الجَمَاليات

بقلم
كيت هفنر
جامعة إنديانا

مقدمة

المشكلة .

إن أول تلميح إلى عمل تحليل علمى للفن والجمال قد يصادف موقفاً عدائياً من رقيق المزاج والخياليين والمتشدقين بالجماليات ، لكن مثل هذا الموقف العدائى يكون مدعاة للأسف ، لأن تقدير الجمال وفهمه مهارة تحتاج إلى الكثير من المران والخبرة . فكما أننا فى الحياة الحديثة التى يسودها التعقيد والتخصص ، لا نتوقع من غير المتخصص أن يصبح كفؤاً فى اللغة الفرنسية بمجرد الاستماع إليها حيثما استطاع ذلك ، أو بقضاء فترة من الزمن فى مدينة فرنسية ، يجب كذلك ألا نتوقع منه أن ينال تلك المهارة فى التقدير من غير تعليم منتظم .

وإن المشكلة التى تواجه علماء النفس فى ميدان الفن ، هى الوصف الشامل للخبرة الجمالية . فعليهم أن يحللوا عملية تقدير الجمال أو الاستمتاع به ، حتى يعلموا أى أنواع المؤثرات (موسيقى ، تصوير ، دراما ، شعر إلخ) تستثيرها ، وما هى الخطوات الضرورية لتعلمها ، وكيفية السيطرة عليها لتصير خبرة أشد أو أكثر حدوثاً . وبينما يناقش الفيلسوف طبيعة الفن ، ويتتبع عالم الأجناس البشرية أصل الأشكال الفنية وتطورها ، ويدرس عالم الاجتماع ما بين الفن

(*) قام بترجمة هذا الفصل الدكتور رياض عسكر .

والمجتمع من تفاعل ، فإن علماء النفس يصفون بدقة ما يدور فى الفرد فى اللحظة التى يصيح فيها قائلا : « أليس هذا جميلا ؟ » ، كما يصفون كيفية تمييز هذا النشاط من سائر أنواع النشاط الإنسانى الأخرى .

وهناك اعتقاد خاطئ بين الناس مؤداه أن الخبرة الجمالية بمثابة معجزة تطعن الفؤاد وتهز النفس وتقطع الأنفاس ؛ ويحس بها أولئك الذين « أوتوا العضو الذى يدرك به الشعر »[1] . وهذا أشبه بسخف من يتحدث عن أولئك الذين « أوتوا العضو الذى يلعب به التنس » ، إذ أن كل من يتوافر له الفراغ والفرصة والميل يستطيع أن يحصل كلا منهما ، ولم يقم الدليل على أن أحدهما يتطلب موهبة خاصة أكثر من الآخر . واكتساب مهارة التقدير يشبه أى نوع آخر من التعليم ، فهناك الاستجابات البسيطة الجوهرية التى يجب اكتسابها ، والتى ينتقل منها إلى استعمال الوحدات العليا . فالماهر فى الركوب والقفز يحتقر الملعب المحدود الذى يتدرب فيه المبتدئون على امتطاء الجواد والسير بخطى وئيدة ، ومع ذلك فلا ينكر أحد ضرورة هذه الأوليات . والمبالغة فى تحليل قصيدة ما قد يقضى قضاء مبرماً على صفتها الجمالية لدى الطالب ، ومع ذلك فإن تلك العملية سترقى بالصفة الشعرية للأبيات التى يصادفها بعد ذلك . وإذا رمنا الاحتفاظ بمهاراتنا الجمالية ، فى مجتمع ديناميكى كمجتمعنا هذا ، وجب أن يكون ذوقنا دائم التغير والنمو ، حتى إنه لمن أرقى أمارات الصحة الجمالية ألا نرضى بما كنا متحمسين له يوماً ما من قبل .

الخبرة الجمالية

مميزات عامة :

إن الأشياء التى يتمثل فيها الجمال فى أيامنا هذه — كالموسيقى ، والتصوير ، والأدب ، والدراما ، والألعاب الرياضية ، والطبيعية — ليختلف الواحد منها

عن الآخر اختلافاً بيناً ، كما تتباين طرق الاستمتاع بها وتتعدد ، حتى إن علماء النفس الذين يحاولون وصف الخبرة الجمالية ليجدون أنفسهم أمام عمل يشبه فى استحالته محاولة الطبيب أن يصف دواء واحداً لجميع الأمراض والعلل ، ومع ذلك فمن الضرورى أن نجد تحليلا واضحاً لمثل هذا النوع من الخبرة ، إذ يحتاج إليه كل هاو فى فهمه وتنميته للنواحى الفنية التى يتحمس لها . وعلى علماء النفس أن يستمدوا هذا الوصف ، لا من حقائق علم النفس ونظرياته بوجه عام فحسب ، أو الجم الغفير من الحقائق التجريبية فى سيكولوجية الفن فقط ، بل عليهم أن يستمدوه أيضاً من سجلات الشعراء والمصورين أنفسهم والحقيقة أن تواريخ حياة الفنانين ، ونقدهم ، والوسائل المتنوعة التى يستدل منها على أسلوب الفنان فى العمل ، تكون أحياناً أعظم قيمة من التجارب العلمية الدقيقة ، رغم أنه من الصعب تحويل النشوة والإلهام والعبقرية إلى ألفاظ تتمشى مع ما فى علم النفس الحديث من حقائق ونظريات علمية .

ودعنا أولا ، نجب عن السؤال الآتى : ما هى الخبرة الجمالية ؟ وما هو إحساس من يعانيها ؟ وكيف تدرى أنك فى خلالها ؟ علينا أن نوضح فى بادئ الأمر أن الخبرة الجمالية وظيفة معقدة وليست صنفاً واحداً من النشاط منفصلا عن الأنواع الأخرى كلها . فهى ، بعبارة أخرى ، داخلة فى النوع الذى يشمل لعب البريدج أو التنس ، ومناقشة مشكلة سياسية ، وارتياد المحلات لشراء طقم جديد من الملابس ، أكثر مما هى عملية نفسية « مفردة » محدودة ، كالتفكير أو الاستظهار ، أو الإدراك ، كل منها لها صفتها المميزة ، التى تفرقها عما عداها ، رغم ندرة أو استحالة حدوثها وحدها فى صورة مجردة .

فالخبرة الجمالية ، على العكس من ذلك ، مزيج ، بل مركب ، آخذ من كل الوظائف الأخرى تقريباً ، يستمد وحدته من المظاهر الذاتية ، والاستجابات الجسمية المنتشرة ، لا من المجموعة الموضوعية الكثيفة من « الوسائل المحققة لهدف ما » ، والتى تنظم أغلب النشاط الآخر المعقد فى حياتنا اليومية .

فهى فى العادة خبرة ذات صبغة وجدانية سارة ، ولو أن هذا ليس محتماً ، (فقدتكون قبيحة أو مخزية مثلا) وهى تبرز قليلا فرق مجرى النشاط العام المحايد. وقدرة شديدة . موحدة . بشكل ما ، حتى يستطيع المرء أن يتذكرها فيما بعد كخبرة محددة ، ثم يتجه نحو مواقفه الأكثر شيوعاً فى حياته اليومية باحساس واضح بأنه قد مر فى تحول ما .

والخبرة الجمالية معقدة مثلما تكون قيادة السيارة معقدة . فقد نستطيع القول : إن نشاطنا فى قيادة السيارة يتركب من إحساسات بالضغط بقدمنا على ضابط السرعة ، وبتوتر أو استعداد فى عضلات الذراع ، وبالريح على الوجه ، بالإضافة إلى وضع معين للرأس والعينين ، وانتباه إلى الطريق وإشاراتها ، وبشعور أو دافع نحو غرض أو هدف (المكان المقصود) . وقد يكون هناك كذلك قليل من النشاط الوجدانى ، كالخوف أو الابتهاج ، ولكنه قد يشتمل أيضاً على نشاط خارجى كتدخين سيجارة ، أو التحادث ، أو اتخاذ قرارات ، أو تجريب الآلات إلخ . فلو عقدنا فصولا لآراء مجموعة من علماء النفس ، أو مؤتمراً منهم حول مائدة مستديرة لبيان « كنه » قيادة السيارات ، لظهرت وجهات نظر ونظريات تشبه فى تباينها وتعددها منها ما نجده فى تاريخ الجماليات وللأسباب عينها .

ولقد جرت العادة أن نتحدث عن أشخاص لديهم « موهبة » فنية ، أو طبيعة فنية ، ولكن الوصف الأدق أن نقول إن أشخاصاً معينين اعتادوا اتجاهاً جمالياً نحو خبراتهم ، فلهم أسلوب معين فى استقصاء بعض القيم وإصدار أحكام معينة أكثر من غيرها . فهم يبحثون عن المعانى العامة ، والتعميمات ، والصفات المجردة ، والأنماط ، والإيقاعات . ومقاييسهم التى اعتادوا الرجوع إليها هى الجمال أو القبح . وقد تستطيع تبيان اتجاهات أخرى مغايرة ، اعتادها أفراد آخرون من معارفنا ، كالاتجاه العاطفى ومؤداه نظرة أكثر خيالية إلى الحياة ، ودموع سريعة ، ونفس راضية . أو الاتجاه الجدلى المتشكك فى الناس وبواعثهم بلا

سند ، أو الاتجاه المتفائل أو عديم الاكتراث الموضوعى . تلك الاتجاهات تصبح أساليب معتادة فى الاستجابة ، من غير أن تكون جامدة كل الجمود ، ودائمة الاطراد ، بل كثيرة الحدوث لدجة تجعلها سهلة التمييز .

حالة نشاط وانتباه :

إن الخبرة الجمالية دائماً حالة نشاط عقلى جسمى . وهو نشاط حاد إذ لا تكون أبداً ذلك الاستسلام السلبى الذى يبدو فى الظاهر . فنحن فى الحقيقة نجلس أثناء فراغنا نستمتع بموسيقانا ، أو نكف عن الحركة محملقين فى صورة ، وتجرى الكثير من خبراتنا الجمالية أثناء اتخاذنا مواقف جسمية أهدأ نوعاً ، مما أدى بالهواة إلى الاعتقاد أنه لا بد من الراحة والاسترخاء ، والخلو من أى ابتكار أو حيوية كى تفيض علينا الاستجابة من موضوع الجمال بلا معارضة منا . وربما كانت هذه الاستعارة اللغوية السبب فى تحطيم جهود الكثيرين من المبتدئين فى محاولتهم حل طلاسم التقدير الجمالى بذلك الأسلوب . ولكنك لن تجد موقفاً أقل توفيقاً من هذا ، فإن التقدير يتطلب يقظة من العقل والجسم ، وتوجيه الانتباه كلية نحو المؤثر الموضوعى . ومعنى الانتباه حالة تكون فيها عضلات الجسم على استعداد وفى تقلص جزئى ، والعينان متجهتين نحو المؤثر ومركزتين عليه تركيزاً إيجابياً ، والأذنان مصغيتين لأدنى صوت ، والعقل متتبعاً الحواس ليستكمل ويترجم . ومعناه أيضاً أن الجهاز العضلى ليس مشتغلا بأى نشاط آخر ، وأنه حر ليستجيب لحركة المؤثر وإيقاعه ، وأنه نشط فى تتبع كل اقتراح ، وتأكيد الخبرة فى كل نقطة . أما الاسترخاء فهو التعب ثم النسيان والنوم أخيراً ، بعكس التقدير الذى هو توافق العضلات ، وهو النشاط ، والتوتر والاستجابة ، وهو الشعور بما يدور ، والتيقظ والحيوية ، والنشاط .

النشاط الحسى والإدراكى :

والإحساسات نفسها تتطلب انتباهاً أكثر فى هذا الموقف من مواقف الحياة الأخرى . فنظراً للاقتصاد اللازم فى المواقف العادية ، لا نعطى إحساساتنا إلا أقل اهتمام ممكن ، متخذينها كعلامات فقط نستمد منها الدلالة الموجهة للاستجابة التالية . فصوت الساعة لا يدخل شعورنا إلا كدلالة على وقت الغذاء ، ومنظر السحب يؤدى فقط إلى استثارة عملية إغلاق النوافذ اتقاء العاصفة . فى تلك الحالات استجابتنا لإحساساتنا مقصورة تماماً على معناها . أما فى مواقفنا الجمالية فإنا نتوقف عند إحساساتنا بصفتها الإحساسية المجردة متتبعين أصداء الأصوات ، ومستنشقين العبير فى أعماق صدورنا ، ومقتفين الحركات ، ومحسين الضياء . ونركز اهتمامنا فى صفات الألوان وشدتها ، وفى الأشكال والأحجام ، والأمشاج * وفى الوفرة والاتساع والشدة ، ونمارسها لا بأعضاء الحس الخاصة بها فحسب ، بل بجسدنا كله . فنتتبع الخطوط المحيطة والأسطح بحركة العينين وتوتر العضلات ، مترجمين حاسة بأخرى ، ومعبرين عن المسموعات والمرئيات بخبرات حركية . حتى يزيد فهمنا لها ، وتسمو الإحساسات الأصلية وتشتد . وبالإضافة إلى هذا الانتباه الحاد لصفات الإحساسات ، تجب ملاحظة العلاقات أو الأنماط التى تربط الإحساسات نفسها ؛ فتتابع الأصوات المنفصلة يحدث نغمة ، واجتماع خطوط معينة يكون « شكلا » على « خلفية » ، ويتعلق انتباهنا بهذه الأشكال المختلفة . وجميع العناصر التى تدخل فى تأليف موسيقى يجب أن ينظم ويعاد تنظيمها فى وحدات أكبر ، حتى تصبح عملية إدراك القطعة الموسيقية ، ككل موحد ، عملا تلقائياً لا جهد فيه . فهناك نغمة فى الجهير يجب أن نتبينها ، كما يجب تتبع استمرار التوافق الموسيقى ، أولا ، على حدة ، ثم بالنسبة للنغمات الأخرى المختلفة . وإجراء كل نغم يجب أن يميز كل على حدة حتى يستطاع التعرف

(*) أى المخاليط والمزوجات

عليها حين يستعملها المؤلف بأساليب مختلفة . وعلينا أن نستمع إلى التكرار والتقابل ، وأن نكون يقظين للتوزيع والتنميق والزخرفة ، وأن نركز انتباهنا فى عنصر ثم فى آخر ، مكرسين كل طاقتنا البدنية أولا إلى نبض الإيقاع ، ثم إلى تقدم التوافق الموسيقى واتساعه ، ثم إلى صدى النغم واطراده ، مع عودتنا إلى عنصر ثم إلى آخر ، حتى يصبح الكل ، لا مجرد وحدة إدراكية بسيطة رقيقة ، بل خبرة زاخرة زاهية ، مكتظة بالتأثرات الحسية ، مدفوعة بالتوترات العضلية .

وتسنح فى الفنون التصويرية نفس الفرص لجعل الخبرة الأصلية غزيرة حية ، ولتأكيدها ووصل أجزائها . فحاول أن تلاحظ مثلا نمط لون من الألوان فى صورة معروفة ، وعين كل بقعه المنفصلة وانظر إليها كنمط واحد وعين كل الخطوط التى تسير فى اتجاه واحد ، وانظر إليها كوحدة ، واشعر بقوة جذبها .

ثم ابحث عن المستويات والأبعاد المختلفة ، أقربها وأبعدها . ولاحظ الساطع والداكن ، والأضواء والظلال ، ونظمها فى نمط واحد . ثم انظر إلى الصورة بعينين نصف مغمضتين ، وانظر إلى الأجزاء التى تبرز منها . وبعد ذلك دع البصر يتجول فى أنحاء الصورة متكاسلا ، بينا يكون الجسم مسترخياً ، ولاحظ سير حركات العينين . ثم انصرف عن الصورة وتعال إليها فجأة من زاوية أخرى . وبعد ذلك انظر إليها فى مرآة واستمر فى البحث عن أنماط جديدة وحاول أن تستظهرها وتتخيلها مختلفة عما هى .

بعد تمرين كهذا لا بد أن يكون الناظر قد مل الصورة مللا لا مثيل له وأن يكون قد عيل صبره ونفد حلمه من الموسيقى . وسيحنق عليها كما يحنق الطفل على تداريبه أثناء تعلمه البيانو وعلى مسائله فى القسمة المطولة . ولكن علينا أن نذكر أن الهدف لم يكن تقدير الصورة أو الاستمتاع بها ، بل تكوين عادات فى الملاحظة ، واستثارة الحواس ، وتدريب الإدراك حتى يصبح فهمنا للتفاصيل طبعاً سهلا . إذ لو كانت مهارتنا الإدراكية بطيئة متعثرة ، أو كان مجرد فهم

الشكل يتطلب انتباهنا كله ، لما توافر بعد ذلك وقت أو نشاط للاستمتاع ؛ ولضاعت لذة الأثر العام ، كما يضيع على المبتدئ طعم ملحمة فرنسية لضعفه فى اللغة ولاضطراره إلى حل معنى كل مقطع بعناية وعناء . فإن أردنا أن نجنى لذة ما من الفن ، كما فى اللغات ، يجب أن يتوافر لدينا التمكن والسهولة حتى نستطيع كلما سرنا فى الجملة (أو فى الموسيقى) أن نشعر باتجاه المعانى فلا نكاد نقترب من الخاتمة إلا ونكون قد توقعناها . وتكون أهمية الخاتمة عندئذ فى تحقيقها للمطلوب ، وستكون غاية فى الإشباع ، لأننا راغبون فيها محتاجون إليها . ولكن لحظة الاستمتاع بها يجب أن تظل دائماً حرة ، إذ أن الجهد والاضطراب وقلة الثقة لدى غير المدرب ستبعد اللذة وتحول دون نجاح الخبرة الجمالية .

ومع ذلك فإن عملية اكتساب هذه المهارة هى نفسها عملية جمالية ، إذ أن كل نمط أو استبصار يكشف حديثاً ، يزيد من اللذة . وما دامت آخر فقرة فى الموسيقى تستطيع أن تقتنص انتباهنا الشارد فسنشعر بجمالها ونستغرق فيها . فهذا يشبه سرور الطفل بسماعه القصة الخرافية للمرة المائة ، إذ نجده يتوقع كل واحد من تفاصيلها ، وهى تتفتح أمامه أثناء روايتها له ، ولكنه لا يستطيع تذكرها وحده إن أراد ، كما أنه لا يستطيع التنبؤ بالخاتمة عند بدئها أو فى منتصفها ، بل إنه فى الحقيقة لا يستطيع ذلك إلا عندما يصل إلى النقطة التى قبل الأخيرة . فإذا كانت الموسيقى معروفة لنا كل المعرفة وليست فيها فقرة واحدة لا نستطيع توقعها ، وكانت طوع ذاكرتنا ، ولا تثير فضولنا البتة ، احتجنا إلى بذل الجهد لتثبيت انتباهنا فيها ، وفقدنا لذة الاستمتاع بها ، وشعرنا بأنها موسيقى غثة بغيضة للغاية . ولقد قيل : إن حياة الأغنية الشعبية تبلغ ثلاثة أشهر تقريباً .

وظيفة التقمص الوجدانى :

كان تيودور لبس* Theodor Lipps أول من اكتشف أن هناك عملية تسمى التقمص الوجدانى ، وتؤدى دوراً هاماً فى فهمنا للمؤثر الجميل . وفى هذه العملية نسقط حالات كياننا على الجمادات ، وننسب إليها ما نمسه من ضروب النشاط ، فإحساسات الجهد والحركة ، الآتية من عضلاتنا ومفاصلنا كنتيجة مباشرة للمؤثر ، لا ندركها كإحساساتنا نحن ؛ وإنما نسقطها على المؤثر ؛ فيزيد معناه ، ولقد أظهرت التجارب أن هناك « حركات » فعلية يمكن اكتشافها أثناء عملية الإدراك ، وهى فى أغلب الأحيان لا تدخل الشعور كإحساسات بحركاتنا ، لأنها لو دخلته بهذه الصفة ، وكنا مستشعرين بها لدرجة ممارستها بصفتها إحساساتنا ، لخسرنا موقفنا الجمالى على قدر هذا الاستشعار ؛ نظراً لأن انتباهنا لم يعد متركزاً فى الموضوع الفنى وإنما فى أنفسنا . ولقد أوضح شوين (٢) Schoen ، مع ذلك ، أن التقمص ليس مقصوراً على الخبرة الجمالية بل إنه هو المبدأ السيكولوجى لمنبع المعانى كلها . فكل خبرة ذات معنى مثل من أمثلة التقمص والجهود الداخلية ، والحركات والضغوط غير الموفقة ، ما هى إلا أوجه للإدراك كله ، وليست على الإطلاق مقصورة على الإدراك الجمالى — ولقد بالغ الفلاسفة والنقاد فى نهاية القرن التاسع عشر مبالغة عظيمة فى مدلول التقمص حين أقاموا نظرية للجمال على أساسه وحده .

(*) تيودور لبس (١٨٥١ – ١٩١٤) : فيلسوف وسيكولوجى ألمانى ، كان غزير الإنتاج فى المنطق وعلم النفس وعلم الجمال والأخلاق والميتافيزيقا . وقد توصل إلى نظريته المشهورة فى التقمص الوجدانى empath, Einfülung خلال بحوثه فى الخداعات البصرية . ومعنى اللفظ الألمانى أن « يحس الشخص ذاته داخل الموضوع » . والتقمص الوجدانى وسيلة من وسائل المعرفة والفهم وهو مزيج من الاستدلال والحدس ؛ وهو ليس بحالة أو بمجرد مضمون ذهنى بل هو فعل Act يشترك فى القيام به الإنسان كله عقلا وجسما . (المترجم)

المعانى فى النشاط الجمالى :

عند ما نبحث عن معنى الإحساسات والإدراكات نصادف مرة أخرى التقابل بين الاتجاه الجمالى واستجابات الحياة اليومية العادية ، من حيث انصرافه عما هو نافع شخصى حسى إلى ما هو خيالى غير شخصى مجرد ، وليس معنى ذلك أننا فى سلك حياتنا اليومية لا نهتم أبداً بالمعنويات المجردة ، إذ أننا فى حلنا لأية مشكلة بسيطة عملية نستعمل معنويات مجردة كحالتنا الصحية ، ومركزنا المالى ، ومعارفنا الكيموية ، أو الاقتصادية إلخ . ولكى نستحضر هذه المدركات فى العقل نأتى بضروب من النشاط نسميها التأمل والتلخيص والتقويم* . غير أن هذه المدركات والإشارات فى الاتجاه الجمالى لا تكون مباشرة وشخصية بمثل هذه الكيفية . وإذا عبرنا عن ذلك بأسلوب موجز قلنا : إننا نحس صفة جمالية فى المعانى حين تكون مجردة ، بعيدة المدى ، غير عملية وغير شخصية ، ونظراً لأن إدراكها إدراكاً كافياً يتطلب قدراً أكبر من صنوف النشاط العقلى المجهدة ، كالاستدعاء والتلخيص والتقويم ، فإنها تتصف باتساع وبعد وعظمة تكسبها ذلك الإحساس بالأهمية والسيطرة الذى تمتاز به اللحظة الجمالية . فندرتها وغرابتها وصعوبتها هى التى تجعلها ممتازة عزيزة ، وترفعها قليلا فوق مستوى الأعمال اليومية . وهذا هو السبب فى أن الأشياء القبيحة ، كالموت والرعب والخداع والغضب العنيف ، سرعان ما تكتسب الصفة الجمالية . وعلى قدر ما تكون المدركات من قبيل المعنويات ، وغريبة غير شخصية ، فإن تمثيلها فى الشعور يحتاج إلى تلخيص مجهد وتقويم يستحضر معه عظمة اللحظة الجمالية واتساعها . فإذا أضيفت إليها آثار حسية زاهية وانسجام وجدانى — وهو أمر كثير الاحتمال — أصبحت لخبرة المرء بهذه الحقائق القبيحة كل الصفات التى تجعلها خبرة جمالية بكل معانى الكلمة .

(*) تقدير القيمة .

هذا الشعور بالسيطرة ، وذلك الاستبصار ، وهذا الشعور بالصعوبة المذللة ، هو العنصر الذى لا يفارق الخبرة الجمالية . والاستبصار هو الفهم الفجائى لتفاصيل خبرة معينة وهو الذى يجعلها كلا ، ويعطيها وضعها الثابت الكامل المحدد بين المدركات الأخرى . ولقد استعملنا كلمة « مفاجئ » لأن تلك « الكلمة » لا تحدث إلا حينما تكون التفاصيل المتعددة كلها حديثة العهد فى الذاكرة حتى يبدو تجميعها المتكامل ذا أهمية ، بينما الجهد والدهشة واللهفة إلى تنظيمها قائمة كلها بشكل حاد . فبدون الإحساس بهذا الجهد وبدون تذكر هذا الاضطراب يظل أعمق تعبيراً سقيماً خاوياً . فاللحظة الجمالية إن هى إلا التحقيق الكامل للرغبة التى أحسسناها . وعلى قدر إلحاح الرغبة وشدة الكفاح لتحقيقها ، وازدياد النشاط العقلى والجسمى المتطلب ، يكون الارتياح والرضا .

وظيفة الانفعال :

وتقترن الخبرة الجمالية بالانفعال أيضاً إذ هو الذى يساعد على إعطاء صنوف النشاط الأخرى أهميتها ومعناها . فللموضوع الفنى دائماً أثر أخاذ ، تهتز له اللوحة الرنانة الجسمية ، على حد تعبير وليم جيمس . طبعاً لن نجد أبداً فى الخبرة الجمالية اضطراباً كاملا للكائن الحى بانفعال حقيقى واستجابة بدنية على درجة ما من العنف ، تطبق فيها قبضة اليد وترتعد الفرائص ، ويحمر الوجه ويسرع فيها التنفس ويعمق ، وتتأثر الأمعاء لدرجة الإحساس ،، كأن قاع المعدة قد هوى ، لأن مثل هذه الخبرة العنيفة تستغرق الانتباه أجمعه وتصرفه عن الشعور بالعناصر الضرورية الأخرى ، كالاضطراب والإدراكات وصنوف النشاط التفكيرية . بل على العكس إن الوجدان الذى تشتمله اللحظة الجمالية يجب أن يكون من قبيل الحالة المزاجية التى نشبهها بالانفعال من حيث الكيف ولكنها أبهت منه وأقل حدة وقد تستمر فترة أطول بكثير ولا تتطلب إلا القليل من العناصر الجسمية لتحس بها . فأقل غمزة من التأثرات الحشوية أو مجرد رفع

الرأس قليلا ، أو انقباض خفيف فى الزور قد يكفى لإضفاء الروعة الوجدانية على الخبرة ، وإعطائها لوناً وحدة ، وإن حركة جسمية أو موقفاً يقتبس من موضوع فنى ، أو إيماءاً شعورياً أو لا شعورياً تنتج عنه استجابة عضلية أو حشوية ليصبغ الخبرة كلها بصبغة وجدانية. بل إن الأعراض الجسمية المستمرة من مصدر مختلف كل الاختلاف قد يمتد تأثيرها لمؤثر محايد فتجعله يبدو مؤقتاً كشىء جميل ، مثلما تفعل بعض العقاقير حين تحلق بالإحساسات والإدراكات لفترات قصيرة ، مضفية على الخبرات كلها صفة جمالية . وكذلك الهرمونات الجنسية ترهف الإحساس لفترات وينسجم فيها الوجدان ، فتنتقل فيها إلى عالم الجمال شخصيات وجمادات وخبرات ، تكون فى ظروف أخرى وضيعة .

شروط هامة للخبرة الجمالية :

بالإضافة إلى ذلك الوصف العام سنميز شرطين خاصين للخبرة الجمالية الحقة وإن كنا قد ذكرناهما فى الحقيقة عرضاً ، ألا وهما :

(١) أن الانتباه يجب أن يكون مركزاً فى الشىء الجميل .

(٢) وأنه لا بد من وجود الشعور بالاستبصار ، والفهم ، والدلالة والسيطرة .

فإذا كانت هذه الشروط صحيحة ، كان معناها أن الخبرة الجمالية الحقة لا يمكن أن تدوم طويلا ، إذ أن التحول الدائم هو أهم مميز للانتباه ، فإذا كان التحول إلى الأمور العملية ، أو إلى الأجاسيس أو المزاج ، أو أى شىء ذى صبغة شخصية ، تلاشى الموقف الجمالى مؤقتاً . وكذلك عند ما يكون الناظر شاعراً بانهماكه فى التعليل والدراسة وتقييم المادة ، ومحساً بالجهد والضغط والكدح والهزيمة ، فإن خبرته لن تكون جمالية . « فالتقدير » الحقيقى ، إذن ، والخبرة التى يتوافر فيها الضمان للاستمتاع الجمالى ، هى فترة انتقال مستمر من

موقف إلى آخر . واللحظة الجمالية يشتد وضوحها بل إنها لا تكون إلا عند التضاد بينها وبين الفترات المتناوبة من الجهد والشعور الذاتى المختلطة بها . فحين يتذبذب الانتباه بين وجه وآخر من أوجه الخبرة يتذبذب الاتجاه الجمالى بين الظهور والاختفاء . وعليه فمن المستطاع أن نقضى سهرة فى الاستمتاع إلى حفلة موسيقية ، أو فى قراءة رواية ، فتكتسب خبرة دائمة . وقد يتزايد استغراقك فى الموسيقى فتأخذ فترات الاتجاه الجمالى فى الطول ، وتأخذ الاستجابات الجسمية كذلك فى الاشتداد وتتوحد صبغتها ويتزايد انتظام الإحساسات سهولة ، ويتسع الاستبصار لتفاصيل أكثر من تفاصيل البناء الموسيقى ، أما الاتجاهات الشخصية التى يسودها الشعور بالذات فإنها تظل تدفع تدريجاً إلى الهوامش .

وقد تختلف المدارس والعقائد المتباينة فى وصف تلك الظاهرة . على أنها انقطاع ، أو زهد أو ارتياح إلى الشيء الجميل ، أو سرور موضوعى ، وقد يركزون العملية حول التنفيس أو الشكل ذى المعنى ، و التقمص ، أو البعد ، بل حتى الإلهام أو التعبير الاجتماعى . ولكن كلا من هذه النظريات يؤكد مظاهر معينة من الخبرة الجمالية ، وإذا حاول أنصارها تحليلا ذاتياً ، مستخدمين مصطلحات علم النفس الحديث دون غيرها ، فإنهم بلا شك سيرددون الكثير مما ذكرناه آنفاً .

الفروق الفردية فى الخبرة الجمالية :

فى بحثنا السابق ، لم نكتف بافتراض خبرة جمالية يستثيرها أحد الموضوعات الجميلة المعروفة لدى الجميع ، بل افترضناها خبرة نموذجية ، تامة ، كاملة الأوجه ، معهودة لمن هم على درجة ما من الثقافة . ومن البديهى أن الخبرة قد تكون مختلفة أو أرقى أو أقل من الصنف العام من الخبرة الذى وصفناه آنفاً . ولكن هذه الاختلافات ، التى هى من قبيل الفروق الفردية المتوقعة دائماً فى علم النفس ، ننظر إليها كفروق فى الكم لا فى النوع ، لأنها فروق فى الدرجة

أو الشدة — كتباديل وتوافيق للعناصر المختلفة للخبرة . وسنلخص فيما يلى بعضاً من تلك الفروق المتوقعة .

١ — فالتقدير ، فى جوهره ، كما ذكرنا آنفاً ، لحظة إشباع ، تكون فيها أهمية خبرتنا الحالية ومعناها فى مركز اهتمامنا ، ويكون انتباهنا منصباً على المؤثر الموضوعى الذى أثار الخبرة . وقد يُستمد المعنى مع ذلك من عدة مصادر مختلفة ، كالهزة الوجدانية التى تنساب فى جسمنا كله ، أو من المعنى أو مجموعة المثل التى لها أثر عظيم فى اتجاه تفكيرنا ، أو من حدة إحساساتنا وإرهاقها ، أو من كفاحنا المركز لتبين النمط أو المعانى . ويختلف الأسلوب الخاص من وقت إلى وقت ومن شخص إلى آخر .

٢ — ونتوقع طبعاً فروقا فردية فى القابلية للخبرة الجمالية ، كما فى اكتساب المهارة فى التقدير ، وهى الفروق العادية فى الموهبة وفى التدريب ، فهناك من يستمتعون بالموسيقى أكثر من الفنون البصرية ، وآخرون يقتفون عمق الخبرة أكثر من تكرارها .

وفريق ثالث يتجه استمتاعهم فى جميع الاتجاهات ، وفريق رابع لا يستمتع بشىء ما . وهناك بلا شك فروق شاسعة فى الاستعداد الحسى لا بد سيبدو أثرها فى نواح هامة . وكذلك سرعة تداعى المعانى وترابطها وسهولته لا بد له تأثيره ، كما لسرعة الاستجابات الجسمية وحدتها فى الحياة الوجدانية . ولا بد أن تؤدى العضلات من حيث درجة شدتها ، وإفرازات الغدد والهرمونات وكيمياء الجسم العامة أيضاً دوراً واسعاً فى استعداد الجسم للاستجابة وفى حساسيته للمؤثر الجمالى .

٣ — وإن تكوين هذا الصنف من الخبرات ، أى الخبرة الجمالية ، ما يزال عملية لم تعرف مجاهلها ، وقد تفشل دراسة نموها فى إظهار التطور العادى من البسيط إلى المركب ، ومن السهل إلى الصعب ، ومن البسيط إلى المكتمل الوافر . وقد يظهر تاريخ الخبرة الجمالية من سن الرضاعة إلى الرشد أنها على العكس وظيفة آخذة فى التلاشى . فى مراحلها المبكرة قد تكون استمتاعاً بالحياة الوجدانية

الحسية مستمرًّا جريئاً لا يخالجه تردد ، زاخراً بالاستبصارات والخبرات الهامة المليئة بالمعنى ، ولا يزال يتلاشى تدريجاً ليحل محله النشاط اليومى العادى للراشدين ، ذلك النشاط العملى الرزين الباهت القائم على الشعور بالذات .

الموضوع الجمالى

مشكلة الشكل :

إن مشكلة الشكل هى المشكلة المحورية الهامة فى دراسة الموضوع الجمالى . فما هو الشكل ؟ وما هو الشكل الجسن ، وما دوره فى الخبرة الجمالية ؟ فى الفن يعتبر الشكل دائماً عكس المعنى أو موضوع الدراسة . فى التصوير * يتمثل الشكل فى الأحجام والألوان والخطوط والأنماط أكثر منها فى الأشياء التى نتبينها ، أو المنظر المصور أو القصة التى يحكيها .

الشكل فى الشعر :

أما فى الشعر فالشكل ، فى مقابل المعنى ، يتمثل فى أصوات المتحركات والساكنات ، ونمط الإيقاعات والقوافى والنبرات ** والشكل فى القصيدة هو بالضبط ما يسمعه المرء لو أنصت لقصيدة بلغة أجنبية لا يفهمها . وإنه لمن الصعوبة بمكان أن يفصل السامع العادى أصوات الكلمات من معانيها . ولذا كان من الصعب علينا فى أمريكا أن « ندرك » الطابع الشعرى القصيدة باللغة الإنجليزية ، ولذا اضطر علماء النفس الذين أرادوا إجراء التجارب على «الشكل» فى الشعر ، إلى أن يؤلفوا ما يريدون من شعر ، وأن يختاروا طولا خاصًّا للمقطوعة الشعرية ، ونظاماً خاصًّا من العروض والقوافى ، مع أنماط معينة من الجناس *** ثم إدخال

(*) بالفرشة .

(**) النبرة رفع الصوت بعد خفضه .

(***) الجناس فى البديع : تشابه الكلمتين فى اللفظ كله أو بعضه . (المترجم)

مقاطع عديمة المعنى فى هذا الإطار . ولو أراد شاعر سليم النية أن « يصنع » مثل هذا الشعر ، من غير أن تعوقه ضرورة اختيار الكلمات لمعانيها ، لنظم أبياتاً تفوق كثيراً ، من حيث جمال الشكل المحض ، ما ينتجه عادة من نظم ذى معنى .

ويعرف الطالب المتوسط الأنواع المعهودة للقصائد الشعرية كالأغانى والمراثى « والسونت »** وغير ذلك وكل نوع يتطلب نمطاً خاصاً من العروض والقافية وطول المقطوعة إلخ . وهناك كذلك البحور المعهودة والأطوال المعروفة للأبيات التى تختلف باختلاف مقاطعها المنبورة وغير ذلك، ولكن هناك فى الشكل عناصر أخرى أهم وأدق ، وهى التفاصيل التى تميز شاعراً على آخر رغم أن كليهما يستعمل نفس البحر وشكل المقطوعة . هذه العناصر الدقيقة ، رغم تقدير النقاد والخبراء لها لم تعزل وحدها للدراسة العلمية بالوسائل التجريبية الموضوعية إلا حديثاً : ففى الأسلوب النثرى مثلا يمكن إحصاء عدد الكلمات ذات المقطع الواحد ، وذات المقطعين ، وذات المقاطع الثلاثة ، وذات المقاطع الكثيرة ، ونسبة كل منها ، وكذلك نسبة الصفات إلى الأسماء (وهى ما تسمى النسبة النعتية) ، ونسبة الأسماء إلى الأفعال ، ونسبة الجمل المتعلقة بغيرها ، والجمل ذات الفقرات الدورية ، والكلمات اللاتينية أو الإنجلوسكسونية الأصل ويمكن رسم خطوط بيانية توضح تلك الدراسات الكمية بشكل أدق . وقد أجريت

(*) نشأت فى باريس فى عام ١٩٤٩ مدرسة جديدة فى الشعر الصوتى «Lettrism» رئيسها الشاعر الرومانى إيزيدور إيزو Isidore Isou ترمى إلى التعبير الفنى عن طريق مجموعات من أصوات عديمة المعنى غير أنها تؤثر بجرسها ، كالمقطوعة الآتية من شعر زعيم هذه المدرسة :

Bidilingi; tingi - tingi
Vingilingi; clingi - dingi
Clingilingi; ringi - lingi
Vou !

(المترجم)

(**) sonnet نوع من القصائد الإنجليزية تتكون الواحدة من أربعة عشر بيتاً وتعالج أوجها متتالية من فكرة معينة . (المترجم)

سلسلة طويلة من الدراسات التجريبية فى موضوع الأسلوب الشعرى بوساطة تسجيل الصوت تبين فيها أن الشكل الحقيقى لبيت الشعر ليس البحر المعروف * (ويتكون من تتالى المقاطع واحد عليه نبرة والتالى مخفف) ، وإنما توزيع غير مطرد من النبرات العادية القوية والضعيفة ، مع وقفات أطول وأقصر ، مع صعود وهبوط فى الشدة الصوتية ، وبعبارة أخرى يجب أن يكتب كل بيت من الشعر كسطر موسيقى بنغمات كاملة وأنصاف وأرباع وأثمان نغمات لبيان الإيقاع ، وأن يكون السطر فى موسيقاه مناسباً لنطق الكلمات المفردة ولمعنى السطر كله . وإن مثل هذه الدراسات الكمية الموضوعية للشكل الشعرى تبرز التنويعات فى الإيقاع أو تردد الإيقاع وتصاريف الشدة التى تميز كل شاعر على حدة[٤] . وقلما تجد بيتاً من الشعر ينطبق على الأوزان انطباقاً تاماً ، وإن هذه التنويعات فى الأوزان المعتمدة لا الأوزان نفسها ، هى التى يتمثل فيها جمال الشكل الشعرى .

تعبير الشكل : الوحدة بين الشكل والمحتويات :

يلاحظ أن تجريد الشكل من المعنى لأسهل على الرجل العادى فى الموسيقى ، والحقيقة أن الشكل ليسود خبرتنا بالموسيقى التى هى أكثر الفنون شكلية ، حتى إنها غالباً ما تفهم على أنها مجرد شكل محض ، وإن معناها أو برنامجها قليل الأهمية أو منعدم . فنجدنا ننصت من أجل الخبرة الحسية أو الإدراكية بدلا من المعانى . ونظراً لهذه الخاصية للموسيقى فإن أوسع التجارب على وظيفة الشكل قد أجريت فيها أكثر من التصوير أو الأدب . فدعنا نفرض مثلا أن مؤلفاً موسيقياً اضطلع بمهمة وضع الموسيقى لقصيدة عن مخاطرات قوية الروح ، تجده يبتكر قطعة موسيقية تناسب طول الأبيات

(*) ويرمز إليه بالرسم الآتى :

— U U — U — U — U —

حيث يشار إلى المقطع القصير ب ∪ وإلى المقطع الطويل ب — .

والإيقاع والبحر لتلك القصيدة ، بحيث تكون فكرتا اللحن والتوافق مناسبتين فى نظره للمعنى والقصة . وقد يعزف موسيقاه (من غير الكلمات) لجمهور لا يعلم غرضها ويطلب منهم أن يصفوا له مزاجهم وأحاسيسهم التى استثارتها فيهم ، أو بعبارة أخرى أى تعبيرات تؤديها لهم . فإذا قرروا له أن الموسيقى تبدو لهم هائلة قوية ، قلقة ، مثيرة اطمأن إلى أن موسيقاه تكمل أثر الألفاظ وتسمو بها . وعندئذ نقول اصطلاحاً : إن هناك وحدة بين شكل الأنشودة ومحتوياتها ونتوقع لها نجاحاً عظيما كشكل فنى .

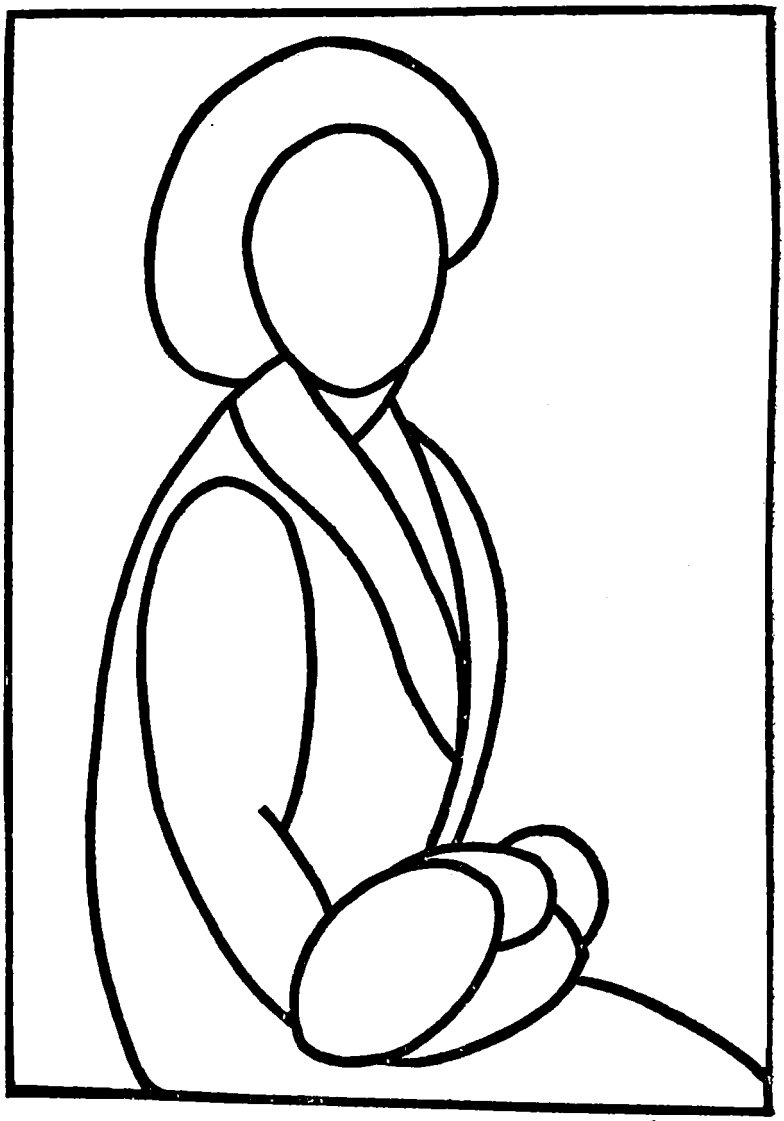
تعبير الخطوط :

ولطالما أشار النقاد إلى الوحدة بين الشكل والمحتويات فى فن التصوير فقد قيل: إن بوتيشلّى * وتلاميذه لابد قد أدركوا تأثير خطوط معينة على المزاج، كما يستدل على ذلك من مهارتهم فى تصنيف الشعر فى صور أشخاصهم[٥] . فى صورة معينة اتخذ الشعر شكل أمواج ثائرة مع ضفيرة غزيرة متدلية على أحد الجانبين ، والوجه مفعم بالحياة والحركة ، فيدأ الشعر مناسباً لطبع الفتاة . ولكن فى صورة أخرى لامرأة فى حالة تفكير هادئ ، نجد أن الشعر مرسلا رأساً إلى الخلف لم تشذ منه سوى خصلة واحدة .

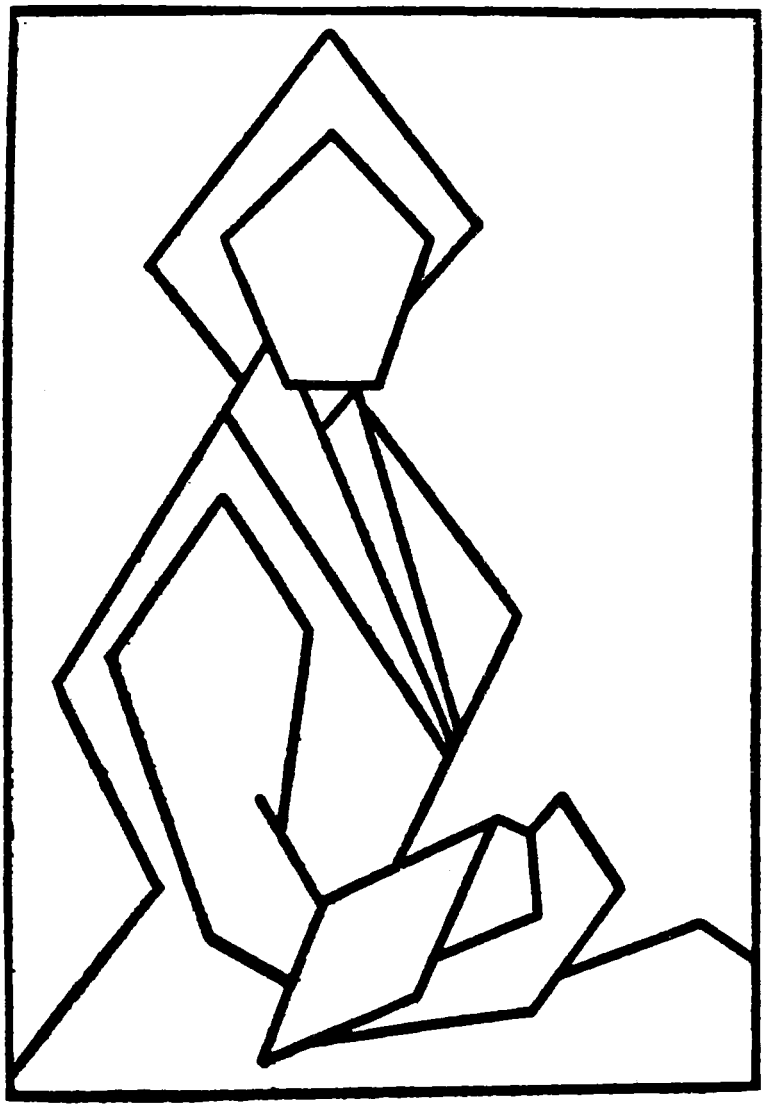
ولقد بحث علماء النفس تعبير الخطوط بأن طلبوا من المختبرين رسم خطوط يبدو أنها تعبر عن مشاعر أو أمزجة معينة ، وباختيار الخطوط المناسبة لصفات معينة .

فى إحدى هذه التجارب طلب إلى خمسمائة من المختبرين أن يختاروا نوع الخط الملائم لكل واحد من المشاعر الثلاثة عشر المعروضة[٦] وكانت الخطوط الثمانية عشر المقدمة لهم ليختاروا منها تشمل خطوطاً مموجة ذات منحنيات صغيرة ومتوسطة وكبيرة ، وخطوطاً ذات زوايا بالتنويع نفسه فتبين أن الرقة

(*) بوتيشلى (١٤٤٧ – ١٥١٠) Boticeli رسام ونحات إيطالى . (المترجم)



شكل ٢١ – منحنيات



شكل ٢٢ — زوايا

٤
غنائى
متهمل
مشبع
صاف
هادىء
ساكن
شاف

٥
فكه
لعوب
ساخر
خيالى
لطيف
نشط
رقيق
خفيف
رشيق

٣
خيالى
خنوع
شفوق
عاطفى
مشتاق
متلهف
مستعطف
متظلم

٦
طروب
فرح
مسرور
سعيد
مرح
متوقد

٢
مؤثر
نياحى
حزين
كئيب
مفجع
مغم
محبط
مهبط
حالك
ثقيل
قاتم

٧
منتش
محلق
منتصر
روائى
مهتاج
رنان
مضطرب
مثير
مندفع
كثير الحركة

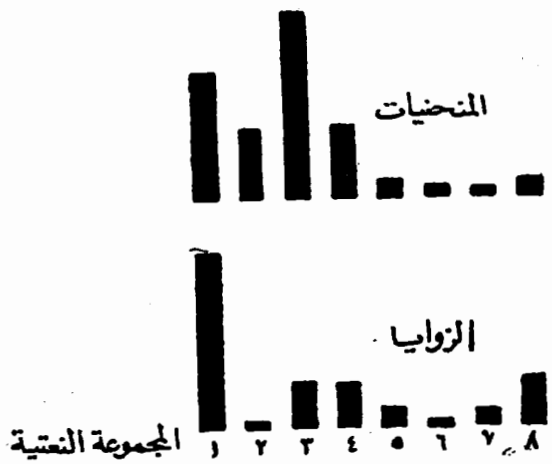
١
روحى
سام
رائع
وقور
مقدس
جليل
رزين
جاد

٨
شديد
قوى
متضخم
عسكرى
متئد
فخم
شاذ

شكل ٢٣ – ترتيب ملائم للصفات للوقوف على الأثر الوجدانى للموسيقى والأصوات الشعرية واللون والرسم فى الفن إلخ . . الحالات الوجدانية المتباينة موضوعة فى مقابل بعضها بعضاً على الدائرة . والمجموعة كلها تمثل بشكل دائرى أكثر الحالات الوجدانية شيوعاً . ويطلب من الأشخاص أن يضعوا علامة أمام عدد كبير أو صغير من الصفات ؛ كما يتراءى لهم .

الهادئة قد قرنت بالمنحنيات الواسعة فى وضع أفقى ، والاضطراب بالزوايا الصغيرة المتجهة إلى أعلى من اليسار إلى اليمين إلخ .

وقد يستطيع القارئ أن يحكم بنفسه على تأثير صفة الخطوط بالاطلاع على التخطيطين للصورتين المبينتين فى (شكلى ٢١ و ٢٢) وهما لشخص جالس ومن دائرة للصفات التى تمثل ثمانية أحاسيس وحالات مزاجية (فى شكل ٢٣) يستطيع أن يضع علامة على كل الصفات التى يصح أن تستعمل لوصف



شكل ٢٤ – نسبة الأصوات فى كل مجموعة نعتية لخمسين شخصاً عرض عليهم الشكلان ٣٦ ، ٣٧

كل من الشخصين الممثلين فى الشكلين ٢١ و٢٢ . ويبين شكل ٢٣ الخطوط البيانية التى تمثل الصفات التى نسبها خمسون مشاهداً لكل من الرسمين . وما دامت الجلسة والتصميمات واحدة فى كل من الرسمين فلا بد أن نرجع الاختلاف فى المميزات إلى صفات الخطوط[٧] . ومن الواضح أن مصور الأشخاص الناجح ليستطيع أن يعرب عن أشخاصه باختياره للألوان والخطوط والنمط الملمسى بالإضافة إلى الوقفة وتعبير الوجه .

تعبير الأصوات فى الشعر :

طالما أشار نقاد الشعر إلى قدرة أصوات معينة ، وبخاصة إيقاعات معينة ، على خلق الحالات المزاجية . إن ما يتصف به البيت الآتى* :

"Rebuckled the cheek strap, chained slacker the bit"

بالتوتر والقوة يعطى شعوراً أشد من البيتين الآتيين ** وهما أبطأ وأرق من البيت السالف

"And still she slept an azure lidded sleep
In blanched linen, smooth and lavendar'd."

وكثيراً ما أشير إلى أبيات تنيسون التى تصف السير بيديفير وهو يحمل آرثر فى موته ، لقوة تأثير ما بها من أصوات ، لا سيما تضاد الأصوات والإيقاعات الواردة فى السطرين الأخيرين .

"Dry clash'd his harness in the icey caves
And barren chasms, and all to left and right
The bare, black Cl ff clanged round him, as he based
His feet on juts of slippery crag that rang
Sharp smitten with the dint of armed heels —

And on a sudden, lo ! the level lake
And the long glories of the winter moon. ",

ولقد وضعت تجارب طلب فيها من المختبرين تغيير معنى مقاطع عديمة المعنى فى اتجاه معين بتغيير صوت واحد[٨] ، أو بأن طلب إلى المشاهد تقرير أى المقطعين

(*) أو قول الشاعر العربى :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما

(**) أو البيت الآتى :

عبث النسيم بقده فتـأودا وسرى الحياء بخده فتوردا

يبدو أصغر من الآخر . مثلا سُست أم دُست ، دُست أم دست ، دوش أم ديش إلخ* . وصنعت أيضاً قصائد تجريبية تسودها الحركات الطويلة المفتوحة مثل: (أو) و (آ) و(أ) . وكذلك أصوات حروف ساكنة لينة دائرية لطيفة مثل : (ر) ، (ل) ، (م) ، (رْدْ) ، (ل دْ) ، (رلْ) إلخ . وطلب مقابلتها بحروف متحركة عالية رفيعة مثل (إى) و (آ) وحروف ساكنة خشنة مثل: (زْ) و (تشىْ) و (كى) و(ستْ) و (چى) إلخ . وألفت أيضاً بيوت من الشعر أوزانها تتكون من مقطعين أو ثلاثة مقاطع ، وذات تعبيرات صوتية مختلفة . واختبر تأثير هذه العوامل المختلفة باختيار صفات معينة من قوائم معدة[٩] . فوجد أن الإيقاع أكثر العناصر تعبيراً عن الحالة المزاجية ، وتليه أنماط التعبير الصوتية ، ثم تأتى الحروف الساكنة فى المرتبة الثالثة ، بينما كانت الحروف المتحركة أقل شأناً بكثير ، والساكنات الخشنة أكثر مرحاً وفكاهة . أما الأصوات العميقة المفتوحة فأكثر وقاراً وقوة .

تعبير الموسيقى :

كان علماء النفس ، فى التجارب القديمة التى أجروها فى موضوع معنى الموسيقى ، يطلبون إلى المختبرين الاستماع إلى قطع موسيقية مسجلة على أسطوانات الحاكى ، وتسجيل أفكارهم وأحاسيسهم ، فاتضحت لهم فروق فردية شاسعة فى ترجمتها ، تبعاً لطبع المستمع وخبرته ، وإحاطته بالأمور الموسيقية ، وصحته من الوجهة الفسيولوجية ، والخبرة السابقة للتجربة مباشرة إلخ . فحار الموسيقيون العريقون فى تقاليدهم الموسيقية فى أمر الشخص غير المختص فى الموسيقى حينما علموا أن القطع ذات السلم الصغير ليست محزنة له فى جميع الأحوال وأن المستمعين الذين طلب منهم فى التجربة اختيار العناوين المناسبة لسلسلة من القطع الموسيقية ، قد ارتكبوا « أخطاء » كثيرة . إلا أن استمرار التحليل والتجريب أدى إلى تحديد

(*) هذه المقاطع عديمة المعنى فى الإنجليزية .

أدق للمسائل المطلوب بحثها وإلى تحسين كثير فى طرق البحث .

فالعلماء الحديثون اليوم يعلمون أن الموسيقى المستعملة فى هذه التجارب يجب أن تختار بدقة ما دام بعض الموسيقى لا يقصد منه أن يكون ذا معنى أو برنامج ، وأنه لا يستثير إلا القليل من وجدان السامع . فى بعض المؤلفات الموسيقية توجد حالات مزاجية واضحة محددة فى أجزاء القطعة المختلفة أعطيت عنها تقارير من الملاحظين المدققين . كما أن علماء النفس غالوا أحياناً فى نزعتهم لتبسيط المختارات لتجاربهم رغبة فى الإقلال من مصادر الخطأ ، فوجدوا أن المثيرات حين تقصر على صفات نغمية بسيطة ، كنغمات منفردة من مغن[١٠] مثلا ، أو حتى الائتلافات الصوتية المختلفة التركيب موقعة على البيانو[١١] : لا تقترن بصبغة وجدانية ظاهرة ، ولا يتفق المستمعون فى ترجمتهم لهذه الأصوات الموسيقية المتفردة ، ولا أحد غير الخبراء الذين فى إمكانهم تمييز تركيب الائتلاف الصوتى ، يستطيع إدراك الحزن الكامن فى الائتلاف الصوتى ذى السلم الصغير ، والبهجة التى ينطوى عليها السلم الكبير .

وكذلك وجد أن الموسيقى لا تستثير الحالات الانفعالية الحقيقية التى ترتعد فيها الفرائص بل مجرد صور خفيفة باهتة منها تطلق عليها اسم الحالة المزاجية أو الصبغة الوجدانية[١٢] . فهى حالة أعم وأدوم وأبقى أثراً ، ولا يمكن الاستدلال عليها بوصف للحالات البدنية أو الصور العقلية أو أحلام اليقظة — ما دامت هذه مصدرها خيال السامع لا الموسيقى نفسها ، وإنما يعطى عنها وصف أكثر دقة وأقرب إلى الصحة ، بأن يضع السامع أثناء تأثره بالموسيقى ، علامات على بعض نعوت من قائمة مناسبة مجهزة . فإذا كان طول القائمة مناسباً بحيث تشمل أغلب الحالات الوجدانية حدوثاً — كالوقار والأسف واللهفة والرقة والهدوء والبهجة والفرح والحماسة والقوة إلخ — وكانت أيضاً منوعة تنويعاً كافيا لإظهار الفروق الفردية ، وتنظيمها تنظيما يسمح بتحديد المعنى المضبوط بسرعة ، أمكن حينئذ جمع الحقائق من مستمعين كثيرين وقطع موسيقية كثيرة ، كما يمكن

تحويل تلك الحقائق إلى تسجيلات كمية للاستجابات الوجدانية . وتدل مثل هذه التجارب على أن المستمعين المتوسطين يتفقون بوجه عام على معنى القطع الموسيقية ، وأنهم يتتبعون بدقة تامة مقصد المؤلف فى حدود القدرة على التكهن بها .

وإذا علمنا أن المغزى الموسيقى يسهل على المستمع إدراكه كان من الطبيعى أن نسأل عن الوسيلة التى يمكن بها ، من الوجهة الموسيقية ، إشعاره بهذه المعانى ، أبالنغمات أم بالألحان ، أم بالإيقاع أم بالتوافق ، أم بعناصر أخرى فى التركيب الموسيقى ؟ ولقد حاول أحد العلماء إجراء تجربة لبحث هذه المسألة ، بأن جمع عدداً من الأغانى ، معروف أن لها نفس التعبير أو المعنى الواحد المحدد ، وفحصها لمعرفة عناصر التركيب المشتركة بينها[١٣] . وجمع جوندلاخ Gundlach عدداً من أغانى الهنود الحمر الأمريكيين التى تنشد فى حفلات القبيلة ، وعقد موازنة بين مجموعة الأغانى الحربية ، وأغانى التطبيب التى يغنيها رجال الطب منهم ، والأغانى الغرامية ، فوجد أن أظهر الفروق بين تلك المجموعات كانت فى الإيقاعات مما يوحى بأن الإيقاع يحتل أهم مركز من حيث التعبير أو الإفصاح إذا كانت الأغانى الحزينة أسرع وأكثر انخفاضاً فى الشدة عن الأغانى الغرامية وكان مجالها النغمى أكثر اتساعاً مما فى أغانى التطبيب .

وفى مجموعة أخرى من التجارب[١٤] اختبر تأثير ستة من العناصر وهى (النوع والإيقاع وسرعة الإيقاع والشدة واللحن والتوافق) وذلك بتأليف قطعتين موسيقيتين لا تختلفان إلا فى أمر واحد كالتوافق مثلا أو النوع إلخ واستمع للقطعتين فريقان كل منهما مستقل عن الآخر ، وسجلا استجابتهما ، بوضع علامة أمام الصفات الملائمة للموسيقى . وعلى ذلك فكل اختلاف فى الاستجابة يجب أن يرجع إلى العنصر الوحيد المعدل ، ما دامت العناصر الأخرى كلها قد أبقيت متحدة . فوجد أن سرعة الإيقاع تقوم بالدور الأكبر ، وأنها أكثر تأثيراً على أغلب الجماعات ، ونتائجها أكثر تحديداً وثباتاً . ويأتى عامل النوع فى المرتبة

الثانية ، ولو أنه لا يعادل سرعة الإيقاع فى جدواه ، نظراً لأن تأثيره مقصور بشكل حاد على التضاد القائم بين السار والكئيب أو بين الهزلى والعاطفى . أما الشدة فربما كان من الواجب أن نضعها فى المرتبة الثالثة — فالشدة العالية متلألئة لعوب ، أما الشدة المنخفضة فحزينة وقور قوية . والتوافق والإيقاع على وجه العموم أقل تأثيراً من العوامل الثلاثة السابقة نظراً لأنهما لا ينالان إلا أغلبيات ضئيلة ، ويشملان مدى أضيق من حيث الصبغة الوجدانية . والتوافقيات البسيطة أسعد وأرشق وأهدأ وأكثر عاطفية من التوافقيات الحديثة المركبة ، والإيقاع المسترسل سعيد رشيق عاطفى . أما الإيقاع الثابت فله قوة ووقار . والصفة الصاعدة أو الهابطة للألحان ، وهى الناحية الوحيدة للألحان التى درست ، ثبت أنها ليست ذات قيمة فعلية فى التعبير عن المعنى .

وظيفة الشكل :

قدمنا أن مسألة الشكل هى المشكلة الرئيسية عند علماء النفس ، وناقشنا كلا من تفاصيل الشكل البارزة والدقيقة فى الشعر والموسيقى والفن البصرى . ولنبحث الآن فى وظيفة الشكل فى الخبرة الجمالية[١٥] ، فالعناصر الشكلية هى بلا شك المبادئ الأولى للفن ، وعلى المبتدئ الهاوى أن يخصص دروسه الأولى لفهمها . نعم هناك طوائف معينة من المفكرين (ويعرفون عادة باسم الشكليين) يرون أن الشكليات هى الجماليات ، وكلما كان العمل الفنى أبعد عن الذاتية وأقل تمثيلا ، ارتفع فى نظرهم من الوجهة الجمالية وهم يميلون إلى توكيد الصفات العقلية على حساب الصفات الوجدانية أو الانفعالية .

والوظيفة الأولى للشكل هى ضمان تثبيت انتباه الناظر فى العمل الفنى ، إذ يجب أن يكون هناك استغراق وتركيز تام . ويتم هذا عندما يزيد عدد أنواع النشاط الحركية والعضلية التى يستثيرها الشكل ، كما يحدث مثلا عند ما يتتبع الإيقاع الجسمى نبض الموسيقى أو الشعر ، أو عند ما يؤدى التقمص

بالجهاز العضلى إلى اتخاذ جلسة الصورة ، أو الخيال الشعرى ، أو الضغوط المتتالية فى التوافق الموسيقى . وقد نلحظ الأشكال الشعرية لصبغة خاصة ، تؤدى هذه الوظيفة ، لا سيما قصيدة كولردج « قبلاخان » أو شعر بليك وسوينبرن ، وأغانى شكسبير . ويصف أحد النقاد هذا النوع من الشعر بأنه « ساحر » نظراً لأن شكله ذو تأثير على سامعيه كتأثير التنويم المغناطيسى (١٦) .

ومن وظيفة الشكل أيضاً أن يعين الملاحظ على فهم العمل الفنى أو إدراكه كوحدة كاملة التكوين . وليست هذه الوظيفة مقصورة على الخبرة الجمالية ، نظراً لأن النظام والترتيب والنمط ضرورية لكل فهم ، سواء أكان فهماً لصورة ، أم لمنهج جامعى ، أم لمشكلة عملية . وأنماط الامتداد ، والتكرار ، والإيقاع كلها تعين الناظر على أن يدرك ويهضم ويتذكر ، ولذا كان الشكل قوة هائلة فى الارتقاء بأثر الإحاطة التامة بعناصر صعبة واسعة الانتشار .

ويساعد الشكل كذلك على خلق خداع « البعد »(١٧) فى الخبرة الجمالية ، بتوكيد النمط وإضفاء صفة الاصطلاحية على المواد التى تبدو بغيرها ذاتية أو واقعية أو تافهة أكثر مما يجب . فشكل قصيدة السونت * هو الذى يرتقى إلى عالم الشعر بأشكال وضيعة من الحياة كحشرتى النطاط والصرصور . وإن عبارة شخصية كقولك : « أنا مريض وحالتى النفسية منحطة » إذا وضعت فى شكل إيقاعى تصبح فى آن واحد مهيبة مؤثرة ، كما فى قول الشاعر : « إن قلبى ليتألم ، وإن إحساسى ليغشاه ذهول من نوم مؤلم ، كمن استقى من شراب مخدر » .

ولكن السند النهائى للشكل فى الفن يرجع إلى وظيفة ، كحامل للشعور ، أو وعاء للحالات المزاجية والصبغة الوجدانية . والغالب أن الحركة الموحى بها ، والتقمص ، والضرب على الأوتار الجسمية ، تعطى كلها الأنماط والإيقاعات والتكرار . صبغة وجدانية تكون الخبرة بدونها عديمة الطعم واللون ، وتضفى على الشعور السمو والاتساع اللذين هما من خصائص اللحظة الجمالية .

(*) انظر هامش صفحة ٤٨٢ .

دراسات فى السرور

اللون والشكل :

لقد أجريت تجارب ودراسات فى موضوع السرور وعدم السرور الناجم من شتى الأصوات والألوان المختلفة[١٨]. ولكن القليل منها فقط كان ذا أهمية بالنسبة لعلم النفس الجمالى ، نظراً لأن الصفة الجمالية لتأليف موسيقى ، أو صورة تقوم على شيء آخر غير مجرد السرور الناتج من ألوان أو نغمات منفردة ، إذ أن تفضيل ألوان أو مركبات ألوان ، يتوقف لحد كبير على التركيب الذى تدرك فيه ، ومع صفات أخرى كالتشبع والتضاد والحجم والإضاءة إلخ . والأحكام ليست ثابتة أو مستمرة ، كما أن بحوث المجرب الأول جوستاف فخنر على الأبعاد المفضلة للمستطيلات لا أهمية لها فى علم النفس الجمالى . إذ تبين أن الظروف البيئية المختلفة تؤدى إلى تباين فى نسب (القطاع الذهبى) أى المستطيل الذى نسبته ٥ : ٣ .

والأصوات والنغمات :

ولكن الأهم هى دراسات التوافق فى تراكيب النغمات وما يتصل بها من مشاكل من نظرية المجمعات الصوتية ومتواليات المجمعات الصوتية . ويتضمن تاريخ الموسيقى سلسلة من التغييرات ، فى « قواعد » التوافق والألحان والإيقاع منذ القدم حتى اليوم . والأوضاع الموسيقية المقبولة تتغير من قرن إلى قرن . وأخذ علماء الاجتماع[١٩] والموسيقيون[٢٠] يحاولون أن يرجعوا تعلق الناس بمؤلفين معينين أو أشكال معينة إلى حوادث وظروف تاريخية معاصرة . فبذل علماء النفس جهوداً كثيرة فى تحليل ظاهرة التآلف فلاحظوا أن الارتياح الذى تؤدى إليه قد عزى أحياناً إلى الاندماج وأحياناً إلى النعومة أو البساطة إلخ . وأن نفس

المجمع الصوتى غير المتآلف الوارد فى أربع عشرة قطعة مختلفة كل الاختلاف من القطع الواردة فى المؤلفات الموسيقية ، قد حكم عليه بأنه متآلف وغير متآلف ، سار وغير سار أيضاً ، تبعاً للأثر الموسيقى العام للقطعة كلها ، وتبعاً لتدريب المستمع وتقاليده[٢١] . وإن نظرية مور[٢٢] ، القائلة بأن التآلف مسألة تعوّد وتدريب لتستند إلى كل من تاريخ الموسيقى وتجارب المعمل . فالمستمعون الذين دربوا لفترات قصيرة على الاستماع إلى مجمعات صوتية معينة أصبحوا يفضلون القطع المحبوبة لهذه المجمعات على غيرها . كما أوضح فارنز ورث[٢٣] أن تفضيل خواتم الألحان خاضع للتدريب لحد كبير . فما يعتبره جيل من الأجيال غير متآلف يعتبره الجيل التالى متآلفاً .

دراسات فى الغناء والعزف

ولقد ساهم علماء النفس أيضاً مساهمة كبيرة فى إيضاح مشاكل تعلم الموسيقى بتحليلهم للأساليب المختلفة ، فقام هوبيل[٢٤] بأول دراسة من هذا النوع لم تكن سوى مقارنة جزء بجزء لعازفين شهيرين سجلا عزفهما لقطعة واحدة على شريط البيانو الآلى . وهكذا خضعت للتحليل والوسائل الموضوعية لأول مرة مشكلة ترجمة المغزى الموسيقى ، ولقد قال ذات مرة ناقد باديرفسكى « لقد كان أداؤه شاعريًّا رفيعاً ولطيف الأداء . ولقد عزف المقطوعة ذات الفوارق اللطيفة فى شىء من الدعة والحنو ، فدلت لمساته الموسيقية على مزاج رائع يذكرنا بالأزمان السالفة » . إلا أن هذه المدائح ليست بذات قيمة كبيرة لمن يريد تعلم البيانو فى جهاده لابتغاء ذلك « المزاج الرائع » . ولكن شريط البيانو الآلى يسجل بالضبط شدة العزف وتزمينه ، ويستطيع الدارس للموسيقى أن يقارنها بالموسيقى الأصلية كما كتبها المؤلف بنفسه نعم إن كبار عازفى البيانو يتصرفون كثيراً فى الموسيقى الأصلية ، فيتمهل أحدهم فى نغمة زخرفية خمسة أمثال الزمن المبين

فى الموسيقى، ويصل بكل دقة بين وزنين متتابعين بنغمة مستوية ناعمة، كما أن آخر يتمهل فى حرص شديد بين نفس الوزنين، ويؤكد الراحة التى بينهما بلمسة قاطعة .

ويمكن تحليل الأسلوبين ، كما تفعل السيما البطيئة الحركة حين تبين أسلوب كواكب التنس أو الجولف. ولقد قام أورتمان[٢٥] بدراسات تالية استعمل فيها جهازاً لتسجيل الزمن والشدة ، ظهر منها أن كل التصرفات التى يمارسها كبار لاعبى البيانو من التعبير والتأخير إلخ ، ليست إلا مجرد تعديلات فى هذين العاملين. وتعطى آلة تصوير البيانو المستعملة فى جامعة أيوا تسجيلا فوتوغرافياً للابتداء والاستمرار ولحظة الانتهاء، والشدة النسبية لكل نغمة تعزف [٢٦] . وتمكن هذه الآلة الباحث من دراسة عزفه دراسة موضوعية . ولقد أجريت فى أيوا دراسات صوتية فوتوغرافية للعزف على الكمان ولغناء مغنى الكونسرتو لا سيما فى « الارتعاش » [٢٧] فاتضحت نتائج مفيدة جداً فى حل المشاكل الفنية لإخراج النغمات .

دراسات فى الابتكار الفنى

رغم أهمية عملية الإنتاج الفنى من الوجهة السيكولوجية نجد أنها لم تنل ما تستحقه من اهتمام ، نظراً لصعوبة إيجاد الفنان أو المؤلف الموسيقى أو الشاعر فى المعمل حيث ينتج تحت إشراف صاحب التجربة . ولقد استفدنا من تواريخ حياة الفنانين لا سيما الماهرين منهم فى تحليل التأمل الباطنى [٢٨] . وتدل الدلائل على أن هناك من الاختلافات بين الفنانين فى أساليبهم ومزاجهم بقدر ما هنالك من اختلافات بين رجال البنوك أو الأساتذة أو أفراد أية طائفة أخرى فى المجتمع . ولقد أظهرت مجموعة الاختبارات التى استعملت لدراسة المتلمذين فى الشعر ، وغير الشعراء[٢٩] ، أن الفروق بين الفريقين أقل مما كان متوقعاً. فالشعراء مفرداتهم أغزر وخيالهم أكثر مرونة ، وقدرتهم على إيجاد القافية أعظم ، وهم أكفأ بكثير

فى ابتكار الاستعارات . كما أن الدراسات الواسعة لتطور النمو الفنى للأطفال، والدراسة الدقيقة للحالات الفردية لأطفال موهوبين ، قد زودتنا ببصيرة نافذة إلى العملية الابتكارية والطبع الابتكارى[٣٠]

ونجد فى مذكرات ليوناردو داڤنشى الكلاسيكية كنزاً ثميناً من أساليب الفنان .

ومسودات بتهوفن ، التى يظهر فيها تصحيح كثير ، تبصرنا بما كان هذا الفنان الكبير يتوخاه من دقة فى تصحيح إنتاجه وتعديله. ونرى بعض الأمثلة للتعديلات والمراجعات التى يدخلها الشعراء على قصائدهم الأصلية فى الطبعات المتتالية المنشورة لتلك القصائد، ولقد قام لوز[٣١] بأهم دراسة من الوجهة السيكولوجية لعملية الإنتاج بتتبعه مراجع قصيدة « البحار القديم» فى تاريخ كولردج الشخصى ومذكراته الخاصة . فتبين أن جزءاً من حياة هذا الشاعر اليومية كان موجهاً إلى شحن ذهنه عمداً بمعلومات وتفاصيل ملاحظات ، وإلى تجربة مستديمة للقوافى والأوزان، فلم تكن القصيدة النهائية تخلق دفعة واحدة من لا شىء، بل من القراءة والخبرة فى سنين طويلة . ولذا نجد خلال مذكرات كولردج آراء وملاحظات وغالباً نفس العبارات المستعملة فى الأبيات المنشورة . ويصف وردزورث فى مقدمة (نحن سبعة) الباعث للكتابة ، والخطة الموضوعة لنمو قصائده .

ونجد موازنة مفيدة جداً فى عملية الابتكار ونتائجها فى القصيدتين «قبلاخان » لكولردج ، ومقطوعة شعرية كتبتها امرأة من مرضى الدكتور مورتن برنس[٣٢] ، ففى الحالتين كان المؤلف تواقاً لكتابة الشعر ، وكان قد ملأ ذهنه بأساليب الوزن والقافية . وفى الحالتين كان الموضوع قد سيطر على التفكير والمشاعر ، وكان التأليف العقلى قد تم خارج الشعور العادى أى فى حلم ، بالاستعانة بصور بصرية ذهنية شديدة الوضوح. ومع ذلك فبينما نجد قبلاخان غاية فى إبداع الجمال الخيالى الموسيقى ، وكذلك الأبيات الأخرى تبدى فيها الإخلاص والوقار ، إلا أن الأخيرة عادية فى معانيها وتعبيراتها . فهذا الفرق البارز فى صفة

الأبيات هو الفرق بين العقلين المشحونين والخبرتين فى الأسلوب الشعرى لكل من المؤلفين ، ولو أن العملية الابتكارية واحدة فى الحالتين من الوجهة السكولوجية .

الاختبارات السيكولوجية فى الميدان الجمالى

لقد وضع علماء النفس اختبارات قيمة ومفيدة جداً فى ميدان الفنون ، ووصلوا باستعمالها إلى بعض الاستكشافات الهامة وحلوا كثيراً من المشاكل ، ولو أنها قد يساء استعمالها نوعاً ما فى ميدان الموسيقى ، كما حدث فى بعض الميادين الأخرى للاختبارات السيكولوجية . فقد أسىء إلى تلك الاختبارات بالمبالغة فى الاعتماد عليها ، إذ توقع الجمهور العادى منها مفعولا سحريا ، فلما رأى نتائجها عرضة للأخذ والرد فى بعض الأحيان غضب وشعر بخيبة أمل . واستولت فكرة الاختبار النفسى على خيال الجمهور ، وصار أسلوبه فى متناول اليد أكثر من أى أسلوب آخر من أساليب التجريب ، ولو أن هذا ليس معناه مقدرة كل شخص على إتقانه . وعلى ذلك فنى سيكولوجية الموسيقى والفن تجد الغالبية العظمى من الدراسات قائمة على الاختبار ، وأن الكثير من المسائل التى كان من المستطاع دراستها بوسائل أخرى قد اكتفى بطريقة الاختبار فى دراستها.

وهناك ثلاثة أنواع من الاختبارات فى الميدان الجمالى :

(١) الاختبارات المؤلفة لقياس الاستعداد أو الموهبة الأصلية الفطرية للنجاح الفنى .

(٢) الاختبارات التى تقيس العمل النوعى أو التقدم فى التدريب الفنى .

(٣) تلك التى تقيس التقدير بوجه عام . وليس هناك حد فاصل دقيق بين تلك الأنواع الثلاثة ، ولكنا سنحاول التمييز بينها لتسهيل بحثها .

اختبارات كشف الموهبة :

قد تفيدنا كثيراً الاختبارات التى تؤدى إلى كشف الموهبة للنصيحة فى المسائل المهنية . إذ لو استطعنا أن نتبين فى سن الثامنة إلى العاشرة الأطفال الذين يستطيعون الحصول على أقصى الفائدة من التدريب الموسيقى أو الفنى ، أو لو استطعنا أن نتبين فى فصل المبتدئين بأى معهد للموسيقى من سيعجز عن النجاح فيها لكانت الاختبارات التى من النوع الأول جد مرغوبة [٣٣] . وبناء على ذلك وضعت اختبارات سيشور [٣٤] فى سنة ١٩١٩ لقياس أشياء مثل : التميز الدقيق فى الشدة والعلو ، وفى الإيقاع وسرعة الإيقاع . ولكنها قاست أيضاً مدى ذاكرة الأنماط النغمية وتمييز الدرجات المختلفة للتوافق . ولقد استخدمت هذه الاختبارات وأمثالها من وضع آخرين وشاع استعمالها ، فأوضحت مشكلات متنوعة ، كالاختلاف فى الثقافة والتدريب الاجتماعيين ، وكذلك الفروق بين الأجناس ، فى حدود القدرة على فصل هذه الفروق عن البيئة [٣٥] . فإذا أردنا قياس كل العوامل التى يقوم عليها مستقبل موسيقى ناجح ، وجب أن تضاف اختبارات للتوافق الحركى والسرعة .

وفى هذا الميدان نجد الكثير من الاختبارات تحت تصرفنا ، وربما دعت الحاجة أيضاً إلى استعمال اختبارات لصفات معينة للشخصية ، كالمثابرة ، والطبع إلخ ، وكذلك اختبارات للخيال الابتكارى والذكاء الابتكارى ولا يتوقع أن توجد اختبارات تقيس من عوامل النجاح الموسيقى ما هو من قبيل الموارد المالية ، والفراغ اللازم للأسفار ، والتدريب والتجريب ، أو نواحى الاهتمام فى الجماعة أو ضغط الوسط الاجتماعى .

ولقد وضعت وقننت اختبارات للتحصيل النوعى فى الموسيقى والفن ، وهى تقيس قدرة تلاميذ المدارس على قراءة الموسيقى وكتابتها ، والغناء الدقيق ،

والعزف على آلات معينة ، وعمل التباديل ، أو حل تدريبات أخرى فى النظرية الموسيقية . وبناء على هذه الاختبارات يتسنى وضع الأطفال فى الفصول الملائمة لنموهم ، وكذلك وضع مستويات لتعليم الموسيقى كما فى تعليم الحساب أو الجغرافيا. وهناك اختبارات تحصيلية مماثلة فى الفن والرسم والتصميم .

اختبارات التقدير :

واختبارات التقدير بوجه عام تختلف نوعاً ما عن الاختبارات التحصيلية بنفس الطريقة التى تختلف بها اختبارات الذكاء عن الاختبارات الموضوعية فى التاريخ أو الجغرافيا أو الحساب ، فاختبارات التقدير هذه تحاول قياس القدرة على الفهم والتمييز فى الشعر أو الفن أو الموسيقى ، وتفترض أن الذوق المقبول فى الفن ينمو من الكفاية والاهتمام والفرصة والخبرة فى الفن ، كما تنمو ، مثلا ، النباهة أو القدرة على الاستدلال من الاستعداد الفطرى بالإضافة إلى التدريب والمران النوعى . وهناك من المشكلات السيكولوجية والتربوية والاجتماعية ما يمكن بحثه باستعمال اختبارات تقدير ملائمة من أنواع مختلفة . ويمكن بها أيضاً كشف الفروق بين الجنسين ، وقياس النجاح النسبى لطرق التعليم ، وتقويم الأنماط الثقافية بشكل أحسن ، ووصف الأفراد والشخصيات بشكل أدق .

ويصادف علماء النفس فى وضع اختبارات التقدير مشكلة واحدة لا يصادفها أى واضع آخر للاختبارات الموضوعية أو النفسية ، ألا وهى صعوبة إيجاد مقياس لما هو جميل . إذ تختلف المقاييس فى الأشكال الفنية من عصر إلى عصر ومن حضارة إلى أخرى ، ومع ذلك ففى نفس العصر ونفس البيئة يستحيل وجود اتفاق تام على مؤهلات الشىء الجميل ، أو على الدرجات النسبية أو الخطوات التى يتدرج فيها مقياس من القبيح إلى الجميل ، إذ ليست هناك « حقائق » أو « مستويات » منطقية فى عالم الفن ، كما فى الحساب أو الجغرافيا أو الهندسة .

ومع ذلك فهناك عدة وسائل لحل المشاكل العملية التى يقوم عليها عمل اختبار مفيد[٣٦] .

فمن تلك الوسائل أن يقدم إلى المختبر قطعتان إحداهما من تأليف فنان ناجح ، شاعراً كان أم مؤلفاً موسيقياً ، والأخرى من تأليف شخص غير متخصص أو هاو ، فإذا فضل المختبر القطعة التى من تأليف الفنان أمكن أن يعطى الدرجة لاختياره الموفق . ولكى يستبعد أكثر ما يمكن من العوامل التى لا علاقة لها بالموضوع والتى تدخل فى هذا الحكم ، يجب أن تكون القطعتان فى موضوع واحد كمنظرين طبيعيين مثلا أو مقطوعتين شعريتين من نوع السونت ، أو قطعتين موسيقيتين من نوع المينويت ، وبنفس الأسلوب الكلاسيكى أو الرومانطيقى ، أو المستقبلى إلخ . وإذا قام العالم النفسى الذى يجرى الاختبار بصنع القصيدة أو الصورة بنفسه أو اخترع تقليداً سخيفاً لقطعة موسيقية للبيانو ، بحيث يتعمد إخراج إنتاج أحط من الأصل ، أمكن وضع مستوى ثابت لما هو حسن وما هو قبيح ، ولقد حاول العالم النفسى أن يفعل أكثر من ذلك فى بعض الأحيان ، إذ شوه القطعة الأصلية نفسها بتغيير صفة معينة واحدة كالإيقاع أو الشكل التوافقى أو المساحى أو النغم (فى الموسيقى) أو الفكرة (فى القصيدة) . فاختبار أريجون للتمييز الموسيقى[٣٧] ، على سبيل المثال ، يتكون من ثمان وأربعين قطعة قصيرة تعزف أزواجاً على البيانو ، فيسمع المختبر القطعة الأصلية كما وضعها موزار أو باخ أودبيسى إلخ ، كما يسمع صيغة أخرى لها شوه فيها واحد من العناصر الآتية : النغم أو التوافق أو الإيقاع أو الشكل . فإذا كان دائم الاختبار للأصل عند تشويه الشكل أو النغم ولكنه يخطئ كثيراً فى عنصرى الإيقاع والتوافق أمكن للعالم النفسى أن يقدره تحت المستوى أو فوقه بالنسبة لعمره تبعاً لانخفاض درجته أو ارتفاعها ، كما يمكن القول أيضاً إن إدراكه للنمط الموسيقى فى الشكل والنغم متقدم ولكن إرهاف أذنه لدقائق التوافق وإحساسه بالإيقاع فى حاجة إلى تحسين .

ولقد كانت أولى التجارب التى من هذا النوع فى ميدان الشعر ، إذ ألف

أبوت وترابوا [٣٨] اختباراً مكوناً من ست وعشرين قصيدة قصيرة، لكل منها ثلاث صيغ جديدة ، الأولى شوه فيها الوزن كلية أو جعله أرداً أو أقل دقة من الأصل وفى الثانية شوهت العاطفة التى تعبر عنها القطعة بإدخال مشاعر سخيفة ، مائعة ، متكلفة أو غير صادقة بأى شكل من الأشكال . وفى الثالثة حولت الألفاظ التى عبر بها الشاعر عن خياله إلى مستوى عادى وضيع . وعلى المختبر أن يعيّن من بين تلك الصيغ الأربع أحسنها وأسوأها . وأعطى هذا الاختبار الممتاز ، الدقيق فى تقنينه ، لمئات من الأشخاص فى المدارس والكليات ، مما دل على جليل فائدته فى نواح عدة . فهو (وأمثاله فى الموسيقى والفن) ذو فائدة جليلة فى المدارس الثانوية والكليات لدلالته على الذوق الفردى للطالب والمستوى العام للفصل ، وهو كذلك يميز لحد لا بأس به معلم اللغة الإنجليزية المعد إعداداً كافياً من المعلم الذى لا يرتفع مستواه فى الشعر عن مستوى تلاميذه. ولقد تبين المؤلفان أيضاً من هذا الاختبار أن الأطفال يفضلون الأبيات التى ليس بها دقائق مستترة ، ذات الاتجاه الموضوعى، السريعة الفهم ، وذات الإيقاع البسيط القوى الواضح ، فى حين نجد أن الشعر المكتوب خصيصاً للأطفال يعجب به الكبار لا الأطفال . ويتطلب المراهقون العاطفة فى الشعر ، ويصل هذا المثل إلى أوجه فى سنى الدراسة الثانوية ولو أن شيئاً منه يستمر أحياناً إلى مرحلة الكلية .

وإذا سلمنا بأنه من طبيعة المراهقة تفضيل المبالغة على التقيد، والمبالغة فى التعبير على الانفعالات العنيفة ، أمكن للمعلمين استغلال هذه الحقيقة بأن يقدموا شعراً من النوع العاطفى القوى المتحرر على أن يكون نابعاً دائماً من معين الشعور الحق لا المتكلف .

وفى جميع الاختبارات التى من هذا النوع يجب أن يعلم طبعاً أن الحصول على درجة عالية فيها لا يعنى سوى التمشى مع المقاييس الفنية الشائعة ، وكلما تغيرت الحضارات والثقافات تغيرت أيضاً مثل الجمال فى الموسيقى والفن والشعر ، ولو أن هذا التغيير بطىء لدرجة أن اختلاف المقاييس من مدرسة إلى أخرى أو من

عصر إلى آخر ثابت نسبياً . وقد يكون من الضرورى استنباط اختبارات أخرى بعد بضع عشرات من السنين ، ولكن فى هذه الأثناء يمكن أن تؤدى الاختبارات الحالية خدمات عملية كثيرة ، إذ ستجد فيها عوناً كلما استلزم الأمر الحصول على تقديرات لجماعات كبيرة ، فى وقت قصير ، لا سيما عند الموازنة بين جماعات مختلفة .

وفائدتها كوسيلة تعليمية ليست أقل فوائدها ، إذ أنها تجبر الملاحظ على تركيز انتباهه فى الشكل الموضوعى ، وتمهد له الفرصة لملاحظة تفاصيل الشكل التى ربما بغيرها كان يعجز عن إدراكها بوضوح . ولهذه الأغراض نجد فائدة جمة فى اختبار أوريجون للموسيقى ، واختبار ماير وسيشور للحكم الفنى [٣٩] . ويتكون هذا الاختبار الأخير من مائة وخمسة وعشرين زوجاً من الصور المنوعة والمختلفة التعقيد والصعوبه ، ويمكن أن يختبر المرء نفسه بنفسه فيعطى بذلك لأى ملاحظ فرصة جليلة للاستنارة الحقيقية [٤٠] .

الفوائد العلاجية والصناعية للموسيقى

ولقد استخدمت الموسيقى فى العلاج منذ فاتحة هذا القرن ، لا سيما على سبيل الترفيه وللمحرومين من وسائل الترفيه النشيطة الأخرى . [٤١] ورغم اهتمام الموسيقيين العظيم ، نجد أن الأطباء غير مبالين لتحمل مسئولية ذلك . فما لا شك فيه أن الدواء لا بد أن يصفه طبيب يتوافر لديه الفهم الواضح والمعرفة الواسعة بكيفية عمل العقل والانفعالات ، وعلى الموسيقى أن يقدم هذا الدواء كما يفعل الصيدلى [٤٢] .

أما استخدام الموسيقى لزيادة الإنتاج ورفع الروح المعنوية فى المصانع فقد نال دفعة قوية فى سنى الحرب . وهناك دراسات كثيرة تدلنا على أنفع الكميات والأنواع الموسيقية التى يجدر استخدامها [٤٣] .

المراجع المشار إليها فى الفصل

1. A.E. Housman, *The Name and Nature of Poetry*. New York: The Macmillan Company, 1933, 18.
2. M. Schoen, *Art and Beauty*. New York: The Macmillan Company, 1932, 143 f.
3. E. Rickert, *New Methods for the Study of Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1927.
4. E.W. Scripture, The study of English speech by new methods of phonetic investigation, *Proceed. Brit. Acad.*, 1921-23, 10, 270-299. W.M. Patterson, *The Rhythm of Prose*. New York: Columbia University Press, 1916.
5. H.S. Langfeld, *The Aesthetic Attitude*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1920, 154.
6. A.T. Poffenberger and B.E. Barrows, The feeling value of lines, *J. Appl. Psychol.*, 1924, 8, 187-205.
7. K. Hevner, An experimental study of the affective value of color and line, *J. Appl. Psychol.*, 1935, 19, 385-398.
8. E. Sapir, A study in phonetic symbolism, *J. Exper. Psychol.*, 1929, 12, 225-239.
9. K. Hevner, The affective value of sounds in poetry, *Amer. J. Psychol.*, 1937, 49, 419-434.
10. M. Sherman, Emotional character of the singing voice, *J. Exper. Psychol.*, 1928, 11, 495-497.
11. C.P. Heinlein, The affective character of the major and minor modes in music, *J. Comp. Psychol.*, 1928, 101-141.
12. C.C. Pratt, *The Meaning of Music*. New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1931, Chs. 9 and 10.
13. R.H. Gundlach, A quantitative analysis of Indian music, *Amer. J. Psychol.*, 1932, 44, 133-145.
14. K. Hevner, An experimental study of the affective value of pitch and tempo, *Amer. J. Psychol.*, 1937, 49, 621-630; and Experimental studies of expressiveness in music, *Amer. J. Psychol.*, 1936, 48, 246-268.
15. E. Murray, Some uses and misuses of the term 'aesthetic', *Amer. J. Psychol.*, 1930, 42, 640-644.

16. E.D. Snyder, *Hypnotic Poetry*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1930.
17. E. Bullough, 'Psychical Distance' as a factor in art and an aesthetic principle, *Brit. J. Psychol.*, 1912, 5, 87-118.
18. A.R. Chandler, Recent experiments on visual aesthetics, *Psychol. Bull.*, 1928, 25, 720-732.
19. J.H. Mueller and K. Hevner, *Trends in Musical Taste*. Indiana University Publications, Humanities Series No. 8, 1942.
20. O. Ortmann, In forty years, *Peabody Bulletin*, 1932, 29, 3-16.
21. P.A.D. Gardner and R.W. Pickford, Relation Between Dissonance and Context, *Nature*, London, 1944, 154, 274-275.
22. H.T. Moore, The genetic aspect of consonance and dissonance, *Psychol. Monog.*, 1914, 17 (No. 73).
23. P.R. Farnsworth, Ending preferences in two musical situations, *Amer. J. Psychol.*, 1926, 37, 237-240; The effect of repetition on ending preferences in melodies, *Amer. J. Psychol.*, 1926, 37, 116-122.
24. G.M. Whipple, Analyzing musical style by means of reproducing piano, *J. Appl. Psychol.*, 1928, 12, 200-216. L. Skinner and C.E. Seashore, A musical pattern score of the first movement of the Beethoven Sonata, Op. 27, No. 2, *Iowa Studies in Music* IV, 1937, 263-280.
25. O. Ortmann, *The Physiological Mechanics of Piano Technique*. New York: E.P. Dutton and Company, Inc., 1929.
26. From J. Tiffin, Phonophotographic apparatus, *University of Iowa Studies in the Psychol. Music*, 1932, 1, 118-133.
27. H.G. Seashore, An objective analysis of artistic singing, *Iowa St. Mus.*, 1935, 4, 12-157.
28. H. Cowell, The process of musical creation, *Amer. J. Psychol.*, 1926, 37, 233-236.
29. D. Stumberg, A study of poetic talent, *J. Exper. Psychol.*, 1928, 11, 219-234.
30. Especially at the University of Iowa under the direction of N.C. Meier.
31. J.L. Lowes, *The Road to Xanadu*. New York: Houghton Mifflin Company, 1930.
32. A.R. Chandler, *Beauty and Human Nature*. New York: D. Appleton-Century Company, Inc., 1934, Ch. 16.

33. H.M. Stanton, Prognosis of musical achievement, *Eastman School of Music Studies in Psychol.*, 1929, 1, No. 4, 1-89.

34. C.E. Seashore, *The Psychology of Musical Talent.* New York: Silver, Burdett Company, 1919.

35. P.R. Farnsworth, An historical, critical and experimental study of the Seashore-Kwalwasser Test Battery, *Gen. Psychol. Monog.*, 1931, 9, No. 5, 291-393.

36. K. Hevner, Appreciation of Music and Tests for Appreciation of Music, *University Oregon Pub.*, 1934, 4, 83-151.

37. Published by C.H. Stœlting Company, Chicago, 1932 Victor Phonograph Recording.

38. A. Abbott and M.R. Trabue, A measure of ability to judge poetry, *Teachers College Bull.*, 1922, 14th series, No. 2.

39. N.C. Meier, A measure of art talent, *Psychol. Monog.*, 1928, 39, 184-199.

40. See also M. McAdory, *The construction and validation of an art test*, Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University, 1929.

41. E.G. Gilliland, Music for the war wounded, *Music Educators' Journal*, 1945, No. 5, 24-25.

42. I.M. Altschuler, Music in the treatment of neurosis: theoretical considerations and practical experience, *Proceedings*, Music Teachers' National Association, 1944, 154-163.

43. W.A. Kerr, Worker attitudes toward scheduling of industrial music, *J. Appl. Psychol.*, 1946, 30, 575-578.

مراجع عامة

Chandler, A.R. *Beauty and Human Nature*. New York: D. Appleton-Century Company, Inc., 1934.

Cheney, S. *Expressionism in Art*. New York: Boni and Liveright, 1934.

Gordon, K. *Esthetics*. New York: Henry Holt and Company, 1909.

Langfeld, H.S. *The Aesthetic Attitude*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1920.

Lanz, H. *The Physical Basis of Rime*. Stanford: Stanford University Press, 1931.

Ogden, R.M. *The Psychology of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1938.

Schœn, M. *Art and Beauty*. New York: The Macmillan Company, 1932.

Seashore, C.E. *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1938.

تم طبع هذا الكتاب
على مطابع دار المعارف بمصر