الفصل الثالث

الخبرة الجماليـــة

مقـــــدمـــة :

نعني بالخبرة الجمالية موقف الإنسان عند تذوقه للعمل الفنى أو إبداعه له أو نقده عليه وهي موضوع يعني به العلماء والفلاسفة والنقاد علي السواء ودراستها تحتاج لبحث كثير من العناصر التي تتدخل في هذه الخبرة وتحديد لأنواعها لأنها تختلف بحسب الفنون وبحسب الأفراد وبحسب مناهج الدارسين لها وبحسب الطابع الغالب فيها إن كان تذوقا أوإبداعا أو نقدا .

وقد عني فلاسفة الجمال والنقاد والفنانون بمشكلة الصلة بين الخبرة الجمالية في التذوق والخبرة الجمالية عند الإبداع الفني ، وقد رجح البعض أن هذه الخبرة سواء عند التذوق أو عند الإبداع واحدة في النوع ، وهم يرون أن استجابة المتذوق إنما هي بدورها تجربة مماثلة وشبيهة بتجربة الفنان المبدع أى هي عملية إعادة خلق للعمل الفني ، ومن أبرز من يميلون الي هذا الرأى الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي يري أن عملية الخلق عند الفنان إنما غايتها هي إثارة عملية خلق أخري عند المتذوق – ويري جون ديوي أن علي المتذوق أن يعيد بناء العمل المقدم له علي نحوما خلقه الفنان – وكذلك أيضا يقرب الفيلسوف الإنجليزى كولنجوود [1] بين المتذوق والفنان فيري في كل متذوق للفن فنانا إلي حدما أما عن الفنان فمن الواضح أنه في رأى الجميع المتذوق الأول لفنه .

أما من يميلون إلي التفرقة بين المتذوق والفنان فيفرقون بين عملية الإبداع الفني وخبرة التذوق الجمالى علي أساس أن التقبل والتأمل يغلبان علي المتذوق في حين يغلب التنفيذ في عملية الإبداع فيؤثر الفنان في محيطه ويتحول إلي فاعل حين يحدث في شكل المادة تغييرا معينا أو حين يؤثر الموسيقي في محيطة السمعي – وهذا المظهر الفعال هو الغالب في تجربة الإبداع – وكثيراً ما يسمى شعور المتذوق شعورا جماليا أو استطيقيا لأنه قد يتعلق بأي موضوع يستشعر ازاءه القيم الجمالية سواء كان هذا الموضوع في الطبيعة أم في الفن ، أما الإبداع الفني فمن الطبيعي أن يتناول خبرة الفنان حين يتعلق نشاطه

---

(1) R . G . Collingwood . The Priciples of Art .

بإبداع ، وبالإضافة إلي الشعور الجمالي فى التذوق الفنى وعملية الخلق الفنى تتسع الخبرة الفنية أيضا لعنصر التقييم أو الحكم علي العمل الفني وهو العنـــصر الغالب في خبرة الناقد ، وعلي العموم فان الخبرة الجمالية لابد أن تتسع لهذه العناصر المختلفة من تذوق وإبداع وتقييم غير أن بعضها يكون أظهر من الآخر بحيث يمكن علي أى الحالات أن نميز بين الخبرة الجمالية للتذوق والإحساس الجمالي والخبرة الجمالية عند الناقد المقيم للعمل الفني والخبرة الجمالية في الإبداع الفني .

(أ) الخبرة الجمالية والخبرة العملية في الحياة اليومية :

تتميز الخبرة الجماليةعند تذوق العمل الفنى بموقف خاص مختلف عن موقفنا من أحداث الحياة وظواهرها التي تخطر في شعورنا ذلك لأننا في الخبرة العادية ننظر إلي الأشياء نظرة تتميز بغرض معين فنحن نحاول أن نرتب سلوكنا ونتجه إلي تحقيق أغراض معينة غير أن الموقف الجمالي في خبرة التذوق الفني يتميز بأنه موقف منزه عن الغرض وقد أكد كانط هذه الصفة عندما حاول تحديد الحكم بالجميل وميز بينه وبين الحكم علي شيء بأنه لذيذ أو خير علي أساس أن الجميل هو ما يعجبنا علي نحو منزه من الغرض disenterested فموقفنا منه ليس موقف المنتفع مثلا أو أن نستمد منه معرفة نستفيد بها في سلوكنا وحياتنا العملية ولذلك فنحن نتجه إلي الشيء مباشرة ولا نتجه إلي البحث عن أشياء متعلقة به .

ولقد اختلف المفكرون في طبيعة هذه الخبرة وعلاقتها بخبرة الحياة اليومية وعني كثير منهم بوصفها ومن أشهر هؤلاء الناقد الإنجليزي ريتشاردز الذي ذهب إلي القول بأن الخبرة الجمالية لا تختلف عن أى خبرة أخري في حياتنا اليومية غير أنها تتميز بأنها أكثر نظاما وأدق تركيبا من غيرها ويفسر رأيه فيقول [١] :

« إننا حين نتأمل لوحة فنية أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع إلي معزوفة موسيقية لا نفعل شيئا يختلف عما نفعله عندما نذهب إلي معرض الصور أو حين نرتدي ملابسنا في الصباح » ويقول أيضا « أن الفرق بين مقطوعة من الشعر وماليس بشعر لا يزيد عن الفرق بين الكتابة وبين تدخين الغليون » .

---

(١) انظر ريتشاردز مبادىء النقد الأدبي ترجمة د . مصطفي بدوي .

ومعني هذا الكلام أن التجربة الجمالية ليست تجربة فريدة في نوعها ، وتقوم علي عنصر خاص بها بل كل ما تتميز به هو تآلف العناصر التي تتركب منها بواسطة الجمال الذي يحول فوضى الدوافع المنفصلة إلي استجابة منظمة ، فالخبرة الجمالية يتلخص معناها في قدرتها علي التنسيق بين الدوافع المتصارعة عند الإنسان الأمر الذي يولد في النهاية لذة وتوازنا هما اللذان يحدثان تلك النشوة الجمالية ، وقد توصل أرسطو قديما لهذا التفسير عندما قال بالتطهير Catharsis ورأى فيه غاية فن التراجيديا .

ويقترب الفيلسوف الأمريكي جون ديوي من هذا الرأى حين لا يرى فارقا في النوع بينها وبين خبرة الحياة اليومية بل الفرق بينهما هو عنده مجرد فارق كمي - ولما كان ديوي هو فيلسوف الخبرة جعل منها أساسا للمعرفة والتربية والأخلاق والسياسة فكذلك عني بها عندما بحث في الفن فرأي أنها في الفن تظهر متكاملة متحررة من القيود والعوائق التي تعيق اكتمالها ونموها ، فهو يتوج الخبرات كلها بالخبرة الجمالية .

وقد يبدو هذا أمرا غريبا في نظر من يرون في ديوي فيلسوفا برجماتيا في الوقت الذي يجعل من الخبرة الجمالية عنصرا أساسيا في فلسفته - وخلاصة رأيه في الخبرة الجمالية [١] أن أى خبرة إنما هي تفاعل يتم بين الكائن الحي والبيئة غايته إشباع حاجاته وإذا كانت الخبرة ناجحة بحيث ارتبطت بسياق يصل بين ذكريات الماضي وتوقعات المستقبل فهي الخبرة في معناها الأتم .

وعلى هذا النحويري ديوي في الخبرة الجمالية عملية تستغرق زمنا معينا أو هي كما يقولون لها وحدة مستمدة من أنها حاضر بهيج له مستقبل أو كما يقول أرسطو عن المسرحية أنها كل واحد ولكن لها بداية ووسط ونهاية - أى أن لها صفة زمانية .

ويري ديوي أن الخبرة الجمالية هي خبرة لا تستمد من المتاحف والمعارض والمكتبات وإنما توجد الخبرة الجمالية في سياق الحياة اليومية والعملية ، فكل خبرة عادية سواء كانت عملية ذهنية أو هي مجرد اداء عمل يدوي ناجح لها طابع جمالى ويستشهد ديوي علي هذا الرأى بالإغريق الذين كانوا يصفون السلوك الأخلاقي بأنه جميل kalon agathon وكذلك تنبت الخبرة الجمالية من ثنايا الخبرة العادية علي نحو ما نستخرج الأصباغ من القطران أو الروائح من البترول وكثير من خبراتنا العادية ينقصه الطابع

---

(١) انظر جون ديوي - الفن خبرة - ترجمة د . زكريا ابراهيم .

الجمالي إذا بدأ ثم توقف أوانقطع بغير أن يكتمل أو اذا لم يدخل فى سياق بحيث يرتبط بما سبقه أو ما يترتب عليه من خبرات أخري، ذلك لأن التشتت والآلية من أعدي أعداء الطابع الجمالي للخبرة ، لذلك يري ديوي أن أوضح أنواع الخبرة الجمالية يستمد من الموسيقي الشعبية أو مايرد في الصحف من قصص وأخبار متعلقة بالحياة – كذلك تقترب الخبرة الجمالية من خصائص الخبرة العادية ، ففي الخبرة العادية يسير الإنسان علي أساس ارتباط العلل بالنتائج فنراه ينظم سلوكه تنظيما يحقق به النتائج التي يرغب فيها فهو ينظم عالمه وبيئته وفقا لحاجاته وكذلك يحدث تنظيم مماثل في نشاطه الفني فهو في العمل الفني يعيد تنظيم المادة تنظيما يحقق له في النهاية رضاء ولذة جمالية Aesthetic Pleasure .

فالتنظيم والتأليف بين عناصر الموضوع هما أهم عوامل أحداث الطابع الجمالي لأى خبرة وهما في الخبرة الجمالية أوضح من أى خبرة أخري والفنان بمزاولته عمله الفني يعيد تنظيم وتوضيح وتبسيط المادة وكذلك المتذوق للفن يشارك الفنان في هذا العمل لأنه يعيد في ذاته عملية هذا التنظيم والتأليف لأنه لا يقف عند حد التذوق السلبي ولكنه يعيد تقدير ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم . ويؤكد ديوي الفارق المميز للخبرة الجمالية فيقول إننا لا نجد لها نظيرا في الحياة العملية لأن أحداث الحياة العملية ليست مرتبة ترتيبا متآلفا كما يحدث أن نجده بين أجزاء الخبرة الجمالية .

ويتضح مما سبق ومما ذكره ريتشاردز و ديوي أن الخبرة الجمالية هي خبرة إنسانية وهي ظاهرة اجتماعية وأنها ليست مقطعة الأوصال عن سائر خبرات الحياة غير أن كثيرا من النقاد المعاصرين يذهبون إلي العكس حين يؤكدون أن الخبرة الجمالية لها طابع خاص يجعلها ذات نوعية مختلفة عن كل خبرات الحياة العملية ولعل الفيلسوف الأسباني أورتيجايي جاسيت [1] من أبرز المدافعين عن استقلال الخبرة الفنية عن الحياة الواقعية وهويري أنه من العبث أن نحاول البحث في العمل الفني عن موضوعات ومعاني مستمدة من حياتنا اليومية وأن اللذة التى تستمد من التعرف على أعمال أو أحداث أو شخصيات في المسرح أو التصوير ليست في الواقع هي اللذة الجمالية الحقيقية ، فالفن الحديث يبرز الاهتمام علي الخصائص الموضحة للقيم الجمالية في العمل الفني ويخلصه من الجوانب الواقعية للحياة الإنسانية ويشير إلي هذا الطابع بقوله بتجريد الفن من

---

(1) Cf Ortegay Gasset . The Dehumanization of Art .

العنصر الإنسانى ولتوضيح ذلك يقول [١] وإننا لكي نضبط رؤيتنا يجب أن نضبط أدوات الإبصار لنتصور منظرا لحديقة يظهر لنا من خلال نافذة ونحن عادة نميل إلي أن نخترق ببصرنا الزجاج لكي يقع علي الزهور والأشجار ولكن إذا وجهنا رؤيتنا وجهة أخري أى ننظر إلي الزجاج نفسه أو النافذة فعندئذ تتلاشى الحديقة والزهور ولا يبقي منها سوى بقع لونية لاصقة بالنافذة أى أن رؤية الحديقة تلغي رؤية النافذة ورؤية النافذة تلغي رؤية الحديقة وكل من الرؤيتين يتطلب توجيها معينا للنظر، وعلي هذا النحو أيضا يمكن ان تقول أن لوحة تيتيان Titian مثلا عن شارل الخامس هي شيء آخر غير شخصية شارل الخامس غير أن أغلبية الناس تميل إلي استخراج العناصر المعتادة لها في الحياة اليوميةوترجمة العمل الفني إلي لغة الحياة العملية وهذا يضلل النظرة الحديثة إلي الفن .

طبيعـة الانفعـال الفنـى :

أما عن طبيعة الانفعال الجمالى عند تذوق الفنون فهي مشكلة يعني بها علماء الجمال والنقاد عناية يجب ألا تختلط بعناية علماء النفس فعلم النفس مثلا يصف الانفعال ولكن لا يجوز للفنان أن يقوم بوصف الانفعال وإلا كان يقوم بمهمة العالم لأن الفنان لا يصف الانفعال وإنما يعبر عنه بتقديمه وقد نعبر عن الغضب بغير أن نذكر كلمة الغضب بل لو استعمل الشاعر مصطلحات علم النفس لكي يصف الانفعالات التي يعبر عنها فإنه عندئذ يضعف قدرته التعبيرية ولكي يتضح لنا اختلاف التعبير الفني عن وصف الانفعال ، نلاحظ أن الوصف العلمي للانفعال إنما هو محاولة لرد الانفعال الفني إلي نوع معين أو إلى فكرة عامة فى حين أن التعبير على العكس من ذلك يتجـه إلى التخصيص و تأكيد الفردية والتكثيف . فالغضب الذى قد انفعل به الآن المتعلق بأمر معين أو اتجاه شخص معين ليس مجرد مثال للغضب علي العموم أياً كان ، بل هو غضب محدد معين يختلف أى غضب آخر قد أشعر به في ظروف أخري .

لذلك يختلف الحزن الذي قد يعبر عنه بتهوفن مثلا في اللحن الجنائزى لسمفونية البطولة عن حزن فاجنر في تعبيره عن موت بطله سجفريد وهكذا في أمثلة عديدة من الفن ، ومن هنا لا يكون الفنان بصدد الوصف بل يعني بالتعبير ، فالوصف يرجع الخاص

---

(1) Jose' Ortegay Gasset : The Dehumanisation of Art Princeton university Press 1968 P. 10 .

إلي العام في حين يكون التعبير تكثيفا للخصائص الفردية وتجسيما للمشاعر بحيث لانكون إزاء عملية تجريد بقدر ما تكون إزاء عملية تكثيف كما يقول كاسيرر (١) .

ومن هنا يصدق علي الانفعال الفني أنه لا يلجأ إلي التفسير بالتصورات كما يقول كروتشه بل بالحدس ، ومن أهم الفلاسفة الذين تحدثوا عن أثر الانفعال الفني علي النفس أفلاطون وتولستوي ، وقد كان موقف أفلاطون من الانفعال الفني موقف الخشية والخوف لأنه اتهم الفن بإنه يثير فينا الانفعالات التي تهدم توازننا النفسي بل يقوي فينا الرغبات والشهوات ويزيد من تعطشنا لها أما تولستوي فقد ذهب في تعريفه للفن عموما بأنه اللغة المعبرة عن الانفعالات في مقابل اللغة العادية التي تنقل الأفكار ، بل جعل من معيار العدوى الانفعالية التي يحدثها العمل الفني معيارا لامتياز العمل الفنى غير أن هذه الآراء المتضاربة عن قيمة الانفعال في العمل الفني قد اتضحت أكثر عند من قالوا بأن الأنفعال الجمالي في الفن ليس هو الانفعال المباشر بل الانفعال الجمالي هو صورة للانفعال العادي أو كما تقول سوزان لانجر التعبير المنطقي أو الصورة المنطقية للانفعال فهناك أنماط من المحسوسات يقابلها أنماط من المشاعر والفن هو هذه الصورة المعبرة عن الجانب الشعوري الذاتي عند الإنسان الذي لا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه.

معني هذا أن الفن حين يزودنا بطاقة وحيوية إنفعالية فليس معني هذا الانفعال أنه مباشر كانفعالاتنا في الحياة بل انفعال تغيرت طبيعته ومعناه لذلك يعرف « وردزورث » الانفعال الفني بأنه الانفعال حين نتذكره بهدوء وهو صورة للانفعالات وليس الانفعالات ذاتها .

والخبرة الجمالية سواء عند التعبير الفني أو التذوق قد تكشف عن مشاعر معروفة ومحددة ومرتبطة بسلوك معين في الحياة العامة كانفعالات الحب والكراهية والغضب والخوف ، والغيرة والقلق ولكنها قد تتسع لمشاعر وانفعالات أكثر من هذه الانفعالات التي نعرفها في الحياة الجارية ونستطيع تعيينها بأسمائها لأنها مرتبطة بمواقف معينة تحدث في حياتنا العملية ولكن إلي جانب هذه الأنواع المحددة للانفعالات توجد آلاف أخري من الانفعالات والمشاعر لم تحدد لها أسماء وهي موضع تجربة إنسانية لا اسم لها

---

(1) Aprocess of concretion and intensification not a process of abstraction cf. Cassirer an essay on Man .

وهى تجرى فى حياتنا الباطنية ولكننا لا نستطيع أن نطلق عليها اسما محددا علي نحوما نسمي انفعالات الحب والكراهية وما كنا لنعرف الحب مالم ننطق باسمه ويذكره لنا الشعراء علي حد قول لاروشفوكو [١] .

لذلك نجد أن هذه المشاعر والانفعالات تجري في حياتنا الباطنية ولكننا لانحددها باسم معروف ونتركها تمر بسهولة وهي تعرض لنا في تجاربنا الفنية والجمالية وكثيرا ما يكون لها تأثير عميق في نفوسنا ولكنها لأنها ليست مرتبطة بمظاهر عملية في حياتنا الجارية ولأنها تختلف عن الانفعالات والعواطف المحددة الاسم فهي لا تدخل في نوع محدد مثل قولنا الغضب والحب والقلق وقد لا نظنها تجري في أنفسنا كالانفعالات المحددة الاسم ولذلك نتصورها كيفيات وصفات خاصة بالموضوع الفني .

وكثيرا ما تخلط بينها وبين الأنواع المحددة في حياتنا العملية ومعني ذلك أن عالم الانفعالات الإنسانية لا يقتصر علي حدود الانفعالات المعروفة كالحب والغضب والخوف بل يشمل كثرة أخري من المشاعر التي تفتقد التسمية ولكنها لا تقل عن المشاعر الأخري ذات الاسم في مضمونها الشعوري وقيمتها .

ومن أمثلة هذا المضمون الشعوري للانفعالات الجمالية هو تلك الانفعالات أو المشاعر التي تتعلق بصور وأشكال معينة أو بألوان وأصوات معينة بحيث يمكن أن يكون للون في حد ذاته أو للصوت أو للشكل مضمونا شعوريا أو انفعاليا لا يرجع فقط إلي طريقة تنظيمة وتكوينه كما يري الشكليون الذين رأوا أن يقتصر الانفعال الجمالي علي تذوق الصورة وحدها وتجريدها من المضمون المرتبط بعناصرها . يقول كورت دوكاس .

أن تذوق الصورة في حد ذاته يكون مصدرا للانفعال الاستطيقي ومثلها أيضا يمكن للعناصر اللونية أو الصوتية في حد ذاتها أن تكون مصدرا للشعور ببعض الانفعالات الاستطيقية .

وبناء علي هذا الرأى في الانفعال الجمالي يمكن لنا أن ننظر في تلك الحركة التعبيرية التجريدية الحديثة التي يمكن أن تحدث إنفعالا في المتذوقين بلغة من الألوان والأشكال ذات التأثير الاستطيقي غير أنه ينبغي ألا نخلط بين الانفعال الجمالي (الاستطيقي) وبين الاحساس لأن الاحساس بالشيء يجعله موضوعا لمعرفة معينة وموضوع المعرفة هو

---

(١) فرنسوا لاروشفوكو ١٩١٣ - ١٩٨٠ مؤلف كتاب (Les maximes)

موضوع يرتبط بموضوع آخر ويكون موضوع عبارة أوحكم معين فالاحساس باللون الأزرق يفيد معرفة به كأنه لون السماء أو أنه يشبه لون شيء معين أعرفه ولكن اذا تخلص اللون الأزرق من أى علاقات تجعله موضوعا لمعرفة أو حكم أو استطلاع وأصبح مصدرا لانفعال شعوري فإن اللون الأزرق يتحول من موضوع للمعرفة إلي موضوع جمالي aethetic - Object إنه رمز لشعور أو انفعال إنه الشعور الذي نعيه عندما نعي هذا اللون ونتأمله ويصبح موضوعا لتأملنا الجمالي . وقد وضّح عالم النفس الشهير ادوارد بولو طبيعة هذا التأمل الفني وفسره علي ضوء نظريته الخاصة بالمسافة النفسية Psychical Distance [١] ، ويعني بهذا أنه يغلب علي موقف المتذوق للعمل الفني التأمل بحيث يبدو العمل الفنى للمتذوق موضوعا مجردا من الغرض أو النفع العملي أو الشهوة ، ويوضح بولو هذا المعني بقوله أننا قد نكون ازاء منظر معين وليكن الضباب فوق البحر وعندئذ نجد البعض ينصرف إلي مشاعره الخاصة فيتأمل أحزانه أو يعتوره القلق غير أنه يمكن أن نلقي بستار بيننا وبين هذه المشاعر الخاصة فنخلص الموضوع الذي نتأمله من مشاعرنا الخاصة أو اغراضنا أو حاجاتنا العملية .

ونقتصر علي أن ننظر إليه بطريقة موضوعية وإذا ما أحسسنا بالحزن يكون هذا الحزن سمة المنظر وليس حزننا الخاص علي هذا النحو تتحقق مسافة نفسية بيننا وبين موضوع التذوق [١] .

لكن استبعاد العوامل الشخصية والاهتمام أو الانفعال بالعمل الفني لا يعني تحويل العمل الفني إلي الحياد الذي تكون عليه موضوعات العلوم . ففي العلم يجرد العالم العوامل الشخصية التي قد تؤثر على النتائج ، أما في الخلق الفني فلابد أن توجد علاقة خاصة وتأثر غير أن هذا التأثير والانفعال يختلف دائما عن الانفعال والتأثر الذي نستجيب به لأحداث الحياة الواقعية ذلك لأننا في الفن نتعامل مع موضوعات وأشخاص ومواقف تجري علي مستوي الخيال ويخضع لمسافة نفسية معينة بحيث إذا فقدنا هذه المسافة انتفي التذوق الفني ، ولتوضيح هذا نأخذ مثلا مشاهد لمسرحية عطيل يكون عنده من الأسباب ما يجعله في موقف عطيل وعند مشاهدته للمسرحية يتعاطف مع عطيل إلي

---

(1) Edward Bullough " Psychical Distance " as a factor in Art and Aesthetic principle. British Journal of psychology (1913). Vol. V.M. Rader A modern Book of Aesthetic. 1964.P.394 - 411.

حد أن يتصور نفسه فى موقف عطيل غير أن شعوره الخاص سوف يصرفه عن تذوق المسرحية نتيجة لتلاشي المسافة الواجب توافرها لتحقيق التذوق فالتعاطف والانفعال الفني لا ينبغي إذن أن يتعارض مع المسافة ، وقد تطول المسافة أو تقصر باختلاف الأشخاص والمواقف والشخصيات ولذلك فقد لوحظ أن فنون البصر والسمع قد اتخذت مكانة خاصة بين سائر الفنون ، ولعل السبب في ذلك إنما يرجع إلي إمكانية احتفاظ موضوعاتها بمسافة مكانية وكانت هذه المسافة سببا لتقدم هذه الفنون علي باقي الفنون التي تعتمد علي الحواس الأخري والفنون التجسيدية أى تعتمد علي الحضور الجسماني كالمسرح والرقص والنحت تحتاج إلي عمليات إبعاد لكي تحقق المسافة السيكلوجية .

وكثير من الأعمال والموضوعات التي تعد اليوم اعمالا فنية لم يكن يتاح لها في زمانها أن تتخذ هذه القيمة الفنية لنقص هذه المسافة فقد وصلت بعض الآثار أو القصائد التي كانت تستخدم قديما في الحياة العملية أو في السحر أو الدين إلي منزلة الأعمال الفنية بفضل هذه المسافة . كذلك أيضا يختلف الفنان عن الشخص العادي في قدرته علي تحديد هذه المسافة .

وقد عني المفكرون بتحديد المعرفة والتأمل الذي يغلب علي موقف الانسان في الخبرة الجمالية إذ كثيرا ما ينصرف الانسان إلي البحث عن الموضوعات المختلفة التي ترتبط بالعمل الفني كأن يعنى بمعرفة الفنان الذي أبدعه أو العصر أو المجتمع أو الشكل الذي اتخذه كأن يكون قصيدة أو سمفونية أو مسرحية وكثير من النكات والأقاصيص التي تحكي عن الفنان ولكن يري البعض أن مثل هذه المعرفة ليست معرفة بالعمل الفني ذاته وإنما هي معرفة عنه Knowl edge about وهذه المعرفة ليست في الواقع المعرفة المطلوبة للمتذوق في رأى البعض لأنها تصرف المتذوق عن التركيز على العمل ذاته غير أنه يمكن القول بأنها قد تساعد علي التذوق الفني غير أنه لابد من التركيز علي الموضوع ذاته

التفسيرات العلمية للخبرة الجمالية :

وقد تعرضت العلوم التجريبية لتفسير جوانب الخبرة الجمالية ووضحت الاستطيقا الفزيولوجية كيف ترتبط الخبرة الجمالية بنشاط حواس الإنسان وقد ظهر أن لحاستي البصر والسمع قيمة تفوق سائر الحواس الأخري وذلك لأن هذه الحواس أكثر الحواس قدرة علي فهم الأشكال المجردة وأكثرها قدرة علي الكشف عن طبيعة العالم الخارجي إن قورنت بالحواس الأخري ذات الاتصال المباشر بمحسوساتها كالشم واللمس والذوق هذا

إلي أن معطيات حاسة الذوق والشم واللمس أقرب إلي إثارة الوظائف العضوية . وقد شاهد فن الطهي عناية في عصور مختلفة فاشتهرت مدينة سيبارس Sybaris قديما عند اليونان بتنظيم قوانين لهذا الفن [١] منها أن من يخترع طبقا من الغذاء يكون له وحده حق تقديمه لمدة سنة غير أن ما يبدع في هذا المجال إنما يضاف في رأي البعض إلي تقاويم السياحة أكثر مما يضاف إلي تاريخ الثقافة ، ورغم ذلك فقد ذهب بعض العلماء المتأثرين بعلم الحياة إلي القول بأهمية هذه الحواس السفلي في الخبرة الجمالية ورأى دارون مثلا أن في الحيوان قدرة علي الاحساس الجمالى وأن هذا الاحساس يعد عاملا من أهم عوامل الإغراء الجنسى والانتخاب الطبيعي ويري أن الكائنات الممتازة من الناحية الجمالية هي التي قد استمرت في البقاء ويلاحظ بعض من تأثروا بهذه النظرة أن جمال الريش عند بعض أنواع الطيور مثل الطاووس مثلا أو القدرة علي الغناء كما عند البلابل مثلا أو القدرة علي بناء الأعشاش أو الرقص كلها تدل علي طرق الإغراء الجنسى المعتمد علي الإحساس الجمالي .

ولكن لما كان هذا النشاط غريزياعند الحيوان والطفل فإنه يفتقد صفة الإرادة والاختيار ولذلك نجد خلافا بين المفكرين حول الاحساس الجمالى فالبعض يرى أن الإحساس الجمالى ينبغي أن يقتصر علي تلك الحواس الأكثر قدرة علي تجريد الصورة في موضوعاتها في حين يري البعض أن كل الحواس تتساوى في إحداث الخبرة الجمالية فيدخلون في هذه الخبرة خبرة الحيوان والطفل مثلا غير أنه من الواضح أن حاسة اللمس تتخذ مكانة خاصة بين العضلية الحركية عناية خاصة عند الذين يرون أن هذه الإحساسات اللمسية العضلية تتدخل في أداء عدد كبير من الفنون مثل فنون الرقص والعمارة كما تتدخل في عملية التذوق الفنى .

وتشترك هذه الحواس مع حاسة البصر عندما نكون بصدد تقدير ثقل حجر معين إذ ليس من الضروري مثلا أن نرفعه بل يكفي بمجرد رؤية حجمه وطبيعته أن ندرك ما سوف يكون عليه من وزن نظرا لتجاربنا السابقة ومع الشعور العضلى بالحركة يرتبط الإحساس اللمسى بالبرودة والحرارة مثلا عندما ندرك ببرودة الرخام أو حرارة النار أو ملمسهما وتظهر أثر الاستجابة الحركية عندما نستمع إلي بعض الأنغام الموسيقية فقد نقوم بحركة إيقاعية تتمشى مع الايقاع أو تكرار الأصوات ، كذلك يحدث فى القراءة الصامتة ، إذ

---

(1) Nedoncelle : Introduction a l'Esthetique .

تتم حركة فى عضلات العين وتتم هذه الحركات بلا وعى منا أن مجرد إتمام الحركة لا يميز الخبرة الجمالية وإنما يدخل فى أى عملية إدراك وقد عني بدراسة ديناميات الإدراك الحسى عند الإنسان علماء النفس التجريبيون ، أمثال لوتزه وفيشر.(١) .

والذى أخذ الفكرة وطبقها فى علم الجمال هوتيودورليبس (١٨٥١ - ١٩٤١) Theodor Lipps الذى سمى هذه الحركة المصاحبة للإدراك باسم Einfuhlung أو التقمص Feeling Into .

وطبق هذه العملية علي أمثلة مستمدة من تذوق فنون العمارة والنحت ففي رأيه مثلاأن الأعمدة الدورية في العمارة اليونانية توحى لنا بمقاومتهالثقل الأسقف ومشاهدتنا لها توحي لنا بأن نجمع أجسامنا لكي نرتفع أو نشب وبهذه الحركة نعي ارتفاع العمود من خلال المقاومة والاحساسات التي تحدث لنا عندما نتذوق هذه الموضوعات نسقطها علي الموضوعات الخارجية بحيث تبدو لنا صفاتا في هذه الأشياء ، أى تذوقنا الجمالي لمبني معمارى ينتج عنه تجارب بحركة أجسامنا للأشكال المعمارية .

وقد وضح كارل جروز Karl Grooz نظرية ليبس هذه حين ذهب إلى القول بأن هناك إحساسات عضلية لحركة أجسامنا تحدث فى باطننا عندما ندرك الأشكال الخارجية سماها بالمحاكاة الداخلية Inner mimicry .

ويمكن قياس هذه الحركات تجريبيا في عمليات الإدراك وإذا كان ليبس قد أرجع مصدر هذه الإحساسات إلي الموضوعات الخارجية إلا ان جروز قد أكد أن مصدر هذه الإحساسات هو ما يجري في باطننا وان كان فى أغلب الأحيان يجري بلا وعي منا لأننا عندما نحول وعينا أو انتباهنا إلي هذه الأحساسات عندئذ تكف عن الإدراك الجمالى للأشياء وبناء على هذه النظرية يصبح من الصعب أن نقول بوجود موقف جمالى يعتمد علي نشاط الحواس الدنيا لأن وعينا بنشاط هذه الحواس يلغي الجانب الجمالى منها ويؤكد الجانب الفزيولوجي فوعينا مثلا بحركة الأسنان والبلع يلغي الجانب الجمالى من عملية الأكل ومن هنا يتضح لنا أن الإدراكات البصرية أو السمعية للألوان والأنغام هي إدراكات ينتفى فيها بالاحساسات العضلية والفزيولوجية الخاصة بها وقد أكد سانتيانا فى نظريته عن اللذة الجمالية هذا الطابع فإحساسنا الجمالى يتضمن إسقاطا

---

(1) Lotze and F.T. Vischer Des Sshone undie Kunst .

لإحساسنا وانفعالنا على الأشياء إلي حد أن نحس بأن اللذة لا تصدر من باطننا بل أنها صادرة من الأشياء الخارجية وهذا معني قوله باللذة الموضوعية Pleasure objectified – وتقول « فرنون لي » في هذا الصدد أنه يمكن بالتجارب تحديد العمليات التي تحدث في العين عند إدراكها للأشكال المختلفة ولكن عندما يتعلق الأمر بالجمال والقبح فإن وعينا لا يتجه إلي هذه العمليات والتغيرات الفزيولوجية التي تجري في باطننا بل إلي العلل والموضوعات الخارجية المسببة لها بحيث لا تقول أنا أحس بالدائرة أو الارتفاع أو السمتيرية بل نقول هذا الشيء مستدير أو مرتفع أو متناسب وقد فرق كارل جروز بين المتأمل السلبي Zufuhlung والمتأمل الايجابي Einfuhlug فالمتذوق لفنون الصورة الساكنة كالعمارة والزخرفة يقف عند حد المشاهدة في حين يصبح المشاهد مشاركا إيجابيا بالنسبة لفنون الفعل والحركة كالرقص والتمثيل والموسيقي .

وقد أخذ بهذه التفرقة موللر فرنفلز Muller Freienfles فقال بالمشاهد Zuchaur Spectator والمشارك Mitspieler Participant .

ومن الواضح أن هذه التفرقة بين المتأمل الساكن والمشارك الحركي إنما ترجع إلي فلسفة نيتشة الجمالية إذميز بين روح الفن الأبوللوني الذي أرجعه إلي أبوللو إله الوضوح والحلم والخيال والصورة المرئية . وروح الفن الديونيسى الذي أرجعه إلي الإله ديونيسيوس إله السكر والحركة والرقص .

غير أنه يمكن أن يؤخذ علي تجربة الإسقاط أو التقمص Einfuhlung التي تتم بها عملية المحاكاة الباطنية والمشاركة الوجدانية أنها ليست مما يميز الخبرة الجمالية وحدها لأنها تنطوي علي تفسير عام عمومية زائدة عن اللازم ويمكن أن تدخل في أسلوب معرفتنا بالأشياء علي العموم وادراكنا لها ولا يقتصر علي ما نحسه من جمال أو من قبح بل تتدخل في عمليات الإدراك عموما وقد رأى بعض علماء الجمال أن هذه النظرية لا تكفي في تفسير التذوق الجمالي لأن الذات بدلا من أن تتحد بموضوع تأملها فإنها قد تتجه إلي العكس إلي الانسحاب إلي بعد معين منه أو الابتعاد بمشاعرها ومطالبها الخاصة العادية عند محاولتها تذوق العمل الفني . أما فيما يتعلق بنتائج علم النفس التجريبى في تفسير الخبرة الجمالية فانما ترجع إلي العالم الألماني جوستاف تيودورفخنر (١٨٣٤ - ١٨٨٧) مؤسس الاستطيقا التجريبية – الاستطيقا السفلي From below كما سماها فى مقابل الاستطيقا التأملية أو From above عند الفلاسفة التأسليين الذين يبدأون بالنظريات العامة والفروض الفلسفية – ويقول بضرورة البداية بالوقائع التجريبية

ثم الصعود منها إلي العموميات والكليات - وقد بنى فخنر نظرياته في الجمال علي أساس اختيار أكثر الأشكال تفضيلا وقد أجري تجاربه علي مستطيلات من الكرتون الأبيض نثرها علي سطح أسود ليعرف أحسن النسب بين الطول والعرض التي تكون موضع التفضيل واستخدام ٣٠٠ رجل وامرأة وانتهي إلي ماسماه بالقـــطاع الذهبى The golden Section الذي عده أحسن النسب ونحصل عليه بأن نقسم خط معين بحيث يكون طول هذا الخط بالنسبة لأكبر جزء فيه بنفس النسبة التي تكون بين أكبر جزء وأصغر جزء منه .

ثم استمرت أبحاث علم النفس التجريبى تتجه إلي عنصر الإحساس في الخبرة الجمالية المتعلقة بالألوان والأصوات .

٤- تجـارب بـولـو عـلي الإحساس باللـون :

يرى البعض أن اللون يؤثر فنيا بسبب الارتباط فالأحمر والأصفر مثلا دافئة لأنها ترتبط بالشمس والنار والحرارة - والأخضر مهدىء لأنه يذكر ساكن المدن بالريف والمزراع. لكن تدل التجارب علي أن أثر اللون لا يرجع دائما إلي الارتباط لأنها توثر فنيا مباشرة وقد ثبت هذا الرأى بفضل التجارب التي أجريت علي الأطفال في سن شهور والحيوانات وعلي بعض الأشخاص الذين شفوا من الكتراكت - وظهر تأثرهم بالألوان - فمثلاً الاميبا Amoeba تنفر من الأزرق والأبيض ولكنها لا تنفر من الأحمر [١] .

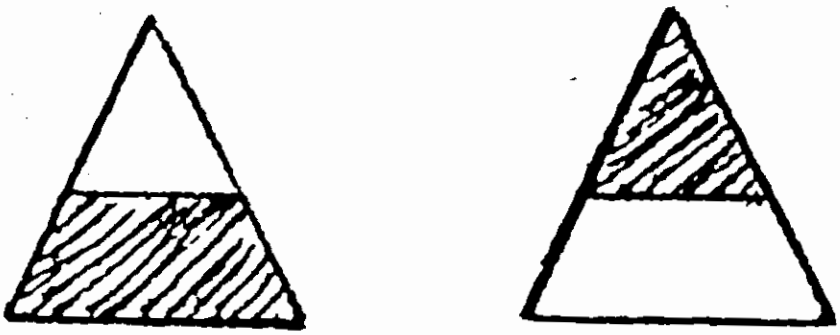
فإذا صح أن الاستجابة للألوان في هذه الكائنات موجودة فلا شك أن للألوان بذاتها بغير ارتباط تأثيرا معينا عند الانسان وقد قام العالم الفرنسي Fere بتجارب علي أثر الألوان علي الانسان باستعمال آلات لقياس ضغط اليد Handgrips بتأثير بعض الألوان فوجد أن القياس العادي هو ٢٣ وأن الأخضر يسبب ٢٤ والأصفر ٢٨ والبرتقالى ٣٥ والأحمر ٤٢ وانتهي إلي أن الألوان تؤثر علي الجهاز العضلى والدورة الدموية - ويقدر تأثر الأطفال ببعض الألوان بواسطة قياس مدة تعلق بصرهم بالألوان المختلفة .

---

(1) Cf . Valentine C . W . An Introduction to the experimental Psychology of Beauty , Peoples Book, 1919 . 13 .

وتبين أن الأطفال أكثر تعلقا بالألوان الفاتحة مثل الأصفر والأبيض ثم يزداد التعلق بألوان أخري مع التقدم في السن فيدخل الأحمر من سن ٤ - ٩ ثم الأزرق ويفضل أبناء الريف الأخضر - فتبدأ تظهر بالتجارب فروق التفضيل للألوان بين البنات والأولاد باختلاف البيئة فأهل المناطق الحارة والجنوبية أميل إلي الألوان القاتمة وأهل الشمال أميل إلي الألوان الباهته - ثم تدخل الارتباطات العامة والخاصة فقد يكره الإنسان لونا معينا لأسباب خاصة كأن يكون لون الملابس التي يلبسها شخص يكرهه أو يحب لونا لأنه يذكره بشيء محبوب له كذلك ترتبط الألوان بالاحساسات الأخري كما نقول ألوان باردة وألوان ساخنة .. وترتبط بالثقل أو الخفة .

وعادة يكون الأفضل للون القاتم أن يكون أسفل اللون الفاتح فلو أردنا تلوين حائط سلم يحسن أن يكون الجزء الأسفل قاتما والأعلي فاتحا وقد كان الاحساس بوزن الألوان من أهم الدراسات التي قام بها Bullough وبعد بولو أهم من قام بتجارب علي تذوق اللون - فقد استخدم مثلثات ودوائر ومربعات من الورق الملون وكان الجزء الأعلي بلون والجزء الأسفل بلون آخر - فقدم لمجموعة مكونة من ٥٠ شخص مثلثين ملونين



وتدخل مبدأ الوزن في تفضيل الأشخاص للألوان إذ وافق الأكثرية علي تفضيل المثلث ذى اللون القاتم في أسفله .

كذلك عني بولو Bullough باجراء تجارب لتصنيف استجابات الأفراد إلي أنواع بحسب استجابتهم للألوان البسيطة والتأليف بينها[١] وانتهي إلي التميز بين أربعة أنواع من الاستجابة للألوان هي علي النحو الآتي :

١- **المظـــهر الموضوعي** : Objective Aspect : وهو النظر إلي خصائص الألوان وطبيعتها كأن تكون فاقعة أو قاتمة أي النظر إلي صفات اللون ذاته .

٢- Physiological Aspect : أي لا ننظر إلي صفات اللون ذاته بل إلي أثر اللون علي الإنسان فالانتباه لا يقع علي اللون بل يقع علي أثره علي الجسم العضوى أو الاستجابة الجسمانية أو العضوية له كأن نقول إنه لون مبهج أو لون محزن أو بارد أو لون دافيء علي نحو ما وضحت تجارب فيرى علي اللون بواسطة قبضة اليد أي ما يجري في باطن الانسان عند الاستجابة للون .

٣- Associative Aspect : أن يرتبط اللون بموضوع آخر نتذكره ويضفى علي اللون صفة معينة .

٤- Character Aspect : أن نكسب اللون صفة شخصية فنقول لون بريء طاهر أو لون وحشى نتحدث علي اللون كما لو كان به خلق فرد معين أي نصف اللون بصفة حال أو مزاج أو خلق فنقول متحفظ هادىء مرح .

ونجد أن معظم الناس تتأثر بمظهر واحد من هذه المظاهر الخاصة باللون وقد يأخذ الفرد في اعتباره بعض هذه المظاهر ولكنه يميل إلي نوع معين بحسب اتجاهه الغالب نحو أحد هذه المظاهر . فيكون الفرد من النوع الموضوعي . Objective type وهؤلاء في نظر المجربين أقل الناس إحساساً بالموضوع لأنهم يحللون الموضوع بالرجوع إلى مقاييس مسبقة أو بمقارنات وتحليلات وصفية مستمدة من النظريات الملقنة في نظريات الفن . والأشخاص الذين يدخلون هذا النوع يتخذون موقفا عقليا ونقديا نحو الألوان وليس موقفا عاطفيا مثلا .

أما أفراد النمط الثاني وهم النمط الفزيولوجي physiological فهم حساسون لأثر اللون عليهم فتذوقهم للألوان وإحساسهم بها أكبر من السابقين عليهم - أي أن لذتهم لا ترجع إلي اللون بقدر ما تنصرف إلي أثره عليهم .

---

(1) Colour - Combinations . British , journal of psychology 1910 . 406 - 446 . Myers and Ortman : The Effect of Music ed M . shoen .

أما النوع الارتباطي : Associative type وهذا النوع أقل حاسية ويرتبط تفضيله للألوان لأسباب خاصة شديدة التنوع .أما النوع الشخصى : فنسبة أفراد هذا النوع أقل من غيرهم إذ ظهر أنهم يقرأون في اللون مشاعر واحساسات خاصة بالشيء موضوع التأمل فيجدونها مبهجة أو حزينة أو مخلصة وقد يعتبرون من النوع الفزيولوجي غير أنهم يقولون إن اللون نفسه غامض قلق رقيق وليس الشخص الذي يحس وقد يقول البعض أنه يجعلهم كذلك . ويري بولو أن هذه النوع الشخصي أكثر الأنواع استطيقية واستجابته تكون أكثر الاستجابات حيوية وتذوقا - والفرق بينه وبين استجابة الفزيولوجي أنها لا توجه النظر إلي ما يجرى في شعور الذات بل تحاول أن تخرج هذه المشاعر وتلقيها علي الشيء كصفات فيه (١) .

أما التجارب التي أجريت علي الشكل فقد انصرفت إلي أبسط الأشكال والخطوط فالخط المائل / لا تعجب به إذا اعتبرناه رأسيا مائلا ويكون موضوع إعجاب أكبر لو وصفناه بأنه أفقي يرتفع ليقف رأسيا .

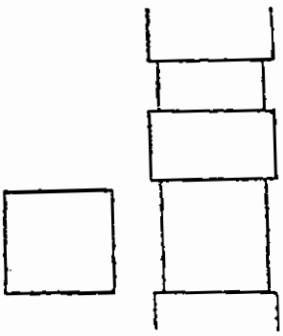
كذلك أجريت تجارب علي الشكلين ح و S وظهر أن الشكل الأول أسهل في الرسم كذلك عندما طلب من أفراد التجربة رسم البروفيل مالوا كما يميل الأطفال والبدائيون إلي أن يتجه الوجه إلي اليسار لا إلي اليمين .

ولقد وَضُح كذلك أننا لا نملك إلا أن نميل مع الخط في حركته فالرأسى نعلو معه إلي أعلي والمنحني نميل معه والمستطيل يقف ثابتا ويسمي الشعور بهذه الحركة feeling into تشعر داخل الخط أو الشكل وسماها ليبس empathy وهي كلمة توازي كلمة Sympathy أو المشاركة feeling with .

وقد شرح ليبس كثيرا من الأوهام البصرية علي أساس نظرية الـ empathy فالمربع في ب يبدو أطول من المربع أ لأنه يقوم برفع ثقل معين يكسب خطوطه الطويلة امتدادا .

---

(١) يتحول الموضوع نفسه إلي اتخاذ صفات خاصة به لا الذات المدركة له فاللون الأحمر يصبح دافئا وليس الشخص الذي يحس به بحيث لا ينتبه إلي ما يجري في باطنه .



كذلك أجريت تجارب على التوازن والسمترية لعل أبسطها ما أجرته مس بوفر puffer حيث أحضرت مستطيلا أسود ورمت بعمود أبيض صغير . وطلبت من المختبرين رمى عمود طوله ضعف الأول فى الوضع والمسافة التي تعجبهم ووجدت أن التنظيم الأفضل يعتمد على مبدأ التوازن الميكانيكى بمعنى أن الخط الأول الأطول يقع بعيدا عن المركز بنصف المسافة التى يبعد عنها الخط الأصفر . كما لو كان ينبغى لرجل ثقيل أن يجلس علي مسافة تقديرها نصف المسافة التى يجلس عليها طفل فى أرجوحة كما يظهر فى الشكل الآتى :

وقد أجريت تجارب علي سيكلوجية التذوق الموسيقى فالموسيقى بطبيعتها أقرب الفنون طواعية لدراسة علم النفس لما تتميز به مادتها من سرعة التلاشى بحيث تتضح فيها عمليات الاستجابة في عقل السامعين فالبحث في الجمال هنا يتضح بالبحث في الأثر وقد ذهب ماير Myers [1] إلي تصنيف المستمعين للموسيقي إلي الأنماط الأربعة التي ذكرها بولو للألوان .

---

(1) Myers and Ortman: The Effect of Music . ed M. shoen New York - Harcourt , Brace and company 1927. P. 10 - 37 . 38 - 76 . Charles Myers,Individual Diffirences in enjoying Music, British Journal Psychology , 1922 X 111. 52 - 71 .

وهي الموضوعى والفزيولجي والارتباطي والشخصي ، والموضوعي يوجه عنايته إلى خصائص الموسيقى والتكنيك والذاتى يلاحظ أثر الموسيقى علي إحساسه فيصف ما يحس به إزاء الموسيقى فقد يحس بأنه يغوص في بحر أو أن أذنه قد ثقبت أما الارتباطي فيذكر مناظر واحداث وأشخاص ترتبط الموسيقي بهم وهذا النوع قليل بين المتعمقين فى الموسيقى أما الشخص الذى يشخص الموسيقى بحيث يصفها بأنها مرحة أو غامضة أو لعوب في رأى ماير Myers كما ذهب أيضا يولو Bullough إلى أنه أكثر الأصناف استطيقية .

فتجربة النوع الموضوعي تتصف بأنها نقدية عقلانية والذاتي بدائية ساذجة والارتباطى متنوعة جداً إلي حد لا يعتمد عليها أما بالنسبة للمتذوق الشخصىcharactertype فهو يهب الموسيقي نفسها مزاجا وأحوالا وخصائص ونشاطاً قد يشاركه فيه أولا يشاركه أى إنسان يصفها بأنها مرحة بدون أن يكون هو في هذه الحال مرحا يقول أحد المستمعين إن الموسيقي كانت مرحة في بعض أجزائها ولكن كنت أشعر بالعكس طول الوقت .

ويتفق ما يروبولو فى أن النوع الشخصى هو أكثر الجميع استطيقية لقدرته على تكييف العمل الفنى ويضيف Ortmann زميل ماير تصنيف المستمعين إلى ثلاثة أنواع أخرى هى الحسى sensorial والادراكي perceptual والخيالى imaginal .

فالحسى محدود بالمادة الحسية أما الإدراكي فيدخل في اعتباره التنظيم الذي يكسب المادة الحسية وجودا أكثر معقولية أما الخيالي فهو أقدر علي استعادة المادة الحسية بنشاط أو إضافة مادة تزيد عليها بواسطة خياله الخلاق .

ومن الواضح أن الاستجابة الأولي هي الاستجابة الشائعة عند الأطفال وغير الموهوبين في حين أن الاستجابة الإدراكية والخيالية توجد عند الموهوبين من المستمعين والموسيقيين المدربين .

وإن كان من الضروري جدا عند الخبراء في الموسيقي الاستجابة الحسية للصوت ذلك لأن تقدير المادة الحسية يكون أفضل عند الخبراء كما يقول برات [1] .

بمعني آخر أنه لابد في الإدراك الجمالى الاستطيقي أن ننتبه إلي الخصائص الحسية للموضوعات الفنية من صوت أولون أو سطح لا إلي ما يرتبط بها لأن الإدراك الاستطيقي هو إدراك مباشر لا يتجاوز العمل الفني إلي ما يرتبط به من معاني مختلفة عنه .

---

(1) G.C. Pratt, the Meaning of Music-New York. Mc Graw Hill Book Company 1981 P.71 76 .

(ب) الخبـــرة الجماليـــة ومـــوقف النـــاقـد :

١- التـذوق والحـــكم بالقيمة :

قد يرى البعض تعارضا بين التذوق الفني وبين النقد الفني . فالمتذوق يقبل علي تجربة مباشرة ولا يميل إلي تحليل الموضوع الذي يتذوقه أو يأخذ في تشريحه ومقارنته بغيره والمتذوق يتقبل العمل الفني لكي يستمتع به .

أما الناقد فيأخذ في تقييم هذا العمل علي ضوء معايير معينة ليري مدي نجاحه أو اخفاقه في تحقيق هذه المعايير ، والمتذوق ينأي عن وصف العمل الفني بواسطة التصورات العامة والأفكار المجردة التي تلغي خصائصه الذاتية لأن العمل الفني علي حد قول الفيلسوف الايطالي كروتشة هو شيء فريد في ذاته والأعمال الفنية ليست علي الاطلاق مترادفة synonyme ولا يمكن أن نسلب العمل الفني فرديته لأنه موضوع مختلف كل الاختلاف عن أى منتج صناعي له مواصفات يمكن الاتفاق عليها بل علي العكس من ذلك يمكن للعمل الفني أن يحطم القواعد العامة والأساليب التقليدية المتعارف عليها ويكتسب مع ذلك قيمة جمالية .

ولكن يمكن علي الرغم من كل ذلك أن نقول أن التذوق والنقد عمليتان متصلتان كل الاتصال فالتذوق ليس مجرد عملية تقبل سلبي ، وإنما يفترض القيام بعمليات ايجابية لأنه يفترض القدرة علي الاختيار والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفني لأننا عندما ندرك عملا فنيامعينالا نراه دفعة واحدة بل نأخذ في تعديل رؤيتنا وننتقل تدريجيا من زاوية إلي أخري وتذوقنا للعمل الفني يعتمد علي خبرتنا السابقة وعلي ما سلمنا به ضمنيا من معايير ومقاييس جمالية يقال ان أول قصيدة نقرأها ونستمتع بها تحدد لنا معيار ما نقدره بعد ذلك من شعر فالاحساس بالعمل الفني والميل إليه يقترن دائما بالحكم عليه وفي هذا يقال ان ما نرغب فيه أو نفضله هو الذي ينطوي علي القيمة.

ومما لا شك فيه أن اختلاف النقاد وتشعب اتجاهاتهم في النقد إنما يرجع إلي اختلاف الأسس الفلسفية التي يستند إليها نقدهم ومن الطبيعي أن الإختلاف في تصور القيمة الجمالية من حيث وجودها الموضوعي أو وجودها الذاتي قد انتهي إلي انقسام النقد إلي اتجاهين رئيسيين هما الاتجاه الذاتي الذي يرجع في تقييمه للعمل الفني إلي الأثر الفني الذي يحدثه الفن في متذوقه ولقد زاد الاهتمام بهذا الأثر خاصة في العصور الحديثة بعد أن اتسع المجال أمام الفنان في التعبير عن ذاته الفردية .

وعلي نحو ما نجد في النزعة الرومانسية التي أطلقت العنان للفنان في التعبير عن عالمه الخيالي أواللاشعوري علي نحو ما نجد في النزعة التعبيرية والسوريالية .

وفي إطار هذا الاتجاه دعا النقاد إلي أهمية تجربة الناقد وتأثره بالعمل الفني ولذلك فقد عرف مذهب الانطباعية impressionism في تقييم الأعمال الفنية ومن أشهر من أخذوا بهذا الاتجاه في الأدب الأوروبي أوسكاروايلد واناتول فرانس وباتر في الفنون المرئية وديبوسى Debussy في الموسيقى وقد انتهي هذا الاتجاه بالنقد إلي أن يكون أقرب إلي الخلق الفني لأنه ليس علما محددا بقواعد أو معايير وإنما أساسه خبرة الناقد وتأثره بالعمل الفني .

أما الاتجاه الموضوعي في النقد فهو الذي يعتمد علي معايير موضوعية في تقييمه للأعمال الفنية وتختلف مذاهبه بحسب اختلاف هذه المعايير ومن الممكن أن نذكر أمثلة له بالنقد بواسطة القواعد المستمدة من قدماء النقاد والنقد السياقي Contextual وهو النقد بواسطة تحليل المضمون وما ينطوي عليه من معايير ذات دلالة معينة قد تكون فكرية أو اجتماعية أو أخلاقية ، والنقد الحديث وهو يقتصر علي الخصائص الجمالية والشكلية للعمل الفني بغير البحث عن أى ارتباطات أخري مستمدة من البيئة أو الحياة الإنسانية، ويمكن أن نوضح هذه الاتجاهات الثلاثة فيما يلي :

أولا : النقد بواسطة القواعد Criticism by rules :

عرف هذا النقد باسم النقد الكلاسيكي الحديث Neo classical criticism وساد في القرنين السابع عشر والثامن عشر وقد اعتمد أصحابه علي قواعد قدماء اليونان والرومان سواء في الأدب أو في الفنون المرئية ومن أشهر نقاد هذا المذهب في أوروبا بولو Boileau (١٦٣٦ / ١٧١١) الذي جعل من سلطة أرسطو وهوراس عماد النظرية الكلاسيكية الجديدة .

وقد أخذ هذا النقد الكلاسيكي بتصنيف الأدب والتصوير إلي أنواع ، ففي الشعر مثلا نجد الغنائى والملحمي والدرامي ولكل نوع من هذه الأنوع قواعده الخاصة ولعل أشهر قواعد النقد الكلاسيكي بالنسبة للشعر المسرحي قاعدة الوحدات الدرامية الثلاث التي أقرها كاستلفترو Castelvetro عام ١٥٧٠ الذي اعتمد علي أرسطو فذهب إلي ضرورة تحقق وحدتا الزمان والمكان في الدراما فمنظر الدراما لا يجب أن ينتقل من مكان إلي آخر والزمن الذي تجري فيه الأحداث يستمر لدورة شمسية واحدة ومن الطبيعي أن تتعارض هذه القاعدة مع ما يجري في المسرحية الحديثة من أن يكون المنظر الثاني بعد

خمس سنوات مثلا أو مكان آخر فإذا ما روعيت وحدتا الزمان والمكان فان وحدة الفعل أو الحدث سوف تترتب علي ذلك بالضرورة وقد راعت الدراما الأوربية هذه الوحدات لأكثر من قرنين من الزمان .

غير أنه يجدر أن نلاحظ أن الوحدات الثلاث التي يفترض أنها مستمدة من أرسطو ليست موجودة عند أرسطو لأنه لم يؤكد إلا إحداها وهي وحدة الفعل التي عدها كاستلفترو تابعة للوحدتين الأخريين ولقد أكد أرسطو أهمية الارتباط بين أحداث المسرحية بحيث يكون لها وحدة ويتحدث عن الزمان في نص واحد يقول فيه إن المأساة يجب أن تنحصر في دورة شمسية واحدة ولكنه لا يذكر وحدة المكان .

لقد حاول النقاد تطبيق هذه القواعد علي دراسة مسرح شكسبير فتبين لهم أن مسرحيات شكسبير مثلا لا تراعي هذه القواعد ولا نقاء النوع فقد خلط شكسبير في مسرحياته بين المواقف المؤسفة والمواقف الكوميدية واهتزت الشخصيات أو النماذج بحيث أمكن أن تتناقض النماذج فياجو مثلا الذي ظهر في عطيل مثال الخبث والنذالة يتناقض مع دوره كضابط من رجال جيش عطيل – وديدمونه لم يكن من الجائز لها أن تقع في حب عطيل لكن أرسطو حين وضع القواعد لم يكن أمامه نماذج مسرح شكسبير بل مسرح أسخيلوس وصوفيكليس ويوربيدس وهذا يكفي ليبين أن التمسك بالقواعد لا يكفي كمنهج في النقد وإن أفاد إلي حد ما في حدود العصر والنماذج التي ظهرت فيها هذه القواعد ولذلك لابد من أن تكون القواعد مرنة بحسب تأثير العمل الفني ونجاحه ككل عند المتذوق .

ويؤخذ علي هذا النقد أنه لا يبين إلا التشابه بين الأعمال المشتركة في النوع لا الاختلافات الفردية.

ثانيا : النقـد السياقى : Contextual Criticisim .

يعتمد هذا النقد علي تقييم العمل الفنى من جهة تأثره بالبيئة التاريخية والاجتماعية والأخلاقية وقد بلغ هذا المنهج في النقد أوجه في منتصف القرن التاسع عشر حيث نظر إلي العمل الفني نظرة تجريبية أى علي أنه حادثة طبيعية وتبعا لهذا المنهج لا يمكن النظر إلي العمل الفني في حد ذاته بل يربطه بأسبابه وأثاره وتفاعله مع الأحداث .

وترجع نشأة هذا النقد إلي سيادة النظرة العلمية نتيجة لتقدم العلوم الطبيعية وإلي سيطرة النزعة الوضعية Positivism في الفلسفة بعد أن أصبح العلم أثمن ما قدمه

العقل الإنساني . .

وظلت أحكام النقاد تتضارب بسبب اعتمادها علي الآراء الذاتية ، ولذلك فقد بدا أنه إذا أمكن أن يدرس الفن علميا ، أى بالنظر إلي السياق الذي يرد فيه فيمكن للنقد الفني أن يتحول إلي علم في النهاية ، وقد ساعد علي تأكيد هذه النظرة تقدم العلوم الاجتماعية خاصة علم الاجتماع والأنثروبولجيا والاقتصاد وعلم النفس وهي العلوم التي تناولت ظواهر كان ينظر إليها علي أنها من النوع الغيبي الذي لا يخضع للدراسة العلمية كالنفس والدين ولعل من أبرز مذاهب النقد الملتزمة بهذا الاتجاه مذاهب النقد الماركسي .

تري الماركسية أن جميع مؤسسات المجتمع تتأثر بإيديولوجيا واحدة والايديولوجيا بدورها تفسر علي ضوء النظام الاقتصادي أو بمعني آخر علي ضوء الطبقة المتحكمة في وسائل الانتاج ولذلك يمكن أن توصف الماركسية بالحتمية الإقتصادية ، وإذا كان للعوامل الأخري التاريخية أو المادية من أثر علي الفن الا أن الماركسيون يؤكدون أولوية العامل الإقتصادي ، وتأثير المجتمع علي العمل الفني يظهر في رأى الماركسيون من جهتين :

أولا : عن طريق موقف الفنان الطبقي أو موقفه من الصراع الدائر في عصره بين الطبقة المتحكمة في قوي الانتاج أو الطبقة المعارضة لها . ومن جهة ثانية يظهر أثر المجتمع في المضمون الاجتماعي الذي ينعكس في العمل الفني نفسه .

وأول ما يؤخذ علي هذه النظرية أن دوافع الخلق الفني سواء كانت مناصرة لثورة البروليتارية أو جمع المال أو الوصول إلي النفوذ ليست مما يعد من أسس النقد لأنها أقرب إلي نفسية الفنان أو تاريخ حياته .

أما البحث عن المضمون الاجتماعي في العمل الفني فهو يهدم الكثير من الأعمال الفنية التي لا يتضح فيها هذا المضمون - كذلك يتجاوز النقد الماركسى مجرد التحليل إلي الحكم علي كل عمل فني لا من خلال قيمته الجمالية بل من جهة علاقته بتشجيع الثورة - ومن هنا يقترب الماركسيون في نظريتهم النقدية من المواقف الأخلاقية التي وقفها الفلاسفة من قديم علي نحو ما فعل أفلاطون وتولستوي من قبل .

أيضا يمكن أن نذكر من أمثلة هذا النقد السياقي الناقد الفرنسي المعاصر لماركس ، هيبوليت تين Taine وقد تأثر تين كما تأثر معاصروه بتقدم العلوم في منتصف القرن التاسع عشر ونظر إلي الفنون كما نظر إلي سائر النظم الفكرية الأخري كالفلسفة والسياسة

والعلم علي أنها ثمرة للبيئة الاجتماعية والعوامل المادية الملموسة المحددة علميا وتوصل تين إلي المؤثرات الرئيسية الثلاث التي تشكل الأدب والفن وهي البيئة والعصر والجنس. فالجنس يشير إلي السمات الوراثية المميزة لطبيعة الفنان الموروثة له من جنسه كالتميز بالذكاء أو الجرأة أو عكسها أما البيئة فتعني المناخ الجغرافي ومن ذلك أن الجنس الجرماني قد اختلف عن الجنس اللاتيني في الأصل الوراثي وفي البيئة فالجرمان قد عاشوا في أوساط رطبة قاتمة غائمة في حين عاش اللاتين وسط أجمل المناظر الطبيعية علي السواحل المضيئة أما الزمن فهو العصر والمرحلة التاريخية .

غير أن هذه المحاولات لا تكفي لفهم العبقريات الفردية لأنها تجعل منها نموذجا للعصر ولا تبين لنا الخصائص المميزة لكل منها فهاهو لافونتين وراسين يولدان في منطقة واحدة وعصر واحد لكل منهما سمات أدبية مختلفة ولم يتمسك تين بهذه النظرية في كل كتاباته وعندما تناول شكسبير بالدراسة لم يبين أنه صدي للظروف الخارجية تماما .

لذلك يرى البعض أن الفن ليس مرآة الزمن بل إن الآثار الفنية هي التي تحدد لنا طبيعة العصر فلو سلبنا العصر الفكتوري قصص ديكنز وشعر تنسون والتصوير الأكاديمي ونحت وولرفما الذي يبقي له ؟ إن الأعمال الفنية تساعد علي فهم العصر وليس هو الذي يساعد علي فهم الأعمال الفنية .

وإلي جانب الحتمية الإقتصادية في الماركسية والحتمية الاجتماعية عند تين ظهرت حتمية سيكلوجية عند سانت بوف saint de Beuve ولم يقل بوف بالحتمية السيكلوجية ولكنه رأى أنه بالرجوع إلي دراسة حياة الفنان والأدب والعوامل الرئيسية المؤثرة في حياته يمكن لنا أن نصل إلي فهم إنتاجه وتقديره كذلك تأكدت هذه النظرية مع فرويد وتفسيره لمؤثرات الإبداع الفني .

ونظرية فرويد باختصار [١] تري أن الفنان هو شخص لا يستطيع تحقيق رغباته في الواقع فيلجأ إلي التعبير عنها في عالم الخيال بواسطة الرموز والآليات التي تجعل من خيالاته موضوعا مشتركا بينه وبين مجتمعه .

وكذلك ساعد التحليل النفسى بلا شك في تفسير كثير من الرموز التي تحفل بها الأعمال الفنية .

---

(1) Sigmond Freud : Ageneral introduction to psychoanalysis (New York 1935) Leonardo da Vinci (1947) .

لقد حاول اتباع النقد العلمي والسياقي أن يكونوا علميين بقدر الإمكان ليكون النقد موضوعيا ودقيقا كالعلوم الطبيعية - ولكن بعد نهاية القرن التاسع عشر ظهر رد فعل ضد هذا الاتجاه ونشأ مع تيار الفن للفن دعوة لفصل الفن واستقلاله عن النظم الأخري فمهد ذلك لقيام النقد الحديث الذي يحاول أن يستند إلي الخصائص الجمالية وحدها في العمل الفني ذاته فلا يعتمد علي مجرد التأثر الشخصى ، ولا يعتمد علي مجرد البحث في علاقة العمل الفني بأى ظاهرة أخري مخالفة له .

ثالثا : النقد الحديث :

ويعد النقد الحديث من اشهر اتجاهات النقد الحالي وهو يستوحي عبارة ماثيو ارنولد أن ننظر إلي الموضوع كما هو في الواقع ومعني هذا أن النقد الحديث يتجه إلي طبيعة الموضوع وحدها وفي نفس الوقت يستبعد هذا النقد كل ما يقع خارج العمل الفني ، ولذلك فأتباعه يرفضون كل أنواع النقد التي تنحرف عن النظر إلي العمل ذاته لكي تبحث في التاريخ أو المجتمع أو سيكلوجية المؤلف كما يستبعدون مصدر العمل وعوامل نشأته ويستبعدون غايته يقول جون كرورانسوم Crowe Ransom الذي أطلق علي هذا النقد اسم النقد الحديث : اتجه إلي الموضوع واترك المشاعر تتخذ مجراها [1] ويبدو أن هذا النقد أقرب إلي النقد الموضوعي للقرنين السابع والثامن عشر لأنه ينظر إلي العمل نفسه ويستبعد الناقد احساساته ولكنه يرفض القواعد لأنه ناقد تحليلي وليس ناقدا تقويميا: interpretive not judicial غايته توضيح العمل ولذلك فهم يهتمون بالخصائص الفردية للعمل الفني أما النقد بالقواعد فيرجع الفردى إلى الكلى أو إلى الأصناف والأنواع.

وإذا كان هذا النقد يقع في مجال النقد الأدبي إلا أنه يتأثر بالاتجاه الشكلي في النقد التشكيلي مع Fry , Bell اللذان ينصب نقدهما علي الوسائط الشكلية وعلي الصورة الفنية كما يقرب من نقد هانسلك للموسيقي الذي لا ينبغي أن يتعدي نطاق اللغة الموسيقية نفسها يقول كلينث برووك Cleanth Brook إن القصيدة هي : نمط من الحلول والإتزان و التوافقات .

---

(1) Attend to the poetic object and let the feelings take care of themselves as Pure Speculation The Intlent of the critic P. 96 -97.

غير ان النظر إلي الأدب علي غرار النظر إلي الموسيقي والتصوير يفتح مجالا لمناقشة رأى النقاد المحدثين لأن للأدب مضمونا يمكن أن يناقش علي ضوء السياق الفكري والاجتماعي ولأن الأدب ينطوي علي دلالة معرفية . ويمكن أن نذكر علي رأس حركة النقد الحديث من الإنجليز ت . س .. اليوت Eliot ورتيشاردز Richards وبروك ورنسوم Runsom وتيت Tate ويختلف بعضهم عن بعض في مدي الأهمية التي يعطونها للمعلومات العلمية والتاريخية التي يضيفونها إلي نقدهم .

ويمثل الدكتور زكى نجيب محمود في وقتنا الحاضر – هذا الاتجاه الذي يعرف بالنقد الحديث ويقول إن هناك اتجاهين في النقد ، أحدهما يطالب الفن بأن يحاكي إما داخل الفنان أى التعبير عن نفسه أو يحاكي خارجه أى عالمه الخارجي .

لكن هناك مذهبا ثالثا يتشيع له وهو السائد في النقد الجديد في أوروبا وأمريكا ، كما أنه قديم معروف عند العرب الأقدمين ومؤداه أن ينصب تحليل الناقد علي العمل الفني نفسه لا لتنفذ خلاله إلي نفس الفنان ولا إلي العالم الخارجي بماضية وحاضره ، بل لنقف عنده هو ذاته فنري كيف تأتلف عناصره مما قد أدى إلي حسن وقعه علي ذوق المتذوق. نعم نحصر أنفسنا في العمل الفني نفسه ، فلا نسمح لأى عامل خارجي أن يتدخل في حكمنا كنفس الفنان ومشاعره أو حوادث التاريخ أو الأساطير الدينية أو غير الدينية أو المبادىء الخلقية أو الأفكار الفلسفية أو المذاهب السياسة .

فلا يجوز للناقد بناء علي هذه المدرسة الجديدة أن يسأل عن لوحة مثلا قائلا ما مغزاها؟ أو ما معناها ؟ لأنه لا مغزي ولا معني في الفنون إذ الفن خلق لكائن جديد ، هل نسأل عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو عن غروب قائلين ما مغزي وما معني أو هل ترانا ننظر إلي التكوين وحده معجبين أو نافرين ؟ [١] .والناقد الأدبى عالم في مجاله فهو يبدأ بقراءة أولي للنص الأدبي أو القصيدة من الشعر وهي قراءة أولي بها يحب القارىء ما يقرأه أو يكرهه ولكنه لا يقف عند هذا الحد إذ يقتضى النقد عملية تفسير عقلية لما تذوقه ، علي الناقد الأدبي أن يتتبع أثر اللفظ في نفس السامع وكيف كان صوت اللفظ إيحاء بالمعني فقد يكثر الشاعر من لفظة معينة وقد ترتبط اللفظة

---

(١) د . زكي نجيب محمود في فلسفة النقد دار الشروق سنة ١٩٧٩ الطبعة الأولي صـ ٣٢ أنظر أيضا صـ ٢٢٠ إلي صـ ٢٢٦ .

بسياق يختلف من شاعر إلي آخر - يقول الدكتور زكي نجيب محمود إن طريق النقد بتحليل النص هو طريق الناقدين القدامي وهو طريق ربما شقه أمامهم عمل الفقهاء في تحليل النص القرآني تحليلا يمكن صاحبه من استخراج الأحكام .

وقد استمد من عبد القاهر الجرجاني ومن كتابه اسرار البلاغة معيارا لتقويم الشعر ، يعتمد علي هذا النقد التحليلي الموضوعي قبل ما جاءت به مدرسة النقد الجديد في أوروبا وأمريكا مع كينيث بروك وغيره بما يقرب من تسعة قرون [١] .

(جـ) الخبرة الجمالية في الإبداع الفني :

يتسع تفسير الإبداع الفني لوجهات نظر عديدة إذ قد تعرض لدراستها الفلاسفة وعلماء النفس والفنانون والنقاد علي السواء منذ أقدم العصور إلي اليوم .

ويجدر أن نفرق هنا أيضا بين النظريات الفلسفية و النظريات العلمية التي قدمت نتائج بهذا الصدد .

ولعل أقدم النظريات الفلسفية التي نجدها حول تفسير الخلق الفني هي نظرية الالهام l'inspiration ونظرية الالهام تفترض موهبة معينة واستعدادا فطريا خاصا يجعل من الفنان شخصية فريدة في نوعها وعن هذه الشخصية يصدر الكثير من أنواع الخلق الفني خاصة في الشعر وفي الموسيقي .

وقد عني هنري دولا كروا [٢] في مؤلفه سيكلوجية الفن بتحليل نفسية كثير من الفنانين ، ورد عملية الخلق عندهم إلي هذا العامل ومما يذكر بهذا الصدد ذلك الحلم الذي أملي علي الشاعر الانجليزي كوليريدج بقصيدة بلغت أبياتها حوالي ٣٠٠ ثلاثمائة يتصورها فى نومه وهى قصيدة " كوبلاى خان " ويذكر أنه حين استيقظ وعمد إلي كتاباتها أحس كما لو كان واقعا تحت سحر معين - كذلك تروي جورج صاند أن الخلق عند شوبان كان يأتيه تلقائيا وكان يجده بغير أن يسعي للحصول عليه ولا يتوقعه كان فجائيا ساميا ولعل هذه النظريات الحديثة إنما هى تجديد فى النظرية القديمة التى قدمها أفلاطون قبل ذلك بأكثر من عشرين قرن وقد ألف في هذا الموضوع محاورتين ذكر فيهما تفسيره لمصدر الخلق الفني عند الشعراء ففي محاورة إيون يشبه الشعراء بكهنة الآلهة

---

(١) انظر في فلسفة النقد من ص ١٠٩ إلي ص ١٢٥ .

(2) Henri Delacroix.Psychologie de l'art. Librairie Felix Alan 1927

كوبيلا الذين لايرقصون إلا اذا فقدوا صوابهم وكذلك يقول عن الشعراء الغنائيين إنهم لا ينظمون قصائدهم الجميلة وهم منتبهون وحين يبدأون التلحين والتوقيع يأخذهم هيام عنيف وينزل عليهم الوحي الالهي ويصبح شأنهم شأن كاهنات باخوس إله الخمر حين يهذين ولا يعين [١] كذلك يأخذ علي رواة شعر هوميروس عدم وعيهم بما يقولون فهم مسحورون أو منقادون بفعل ما يشبه المغناطيسية وإذا ناقشهم في حقيقة ما يذكرون وجدهم لا يعون ما يقولون .

أما محاورة فايدروس Phaedrus التي كرسها لتفسير الجمال فتعد من أهم محاورات أفلاطون كشفا عن حقيقة تأملاته الفلسفية فى الفن والجمال وفيها يقدم نظريته في الهوس Mania فيري أن من الهوس ما هو مرضى ومنه ما هو سماوي مصدره الآلهة وللنوع الآلهي منه أربعة أمثلة مشاهدة [٢] أولها هوس النبوءة الذي يحدث لكاهنات الاله أبوللو وثانيهاهو هوس الصوفية أصحاب الأسرار الدينية وثالثها هوس يصيب الشعراء وينتج عنه الهام هو المنبع الأساسى لإبداعهم وإجادتهم حتي لتخبوإلي جانبه البراعة الفنية مهما بلغت يقول « ذلك لأن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الهوس الصادر عن ربات شعر ظنا منه أن مهارته الانسانية تكفي لأن تجعله شاعرا في آخر الأمر فلابد أن يكون مصيره الفشل ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسهم الهوس »[٣] .

أما رابع أنواع الهوس فهو هوس الحب الذي يدفع المحبين إلي البحث عن كل أنواع الجمال والسمو .

ومن أشهر الشعراء الذين اتبعوا رأى أفلاطون في تفسير الإبداع في الشعر هو شكسبير الذي قرب بين المهووس والمحب والشاعر .

وخلاصة القول في هذه النظرية أن قوة الخلق عند الفنان ليست صادرة عن إرادته أو مهارته بل مصدرها قوة تسيطر علي الفنان بحيث يتحول إلي واسطة يتلقي ويبدع وليس له اختيار . وإذا كان التحليل النفسى نظرية أقرب لعلم النفس الا أنها في الواقع قد جاءت بتفسير يرجع الخلق الفني إلي الجانب اللاعقلاني irrational الذي أشار إليه

---

(١) انظر محاورة إيون ترجمة د . سهير القلماوي ود . صقر خفاجة - إيون ص ٥٣٤ .

(٢) انظر محاولة فايدروس أو عن الجمال ترجمة د . أميرة حلمى مطر - دار المعارف سنة ١٩٦٩

(٣) المرجع نفسه ١٢٤٥ .

أفلاطون بأفكار الجذب والهوس وهو الجانب المعروف بنظرية اللاشعور unconscious الذي يعـد عند فرويد وأتباعه المنبع الرئيسي لإبداع الفنان .

وخلاصة رأى المدرسة الفرويدية في الإبداع الفني تتضح من خلال مقارنتها بين نفسية الفنان والمريض النفسى « العصابي » nuorotic فالعبقرية والمرض النفسي مصدرهما واحد هو طاقة اللاشعور الذى ينطوى على صراع ، فإذا نجحت الأناالواعية Ego في حل الصراع ظهر السلوك الابتكاري ، أما إذا فشلت وحدث كبت فقد ينتهي الكبت إلي ظهور المرض في شكل عصاب .

والفنان إنما يلجأ إلي عالم الخيال الفني لكي يحقق فيه بواسطة آليات التسامي sublimation ما عجز عن تحقيقه في الواقع وهو يعبر عن رغباته المكبوتة في اللاشعور (رغبة في الشعور بالقوة أو الحب .. الخ) مثلا في ما ينتجه من عمل فني في حين أن العصابي لا يستطيع أن يعبر عن هذه الدوافع في أى مستوي لذلك تظل مكبوتة في اللاشعور مما يؤدي في النهاية إلي المرض النفسي بمعني أن فرويد يفسر الإبداع الفني علي ضوء نظريته العامة في التحليل النفسى فيري أن الأنا Ego أو الذات الواعية تقوم بدور هام حين تصوغ الدوافع اللاشعورية المختزنة في الهي . وهي في الأعم الأغلب ذات محتوي جنسى Libido بما يتفق والمثل العليا التي ترضى عنها وتفرضها الأنا العليا super-ego المكتسبة بالتربية والتي لا توجد عند الطفل وتتمثل عادة في سلطة الوالدين والمجتمع بحيث يصبح في النهاية للتعبير الفني قيمة كبيرة في عالم الواقع ، وكذلك يبدو التعبير الفني في النهاية بعيدا عن الدوافع اللاشعورية التي صدر عنها ، وذلك بفضل تدخل الأنا الواعية في تنظيمها لهذه الدوافع وتهذيبها تهذيبا يوفق بينها وبين الأنا العليا ، كذلك فسر فرويد تلك الدوافع اللاشعورية التي تدخل في الإبداع الفني ، وحاول قدر الإمكان أن يبين كيف يتفق هذا الانتاج مع المثل والأهداف الدينية والأخلاقية الموجودة في ضمير المجتمع ، وقدم فرويد علي أساس من هذه النظرية تحليلا سيكلوجيا لعبقرية ليوناردو دافنشى . يتضح فيه كيف انعكس انحرافه إلي الجنسية المثلية Homosexuality في أعماله الفنية التي جاءت نموذجا لاختلاط صفات الذكورة بالأنوثة كما يظهر في لوحات (يوحنا المعمدان والموناليزا أو الجيوكندا والقديسة آن) خاصة في تلك الابتسامة المميزة التي يرجع فرويد أنها ابتسامة أمه التي تعلق بها إلي حد لم يستطع معه أن يكون أى علاقة بالجنس الآخر ، بل كانت له علاقات ببعض الشبان المتازين بالجمال وبالنبوغ ويؤكد فرويد أن ظروف ليوناردو في الطفولة هي التي أثرت

علي سلوكه بعد ذلك خاصة إذا علمنا أن أمه لم تتزوج أباه شرعا وأنه ظل في طفولته مشغولا بتفسير نشأة الأطفال إلي حد أن ذكر حلما غريبا أورد فيه رأى المصريين القدماء في طائر الحدأة المسمى «موت»، ووسيلة تلقيح هذا الطائر وإخصابه إذ تلقح بلا حاجة إلي ذكور وأنها رمز الأم Mut (١)

ولقد تطورت نظرية التحليل النفسى مع يونج مؤسس علم النفس التحليلي خاصة في نظرية اللاشعور الجمعي فقد رأى يونج أن المحتوي اللاشعوري عند الفنان لا يماثل دائما لا شعور الشخص العادي ولا العصابي وإنما يتميز بطبيعة مختلفة إذ تتمثل فيه أحلام ورموز جماعية فاللاشعور عند فرويد مكتسب أما عند يونج فبعضه مكتسب ، وبعضه موروث من الجنس انتقل بالوراثة إلي الفنان حاملا خبرات الأسلاف وعنه تصدر الأعمال الفنية .

ويغوص الفنان إلي أغوار اللاشعور يستخرج منها ما سماه يونج بالنماذج البدائية للشعور Archetypal forms وهذه الصورة تستجيب لها الطبيعة الانسانية لأنها متوارثة مع خبرة الجنس البشري علي مدي العصور المختلفة يقول ان هناك بعض الصور تستمر موجودة من ديانة إلي أخري أو حضارة إلي أخري كصورة الصليب أو الثعبان مثلا والخلاصة عند يونج أن الفنان لا يقتصر علي التعبير عن دوافعه الذاتية الخاصة به فحسب وانما يعبر عما يسميه باللاشعور الجمعي collective unconseious ويظهر في الرموز التي تظهر في الأساطير والأحلام والفن . لذلك فهو يري أن أصالة العمل الفني تتلخص في ابتعاده عن الخصائص الفردية والذاتية وعلي امكانية مشاركة الآخرين في هذا العمل كما رأى أن للمرضى فنونهم الخاصة التي تحمل آثار مرضهم .

ولقد وجدت نظرية الإلهام رواجا عند أتباع الحركة الرومانسية في الفن والأدب في القرن التاسع عشر . أما نظرية اللاشعور فقد سادت النزعة السوريالية في العصر الحديث في بداية القرن العشرين ، فقد قامت النزعة السوريالية surrealism في فرنسا علي أثر ظهور حركة الداديزم Dedaism عندما نشر أندرية بريتون A. Breton منشوره السوريالي عام ١٩٢٤ وعدت حركة لا تقتصر علي الفن التشكيلي وإنما يمكن أن تطبق في الأدب والشعر وأساسها هو تأكيد أهمية عالم اللاشعور وتقديمه علي العالم الواقعي الشعورى . وعلى هذا الأساس تدعو السوريالية فنانيها إلى الاسترسال فى عالم الخيالات والأحلام للوصول إلى أغوار هذا اللاشعور. ومن أبرز ممثليها فى التصوير

---

(١) انظر : ليوناردو دافنشى – لفرويد – ترجمة دكتور أحمد عكاشة ، مكتبة الانجلو المصرية – ١٩٧٠ .

ماكس إرنست و ميرو وأندرية ماسون و دالي و بيكاسو .

والنقد الذي يمكن توجيهه إلي هذا المذهب في تفسير الإبداع الفني يتلخص في أن الإلهام واللاشعور ينتهيان بدورهما إلي تفسيرات مختلفة متعددة . وإذا كانت الآلهة تنعم علينا على حد قول بول فاليري بمطلع القصيدة دون مقابل إلا أنه ينبغي علينا أن نؤلف البيت الثاني . ذلك لأن الموهبة والأصالة لا تكفي وحدها ولابد من العمل المتواصل والدراسة العميقة والتفكير المنطقي حتي يستكمل الفنان الاطار المناسب لتعبيره ، والصورة الفنية التي يضمنها تعبيره الفني ، كذلك يتضح أنه مهما كانت الأهمية النسبية لتلك الدوافع اللاشعورية إلا أنه لا ينبغي كذلك اغفال أهمية العوامل الشعورية الأخري في نفسية الفنان المبدع وهي القوي والملكات الفكرية والارادية كالقدرة علي التصور والتخيل والاحساس مما يظهر في دراسات علم النفس التجريبي المعاصر .

ومن جهة أخري يؤخذ علي نظرية فرويد في اللاشعور أنها ترجع مصدر العبقرية إلي أحداث الطفولة التي تشكل نفسية الانسان إلي آخر عمره مما يلغي أثر نمو التجارب الاجتماعية التي يمكن أن يكتسبها علي مدي حياته .

من جهة أخري نجد أن عملية التسامي التي يفسر بها الابتكار الفني ليس لها تفسيرا واضحا فالدافع إلي التسامي هو نفسه الدافع إلي العصاب والمرض النفسي وهو ضغط المجتمع علي اللاشعور الشبقي ، ويؤخذ علي مذهب فرويد أيضا تقسيمه الحياة النفسية إلي أنا وأنا أعلي وهي ، لكل منها وظيفة محددة الأمر الذي يباعد بينه وبين المنهج العلمي التجريبى ذلك لأنه يرجع إلي الطبائع الثابتة [١] .

ومن أهم النظريات التي شاعت لتفسير الابداع الفني تلك النظريات التي تتمسك بفكرة العبقرية .

العبقـــرية :

وأول من قال بالعبقرية كمصدر للأصالة والخلق هو الفيلسوف الألماني عمانويل كانط وذلك في نهاية القرن الثامن عشر وقد شاعت الكلمة بعد ذلك غير أن الكلمة في حد ذاتها لاتعد حلا للمشكلة لأننا إذا سألنا لم تسقط الأشياء إلي أسفل فنحن لانستطيع أن

---

(١) انظر د . مصطفي سويف « الأسس النفسية للإبداع الفني » دار المعارف الطبعة الثانية عام ١٩٥٩ ص ٨٢ .

نقول إنها الجاذبية مالم تكن هذه الكلمة اختزالا لمجموعة من الملاحظات التجريبية والقوانين الرياضية التي تفسر لنا العوامل المؤدية إلي سقوط الأشياء ، وبالمثل لا يكفي أن نفسر الإبداع الفنى بأن نقول بالعبقرية مالم تكن كلمة العبقرية يمكن تفسيرها على ضوء العوامل السيكلوجية والتجريبية وقد تمت محاولات للربط بين العبقرية وبعض السمات السيكلوجية والفزيولوجية غير أن هذه المحاولات واجهت صعوبات كبيرة لعدم القدرة علي ملاحظة العبقريات الماضية إلا بالرجوع إلي تاريخ حياتها ومذكراتها ومن ذلك القبيل الربط بين العبقرية والجنون أو بينها وبين بعض الأمراض مثل السل - وقد ترتبط العبقرية وازدياد الجانب الوجداني عند الفنان غير أن هذه المحاولات لتفسير العبقرية لم تنته إلي ارتباطات علمية موثوق بها وكثير من الأمثلة والشواهد العكسية تصدق أيضا فقد يكون الفنان نفسه سريع الانفعال في حين يكون إنتاجه مختلفا ويرفض الناقد الأمريكي ت . س اليوت هذه النظرية فيقول : إن الفنان لا يتميز بانفعالاته الخاصة أو انفعالاته باحداث الحياة بل قد تكون انفعالاته الخاصة بسيطة وسطحية وفجة»[١] .

ولكن إذا كانت هناك سمات خاصة بالفنان فهي أنه الشخص الذي يفكر بواسطة المادة الفنية أو الواسطة medium التي توجد في عناصر حسية كالألوان أو الأصوات التي تتفاعل وتنتظم فى العمل الفنى وأياكان عمق انفعالات الفنان أو دقة أفكاره فالذي لابد منه هو أن تتجسد هذه الأفكار والانفعالات في الوسائط الفنية الخاصة به ويضع الشاعر المعاصر W.H Auden المسألة علي الوجه الآتي يسأل الشاب « لم تود أن تكتب الشعر فإن أجاب بأن لديه أشياء خطيرة يريد أن يقولها فالغالب أنه ليس شاعرا أما إن أجاب بأنه يحب أن يدور حول الكلمات ويستمع لما تقوله فعندئذ فقط يمكنه أن يكون شاعرا»[٢] .

وقد أكد الفيلسوف الايطالي كروتشه أن موهبة الخلق الفني لا يمكن أن تنفصل عن وسائل التعبير التي يتعامل بها الفنان ، وبدون أن نتعرض لفلسفة كوتشه يمكن

---

(1) T.S. Eliot Selected Essays.

(2) W.H.Auden "Squares and oblong " in Poets at work New York, 1948. P.171.

باختصار أن نقول إن كروتشه يرفض بشدة قول أى إنسان إن لديه أشياء خطيرة يود قولها لكنه لا يجد الكلمات أو الأصوات أو الألوان التي يعبر بها لأنه لا يمكن علي الاطلاق أن يوجد لدي الفنان حدس بلا تعبير فحدس الموسيقي لا يمكن أن يكون شيئا آخر سوي نمط من الأصرات بل لا يمكن أن توجد فكرة قصيدة منفصلة عن كلمات القصيدة وأوانها وشكلها وتركيبها [1] . غير أن كروتشه تناقض مع نفسه إلي حد أن جلب علي نفسه نقدا مريرا ذلك لأنه يري أن الخلق الفني أنما هو عملية باطنيةأى أن فعل الخلق يحدث في الخيال فقط - ولا تحتاج هذه العملية عند الخلق لأى تعامل مع الوسائط المادية كأن تكون بيانوأو لوحة أو قطعة رخام الخ وطبعا لابد أن يستخدم الفنان مادة وسيطة لكنها في رأيه لابد من أن تكون ضمنية في عقله وباطنه ، وعلي هذا النحو يأخذ كروتشه قول ميخائيل انجلو « إن الفنان لا يصور بيده بل بعقله كمبدأ أساسى لتفسير أى خلق فني » .

أى أن تحقيق العمل الفني في الخارج ليس هو العملية الأساسية لدي الفنان بل هي مجرد إعادة إنتاج reproduction لخيالات وصور الفنان حتي تصبح ملموسة وشائعة بين الجميع. فهذا الموضوع الفيزيقي إنما هو مجرد أثر يقود المتذوق للفن إلي عملية إعادة خلق وإلي أن يعيد في خياله رؤيا الفنان .

ومما لا شك فيه أن هذه النظرية في الحدس عند كروتشة تؤكد موقفه المثالي في الفلسفة لأنها النظرية التي ترجع الحقيقة دائما إلي الروح أو العقل ، وما يحويه في حين يكون كل ما هو مادي محسوس غير حقيقى - ولما كان الفن يبلغ أقصي درجات الحقيقة فلأنه يتجاوز الحسي أو الفيزيقي .

غير أن الذي غاب عن ذهن كروتشة هو أن الفنان لا يستطيع أن يتصور العمل الفني في ذهنه بغير أن يكون علي صلة وثيقة من وسائطه المادية فلا يمكن مثلا لمايكل انجلو أن يحدس في عقله الفني بغير استيعاب تام للمواد الوسيطة في تصويره وإذا كان موزارت قد أمكنه تصور سمفونية قبل أن يكتبها إلا أنه لم يكن من الممكن له أن يحقق هذا العمل مالم يكن قد استطاع أن يلم بخبرة كبيرة عن واسطته المادية بالأصوات والآلات التي يستعملها.

---

(1) Benedeto Croce The Essence of Aesthetis, Trans. Ainsliee London 1921, P. 44 .

لذلك فأهم عوامل الخلق الفني هي التعامل بالوسائط المادية الخاصة بفن الفنان والتي يتجسد فيها خياله ورؤياه . فكلام كروتشه يفيد كما لو أن الفنان يتم خلق العمل الفنى في خياله ثم ينقله بأكلمه إلي اللغة المادية الفيزيقية ، ولكن ذلك لا يصدق علي الخلق الفني لأن الفنان عندما يجسد فكرته الخيالية في المادة قد يجدها لا تنطبق ولا تصلح ذلك لأن المادة الحسية ليست سلبية في مطالبها وهي تفرض علي الفنان خصائص فنية لازمة لها وهي توحي للفنان وتوجهه .

وعلي هذا الأساس تصبح الخبرة والممارسة والعمل من أهم عوامل الخلق والتمكن عند الفنان المبدع كذلك تثبت الدراسات النفسية والتجريبية أن الأديب والشاعر والفنان لا يمكن أن يبدع الا بعد أن يكتسب اطارا فنيا [١] Framework يستطيع من خلاله أن يتذوق العمل الفني ويقيمه ومن خلال هذا الاطار أيضا يفرض المقاييس التي توجهه إلي طريق الإبداع والأسلوب الذي يخاطب به الجمهور ومن هنا يمكن أن يفهم لِمَ يسهل علي الجمهور أو يصعب عليه فهم عمل فني إذ قد لا يفهم المتذوق عملا فنيا معينا لأن الأسلوب أو الاطار الفني الذي يصدر من خلاله عمل الفنان يكون غريبا أو جديدا علي المتذوق لأعمال هذا الفنان ولما كان الاطار الفني سواء عند الفنان المبدع أو المتذوق للعمل الفني شيئا مكتسبا من الخبرات السابقة التي أطلع عليها الفنان بل إنه أيضا محصلة علاقة الفنان بالبيئة المحيطة به لذلك فان عملية الابداع الفني عملية مرتبطة بالحياة والمجتمع ولذلك تؤكد الدراسات الجمالية سواء منها العلمية أو الفلسفية أثر العوامل الاقتصادية والاجتماعية والفكرية علي ظهور العبقريات الفنية ، فمن الواضح أن كثيرا من الحركات الفنية قد ارتبطت بتغيرات كبيرة في الحياة الاجتماعية وعلي مر العصور يمكن لنا أن نجد أمثلة لهذا التفاعل فالمسرح اليوناني قد نشأ وازدهر في حضن الديمقراطية الآثينية والحركة الرومانسية التي ظهرت في أوربا في نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر والتي تميزت بزيادة العناية بالتعبير عن الذاتية قد سادت الفن في عصر نمت فيه حرية الفرد واتسعت إلي أبعد حد في ظل الرأسمالية البورجوازية. ولعل البحث العلمي في علاقة الفنان بمجتمعه يفسر لنا أن عملية الإبداع نفسها هى فى الواقع عملية سلوكية يحاول الفنان عن طريقها ايجاد نوع من التكيف النفسي وأن الفنان بالذات يختلف عن سائر الناس إذ يكون عرضه للصراع النفسي ،

---

(١) انظر الأسس النفسية للابداع الفني للدكتور مصطفي سويف المرجع السابق من ص ١٥٨ إلي ص ١٦١

وأكثر حاجة إلي تحقيق التكيف ، ومن الطبيعي أن يوجد الصراع ولا ينتهي إلي العبقرية بل قد ينتهي إلي المرض النفسي ، ولذلك فقد تدارك علم النفس الحديث والمعاصر نوعية الصراع الذي تتعرض له شخصية العبقري وشخصية المريض ، فالهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية كما أنه يمكن أن يكون منشأ الجنون أو أى ظاهرة أخري تدل علي سوء التكيف ذلك لأن هدف الجماعة هو ايجاد صلة بين الأنا والآخرين يشار إليها « بالنحن » وهى ليست فى الواقع شيئا ثابتا جامدا ويحاول العبقري تحقيق هذا الهدف لا بإزالة الحواجز بينه وبين مجتمعه بل بمحاولة تغييرها لكي تلتقي بأهدافه. وعندما يجد الشاعر متذوقين لفنه عندئذ يتحول إحساسه بأنا وآخرين إلي نحن وليس أدل علي ذلك من حرص الفنان أو الشاعر على عرض إنتاجه علي من يتوسم فيهم التذوق الفني (١) .

غير أن العبقرية قد تتجه إلي الشعر أو التصوير أو العلم بحسب القدرات الطبيعية وبحسب الخبرات السابقة المنظمة التي يكتسبها الفرد فتكون له الإطار الذي يستطع من خلاله أن يتذوق الأعمال الفنية ويستطيع من خلاله أيضا أن يفرض أسلوبا معينا ويبدع ، ذلك لأن الإبداع يمكن أن يرجع إلي لحظات الالهام الفجائي ومن هنا يبحث علم النفس المعاصر في تحليل القدرات Abilities ولعل أهم ما قدم من أبحاث في هذا المجال هو أبحاث جيلفورد (٢) الذي توصل إلي القول بأن العقل الانسانى يحتوي علي حوالي ١٢٠ قدرة وقد توصل إلي قياس وتحديد ٥٠ قدرة يرجع بعضها إلي الذاكرة وبعضها إلي التفكير ، ومن قدرات التفكير القدرات المعرفية Cognitive ومنها التقديرية Evaluation ومنها الانتاجية productive ومن قبيل هذه القدرات الحساسية للمشكلات أى أن يرى الفرد في الموقف مشكلة تحتاج إلي حل أو اعادة تنظيم المشكلة أو الأفكار بطريقة جديدة ، ومنها قدرات الأصالة والطلاقة ، والمرونة ، وقد تتركز الطلاقة اللفظية فتظهر العبقرية في ميدان الشعر والأدب .

---

(١) انظر الأسس النفسية للإبداع ص ١٢١ وفرض شولته أن غاية الفنان هي محاولة الخروج عن انعزال الأنا وتحقيق حالة « النحن » التي قد تتصدع فتصبح أنا والآخرين .

Schulte . H. An Approach to agestalt Theory of Paranoic 1938 .

(2) Guilford . J . P . American Psychologist 1950 .

كذلك ما زال لمدرسة التحليل النفسي الجديدة Neopsychoanalysis نظرياتها التي تعتمد علي فكرة ما قبل الشعور Preconscious وهي تختلف عن نظرية اللاشعور Unconscious من حيث أن هذه الفكرة تسمح للأنا بأن تجري عمليات واعية علي ما قبل الشعور كما أنه يخضع للتنظيم والمقارنات غير أن كثيرا من هذه النظريات ما زال يعيبه التفسيرات التعسفية للحياة النفسية إذ تري في عملية الخلق الفني مجرد وسيلة لإحداث التوازن النفسي وكثيرمن الأبحاث التجريبية والعلمية قد لاتنظر إلي الخبرة الجمالية في الإبداع الفني علي أنها خبرة تطلب لذاتها وليست وسيلة لهدف آخر غيرها .