

مقال في النقد الفني

د . عصمت سيف الدولة

النقد الفني علم ذو قواعد ومقاييس محددة ، وإن كان، مثل كل شيء متطور. وليس من شروط النقد الفني أن يكون صاحبه فناناً . ولو كان فناناً لكان أكثر اجادة فى تطبيق قواعد علم النقد على العمل الفني الذى ينقده. غير أنه يستطيع بإجادة علم النقد ذاته أن يعوض الموهبة الفنية المفقدة فيصبح ناقداً جيداً. ولكن ما هي غاية النقد الفني؟.. ما هي مهمة الناقد؟.. إنها الكشف عن توافر أو عدم توافر كل أو بعض عناصر الخلق الفني طبقاً لقواعد ومقاييس علم النقد.. يكتشف أولاً ماذا أراد الفنان أن يقول بعمله الفني . ودوره هنا مقصور على الاكتشاف، فليس من شأن الناقد أن يبتكر أو يفترض شيئاً لم يرد الفنان التعبير عنه، لأن هذا إلغاء للفنان وإحلال للناقد محله. ومحك التفوق فى هذه الخطوة الأولى هي المقدرة على الموضوعية والتحرر من الاسقاط الذاتى ، حيث تكون أفكار الفنان " موضوعاً " للاكتشاف وليس موضوعاً للحوار مع الناقد ، ذلك لأنه عن طريق اكتشاف الموضوع كما هو ، يقدم الناقد إلى قرائه أول دليل على امانته وجدارته بموقع الناقد ، الذى هو قريب من موقع القاضي.

إذا تمت هذه الخطوة بنجاح، يكون على الناقد أن يرى ، طبقاً لمقاييس وقواعد علم النقد، ما إذا كان صاحب العمل الفني قد استطاع ، أو لم يستطع ، وإلى أى حد- التعبير عن أفكاره تعبيراً فنياً. نقول تعبيراً فنياً ، وليس مجرد التعبير، إذ أن ما يفرق الفن عن غيره من وسائل التعبير أنه تعبير ذو خصائص فنية وجمالية معينة . وتمنح هذه الخطوة الثانية للناقد مجالاً رحباً لمناقشة المضامين منفردة ، والمضامين مجتمعة ، والصيغة ، وتركيب البناء الفني، وحتى حرية تقييم ملاءمة أو عدم ملاءمة الألفاظ ، أو الألوان ، أو المواد ، المستعملة فى العمل الفني . كل هذا لينتهي إلى إجابة محددة ، ليس له الحق- كناقد - أن يتجاوزها : هل استطاع صاحب العمل الفني أن يعبر تعبيراً فنياً عن أفكاره وإلى أى مدى؟ .. هنا تتوقف مهمة الناقد..

(٢)

غير أن قلة قليلة من النقاد تلتزم هذه الحدود، ومرجع هذا إلى أسباب ثلاثة:
* السبب الأول : أن النقد الفني وإن كان علماً ذا قواعد وأصول وأسس ، إلا أنه متعدد المدارس، مثل أغلب العلوم. ومن هنا يختلف نقد العمل الفني من ناقد إلى آخر تبعاً للمدرسة الفنية التي ينتمى إليها . صحيح أن ثمة قواعد مشتركة فى كل مدارس النقد الفني ، ولكن

ثمة أيضاً قواعد تأخذ بها بعض المدارس ولا تأخذ بها مدارس أخرى . أغلب أسباب الخلاف تتصل بقواعد ومقاييس تقييم الموضوع . فمن المدارس النقدية ما يرى ترك المضمون لاختيار الفنان على مسئوليته وعدم مغادرة المقاييس الفنية إلى مقاييس فكرية أو سياسية أو اجتماعية.

ومن المدارس النقدية ما يرى أن تقييم ملاءمة المضمون فكراً أو سياسياً أو اجتماعياً يدخل فى صميم تقييم العمل الفنى. ثم تأتي بعض أسباب الخلاف من التطور النامى لعلم النقد ذاته. فبعض المدارس لا تزال تتمسك بمقاييس النقد (الكلاسيكية) بينما تبتكر بعض المدارس الأخرى مقاييس جديدة ، متطورة ، أو تتبناها، والمهم أن مقاييس النقد الفنى ، وإن كانت كلها عملية، غير متفق على بعضها ، ومن هنا يختلف النقاد فى نقد وتقييم العمل الفنى الواحد.

* السبب الثاني : أن الناقد انسان ذو هموم ، انه لا ينقد من فراغ ، وليس مقطوع الصلة بظروفه الاجتماعية. وبالتالي فإن لكل ناقد موقفاً مسبقاً من مضمون العمل الفنى أيا كان مضمونه.

وإذا كان محك الإجابة فى النقد- كما قلنا- هو اكتشاف أفكار الفنان كموضوع وليس الحوار معها حواراً ثنائياً من خلال النقد ، فإن هذا يتجاوز مقدرة كثير من النقاد . فترى الناقد " الجيد" يخلط رؤيته الخاصة برؤية المؤلف ، ويأخذ من النقد وسيلة إلى تأويل العمل الفنى على الوجه الذى يقترب فيه من رؤيته الخاصة . ولأنه ناقد جيد فإن فرز ما عبر به عن نفسه مما قاله نقداً للعمل الفنى لا يكون مثار صعوبة كبيرة ، انه اختلاط وليس اندماجاً..

انه ضعف فى التعبير وليس ضعفاً فى المقدرة النقدية. ويسهل عادة معرفة ما يخص المؤلف وما يخص الناقد فى عملية النقد المختلطة ، ولكنه عندما يكون ناقداً غير جيد يكون همه الأول ألا تغيب ذاته عن النقد الذى يطرحه ، فيسقط أفكاره على أفكار من يتصدى لنقد أعمالهم، ويخلط نواياه بنواياهم . إنه يبدأ عادة بأن يسر إلى نفسه لو كنت انا صاحب العمل الفنى لكنت عنيت به كذا، فيلغى صاحب العمل الذى ينقده ويحل نفسه محله. وعلى ضوء ما يعنيه هو يقيس مقدرة المؤلف الغائب على التعبير عن نواياه - نوايا الناقد - ويكون من المتوقع حينئذ أن تختلف آراء النقاد " غير الجيدين " اختلافاً بيئياً فى تقييمهم للعمل الفنى الواحد .

* السبب الثالث : أن كثيراً من المتصددين للنقد من الهواة ، ولا يملكون المعرفة العلمية لا بالنقد وقواعده ولا بالفن واصوله ، ومع ذلك يتصدون للنقد منطلقين من الانطباع الأول السطحى لقراءتهم العابرة ، ومقياسهم فى التقييم ان الشكل الظاهر للعمل الفنى قد أَرْضاهم أو لم يرضهم ، انهم يترجمون العمل الفنى ترجمة فورية مباشرة الى فعل أو رد فعل . ولما كان

من خصائص العمل الفني أنه ليس وسيلة تعبير مباشرة فإن موافق الهواة تكون - عادة- ابعدها عن النقد العلمي ، لأن فهمهم للعمل الفني يكون أبعد المفاهيم عما خطر ببال صاحبه . لهذا تراهم يختلفون ، من فرد إلى فرد ومن وقت إلى وقت ، ثم ينسون الأمر كله إلى ان يتذكروه في مناسبة اتفاق أو في مناسبة اختلاف .

ومع أن حصيلة هذه الأسباب الثلاثة ستكون على حساب مبدع العمل الفني، إلا أن المبدعين لا يصححون عادة آراء الناقدين الجيدين ، وغير الجيدين والهواة.. وهو خبث غير مقصود. ان اختلاف الناقدين في العمل الفني الواحد ، وكثرة " لغط " الهواة حوله ، يضيف عليه أهمية كل شيء غامض يحار الناس في تحديد ماهيته فيختلفون به. إنه يثير الفضول ويجذب انتباه أعداد نامية من الناس إلى العمل الفني . فيسترد الفنان بذلك حضوراً في أذهان الناس يعوض غيبته في أذهان النقاد .

(٣)

ومن قواعد النقد الفني ومقاييسه أن العمل الفني " معادل موضوعي " لفكرة (أو مجموعة من الأفكار) يريد الفنان أن يثيرها في أذهان القراء أو المشاهدين . هو " معادل " للفكرة بمعنى أنه ليس تعبيراً مباشراً عن ذات الفكرة . ولكن من شأنه - عندما يكون متقناً - أن يثير في ذهن القارئ أو المشاهد تلك الفكرة التي قصد الفنان أن يثيرها في ذهنه . بمعنى أن يجذب انتباهه إليها لا أن يعرضها عليه كما هي . لهذا فإن أول سلب لقيمة العمل الفني هو الطرح المباشر للفكرة أو الأفكار المحركة. وأول سلب لقيمة النقد الفني هو التقاط الفكرة من أداة التعبير الفني التقاطاً مباشراً، كما لو كان العمل الفني مجرد خطاب، وكان رمزياً. أما أنه معادل " موضوعي " فلأنه لا يثير فكرته بواحد أو أكثر من عناصر العمل الفني، تكون باقى العناصر على هامشه لمجرد اعطاء شكل فنى زائف لتعبير خطابى . الفنان يطرح موضوعاً، قصة، مسرحية، قطعة شعر، لوحة، تمثالاً.. إلخ، وفي كل من هذه عناصر عدة من الألفاظ والأشخاص والألحان والألوان والمواد ، تتكامل كلها فى العمل الفني ليصبح موضوعاً قائماً بذاته ، بمعنى أنه لا يكون فى حاجة- ليكون موضوعاً متكاملًا- لشيء من خارجه حتى يؤدي وظيفته. أى لا يكون محتاجاً أولاً إلى صاحب العمل الفني نفسه ليكمل للقارئ أو للمشاهد ما وراء ، أو ما حول ، أو ما أمام العمل الفني حتى يصبح تعبيره مفهوماً أو قابلاً للفهم. ولا يكون محتاجاً ثانياً لتكملة منتظرة أو لعنصر اضافى من خارجه. لهذا فإن ثاني سلب لقيمة العمل الفني هو احتياجه إلى إضافة ، وثاني سلب للنقد الفني هو الاتجاه إلى الإضافة.

وعندما يكون العمل الفني معادلاً موضوعياً متكاملًا تبدأ المهمة الصعبة للناقد . فما هو أمام أحداث مصاغة وأشخاص مخلوقين ، أو ألوان موزعة وممتزجة ، وألحان متتابعة ، أو مواد مشكلة تشكيلاً جميلاً.. إنه أمام موضوع ، وهذا الموضوع يعبر عن مضامين معينة بالألفاظ أو بالألوان أو بالألحان ، وهي مضامين لا يخطئ الناقد - وحتى الإنسان العادي - في تلقيها من العمل الفني ، بحيث يستطيع بسهولة أن يعرف ما يقال " في العمل " الفني . ولكن لأن العمل الفني معادل وليس تسجيلاً لوقائع ، فإن ما يعرفه الناقد ، أو أى إنسان ، مما يقال " في العمل " الفني ليس هو - على سبيل القطع- ما يريد المؤلف أن يقوله " بالعمل الفني " ، فبينهما صلة.. نعم صلة وثيقة ، ولكنهما غير متطابقين . وقد تكون الصلة الوثيقة بينهما خافية بحيث تحتاج إلى جهد جهيد لاكتشاف ما يريد المؤلف أن يقوله (بالعمل الفني) ، لهذا يحتاج كل ناقد إلى قدر غير قليل من الحساسية الفنية والتدريب ليكون ناقدًا جيدًا..

(٤)

ليس هذا كل شيء.. فبالإضافة إليه لابد من الاتقان، أى اتقان البناء الفني، إذ أن له قواعد بناء أكثر تعقيداً- بمراحل- من بناء العقارات، ومعرفة هذه القواعد فى نشأتها وتطورها لازمة لكل من الفنان والناقد . فالفنان يشيد بناءه الفني طبقاً لها، والناقد يعود فيقيس البناء بمقاييسها. وهذا يعنى أن الفن ليس عملية افراز تلقائى أو تعبيراً صوفياً فى مرحلة غيبوبة كاملة أو ناقصة ، بل هو صنعة ، وصنعة دقيقة ، تبدأ المهارة فيها من اختيار المادة الخام كما ونوعاً، سواء كانت المادة الخام قطعة من القماش أو مجموعة من الألوان ، أو فكرة فجة أو درجة، أو كانت لحناً سوقياً يتداول فى الأزقة و الشوارع ، أو كان قطعة من الخشب أو الطين.

وفى عالم الرسم يكاد يكون لكل فنان تركيبة خاصة- سرية- من الألوان والزيوت والأقمشة، وقلماً يبوح فنان بفكرته التى يريد أن يحولها إلى قصة أو مسرحية ، ذلك لأن فى اختيار المادة الخام منذ البداية تتجسد مهارة الفنان التى ستميزه عن غيره فيما يخلق من فن ، ثم يأتي التشكيل أو الصيغة ، وهذا هو الميدان الأصيل لمقدرة البناء الفني. وقد يتصور أن العمل الفني المعروض عليهم قد تم خلقه بروح ملهمة مرة واحدة ، بينما تكون عشرات المشروعات قد مر بها العمل الفني مرات ومرات ، وفى كثير من الأوقات سنوات وسنوات ، قبل أن تعرض عليهم ، والفنان عاكف على عمله الفني يخلقه ويعيد خلقه ويضيف إليه ويأخذ منه، وفى كل مرة يختبره على محك أصول البناء الفني من ناحية وعلى حاسته الفنية من ناحية أخرى ، إلى أن يستقر أخيراً- على الوجه الذى يرضيه.. فيخرجه للناس . عندما نرى مثلاً فى احدى المسرحيات أن حواراً قد طال ، فليس مرد هذا إلى عجز المؤلف عن الاختصار،

أو أن حواراً قد قصر فليس مرده إلى العجز عن الإطالة ، وعندما نرى ايقاع الأحداث بطيئاً فلا ينبغي أن نظن أن أنفاس المؤلف قد تقطعت ، وعندما نراه سريعاً لا ينبغي أن نحسب أنه يجرى ويلهث. إن كل هذا متعمد، ولأنه متعمد فإن صاحب العمل الفني مسئول عنه ، وليس للناقد أن يلوم المؤلف على أنه اطال أو اختصر أو تلكأ أو أسرع ، بل عليه- أى الناقد- أن يكتشف علاقة هذا التنوع في تضاريس البناء الفني مما يريد المؤلف أن يقول ، فقد تكون الإطالة مقصودة مثلاً لتركييز التنبيه على نقطة معينة، وقد تكون لإثارة الضجر من ذات النقطة. أو قد يكون البطء لإثارة الملل تمهيداً لوثبة قادمة ، أو يكون لإفساح المجال للتأمل في عرض بطيء لوثبة هي في أصلها قادرة على الإسراع.

المهم أن كون العمل الفني معادلاً موضوعياً لفكرة أو مجموعة من الأفكار يريد المؤلف إثارتها في أذهان القراء أو المشاهدين ، لا يعنى أنه معادل غير محكوم بقواعد موضوعية، بل لابد للفنان من أن يكون متمكناً منها أولاً، ولا بد له- ثانياً- من التزامها في بناء العمل الفني.

(٥)

يبقى من عناصر العمل الفني الفنان نفسه ، حيث يمكن القول بشكل عام أن العمل الفني هو ما ينتجه الفنان . نعى الإنسان ، وأى انسان ، من حيث هو فنان . ذلك لأن كل ما سبق من عناصر العمل الفني يمكن اكتسابها بالمعرفة العلمية والمران، حتى اتقان البناء الفني يمكن اكتسابه كما يفعل كثيرون من أساتذة الأدب والفن القادرين دائماً علي أن " ينشئوا " - ولا أقول يخلقوا- عملاً فنياً مطابقاً لأصول الصنعة الفنية كما تعلموها في دراستهم للأدب والفرن وقواعدهما. ولكن مثل هذا العمل لا يكون فناً، وقد نعجز عن اكتشاف العيب في بنائه، وقد لا يكون في بنائه عيب، ولكنه يبقى فاقد الروح ، إنه كتمثال اجتمعت له كل الخصائص والتفاصيل الى يعرفها علم التشريح ، ولكنه بارد ، ميت لا ينطق ، نراه مرة فيثير اعجابنا بمهارة المثال ولكننا لا نفتقده إذا فقدناه.

ما هو مصدر هذه المقدرة على الخلق الفني إذن؟ .. إنه في الأصل موهبة ، أعني لابد من أن تكون في الأصل الموهبة . نقول في الأصل ، لأن المواهب استعداد فطرى يكتمل بالعلم . فإذا لم تصادف المواهب الفنية الظروف الاجتماعية التي تمكن صاحبها من أن يغذيها وينميها بالمعرفة تضمر وقد تموت . ولكن ما كنه هذه الموهبة؟ .. بماذا يتميز الفنان عن غيره حتى نقول انه موهوب؟ .. إن بعض الفنانين اغبياء وبعضهم مجانيين وبعضهم محدودو الثقافة، وبعضهم منحلون خلقياً ، وبعضهم بخلاء أو كذابون أو حتى قذرون.. فعلى أى وجه يكون

أحدهم موهوباً فيصبح بالعلم والممارسة فناناً؟.. ثم ان كل فنان تقريباً لا يتقن إلا لونا واحداً من ألوان الفن ، فهل هي موهبة نوعية أم هي موهبة إنسانية؟. ونقول: الإثنان معاً..

فهى أولاً موهبة انسانية لا بد من أن تتوافر فى كل فنان. وهى تتوافر فيه جنينية قبل أن يدركها هو أو يدركها غيره. غير أن هذا لا يعنى أن الموهبة هى ما يقال له " غريزية ". كل مافي الأمر أنها كموهبة الذكاء ، نعرف انها نتاج عديد من العوامل البيئية و الوراثية و (الفسيوولوجية) اجتمعت فى انسان بعينه ، وإن كنا لا نعرف إلى أي عامل ، على وجه التحديد، نستطيع أن نردها. فالموهبة الفنية مثل هذا تماماً، إنها لاتأتي من العدم ، ولكننا لا نعلم حتى الآن كيف يختص بها انسان دون غيره ، ولعل مرد هذا إلى قصور معرفتنا الحالية بكل العوامل التى تصوغ الإنسان. و لكن غداً أو بعد غد قد يقدم لنا العلم كل الإجابات الصحيحة عن كل هذه الأسئلة.

وإذا كنا لا نستطيع حتى الآن أن نعرف لماذا يختص انسان معين دون غيره بالموهبة الفنية، فاننا نستطيع أن نجهد لبيان خصائص هذه الموهبة.

إن الفنان ، ككل إنسان ، لا يستطيع أن يفلت من القوانين الموضوعية ، التى تحكمه وتحكم الوجود معه ، فهو يؤثر ويتأثر، ويتغير، ويتحرك ، مثله كمثل كل شىء. ثم إنه يختص ، دون جميع الموجودات ، بقانونه الذى يضبط حركته . إنه كائن جدلى ، بل هو الجدلى الوحيد. وحتى لا نغادر حدود هذا المقال إلى معمعات الفلسفة نقول إن كل إنسان لا يستطيع الا أن يدرك الماضى الواقع ويتصور المستقبل ، ولما كان الواقع مادياً غير قابل للالغاء ، والتصور فكراً غير محدود بقيود ، فإنهما معاً يتناقضان فى الإنسان نفسه وتنتج مشكلة ، مشكلة أى انسان ، أن يحل هذا التناقض لينهى الصراع بين الضدين فى ذاته. وهو يحله بالعمل الذهني أو اليدوى الذى يأخذ من الماضى ومن المستقبل ما هو قابل للتحقيق فينجزه ، غير أن ما ينجزه، حلاً لمشكلة ، ما يلبث عند تحققه أن يكون جزءاً من الماضى الواقع ، فينشأ تناقض جديد ومشكلة جديدة فى الإنسان نفسه يحلها بعمل جديد ، وهكذا.. لا يستطيع انسان أن يفلت من هذا القانون الذى يضبط حركته حتماً.. فأين الفنان وموهبته الفنية؟.

انها المقدره الفائقة على تقبل أحداث الماضى الواقع ، وهى مقدره فائقة الحساسية، يسمونها الحاسة الفنية.. فرط الحساسية بالمشكلات التى تطرحها الحياة الواقعية. فبينما يكون الإنسان "العادى" مستغرقاً فى ذلك الجزء الذى يعنيه من مشكلات الحياة ، تكون الموهبة الفنية قادرة على استقبال والنقاط ملايين من المشكلات الاجتماعية . وبينما تغطي المشكلات الكبيرة على المشكلات الصغيرة عند الإنسان العادى ، فتمر به ملايين المشكلات الانسانية وهو مستغرق

فيما يعتقد أنه جدير وحده بالانتباه ، تكون الموهبة الفنية قادرة على استقبال والتقاط تلك المشكلات التي لا تثير انتباه أحد لفرط تفاهتها . وباختصار فإن الموهبة الفنية هي لوح حساس تنعكس عليه الحياة جملة وتفصيلاً، ويأخذ كل حدث فيها مكانه من الصورة الكاملة للواقع.

ثم تأتي المقدرة الفائقة على التصور أو ما يسمونه " التخيل " فكل فنان لا يكون فناً إلا بقدر تفوقه في المقدرة على إعادة تشكيل عناصر الواقع في صور ذهنية قد تبدو للإنسان العادي مفرطة الغرابة، ليس في مضمونها فقط ، بل في مداها الذي قد يشمل الإنسانية كلها مكاناً، ويتجاوزها زماناً .. ومن العناصر ذاتها التي يعرفها ، أو يمكن أن يعرفها كل انسان ، يستطيع الفنان وحده أن يركب، ويعيد تركيب عوالم لا نهائية في محاولة دائمة لتصور الكمال الإنساني.

الحساسية الفائقة في إدراك الواقع، والمقدرة الفائقة على تصور المستقبل ، يؤديان إلى شعور الفنان شعوراً فائقاً بالتناقض بينهما، وبالتالي يحس احساساً فائقاً بالمشكلات التي يولدها هذا التناقض. وهنا يكمن سر العذاب اللذيذ، والقلق المضمني، اللذين يسبقان عادة الخلق الفني.. حيث يعيش الفنان مشكلة قد يراها البعض صغيرة أو تافهة ، أو لا تستحق كل هذا القلق ، أو لا تستأهل البحث عن حل ، ولكن الفنان الأرهف احساساً والأرحب تصوراً، يعيشها مشكلة حادة لا بد لها من أن تحل.

كيف تحل ؟.. بالعمل ، مثل كل المشكلات ، ولكنه هنا ليس الحل المباشر النمطي، بل هو الحل الفني . أن يقدم الفنان معادلاً موضوعياً للمشكلة وحلها، غايته أن يثير انتباه القراء ، والمشاهدين إلى المشكلة الأصل والحل الأصل . ويؤدي هذا على أفضل ما يكون إذا استطاع أن ينقل احساسه بالمشكلة وتصوره لحلها إلى القراء أو المشاهدين ، بدون أن يقول لهم ما هي المشكلة وما هو الحل ، وبالتالي ينقل إليهم عذابه اللذيذ وقلقه اللذين سبقا العمل الفني ، أما الباقي، أي مدى استعداد القارئ أو المشاهد لتقبل كل هذا فيختلف من شخص إلى شخص ولا يسأل عنه الفنان، ولكنه يسأل تماماً عن أداة نقل احساسه وقلقه ، ذلك لأن كل ما تحدثنا عنه من قواعد ومقاييس البناء الفني وأصول الصنعة الفنية ، ما هو الا تلك العناصر اللازمة علمياً ليكون العمل الفني موثقاً جيداً بين الفنان وقارئه أو مشاهديه.

ونعني بأنها لازمة علمياً: أنها خلاصات الدراسات المقارنة في التراث الفني الإنساني . وهي قابلة للتطوير، ولكنها وإلى ان تتطور غير قابلة للاهدار، بحجة أن للفنان وسائله الخاصة في نقل احساسه بالمشكلات إلى الآخرين .

وأما العنصر الثاني الذي يكاد يجعل من الفن تخصصاً نوعياً فليس مرده إلى الموهبة الفنية، فهي موجودة لدى كل فنان ، و لكن مرده الى " اتقان " الصنعة. ولا يكاد أى انسان يتقن إلا صنعة واحدة . كذلك كل فنان لا يكاد يتقن التعبير عن موهبته إلا بصناعة معينة واحدة. ولهذا التخصص أسباب اجتماعية وبيئية غالبية.

(٦)

من أين يأتي المؤلف الفنان بأفكاره ؟.

الإجابة تختلف باختلاف ما إذا كنا نعني الأفكار التي يريد أن يثيرها " بالعمل " الفني أو الأفكار التي يصوغها " فى العمل " الفني .

أما الأفكار التي يريد أن يثيرها ، والتي يقال لها " محرك " العمل الفني ، فلا يمكن أن يكون لها مصدر غير الواقع الاجتماعي فى حركته الجدلية التي لا تتوقف أبداً. ولولا ذلك لما كان الفنان (الإنسان) هو أداة الجدل ، يلتقط الأفكار من الواقع ، ليعيدها إلى الواقع فى خلق جديد، فإن الواقع بالنسبة إليه ينطوى دائماً على عناصر ثلاثة ، هى عناصر الحركة الجدلية: مشكلة. حل. عمل. فهو إما أنه يريد أن يثير فكرة مشكلة ، أو أن يثير فكرة حلا، أو أن يثير فكرة عملا، أو أن يثيرها كلها معاً فى عمل فني ، يقال له حينئذ عمل فني كامل . ولا يمكن لأى فنان أن يستهدف، وينجح، فى إثارة فكرة تخرج عن هذا الإطار المثلث إلا فى حالة واحدة هى إثارة فكرة تتصل بالعلاقة الحركية الجدلية من هذه العناصر. أى أن يثير فكرة منهج ، وبذلك تتكامل الأبعاد الأربعة للواقع الاجتماعي ، الذى لا يستطيع أى فنان أن يتجاهله ، ولا أن يثير أفكاراً إلا فيه كما هو، سواء أعجبه أو لم يعجبه .

وهذا يعنى أن الفكرة المحركة للعمل الفني لا بد أن تكون فكرة اجتماعية وواقعية. فالواقع الاجتماعي حاضر أبداً مع المؤلف الفنان . لا نقول حاضرا فى ذهنه ، بل نقول حاضرا معه ، لأنه مصدر أفكاره التي يريد أن يثيرها " بالعمل الفني " ، بصرف النظر عن الأفكار التي يستخدمها " فى العمل " الفني- كما سنرى- وهى الظروف الاجتماعية التي يعيش الفنان فيها. ان اغتراب الفنان عن مجتمعه مستحيل مثل استحالة اغتراب أى إنسان آخر عن مجتمعه. واغترابه عن وعيه ممكن ، ولكن اغترابه هو نفسه مستحيل . ذلك لأنه سواء كان الإنسان فناناً أو غير فنان فإن علاقته بمجتمعه ليست متوقفة على إرادته المنفردة . وعى أو لم يع ، وأراد أو لم يرد، فهو جزء من مجتمعه مؤثر فيه ومتأثر به ، ومتغير متحرك معه ، دائماً، طبقاً لقوانين موضوعية تضبط حركته وحركة مجتمعه حتماً، ولا فكاك له من هذا . حتى النزوع الى الاغتراب أو تعمده ليس فى الواقع إلا رد فعل لواقع اجتماعى معين ومرفوض عادة، ولكنه من حيث هو رد فعل لا يفعل شيئاً أكثر من تأكيد الفعل الذى كان رداً عليه، أى

تأكيد العلاقة العضوية بين الفنان (الإنسان) وبين مجتمعه. ومن قمة " الأبراج العاجية " التي يحاول بعض الفنانين أن يوهموا أنفسهم بالعزلة فيها، والاستعلاء أيضاً، يستطيع كل فنان - لو أطل برأسه - أي يرى أرضه كما هي، سواء أعجبتة أو لم تعجبه ، ولن يرى إلا أرضه حق لو تفوق داخل برجه ورفض أن يطل عليها، وانه لا يفعل بهذا أكثر من التعبير عن أكثر المشكلات حدة في أرضه : ان الحياة عليها أو حتى رؤيتها لم تعد تطاق. ثم تبقى مسألة الحل في الهروب ومدى جدواه ، وهذه مسألة اخرى . ولو ذهب الفنان الى حد انكار أرضه ذاتها فإن تتبع قوائم برجه العاجي، نزولا من مكمته ، لابد أن ينتهي إلى قوائمه المغروسة في الأرض ذاتها، حيث تشكل صلابة الأرض و اتجاه الرياح ، الإمكانيات المعينة موضوعياً لبقاء البرج قائماً ، ولبقاء الفنان مختفياً. هذا بدون حاجة إلى ترجمة تلك الصورة إلى واقعها الحي، حيث يأكل الفنان ويشرب ويلبس وينام ويستيقظ ويقرأ ويكتب وينشر... وباختصار يعيش بأدوات ليست من صنعه، بل هي من صنع المجهولين الذين يسمون " المجتمع " . وعلى قدر اتقانهم صناعاتهم يستطيع هو أن يتقن صناعته.. ولا مفر.

فلا مهرب اذن من الوحدة بين الفن والحياة !. وتترتب على هذا ثلاثة مواقف مهمة لسلامة النقد الفني :

* انه لا عبرة ولا اعتداد مما قد يعلنه الفنان من انه ، كفنان ، فوق المجتمع ومشكلاته، وأن الفن يجب أن يكون للفن وحده ولا شأن بما يجري في الحياة . هذه ألفاظ " دعائية " غير ذات مضمون . وكثير من الأدباء المرضى " بالانرجسية " خاصة ، أو بالشيخوخة، يحتالون لشد انتباه الناس إلى ذواتهم بحيل صبيانية ، بما يشيعونه عن أنفسهم- بأجر في أغلب الأوقات- من مواقف تجريدية أو " سرالية "، أو بما يقولونه عن أنفسهم ، ولكن في شكل دفاع عن " سمو " الفنان واستعلائه وانفلاته من المجتمع الذي هو جزء منه. وليس أقل من هذا فراغاً من المضمون، وصبيانية دعائية، ما يزعمه بعض الفنانين من الحيادة- باسم الفن- بالنسبة إلى مشكلات المجتمع وحركته الخارقة التي تحملهم معها شاءوا أم أبوا ، فهم إما على رأس موجة أو في قاع انحسر عنه الموج . كل هذا وهم يرددون أنهم على الحياد ولا شأن لهم بما يجري من حولهم . ومن ألوان الحيادة الزائفة " التعادلية " وهي ضرب من التلفيق المثالي بين المتناقضات الموضوعية يزعم بها الفنان ، أنه هناك فوق فوق فوق المجتمع قد أقام من نفسه حكماً محايداً، ينصح الناس بأن يهتدوا إلى حل وسط ، بينما الحل الوسطية مستحيلة.

نقول انه لا عبرة ولا اعتداد بكل هذا عندما يصدر عن فنان. لأنه في حالة صدوره عنه لا يكون فناً. وإن ما ينتجه من أفكار للاحتيال الدعائي أو الأوهام الحيادية الجبانة ليس فناً، بل

آراء يطرحها كما يطرح كل الناس آراءهم. وهى آراء فارغة ترضى صاحبها، ولكنها غير جديرة بالانتساب إلى الفن ولا بانتباه النقاد.

وعندما يحاول الناقد أن يفتش في العمل الفنى عن موقف " غير اجتماعى "، أو حتى حيادى، تحت تأثير ما يعلنه صاحب العمل الفنى ، يكون قد وقع فى شباك خداع المؤلف ، فعلى الناقد أن يحاول دائما اكتشاف الفكرة التى يريد الفنان أن يثيرها، " بالعمل " الفنى، فى أذهان القراء أو المشاهدين، وسيجدها حتما، وسيعرف منها- بالرغم من ادعاءات المؤلفين- أن لكل منهم مواقف لا تجريدية ولا حيادية ولا تعادلية ، وأنهم غارقون حتى آذانهم فى أمواج الحياة التى تحملهم إلى حيث تريد، إذا أبوا أن يسبحوا فيها إلى حيث يريدون.

* الثانى انه ما دام وراء كل عمل فنى فكرة أو أفكار أو مواقف اجتماعية ، فإنه من العسف غير اللازم ، إلزام الفنان التعبير " بالعمل " الفنى عن فكرة أو أفكار أو مواقف اجتماعية معينة، إنه العسف غير اللازم الذى ساد فى مرحلة (الستالينية) تحت شعار " الواقعية الاشتراكية "، ويعنون بها أن من مقاييس الفن أن تكون الأفكار المحركة لنشاطه الفنى أفكاراً واقعية، بمعنى أن تكون مستمدة من واقع المجتمع الذى يعيش فيه ، وهى مقولة فارغة. ذلك لأننا إذا كنا نقصد بالأفكار التى يريد الفنان أن يثيرها " بالعمل الفنى " ، تلك التى ألفتها وأوحت إليه بالخلق الفنى، فإنها أفكار واقعية واجتماعية دائماً. أما إذا كنا نقصد بالأفكار تلك التى يصوغها الفنان " فى العمل " الفنى كمعادل للأفكار الأولى ومثير لها، فسنرى أنه لا يشترط فيها أن تكون واقعية ، لا فى الزمان ولا فى المكان ، قد تكون تشكيلاً خيالياً غير قابل للوجود أصلاً.. وعندما نلزم الفنان أو نشترط عليه - ليكون فناً- أن تكون أدوات تعبيره مستمدة من الواقع أو مطابقة له. فإننا لا نفعّل شيئاً أكثر من تحويله الى رجل شرطة يكتب محاضر دقيقة ووافية بالأحداث المكلف برصدها.

يكفي أن الواقع الموضوعى يلزم بقوانينه الجديدة كل فنان أن يستمد أفكاره المحركة لنشاطه الفنى من مجتمعه. أما كيف يحاول أداء وبناء العمل الفنى المعادل لتلك الأفكار فهذا شأن الملكة الفنية فيه. وأياً كانت الصيغ التى يضع فيها خلقه الفنى ، فإن الناقد الجيد ، يستطيع أن يكتشف أن مأساة " هملت " لم تكن مجرد استجابة لتنبؤات الساحرات الثلاث .

ثم إنه ليس عسفاً غير لازم فقط ، بل هو خطير، ومدمر للفنان وللفن . ذلك أن الذين يلزمون الفنان بأدوات لبنائه الفنى من أفكار وأحداث هم ليسوا من الفنانين ، إنهم عادة من الساسة أو النقاد ، ويكون دور الفنان فى هذه الحالة التعبير عما يدور بالطريقة التى يريدونها. ولما كانوا غير فنانين ، وكان موقف الفنان مجرد صانع ، فإن الناتج الفنى سيكون نصيبه من الفن بقدر نصيب الذين فرضوه ، مضافاً إليه قدر من صنعة الفنان لا يمس

الشكل الا قليلا، ولا يمس المضمون بأى حال. وهو إلغاء كامل لدور الفنان في الفن ، وقد قلنا ان الفن يمكن ان يسمى انتاج الفنان .

إن الفنان الحق ، كما قلنا يمتاز بموهبة الحساسية المتفوقة لما يدور في المجتمع . وقد تلتقط موهبته مشكلات لا تستطع أن تصل إليها أحكم وسائل الإحصاء والتخطيط ، إذن، فالمحصلة النهائية لأي عمل فني ، بصرف النظر عن موقف صاحبه ، هو التنبيه إلى بعض المشكلات الاجتماعية أو إلى بعض الحلول المتاحة لتلك المشكلات ، أو إلى المواقف الملائمة لتلك الحلول . وقد يخطيء الفنان في الحل أو الموقف من المشكلة ولكنه لا يخطيء ولا يمكن أن يخطيء في شد الانتباه إلى وجود مشكلة ما . إن حساسية الفنان هنا أكثر دقة من حساسية الساسة والعلماء والمفكرين ، ومن هنا يؤدي العمل الفني دائما وظيفة تقدمية ، هي التنبيه إلى مشكلات واقعية. وإن مجرد التنبيه هو حل تقدمي ، لأنه اسهام في اكمال المعرفة بالواقع، والمعرفة بالواقع هي الشرط الأول لتطويره.. لهذا نقول أن كل عمل فني هو حل تقدمي مهما يكن موقف صاحبه . وإن ما يجب أن ينتبه إليه التقدميون هو استغلال الأداء الفني لترويج الدعاية الرجعية ، ثم الانتباه إلى ما يثيره العمل الفني من مشكلات اجتماعية لمعالجتها، بصرف النظر عن موقف الذي خلق العمل الفني. إنه إذ يخلقه ينفصل عنه ويصبح للعمل الفني ذاتيته المستقلة ، بينما قد يبقى (الإنسان) في الفنان ، يردد أفكاره الرجعية ويكون العمل الفني قائماً بدوره التقدمي بالرغم من موقف صاحبه.

(٧)

كل هذا، ونحن في نطاق الأفكار التي يريد الفنان أن يثيرها " بالعمل " الفني، أما الأفكار التي يصوغها الفنان " في العمل " الفني فلها شأن آخر، إنها المجال الرحب غير المحدود للابداع الفني ، إنها في الأصل غير واقعية . لا يوجد عمل فني ولا يمكن أن يوجد عمل فني مطابق تماماً للواقع ، حتى التماثيل الرائعة ، التي تكاد تكون مطابقة تشريحياً لنموذجها الحي، ليست مطابقة للواقع على الأقل في وضعها " الثابت " المنتقى ، الذي هو أهم خصائص أداة التعبير في النحت أو الحفر. أما الرسم فلا يمكن أن تكون الصورة التي تكاد تكون " فوتوغرافية " مطابقة لنموذجها ، فالاختلاف يأتي في اختيار الألوان وتوزيعها ودمجها وتلقيها للضوء أو رده.. وكل هذا هو الأداة الأساسية للتعبير في الرسم ، أما المطابقة الخارجية للنموذج أو نقل ملامحه بحيث نقول ان هذه شجرة أو بقرة أو رجل أو امرأة .. فهو على هامش العمل الفني ، هو مادته الخام، والأمر أكثر وضوحاً في الموسيقى ، إن درجات السلم الموسيقي محدودة ، وهي تحت تصرف كل فنان ، ولكن لكل فنان فنه الخاص في كيفية تركيب وترتيب الجمل الموسيقية التي يعبر بها فنياً. أما في الأدب فإن النقل عن الواقع ، في

الأحداث ، فى الأشخاص ، لى أكثر فى "محرر اثبات حالة " يستطيع أى شرطى أن يكتبه بكفاءة تتجاوز أى كاتب . ولكن الذى لا يستطيعه أى شرطى ولا يستطيعه إلا الفنان وحده هو خلق الأحداث و الشخصيات وخلق زمانها ومكانها أيضاً .. إنه بهذا يخلق العمل الفنى خلقاً ابداعياً غير مسبوق فى الواقع .

وكما يستطيع الفنان أن يخلق عملاً فنياً ، مستعملاً عناصر مشابهة لعناصر معاصرة من الأحداث أو الأشخاص حتى يظن البعض أنه " يحكى " قصة وقعت فعلاً، وهى تفوق فى الصنعة على حساب الروح الفنية ، يستطيع أن يستعمل أسماء واحداثاً تاريخية . نقول يستعملها ولا نقول يعيد كتابة تاريخها. كما يستطيع أن يبتكر من خياله احداثاً وأشخاصاً وعلاقات لا يسمح بتصورها أى واقع تاريخى، فلا حدود ولا قيود على المضمون الذى يستعمله الفنان " فى العمل " الفنى ، وهو- لمجرد ألا ننسى- غير المضمون الذى يريد الفنان أن يثيره " بالعمل الفنى " . الأول خاضع تماماً لمقدرة الفنان على الاختيار. والثانى مضمون اجتماعى واقعى دائماً .

لذا يخطئ كثير من النقاد عندما يخلطون بين المضمونين، وأغلبهم لا يخلط ، ولكن ينظر إلى العمل الفنى نظرة أحادية . أى لا يعتد، إذ لا يرى ، إلا بالمضمون الذى عبر به الفنان متجاهلاً، أو جاهلاً، المضمون الذى عبر عنه. ويتعرض كثير من الفنانين ، خاصة بعد نمو وانتشار أساليب الأداء التجريدية أو السيرىالية أو ما أسموه " اللامعقولية " .. لحملة نقد تشهيرية لأن النقاد يحبسون أنفسهم فى رؤية مضمون الأداء . وحده فيرونه غير واقعى ، أو غير منطقى، أو حتى غير معقول ، فيتوهمون أن لى وراء هذا الأسلوب فى الأداء مضمون محرك، هو دائماً واقعى ومنطقى ومعقول ، وأن عليهم، بدلاً من التشهير الناقد، أن يكتشفوه . إن هؤلاء النقاد يجرّدون العمل الفنى من ثيابه ، ليجثوا فى الثياب كيف قصت ، وكيف هيكت وأبعاد أكمامها، ونوع نسيجها وربما سعره . وكل هذا مقيد لأى " خياط " أو صبى خياط ولكنه غير ذى فائدة فى معرفة الجسم الحى الذى صنع الثوب على قده.

هذا الخلط بين المضمونين لا يؤدي- فقط- الى تسطيح العمل الفنى عن طريق النقد، بل يؤدي إلى أخطاء أخرى ، عرفنا منها شيئاً عن الشروط المتعسفة التى يفرضها النقاد على المضمون المستخدم فى الأداء الفنى ، لأنها مطلوبة فى المضمون الذى يحرك العمل الفنى: الاجتماعية، والواقعية، و المعقولية.. إلى آخره . و نعرف منها الآن أكثرها جسامة، أعني أكثر الأخطاء جسامة ، وهى التلقى المباشر من العمل الفنى ، المقابل الذاتى- النقدى- لكون العمل الفنى خطاباً مباشراً. لى بين يدي أى ناقد إلا عمل فنى ذو شكل ومضمون ، وهو شكلاً

ومضموناً يتكون من عناصر عديدة تجتمع فيه ليكون موضوعاً واحداً. هذه هي الصورة النهائية للعمل الفني المطروح على الناقد ، وعلى الناقد أن يتحقق أولاً من سلامة تركيب عناصره ، من بنائه ، من اتقان الصنعة الفنية فيه ، ثم أن يحلله إلى عناصره ، يفككه.. هذا لون أزرق . وذاك أصفر، والثالث خليط باهت بين اللونين بنسبة كذا إلى كذا، وضعت في اللوحة الفنية في موضع كذا ، بعيداً أو قريباً من محور العمل الفني ، تحيط بها ألوان كذا وكذا . فيها لون متداخل بدرجة كذا ومنها لون مقطوع ، وهكذا.. وهو يحلل عناصر العمل الفني ليكتشف دلالة تلك التركيبة التي اختارها الفنان ، أى العلاقة المتبادلة بين الألوان ذاتها والتقائهما معاً في لوحة فنية واحدة ، وحق الطريقة التي أقيمت فيها . فنحن نعرف أن بعض لوحات الرسم تتراكم فيها الألوان بكثافة غير مصقولة عن طريق المكشط المعدني (السكين) ولا تستعمل فيها الفرشاة ، وأن الفنان قد يستعمل أنواعاً متباينة من فرش الرسم تختلف فقط في سمك شعيراتها، وكل هذا يكون مقصوداً به أن يمنح الرسم تعبيراً خاصاً. ولابد للناقد من عملية التحليل هذه ليعرف ما وراء عملية التركيب الفني ، ليستطيع أن يكتشف المضمون الذي يريد الفنان أن يعبر عنه " بالعمل " الفني . أما إذا اكتفى بحصر الألوان وانتقائها والعودة إلى دلالتها الفجة ، فاللون الأحمر يرمز للدم أو للعنف ، والأزرق إلى الصفاء والهدوء واللون الأصفر يرمز إلى الغيرة و الغيظ ، و اللون الأسود إلى الكآبة، و اللون الأبيض إلى التفاؤل ، وترجمة كل هذا إلى رؤية نقدية ، فإنه ببساطة لم ير شيئاً ولم ينقد شيئاً...

وينطبق الموقف الخاطيء ذاته على التلقى المباشر من الفن غير التشكيل (القصص والمسرحيات والموسيقى والشعر) ، ويكون الخطأ هنا أفدح ، ذلك لأن العمل الفني هنا ناطق، فأشخاصه يقولون أشياء كثيرة ، ويواجهون أحداثاً كثيرة، و يحاولون ، ويحاولون، و يتخاصمون، و ينهزم بعضهم أو ينتصر. إنه عالم كامل من الأشخاص والأفكار مجتمعة في عمل فني ، والانزلاق إلى التجزئة هنا سهل ، فكل شخص له ملامحه وله مواقفه وله أفكاره التي يعبر عنها في الحوار، بحيث يبدو الأشخاص في العمل الروائي أو المسرحي كما لو كانوا منفردين أو كما يتفرد الناس في الحياة . فينزلق الناقد إلى محاكمتهم واحداً واحداً، بالدور. وفي العادة يلتقط أولئك الذين يبدو أنهم يلعبون أدواراً رئيسية في العمل الفني فيركز عليهم باعتبارهم " أبطالاً " .. وينسى في خضم هذه التجزئة أن عليه بعد أن يتبين خصائص كل شخص في تركيبه الجسماني كما خلقه المؤلف، في أفكاره وفي مواقفه ، أن يعيد جمعهم في العمل الفني مرة أخرى ليكتشف سر اجتماع كل أولئك الأشخاص والشخوص ، فقد يكتشف عندئذ أن مجرد اجتماع كل هذه الأشخاص في عمل فني واحد هو المفتاح الى غرفة

المضمون الذي يركد أن يعبر عنه الفنان بالعمل الفني، وقد يكتشف أن إحدى الشخصيات التي تبدو باهتة أو مهزوزة، هي حجر الأساس في البناء الفني كله أو هي القشة التي تقصم ظهر البعير كما يقال.

إذا لم يفعل الناقد هذا، أو إذا حاول أن يفعله فعجز، فسيقف في نقده عند التلقى المباشر، لأن الاكتشاف لا يتم إلا عن طريق العمل الفني بمجموعه، وفي التلقى المباشر يذهب الفنان ضحية الدلالة المباشرة لعناصر العمل الفني . وهي هنا الحوار (بعد أن كانت الألوان في الرسم)، ويتصور، أو يتوهم ، أن المؤلف يخاطبه بما يريد أن يقول على لسان أشخاص الرواية أو المسرحية. فلأن أحد أشخاص الرواية قال في حوار مع علان كذا.. ها. إن هذا رأى المؤلف " بالضبط " . إن فلاناً، أحد أشخاص الرواية كان غير مقتنع . إن المؤلف اذن غير مقتنع إن فلاناً أحد أشخاص الرواية ، كان مقتنعاً ، إن المؤلف اذن مقتنع وهكذا.. كأن العمل الفني مجرد صياغة جديدة، وطريقة، لمقالة يمكن أن يكتبها أى كاتب. إن الناقد هنا يطفو على سطح البحر ربما لأنه يريد ، أو غير قادر، على أن يغوص إلى أعماقه ليكتشف أصدافه أو جواهره، لكن المهم أن يغوص.. أما أن يلتقي بأصداف أو بجواهر فهذا يتوقف على الفنان نفسه وهو مسئول عنه .

ولا نستطيع هنا أن نخفل الإشارة إلى استثناء هذا النوع من النقد في الأدب العربي ، ولعل من أهم أسبابه أن قلة قليلة من النقاد في الوطن العربي لا تأخذ من النقد حرفة ومصدراً، وحيداً للرزق ، والناقد هنا معذور، لأنه مطالب بأن يقدم كل يوم ، أو كل أسبوع ، أو كل شهر، نقداً لواحد من الأعمال الفنية المطروحة . إنه نقد صحفي من حيث ضرورة ملاحظته للأحداث، وبدون مساس بالصحافة، في مثل هذه الظروف لا يستطيع أى ناقد أن يعكف على دراسة عمل فني دراسة جديّة لينقده نقداً جدياً ، فهذا يتطلب وقتاً غير مسموح له به، وقد يتطلب مراجعة ومقارنة بأعمال فنية أخرى غير متوافرة لديه ، أو قد يتطلب " مسئولية " لا يطيق تحملها، لهذا فانا لا نصادف في المكتبة العربية نقداً إلا في المراجع (الأكاديمية) المتخصصة أو في الدراسات النقدية التي تظهر في شكل كتب تحمل قدراً من المسئولية والجديّة. أما نقد المقالات الصحفية فهو- في أغلبه- ضرورة لمغالبة مصاعب الحياة في مجتمعات لا توفر للمواهب الفنية أو النقدية فرص الإجابة .

وإننا لنضرب هنا مثلاً- مضحكاً- من النقد الفني " الذاتي "، لنعرف إلى أى مدى تتداخل ظروف غير فنية في عملية النقد الفني تتحدر به أو تقترب به عن أصوله العلمية.

كلنا نعرف أن الأستاذ توفيق الحكيم كاتب مسرحي فنان . هذا لا يمارى فيه كثيرون، وإن كان غيرهم، وأنا منهم، أقصر مقدرته الإبداعية على فترة حياته السابقة على دخوله مرحلة

الشيخوخة. المهم أن توفيق الحكيم رجعى بكل معاني الرجعية.. وأوصاف أخرى نفع عن ذكرها. ولقد كشف عن موقفه الرجعى فى السنوات الأخيرة عندما ظن أن التراجع أصبح مأموناً، فحاصره التقدميون وما زالوا حتى شكوه فى " أمان " التراجع . فانطلق يدافع عن نفسه بفقرات مختارة من مسرحياته القديمة والجديدة . وقد كان هنا ينقد فنه نفسه نقداً ذاتياً وهو ما يهمنى. فماذا فعل.. انتقى عديداً من الجمل جاءت على السنة عديد من أشخاص مسرحياته العديدة تبشر صراحة ومباشرة بالثورة وتدعو إلى التغيير وتهاجم الوضع الاجتماعى الذى كان سائداً عند تأليفها . لا نريد هنا أن نقيم هذا الموقف اخلاقياً . ولكننا نريد أن نضربه مثلاً للنقد السطحى الذى يطفو فوق لجة العمل الفنى . توفيق الحكيم جزأ كل عمل فنى واختار منه قولاً بعينه . ثم قدم هذا القول على أنه يعنى دلالاته المباشرة . كأن - توفيق الحكيم الفنان المتمكن من صنعته كان يصوغ المقالات فى شكل مسرحيات. وهو غير صحيح . وأنا لو أخذنا كل مسرحية من مسرحياته على حدة ، وقومناها كعمل فنى متكامل.. لاكتشفنا ماذا كان يريد أن يقول هو لا ما قاله محسن بطل " عودة الروح " . وكل هذا يحتاج إلى نقاد جادين، وعلماء، كما يحتاج إلى عمل فنى جيد ليكون قابلاً للنقد الجاد.

وتوفيق الحكيم مثل لكثيرين يفتشون فى ثنايا أعمالهم الفنية فى ربع القرن الأخير، ليلتقطوا كلمات من حوار، أو وصفاً من رواية، ثم يهللون كالأطفال ، ليقولوا انظروا لقد كنا نقول كذا...

الخلاصة أنه كما أن المخاطبة المباشرة من خلال العمل الفنى تجرده من قيمته ، كذلك التلقى المباشر من العمل الفنى يجرد النقد من قيمته.

ولا بأس فى أن نضيف أن للنقاد نصيبهم من ميراث العبودية الذى خلفته مراحل الاستعمار الطويلة . وهو ميراث يكاد يحمل كل مثقف فى الوطن العربى نصيبه منه . إنه ميراث عهد كنا فيه فى المرحلة الدنيا المسحوقة سياسياً واجتماعياً وفكرياً وثقافياً. وكما يشعر المقهورون بقيود العبودية ويقاومونها ما استطاعوا، يشعرون- فى الوقت ذاته- باعجاب بقاهريهم- وبإحساس صامت بتفوق القاهرين والسادة. ونزوع ضمنى أو صريح للحلول محلهم ولو بتقليدهم. ولو بالتبعية الواضحة لهم ، ولو بمقاومتهم وتصفيتهم ، أى بالتححرر من العبودية ذاتها. ثم ان التحرر يتضمن رفض علاقة العبودية القائمة. ولكنها علاقة ذات طرفين. سيد وعبد. وعندما يثور العبد فإنه فى أعماقه يريد أن يكون سيداً. وليس هناك نموذج للسيد القادر الا الذى استطاع استعباده . أى سيده الذى ثار عليه . إنها حالة يعرفها تماماً علماء النفس. ويعرفون أيضاً أن التحرر تتبعه دفعة " سيادية " يحاول فيها المتحررون أن يلعبوا ذات الأدوار التى كان يلعبها سادتهم وثاروا عليها ولو أدى هذا إلى فرض العبودية على غيرهم

لتكامل لهم عناصر الحول. إنه دفعة الطاقة المكبوتة فى أول انطلاقها من محبسها . وحتى عندما تنتهى، تبقى الضمائر عالقة بنماذج السادة ، كمثل لإمكانية التفوق الذى يستحق الاحتذاء أو التقليد أو الإعجاب..

إن هذا يفسر لنا بسهولة الموقف العام من الإنتاج الثقافى والإبداع الفنى فى المجتمعات المتحررة حديثاً. ومثالها الذى يهمنى الوطن العربى. إن ميراث العبودية الذى خلفته مراحل الاستعمار الطويلة تفرق بين مواقف النقاد من العمل الفنى تبعاً لما إذا كان فناً أوروبياً أو غير أوروبى. إنهم يلتقون بالإنتاج الثقافى الأوروبى، وبالأعمال الفنية الأوروبية، لقاء المعجبين مقدماً. وعلى ضوء اعجابهم الموروث يفتشون فيه عما يرضى مواقفهم المحددة سلفاً بميراثهم الكامن فى أعماق نفوسهم. أما الإنتاج غير الأوروبى عامة، و العربى خاصة، فاللقاء به لقاء متحفز، أو معاد أو مستقل ، أو- وهذا أفضلها- حياذى. ولقد اهتم النقاد العرب اهتمامات متتالية ، بموجات متتالية ، من التجارب الفنية الواردة من القارة الأوروبية، وقيموها ايجابياً وشادوا بها ، وحاول بعض الفنانين أن يقلدوها ، بدون أن ينتظروا حتى إلى أن تستقر فى تربتها. إذ لو أنهم انتظروا لاكتشفوا أن أصحابها أنفسهم قد اسقطوها وتجاوزوها باعتبار أنها تجارب فاشلة..

يؤدى كل هذا إلى استهانة الناقد- مقدما- بالعمل الفنى " العربى "، فلا يجهد نفسه فى اكتشاف أعماقه لأنه منذ البداية لا يعتقد أن له أعماقاً تستحق الاكتشاف. وأحسب أنه سيمضى وقت ليس قصيراً حتى نتخلص من ميراثنا التاريخى ، ولعلنا- حينئذ- أن نعود إلى إنتاج مرحلة الميراث ، لنكتشف فيها " ضحايا " التاريخ وميراثه .

(٨)

إذا استطاع الناقد أن يتخطى كل تلك الحواجز بدون أن يتعثر، وهو أمر لا يستطيعه إلا الراسخون فى علم النقد، فانه سيكتشف وراءه المضمون الذى استخدمه الفنان " فى العمل " الفنى مضمونا أراد الفنان أن يثيره " بالعمل الفنى " . ولن يجد هذا المضمون بسيطاً إنه ليس فكرة مفرزة بيتيمة تقف فى وحدتها منتظرة لقاء الناقد . ولكنها مجموعة متداخلة ومتراكمة من الأفكار. ويكون عليه - أى الناقد- أن يفتش بينها عن الفكرة الأساسية. الفكرة المحورية. الفكرة التى حركت أصلاً النشاط الفنى وأدت إليه . إن أى خطأ فى التعرف على الفكرة الأساسية المحورية المحركة للعمل الفنى من بين كل الأفكار الفرعية والثانوية والمساعدة سيجهض جهد الناقد ويهدر ثمرة كل ما عاناه من أجل نقد العمل الفنى وتقييمه.

أضفنا هنا التقييم إلى النقد، لأن موضوع كل عمل فنى من التراث الفنى الإنسانى لا يتوقف على جودته، بل يتوقف أيضاً على شمول وعمق وأصالة الفكرة الأساسية المحركة له. وعندما

يتحدث النقاد- مثلاً- عن فن انساني، أو فن مرحلي ، أو فن خالد ، فإن مقياسهم لا يكون مدى الجودة في صنعته بل مدى الأفكار التي حركته والتي كان أداة جيدة لإثارتها. إنها أفكار محلية محدودة في المكان . أو انسانية غير محدودة في المكان . إنها فكرة مرحلية محدودة في الزمان أو خالدة فهي حية في كل زمان..

ولقد ذكرنا من قبل أن الواقع الاجتماعي الذي هو مصدر الأفكار المحركة للنشاط الفني خاضع في حركته لقوانين موضوعية ومنها قوانين تحكم حركة الإنسان نفسه. وقلنا ان الأفكار المحركة للنشاط الفني لا يمكن أن تخرج عن أن تكون فكرة مشكلة، أو فكرة حلا، و فكرة عملا (موقفاً)، أو هذا كله في عمل متكامل . وأخيراً أن تكون فكرة منهجاً تتصل بالعلاقة الحركية بين المشكلات الاجتماعية وحلولها وممارستها.

إن هذا التصنيف على أساس من حركة الجدل الاجتماعي ذاتها يسهل على الناقد اكتشاف الفكرة المحورية التي يعبر عنها أي عمل فني ، لأن امكانات الاختيار محددة. وعندما يكتشف الفكرة المحورية المحركة للنشاط الفني يستطيع بسهولة أن يقيم العمل الفني بقيمتها ذاتها. أن كثيراً من المشكلات الاجتماعية وحلولها والموقف منها مشكلات انسانية، أي أنها مشكلة تصادف الإنسان من حيث هو انسان بصرف النظر عن المجتمع الذي يعيش فيه، كالجوع والحب مثلاً. وقد ألهم الجوع والحب كثيراً من الفنانين في كل العصور وفي كل المجتمعات الوانا من الأعمال الفنية الخالدة.. ولكن- بالمقابل - ليست كل المشكلات الاجتماعية وحلولها والموقف منها مشكلات انسانية بمعنى أنها تصادف كل انسان . إن مشكلة البطالة مثلاً لاوجود لها في مجتمع اشتراكي . مشكلة المساواة لا وجود لها في أي مجتمع رأسمالي. مشكلة الإفراط في الإشباع المادي التي قد تؤدي إلى الأنتحار لا وجود لها في المجتمعات المتخلفة . مشكلة الصبر على الرزق الذي قد يصل إلى حد الخمول لا وجود لها في المجتمعات الصناعية. مشكلة الثأر مقصورة على عدد من المجتمعات. مشكلة العفة لا وجود لها في كثير من المجتمعات الصناعية.. وهكذا تكون الأعمال الفنية التي تحاول أن تثير تلك الأفكار-بالضرورة- أعمالاً فنية محلية . كذلك لا وجود لمشكلات التحرير و بطولاته في المجتمعات التي تحررت. لا وجود لمشكلات الصراع الاجتماعي واحداثه الملهمة في المجتمعات التي تجاوزت مراحل التحول إلى الاشتراكية ، كل المشكلات الملهمة التي صاحبت عهد الاقطاع وامرائه و اميراته وفلاحيه انقضت بانقضاء مراحلها.. وهكذا الأعمال الفنية التي تحاول أن تثير المشكلات الاجتماعية ، حتى الإنسانية منها ، لن تكون، بحكم التطور الاجتماعي الذي لا يتوقف ، إلا مرحلية..

أفكار واحدة هي التي تحمل في ذاتها سنتى الإنسانية والخلود. إنها الأفكار المنهجية. لأنها تتصل بمنهج (قوانين) حل المشكلات الاجتماعية فى أى مكان وفى أى زمان. يتغير مضمونها مرحلياً، ويتغير مضمونها من مكان إلى مكان. ولكنها هي كضابط حركة تبقى أبداً القوانين التي لا تتغير المضامين فى الزمان ولا فى المكان إلا طبقاً لها . ولها يخضع كل مضمون وكل انسان..

لهذا ليس غريباً أن كل القمم الخالدات من الإبداع الفنى تعبيرات عن أفكار منهجية، حيث تكون الفكرة المحركة للعمل الفنى هي " كيف " يستطيع الإنسان أن يحل مشكلاته . والميدان الذى تصول وتجول فيه هذه الأعمال الفنية من بين ميادين الدراما ، هو ميدان التراجيديا أو المأساة حيث يوضع الإنسان فى العمل الفنى فى - خضم مشكلات اجتماعية يكون عليه أن يحلها مستخدماً كل ملكاته الجدلية . الإدراك . العلم . العمل . و بينما تلعب المضامين الاجتماعية للمشكلات التي يواجهها دوراً مساعداً فقط ، تكون بؤرة العمل الفنى هي الصراع بين الإنسان الذي يدرك مشكلة ويعرف كيف تحل ويعمل على حلها ، ومع ذلك لا تحل . فيكون منهج، أو منطق ، أو كيفية ، حل المشكلات الاجتماعية هي الفكرة المحركة للعمل الفنى ، أما كل الأحداث والأشخاص والحوار فيستخدم من أجل إثارة هذه الفكرة أو شد الانتباه إليها.

وقد يحسب البعض أن مثل هذا العمل الفنى قليل فى التراث الإنسانى . بالعكس. إن روائع الأدب العالمى مليئة بنماذج متفوفة من الخلق الفنى المقصور على إثارة فكرة محورية منهجية. إن كل الأدب أو الفن المسمى " تراجيديا " أو مأساة أدب وفن منهجى بالدرجة الأولى أو بالدرجة الوحيدة . ونموذجه المتفوق ، كان ولا يزال، الأدب الأغرقي .

إن المأساة فى أدب الإغريق تكاد تدور كلها أو جلها على وضع الإنسان أمام قدرة قاهرة ممثلة فى ارادة الآلهة . وهم آلهة لا يتورعون عن الغيرة والحسد والبغض والحب والبطش والكيد بعضهم لبعض و للانسان أيضاً. ويكون على الإنسان أن يصارع تلك القوى " الميتافيزيقية " صراعاً ينتهى عادة بانتصار الآلهة وهزيمة الإنسان بالرغم من كل ذكائه ومقدرته على العمل وجهده المبذول . ذلك هو القاسم المشترك فى روائع الأدب الاغريقي . تختلف الأحداث والأبطال والصيغ ولكن العمل الفنى كله لا يثير إلا قضية واحدة مأساة الإنسان وهو يحاول أن يحل مشكلات حياته بالرغم من تدخل وتداخل ، قوى " ميتافيزيقية " أكثر منه قدرة على الفعل وأقل انضباطاً منه فيما تفعل . انه يبدو، بالرغم من ارادته وقدرته ونبل بواعثه فى بعض الأوقات، وكفاحه البطولى لإنفاذ ارادته فى كل الأوقات ، محكوم عليه مقدماً بالعجز عن حل مشكلاته .

فاذا انتقلنا إلى الأدب الأوروبى " الكلاسيكى " ، وحتى " شكسبير " نجد أن روائعهم قد استبدلت بآلهة الاغريق مجموعة من المثل والمبادئ الفكرية والاخلاقية المجردة . إنها قدرة الإنسان الجديد . ما إن تبدأ الأحداث في أية قصة أو مسرحية إلا ويكون الإنسان فيها هو المبادر قتالا أو صراعاً أو استكشافاً أو حبا .. ولكنه لا يلبث - في سياق العمل الفنى - أن يجد أن ارادته مطوقة بسدود غير منظورة تأخذ من أشخاص العمل الفنى أدوات لاحباط جهوده وافشال ارادته . فيفشل ، إن نموذج الإنسان الذى يحب انساناً آخر حباً جارفاً صادقاً بدون أن يتاح لهما فرصة اللقاء أو الزواج فيعوضه العمل الفنى عن غايته السوية الصحية " مجدا " و "تمجيدا " لعذابه العذرى نموذج ساد في الأدب الأوروبى " الكلاسيكى ". وهو نموذج منهجى . لأن العمل الفنى هنا يستمد المجد والتمجيد من الاستجابة السلبية لأفكار ومثل وتقاليد يراها "المنهج " السوى فى حل مشكلة الحب بدلا من حلها عن طريق الاستجابة الطبيعية الصحية بالزواج . أما الرجال - الشباب - الذين يتقاتلون حتى الموت فى مبارزات ذات طقوس شبه دينية لأن واحداً منهم قد سبق الآخر إلى التقاط " منديل " إحدى الأنسات فأهانته فهو نموذج آخر يستبدل بمنهج الحياة منهج الفروسية " الميتافيزيقية " .

وعندما أراد (سرفانتس) أن يسخر من هذا المنهج قدم رائعته " دون كيشوت " فكانت منهجية أيضاً. كل الأحداث فيها تافهة، إنما الجوهر العميق الخالد فيها ، أنها تثير مشكلة المنهج الذى تنتهجه الفروسية في حل مشكلة القهر الاجتماعى ، تثيرها بأداة فنية ساخرة. وفى كل قمم أعمال (شكسبير) لا يستطيع أحد أن يعرف أسرار مأسى أبطاله إلا إذا فطن أولاً إلى فكرة العقوبة القدرية ذات المسحة الدينية على الأخطاء حتى فى النوايا.. وهى فكرة منهجية.. وهكذا..

(٩)

وقد يحاول بعض المؤلفين أن يعارض المسرح المثالى عامة، والمسرح الاغريقي خاصة، الذى يطرح مأساة الإنسان من خلال صراعه ضد أفكار ومبادئ خالدة ، أو قوى (ميتافيزيقية) قادرة ، ليثير فى أذهان القراء أو المشاهدين، ويشد انتباههم إلى أنه المصدر الأساسى لمأساة الإنسان، أى انسان، ومجال صراعه هى الظروف الاجتماعية التاريخية التى يولد فيجد نفسه فيها بغير ارادته فهو غير مسئول عنها. ومع ذلك لا يملك من حيث هو انسان إلا محاولة تغييرها بارادته لأنه وحده ، دون الموجودات جميعاً ، أداة التغيير الإرادى ، مع أن ارادته ذاتها هى نتاج الظروف التاريخية التى يحاول تغييرها ، والتى تحدد هى ذاتها ، لتلك الإرادة المضمون والوسائل والأدوات التى يمكن موضوعياً استعمالها فى تغيير الظروف التاريخية. حتم على الانسان أن يتعامل مع واقع تاريخي لا ارادة له فيه . وحتم على الإنسان أن يغير

هذا الواقع التاريخي . وحتم على الانسان أن يلتزم في تغييره ، حدود معطياته التاريخية العينية . في هذه الحتمية تكمن مأساة الانسان الذي لم يكف منذ ان وجد على الأرض عن الصراع مع ظروفه التاريخية .

ليست المأساة إذن هي أن الإنسان تواجهه مجموعة ثابتة من المبادئ المثالية أو مجموعة قادرة من الآلهة كما تحاول أن تقول الأعمال الفنية الموروثة من القرون السابقة وما قبلها منذ عهد الإغريق ولا يزال بعض المعاصرين ، فنانيين ونقادا ، يرددونها أو يروجون لها . هذا خطأ. وهو خطأ علمي لا يمس القيمة المتفوقة للأعمال الفنية الرائعة التي كان ذلك الخطأ فكرتها الأساسية المحورية المحركة . والانسانية نفسها لم تكتشف أنه خطأ إلا حديثاً. ولكنه لا يقل خطأ عن المذهب (الميتافيزيقي) الذي يطرح منهج الإلهام مطلق الصحة للانسان، أي انسان . إنه ينكر عنصر المأساة في حركة الحياة ، ذلك العنصر الذي يختلط بحياة كل انسان . ويببدو الإنسان، أو بعض الناس ، في مثل مقدرة الله لكل ما يفعلونه ولو كان غير معقول، حكمة خفية علينا أن نسلم بها وملتزم " حد الأدب فلا نسأل عن السبب "...

وليس من شك في أنه عندما يحاول المؤلف أن يأخذ من العمل الفني أداة لإثارة مثل هذه الفكرة المنهجية، يكون قد حرك نشاطه حدث اجتماعي منهجي أيضاً . فقد قلنا أن المضامين التي تحرك النشاط الفني هي دائماً مضامين اجتماعية. و لكن ما دامت الفكرة الأساسية المحورية في العمل الفني فكرة منهجية تحيط بها وتساندها مجموعة من الأفكار، فلا بد للنقاد، بعد أن يدرك الفكرة المحورية " في العمل الفني " ، ويكتشف أنها منهجية ، أن يبحث في الأحداث والمضامين الاجتماعية عن الحدث الأساسي الذي اراد المؤلف أن يشد الانتباه إليه، فسيجد أنه أيضاً حدث يتصل بمنهج الأحداث أو منهج معالجتها (تحدى قدرة الآلهة ومخالفة ارادتها إن كان العمل الفني اغريقياً . الثورة على المبادئ والمثل والتقاليد السائدة إن كان العمل الفني أوروبياً (كلاسيكياً).. محاولة ضبط النزوع الفردي إلى الحرية إذا كان المؤلف وجودي! أو، أخيراً تقييم ومحاكمة الاحداث والاشخاص خارج نطاق ظروفها التاريخية . تقييمها سلبياً خارج نطاق ظروفها التاريخية . أو تقييمها إيجابياً خارج نطاق ظروفها التاريخية. لا يهم فليس من شأن العمل الفني الذي يطمح إلى إثارة قضية منهجية ، لأن قضية منهجية قد أثارته، أن يهاجم أو يدافع ، طبقاً للمنهج الذي يريد أن يثير في أذهان الناس فكرة إدانته...

(١٠)

وأخيراً، فتلك بعض قواعد وأسس علم النقد الفني . وهي متاحة للمعرفة بدون حاجة إلى التخصص، ومتاحة لمعرفة كل الراغبين جيداً في معرفتها بدون حاجة إلى أن يكونوا فنانيين.

وعندما يحاول كل مؤلف أن يقيم بناء على أساسها الذي يعرفه ويلتزمه تتوقف مدى إجادته البناء على مدى خبرته بصناعة الفن ، هذا إذا كانت قد توافرت له - من قبل - الموهبة الفنية. والمؤلفون المبتدئون ، أو غير الواثقين بخبرتهم فى البناء الفني ، يكونون - عادة - حريصين على احترام ومراعاة قواعد وأسس علم النقد الفني ربما خوفاً من النقاد. إذ لا " سمعة " فنية لهم يحكمون بها " ويكلفنون " اعتماداً على أن كل عمل ينتجه فنان " كبير " هو عمل فني كبير.

ولكنهم، مثل غيرهم ، قد يوفقون وقد لا يوفقون . بل إن بعض المجيدين من كبار الفنانين قد لا يستوى إنتاجهم الفني قيمة . لأنهم بشر. ولكل إنسان هفوة كما يقولون . وهل يمكن لأى عالم بالفن وأصوله ، متابع للإنتاج المتفوق للكاتب الفنان نجيب محفوظ ، أن ينسب إليه " روايته " الهابطة " فنياً التي تحمل عنوان " الكرنك " إذا أخفى عنه اسم المؤلف ؟.. مستحيل. وعلى النقاد فى كل حالة ، أن يأخذوا العمل مأخذاً موضوعاً ، بدون خلفية ذاتية . بدون ذواتهم وبدون ذوات المؤلف ، وأن يبذلوا الجهد الكافي لمعرفة نصيبه من الجودة الفنية طبقاً لمقاييس علم ذي قواعد وأسس موضوعية .

أليس كذلك ؟

د . عصمت سيف الدولة