال منطقي تمهيدي** ،وكان ديكارت يعتقد أن الشكل الاستنباطي للبرهان يعتمد على البديهيات ،**والبديهيات تفهم بطريقة حدسية بحتة دون أي برهان.**

وينظر نقاد الفن الحداثيون إلى (الحَدْس) على **أنه مقدرة غامضة على المعرفة**،وقد تتعارض مع المنطق او القضايا التجريبية ذلك لأن التجربة تصدر

المعرفة بمقولات (بَعْديّة) بينما الحدس يستطيع أن يكون استباقياً ويصدر أحكامه بصفة (قَبْليّة).

وذلك لأن النتائج الحدسية لا تحتاج إلى معايير خاصة لقيمة الصدق ،فهذا الاتجاه الفلسفي يضع المذهب الحدسي في مقابل المعرفة العقلية أي (إدراكاً حسياً مباشراً للواقع) وعلى أنه مقدرة خاصة للعقل ،وترتبط بالتصوف والفكر المثالي إلى حد ما ،وكان (هنري برغسون ١٨٥٩-١٩٤١م) و(نيكولاي لوسكي ١٨٧٠-١٩٧٢م) الداعمان الرئيسيان لهذا المذهب و (بنديتوكروتشه ١٨٦٦-١٩٥٢م) في مثاليته التي تتناول الحدس في علم الجمال.

وقد نادى (كروتشه) بضرورة الكشف عن الجمال بالحدس لممارسة النقد الفني،فالجمال الحقيقي ينبع من الحدس ويتفجر بالإحساس والعاطفة.وبالعاطفة والانفعال الفردي تتكتشف خاصية الفنان وفردنته الأسلوبية ،لذلك رأى انه **على الناقد الفني أن يكون فيه نفحة من فنان،** فالفن حدس ،والحدس فردية، والفردية لا تتكرر.

وهذا ما يتوافق مع رؤية الفنان الجمالية ،فحكم الناقد وتحليلاته الفنية تتقارب مع البنية الحقيقية لتفكير الفنان بمقدار ما يمثله من الاحساسات والحدس والإلهام بكونها **صفات يجب أن تكون مشتركة** ،لأن الفن حصيلة مسبقة للعاطفة والصورة التي في الحدس والالهام.

ونورد مثلاً ما كتبه الناقد الفنان د. فاروق العلوان في ملحق صحيفة الثورة الثقافي في هذا الاتجاه الحدسي عن الفنان التشكيلي السوري (علي سليمان):

*"إننا نعبر عن آرائنا جدلاً بالكلمات لا نفكر في الأعم الأغلب إلا تفكيراً حدسياً فضائياً ،فاللغة النقدية ترغمنا على أن نفكك بين أفكارنا وإحساساتنا ذلك التفكيك عينه الذي يفكك فيه الفنان الدكتور علي سليمان أشكاله وألوانه وتكوينات لوحاته بكونها أشياء مادية تقبل التسوية في ذائقتنا الجمالية المعاصرة .*

*ولكن علي سليمان لا يترك نفوسنا ترتاح بين حركاته إلا قليلاً .. ما ينفك يدخل عنصر الإيقاع بموسيقاه على حركاته تلك ليوقظ فينا حدس ما يقوم به من الحركات،فيظن أننا مشاركوه في خلقها وتستولي الحركة بإيقاعها الموسيقي وتستوعب فكرنا كله،وتحتوي إرادتنا كلها، وتستحث في وجداننا الإحساس بالجمال ،ليس بكونه مجرد اقتصاد في الشكل واللون كما أراده (سبنسر) وإنما بالمتعة والتعاطف الخفي الذي بدأ يتكشف بسخاء بكونه يمثل جوهر الجمال السامي ،كما يريد (كانط) و(برغسون)..إذ إنه يحول العاطفة إلى أشكال وألوان بتنظيم ما ،وما ننفك ننفعل بالعاطفة هذه بكونها المعادل الانفعالي الجمالي لتشكيلاته العاطفية ذاتها ، إلا أننا في الوقت عينه ،لا يمكننا أن ننفعل جماليا بها إلا بعد أن* ***تغفو روحنا وتنسى ذاتها وتحيا في حلم الفنان نفسه لتحدس ما يحدسه.***

*وهنا تتجلى فرادة علي سليمان الفنية ،إذ إنه يدخل إلى أعمق حفريات انفعالاتنا الجمالية ،* ***ويجعلنا نحدس ما لا يستطيع إفهامنا إياه*** *،إذ يضعنا دفعة واحدة في حالة شعورية جمالية تهدم كل السدود الزمانية بين حدسنا وحدسه ،فنحدس تعقاباتمتحولاته*

*الجمالية بكونها حالة حادثة في شعورنا ،نستشفها في انفعالنا الجمالي الأصلي ،ومن ثم يتحقق ازدياد نشاطنا الجمالي بحدس أكبر عدد ممكن من معطيات الإحساسات الجمالية التي يقدمها لنا في تشكيلاته ،فتحدث فينا تحولات كيفية في بعض إحساساتنا أو كلها تسمح لنا بوعي تحولاته الجمالية فتتحول ذائقتنا الجمالية معها".*

لقد كرّس (العلوان) جهده وحدسه في مقالته النقدية هذه لإظهار مفهوم الحدس الجمالي في الفن والتذوق الفني من خلال إبراز العلاقة الحدسية بين الناقد والفنان باعتبارهما ثنائية متكاملة.

إن الناقد هنا قدم مقالته النقدية اعتمادا على إحساساته وحدسه وإلهاماته باعتبارها صفات مشتركة بينه وبين الفنان صاحب العمل ،فضلا عن أن الناقد (العلوان) هو فنان مصور أيضا ،وبذلك تتمثل الصفات المشتركة بين الاثنين كضرورة من ضرورات النقد الفلسفي الحدسي في الفن التشكيلي.

**رابعاً–النقد الفلسفي البراجماتي (الذرائعي):**

البراجماتيهPragmatism هي منهج فلسفي واسع الانتشار في الفلسفة الحديثة و يعتمد في تقييمه على ما تمثله الأعمال من **منفعة عملية**.

رغم أن المنفعة العملية تتعارض مع مفهوم الجمال الفني إلا إنه لا يمكن إغفال أن فلاسفة هذا الاتجاه قد عالجوا المشكلات المتعلقة بالفن والجمال برؤية علمية مسندة إلى الواقع العملي والخبرة.

تعني **(براجما)** في *اللغة اليونانية* **الأشياء التي يجري عملها** " حسب ما عبرت عنه *موسوعة روزنتال الفلسفية* ،كما وينسب إلى وليم جيمس صياغة مصطلح (براجماتية) إلى (بيرس) بقوله :"إن مصطلح براجماتيه مشتق منها كلمتا **(عمل)** و**(عملي)** والتي تسعى إلى كيف نجعل أفكارنا واضحة بتعبير بيرس.

أما الفيلسوف البراجماتي (جون ديوي ١٨٥٩-١٩٥٢)م مؤسس مدرسة شيكاغو الذرائعية فقد اسند مؤلفه *(الفن كخبرة-١٩٣٤)* إلى هذا المنهج الفلسفي ،حيث يرى أن نظام الفن يتكون في العمل الفني من تراكم خبرات قديمة مركونة في اللاشعور " إن وراء إيقاع كل فن ،وكل عمل فني إنما يكمن -كطبقة سفلية ترقد في أعماق اللاشعور-ذلك النموذج الأصلي لعلاقات الكائن الحي ببيئته" ويعرف (ديوي) الايقاع بأنه "**التنوع المنظم للتغيرات**" ،فهو بذلك يتجه في التحليل والنقد الفني إلى دراسة المتغيرات في العالم الفيزيقي ،وبذلك يقف في الاتجاه المعاكس من المثالية الأفلاطونية التي ترى المثل الأعلى للجمال في الثوابت والشيء الجوهري.

وتتبنى البراجماتيه في منهجها تفسير الواقع والتجربة الفنية الابداعية بموقف (التجريبية المتطرفة) فالواقع الموضوعي يرتبط بمفهوم الخبرة لتظهر بصورة المذهب الطبيعي التجريبي ،ومن ثم يطلق الناقد -بعد تحليلاته – نقدَه بصورة بَعْديّة أي بعد حدوث التجربة.

إذاً ،التجربة هي الأساس والخبرة هي التي تهب الابداع قوته ،وبهذا المنهج يمكن للناقد عندئذٍ أن يضع شروطاً ومعايير واضحة ودقيقة لمقياس التجربة الجمالية ،والمثل الأعلى في الفن هنا لم يعد (غائباً) كما في المثالية ،بل يبقى

موجوداً عملياً ومشهوداً عيانياً، فالمثل الأعلى هو الأنموذج الأفضل تجريبياً من بين مجموعة من الأعمال الفنية التي وقع عليه بصر الناقد الفني.

ويقول الناقد الجمالي (فاروق العلوان) عن مفهوم إدراك الشكل الفني **عند الفلاسفة البراجماتيين:**

*" ليس من واجب الأشكال أن ترتبط بما يجاورها في الواقع وإنما بسياق التصورات للفنان المنتج ونظرته إلى الشكل على أساس أنه يحتل موقعا في نظام معين ،وهذا النظام لا يمثل الإدراك الحسي المباشر ،بل منظومة التصورات الذهنية والخبرة ،وإن أي تغير في النظام التكويني سيؤدي حتمًا إلى تغير في موقع الشكل ضمن ذلك النظام".*

ذلك أن التصورات الذهنية تتحول إلى منتوج عملي في الأداء الفني بوساطة الخبرة بكونها كماً متراكماً من الكيفيات المعرفية والذائقيات الجمالية.

إن هذا التراكم الكيفي في الواقع العملي هو الذي يجعل الرؤية الجمالية للإبداع الفني ذات جمالية حقيقية في إطار الخبرات العملية ،وقد أوضح (جون ديوي) **مسألة الخبرة بأنها تفاعل بين الكائن الحي وبيئته** ،باعتبار أن البيئة إنسانية كما هي (مادية).

إلا أن الناقد في هذا المنهج يجد صعوبة بالغة في قياس الاحساسات والمشاعر والانفعالات فهي متفاوتة جدا ونوعية ومتمنَّعة من التكرار التجريبي في المخابر العملية ،الأمر الذي مهد لعمليات التحليل النفسي للتفاعل الجمالي ،أي لتفاعل المعقولات مع المحسومات.

## خامساً–النقد بوساطة التحليل النفسي:

إن منهج التحليل النفسي Psycho Analysis في النقد الفني يأخذ على عاتقه إبراز الجوانب المتعلقة بالأمراض النفسية والعصبية، كما اقترحهما سيغموند فرويد (١٨٥٦–١٩٣٩)م.

والفروض الرئيسية للتحليل النفسي هي كالآتي : "**إن ما قبل الشعور الذي يسيطر على النفس تحتله في أعماق النفس (رقابة) وهي معادلة نفسية تتشكل تحت تأثير نظام التحريمات الاجتماعية**" .

ويعتمد هذا التحليل على منهج **التداعي الحر ،وتفسير الأحلام ،وعالم الطفل والأفكار الدفينة في الأعماق** التي لم تعالج بشكل صريح وكاف بوساطة العقل الواعي ،أو تغافل عنها منشغلا فتصبح جزءا من الأحلام بصفتها رغبات مكبوتة فتكون هذه التحليلات بمجملها هي الدافع والمثير للإبداع وخاصة في الاعمال السريالية .

ويقول قاسم صالح إنه :" بفضل اكتشاف فرويد للاشعور ،انطلق السرياليون لاستكشاف اللاشعور غريزتي (الموت) و(الحياة) وهدف السريالي وعالم ادعاءاته وأفكاره وصوره وهلوساته ،وذلك بطريقتين اساسيتين هما : **الآلية التلقائية Automatism والأحلام Dream**،وهاتان الطريقتان مطابقتان لتكنيكات التحليل النفسي ،التداعي الحر : Free Association وتحليل الأحلامDream analysis

يعد التفكير والتحليل النقدي في هذا الاتجاه جديدا نسبيا لارتباطه بحداثة علم النفس ،ولأن تجاربه العلمية لاتزال في طور النمو ،فاعتماد الناقد على هذا

التحليل **يوقعه ضمن إطار التكهنات بالحقيقة** ،ولاسيما فيما يتعلق بالحالة الجنسية التي يخفيها بالمعنى الظاهر لمظاهر اللاشعور.

ثم إن كثيرا من المفكرين والنقاد وفلاسفة التحليل يعدون نتائجه تفسيرات تعسفية تقوم على افتراضات غامضة.

إلا أن ما قدمه (فرويد) و(يونغ) في هذا الاتجاه يستحق التوقف والتقدير لاسيما أن بعض الأساليب الحداثية في المسرح والفنون التشكيلية كالدادائية والسريالية قد اعتمدت على المبادئ عينها ،وقد اتخذت من الحالات المرضية النفسانية المعقدة أساسا لإنتاجها الجمالي وابداعها الفني.

- **فرويد وحلم دافنشي:**

إن التحليل النفسي يرى أن الأشكال في العوالم السريالية بغرائبيتها وتناقضاتها وتخيلاتها تتأتى من عمليات التركيب التخييلي التي تتجمع في الذاكرة كصور ترتبط بالرغبات المكبوتة ،الدفينة في أعماق اللاشعور للفنان ،فتبدأ على شكل استيهاماتFantasmes حتى يتولد الإحساس النفسي الباطنيEndopsychiqueكما يسميه (فرويد) وهو يتعلق برغبات الطفولة.

إن ما أورده فرويد عن طفولة دافنشي في تحليل حلم قديم له بعنوان :

(ذِكرٌ من طفولة ليوناردو دافنشي) ليظهر مدى ارتباط العامل اللاشعوري المستخرج من الأعماق بآلية الابداع والتفكير وفيه يستند فرويد لنص كان قد كتبه دافنشي نفسه وهو :" **كنت لا أزال في المهد ،حين حطَّ عليَّ نسرٌ ،فتح فمي بذنبه وراح يضربني به مراراً عديدة بين شفتي**".

*"يرى فرويد منخلال قصة النسر* ***هذه استيهاماً تكوّن فيما بعد،لكنه عُزي إلى الطفولة*** *،فالضرب على الشفتين ينقل ذكريات لا واعية لامتصاص طفولي (قد يكون قُبُلاً أو تأنيباً قاسياً) والنسر رمز أمومي نجد أثراً له في الاعتقادات القديمة "حسب هورا بولونيلوس: كل النسور إناث وتحبل في الهواء".*

*أما توق التحليق والاحساس بالزهو فهما ظاهرتان رجوليتان وإذا كان الإيمان بالله مرتبطا بالمجد الأبوي فإن إلحاد الفنان دافنشي عائد إلى طفولة له بلا أب. وأما الميل إلى الأطفال الجميلين فتعبير عن تهيج جنسي ذاتي ،وهو نتيجة التعبد للأم ،كما تمثل ذلك في الابتسامة السحرية عند الجوكندا".*

وهكذا نرى النقاد الذين يتبعون هذا المنهج أنهم يصبون اهتمامهم على سايكولوجيا الفنان أكثر مما يحللون بنية العمل الفني ذاته ،بكونه العمل الابداعي ،حيث أنهم لا يرون في العمل الفني إلا صورة منعكسةللخفايا السايكولوجيةالعميقة.

**-هستيريا دالي:**

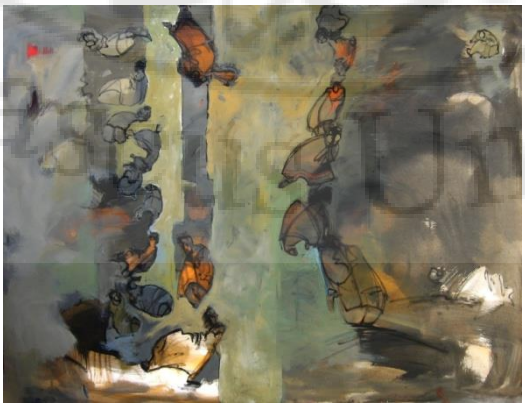
وقد طوّر الفنان السريالي (سلفادور دالي) "بذهنية قَصْديّة أكثر من كونها انفعالية عاطفية – حالتَه الهستيرية من خلال بارانويته النقدية " **في صياغة أوهام المختلين عقلياً** بوعي عقلي ،فمن خلال ذلك تصبح الأشكال المألوفة غير مألوفة في علاقتها مع المحيط المكاني والزماني ،فيقول :" إن حدة

التصوير عند المصاب بالبارانويا تدفعه إلى إيجاد مبررات لا يمكن نقضها ولا يمكن تحليلها".

إذن، فالتحليل النفسي في النقد يستمد مادته من الفنان،لذلك فإنه يجب على الناقد في هذا المنهج ألا يتغافل ويتجاهل العمل الفني ،**وعلى هذا النحو فإن الناقد هنا يستطيع أن يوضّح سلوكَ الشخصيات وأمراضهم النفسية وعقدهم الدفينة واضطراباتهم العصبية ومبررات سلوكهم ،ويبقى العمل الفني بعيداً عن متناول الناقد** إلا بوصفه صورة منعكسة لتلك الأزمات الدفينة.

**<u>وبكلمة أخيرة :</u>**

يمكننا القول في إطار التحليل والنقد الفني إن منهجاً واحداً بعينه لا يستطيع تفسير العمل الابداعي من كل جوانبه وقد يحتاج الناقد إلى بعض التداخلات أو التركيب في المناهج وفقاً لطبيعة العمل الفني وظروفه أي إن الناقد الجيد يستطيع أن يسلك منهجاً واضحاً وإذا ما احتاج الاستعانة بشيء من أنواع النقد الأخرى فإنه سيلجأ إلى تركيب منهج يحقق من خلاله غايته القصوى في الايضاح والتفسير من أجل التقدير الجمالي بالتحليل والنقد الفني.



# اللوحات الفنية

الشكل(١) ( انطباع شروق الشمس ١٨٧٣) ٦٣x٤٨سم– **لـ(كلود مونيه)** متحف مارموتان–باريس.

وهي اللوحة التي استمدت الانطباعية اسمها منها.

Damascus University

الشكل(٢) (كاتدرائية روان بأوقات مختلفة١٨٩٢-١٨٩٣- **لـ(كلود مونيه)** متحف أورساي- باريس

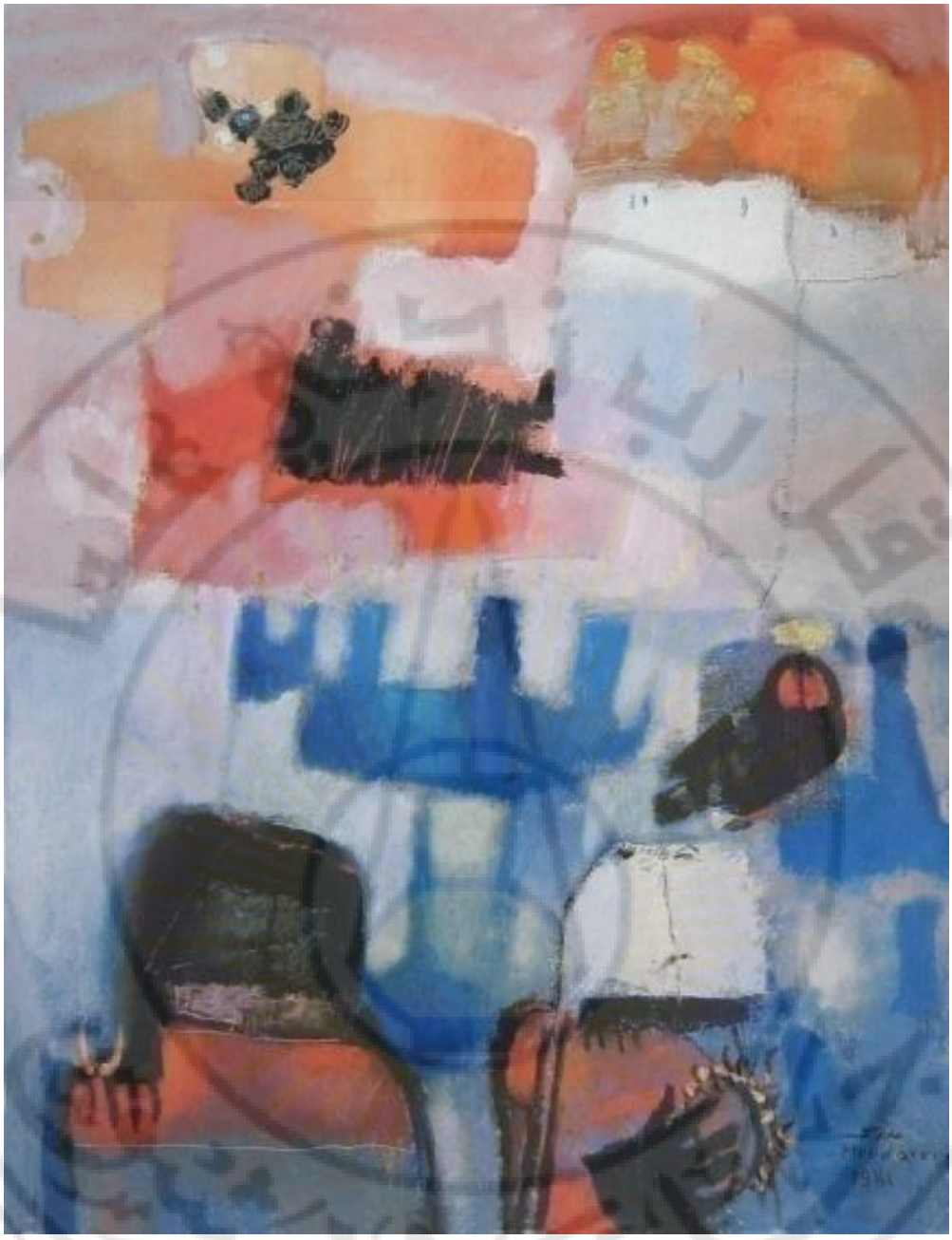
حيث رسم الفنان مونيه المشهد ذاته عشرات المرات وفقاً لمتغيرات الضوء والمناخ .

الشكل(٣)(معلولا١٩٧٩ ) ٨٠x٦٠سم، **لـ(عبد المنان شما)**مجموعة الفنان.

تتجلى فيها انعكاسات الضوء على سطوح الأشياء في الطبيعة.

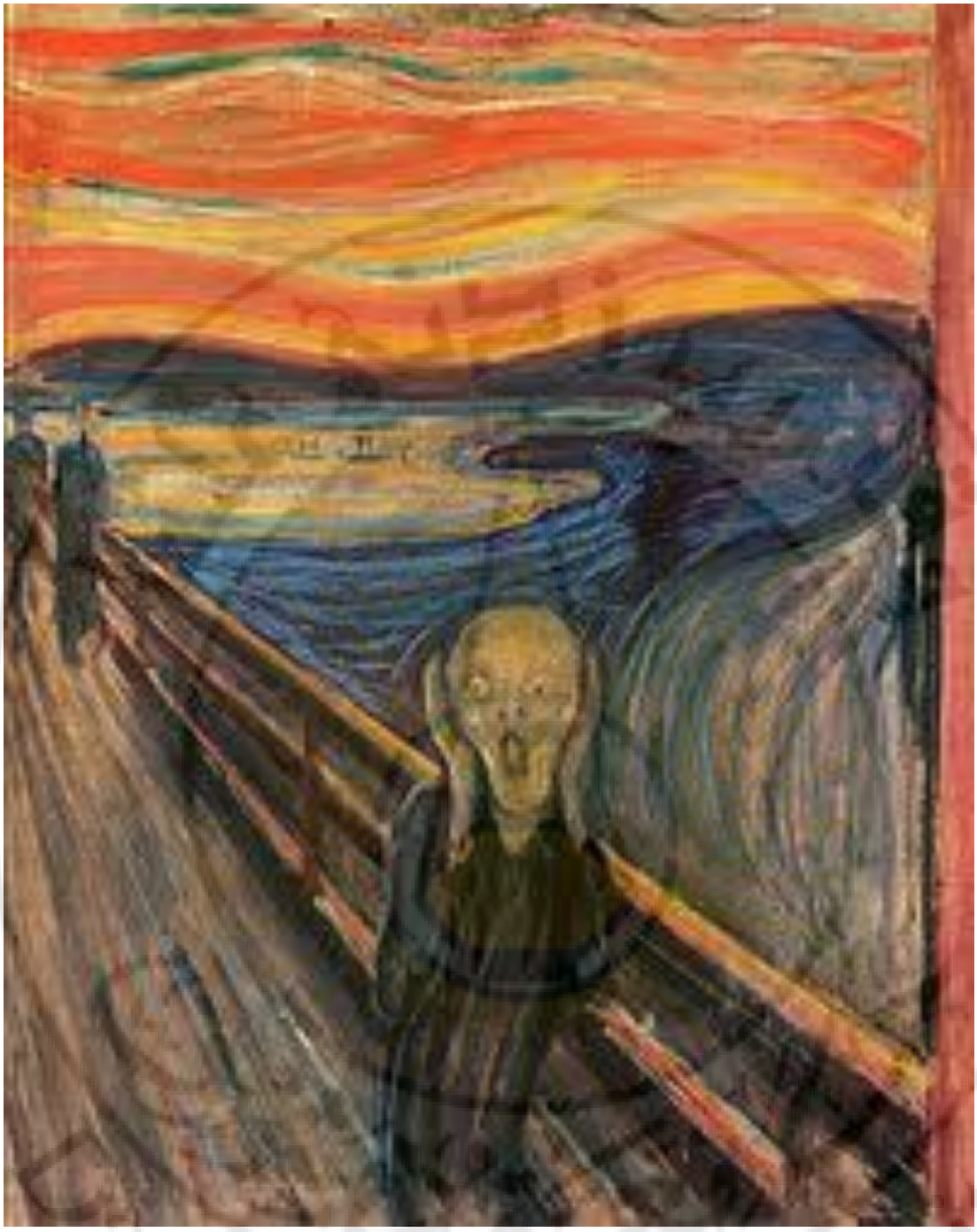
- الشكل(٤) (من الهامة١٩٥٨) ٨١x٦٣سم **لـ(نصير شورى)**مجموعة المتحف الوطني بدمشق.

- الشكل(٥)(وجه) **لـ(مروان قصاب باشي)**



الشكل(٦) (الرجل الذي ينتظر–١٩٨١م) **لـ(فاتح المدرس)** مجموعة وزارة الثقافة، متحف دمر للفنون.

Damascus University



- الشكل( ٧) (الصرخة١٨٩٣ ) ٩١x٧٣سمـ**(ادوارد مونش)** غاليري أوسلو–النروج.

- 
- الشكل (٨)(نجد ١٩٨٨)٧٥x٥٨سم **لـ(محمود حماد)** مجموعة وزارة الثقافة بدمشق.

Damascus University

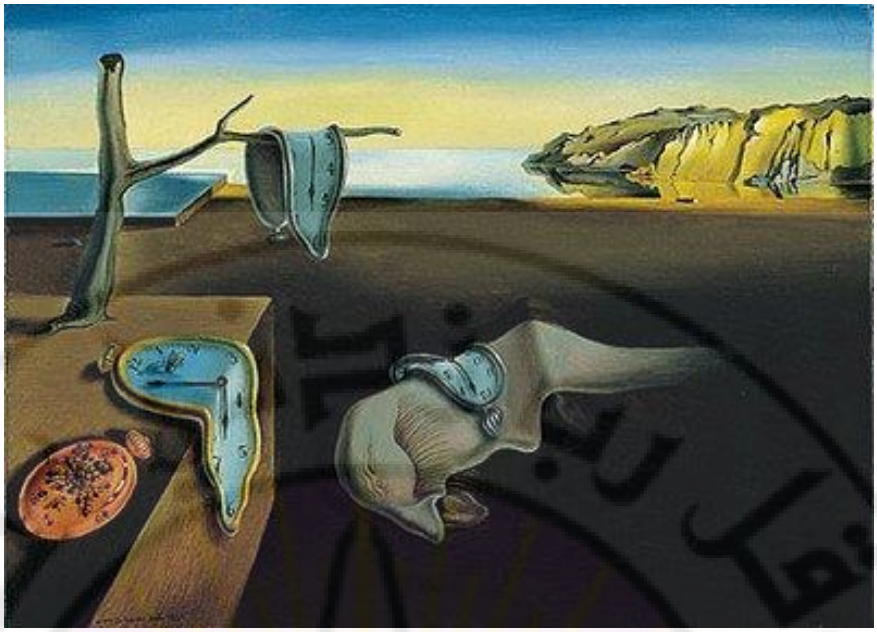
- الشكل (٩) ( القنيطرة على أشلائهم١٩٧٤)٧٥x٦٠سمـ**(علي السرميني)**مقتناة في موسكو .

**اللوحة مرسومة على قطعة من جناح طائرة الفانتوم التي اسقطتها الدفاعات الجوية العربية السورية في حرب تشرين التحريرية.**

- الشكل (١٠) ( حواء والتفاحة ١٩٩٤)١٤٠x١٢٠سم **لـ(علي سليمان)** مجموعة خاصة بيت بوديفن– النمسا.

الشكل (١١) (عندما تخاف الحمائم تهجع إلى جدار دمشقي عتيق لتشعر بالأمان وتشم رائحة التاريخ).
**للنحات ( فؤاد طوبال )** ٢٠١٥ العمل: تركيب بنيوي من خشب ومواد أخرى قياس ٧٠×٥٠سم .

الشكل (١٢) امرأة جالسة للنحات (**محمود شاهين** ) حجر صناعي.



- الشكل(١٣) ( اصرار الذاكرة١٩٣١)٢٤x٣٣سم **لـ (سلفادور دالي)** متحف الفن الحديث_ نيويورك.

- الشكل(١٤) (عارية تهبط الدرج١٩١١-١٩١٢)**١٤٧x٨٩سم لـ( مارسيل دو شامب)** متحف فيلادلفيا للفن.

- الشكل (١٥) (برج ايفيل١٩١٠)١٦٠x١٢٠سمـ**(روبير دولوني)** متحف الفنون الجميلة–بال.

الشكل (١٦) وجه لـ**(بيكاسو)** التكعيبية التحليلية

الشكل (١٧) (من البيئة المعاصرة) ١٥٠x١٢٠سم**لـ(سائد سلوم)**مقتنيات وزارة الثقافة– دمشق.

- الشكل (١٨) (مربع أسود وسط مربع أبيض ١٩١٣) ١٠٩x١٠٩سم لـ( **ماليفيتش)** المتحف الروسي في لينغراد.

## قائمة المصادر والمراجع


١- ابن منظور، **لسان العرب**، دار إحياء التراث العربي، ط٢، بيروت ،١٩٩٧م.

٢- أرافون ،هنري، **الجمالية الماركسية** ،ترجمة جهاد نعمان، منشورات عويدات ،بيروت –باريس، ط٢، ١٩٨٢م.

٣- أفلاطون ،**الفيلفس**، تحقيق وتقديم :أوغست ديس، تعريب فؤاد جرجي بربارة عن النص اليوناني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ،١٩٧٠م.

٤- باونيس، آلان ،**الفن الأوروبي الحديث**، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون ،بغداد ،١٩٩٠م.

٥- بدوي، أحمد زكي، **معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية** ،دار الكتاب المصري ،ودار الكتاب اللبناني ،القاهرة وبيروت ،ط١، ١٩٩١م.

٦- بل ،كلايف، **الفن** ،ترجمة عادل مصطفى ،دار النهضة العربية ،بيروت ،لبنان، ط١، ٢٠٠١م.

٧- بهنسي ،عفيف ،**علم الجمال وقراءات النص الفني**، دار الشرق للنشر، ط١،٢٠٠٤م.

٨- بهنسي ،عفيف، **أثر العرب في الفن الحديث**، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ،دمشق ،١٩٧٠م.

٩- ديوي، جون ،**الفن خبرة**، ترجمة زكريا ابراهيم ،مراجعة وتقديم د.زكي نجيب محمود ،دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٠- روزنتال، م.وب يودين، **موسوعة روزنتال الفلسفية**، ترجمة سمير كرم، مراجعة صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة، ط٥، بيروت ،١٩٨٥م.

١١- ريشار ،أندريه، **النقد الجمالي**، ترجمة هنري زغيب ،منشورات عويدات، ط١، بيروت ،١٩٧٤م.

١٢- ريشار، أندريه ،**النقد الفني** ،ترجمة صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٩م.

١٣- زهدي ،بشير ،**علم الجمال والنقد**، منشورات جامعة دمشق، ط٤ ،١٩٩٨-١٩٩٩م.

١٤- سانتيانا ،جورج ،**الإحساس بالجمال**، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة زكي نجيب محمود ،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بلا تاريخ.

١٥- ستولنيتز، جيروم ، **النقد الفني**، ترجمة فؤاد زكريا ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢ ،بيروت، ١٩٨١م.

١٦- سلوم، سائد،**علم الجمال**، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، كلية الإعلام،٢٠١٦-٢٠١٧م،

١٧- سليمان ،علي، **التحول- نصوص تحليلية نقدية وحوادث في الفكر التشكيلي**، دمشق ،ط١، ٢٠١٠م.

١٨- شاهين، محمود،(**شاعرية الموضوع والأداء في تجربة الفنان خالد المز**) في كتاب خالد المز، الأعمال خلال مراحل حياته الفنية، دار طلاس، دمشق، بلا تاريخ.

١٩- شاهين، محمود،(**الحروفية العربية – الهواجس والاشكالات**) الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٢م.

٢٠- صالح ،قاسم، **الابداع في الفن** ،دار الشؤون الثقافية،بغداد ، ط٢،١٩٨٦م.

٢١- صليبا، جميل ،**المعجم الفلسفي** ،دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٨٢م.

٢٢- العلوان،فاروق محمود الدين ،**إشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر**، دار علاء الدين ،دمشق ٢٠٠٩م.

٢٣- العلوان ،فاروق، **جدل التحول الشكلي والجمالي**، مقالة في ملحق الثورة الثقافي ،سورية ،العدد/٦٧٥/، دمشق ،٢٠١٠م.

٢٤- علون، عبد العزيز ،**أعلام النقد الفني في التاريخ**، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١١م.

٢٥- ف. ريابوف،**الفن والأيديولوجيا** ،ترجمة :د.خلف الجراد، دار الحوار، سورية ،اللاذقية، ط١، ١٩٨٤م.

٢٦- فضل، صلاح،**مناهج النقد المعاصر**، ميريت للنشر والمعلومات، ط١، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٢٧- كاندنسكي، فاسيلي ،**الروحانية في الفن**، تعريب فهمي بدوي، مراجعة موسى سعد الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٤م.

٢٨- كانط،إمانويل،**نقد ملكة الحكم**، ترجمة غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت ٢٠٠٥م.

٢٩- كروتشه ،بنديتو ،**علم الجمال**، ترجمة نزيه الحكيم، مراجعة بديع الكسم ،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية،١٩٦٣م.

٣٠- لالاند ،أندريه ،**موسوعة لالاند الفلسفية**، ت: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات ،بيروت ،ط٢، ٢٠٠١م.

٣١- محمـود ،زكـي نجيـب، **فـــي فلســفة النقــد** ،دار الشــروق ،ط١، بيروت،١٩٧٩م.

٣٢- مصطفى ، عادل، **دلالـة الشكل**، دار النهضـة العربيـة ،بيروت،ط١، ٢٠٠١م.

٣٣- مونرو، توماس ،**التطور في الفنون**، ترجمـة عبدالعزيز جاويد، محمد علـي أبـو درة ،لـويس اسـكندر جـرجس، مراجعـة: أحمـد نجيـب هاشـم ، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، مصر ،١٩٧٢م.

٣٤- ن،غ تشيرنيشفسكي، **علاقـات الفـن الجماليـة بـالواقع**، ترجمـة يوسـف حلاق، وزرة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ،١٩٨٣م.