الأسس النفسية للتذوق الفني

بقلم الدكتور مصطفى سويف

هلّلي هللي يا رياح وانسجي حول نومي وشاح
من خرير الغدير واهتزاز الاثير
واختلاج العبير في دموع الصباح
هلّلي هللي يا رياح

ماذا يحدث في نفسي عندما أتذوق هذا الشعر وامثاله ؟ كيف تنفذ آثاره الى نفسي رويدا رويدا ، ثم تتملكني وتصوغني على صورتها فاذا بي أرق وأصفو حتى لاغدو في رقة هذا الوشاح وفي خفة هذي الرياح ؟ ما الذي ينفذ بالضبط ، وما هي الابواب التي أتاحت لهذه الآثار ان تنفذ ، والى أي مدى أعد نفسي مسؤولا عن فتح هذه الابواب ؟ وهل يؤثر هذا الشعر في كل من وقع له على سمع كما أثر فيّ ؟

هذه الاسئلة وما اليها كثيرا ما تراودنا عندما نتذوق الشعر ، وعندما نتذوق أي عمل فني . وهي التي سوف نحاول في هذا المقال ان نضع الخطوط العريضة للاجابة عليها .

وربما كان من مقتضيات الامانة والانصاف في حق تاريخ الفكر البشري ان نذكر في هذا الموضع ، وقبل ان نخطو خطوتنا الاولى ، ان هذه المحاولة واحدة من عشرات المحاولات التي قامت لتجلية هذا الموضوع في تاريخ الادب والنقد ، بل وفي تاريخ جهود فكرية اخرى كالفلسفة والاستطيقا والتحليل النفسي والتربية . فكتابات أفلاطون من العناصر التي تستثير اعجابنا بالعمل الفني (العناصر الماثلة في العمل وفي نفوسنا) ووصفه للحالة النفسية التي تطرأ علينا عندما نتذوق الشعر ، هذه الكتابات متناثرة في كثير من مؤلفاته ، وفي «الجمهورية» و « أيون » بوجه خاص . وكتابات أرسطو في كيفية تأثير المأساة في نفوس متذوقيها وتقديمه نظرية « الكثرسيس » ونصحه الشعراء ان يقفوا موقف المتذوقين أثناء قيامهم بالتأليف الفني ليعرفوا طبيعة الاثر الذي سيتركه شعرهم في الجمهور ، هذه كلها كتابات ماثلة امامنا في « الشعر » وفي « السياسة » . وكذلك كتابات لونجينوس وأفلوطين وهوراس لا يمكن اغفالها واو انها لا تنطوي على محاولات منظمة مسهبة في معالجة الموضوع الذي نحن بصدده ، لكنها مع ذلك تحمل لمحات وتوجيهات الى الطريق السوي لاقامة مثل هذه المحاولات . ومثل هذا القول يمكن ان يقال على كتابات عبد القاهر الجرجاني وابن طباطبا وابن رشيق وابن قتيبة وغيرهم من الكتاب العرب الذين تحدثوا في صناعة الشعر أو في تقويمه . ثم هناك المحاولات المسهبة التي تضمنتها كتابات المحدثين ابتداء من بيرك واللورد كيمز حتى بيركوف ورتشاردز ودي لاكروا ووليك والمتتلمذين على مفاهيم التحليل النفسي عند فرويد ويونج بوجه خاص .

غير ان هذا التراث على ضخامته لا يزال يترك بعض الاسئلة الحائرة ، وحتى بعض الاجابات التي أوردها لا تحمل في طياتها عناصر الاقناع الملزم الذي تتسم به المعرفة العلمية عادة . على ان هذه الاقوال ينبغي ألا يحملها القارىء محمل التهجم على هذا التراث الانساني العظيم او الاقلال من شأنه بأية صورة من الصور ، انما المقصود بهذه الاقوال تقويم التراث تقويما موضوعيا بتعيين حدوده الحقيقية ، وتبديد الهالات المختلفة التي تحوم حول هذه الحدود أيا كان مصدرها . وليس هنا موضع تفصيل القول في دقائق هذا التراث لبيان مدى الصحة في انطباق أحكامنا على حقيقته . غير ان القارىء يستطيع ان يتحقق من ذلك بنفسه اذا اراد ، فاما أن يرجع الى المؤلفات الرئيسية لاصحاب الاسماء التي ذكرناها ومعظمها ميسور في المكتبات العامة والخاصة ، سواء في ذلك كتب المؤلفين الغربيين وكتب المؤلفين العرب ، واما ان يرجع الى بعض الدراسات القيمة التي تناولت كثيرا من تلك المؤلفات بالتأريخ والنقد والتحليل ، من أمثال « تأريخ الاستطيقا » لبوزنكيه ، و « الاسس الجمالية في النقد العربي » للدكتور عز الدين اسماعيل .

ان السمتين الرئيسيتين اللتين تطبعان تراث التأليف في موضوع الاسس النفسية للتذوق الفني يمكن تلخيصهما على النحو الآتي :

اولا ـ الجزئية بدلا من الشمول .

ثانيا ـ التأمل النظري أو على أقصى تقدير الاعتماد على الانطباعات العابرة بدلا من التجريب او المشاهدة المضبوطة .

فأما عن السمة الاولى فانها تتضح في حقيقة هامة وهي اننا ـ في حدود معلوماتنا ـ لا نعرف دراسة واحدة تتركز في محاولة اعطاء صورة كاملة لعملية التذوق الفني للشعر من حيث العوامل النفسية التي تهيىء لها وتعمل فيها ، منذ اللحظة الاولى في عملية التذوق حتى نهايتها .

وربما جاز للبعض ان يستثني من هذا الحكم عددا قليلا من المحاولات مثل دراسة بيركوف « القياس الاستطيقي » ودراسة رتشاردز في « أصول النقد الادبي » وبعض مؤلفات التحليل النفسي . ومع ذلك فان هذه المحاولات وأمثالها تقترب قليلا من الصورة التي نبحث عنها دون ان تحققها ، تقترب منها من حيث انها تخطو خطوات منظمة نحو وصف معظم لحظات التذوق ، ولا تكتفي بنثر لمحات عابرة مفككة عن بضع لحظات دون سواها ، لكنها رغم هذا الفضل تعاني من نقص خطير يتمثل في اعتمادها على كثير من التأمل النظري وقليل من الافكار الشائعة عن الواقع السيكولوجي التي لا تثبت امام اساليب الضبط العلمي الحديثة .

لهذه الاسباب رأينا ان نتقدم بمحاولتنا هذه ، والهدف منها اعطاء صورة متكاملة للقارىء عن العمليات النفسية التي تتدخل وتتشابك لتنسج فيما بينها عملية التذوق الفني . وسوف يلحظ القارىء أثناء تقديمنا لهذه المحاولة ان الاحكام التي اصدرناها منذ قليل على المحاولات السابقة لا تحول بيننا وبين الاعتراف بما في تلك الجهود من سمات ايجابية ، ولا تحول بيننا وبين ابراز تلك السمات ، وأهمها استثارة عدد من المسائل الصالحة للبحث ، واقتراح عدد من الحلول التي تصلح ان نتخذ منها فروضا نضعها موضع الاختبار التجريبي — وليست كل الاسئلة التي تستثار ولا كل الحلول التي تقترح بصالحة للبحث ولا للاختبار على محك التجربة او المشاهدة المضبوطة .

*

يمكن وصف الشكل الخارجي لعملية التذوق الفني وصفا موجزا بأنها تبدأ عندما أتناول قصيدة الشعر (١) وأبدأ قراءتها أو سمعها ، ثم تمتد مع امتداد ادراكي لاجزائها المتتالية مع ما لهذا الادراك من مقومات مختلفة ، واخيرا تنتهي بانتهائي من القصيدة . غير ان هذا الوصف رغم ما يبدو عليه من دلائل الدقة لا يصور الحقيقة كلها ، لا يصور سوى الجزء الظاهر من الحقيقة الذي يكشف عن نفسه لكل عابر سبيل . اما الاجزاء غير الظاهرة فتمتد فيما قبله وما بعده . فمن ناحية البداية توجد لحظات لا يمكن اغفالها من تشريح خبرة التذوق ، وربما كان أوضحها للذهن فترة « التهيؤ » النفسي العام بكل ما فيها من جوانب وجدانية ودينامية وعقلية . على ان هذه الفترة تسبقها لحظات أو حقائق سيكولوجية اخرى لا يمكن اغفالها كذلك ولو انها أقل وضوحا للخبرة الشعورية المباشرة من فترة التهيؤ ، هذه اللحظات او الحقائق هي الاطار الثقافي لدى المتذوق ، والاستعدادات الشائعة لاصدار أحكام تقويمية على الاعمال الفنية . هاتان الحقيقتان تسبقان فترة التهيؤ سواء من زاوية المنظور الزمني ومن زاوية المنظور المنطقي. هذا عن البدايات الحقيقية لخبرة التذوق . فاذا انتقلنا الى تحديد النهاية الحقيقية لخبرة التذوق فهذه لا تتحقق حال انتهائنا من الاطلاع على القصيدة بل تمتد بعد ذلك فترة من الزمن قد تطول وقد تقصر تبعا لعوامل متعددة ، ويمكننا ان نطلق على هذه الفترة تسمية مؤقتة فنسميها فترة « الاثر اللاحق » مستعيرين هذا الاسم من بحوث علم النفس التجريبي في الاثار اللاحقة للتنبيه ، الى ان نجد اسما اخر افضل منه .

وعلى هذا الاساس نستطيع أن نضع تخطيطا مبسطا لهذه الانسجة المختلفة التي يكشف عنها تشريح خبرة التذوق على النحو الآتي :

الاستعدادات الشائعة لاصدار أحكام تقويمية على الاعمال الفنية
↓
الاطار الثقافي لدى المتذوق
↓
التهيؤ النفسي
↓
ادراك القصيدة
↓
الاثر اللاحق .

هذا التخطيط ينبغي الا يفهمه القارىء على اساس ان كل حقيقة سابقة تؤدي الى الحقيقة التالية في اتجاه الاسهم ، فهذا قد يكون صحيحا في حالة « ادراك

(١) سأقصر بحثي هنا على التذوق الفني في الشعر خاصة

صدر حديثا :

الطبعة الثانية من

سارتر والوجودية

كتاب لابد ان يقرأه كل من يريد ان يفهم آثار سارتر

تأليف

ر . م . البيريس

ترجمة الدكتور سهيل ادريس

منشورات دار الآداب - بيروت

القصيدة » اذ يؤدي الى « الاثر اللاحق » ، ولكنه ـ في حدود معلوماتنا الحاضرة ـ غير صحيح أو على الاقل غير واضح في حالة « الاستعدادات الشائعة » و « الاطار الثقافي » . وعلى ذلك فالحدود التي ينبغي لنا ان نتحدد بها في فهمنا لهذا التخطيط انه يقدم لنا الانسجة المختلفة التي تسهم في تحقيق خبرة التذوق ، وان اتجاه الاسهم يدل على الترتيب الزمني لظهور هذه الانسجة من الكيان النفسي للمتذوق ، كما انه يدل على الترتيب المنطقي اذا نحن اردنا تحليل خبرة التذوق في اتجاه عكسي .

سوف أتعمد البدء في عرض الصورة التي أزمع عرضها عند لحظة التهيؤ النفسي الذي يسبق مباشرة اطلاعنا على القصيدة ، فهذا أيسر علي وعلى القارىء . ربما كانت هذه اللحظة أوضح اللحظات السابقة على ادراك القصيدة ، أوضحها للذهن وأقلها مثارا للخلاف . ذلك ان خبرة التذوق يندر ان تبدأ بدونها . يندر ان نفتح ديوان شعر على سبيل المصادفة بينما نكون في اللحظة السابقة مباشرة مندمجين في حديث ودي أو عدائي مع أحد الاشخاص ، أو مندمجين في حل معادلة رياضية ، او منهمكين في ملاعبة اطفالنا ، او مأخوذين بمنظر يملك علينا نفوسنا ، او ما الى ذلك من المواقف التي تكاد تحتوينا بجميع مستويات نشاطنا . يندر ان يحدث ذلك . فاذا حدث هذا الشيء النادر يوما من الايام كأن يطرق آذاننا فجأة صوت المذياع وهو ينقل الينا قراءة شعرية ممتازة فقد نرفض الاستماع اليها لان هذا التحويل المفاجيء لانتباهنا ولاندماج نفوسنا يشعرنا بالضيق نتيجة لتعارضه مع احد القوانين الاساسية للنشاط النفسي وهو قانون « القصور الذاتي » Perseveration

المناظر لقانون القصور الذاتي في الطبيعة ، والذي يقرر نزوع الكائن الحيواني الى الاستمرار في النشاط النوعي الذي بدأه حتى ينتهي التوتر الدافع اليه او تتراكم في الجهاز العصبي المركزي آثار الكف بقدر يوقف هذا النشاط . ومع ذلك فلنفرض اننا لم نرفض الاستماع لهذه القراءة ، ولنفرض ان الكلمات التي طرقت آذاننا منذ البداية كان بها من الخصائص ما جعلها تخلخل ارتباطنا بسياق النشاط الذي كنا نمارسه ، هذا الافتراض معقول وممكن ، فماذا يحدث ؟ هل نتلقى خبرة التذوق كما لو تلقيناها ونحن مهيأون لها من قبل ؟ كلا ، فالغالب اننا سنستغرق بعض الوقت حتى نعيد تنظيم قدراتنا الذهنية وتوجيهها في اتجاه هذا الفعل الجديد وهو فعل الانصات والتذوق ، والى ان يتم هذا التوجيه وتتبدد « الاثار اللاحقة » للنشاط السابق ، الى ان يتم ذلك سنكون قد فقدنا جزءا من القصيدة لم نتذوقه ، وسيكون لذلك اثره على خبرتنا بالاجزاء الباقية ، ومن ثم فستكون هذه الخبرة مشوهة تشويها ما . ولعل فطنة المخرجين المسرحيين والمنظمين لحفلات الموسيقى ـ لعل فطنتهم الى أهمية فترة التهيؤ للتذوق الفني هي التي تدفعهم الى اتباع تلك الشكليات المعروفة في المسارح وأبهاء الموسيقى من اطفاء الانوار وتهدئة المكان قبيل ارتفاع الستار ، وفي المسرح يطيلون هذه الفترة بعزف قطعة من الموسيقى تم بالدقات التقليدية ، وفي بهو الموسيقى يعمدون الى حيلة اخرى ، اذ يدخل العازف الاول في الفرقة بعد فترة من رفع الستار ، وبعد لحظات اخرى يدخل قائد الفرقة . هذه مواضعات يحتفظ بها المشرفون على هذه الحفلات لانها تضمن اضافة قدر لا بأس به من التهيؤ الى الرصيد المتفاوت الذي يأتي به كل قادم الى هذا المكان .

اما عن طبيعة حالة التهيؤ هذه فهي تنطوي على جانب سلبي وآخر ايجابي ، فمن ناحية نجدها تنطوي على تبدد بطيء لآثار الخبرات السابقة مباشرة وما ترتب عليها من تغيرات في مستوى نشاط الجهاز العصبي المركزي . ولا بد هنا من شرح موجز لهذه التغيرات . عندما نبدأ نشاطا معينا أيا كان هذا النشاط فانه لا بد ان يستند الى اثارة لمنطقة ما في الجهاز العصبي المركزي ، وفي الوقت الذي تتولد فيه هذه الاثارة في هذا الوقت نفسه تبدأ تتولد في نفس المنطقة من الجهاز العصبي عملية مضادة يقال لها عملية « الكف الرجعي » أي عملية الكف التي تظهر كرجع أو رد فعل reactive inhibition نتيجة لبدء هذا النشاط . هذا الكف الرجعي يستمر وتتراكم آثاره شيئا فشيئا مع استمرار النشاط الى ان يصل ما تراكم منه الى المستوى الذي يؤدي الى توقف النشاط تماما . فاذا توقف النشاط بدأت الاثار تتبدد شيئا فشيئا ومن ثم يمكن استعادة النشاط مرة اخرى . هذا هو قانون « الكف الرجعي » . ويمكن لاي شخص ان يتحقق من صدقه في اي نوع من انواع النشاط ، وليكن هذا النشاط ادراكا بصريا . فنحن اذا ركزنا بصرنا على نقطة على صفحة بيضاء واستمر هذا التركيز لمدة دقيقة او اكثر قليلا فاننا لا نلبث ان نرى هذه النقطة تظهر ثم تختفي ثم تظهر ثم تختفي وهكذا . كأنما نحن نغمض عيوننا ثم نفتحها على التوالي مع اننا لانفعل شيئا من هذا القبيل . هذه الظاهرة نتيجة مباشرة لتراكم اثر الكف الرجعي فيتوقف الابصار وعندئذ يتبدد ما تراكم من هذا الكف ويبدأ الابصار من جديد وهكذا . وما يحدث في حالة الادراك البصري يحدث في حالة اي ادراك اخر وكذلك في حالة اي نشاط اخر يقدم عليه الشخص سواء أكان هذا النشاط بسيطا أم مركبا وسواء أكان نشاطا يغلب عليه طابع الاستقبال كالادراك أم كان يغلب عليه طابع الاصدار كالحركة . هذه حقائق أوضحتها بحوث بافلوف في فيزيولوجية الجهاز العصبي ، وبحوث كلارك هل في سيكواوجية التعلم ، وبحوث أيزنك في تركيب الشخصية ، ولا بد من ان نحسب حسابها هنا .

على هذا الاساس نستطيع ان نفهم بوضوح حقيقة الجانب السلبي من فترة التهيؤ ، فهو خاص بتبدد آثار الكف الرجعي المتراكم من خبرات سابقة . وتتبدد مع

هذا الكف مجموعة الاثار الشعورية المترتبة عليه والمرتبطة به ويقال لها الاثار اللاحقة . after effects

اما عن الجانب الايجابي فهو يتألف من حالةوجدانية هادئة لا يمكن وصفها بأنها حالة حزن او حالة فرح او ما الى ذلك من الانفعالات المرتبطة بموضوع يكسبها معنى محددا ، ولكن اقرب الاوصاف اليها من ناحية شعورنا بها انها تشبه ان تكون رنينا لانفعال ما ، هذا الرنين هادىء متصل ينبىء عن استعداد الشخص في هذه اللحظات لان يتلقى خبرات من نوع معين دون سواه ، واكثر من ذلك ان يكتسب صفة الدافع أحيانا اذ يدفعنا الى البحث عن مصدر هذه الخبرات ومحاولة تعاطيها ، أي ان له جانبا ديناميا يدفع الشخص الى القيام بسلوك البحث والتنقيب ومحاولة الحصول على ما يرضيه . فاذا أخطأ الشخص طريقه كأن يظن انه قد التقى بمصدر يمكن ان يعطيه الخبرة التي يطلبها ثم بدأ يتعاطى هذه الخبرة فلم يجدها متفقة مع حالة التهيؤ والطلب التي يعانيها فانه يشعر بما يشبه خيبة الامل ولا يقتصر الامر على مجرد التعرف العقلي على ما هنالك من تفاوت بين ما يطلب وما حصل عليه. اما اذا اتفق حصوله على ما يناسب حالة التهيؤ والطلب التي كان يعانيها فان هذا يجعله في حالة استقبال ممتازة ، أهم صفاتها التنبه الشديد والحساسية الوجدانية المرهفة لدقائق الخبرة التي يتعاطاها ، وقد تصل هذه الحساسية الى الدرجة التي تجعله يضخم من قيمة هذه الدقائق تضخيما شاذا .

هذه اللحظات بالغة الخطورة ومفعمة بالامكانيات ، وربما كان من أخطر نتائجها انني قد أتسرع بالحكم ضد شعر ما ، واندفع في سلسلة من التبريرات لهذا الحكم بينما يكون السبب العميق هو محض الصدفة في التقائي به بضع مرات وأنا في حال من التهيؤ لا تناسبه ، مما يقرنه الى الشعور بخيبة الامل . ومعظم انواع النقد الانطباعي Impressionistic التي اشار اليها سينجارن وغيره من ائمة النقد مبنية على بدء تفاعل الناقد مع العمل الفني في لحظات التهيؤ هذه . ذلك هو وجه الخطر والخطورة . ولو ان الناقد ادرك بوضوح منذ البداية ان لحظات التهيؤ هذه تحدد نوع استقباله للعمل، وان هذه اللحظات تتغير ، وان ما لا يطلبه الان من انواع الشعر قد يطلبه غدا عندما تستبد به لحظات تهيؤ اخرى، لو ان بعض النقاد ادركوا ذلك لوفروا على أنفسهم كثيرا من المشقة ولوفروا على الشعراء كثيرا من مآسيهم .

على اننا اذا دققنا النظر في الطبيعة السيكولوجية لفترة التهيؤ هذه اكثر مما فعلنا حتى الان ، فسوف نجدها في الواقع نمطا من الايقاع غير واضح المعالم لشعورنا ، ولكنه يتضح عندما يلتقي بقصيدة ايقاعها يدخل في هذا النمط أو يقرب منه . وسوف نرى فيما بعد انه يتأثر بالاطار الثقافي لدى المتذوق ويتحدد من خلاله الى حد بعيد .

*

ولننتقل الان الى لحظة الادراك عندما نبدأ نتذوق القصيدة .

نشر هنجرلاند بحثا في مجلة الاستطيقا عام ١٩٥٧ تناول فيه الطبيعة السيكولوجية لخبرة التذوق في الفنون الشكلية ، فقال ان هذه الخبرة تتلخص في القصد الى اقامة توترات معينة ثم العمل على ازالتها . والواقع ان هذا الوصف يمكن تعميمه على خبرة تذوق الشعر ايضا . ومع ان الميزة الرئيسية للافعال الانسانية وللافعال الحيوانية جميعا هي محاولة القضاء على توترات قائمة بالكائن نتيجة لثورة بعض الدوافع او لحدوث بعض التغيرات العضوية ، مع ذلك فان الميزة الرئيسية للافعال الانسانية وللافعال الحيوانية جميعا هي محاولة القضاء على توترات قائمة بالكائن نتيجة لثورة بعض الدوافع أو لحدوث بعض التغيرات العضوية ، مع ذلك فان الميزة الرئيسية لفعل التذوق الفني فيما يرى هنجرلاند انه يبدأ باقامة توتر عن **قصد وارادة** ، ثم محاولة الشخص التخلص من هذا التوتر .

هذا التوتر ربما كانت بوادره متشعبة في لحظة التهيؤ السابقة ، ولكننا نبدأ نضيف اليه وننميه بالفعل عندما نبدأ قراءة البيت الاول من القصيدة . والسؤال المهم الان هو كيف يحدث ذلك ؟

نستطيع ان نستعين هنا بمجموعة من التجارب

صدر حديثا :

ثورة ١٤ تموز

وحقيقة الشيوعيين في العراق

لخلدون ساطع الحصري

دراسة مركزة توضح :

* مخطط الشيوعيين لابتلاع العراق
* موقف الفئات القومية التقدمية
* طريق النصر

اصدرته : دار الطليعة للطباعة والنشر

بيروت — ص.ب ١٨١٣ — تلفون : ٥٧١٧٨

التي أجريت حديثا في ميدان علم النفس الاجتماعي وتتناول كيفية ادراكنا لشخصية شخص ما عندما يبدأ يتعامل معنا . هذه عملية معقدة من العسير ان نتخيل كيف يمكن اجراء التجارب عليها ، ولكن عالما ممتازا يدعى آسن استطاع ان يقوم باجرائها اخيرا . والمهم ان ندرك وجه الشبه بين الشخصية والقصيدة ، وهو هذا الشيء الذي دفعنا الى الاستعانة بنتائج هذه التجارب . فالشخصية كل مركب من اجزاء كالقصيدة وهذا الكل يتفتح عن أجزائه من سياق الزمن ولا يكشف عما يحتويه دفعة واحدة ، وهو يستثير فينا استجابات وجدانية بالميل أو بالنفور ، كما يستثير استجابات تأويلية تدور حول تحديد دلالة بعض الاجزاء او بعض العلاقات . وبدهي ان هناك فروقا كثيرة الى جانب أوجه الشبه هذه مما يحتم علينا ألا نتمادى في محاولة الافادة من هذا التشبيه .

لا استطيع ان اذكر هنا تفاصيل التجارب التي اجراها آسن ، ولا طرق الضبط المعملي والاحصائي المختلفة التي استخدمها والتي تزيد من يقيننا في القيمة الموضوعية لنتائجه . ولكن يهمني من هذا الموضع ان اذكر بعض هذه النتائج مما يمس موضوعنا الذي نحن بصدده . وفيما يلي هذه النتائج :

أ ــ منذ اللحظات الاولى في عملية الادراك يتجه ذهننا الى محاولة تكوين انطباع شامل عن الشخص في مجمله ، مهما تكن المعلومات التي تجمعت لدينا عنه ضئيلة .

ب ــ في اللحظة التي ندرك فيها صفتين او اكثر على انهما تجتمعان في هذا الشخص ، في هذه اللحظة تدخل الصفتان في تفاعل متبادل بينهما يجعل لكل منهما طابعا فريدا . فاذا ادركنا مثلا وجود صفتي الذكاء والامانة في الشخص س ووجود صفتي الذكاء والخيانة في الشخص ص فان الانطباع الذي يتمثل لاذهاننا ان الذكاء في س يختلف في معدنه عن الذكاء في ص . وقد تنعكس هذه التفرقة الانطباعية في تسميتنا ذكاء ص بالمكر او اللؤم او الدهاء .. الخ .

ج ــ الانطباع الذي نكونه منذ البداية لا يلبث ان يفصح عن تنظيم للاجزاء التي يتألف منها . وفي هذا التنظيم لا تكون للاجزاء مراتب متساوية ، بل يحتل بعضها قيمة مركزية في المعنى الذي تكتسبه صورة الشخص في أذهاننا ، والبعض الاخر يحتل قيمة هامشية تستمد دلالتها من الاجزاء المركزية .

د ــ لا تلبث كل صفة من صفات الشخص ان تبدو ممثلة للشخص في مجمله ، كأنما تحمل امضاءه . فعذوبة فلان ليست عذوبة فلان الاخر ، وصرامته ليست صرامة الاخر .

هذه هي أهم النتائج التجريبية التي نستطيع ان نفيد منها في دراستنا للحظات التي ندرك فيها القصيدة . وكل ما علينا ان نستبدل مفهوم القصيدة بمفهوم الشخص وان نحدث بعض تغييرات طفيفة يستلزمها هذا الاستبدال . ويبقى بعد ذلك بناء النتائج كما هو .

لا نستطيع ان نغالي في اهمية هذه النتائج في بحثنا هذا . فهي بالنسبة لميدان التذوق الفني ليست نتائج ، ولكنها علامات نستدل بها على سبيل المماثلة ، (ولا ننسى ان ادراك المماثلة كان ولا يزال احد المبادىء الهامة التي يمكن الركون اليها عندما نبدأ بحثا علميا في اتجاه غير مطروق) . ان اقصى ما تطمح اليه هذه العلامات ان نتخذها بمثابة فروض لا تزال بحاجة الى الاختبار التجريبي في ميدان التذوق الفني . ومع ذلك فمعظم الدلائل تدل على انها فروض خصبة وانها ستثبت لمحك التجربة . وربما كان من اهم هذه الدلائل شيئان :

اولهما : ان هذه الفروض تتفق تماما مع القانون الاساسي للادراك ، وهو ان الادراك يبدأ ادراكا اجماليا ثم ينتقل الى التفاصيل ليرتد بعد ذلك الى ادراك الكل ادراكا واضحا ثريا . وليس ثمة مايدعو الى ان تكون عملية ادراك القصيدة شاذة عن هذا القانون .

وثانيهما : ان بحوثنا التجريبية السابقة في الابداع الشعري وبحوث كاترين باتريك في الابداع الشعري والابداع في التصوير انتهت بنا وبها الى ان القصيدة (واللوحة) تبدأ في نفس الشاعر ككل سديمي غامض قبل ان تتفتح عن اجزائها من خلال جهوده التعبيرية .

صدر حديثا

الحرية والطوفان

دراسات نقدية

بقلم
جبرا ابراهيم جبرا

ست عشرة دراسة في تقييم القصة والشعر والفن اختارها المؤلف مما كتبه في السنين العشر الاخيرة ، فجاءت سفرا له خطورته الكبرى في الحركة الادبية الحديثة في العالم العربي .

دار مجلة شعر

٢٤٦ صفحة من القطع الكبير **٥ ليرات لبنانية**

وليس من التعسف بعد ذلك ان نتصور الامر على هذا النحو ايضا عند المتذوق .

ان الطابع الجمالي للانطباع الذي نكونه عن القصيدة يبزغ في نفوسنا منذ البيت الاول او منذ الشطرة الاولى بل وقد يبزغ احيانا منذ انتهائنا من ترديد لفظين او ثلاثة الفاظ من الشطرة الاولى . ان مجرد ترديدنا للفظتي ، « هللي هللي » .. من قصيدة ميخائيل نعيمه يستشير في ذهننا توجها معينا بحيث يصبح ما بعد ذلك تنمية لهذا التوجه وليس اضافة اليه من خارجه . ولا يمكن ان يتفق مع هذا التوجه ما تستثيره الفاظ اخرى مثل : «سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر » فهذه الشطرة تدفعنا الى توجه نفسي يختلف اختلافا كبيرا . وبقدر ما نوفق من محاولتنا تنمية هذا التوجه النفسي من خلال نسيج القصيدة دون ان نصطدم ببعض المتناقضات الصارخة تكون خبرتنا اقرب الى ارضائنا .

هذا التوجه الاولى اقرب الى الغموض منه الى الوضوح، والصق بطبيعة الموسيقى منه بطبيعة الكلم ذي المعاني العقلية المحددة ، وكل مانستطيع ان نتبين من مضمونه اذا نحن دققنا النظر في هذا المضمون انه يتألف من شقين :

احدهما : احساس بمجموعة من القيم « ابرزها القيم الايقاعية والصوتية وربما بعض الصور » ناتج عن استقبالنا لبضع الالفاظ التي استقبلناها ونحن في حالة معينة من التهيؤ النفسي .

والاخر : شعور بالتوقع او الاستباق يشبه بعض الشيء عملية التنبؤ عندما نشهد المقدمة فنتوقع نتيجة معينة او اتجاها معينا للنتيجة . غير انه يختلف عن التنبؤ فى اننا لانقف مما نتوقعه موقف عدم الاكتراث بل نطلبه او نشعر بالحاجة اليه . هذه الحالة النفسية يعرفها علماء النفس الجشطليتون اكثر من غيرهم ويطلقون عليها اسم الميل الى الاغلاق كأنما نحن بصدد دائرة غير مكتملة في جزء صغير من محيطها عندئذ سوف نشعر بالميل الى اكمالها وسوف نكون على بينة من الاتجاه الذى نتوقع أن يتم فيه الاكمال. « ولكننا لانكون على مثل هذه البينة في حالة التوجه الخاص بتذوق الشعر » .

هذا التوجه يقوم في نفوسنا بمثابة الاطار الذي يخلع على الاجزاء التالية دلالتها ، على اساس انها ملائمة او غير ملائمة ، اما الاجزاء التي نقف عندها فتكون احيانا بعض الصور واحيانا اخرى بعض التركيبات الصوتية وقد نقف احيانا عند بعض الحروف . ان الوحدات التي نعتبرها اجزاء ونقف عندها ـ لسبب ما ـ انما تحددها قيمها الدينامية اكثر مما تحددها المواضعات الاجتماعية التي تقرر ان هذا لفظ قائم بذاته وهذه تفعيلة ، وتلك شطرة مستقلة ، وذاك بيت مكتمل .

الى هنا والقانون الرئيسي الذي يتحكم في التذوق هو قانون النظرة الاولى ، قانون المحبين الصغار بكل مافيهم من حماس واصرار على ضيق الافق . ومع ان بعض الكتابات التي تنشر في النقد الادبي تنم عن ان وراءها خبرة تذوقية لاتزيد في مستوى نضجها عن هذا المستوى الذي وصفناه، مع ذلك فان الخبرة التذوقية التي يتاح لها من الامهال والتطور مايتاح لكثير غيرها من خبرات الادراك الاجتماعي هذه الخبرة تكشف عن سمة معينة في اطار التوجه هذا لم نتحدث عنها الى الان ، وهي سمة المرونة والقابلية للتعديل واعادة التشكل او التنظيم .

عندما نتذوق احدى القصائد للمرة الاولى نلاحظ ان بعض الاجزاء يتلاشى تأثيرها في نفوسنا بعد الانتهاء منها مباشرة في حين ان اجزاء اخرى يبقى لها رنين لايقاوم وتحتل قيمة مركزية في تقويمنا للقصيدة . وتتدخل في هذا الانتخاب والتنظيم عوامل متعددة منها ماهو موضوعي في بناء القصيدة ومنها ما هو ذاتي في تكوين شخصية المتذوق. غير اننا اذا ماتركنا هذه القصيدة فترة من الوقت ثم عدنا الى تذوقها مرة ثانية في ظل تهيؤ نفسي ملائم استطعنا ان نلمس تغيرا في التوجه النفسي الذي يبزغ عند بدء التذوق، وتغيرا اخر في مجمل اطار الخبرة الذي نحياه اثناء التذوق.

فاما عن التوجه فيبدو اكثر وضوحا من حيث اتجاه الاستباق الذي يثيره فينا بل ومن حيث قيمة المنبهات الاولى فى القصيدة . ونمارس عندئذ شعورا بالاطمئنان لم يكن يتوفر لدينا في الخبرة الاولى ، ذلك اننا نعرف الان مانحن مقبلون عليه ونستعد له معدين له رصيدا من امكانية الشعور بالرضا ، ونحن واثقون او نكاد من انه لن يخيب رجاءنا .

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى نلاحظ ان اطار الخبرة الذي نخرج به هذه المرة يكون اكثر ثراء من الاطار الذي خرجنا به في المرة الاولى للتذوق ، اذ تبرز بعض الاجزاء التي لم تبرز في المرة الاولى وكأننا نكتشف وجودها في هذه المرة فحسب ونتعجب كيف لم نرها من قبل وكيف لم ندرك قيمتها . والادراك هنا لايختلف في شيء عن الادراك كما نمارسه في مواقف الحياة العادية . وقد قلنا من قبل انه يبدأ ادراكا اجماليا تفوتنا فيه اجزاء كثيرة، واكن اذا عدنا الى ادراك الموضوع بعد قليل فاننا لانلبث ان ندرك وجود اجزاء لم نكن ندرك لها وجودا . وابسط الامثلة على ذلك مايلاحظه كل منا عندما نلقي شخصا فنحييه ونتوقف للحديث معه بضع دقائق ، ثم يدير الشخص ظهره ويمضي ، ونكتشف اننا لم ندرك لون رباط رقبته أو على الاقل لانتذكر اننا ادركناه . هكذا العمل الفني اذا اقتصرنا على تذوقه للمرة الاولى فمن المحقق ان اشياء كثيرة ستفوتنا ، أما اذا اتيحت لنا الالفة معه مرة ومرات فسوف نزداد معرفة بحقيقته ، سوف نجد ان اطار الخبرة الذي نحياه اثناء التذوق لا يلبث ان يتفتح عن اجزاء متعددة بعد ان كان ما فيه لا يزيد على بضع ومضات متناثرة وسط كتلة سديمية مائعة الحدود .

وربما كان من اوضح المحكات العملية لصدق هذا الوصف ان الاحكام التي نصدرها على عمل ازدادت الفتنا به يغلب

عليها ان تكون احكاما مفصلة في مقابل الاحكام التي نصدرها على عمل لم ينل منا الا لمح البصر .

على اننا يلزمنا ان نميز بين سمتين لعملية التطور التي تجري على اطار الخبرة التذوقية نتيجة لتكرار تعاطي هذه الخبرة بالنسبة للعمل الواحد . فالاطار يتطور من ناحية في اتجاه زيادة تفتحه عن عدد اكبر فأكبر من الاجزاء الداخلة فيه ، ومن ناحية اخرى قد يتطور في اتجاه زيادة التمسك بحكمنا السابق الذي اصدرناه على العمل او في اتجاه تعديل هذا الحكم بصورة او باخرى ، والمهم هنا ان كلا من السمتين تحتاج الى جوانب في موقف المتذوق اكثر من مجرد معاودة تذوق العمل نفسه ، ونحن نشير هنا الى مجموعة من العوامل العقلية والخصائص المزاجية كشفت عنها بعض الدراسات التجريبية الحديثة التي تعرف باسم التحليل العاملي . وربما كان من اهم العوامل العقلية في هذا الصدد مايعرف بعامل « التفصيل » elaboration أي ذلك العامل الذي يشير الى القدرة على تحديد التفاصيل التي تساهم في تنمية فكرة معينة ، واستمرار الربط بين هذه التفاصيل وبين الفكرة الاصلية ، اما من الناحية المزاجية فعامل المرونة هو اهم العوامل التي تتدخل في هذا الموضع ، وخاصة ما اشار اليه جيلفورد في بحوثه الاخيرة في الابداع تحت اسم « المرونة التكيفية » وهي قدرة الشخص على تغيير الزاوية الذهنية التي ينظر منها الى حل مشكلة معينة . ويجب ان نتوقع ظهور فروق بين المتذوقين الافراد في هذين العاملين وما اليهما ، اذ من المعلوم ان هذه العوامل من اشد الميادين اظهارا للفروق بين الافراد . ولكن ليس ثمة ما يدعو الى تصور هذه الفروق على انها فطرية كما يشاع احيانا ، انما الذي نستطيع ان نجزم به ان هذه الفروق قائمة ومستقرة الى حد ما . وانها تؤثر في الخبرات التذوقية لاصحابها وما يترتب على هذه الخبرات من احكام نقدية .

وقد نشر اريك جوتلند عام ١٩٥٧ قائمة بمجموعة من العوامل التي تتدخل في اثراء اطار الخبرة التذوقية ، اورد فيها :

القدرة على ممارسة الايقاع ، والقدرة على استغلال اصوات الكلام ، والمزاوجة بين ظاهرتين واردتين من حاستين مختلفتين ، والتداعي السريع للافكار ، والتداعي على اساس مفاتيح ضعيفة ، والجمع بين مجموعة من الافكار المختلفة ، في مجال الادراك الواضح في لحظة واحدة ، وسرعة تغيير الحالة الانفعالية . وهذه القدرات او المهارات او العوامل السيكولوجية كلها مجال خصب لظهور الفروق الفردية . ومن الطريف في صدد مسألة الفروق هذه ان بحثا تجريبيا نشر عام ١٩٥٦ في مجلة علم النفس والتربية التي تصدر في دلهي ومن اهم نتائجه عدم وجود فروق بين الذكور والاناث فيما يتعلق بمجمل خبرة التذوق .

ان التعمق في تفاصيل خبرة الادراك التذوقي اكثر من ذلك يلزمنا بالحديث عن عناصر متعددة ، اهمها : الايقاع ، والصور ، والاثار اللاحقة لاحساساتنا اللغوية « المترتبة على السمع وعلى عملية النطق بالابنية الصوتية المختلفة » . غير ان هذا المقال لايتسع لكل هذه التفاصيل ، لاسيما وان المعلومات المنشورة عن بعض هذه المعلومات مستفيضة ، ومن ثم فلا يمكننا ان نعطيها حقها في مثل هذا التخطط المبسط!

ان اهم ما في هذا التخطيط وما حرصنا على توضيحه وابراز اهميته في توجيه عملية التذوق هو التهيؤ النفسي الذي يسبق التذوق مباشرة ، ثم « التوجه » الذي يرتسم في نفوسنا منذ اللحظات الاولى لعملية التذوق ، والذي يتولد عنه فيما بعد اطار الخبرة التذوقية وما قد يتاح لهذا الاطار من نمو ومرونة . وهذه هي العناصر التي اغفلها كثير من الكتاب في كتاباتهم عن تذوق الشعر وكأن المسألة تبدأ بالاحتكاك المباشر بيننا وبين الكلم . ان اهمية هذه اللحظات التي تناولناها انما تتمثل في انها تكسب الايقاع والصور والاثار اللاحقة الاحساسات اللغوية معظم مالها من قيمة فنية . ان هذه المكونات تكتسب من تلك الاطر شخصيتها بحيث تصبح مقبولة او مرفوضة .

ومع ذلك فهذه الاطر جميعا تكتسب الكثير من دلالتها من خلال الاطار الثقافي الفني الذي يحمله المتذوق . واذا نحن لم نعرف الكثير عن هذا الاطار فان اشياء كثيرة في جميع اللحظات التي اسلفنا الحديث عنها سوف نقف امامها عاجزين عن تفسيرها . لذلك يلزمنا في هذا الموضع ان ننتقل بالحديث الى ذلك الاطار الثقافي الفني لدى المتذوق .

*

تشير مجموعة من الدراسات التجريبية خارج ميدان الفن وداخله الى ان مفهوم « الاطار » يعتبر واحدا من الاسس الديناميه الهامة لتفسير جانب معين من السلوك الادراكي والتعبيري ، هذا الجانب هو ماينطوي عليه هذا السلوك من تنظيم ، وبالتالي مايكتسبه من معنى في اذهاننا . فاستجابتي لاحد المنبهات البصرية وادراكي اياه على انه « قلم » يتضمن عملية تصنيف لهذا الشيء تحت صنف معين يشبه احد المثل الافلاطونية، غير ان هذا المثال احمله في نفسي واستخدمه كمحك اعرف به اذا ماكان الشيء الذي اراه قلما ام ليس بقلم . ونظرا لان هذا المحك له من المرونة مايسمح لي ان ادخل تحته مفردات كثيرة تختلف فيما اعتبره صفات سطحية وتتفق في صفة واحدة نجردها باعتبارها اساس التصنيف « وهي في هذه الحالة وظيفة هذا الشيء » لذلك لا استطيع ان اتصور هذا المحك على انه مجرد اثر لخبرة واحدة ماضية هي خبرة ادراك قلم مشابه ولا مجرد تراكم لاثار خبرات متتالية ، ولكنه في الواقع « تنظيم » لهذه الاثار ، ووظيفته الرئيسية بالنسبة لنا ان يساعدنا في تنظيم التنبيهات الواردة علينا ، باكسابها دلالات معينة يترتب عليها مباشرة ان نسلك نحو كل منها السلوك الملائم . بعبارة اخرى ان الوظيفة الاساسية للاطر التي نحملها في نفوسنا هي تيسير السبل امامنا لحسن التوافق مع مقتضيات المجالات المختلفة التي نحيا فيها .

وقد اوضحت دراسات علماء النفس ذوي الاتجاه الجشطلتي بوجه خاص اوضحت في مجموعة من التجارب المعملية كيف ان تغير الاطار في مجال الادراك البصري يغير معنى الشيء الذي بداخله مع اننا لم نتناول هذا الشيء نفسه بأي تغيير مباشر . كما اوضحت سلسلة من الدراسات الحديثة كيف ان ادراكنا لعضوية الشخص في جماعة معينة يجعلنا « نشهد » في شخصيته صفات لم نكن نشهدها ونحن نتعامل معه على انه ينتمي الى جماعة اخرى . وتدل دراسات تجريبية اخرى

ـ التتمة على الصفحة ٥٤ ـ

الاسس النفسية للتذوق الفني

تتمة المنشور على الصفحة ٢٣ ـ

يجعلنا « نشهد » في شخصيته صفات لم نكن نشهدها ونحن نتعامل معه على انه ينتمي الى جماعة اخرى . وتدل دراسات تجريبية اخرى غير هذه وتلك على ان المدركات الواردة علينا عن طريق حواسنا المختلفة يصدق عليها هذا الوصف ايضا ، كما تدل الدراسات التجريبية التي اجريناها على عملية الابداع في الشعر على ان فعل الابداع ينظمه هو الاخر اطار خاص به . والنتيجة التي نستطيع ان نخرج بها من هذه الدراسات جميعا ان مفهوم الاطار لابد منه لتفسير جانب التنظيم في اي مظهر من مظاهر سلوكنا ، وان الاطار يكسب محتوياته دلالتها التي تملي علينا نوع سلوكنا نحوها . وهذا يصدق على عملية التذوق وما ندركه من قيم للاعمال التي نتذوقها .

ومن اهم صفات الاطار ان الصورة التي ينتظم عليها نكتسبها من خلال خبراتنا اليومية ، هذا صحيح بالنسبة لابسط اطر الادراك البصري كما انه صحيح بالنسبة للاطر التي تنظم اعقد مظاهر سلوكنا . ومن امتع التجارب في هذا الصدد تجارب سندن التي اجراها عام ١٩٢٢ على مجموعة من الاشخاص ولدوا فاقدي البصر ، وعندما بلغوا حوالي العشرين عاما اجريت لهم عمليات جراحية ابصروا على اثرها . هؤلاء اتخذ منهم سندن مادة طيبة للكشف عن ضرورة اكتساب اطار الادراك البصري نتيجة لخبرات متتالية استغرق بعضها شهورا حتى استطاع هؤلاء ان يتعرفوا على ابسط الاشكال الهندسية دون خلط بينها وبين غيرها . وقد كان الرأي السائد قبل ذلك ان تنظيم مجال الادراك البصري كما نشهده مسألة فطرية .

كذلك الحال فيما يتعلق بفعل التذوق للعمل الفني ، فالدلالة التقويمية التي ينالها هذا العمل في نفوسنا انما تتحدد الى حد بعيد بخصائص الاطار الذي اكتسبناه نتيجة لخبراتنا السابقة بتذوق هذا النوع من الاعمال الفنية . وقد فطن الشاعر الانجليزي المعاصر ت.س. اليوت الى هذه الحقيقة فقرر في اكثر من موضع من كتاباته النقدية ان الناقد الممتاز ينبغي له ان يجمع الى الحساسية الممتازة سعة الاطلاع على الشعر . وفي دراسة تجريبية نشرت في فرنسا عام ١٩٥٦ اجرى روبير فرانسيه تجارب على تذوق الموسيقى انتهت به الى القول بان الطلاب الذين تلقوا تمرينا سابقا على تذوق الموسيقى اكثر حساسية لادراك الوحدات الاساسية للقطعة الموسيقية من الطلاب الذين لم يتلقوا تمرينا من قبل او تلقوا قدرا ضئيلا من التمرين .

وتدل بعض القوانين الاساسية المنظمة للسلوك كما تدل نتائج بعض الدراسات التجريبية في عمليات الابداع على انه فيما يتعلق بالنشاط الفني لابد من اطر نوعية لتنظيم هذا النشاط . بمعنى انه لابد لمن يتصدى لتذوق الشعر من اطار يكتسبه من كثرة التعرض لخبرات يتلقى فيها الشعر ، ولا بد لمن يتصدى لتذوق الموسيقى من اطار يكتسبه من كثرة التعرض لسماع الموسيقى ، وكذلك الحال بالنسبة للتصوير والنحت وسائر الفنون جميعا . ان العمل الفني نظام من القيم ، هذا مانستنتجه من حديث وليك احد كبار النقاد المعاصرين . ولكن لكي ندرك هذا النظام لابد من ان نتعلم كيف ندركه ، شأن اي نظام اخر من القيم التي ندركها ونعيش من خلالها ، لاغنى لنا عن ان نتعلم كيف ندركها ، ونحن نتعلم ذلك فعلا خلال العمليات التربوية المختلفة « المقصودة وغير المقصودة» التي نجتازها منذ اول يوم في حياتنا حتى اللحظات الاخيرة في هذه الحياة مادام هناك تفاعل بيننا وبين مجتمعنا . نحن نتعلم من خلال هذه العمليات التربوية كيف ندرك القيم المنبثة في ارجاء حياتنا الاجتماعية العادية ونتعلم كذلك ان نتبنى بعض هذه القيم ونتعامل على اساسها . نحن لاندركها فحسب بل ندركها ونتفعل لها . وهنا ينبغي الا تثير فينا كلمة التعلم صورة الدروس المرتبة واستخلاص القواعد المفصلة واحدة بعد الاخرى ، فالواقع ان هذا الطريق يؤدي الى اضعف النتائج اذا قسنا قوة النتيجة وضعفها بمدى تأثر سلوكنا الواقعي بما تعلمناه ، في حين ان كثيرا من الدراسات تشير الى ان التعلم من خلال مشاهدة النماذج هو من الاساليب الفعالة في تشكيل سلوك المتعلم .

وعلى هذا النحو نستطيع ان ننظر الى عملية اكتساب الاطار الفني. ان معظم التعلم في هذه العملية يتم عند معظم المتذوقين من خلال مشاهدة النماذج ، وبقدر ماتتنوع هذه النماذج في الشباب المبكر للمتذوق الناشيء ، وبقدر مايتلقاها هذا المتذوق بنظرة الاستكشاف وحب الاستطلاع يكون من الراجح ان ينمو في نفس هذا المتذوق اطار على درجة من الاتساع والمرونة تسمح له باعطاء الفرصة للاعمال الفنية ذات الاساليب المختلفة ان تثبت جدارتها في نظرة ، وان تجد لها مكانة معينة في التراث الفني (تراث الشعر او التصوير .. الخ) كما يحياه هذا المتذوق . والراجح ان مرونة هذا الاطار تتحدد كذلك تبعا لسمة المرونة العامة ومقدار مايتوفر منها في شخصية المتذوق بوجه عام .

على اننا وقد اشرنا الى ضرورة اكتساب أطر نوعية لتنظيم عمليات التذوق للاعمال التي تنتمي الى مجالات الفن المختلفة ينبغي الا يفوتنا ان هذه الاطر تؤثر في بعضها البعض ، وان ازدياد النمو في احد الاطر يمكن ان يؤدي ـ تحت شروط خاصة ـ الى التأثير في الاطر الاخرى التي اكتسبها الشخص ولكنه لم يولها من الرعاية والتنمية ما اولاه ذلك الاطار النامي . وعلى ذلك فالاطار المنظم لتذوق الموسيقى يمكن ان يؤثر في الاطار الخاص بتذوق الشعر وفي اطار الرقص ، كما ان الاطار الخاص بتذوق التصوير يمكن ان يؤثر في اطار تذوق النحت وهكذا . وهذه النتيجة تتفق واحد القوانين الاساسية للعمليات المنظمة لآثار الخبرة ، كما انها تعتمد على ماوراء الحواس المختلفة (ذات التخصصات المتباينة) من اساس مشترك يمكن ان نسميه بالحساسية المشتركة Synesthesia وهو ماتكشف عنه دراسات تطور الجهاز العصبي عبر السلسلة الحيوانية وما تحدث عنه اريك هورنبوستل في مقال قيم بعنوان « وحدة الحواس» نشره منذ عام ١٩٢٧ . وكذلك تعتمد هذه النتيجة نفسها على وجود عناصر مشتركة في الاعمال الفنية على اختلاف مجالاتها ، لعل من اوضحها عنصر الايقاع . والراجح ان وجود هذه العناصر المشتركة يحقق درجة من التشابه بين عمليات التذوق في الفنون المختلفة يساهم بنصيبه في تيسير القيام بما يشبه عملية « التعميم » المنطقي ، غير ان التعميم هنا الصق بالحواس . والراجح كذلك اننا اذا تعمقنا هذه النقطة اكثر من ذلك استطعنا ان نتبين كيف ان التأثر والتأثير بين الاطر لايتم بينها جميعا بدرجةواحدة من الكفاءة ،بل يتم بناء على مابينها من تقارب وظيفي.

يكفي هذا القدر من محاولتنا حصر بعض الجوانب الرئيسية للاطار الثقافي لدى المتذوق . وقد اوضحنا في هذه المحاولة ضرورة فرض وجود الاطار كأساس لتنظيم عمليات الادراك جميعا بما في ذلك عمليات الادراك التذوقي ، كما اوضحنا كيف انه يتدخل في تحديد دلالة محتواه وكيف انه نوعي ومكتسب وان اكتسابه يتم غالبا من خلال ادراك النماذج ثم اوضحنا كيف اننا نحمل في نفوسنا عددا من الاطر النوعية لتنظيم كل مجال من مجالات نشاطنا السلوكي ، وان هذه الاطر تؤثر في بعضها البعض تحت شروط خاصة .

هذا الاطار الثقافي ـ الفني بوجه خاص ـ بالغ الاهمية ، لانه هو الذي يكسب خبرة التذوق دلالتها الوجدانية والعقلية ، ابتداء من حالة التهيؤ النفسي الى مجموع اللحظات التي يجتازها الشخص وهو يتذوق بالفعل عملا ما ، ثم يتدخل هذا الاطار بعد ذلك في تحديد النتائج او الاثار اللاحقة لهذه اللحظات . ولقد اوضحنا من قبل ان قليلا من الملاحظة الاستبطانية لحالة « التهيؤ النفسي » تدل على ان ابرز ما فيها هو انها نمط من الايقاع تستطيع ان تتلمس معالمه ولكن في غير وضوح . وربما جاز لنا الان ان نضيف الى ذلك شيئا جديدا بعد ان اوضحنا مفهوم الاطار ومهمته .

يبدو ان المادة التي يصنع منها هذا التهيؤ لا تزيد على ان تكون بعض المشاعر الوجدانية الناتجة عن اختلال في الاتزان العام للشخصية،

ولكن ليس كل ما يصدر عن هذا الاختلال من مشاعر وجدانية يمكن ان يصبح تهيؤا نفسيا مؤديا الى التذوق الفني . ان كثيرا من المشاعر تمر بنا نتيجة للحظات لا حصر لها من الاضطراب ومع ذلك لا نستطيع ان نتعرف عليها ، لا نستطيع ان نحدد لها شخصية ، انها تمر بنا فلا تورثنا غير القلق المبهم ، وقد تمر علينا مشاعر اخرى محددة الشخصية والموضوع بشكل لا يكاد يثير في نفوسنا اي تساؤل ، كأن اشعر بالغضب نتيجة لاهانة لحقتني ، او اشعر بالحسرة نتيجة لفرصة طيبة فاتتني ، وهذه ينتهي امرها غالبا بمواجهة المشكلة العملية في الموقف وايجاد الحل المناسب او التبريرات المناسبة لموقفنا منها . لكن هناك مشاعر تنتابنا لا تلبث ان تنتظم داخل احد الاطر الثقافية الفنية (او داخل اصولها المشتركة دون تحديد) التي نحملها ، عندئذ لا تلبث هذه المشاعر ان تكتسب بالنسبة لقدراتنا الادراكية سمة الايقاع . والراجح ان هذه النتيجة تتحدد تبعا لعدة عوامل منها ان تتوفر في هذه المشاعر صفات معينة مثل ان تكون متوسطة العنف غير محددة الموضوع ، ومنها ان تتوفر لدينا أطر فنية راسخة بحيث تستطيع ان تلتقط هذه المشاعر السابحة في نفوسنا، والحال هنا كالحال فيما يتعلق بالوظيفة اللغوية ، كلما ازداد تمكننا من اللغة التي نستخدمها وازداد محصولنا منها ازددنا قدرة على ان نجد اللفظ او التعبير المناسب لاي معنى يدور بخلدنا .

على ذلك يبدو ان الاطار هو المفهوم العلمي الذي تقدمه الدراسات السيكولوجية الحديثة ، والمفروض في هذه الحالة ان يحتل هذا المفهوم مكانة مفهوم الذوق لانه يستطيع ان يقوم بالمهمة التي كان يقوم بها هذا المفهوم الاخير ، ويزيد على ذلك مهام اخرى يقوم بها من تفسير جوانب من التفاعل بيننا وبين الاعمال لم يكن مفهوم الذوق يتصدى لتفسيرها ، ولانه بالاضافة الى هذا وذاك ينتظم بصورة افضل من بناء المفاهيم التي تقدمها دراسات علم النفس الحديث .

وربما جاز لنا ان نضيف الى هذه المفاضلة اسبابا اخرى لا تنتمي الى نفس المجال الذي تنتمي اليه الاسباب السالفة ، ولكنها تنتمي الى مجال اقرب الى شؤون الصحة النفسية وازدياد حظ الشخص من التبصر بحقيقة موقفه . ذلك ان الاطار يشير بطبيعته الى نسبية موقف المتذوق ، وبذلك يزيل من الاذهان لبسا يثيره مفهوم الذوق في وضوح احيانا ودون وضوح احيانا اخرى ، وهو ان مستوى قدرتنا على تذوق الاعمال الفنية مسالة فطرية . فاذا ما أزيل هذا اللبس بدا الطريق واضحا في تفسير كثير من اوجه الخلاف بين النقاد والفنانين المبدعين .

*

ها هنا كنا نستطيع ان نتوقف وينتهي بنا الحديث عن عملية التذوق الفني . فقد تحدثنا عن لحظات التهيؤ النفسي التي تسبق التذوق (بمعناه الضيق) وتمهد له ، ثم تحدثنا عن لحظات ادراك العمل الفني ، وعن مفهوم الاطار الذي يحوي ذلك كله ويكسبه دلالته في تقويمنا . غير ان هناك حقائق سيكولوجية اخرى تتصل بهذا كله كما ذكرنا من قبل ولا يمكن اغفالها . ولئن كان بعضها لا يدخل في مفهوم التذوق بالمعنى الدقيق لهذا المفهوم مع ذلك فانها لحظات من سياق هذا التذوق ، هذا الى ان كثيرا من الاسئلة تثور حولها كلما طرح موضوع التذوق للمناقشة او التحليل . ومن هنا لا نستطيع ان نسقطها من حسابنا ، غير اننا نستطيع ان نحل انفسنا من الافاضة في الحديث عنها . هذه الاسئلة تتلخص كما قلنا من قبل في سؤالين رئيسيين ، هما :

أ ـ هل هناك استعدادات فطرية لاصدار احكام تقويمية على الاعمال الفنية . بعبارة اخرى ، هل يستند الحكم التقويمي في ميدان الفن على اسس فطرية ؟

ب ـ ما هي الطبيعة السيكولوجية للاثار التي تترتب على تذوقنا للاعمال الفنية ؟

فاما عن السؤال الاول فقد تناوله عدد كبير من الباحثين بمحاولات متعددة الاشكال والمستويات ، بدأت بمحاولات أقرب الى التأمل النظري (فيثاغورس) وتطورت حتى اصبحت دراسات تجريبية معملية . ومنذ ان بدأ ففنر هذه الدراسات التجريبية حوالي منتصف القرن الماضي نجد ان الخطوط العريضة للمنهج الذي استخدمه لا تزال هي التي يتبعها الباحثون المحدثون . ويتلخص هذا المنهج في عرض عدد من النماذج الفنية على عدد من الافراد ويطلب اليهم المجرب ان يفاضلوا بين هذه النماذج ويرتبوها ترتيبا تصاعديا او تنازليا حسب تقويمهم لها ، ثم يحاول الباحث ان يتبين ما اذا كان هناك اتفاق عام او قريب من العام على ترتيب معين . والصورة التي اجريت بها هذه التجارب لا ترضي عددا كبيرا من المشتغلين بمسائل الفن والنقد والثقافة بمعناها العريض ، ووجه الاعتراض الذي يثيرونه عادة ان النماذج المستخدمة في هذه التجارب لا تمثل الاعمال الفنية في شيء يعتد به ، فقد استخدمت في بعض التجارب اشكال هندسية بسيطة مثل مجموعة من المستطيلات ، واستخدمت في تجارب اخرى الوان بسيطة ، في حين ان العمل الفني يتمثل جوهره في البناء الذي تدخل فيه عناصر الشكل المختلفة . ولهذا الاعتراض وجاهته التي لا يمكن انكارها ، غير ان القائلين به ينسون شيئا هاما ، وهو ان البدايات الاولى في البحث العلمي ـ ايا كان ميدانه ـ لا بد وان تكون متواضعة ، والمهم هو منهج هذه البحوث ومستقبلها .

وقد اجريت بالفعل بعض التجارب على نماذج فنية معقدة مثل بعض اللوحات الملونة وغير الملونة ، وتبين من هذه التجارب ان الافراد الذين يحسنون ترتيب النماذج الشكلية البسيطة ترتيبا يتفق مع الترتيب الشائع لدى الاغلبية هم انفسهم الافراد الذين يرتبون الاعمال الفنية المركبة ترتيبا يتفق مع ترتيبها الشائع لدى الاغلبية. بعبارة اخرى ان هناك ارتباطا بين قدرة الفرد على ترتيب النماذج الشكلية البسيطة وبين قدرته على ترتيب الاعمال الفنية المركبة . ومعنى ذلك اذن ان تجارب النماذج البسيطة ليست مبتورة الصلة ولا عديمة الجدوى تماما بالنسبة لمسائل التذوق الفني بمعناه الصحيح .

وقد نشر ايزنك (من جامعة لندن) نتائج بعض هذه التجارب، وكان تعليقه عليها انها تشير الى وجود اساس مشترك بين الافراد يقيمون عليه احكاما جمالية متشابهة ، وان هذا الاساس فطري غالبا . غير ان هذا الاستنتاج الاخير يبدو غير مقنع او على الاقل غير ملزم ، ولا يزال بامكاننا ان نقيم في مواجهته استنتاجا اخر مضادا، مؤداه ان هذا الاساس المشترك اساس حضاري . وقد ناقش ايزنك امكانية هذا الرد ورفضها ، غير ان حججه ليست مقنعة تماما . وعلى ذلك فالمسألة لا تزال تنتظر مزيدا من البحث . وربما كان المطلوب الان هو اجراء بحث انتروبولوجي يحسم الموقف بمقارنة الاحكام الجمالية عبر عدد من الحضارات . هذا عن مسألة الاسس الفطرية للاحكام التقويمية في الفن .

*

اما عن مسألة الاثار (البعيدة نسبيا) المترتبة على تذوقنا للاعمال الفنية فربما كان من أهم هذه الاثار تدعيم أطر التذوق الفني لدينا وتنميتها ، مما يفتح امامنا آفاقا تتجه نحو زيادة تمكن هذه الاطر من انتشال ابسط موجات الاضطراب الوجداني وصياغتها في صورة تهيؤ لتذوق جديد . بعبارة اخرى ان التذوق يزيد من قدرتنا على التذوق ، ومعاشرة الفن تزيد من قدرتنا على السيطرة على وجداناتنا وما يكتنفها من تهاويم ، وذلك بتنظيم نشاطها في مسالك من شأنها ان تجعل لهذه الموجات قيمة بناءة .

ان لهذه النتيجة اهمية كبرى بالنسبة للمشتغلين بامور الصحة، وانتظام حياة الفرد في الجماعة . ان للتذوق الفني قيمة بيولوجية لا يمكن انكارها (ولو انها لا تخص كثيرا اولئك المشتغلين بما هو داخل خبرة التذوق) ، ألا وهي اعادة الاتزان الى الطاقة البشرية في مجملها لا في احد مستوياتها دون مستوى اخر . من هنا ، ومن هذه الزاوية ، نجد ان جذور الخبرة التذوقية الفنية تمتد نحو الماضي

عبر الاف السنين ، ونجد بوادرها الاولى ماثلة في خبرة الانسان البدائي وهو يؤدي بعض الطقوس ثم يشعر بعد ذلك باستجماع طاقاته .

ولقد كان أرسطو يعرف هذه الجذور ويعرف الوظيفة الاجتماعية للفن ، وكذلك رتشاردز في العصر الحديث ، من اكبر النقاد الادبيين ، ومن افضل من تكلموا في الاثار النفسية الاجتماعية المترتبة على خبرة التذوق الفني ، وكان يقول ان الفنون من أهم الوسائل في توسيع افق الحساسية الانسانية ، ذلك انها قد تتيح للناس افضل فرصة للتعاون فيما بينهم ، ومن خلالها يمكن للعقل ان ينظم نفسه بسهولة لا مثيل لها .

*

وبعد — فهذا تخطيط اولي لعملية التذوق الفني في الشعر بوجه خاص ، وقد اوضحنا في هذا التخطيط ما دعانا اليه ، فالكتابات السابقة في الموضوع على ثرائها تتسم بالجزئية في تناول المشكلة وبالاعتماد اساسا على التأمل النظري . ثم بدأنا بتحديد الانسجة الرئيسية في خبرة التذوق ، وانتقلنا الى الحديث عنها واحدا بعد الاخر . فتحدثنا عن حالة « التهيؤ النفسي » التي تسبق التذوق مباشرة وبينا كيف انها تنطوي على جانب سلبي واخر ايجابي ، وان الايجابي يكشف عن خاصيتين هامتين فيها ، هما خاصيتا الايقاع والدافع . ثم انتقلنا الى الحديث عن ادراك القصيدة ، وعن الالتقاء بينه وبين حالة التهيؤ ، وتبينا كيف انه يبدأ « بتوجه » قوامه احساس بمجموعة من القيام ، واستباق يشبه التنبؤ ، وهو في ذلك يخضع للقوانين الاساسية للادراك ، وأوضحنا مدى أهمية عامل الالفة الناتج عن تكرار تذوقنا للعمل الواحد (تحت شروط خاصة) ، اذ يؤدي الى تنمية خبرة التذوق معتمدا على عاملين سيكولوجيين : احدهما عامل القدرة على نسج التفاصيل ، والاخر عامل المرونة في شخصية المتذوق ، وأوردنا ذكر بعض العوامل النفسية الاخرى التي تساهم في خبرة التذوق بمعناها الضيق المحدد . وانتقلنا بعد ذلك الى الحديث عن الاطار الثقافي الفني لدى المتذوق باعتباره اساسا هاما لتنظيم خبراته التذوقية جميعا واكسابها دلالتها التقويمية . وأفضنا بعض الشيء في الحديث عن أهم خصائصه ووظائفه ، وانتهينا الى انه المفهوم العلمي الذي ينبغي ان يحل محل مفهوم الذوق . واخيرا تحدثنا عن مسألة الاستعدادات الفطرية لاصدار أحكام تقويمية على الاعمال الفنية ومدى صحة هذه الدعوى من وجهة نظر البحوث التجريبية ، ثم عن الاثار — البعيدة نسبيا — المترتبة على عملية التذوق .

هذه هي خلاصة بحثنا وما ينطوي عليه من مقترحات . ولسنا ندعي انه يحتوي على اجابات واضحة محددة على الاسئلة التي يثيرها العقل في هذا الميدان ، لكننا قصدنا ان نرسم خريطة للطرق التي نعتقد انها تؤدي الى الحصول على هذه الاجابات ، وذلك على ضوء بعض الدراسات السيكولوجية الحديثة .

مصطفى سويف
كلية الاداب — جامعة القاهرة

المراجع

هذه قائمة بالمراجع الرئيسية التي يعتمد عليها هذا المقال والتي يمكن الرجوع اليها للاستزادة في بعض نقاط خاصة :

١ — فيما يتعلق بالرجوع الى عرض تاريخي للاراء والنظريات التي تناولت طبيعة خبرة التذوق الفني في الفكر الاوروبي يمكن الرجوع الى :
Bosanquet, B. A History of Æsthetic, London : G. Allen & Unwin , 2nd ed. 1949

٢ — اما في الفكر العربي فيمكن الرجوع الى الباب الثاني من الكتاب الاتي :
« الاسس الجمالية في النقد العربي » تأليف عز الدين اسماعيل، القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٥٥ .

٣ — فيما يتعلق بقانون « القصور الذاتي » النفسي ، ومفهوم « الكف الرجعي » يمكن الرجوع الى :
Eysenck, H.J. The Structure of Human Personality, London Methuen, 1953

٤ — اراء سينجارن ووليك ووارن التي اشرنا اليها يجدها القارىء في المرجع الاتي :
Wellek, R. & Warren, A. The Analysis of the Literary work of Art, 8me - 110
Spingarn, J.E. The New Criticism, 111 - 132.
[In Modern Criticism, R. Rushdy ed. Cairo : Anglo - Egyptian, 1952

٥ — التجارب التي اجراها آسن على كيفية ادراكنا للاشخاص الاخرين يجد القارىء تلخيصا وافيا في الفصل الثامن من كتابه :
Asch, S.E. Social Psychology, New York : Prentice-Hall, 1952

٦ — وعن القوانين الاساسية للادراك كما اوضحها علماء الجشطلت نجد ما يأتي :
Wertheimer , M. Laws of Organization in Perceptual Forms In A Source Book of gestalr Psychology W.D. Ellis ed. London : Kegan Paul, 1958 , 71-88

٧ — وعن اهمية مفهوم الاطار وخاصة فيما يتعلق بالنشاط الفني الابداعي والتذوقي يستطيع القارىء ان يرجع الى الفصل الثاني والفصل الرابع من الباب الثاني من : « الاسس النفسية للابداع الفني » تأليف الدكتور مصطفى سويف ، القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٩ .
كذلك يستطيع الرجوع الى :
« العبقرية في الفن » تأليف الدكتور مصطفى سويف ، القاهرة : الادارة العامة للثقافة (وزارة الثقافة والارشاد القومي) ، ١٩٦٠ .

٨ — اما عن تجارب المفاضلة التي اجريت حديثا وعن محاولة بيركوف معالجة موضوع التذوق الفني للوصول الى وضع معادلة رياضية له فقد قدم أيزنك تلخيصا لا بأس به في الفصل الثامن من كتابه :
Eysenck, H.J. Sense and Nonsense in Psychology, Penguin Books, 1957

٩ — والكتاب الاتي من اعمق المؤلفات السيكولوجية التي كتبها ناقد ادبي حول موضوعنا :
Richards, I.A. Principles of Literary Criticism, London : Kegan Paul , 1934.

ويمكن الرجوع فيه الى الفصول ١٦ و ١٧ و ١٨ و ١٩ بوجه خاص.