المحاضرة الرّابعة في مادّة نظريات الفن

عنوان المحاضرة: النّقد الفنيّ

الأستاذ: مصطفى غوزي

المستوى: سنة أولى ماستر تخصص فلسفة غربية حديثة ومعاصرة.

الإشكاليّة: هل النّقد الفنيّ حكم موضوعيّ أم مجرّد ذوق شخصيّ؟ ما الّذي يمنح النّقد الفنيّ مشروعيته الفلسفيّة؟

لا يُعدّ مجال النقد الفني في بعده الفلسفي حقلًا هامشيًا أو ترفًا فكريًا، بل هو، على العكس من ذلك، أحد المواطن الخصبة التي يتجدّد فيها الفعل الفلسفي ويُثبت راهنيته. فحينما تنشغل الفلسفة بالفن، فإنها لا تنحرف عن مهمتها الأصلية، بل تعود إلى صميمها: أي مساءلة الوجود والموجود، والكشف عن المعنى الكامن خلف التجليات الحسية والرمزية. ومن ثَمّ، فإن الظن القائل بإمكانية الاستغناء عن الفلسفة، أو التقليل من شأنها لصالح ما يُعرف بالعلوم الوضعية، ظنّ يفتقر إلى أساس متين؛ ذلك أن هذه العلوم، مهما بلغت من الدقة، تظل عاجزة عن الإحاطة بأبعاد المعنى والقيمة والدلالة، وهي الأبعاد التي تشكل جوهر التجربة الفنية.

غير أنّ هذا الانخراط الفلسفي في مجال الفن لا يخلو من توتر وإشكال. إذ يسود، في أوساط غير قليلة من الفنانين وحتى بعض النقاد، نوعٌ من التحفّظ،

بل الرفض أحيانًا، تجاه ما يُسمّى بـ→فلسفة الفن". ويستند هذا الموقف إلى اعتبار الفن مجالًا تتجلّى فيه العبقرية الفردية في صورتها الأكثر حرية وتلقائية، بحيث يتعذر إخضاعه لقواعد نظرية مسبقة أو قوالب مفهومية جاهزة. فالإبداع الفني، في نظر هؤلاء، فعل حدسي يتجاوز كل تأطير، ويقاوم كل محاولة للاختزال في مبادئ عامة أو قوانين كلية.

وعلى هذا الأساس، يبدو البحث الفلسفي عن الشروط العامة للإبداع أو عن القوانين التي تحكم العمل الفني، وكأنه لا يعدو أن يكون مقاربة سطحية تمسّ الظواهر دون أن تنفذ إلى جوهر التجربة الفنية. بل إنّ بعض المواقف المتشددة تذهب إلى حدّ اعتبار الخطاب الفلسفي حول الفن نوعًا من السفسطة اللفظية، التي تتضاءل قيمتها كلما تجلّى الإبداع في حضوره الحيّ، سواء في قصيدة شعرية آسرة، أو مقطوعة موسيقية مبدعة، أو عمل تشكيلي متفرّد.

غير أنّ الإقرار بوجود هذا التوتر لا ينبغي أن يُفهم على أنّه دعوة إلى إقصاء الفلسفة أو التقليل من شأنها، بل على العكس، هو شرط من شروط ممارستها الواعية. فالفلسفة، حين تُقبل على الفن، مطالَبة بأن تتحلّى بقدر من التواضع المنهجي، وأن تُدرك حدود خطابها، دون أن تتخلى عن مهمتها في الفهم والتأويل. إنّها مدعوّة إلى أن ترافق التجربة الفنية، لا أن تصادرها؛ وأن تنصت إليها، لا أن تفرض عليها قوالب جاهزة.

وليس هذا الموقف بعيدًا عمّا نبّه إليه بعض فلاسفة الجمال المعاصرين، الذين شددوا على أن النقد الفني يظل مجالًا إشكاليًا يتأرجح بين مطلب الفهم الفلسفي وخصوصية التجربة الإبداعية. كما بينه جيروم ستولنيتز Jérôme Stolnitz (أحد الفلاسفة الأمريكان ولد حوالي سنة 1925 وتوفي سنة 2014)

والفيلسوف هذا يدعونا باستمرار إلى ضرورة اتخاذ العمل الفني ذاته المبتدأ والمنتهى، وذلك من خلال اعتبار والنظر في عناصره المتضمنة فيه، ومن حيث الكل المتكامل الذي تؤلفه هذه العناصر

من هنا، تنبثق إشكالية هذه المحاضرة: كيف يمكن للفلسفة أن تمارس النقد الفني دون أن تُفرغ الإبداع من حيويته، ودون أن تسقط في اختزال التجربة الجمالية إلى مفاهيم مجردة؟ وبعبارة أخرى: هل يمكن التوفيق بين حرية الإبداع الفني ومشروعية التحليل الفلسفي؟

وعلى ضوء هذه الإشكالية، سنسعى إلى استكشاف أسس النقد الفني، وتتبع أبرز مقارباته الفلسفية، مع الحرص على إبقاء التوازن بين دقة التحليل واحترام خصوصية التجربة الفنية.

المحور الأول : تحديد مفهوم النقد الفني

تمهيد منهجي

إذا كان تحديد مفهوم "النقد الفني" يقتضي قدرًا من الدقة، فإن هذا التحديد لا يمكن أن يتم انطلاقًا من تعريف جاهز أو تصور مسبق، بل ينبغي أن يُبنى بناءً تدريجيًا، ينطلق من الخبرة الإنسانية ذاتها، كما تتجلى في ممارسات الحكم والتقدير.

وفي هذا السياق، يمكن الاستئناس بالمقاربة التي يقدمها جيروم ستولنيتز، والتي تتميز بكونها تنطلق من الوقائع الحسية والتجربة المعيشة، بدل الانطلاق من بناءات ميتافيزيقية مجردة.

أولًا: الاعتقاد كأساس لكل حكم

ينطلق التحليل من ملاحظة أساسية، مفادها أن: الإنسان لا يفعل ولا يحكم إلا استنادًا إلى جملة من الاعتقادات.

فهذه الاعتقادات: تتكوّن عبر: التنشئة الأسرية المحيط الاجتماعي التجارب الشخصية وتشكّل الإطار الذي من خلاله: نحكم على الأشياء ونميّز بين الصواب والخطأ ونقدّر ما هو جميل أو قبيح وعليه، فإن أحكامنا الجمالية ليست معطيات بريئة، بل: نتائج لبنية اعتقادية مضمرة توجه إدراكنا وتقييمنا.

ثانيًا: الفلسفة بوصفها نقدًا للاعتقاد

غير أن الفلسفة، بما هي نشاط نقدي في جوهرها، لا تقف عند مستوى الاعتقاد، بل تسعى إلى: مساءلته اختباره التحقق من مشروعيته

فهي: لا تقبل أي حكم إلا إذا كان مؤسسًا على أدلة، أو قابلًا للتبرير العقلي. ومن هنا، فإن الانتقال من: الاعتقاد إلى المعرفة هو جوهر الفعل الفلسفي.

ثالثًا: موقع علم الجمال ضمن هذا الأفق

بما أن فلسفة الفن (أو علم الجمال) فرع من الفلسفة، فإنها تتبنى نفس الموقف النقدي، ولكن في مجال خاص، هو مجال الفن.

وعليه، فإن مهمتها لا تقتصر على: وصف الأعمال الفنية بل تتجاوز ذلك إلى: اختبار الاعتقادات التي نحملها حول الفن والجمال والتذوق.

رابعًا: الأسئلة المؤسسة للنقد الفني

في هذا الإطار، ينهض النقد الفني بوصفه نشاطًا فلسفيًا يتوجه إلى مساءلة مجموعة من القضايا الأساسية، من قبيل:

- ما طبيعة "الفن الجميل"؟
- ما الذي يميز الفنان المبدع عن غيره؟
- ما طبيعة التجربة الجمالية؟
- لماذا نعدّ هذه التجربة ذات قيمة؟
- ماذا يعني أن يكون لشخص "ذوق أفضل" من غيره؟
- ما وظيفة الناقد الفني؟

- هل للرقابة على الفن مبرر؟ وتحت أي شروط؟
- ما مكانة الفن في التجربة الإنسانية؟

هذه الأسئلة لا تعكس فضولًا نظريًا فحسب، بل: تكشف عن أن النقد الفني هو مجال للتفكير في شروط المعنى والقيمة.

خامسًا: نحو تعريف مركب للنقد الفني

انطلاقًا مما سبق، يمكن القول: النقد الفني هو نشاط فكري نقدي، ينطلق من فحص الاعتقادات الجمالية السائدة، ويهدف إلى تحليل العمل الفني وتفسيره وتقويمه، على أساس من التبرير العقلي والخبرة الجمالية.

يتضح إذن أن النقد الفني: لا يختزل في انطباع ذاتي، ولا يرتقي إلى علم صارم بالمعنى الوضعي بل هو: ممارسة فلسفية تتوسط بين التجربة الحسية والتفكير النقدي، وتعمل على تحويل الاعتقاد إلى معرفة مبررة.

سادسًا: من الاعتقاد الجمالي إلى الحكم المبرّر (مقاربة مقارنة)

إذا كان النقد الفني، كما رأينا، ينطلق من فحص الاعتقادات التي تشكّل أحكامنا حول الفن، فإن هذا الطرح يجد ما يسنده ويعمّقه في تاريخ الفلسفة الجمالية، خاصة عند إيمانويل كانط وهيجل، وإن كان كل منهما يسلك طريقًا مميزًا.

فمن جهة أولى، يبيّن إيمانويل كانط أن الحكم الجمالي، وإن كان يصدر عن شعور ذاتي باللذة، فإنه لا يظل حبيس هذه الذاتية، بل يتجاوزها ليحمل في طيّاته ادعاءً بالكلية. فحين نحكم على عمل فني بأنه جميل، فإننا لا نعبّر عن مجرد تفضيل شخصي، بل نطالب، ضمنيًا، بموافقة الآخرين. وهذا ما يجعل الحكم الجمالي يتجاوز مستوى "الاعتقاد الخاص" ليغدو حكمًا يسعى إلى التبرير والمشروعية، وهو ما يشكّل الأساس الفلسفي لإمكانية النقد. غير أنّ التأكيد على الطابع التبريري للحكم الجمالي لا ينبغي أن يُفهم، بأي حال من الأحوال، على أنّ هذا الحكم يرتقي إلى مرتبة **المعرفة الموضوعية**، كما هو الشأن في ميادين العلم. فالحكم الجمالي، عند إيمانويل كانط، لا يضيف معرفة جديدة إلى موضوعه، ولا يكشف عن خاصيات موضوعية قابلة للتحديد المفهومي، كما يحدث، مثلًا، في دراسة علمية لظاهرة طبيعية.

فعندما يدرس عالم النبات زهرةً ما، فإنه يسعى إلى اكتشاف خصائصها وتحديدها ضمن مفاهيم علمية دقيقة، مما يفضي إلى **إنتاج معرفة جديدة**. أما في مجال الجمال، فإننا لا نكون بصدد معرفة بالموضوع، بل بصدد **تجربة شعورية** تنشأ عن تمثّل الموضوع، حيث تجد الذات نفسها في حالة من الإحساس باللذة أو الرضا. ومن هنا، فإن الحكم الجمالي يظل حكمًا: لا معرفيًا، بل تأمليًا، يقوم على الشعور، دون أن يكون اعتباطيًا.

وقد لخّص إيمانويل كانط خصائص هذا الحكم في أربع لحظات أساسية:

أ. من حيث الكيف

الجميل هو ما يُرضي دون أي مصلحة.أي أن الحكم الجمالي: خالٍ من كل غرض عملي أو نفع مباشر ويقوم على **متعة خالصة** (اللذة المنزهة)

ب. من حيث الكم

الجميل هو ما يُتلذّذ به بصفة كلية دون مفهوم.أي أن: الحكم الجمالي ذاتي من حيث مصدره لكنه يدّعي **الكلية**، دون أن يستند إلى مفهوم عقلي محدد

ج. من حيث العلاقة

الجمال هو صورة غائية لشيء، دون تمثّل غاية.بمعنى أن: العمل الفني يبدو وكأنه منظم وفق غاية دون أن تكون هناك غاية محددة أو منفعة واضحة وهذا ما يُعرف بـ: **الغائية بلا غاية**

د. من حيث الجهة

الجميل هو ما يُحكم عليه باعتباره موضوعًا لرضا ضروري، دون مفهوم.أي أن: الحكم الجمالي يطالب الآخرين بالموافقة رغم أنه لا يستند إلى برهان مفهومي يتضح إذن أن الحكم الجمالي عند إيمانويل كانط: ليس حكمًا معرفيًا يضيف شيئًا إلى موضوعه ولا هو مجرد انفعال ذاتي خالص بل هو: حكم تأملي يتأسس على الشعور، ويسعى إلى الكونية دون أن يبلغ مرتبة الموضوعية العلمية.

أما من جهة ثانية، فإن هيجل يذهب أبعد من ذلك، إذ لا ينظر إلى الحكم على العمل الفني بوصفه مجرد تعبير عن شعور، بل يعتبره لحظة من لحظات فهم الروح لذاتها. فالفن، عنده، ليس موضوعًا للتذوق فحسب، بل هو تجلٍّ للفكرة في صورة حسية، ومن ثمّ فإن النقد الفني يصبح فعلًا تأويليًا، يسعى إلى الكشف عن المعنى الكامن في العمل، وربطه بسياقه التاريخي والروحي. وبهذا المعنى، يغدو الحكم الجمالي انتقالًا من الانطباع المباشر إلى إدراك دلالي أعمق.

وإذا عدنا إلى المقاربة التي يقترحها جيروم ستولنيتز، أمكننا أن نرى فيها محاولة معاصرة لإعادة بناء هذا المسار نفسه، ولكن بلغة تحليلية دقيقة؛ إذ ينطلق من الاعتقادات الجمالية كما تتشكّل في التجربة اليومية، ليخضعها للفحص والتحليل، ويبيّن كيف يمكن تحويلها إلى أحكام قابلة للنقاش والتبرير، عبر عمليات الوصف والتفسير والتقويم.

المحور الثّاني: معايير النّقد الفنيّ

إنّ الحديث عن معايير النقد الفني يضعنا أمام إشكال فلسفي مركزي يتمثل في التوفيق بين الطابع الذاتي للتجربة الجمالية، والسعي إلى تأسيس أحكام نقدية ذات مشروعية. فهل يمكن وضع معايير للحكم على العمل الفني دون الوقوع في الذاتية المطلقة أو الموضوعية الصارمة؟

لقد عرفت الفلسفة الجمالية محاولات متعددة للإجابة عن هذا الإشكال، يمكن ردّها إلى جملة من المعايير المتكاملة، ولكن وقبل بسط المعايير، وجب الإشارة إلى أننا سنبدأ بتقديم أوّلا موقف كانط ثم يأتي دور أرسطو، لأنّ تناول معايير النقد الفنيّ يقتضي الانطلاق من طبيعة الحكم ذاته، وهذا الذي سعى كانط إلى بيانه، أي الاشتغال ابتداء بالتجربة التي يحدثها الجميل في الذات وبالشعور الذي يصاحب الحكم عليه، لننتقل بعد ذلك إلى تسليط الضوء على العمل بوصفها أخاذا، يبدو لي أنّ الترتيب له من الوجاهة ماله، كانط يؤسس الإشكال، وبفعل هذا يبطل الفهم الساذج للنقد، لأنّه يضبط طبيعة الحكم قبل المعايير

1. المعيار الجمالي عند كانط:

يقسّم كانط ملكات الذهن إلى ثلاث: ملكة المعرفة، وملكة الشعور (اللذة والألم)، وملكة الرغبة. فإذا كانت ملكة المعرفة، المؤيَّدة بقوة الفهم، تتجه نحو الطبيعة، وكانت ملكة الرغبة، المؤيَّدة بالعقل، تتجه نحو الأخلاق، فإن ملكة الشعور تتوسط بينهما بوصفها مجالًا خاصًا بالجمال والفن، وتقوم على مبدأ الغائية دون غرض.

وعن هذه الملكة تصدر الأحكام الجمالية، التي لا تُعدّ أحكامًا معرفية تضيف شيئًا إلى موضوعها، ولا مجرد انفعالات ذاتية خالصة، بل هي أحكام تأملية تنشأ عن شعور باللذة، وتدّعي الكلية دون أن تستند إلى مفاهيم.

ويميّز كانط بين نوعين من الحكم: حكم محدِّد، يندرج فيه الخاص تحت العام (أي تحت مفهوم سابق)، وحكم تأملي، ينطلق من المعطى الجزئي بحثًا عن مبدأ كلي. وينتمي الحكم الجمالي إلى هذا النوع الأخير، إذ يتعلق بتقدير الجميل دون الاستناد إلى مفهوم محدّد.

ولتحديد طبيعة الحكم الجمالي، يعرض كانط تحليله الشهير للجميل في أربع لحظات:

- اللحظة الأولى (من حيث الكيف): الجميل هو ما يبعث لذّة خالصة، منزهة عن كل مصلحة.
- اللحظة الثانية (من حيث الكم): الجميل هو ما يُرضي رضًا كليًا، أي يطالب بموافقة الجميع، دون أن يستند إلى مفهوم.
- اللحظة الثالثة (من حيث العلاقة): الجميل هو صورة غائية لموضوع، تُدرَك دون تمثّل غاية محددة.
- اللحظة الرابعة (من حيث الجهة): الجميل هو ما يُحكم عليه بوصفه موضوعًا لرضا ضروري، أي أنه يتقدم بمطلب الكلية.

وعليه، يخلص كانط إلى أن الحكم الجمالي يقوم على تمثّل ذاتي، غير مفهومي، لصورة غائية، ويتميّز بكونه يسعى إلى الكلية دون أن يبلغ مرتبة الموضوعية العلمية.

2. معيار الشّكل عند أرسطو

إذا كان إيمانويل كانط قد جعل الحكم الجمالي قائمًا على لذة كلية منزهة عن المصلحة، فإن أرسطو ينقلنا إلى مستوى آخر، حيث لا يكون السؤال متعلقًا فقط بالمتلقي، بل بالعمل الفني ذاته: كيف يُبنى؟ وكيف تتحقق فيه الوحدة والانسجام؟ ومن هنا يظهر الشكل بوصفه معيارًا نقديًا أساسيًا.

غير أنّه قبل التطرق إلى معيار الشكل عند أرسطو، من المفيد منهجيًا الاستئناس بقراءة أحد شارحيه، وهو Charles Bénard (1807–1898)، الفيلسوف الفرنسي المعروف بأعماله البيداغوجية وبجهوده في نقل الفلسفة الألمانية إلى الثقافة الفرنسية، إذ يُعدّ من أوائل من أدخلوا مصطلح الإستيتيقا إلى المجال الفلسفي والتعليمي الفرنسي، كما اشتهر بترجمته لإستيتيقا هيجل وبمؤلفه حول الإستيتيقا عند إيمانويل كانط.

يثير بينار، في خاتمة دراسته حول الجمال عند أرسطو، مسألة بالغة الأهمية، تتمثل في القول إننا لا نجد عند أرسطو، ولا في الفلسفة اليونانية عمومًا، "علمًا مستقلًا للجمال" بالمعنى الحديث للكلمة. فالإستيتيقا، بوصفها مبحثًا فلسفيًا قائمًا بذاته، لم تتبلور إلا في العصر الحديث، أما عند اليونان فقد ظل التفكير في الفن موزعًا داخل مباحث أخرى كالميتافيزيقا، والأخلاق، والطبيعة، والمنطق.

وهذا ما تؤكده أيضًا الباحثة الفرنسية Marie-Anne Zagdoun في كتابها L'esthétique d'Aristote، حيث ترى أن الفن في الحقبة اليونانية لم يبلغ بعد

مستوى أن يكون موضوعًا لعلم مستقل، بل ظل مندمجًا في البنية العامة للفلسفة الأرسطية. فلا يمكن فهم معنى الفن عند أرسطو دون الرجوع إلى مفهوم الجوهر، كما لا يمكن فهم الإنتاج الفني دون الاستعانة بعلم النفس، ولا تفسير الفعل والطابع في التراجيديا، أو الرسم ولون اللوحة، دون مفهومي المادة والصورة. كذلك لا يمكن فهم الشعر الأرسطي دون الإحاطة بمفهوم الراجح (Le vraisemblable) وبفكرة الكلي، كما يستحيل فهم التراجيديا الإغريقية ووظيفة فنون المحاكاة (mimétiques) دون معرفة تصوره للأخلاق.

وعليه، فإن أرسطو لا يقدّم لنا إستيتيقا مستقلة بالمعنى الحديث، لكنه يضع الأسس الكبرى التي ستقوم عليها لاحقًا فلسفة الفن، خاصة حين يجعل من الشكل، والمحاكاة، والوحدة، والحبكة، معايير جوهرية في فهم العمل الفني وتقييمه.

فوجود علم مخصوص بالجمال يقتضي أولًا استقلال موضوعه عن سائر المباحث الفلسفية، بحيث لا يظل تابعًا للأخلاق أو السياسة أو الميتافيزيقا. ويقتضي ثانيًا تأسيس منهج خاص به، يجمع بين الصرامة العقلية والملاحظة الوضعية، ويجعل من الجميل موضوعًا للدرس المنهجي لا مجرد مناسبة للتأمل العرضي.

كما يفترض هذا العلم، ثالثًا، نضجًا تاريخيًا في بنية الفكر الفلسفي ذاته، بحيث تصبح الحاجة إلى هذا المبحث ضرورية داخل النسق العام للمعرفة. وأخيرًا، يفترض وجود تراث فني متراكم، تمت ملاحظته ومقارنته وتحليله، بما يسمح

بالانتقال من مجرد إنتاج الأعمال الفنية إلى التفكير في شروط إمكانها ومعايير الحكم عليها.

وعليه، فإن أرسطو لا يقدّم "إستيتيقا" بالمعنى الحديث، لكنه يضع الأسس الكبرى لها، خاصة حين يجعل من الشكل، والوحدة، والمحاكاة، والحبكة، عناصر جوهرية في تقييم العمل الفني.

يرتبط التفكير الجمالي عند أرسطو أساسًا بكتابه فن الشعر، حيث لا يُنظر إلى الفن بوصفه مجرد مصدر للذة أو الانفعال، بل باعتباره بناءً منظمًا يقوم على مبدأ المحاكاة (Mimesis). غير أن المحاكاة عنده لا تعني النسخ الحرفي للطبيعة، بل إعادة تشكيل الواقع وفق نظام فني يمنح العمل وحدته ومعقوليته.

ومن هنا تصبح قيمة العمل الفني مرتبطة بشكله الداخلي، أي بطريقة تنظيم عناصره، لا بموضوعه وحده. فالعمل الجميل هو العمل الذي تتحقق فيه الوحدة، والانسجام، والتناسب، وترابط الأجزاء، بحيث لا يكون فيه شيء زائد أو ناقص يخلّ بالبناء الكلي.

ولهذا يؤكد أرسطو، خاصة في تحليله للتراجيديا، أن الحبكة هي روح العمل الفني، وأن ترتيب الأحداث أسبق من مجرد الموضوع أو الشخصيات، لأن الجمال لا يقوم على المادة وحدها، بل على الصورة التي تنتظم بها هذه المادة.

وإذا كانت التراجيديا تُحدث أثرها من خلال التطهير (Catharsis)، فإن هذا الأثر لا ينتج عن الانفعال المباشر وحده، بل عن حسن البناء الفني الذي يجعل

الانفعال منظمًا ومفهومًا وقابلًا للتأمل. ومن هنا يغدو النقد الفني، عند أرسطو، نظرًا في بنية العمل وترابط أجزائه، قبل أن يكون مجرد استجابة انفعالية له.

وعليه، فإن معيار الشكل عند أرسطو يتحدد في عناصر أساسية، أبرزها: الوحدة العضوية، والتناسب والانسجام، وترتيب الأجزاء، وضرورة الحبكة وتماسكها، والعلاقة بين الشكل والأثر الجمالي.

وبهذا المعنى، فإن العمل الفني لا يُقاس بما يمثّله فقط، بل بكيفية تمثيله، أي بصورته الفنية الخاصة.

3. معيار المعنى والرّوح عند هيجل:

مجدّدا مع الفيلسوف الفرنسيّ شارل بينار ومن خلال دراسته التحليلية والنقدية لإستيتيقا هيجل نقرأ وفي مستهل الفصل الأول ←**في الجميل في الفن**→، بأنّ **الإستيتيقا** هي علم الجميل. الجميل يتجلى في الطبيعة وفي الفن، معنى ذلك أنّ هناك نوعان من الجمال، جمال طبيعيّ وآخر فنيّ، مع ملاحظة أنّ هناك في العالم تنوع وتكثر من الأشكال والتي من خلالها يتمظهر الجمال ما يتعذر معه الوصف والتصنيف بمقتضى نسق محدّد. ومن ثمّة فإن موضوع علم الجمال هو بالأساس الفن وأثاره. لينتقل الكاتب متسائلا، عن قيمة هذا العلم، وهل يستحق الاهتمام؟ إذا اعتبرنا الجمال مسألة تسلية يكون حينئذ الجمال غير مؤهل للدراسة والبحث؛ لكن للجمال وجهة أكثر نبلا، تتمثّل في أنّه يكشف عن الحقيقة في أشكال حسيّة.

مخطئا ذاك الذي يعتقد أن أثاره تنتج وهما. فالظاهر ههنا، هو أكثر حقيقة من الواقع. فعالم الفن هو أكثر حقيقة من الطبيعة والتاريخ.

ليتساءل بينار بعد ذلك عن إمكانية تطبيق القوانين ←العلمية← (الكاتب استعمل عوض قوانين صيغ formules، ولست أدري هل وفقت في عملية الاستبدال أم لا؟) الابتكارات الحرة للخيال أو المخيلة؟ يجيب الكاتب بأن هناك اختلاف من حيث الأساليب بين الفن والعلم؛ ليستطرد مباشرة بأن المخيلة بدورها لديها قوانينها، فإن كان نشاطها حر فلا يعني هذا، فإنّ هذا لا يعني أنها تسير كيفما اتفق، فلا مكان للعبثية في الفن، قاعدته، ماهية الأشياء بينما الصورة أو الشكل قد استعير من العالم الواقعي، والجمال هو اتفاق، وانسجام بين الحدين، ههنا يجد هيجل نافذة تطل من خلالها الفلسفة مبدية رأيها، حيث تعتبر الأثار الفنية الأساس الأبدي لتأملاتها، وقمم تصورات الذكاء، والنوازع الإنسان وبواعث إرادته. لكن الفلسفة لا تدعي تقديم وصفات جاهزة للفن، ولكن في المقابل بمقدورها تقديم نصائح؛ وأن تتبعه في أساليبه، منبهة له عن السبل الخاطئة التي يمكن تؤدي به إلى التيه، فهي وحدها –أي الفلسفة-الكفيلة بتقديم إلى النقد قاعدة قوية ومبادئ ثابتة.

فيما يتعلّق بالمنهج المعتمد في الدراسات الفنيّة، فأسلوبين معتمدين متعارضين حصرا، الأسلوب الأوّل امبيريقي وتاريخي، يغطي البحث المتمثل في استخلاص من الأثار الفنية قواعد نقدية ومبادئ للذوق. الأسلوب الثاني، عقلاني وقبلي يتجه رأسا إلى فكرة الجميل يستخلص منها قواعد عامّة. هذان الأسلوبان

متبنيان من كل من أرسطو وأفلاطون. الأسلوب الأوّل يفضي إلى نظرية ضيقة. لا تحيط بالفن في عمومه؛ الثاني ينأ بنفسه متجها صوب الأعالي الميتافيزيقية، إلى درجة لا يعرف كيف النزول لمباشرة الفنون الخاصة وتقدير الأثار الفنية. بينما المنهج الحق يكمن في الجمع بين الأسلوبين. جمعا توافقيا واستعمال لكليهما في آن واحد.

وعلى هذا الأساس، لا يُقاس العمل الفني عند هيجل بمجرد انسجام شكله أو قوة تأثيره الانفعالي، بل بقدرته على أن يكون تجلّيًا للفكرة في صورة حسية. فالفن، عنده، ليس مجرد محاكاة للطبيعة ولا وسيلة للتسلية، بل هو أحد مظاهر الروح المطلقة، وفيه تمنح الفكرة لنفسها وجودًا محسوسًا يجعلها قابلة للإدراك والتأمل.

ومن هنا يذهب هيجل إلى أن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي؛ ذلك أن الطبيعة، مهما بدت جميلة، تظل فاقدة للوعي بذاتها، أما العمل الفني فهو نتاج الروح الإنسانية الحرة، ومن ثمّ فهو يحمل قدرًا أعلى من المعنى والحرية. فالجميل في الفن ليس مجرد توافق خارجي بين الأجزاء، بل هو حضور للروح في المادة، وتجسيد للحقيقة في شكل محسوس.

ولهذا لا يكون النقد الفني مجرد وصف للعمل أو تسجيل للانطباع الذي يتركه في المتلقي، بل يصبح فعلًا تأويليًا يسعى إلى الكشف عن الدلالة العميقة التي يتضمنها الأثر الفني، وربطه بسياقه التاريخي والروحي. فالناقد الحقيقي لا يكتفي

بالنظر إلى الصورة الظاهرة، بل ينفذ إلى الفكرة التي تتجلّى من خلالها، ويبحث في مقدار ما يحققه العمل من انسجام بين الشكل الحسي والمضمون الروحي.

وعليه، فإن معيار النقد عند هيجل هو معيار المعنى، أي مدى قدرة العمل الفني على التعبير عن الروح، وتجسيد الفكرة في صورة حسية تجعل الجمال طريقًا من طرق المعرفة، لا مجرد موضوع للذة أو الانفعال العابر. وبذلك ينتقل النقد الفني من الحكم على الشكل الخارجي إلى فهم الحقيقة التي يسعى الفن إلى إظهارها.

4. المعيار التحليلي عند جيروم ستولنيتز :

مع جيروم ستولنيتز ننتقل إلى سؤال جديد؛ فإذا كان إيمانويل كانط قد سعى إلى الإجابة عن سؤال: *كيف نحكم؟*، وكان أرسطو قد انصرف إلى بيان: *كيف يُبنى العمل الفني؟*، في حين ذهب هيجل إلى التساؤل: *ماذا يعني العمل الفني؟*، فإن فحوى سؤال ستولنيتز يتمثل في: **كيف يمارس الناقد فعل النقد نفسه؟**

وعليه، فإن اشتغال هذا الفيلسوف ينصبّ على ثلاثة أبعاد مترابطة:

- كيفية وصف العمل الفني وصفًا دقيقًا
- كيفية تفسيره تفسيرًا معقولًا
- كيفية تبرير الحكم الصادر بشأنه

وبذلك ينتقل النقد من مجرد انطباع أو تأمل عام إلى **ممارسة تحليلية منظمة**.

وعن سؤال: *كيف ينبغي أن نقارب موضوع علم الجمال؟* يجيب ستولنيتز بقوله: «من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية. وهذا يعني ضرورة اكتسابنا لأكبر قدر ممكن من المعرفة الواقعية عن الفن، وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع... وينبغي أن يُصاغ أي اعتقاد أو أية نظرية بوضوح كافٍ بحيث نستطيع أن نضعه موضع الاختبار أمام الشواهد التجريبية» (ستولنيتز، ج، بدون تاريخ، ص. 38).

ويعني هذا القول أنّ الدراسة الجمالية، في منظور ستولنيتز، لا ينبغي أن تظل حبيسة التأملات المجردة، بل يجب أن تنطلق من **الوقائع الفنية الملموسة**، وأن تجعل من العمل الفني نفسه منطلقًا للفهم والحكم.

غير أن الكاتب ينبّه، في هذا السياق، إلى ضرورة الحذر من الوقوع في خطأين أساسيين، كانا سببًا في تشويه كثير من الدراسات الجمالية السابقة:

أ. عدم بناء استنتاجات النظريات التقليدية على فحص أعمال فنية عينية وعلى تجربة التذوق الفني، بل الاكتفاء بصياغات عامة مفرطة في الطموح تتناول "الوجود" في كليته، دون سند تجريبي واضح.

ب. طغيان الطابع الإنشائي الإطرائي على الكتابات الفنية، بحيث تتحول إلى مجرد تمجيد للفن دون أن تضيف معرفة حقيقية. وفي هذا السياق، يدعونا ستولنيتز إلى تأمل أمثلة من قبيل: "الفن هو الحائل الوحيد بيننا وبين الفوضى"،

أو "الفن هو الوحدة بين الإنسان والطبيعة"، أو "الجمال هو التعبير الأسمى عن الوجود المطلق كما يفصح عن نفسه من خلال الإنسان".

فعيب هذه التعريفات، في نظره، ليس كونها خاطئة بالضرورة، بل كونها **مفتقرة إلى الدقة**، ولا تقدم إلا قدرًا ضئيلًا من المعرفة، فضلًا عن غموضها الذي يجعل من العسير تحديد الشواهد التي يمكن اختبارها بها. ولهذا يدعونا إلى الابتعاد عن هذا "الخيال الشعري" عند دراسة الفن، والاتجاه نحو تحليل أكثر ضبطًا ووضوحًا (ستولنيتز، ج، بدون تاريخ، ص. 39).

وانطلاقًا من هذا التوجه، يرى ستولنيتز أن المبتدأ في هذا النوع من الدراسات يقتضي، أولًا، **تحديد المجالات المفهومية الأساسية**. إذ يلاحظ وجود خلط على مستوى المصطلحات، مما يستدعي تقديم تعريفات دقيقة لكل من: الفن، والجمال، والإستيتيقا، مع إبراز العلاقات القائمة بينها.

وفي هذا الإطار، يقرر ما يلي:

- يشير لفظ "الفن" إلى إنتاج موضوعات أو خلقها بواسطة جهد بشري منظّم، ومن ثم نتحدث عن "الفنان الخلّاق" وعن نتاج نشاطه، أي "العمل الفني".
- أما "الجمال" فيحيل إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها.

- في حين أن "الإستيتيقا" هو أقل هذه الألفاظ شيوعًا، وغالبًا ما يحتفظ بدلالته اليونانية الأصلية (Aisthesis)، أي ما يتعلق بالإدراك الحسي والتلقي الجمالي للموضوعات.

خاتمة

بعد استعراض المعايير الأربعة التي بلورتها المواقف الكبرى في فلسفة الفن— من إيمانويل كانط إلى أرسطو، مرورًا بـ هيجل، وصولًا إلى جيروم ستولنيتز— يتضح أن النقد الفني ليس ممارسة بسيطة أو حكمًا ذوقيًا مباشرًا، بل هو بناء مركّب تتداخل فيه مستويات متعددة من الفهم والتقويم.

فإذا كان كانط قد أسّس معيارًا يقوم على اللذة الجمالية غير المنفعية، فإن أرسطو نقلنا إلى معيار الشكل والبنية الداخلية للعمل الفني، حيث تصبح الوحدة والانسجام والتناسب أساس القيمة الجمالية. أما هيجل فقد عمّق السؤال بإحالته إلى مستوى أعلى، إذ جعل معيار الحكم هو مدى تجلّي الروح أو الفكرة في صورة حسية، أي أن العمل الفني لا يُفهم إلا بوصفه لحظة من لحظات ظهور المعنى في التاريخ والوعي.

في حين جاء ستولنيتز ليحوّل سؤال النقد من طبيعة الموضوع الفني إلى طريقة ممارسته ذاتها، مؤكدًا أن النقد لا يقوم على الانطباع أو الخطاب الإنشائي، بل على التحليل الوصفي والتفسيري والتبريري، أي على ممارسة عقلانية منضبطة تنطلق من الوقائع الفنية وتعود إليها.

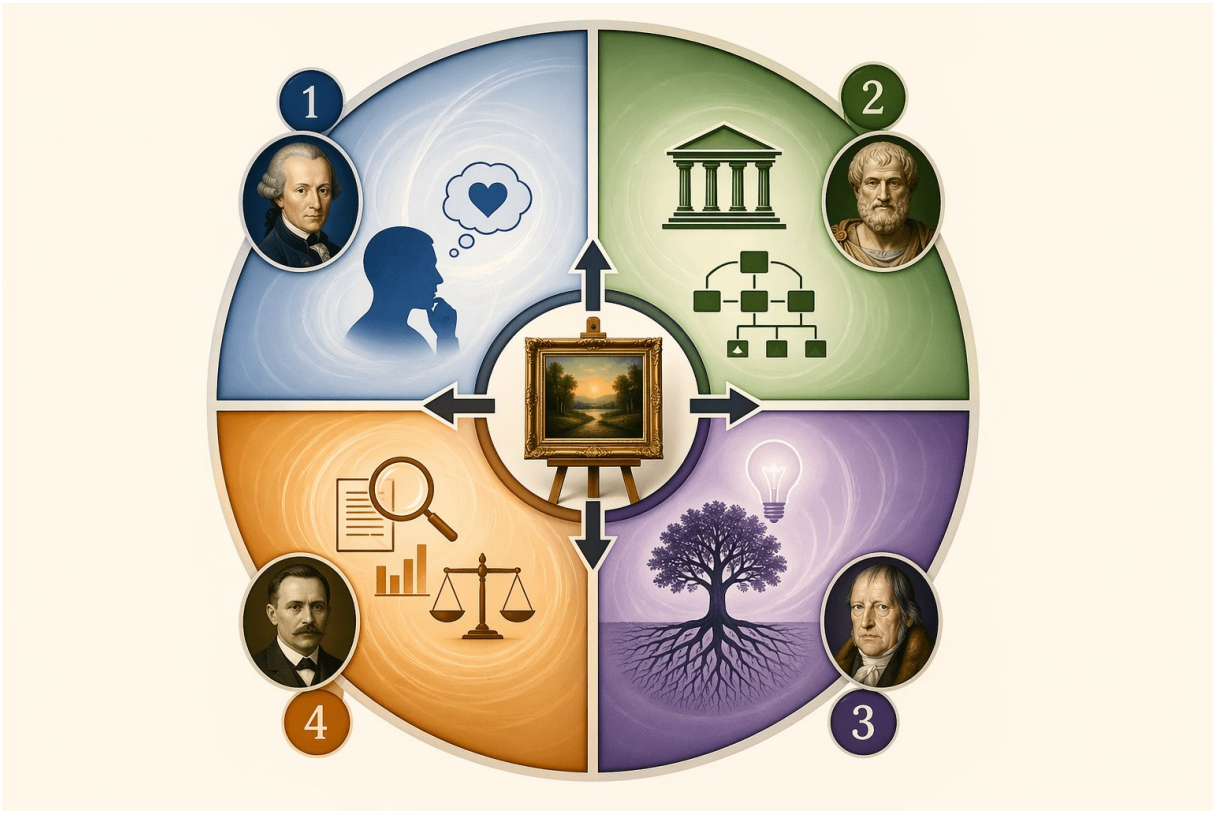
ومن خلال هذا التدرج يمكن القول: إن معايير النقد الفني لا تمثل مواقف متعارضة بقدر ما تمثل طبقات متراكبة لفهم العمل الفني:

- عند كانط: نُعنى بـ تجربة المتلقي
- عند أرسطو: نُعنى بـ بنية العمل ذاته
- عند هيجل: نُعنى بـ *معناه* الروحي والتاريخي
- عند ستولنيتز: نُعنى بـ *طريقة تحليل هذا العمل وتبرير الحكم عليه*

وعليه، يمكن القول إن النقد الفني يتأسس على أربعة أبعاد مترابطة لا يمكن فصل أحدها عن الآخر:

1. البعد الجمالي (الذاتي): المتعة والحكم عند كانط
2. البعد البنيوي (الشكلي): التنظيم الداخلي عند أرسطو
3. البعد الدلالي (الروحي): المعنى وتجلي الفكرة عند هيجل
4. البعد الإجرائي (التحليلي): منهج النقد عند ستولنيتز

وبهذا المعنى، لا يكون النقد الفني مجرد ذوق فردي، ولا مجرد تحليل شكلي، ولا مجرد تأويل فلسفي، ولا مجرد منهج وصفي، بل هو تفاعل هذه المستويات الأربعة داخل ممارسة واحدة هي الحكم الفني الواعي.


1
2
3
4