سيكولوجية التذوق الفني عند شاكر عبد الحميد

إعـــداد

د/ ضياء الدين حيدر عبد الحكيم

أستاذ الفلسفة المساعد بكلية الآداب

جامعة أسيوط

Email: dr.diaa83@yahoo.com

DOI: 10.21608/aakj.2023.254438.1628

تاريخ الاستلام: ١٠/ ١٢/ ٢٠٢٣م.

تاريخ القبول: ٢١/ ١٢ /٢٠٢٣م.

مخلص:

موضوع هذا البحث هو" سيكولوجية التذوق الفني عند شاكر عبد الحميد"؛ وقد عرضنا فيه لإسهامات "عبد الحميد" في ربط الجماليات بالدراسات السيكولوجية؛ ثم تطرقنا لموقفه من فلاسفة التذوق الذين أسهمو في ربط الجماليات بالجوانب النفسية، وكان موقفه معبرًا عن ضرورة هذه الجانب في سياق فلسفتهم الجمالية، كما وضحنا موقفه من النظريات النفسية التي اهتمت بالتذوق الفني ومدى ارتباطها ببعض النظريات الفلسفية، وبخاصة نظرية التحليل النفسي ورائدها فرويد، ونظرية الجشطلت وقد كان لهما تأثير كبير على موقفه في ربط الفن بالجوانب الداخلية للإنسان، ثم عرضنا بعد ذلك الجانب التطبيقي لنتائج الدراسات النفسية، والتي أكدت أهمية الأبعاد السيكولوجية للفنون ومدى أهميتها في تشكيل وعي الفنان وتوجيه ذوق المتلقي. وبين البحث كذلك أن موقف "عبد الحميد" كان موقفًا واقعيًا وتجريبيًا ربط التذوق الفني والجمالي بما يحمله الإنسان من عمليات داخلية، وكانت أفكاره متوازنة ومتلائمة مع ما يشعر به الإنسان ويوجهه تجاه الفن بكل أنواعه المختلفة.

الكلمات الافتتاحية: عبد الحميد، سيكولوجية، التذوق، الفن، الجمال.

Abstract:

The subject of this research is "Shaker Abdel Hamid's The Psychology of Artistic Taste "In this research, we presented his contributions to linking aesthetics with psychological studies. Then we touched on his position on the taste philosophers who contributed for linking aesthetics with psychological aspects, and his position expressed the necessity of this aspect in the context of their aesthetic philosophy, and we also explained his position on the psychological theories that were interested in artistic taste and the extent of their association with some philosophical theories, especially the theory of psychoanalysis and its pioneered by Freud, and the theory of the Gestalt and they had a great impact on his position in linking art with the internal aspects of man. and then we presented the applied aspect of the results of psychological studies, which stressed the importance of the psychological dimensions of the arts and how important it is in shaping the awareness and directing the artist The taste of the recipient, and the research showed that the position of "Abdel Hamid" was a realistic and experimental attitude linking the artistic and aesthetic taste to the internal processes carried by man, and his ideas were balanced and compatible with what the human feels and directed towards art of all kinds.

Keywords: Abdel Hamid, Psychology, Taste, Art, Aesthetics.

مقدمة:

إن وطننا العربي مليءٌ بالشخصيات التي تستحق الدراسة في كل المجالات؛ وبخاصة في مجالات العلوم الإنسانية التي تتداخل فيها التخصصات بشكل كبير؛ فقد ارتبطت الدراسات الفلسفية بصفة عامة بمجالات متعددة؛ فارتبط علم الجمال بالبيئة والمجتمع وبالحياة اليومية بكل تفاصيلها، والأهم أن محور علم الجمال هو الإنسان الذي يشعر ويحس ويستجيب ويتأثر؛ لذا كان للعوامل السيكولوجية دورٌ كبيرٌ في توجيه التذوق الجمالي والفني للإنسان.

ويُعد "شاكر عبدالحميد"* (١٩٥٢– ٢٠٢١م) من الذين أكدوا هذا التداخل المهم بين العلوم الإنسانية وبخاصة علم النفس وعلاقته بالتذوق الفني والجمالي، فعلم النفس يقدم كثيرًا من التفسيرات نحو الدوافع والتأملات للفنان من ناحية والمتلقي من ناحية أخرى، وأيضًا يظل علم النفس مدينًا للدراسات الجمالية التي كانت حسب وصف "عبدالحميد" ملاذًا آمنًا وممتعًا له، فكثير من الأفكار التي تناولها الباحثون في علم النفس منذ ظهوره لها جذورها الفلسفية.

فالدراسات النفسية تُعد من أقرب المجالات للدراسات الجمالية والفنية، وهذا ما ظهر في محاولات علماء النفس من استخدام الجوانب السيكولوجية في نطاق الفن والجمال، على أساس أن هناك مادة مشتركة بين الفن وعلم النفس يكمن في التعبير عن العواطف والانفعالات الداخلية المرتبطة بالإنسان.

ومجال الدراسة النفسية للفن عمومًا، وللتذوق الجمالي والفني خصوصًا يطرح موضوعات مهمة؛ مثل الأحكام الجمالية ودور الانفعالات والمشاعر في عمليات الاستمتاع الجمالي، وكل هذه الموضوعات تمتد جذورها – على حسب رأي "عبدالحميد" إلى أعماق التربة الفلسفية، ولكن بسبب الظلال التأملية للتحليلات الفلسفية لهذه الموضوعات التي أهملها علماء النفس التجريبيون وبخاصة الأوائل منهم،

على الرغم من أن هناك أعمالًا للفلاسفة التجريبيين أمثال هيوم كان لها بالغ الأثر في أعمال بحثية تجريبية فيما بعد.(١)

وقد استشهد "عبدالحميد" بتمييز الفيلسوف "بيردسلي Monroe Beardsley " بين فرعين من علوم الجمال، الأول الجماليات الفلسفية، ويتعامل مع القضايا الخاصة بمعنى وحقيقة ونوع الأحكام الجمالية، والثاني هو الجماليات السيكولوجية أو علم الجمال السيكولوجي، وهذا المجال الثاني له أهمية خاصة عند" عبدالحميد"؛ لأنه يؤكد العلاقات الحميمية بين الجماليات والفروع المعرفية الخاصة بالفلسفة وعلم النفس والفنون والنقد الفني أيضًا.

وجاءت أهمية البحث؛ من أهمية الدور الذي قدمه "عبدالحميد" في مجال علم النفس بصفة عامة، ومجال علم الجمال والفنون بصفة خاصة، فهو جدير بدراسة مستقلة تتناول هذا الجانب، وإظهار رؤيته التحليلية للجوانب السيكولوجية وعلاقتها الفعالة بالتذوق الجمالي والفني، كما كانت كتاباته مرتبطة بالإبداع في الفنون، وتطبيق مفاهيم علم النفس ونظرياته على فنون الأداء المختلفة، من تصوير وسينما وموسيقى وغيرها.

وقد تناول "عبدالحميد" هذه القضايا التي سوف نناقشها في كتابات عدة له من أهمها: كتاب "التفضيل الجمالي" الذي تناول فيه سيكولوجية التذوق الفني من خلال المفاهيم والنظريات المختلفة الجمالية منها والنفسية، وكتاباته عن الخيال والإبداع؛ مثل: "الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي" والذي ناقش فيه طبيعة ومفهوم الخيال وموقف الفلاسفة من الخيال، وكتاب "العملية الإبداعية في فن الصورة"، وكتاب "عصر الصورة السلبيات والإيجابيات"، وكتابه عن "الفكاهة والضحك"، والملاحظ أن هذه الكتابات تتضمن في عنوانها وفحواها الترابط الشديد بين الدراسات النفسية والفن عند "عبدالحميد".

تساؤلات البحث:

طرح هذا البحث عدة أسئلة، من أهمها:

١- ما علاقة علم النفس بعلم الجمال عند " عبد الحميد"؟

٢- هل ربط الفلاسفة بين الجمال وعلم النفس وموقف "عبد الحميد" منهم ؟

٣- ما موقف "عبدالحميد" من الفلاسفة الذين ناقشوا التذوق الجمالي وعلاقته بالإدراك.

٤- ما علاقة الخيال والإبداع بالجوانب السيكولوجية في الفن عند "عبد الحميد"

٥- هل للنظريات النفسية انعكاسات لجماليات التذوق الفني لدى "عبد الحميد"؟

٦- ما العلاقة بين النظريات النفسية والمدارس الفلسفية ومدى ارتباطهما بالتذوق؟

٧- هل هناك تأثير للجانب السيكولوجي علي الفنان والمتلقي في تذوق الفن عند "عبد الحميد"؟

هذه الأسئلة وغيرها نحاول أن نجد لها إجابات واضحة في كتابات "عبدالحميد" للتدليل على الرؤية الفلسفية والجمالية والفنية التي تمتع بها في طرحه لآرائه عن التذوق الفني ودلالاته السيكولوجية.

ونستخدم في هذه البحث المنهج التحليلي؛ حيث نقوم بتحليل آراء وأفكار "عبدالحميد" من خلال كتاباته، وأيضا المنهج التاريخي لتتبع الآراء المختلفة حول التذوق الفني وموقف "عبدالحميد" منها، كما نستعين بالمنهج النقدي كلما لزم الأمر ذلك.

وسنتطرق في هذا البحث لسيكولوجية التذوق الجمالي للفن من خلال عدة محاور:

المحور الأول: مفاهيم خاصة بالفن والجمال والتذوق.
المحور الثاني: موقف "عبدالحميد" من فلاسفة التذوق.
المحور الثالث: النظريات السيكولوجية للتذوق الجمالي.
المحور الرابع: سيكولوجية الفنون.

وسنعرض في المحور الأول توضيح" عبدالحميد" للمفاهيم الخاصة بالفن والجمال والتذوق ومدى ارتباطها وتداخلها، وهل نجح الفلاسفة، وعلماء النفس في الوقوف على الفهم الصحيح لها؟ وفي المحور الثاني نناقش موقف "عبدالحميد" من الفلاسفة الذين ربطوا علم الجمال بالجوانب السيكولوجية وبخاصة في مجال التذوق الفني. ونناقش في المحور الثالث مدارس علم النفس التي اهتمت بالتذوق ومدى ملاءمة هذه الأفكار لرؤية "عبدالحميد" كواحد من رواد علم النفس. ونناقش في المحور الأخير سيكولوجية الفنان والمتلقي سواء في الإبداع والخيال أم في التذوق ومتطلبات ذلك في الفنون مثل التصوير والموسيقى والسينما.

المحور الأول: مفاهيم خاصة بالفن والجمال والتذوق:

يرى "عبدالحميد" أن علم الجمال نشأ في البداية بوصفه فرعًا من الفلسفة ويتعلق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتم بمحاولة استكشاف ما إذا كانت خصائص الجمالية موجودة موضوعيًا في الأشياء التي ندركها، أم توجد ذاتيا في عقل الشخص القائم بالإدراك، ويعرف علم الجمال بأنه فرع من الفلسفة يتعامل مع طبيعة الجمال ومع الحكم المتعلق بالجمال أيضا.

وقد رأى "عبدالحميد" أن التعريف الأكثر دقة هو التعريف الذي جاء في قاموس "ويستر"، والذي فحواه أن علم الجمال هو: المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها. والسبب في ذلك أن هذا التعريف أوسع مدى من فلسفة الفن؛ فهي فقط إحدى ما يشتمل عليه من مجالات فرعية، أما الفروع الأخرى

المرتبطة به فينتمي كثيرٌ منها إلى حقول معرفية أخرى غير الفلسفة كعلم النفس والنقد الأدبي.(٢)

ويؤكد "عبدالحميد" أنه تم إهمال دراسة الجماليات خارج نطاق الفلسفة والفنون الجميلة، في الفروع الأكاديمية الأخرى بشكل عام، وفي الدراسات السيكولوجية بشكل خاص، وكان هذا الإهمال في مجال علم النفس راجعًا إلى أسباب عدة؛ منها: سيطرة المنهج التجريبي الكمي الذي ينظر أصحابه إلى الظاهرة الجمالية بوصفها ظاهرة فضفاضة مراوغة يصعب التحكم فيها وقياسها وإخضاعها للتناول التجريبي، إلا أنه في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين ظهرت اهتمامات متزايدة بالجماليات والفنون داخل ميدان علم النفس.(٣)

ونتيجة لأسباب اجتماعية وأخلاقية ودينية حدث نوع من الاختزال لمفهوم الجمال، وكذلك للإحساسات الجمالية المرتبطة به بحيث اقتصر هذا المفهوم وهذه الإحساسات على مجال الفن فقط. ويميز "عبدالحميد" بين الفن والجمال؛ فالجمال عنده موجودٌ في الطبيعة وفي الإنسان وفي غيره من الكائنات الحية، وقد يكون من إبداع الإنسان(خاصة في مجال الفنون)، أما الفن فهو دائمًا من إبداع الإنسان، وقد يكون جميلًا أو لا يكون وفقًا لإحساسنا الخاص به، معبرا عن موضوعات جميلة أو غير جميلة.(٤)

إن جميع النقاد والفنانين والباحثين الجماليين متفقون إلى حد كبير على أن الجمال الفني معبر إلى حد يستحيل أن يبلغه الجمال الطبيعي، فأي عمل فني ينبغي قبل كل شيء أن يكون جميلًا، فكأن معظم المفكرين الجماليين في الماضي يرون أن خلق الجمال هو الهدف الأول للفنان، وعامة الناس تؤمن بذلك.(٥)

ويسرد "عبدالحميد" كثيرًا من التعريفات التي عرفها الفلاسفة للفن سواء بوصفه محاكاة أم تمثيلًا كما عند أرسطو أم تعبيرًا كما عند كرتوشه (١٨٦٦- ١٩٥٢م)

وكولنجوود(١٨٨٩- ١٩٤٣م)، أم إبداعا للجمال في ذاته كما عند أصحاب مدرسة الفن للفن، أم رمزًا أيقونيًا لصياغة المشاعر عند سوزان لانجر، أم إعادة صياغة للصور كما عند كانط، وكل هذه النظريات تفشل في أن تكون تعريفا قائمًا بذاته.(٦)

أما بالنسبة لـ"عبدالحميد" فهذه التصورات السابقة لا يستبعد أحدها الآخر، فهي توجد معًا في كل عمل فني جميل أو أصيل، فهناك قدر من المحاكاة في كل عمل فني، والمحاكاة هنا ليست بالمعنى الأرسطي فقط، بل بمعنى التمثيل لجانب من الطبيعة بكل ما تشتمل عليه، والفن أيضا شكل من أشكال التعبير عن وجهة نظر الفنان المعرفية والانفعالية والاجتماعية والسياسية حول الذات والعالم وعلاقة هذه الذات بالعالم، كما أن الفن كذلك إبداع يجدد في التمثيلات والتعبيرات ويضيف إليها كل ما هو جديد ومناسب، فالفن إذن تمثيل وتعبير وإبداع في الوقت نفسه.(٧)

ويرتبط الفن عند "عبدالحميد" بالمكون الجمالي أكثر من ارتباطه بالجمال بالمعنى الحسي فقط، والمكون الجمالي هو ذلك الشعور الخاص الذي ينبعث بداخلنا عندما نتعرض للأعمال الفنية خاصة والجمالية عامة أو نتلقاها، فتحدث فينا تأثيراتها المتميزة والتي غالبًا ما تكون سارة، وإن كان هذا لا يستبعد وجود مشاعر وانفعالات وحالات معرفية جمالية أخرى غير المتعة والبهجة؛ مثل: الشعور بالاكتشاف، والتأمل والفهم، والتغيير المعرفي، والدهشة، والاهتمام، والتوقع، والشعور بالغموض، وحب الاستطلاع والتخيل، والخوف الممزوج بالشعور بالأمن، في الوقت نفسه، وما شابه ذلك من الانفعالات والحالات المصاحبة للخبرة الجمالية.(٨)

ومشكلة التذوق الفني كما يرى زكريا إبراهيم دفعت بعض الباحثين في الفن إلى القول: إن علم الجمال لا يخرج عن كونه فرعًا من فروع علم النفس التطبيقي، والموضوع الجمالي هو في صميمه مجرد موضوع سيكولوجي يعبر عن نشاط خاص تقوم به الذات بإزاء الأشياء، فليس الطابع الجمالي لأي موضوع من الموضوعات بمثابة كيفية باطنة في صميم هذا الموضوع، بل فاعلية تضطلع بها الذات، أو موقف تتخذه بإزاء ذلك الموضوع.(٩)

وارتبط التذوق عند "عبد الحميد" بالقيمة التي يضعها المتذوق في مرتبة أعلى مما عداها في عملية التذوق والتقييم؛ فإذا كانت القيم العليا التي ينظر من خلالها إلى العمل الفني هي القيم الفنية؛ فإنه سيركز أكثر على خصائص الشكل، أما إذا كانت القيم العليا التي ينظر من خلالها إلى العمل هي القيم الأخلاقية فإنه سيركز أكثر على طبيعة المضمون، وإذا كانت هي القيم السياسية فإنه سيركز أكثر على نوع معين من المضمون، ومن هنا تتفاوت أنماط الذوق وأشكال النقد للأعمال الفنية أيضًا.(١٠)

ويرى "عبدالحميد" أن عملية التذوق وما يصاحبها من حساسية وأحكام جمالية وتفضيل جمالي عملية تتغير متأثرة بالخبرة سواء على مستوى الفرد، أو مستوى الجماعة، وأن هذا التغير قد يكون نحو الأفضل، أو نحو الأسوأ اعتمادًا على النماذج الجمالية التي يتعرض المرء لها واعتمادًا على الأذواق السائدة في المجتمع، وعلى عمليات أخرى كثيرة بعضها تربوي، وبعضها اجتماعي، وبعضها إعلامي.(١١)

وهذا التنوع في الموضوعات الجمالية يجعل من الصعوبة دراستها في وحدتها وطابعها العام، فإن معرفتنا بالحالة النفسية أو الوعي الجمالي الذي يوجد لدينا حين نكون بإزاء العمل الفني ستكون هي الكفيلة بأن تحقق لنا بلوغ تلك العمومية اللازمة لتحليل الموضوع الجمالي بوجه عام. وهكذا تجيء الواقعية الجمالية فتتخذ مكانها داخل نشاطنا السيكولوجي ضمن غيرها من وقائع الحياة النفسية؛ لذا أصبح من واجبنا أن نصف سلوك الإنسان بإزاء الجمال.(١٢)

وقد استعرض "عبدالحميد" عدة تعريفات للفن طُرحت في شكل مصطلحات قريبة من المعالجات النفسية والفلسفية للفن، منها تعريف "رمان ياكبسون"* (١٨٩٦-١٩٨٢م) الذي حدد الوظيفة الجمالية في قدرتها على جذب الانتباه نحو الرسالة الفنية وليس نحو أي شيء خارجها؛ فالرسالة الفنية تكون جمالية بالقدر الذي يتمكن تكوينها الخاص من خلاله، أو عنده من اجتذاب الانتباه نحو الرسالة الفنية نفسها وليس نحو شيء خارجها، فالرسالة الفنية تكون شعرية (أي جمالية) بالقدر الذي يتمكن تكوينها الخاص من خلاله.(١٣)

ويرى "عبدالحميد" أن تعريف "رمان ياكبسون" قريب من تعريف " هربرت ريد" للفن؛ على الرغم من أن الاختلاف بينهما ظهر في اتجاهاتهما النقدية، فالأول مزيج من النقد الجمالي والنقد التحليلي النفسي، بينما الثاني بنيوي انطلق من أفكار "دي سوسير" Ferdinand De Saussure** (١٨٥٧-١٩١٣م) في علم اللغة والسيميائية؛ فيرى "هربرت ريد" أن الرغبة في الإمتاع هي مقصد كل الفنانين؛ فالفن هو محاولة لخلق أشكال ممتعة، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا بالجمال.(١٤)

كما كان لـ" عبدالحميد" رأي حول تعريف الفن بأنه صناعة إنسانية؛ فهذا المعنى يجعل اللوحات والمنازل والسفن وصناديق القمامة أعمال فنية، يقول "عبدالحميد": إن شرط أن يكون العمل الفني من صناعة الإنسان هو شرط ضروري لكنه ليس شرطًا كافيًا"؛ فالعمل الذي صنعه الإنسان ينبغي التعامل معه جماليًا بوصفه موضوعًا للخبرة الجمالية وللاستمتاع الوجداني والعقلي من خلال تأمله والإحساس به.(١٥)

ومن ثَمَّ ارتبط مفهوم الفن عند "عبدالحميد" بالمتعة الجمالية والاستمتاع الجمالي المستقل عن الغايات والمقاصد؛ لأن ارتباط العمل الفني بالمنفعة يجعلنا نبعد عن حالة الاستمتاع الجمالي للفن، ويتفق "عبدالحميد" مع ما قاله "كانط" عن استقلال الحكم الجمالي عن كل غاية، "فحكم الذوق هو حكم جمالي، أي أنه يقوم على مبادئ ذاتية".(١٦)

ولكن سرعان ما يتجاوز "عبد الحميد" أفكار "كانط" لكن دون هدمها، فهو يتفق معه في غاية الفن المنزه في المقام الأول وعند المستوى الأول للتلقي له، يقول "عبد الحميد": "ليس هناك ما يمنع أن تكون علاقتي بالموضوع الجمالي عمومًا، والفني خصوصًا ليست من قبيل الكل أو لا شيء، أي أن تكون علاقتنا بالموضوعات الجميلة عمومًا والفن خصوصًا علاقة منزهة عن الغرض فقط، ثم تستبعد حالات أو أنواع العلاقات الأخرى معها. إنني عندما أتأمل أحد الأعمال الفنية جماليًا؛ فأكون في

حالة خاصة من الاستمتاع به وجدانيا ومعرفيًا، وتكون علاقتي به –هنا والآن– علاقة جمالية، إنه يفرض تأثيراته عليَّ، كما أنني أضفي بدوري تفسيراتي المعرفية والانفعالية المختلفة عليه، إنه يكون عملًا فنيًا؛ لأنه أولًا– من صنع الإنسان. ثانيًا– أنتج في البداية من أجل أثر جمالي سارز. ثالثًا– يتم التفاعل معه من خلال علاقة جمالية منزهة عن الهوي، وليس هناك ما يمنع على الإطلاق أن يستفاد من هذا العمل بعد ذلك.(١٧)

وما يقصده عبد الحميد أن الغرض من الفن قد يصبح نفعيًّا، بعد أن كان الغرض منه في بدايته أو نشأته جماليًّا ومنزهًا، وهذا ليس شيء يعيب العمل الفني أو يعيب مبدعيه؛ فقد يستخدم الفن في نشاطات أخرى يقول عبد الحميد: "فقد نستفيد من الموسيقى أو الفن التشكيلي مثلًا في تنشيط النصف الأيمن من المخ الذي يقوم بالمهمة الأساسية في نشاطات التفكير المهمة بدورها في الخيال، ومن ثَمَّ في الإبداع بالصور، وهنا سأستخدم اللوحات الفنية، والأفلام العلمية، والتسجيلية والروائية، وما شابه ذلك. وقد أستخدم الموسيقى مثلًا لرفع مستوى الذكاء لدى الأطفال كما هو الحال مثلا فيما يتعلق بالدراسات التي تتم الآن تحت عنوان أثر موتسارت* (١٧٥٦–١٧٩١م) Mozart's effect لما فيها من تألق وبهجة ورشاقة وحيوية وسرعة ومتعة حسية شاملة".(١٨)

فإذا كانت قيمة الموسيقى تنحصر في التأثير الذي تحدثه في السامع؛ فإن الوظيفة الصحيحة للموسيقى ليست نقل أصوات وإيقاعات جميلة تقتصر على بعث السرور في الحواس وإنما هي إحداث استجابات معينة في السامع تجعل منه شخصًا طيبًا أو فاضلًا؛ فالموسيقى ينبغي أن تؤدي إلى "السلوك القويم" وإلا لكانت مخدرًا يؤدي بنا إلى الهروب من الواقع والتحليق في عالم الخيال المحض.(١٩)

لذا يرى "عبد الحميد" أن العلاقة بيننا والأعمال الفنية ليست علاقة واحدة فقط هي العلاقة الجمالية، أو علاقة الاستمتاع والتأمل على مسافة معينة فقط، بل هي في

جوهرها علاقة موقفية تعتمد على طبيعة التفاعل بيننا وبين العمل الفني في موقف معين. وهذه خاصية لا تعمل ضد الفن بل تعمل معه، وكلما كان العمل الفني قادرًا على النشاط والتأثير في مواقف متعددة تعددت تفسيراته وتأويلاته ومستوياته، وكان هذا العمل أكثر خصوبة وثراء؛ فالعمل الفني الذي يستفاد منه أو ينحصر تأثيره في عمليات التزيين أو الديكور الداخلي للمنزل فقط، أقل قيمة من ذلك العمل الفني الذي يمكن أن يستفاد منه، أو يكون أكثر تأثيرا في الاستمتاع الجمالي وفي تحقيق الارتقاء الثقافي والاجتماعي والعلمي والتعليمي الاقتصادي والأخلاقي للإنسان.(٢٠)

ويؤكد "عبد الحميد أن رؤية الفن ليس مرتبطة فقط بكونه مصدرًا للمتعة الجمالية؛ فهناك أيضا رؤى تحمل قيم أخرى للفن، وكما قال كولنجود: "إن دور الفن لا ينحصر في المتعة فقط، فقد يكون العمل الفني مسليًا وفي الوقت نفسه يؤدي إلى التعلم، ويحتوي على الغاز ويساعد على الترغيب وما إلى ذلك ولا يحول هذا دون اتصافه بأنه فن. وما من شك في أنه إذا اتصف بمثل هذه الخصائص سيكون مفيدًا بحق".(٢١)

فالقيمة التعليمية الكامنة في الأعمال الفنية والخيالية لا تعتمد على كونها شيئًا مخالفًا للقيمة الفنية؛ فالتفاصيل الدقيقة التي تسمح لإنجاز الوظيفة التعلمية للفن ينبغي تقييمها بطريقة تجعلنا نقيم الفن بشكل جمالي كما نراه خياليًا، فقد يكون الفن ذا معنى كبيرًا من حيث القيمة الفنية، وقد يكون تعليميًا.(٢٢)

ويرفض " عبدالحميد" – في ضوء هذا التصور لقيمة الفن– التصنيف التقليدي للفنون إلى فنون جميلة وفنون تطبيقية أو نفعية؛ فكل عمل فني يتمثل فيه هذان الجانبان (الاستمتاع والفائدة)، وقد يتمثل جانب منهما في عمل أكثر من الآخر، كالجانب الجمالي في الموسيقى أو اللوحات التشكيلية مثلا، لكن الجانب الآخر لا بد من أن يكون موجودًا أيضًا، ومن المفيد إذن أن ننظر إلى الفنون المختلفة وندركها على أنها تشغل مواضع مختلفة.(٢٣)

ولكن ستظل للقيم الجمالية أهمية كبيرة في حياتنا؛ فالحياة من دون إحساس بالجمال، لا تستحق أن تعاش، ومن هنا يصبح الجمال قيمة روحية كبيرة في حياتنا، فلو تحولت نظرتنا إلى الواقع نظرة نفعية مغرضة لصارت الحياة مادية آليه رتيبة، ولسادتها المنفعة والوظيفية[٢٤]، وإذا كنا بحاجة إلى القيم الجمالية في حياتنا، فنحن أيضًا لا يمكن أن نعيش من دون القيم الأخرى بجانب القيم الجمالية كالأخلاقية والتعليمية وغيرها، والفن الذي يوفق بين القيم الجمالية والقيم الأخرى، هو الفن الذي ننشده في مجتمعنا.

وبالرغم من ذلك كانت المتعة الجمالية أمرًا ضروريا وراء الفن عند "عبد الحميد"؛ فقد أكد أن كل الناس يبحثون في الفنون عمومًا عن المتعة، وقد تُوجد تلك المتعة في إحساسات الكآبة والحزن المصاحبة للموسيقى وهي الإحساسات التي نصفها عادة في حياتنا اليومية بأنها غير سارة وغير مريحة؛ لذلك ارتبطت المتعة الجمالية بالتقمص الجمالي، يقول "عبد الحميد": المشاهد والعمل الجمالي يكونان شيئًا واحدًا، دون أي شعور بالانفصال بين الذات والموضوع. ولذلك فإن المتعة الجمالية متعة لا موضوع لها، إنها تنشأ من خلال تلك الوحدة الخاصة بين الشخص المتأمل والعمل الفني، وهذه المتعة الفنية ليست متعة من أجل موضوع معين خارج العمل الفني، بل هي متعة موجودة داخله"، وفكرة التقمص قد ترددت في كتابات الفلاسفة والنقاد وعلماء نفس كثيرين أمثال كولنجود وفرويد.[٢٥]

ويؤكد "عبدالحميد" أن نظرية التحليل النفسي تُعَدُّ التوحد الذي يحدث مع الشخصيات في مسرحية أو رواية أو فيلم نوعًا من التوحد الثانوي، أما التوحد الأولي فيحدث مع شخصيات من الواقع بشكل كلي أو جزئي، كما أن التوحد بالمعنى التحليلي النفسي، يكون متعلقًا بعمليات لا شعورية، أكثر من تعلقه بعمليات خاصة بالتأمل أو بعمليات معرفية أخرى كالتعرف، والفهم، والتفضيل، والذهاب إلى ما وراء الفهم من خلال التقييم الخاص والاستجابة الانفعالية والمعرفية للسمات الخاصة بالشخصية الفنية.[٢٦]

فالتعاطف مع شخصية معينة في عمل فني لا يقوم على أساس المحاكاة لحالتها العقلية، أو الانفعالية؛ بل بفهم الشخصية، وخصائصها المميزة وتعرُّف السياق الذي توجد فيه، ثم يتم بعد ذلك إصدار الحكم سواء بالتعاطف أم عدم التعاطف دون الاندماج معها.(٢٧)

وارتبط الجمال عند "عبدالحميد" في الدراسات السيكولوجية بالجديد والمثير، فالجدية تعمل على إحداث الاستثارة بدرجة معينة، ورغم أن بعض المثيرات الجديدة تستثير استجابة نفور أو عدم تفضيل، خاصة –مثلا– إذا كانت غامضة تمامًا، أو لا تتفق مع الذوق العام للفرد، أو المجتمع، فإن بعضها الآخر قد يتم تفضيله أيضا؛ وذلك لأنها تكون قد فقدت خاصية الملل المرتبطة بالألفة الزائدة؛ ولذلك يرى "عبدالحميد" أن الأعمال الفنية التي تُرى أو تُسمع في فترات متباعدة قد تكون مريحة جماليًا بدرجة عالية مقارنة بالتي تُرى أو تُسمع على نحو متكرر.(٢٨)

يقول "عبدالحميد": "من الصعب أن نضع في حساباتنا التفضيلات الجمالية، في مواقف الحياة الواقعية من خلال الإشارة فقط إلى الألفة، وأن نهمل آثار عوامل، مثل: خصائص التركيب، والقدرة على إثارة الاهتمام الخاص بالأشياء التي نحكم عليها أو نتذوقها أو غير ذلك من العوامل الفردية"(٢٩). على الرغم من أنَّ علم الجمال اليومي يختص بالروتين اليومي المألوف(٣٠)، إلا أن "عبدالحميد" يؤكد أن المثير الجمالي إذا كان غير مألوف أو جديدا تسود الرغبة في التعود عليه، ومن ثم يؤدي التعرض أو الألفة إلى تزايد التفضيل له. أما عندما يصبح هذا المثير مألوفًا، فإن التشبع به يتباعد، ومن ثم يؤدي التعرض الإضافي له إلى تناقض التفضيل الخاص به.(٣١)

المحور الثاني: "عبد الحميد" وموقف الفلاسفة من التذوق الجمالي والفني:

يرى "عبدالحميد" أنه على الرغم من آراء أفلاطون السلبية حول الفن والفنانين، إلا أن محاوراته هي بمنزلة الأعمال الدرامية المثيرة للإعجاب، كما تعد عميات السخرية والمفارقة وإثبات الحقيقة ونفيها، عند مستويات مختلفة ومتزامنة، بمنزلة التمهيد القديم لكثير من الأفكار الحديثة في الأدب والفن، وبخاصة ما يتعلق منها بالتلاعب باللغة والمحاكاة التهكمية والإرجاء والنبر المؤجل، وتعدد التأويلات، والقراءات المتعددة للحقيقة الواحدة.(٣٢)

وارتبط التذوق الجمالي عند أفلاطون بالذهن وأحواله رغم التشويش على الملكات المرتبط به ومنها الخيال الذي كان أقل يقينًا وأقل مرتبًا؛ وذلك لأنها ملكة ترتبط بعالم الصور والظلال والبعد عن الحقيقة؛ لذا كان للخيال في تصور أفلاطون دور غامض يقوم به فيما بين الإحساس والتفكير المجرد، وقد كان دوره محددًا ومحاطًا بالظنون والشكوك، وعندما كان أفلاطون يستخدم تلك الملكة التي أصبح لها معنى التخيل بعد ذلك، فإنها كانت تعني التجلي أو المظهر، أنها نوع من الصور الموجودة في المخ والتي تتعلق بالصور العقلية الخاصة بما ننظر إليه في العالم الواقعي.(٣٣)

وكان العدل في رأي أفلاطون هو النظام المثالي الذي ينبغي أن يوجد في الدولة، وفي روح الفرد ويقوم هذا العدل على أساس العقل، والأعمال الفنية التي لا تقوم على أساس العقل تقوم بإفساد الروح، ومن ثم ينبغي طرد أصحابها من جمهورية الحكماء(٣٤)، وبذلك تكون الجوانب العقلية لها دور في التأثير على روح الفرد وتذوقه الجمالي والفني.

وكان لأفلاطون موقف من أي شيء يؤثر على المشاعر ويجعلها سلبية حتَّى لو كانت ذلك للمرح؛ مثل الضحك الذي تكمل مخاطره في التطرف أو الإفراط أيا كان نوعه في أي سلوك وفي أي انفعال يؤدي إلى فقدان المرء لتحكمه في نفسه وفي انفعالاته. ويرى عبد الحميد أن الإفراط في الضحك يؤدي إلى تحول المرء إلى شخص

مبتذل في سلوكه. وكانت محاورات أفلاطون تجسيدًا خاصًّا لأفكاره حول ضرورة استبعاد الضحك المسرف أو الذي به إفراط، وقد كان سقراط نفسه نموذجًا خاصا للتهذيب في تمثيله على المسرح باستخدام التهكم والتوليد والمراوغة لبعث الألم واللذة معًا لذة المعرفة وألم الجهل وكذلك المرح والحزن.(٣٥)

يقول "عبد الحميد": "إننا جميعًا قد يكون لدينا مثل هذه المشاعر المزدوجة إزاء الضحك وإزاء أشياء أخرى كثيرة في الحياة؛ فالهجاء الساخر قد يستثير بداخلنا مشاعر متضاربة تمزج بين البهجة لما تحققه هذه السخرية لنا من اقتصاص من مناوئينا، وبين الأسى إذا شعرنا أو تعاطفنا مع ما أصابهم من ألم بسبب ما قمنا به نحوهم، وقد تظهر الدموع من عيوننا في أثناء الضحك الشديد. وقد كان الضحك عند "عبدالحميد" وثيق الصلة بالفن والإبداع والتذوق، بل كان أيضا فنًّا يتحدث بعض الفلاسفة عنه تحت عنوان فن الضحك.(٣٦)

وفرق "عبدالحميد" بين أفلاطون وأرسطو في قوله:" فبينما أكد أفلاطون أن المحاكاة الفنية وبخاصة في التراجيديا والشعر التراجيدي، تعمل على تأجيج الانفعالات القوية، وتضلل الباحث عن الحقيقة فتبعده عنها، فإن أرسطو قال إن الفنون عمومًا لها قيمتها العالية؛ لأنها تصحح النقائض الموجودة في الطبيعة، وأن الدراما والتراجيديا خصوصًا لها أهميتها؛ لأن لها إسهامها الإيجابي في التطهر من الانفعالات السلبية المتطرفة.(٣٧)

وقد رفض أرسطو فكرة أفلاطون حول الصورة بوصفها نوعًا من المحاكاة وأضاف إليها تحول جذري؛ لأنها أصبحت مرتبطة بعملية داخلية خاصة بتكوين الصور داخل النفس، وبذلك حول أرسطو الاهتمام بموضوع الخيال من المستوى الميتافيزيقي إلى المستوى السيكولوجي، وبدلًا من ميل أفلاطون إلى التعامل مع الصور على أنها محاكاة خارجية ركز أرسطو على المنزلة السيكولوجية المناسبة للصور بوصفها تمثيلات عقلية.(٣٨)

فكانت فكرة إمكان إخضاع العناصر الشكلية الخاصة بصورة العمل الفني أو شكله من أجل إحداث قدر من الأثر في المتلقي الفكرة المحورية التي وضعت البذور الأساسية الأولى لما يُسمَّى بعد أرسطو بنحو أربعة وعشرين قرنًا بعصر الصورة عصر المظهر والأثر، عصر الإبهار والإمتاع الحسي ولو على حساب المثل والقيم.(٣٩)

وهنا يؤكد "عبد الحميد" أنه تم إزاحة النموذج الأفلاطوني الخاص بالصور العقلية بوصفها لوحة أو نسخة خارجية من الطبيعة والتي بدوها نسخة من عالم المثل، وطرح بديلًا له أرسطيا ينظر إلى الصور العقلية بوصفها نشاطا داخليًّا للعقل يتوسط بين الإحساس والتفكير مرتبطًا بالجانب السيكولوجي.

إلا أن فلسفة أفلوطين إعادة لأفلاطون مكانته، فلم تكن الصور العقلية وسائل للتفكير كما عند أرسطو، لكنها كانت كما عند أفلاطون بعدًا غير جوهري للتفكير وأقل مرتبة منه، فكانت الصورة هي نقطة الانتقال والتحول من الجسدي إلى العقلي، من النفس الأدنى إلى النفس الأعلى، أما القوة الخاصة بالحكم على المعلومات التي تأتي من العالم الحسي وعبر الإدراك فهي لا تتم بواسطة ملكة الفانتازيا، ولكن بواسطة العقل.(٤٠)

فالخيال كما يرى "عبد الحميد" بالنسبة لأفلوطين ينظر مرة إلى الأسفل؛ كي يتلقى الصور من المادة الحسية ومرة إلى أعلى كي يتلقى الصور من التفكير. ويقوم الاستدلال ويتطور عندما يتعمق التفكير الخيالي؛ حيث ينتقل من حالة الفكر إلى حالة الصورة العقلية، ثم إنه يقوم بنشرها أو توسيع حدود هذه الصورة، كما لو كانت موجودة في مرآة من أجل أن ينشط خيالنا في ضوئها.(٤١)

وفي العصور الوسطى – كما يرى "عبد الحميد" – تحول الاهتمام من القضايا الميتافيزيقيا إلى القضايا المنطقية واللاهوتية بفعل التأثير الطاغي للكنيسة حينئذ، وأصبحت الأفكار الجوهرية متعلقة بالمشكلات الدينية فقط، وحافظ الجميل على مكانته

لكنه كان محاطًا بهالة من القداسة وقطعت كل صلاته القديمة بالفن، وتم إحلال صلات جديدة بدلًا منها تربطه على نحو وثيق بالمقدس الديني.

يقول "عبدالحميد": "هكذا أصبحت الاهتمامات الأفلاطونية الصوفية لدى بونافنتورا وكذلك الواقعية المدرسية الأرسطية لدى الراهب توما الكويني، محصورة داخل إطار لاهوتي، وأصبح الجمال علامة على إعجاز الخلق الإلهي..."؛ وبذلك ربط توما الكويني بين الجمال والحب والإيمان؛ لأن الجميل يؤمن بالحب ويثيره في النفس، والحب إذا ارتبط بالإيمان والصدق يقود نحو الحقيقة.(٤٢)

ومع بداية عصر النهضة بدأت عملية إخضاع فلسفة الفن والجماليات لأهداف لاهوتية تتضاءل، فقد قام شافتسبري(١٦٧١-١٧١٣م) – كما يرى "عبد الحميد" – بالتوفيق بين الدين والعلم؛ فأشار إلى أن الطبيعة ذات تنظيم فني خاص يدل على وجود خالق عظيم، وذات خصائص روحية تجعلها جميلة بالنسبة للوعي الإنساني. وبذلك حسب رأي " عبدالحميد" فتح شافتسبري الطريق أمام الجمال كي يعود لتأكيد ذاته كقيمة مستقلة؛ فالطبيعة جميلة في ذاتها، والإنسان يمكنه أن يتذوق الطبيعة من خلال حساسية خاصة بالحكم الجمالي الموجود لديه وتنعكس القوة الإبداعية للطبيعة في الطاقة الإبداعية لعقل الشاعر، كما أن جمال الطبيعة يعاد تجسيده في جمال الإبداع الفني.(٤٣)

فقد وضعت أفكار شافتسبيري من خلال مصطلحات حيوية وروحانية الأساس الضروري لظهور علم الجمال كفرع فلسفي؛ حيث لم يكن الفن قد وُضع بعدُ في قلب الاهتمامات الفلسفية على نحو مباشر – حتى لدى باومجارتن(١٧١٤-١٧٦٢م)– إلى أن بدأ كانط كتاباته المتأخرة التي حاول من خلالها عبور الفجوة بين جوانب الفلسفات المتفرقة الخاصة كما عرضها في نقد العقل الخالص ونقد العقل العملي؛ فأصبح علم الجمال جسرًا يوحد بين فلسفته النظرية وفلسفته العملية(٤٤). وقد أكد ذلك شلنج (١٧٧٥-١٨٥٤م) من بعده؛ فكان الفن محور الدراسات الجمالية عاملًا أساسيًا

للتوفيق بين المتناقضات كالذاتي والموضوعي الوعي واللاوعي؛ لأن الفن تجلى للمطلق وفيه يتألف الجانب النظري والجانب العملي.(٤٥)

وقد استعرض" عبد الحميد" أفكار بعض الفلاسفة الذين كانت لهم إسهامات في ميدان الجماليات وبخاصة التي ارتبطت بالدراسات السيكولوجية كـ "هيوم"؛ لما له من أهمية خاصة في تفسير عمليات التذوق الجمالي بشكل يقربه كثيرًا من الدراسات السيكولوجية، وكانط الذي كان له النصيب الأكبر في هذا المجال.

ويرى "عبد الحميد" أن هيوم يتكئ كثيرًا في تفسيراته للأفكار على ميكانزمات داخلية موجودة في العقل، وأيضا على نزعة متشككة فيما يتعلق بالأسس التي تقوم عليها الخبرة. وتتفق نظريته العامة حول الفن مع هذه الاتجاهات في التفكير، فلا سلطة تفوق سلطة الذوق عند هيوم بالنسبة لتقييم الأعمال الفنية، ومعيار الذوق يمكن أن يستمد من خلال تلك الأعمال الخاصة بالعقل ونشاطه(٤٦).فهيوم مثله مثل شافتسبري اعتبر ملكة التذوق نوعًا من الحس الداخلي، على عكس الحواس الخمسة الخارجية. (٤٧)

ويؤكد هيوم وجود تنوعات عدة من الذوق في العالم، مثلما توجد تنوعات عدة للآراء حتَّى فيما بين الناس الذين عاشوا في المكان نفسه، وخضعوا للأنظمة الاجتماعية والسياسية والتعليمية نفسها، لذلك تتفاوت انفعالات الناس أو عواطفهم فيما يتعلق بجميع أنواع الجمال أو القيم.(٤٨)

ويتساءل "عبد الحميد" ما الذي يجعل الناس يتفقون في إعجابهم بهوميروس رغم اختلاف العصور والأماكن ويتفقون على نفورهم من كتاب آخرين؟ ويرى "عبد الحميد" أن الإجابة عند هيوم تكمن في وجود مبادئ عامة للإعجاب أو الانتقاد، وأن العين الفاحصة الواعية قد تتبع الدلائل الخاصة بهذه العوامل في تلك العمليات الخاصة بالعقل، فكل مخلوق – كما يرى هيوم– توجد داخله جوانب قوة وجوانب ضعف، كما

أنه يمر بحالات من القوة والضعف وجوانب أو حالات قوة الأعضاء أو الحواس فقط هي التي يمكنها أن تمدنا بمعيار حقيقي للذوق والعاطفة. وإذا توافرت مع قوة الأعضاء حالة كلية من وحدة العاطفة بين البشر، فهنا قد تكون فكرة الجمال الكامل ممكنًا.(٤٩)

ورؤية هيوم مبنية على أن وحدة الطبيعة البشرية هي القاعدة التي يبنى عليها الذوق الجمالي، وإذا كانت بعض حقائق الأشياء قادرة دون غيرها على إثارة شعورنا الجمالي في المشاعر وعلى ديمومة الآثار الفنية، فهذا راجع إلى وجود نوع من الوحدة في المشاعر العامة للبشرية؛ لأن مبادئ جميع الميول والمشاعر موجودة عند جميع الناس، وعندما تتأثر تحيي القلب وتشبعه، وبهذا يتميز الأثر الفني الصحيح عن غيره، ويخلص هيوم من هذا إلى أن ذاتية المشاعر الجمالية الفردية يعوض عنها بالموضوعية النوعية للشعور الجمالي، وما يرتبط بها من أفكار عن الجمال الكامل؛ لأن مبادئ المشاعر الجمالية أو الذوق الجمالي عالمية وواحدة عند جميع الناس. فالقيم الجمالية عند هيوم أشد ثباتا من القيم العملية والنظريات الفلسفية، والدليل احترامنا لشعر هوميروس، وإنكارنا لفلسفة أرسطو وإحلالنا مكانها فلسفة ديكارت؛ لأن جميع الناس يتشابهون بالقلب والشعور.(٥٠)

ولكن ما يضعف تأثير هذه المبادئ العامة التي تعتمد عليها عاطفتنا الخاصة حول الجمال هي نقائض أعضائنا الداخلية المتعددة والمتكررة، فبالرغم من أن بعض الموضوعات قد تُعد على نحو جيد من خلال البنية الخاصة بالعقل بحيث تحدث المتعة؛ فإنه لا يتوقع منها أن تحدث المقدار نفسه من المتعة لدى كل فرد؛ حيث قد تقع بعض الأحداث والمواقف وتقوم إما بإلقاء ضوء زائف على هذه الموضوعات، وإما العمل على منع الشيء الحقيقي من أن ينقل العاطفة المناسبة والإدراك الملائم إلى المجال الخاص بالخيال(٥١).

ويؤكد "عبدالحميد" أن الافتقار إلى الخيال المرهف الذي هو شرط أساسي مسبق لنقل هذه الحساسية الخاصة بالانفعالات الرقيقة؛ هو أحد الأسباب الواضحة عند هيوم التي تمنع كثيرًا منا الشعور بعاطفة الجمال المناسبة.(٥٢)

والخيال لدى هيوم هو القدرة الخاصة بالتعديل الإدراكي للعقل، وهو قدرة تشبه ملكة الفانتازيا أو التخيل لدى الرواقيون، ومعطاة في صورة عامة غير متمايزة لأغراض الدراسة والفهم السيكولوجي.(٥٣)

ويرى "عبد الحميد" أن الخيال عند هيوم له كذلك وظيفته الخاصة المرتبطة بالإنتاج للسرد الخيالي، فمع أن الأفكار الخيالية ليست مستحيلة، فإنها يمكن أن تكون مصطنعة، والمبدعات أو سرديات الخيال التي أهتم بها هيوم ليست الأعمال الفنية الخيالية، بل التحليقات الميتافيزيقية، فالخيال لديه مصدر كل هذه الإيهامات، وهو أيضا الحكم النهائي على كل الأنساق الفكرية الفلسفية، وكل أشكال السرد الخيالي لدى هيوم هي طرائق اخترعها العقل كي يجلب لنفسه الراحة والسكينة والسعادة. (٥٤)

ويرى "عبد الحميد" أن نظرة هيوم إلى عملية التذوق بوصفها سلسلة من العمليات العقلية، وإن كان هيوم قد أكد أن مبادئ الذوق هي مبادئ عامة؛ فإن عددا قليلا من الناس هم المؤهلون لإصدار الأحكام على أي عمل فني أو هم القادرون على ترسيخ عاطفتهم كمعيار للجمال؛ لأن أعضاء الحواس الداخلية نادرًا ما تكون بالغة الاكتمال لدى الجميع، بحيث تسمح للمبادئ العامة بأن تقوم بعملها الكامل، وأن تنتج انفعالًا يتفق مع هذه المبادئ.

وهناك عوامل أخرى تقوم بإحداث التفاوت في الأذواق بين البشر كما يرى "عبد الحميد" غير المرتبطة بأعضاء الحواس الداخلية مثل الطباع المختلفة بين الناس، السلوكيات والآراء الشائعة الخاصة بعصر بعينه، بالإضافة إلى العوامل الخاصة بالتحيزات في الأحكام والافتقار إلى الخبرة المناسبة.

فاختيار الأعمال الفنية بالنسبة لهيوم مرتبط بالمزاج ومدى الاستعداد النفسي لتلقي عمل دون غيره، وهذا ما يؤكده "عبد الحميد" من خلال ارتباط الحالة النفسية بين المتلقي وبين العمل الفني، فالاستمتاع بالأعمال الفنية يكون بقدر ما تماثله هذه الأعمال لحياتنا وزماننا وظروفنا.

لذلك لم ينكر هيوم أهمية المتعة كما يرى "عبدالحميد" فالشيء المهم بالنسبة إلى الفن هو المتعة التي نستمدها منه؛ فالناس عادة لا يحبون الفن بوصفه واجبًا أو يمثل خبرة ذاتية لهم، بل اهتمام الناس بالفن يأتي من أجل المتعة التي يجلبها الفن لهم.(٥٥)

والفن عند هيوم يتعلق بالانفعالات والعواطف المرتبطة به في المقام الأول قبل أن يكون مرتبطًا بالطبيعة الداخلية اللازمة له، وأن التفضيلات الجمالية هي بمنزلة التعبيرات عن ذوق المتلقي، أكثر من كونها إفادات عن الموضوع الفني.

وما يؤكده هيوم هنا أن المتعة تكمن في انفعالات المتذوق لكن المتعة الحقيقية للفن هي التي تكمن في محتوى العمل الفني وتقديره ونجاحه، وهذا هو الأصل، وأما إذا نتج عن هذا العمل متعة للجمهور فهذا شيء يعد جيدا فنيا في حد ذاته، أي أن المتعة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بمحتوى العمل الفني ككل، سواء المتعلق منها بدواخل العمل الفني أم المتعلق بالجمهور.

ويؤكد" عبد الحميد" أنه على الرغم من أن هيوم قد أشار إلى الاختلافات في الذوق الفني المرتبط بالانفعالات المتنوعة، إلا أنه يرى أن هناك معيارًا مشتركًا للذوق؛ فهناك إجماع على تفرد بعض الأعمال الفنية عبر التاريخ، لذلك يظل الناس يحبون الروائع الخالدة في الموسيقى والتصوير والأدب والعمارة.

وينتقد "عبد الحميد" هيوم في عدم تحديد الخصائص المميزة للأعمال الفنية الخالدة والتي تزداد قيمتها كلما مر عليها الزمن، كما لا يوضح هيوم لماذا تبقى بعض الأعمال، ولماذا يطوي النسيان غيرها فنحن لا نستطيع أن نفهم فكرة معيار الذوق عند هيوم.

وبالرغم من تمسك هيوم بفكرة معيار الذوق إلا أنه كان مدركًا لاختلاف الأمزجة والثقافات، ولا أحد يستطيع أن ينكر وجود أعمال فنية خالدة تكتسب قيمة أكبر فأكبر مع مرور الزمن، كما لو كانت جذورها الأولى تشتمل على ما سيترتب عليه إحداث المتعة وكما لو كانت هذا الأعمال تشتمل على تعددية في المعني، وإن كل إنسان يفسره بالمعنى الذي يروق له، لكن هذه التعددية في التفسير تظل رغم اختلافها نوعًا جوهريًّا من الاتفاق، كالاتفاق على وجود انفعال الغيرة في عطيل والشر في ماكبث وهكذا في كل عصر تكتشف طبقات جديدة من المعنى لهذه الروائع، وهي اكتشافات تعمق المعنى الأصلي ولا تنفيه، ومن ثم تُرسخ قيمتها الفنية ويتم كذلك تأكيد معيار الذوق من خلالها.(٥٦)

وعلى الرغم من وجود انتقادات لهيوم وبخاصة لفكرة معيار الذوق؛ لكونه قد أكد أن الذوق مسألة ذاتية تتعلق بالانفعال ولا تتعلق بالموضوع الفني، ومن ثم فإن القول بوجود شيء مشترك يقوم على أساس الانفعالات التي هي متغيرة ومتبدلة قول لا يمكن قبوله عند البعض أمثال: "جوردون جراهام G. Graham * (١٩٥٥م-) كما ذكر "عبدالحميد" يقول جراهام:" إن نظرة هيوم لا تتماشى مع اتجاهات الفن فالأذواق الفنية تختلف إلى حد كبير، ولكن هناك في الوقت ذاته شيئًا ما يتعين قوله بشأن الفكرة القائلة بأن هناك سمات بعينها في الفن بصفة عامة يحبذها معظم الناس، وعلى الرغم من ذلك وخلافًا لما يراه هيوم لا يمكننا الانطلاق من نماذج عن التذوق المشترك إلى معيار للتذوق". فكون وجود إحساس مشترك بين كثير من الناس لا يعني ذلك التزام كل الناس به، فلو أنَّ هناك شخصًا له ذوق موسيقى خاص فقد نعده غريبًا، ويترتب على ذلك أن العلاقة بين الفن والمتعة ليست ضرورية، فالقول إن العمل الفني جيد أو له قيمة، لا يتساوى مع القول إننا نرى أنه ممتع. (٥٧)

ومع ذلك تظل أفكار هيوم بالنسبة لـ "عبد الحميد" حية ومليئة بالدلالات التفسيرية المفيدة في كثير من جوانبها حتَّى يومنا هذا. وبخاصة الدلالات المرتبطة

بالعوامل السيكولوجية والتي هي أساس عملية التذوق الفني والجمالي. فأحكام الذوق عند هيوم هي مشاعر مجردة من القيمة الحقيقية لكي لا تُوجد فرصة لصراعات العقل وأحامه التي تؤدي إلى الشكوك الفلسفية. (٥٨).

ثم جاءت نظرية كانط وكانت تُعد استجابة للمشكلات التي أثارها هيوم فيما يتعلق بالضرورة في الفهم العلمي، أو النزعة الأخلاقية. ولكن كانط رغم ذلك أنكر وقوع الفن ضمن مفاهيم الضرورة أو الحرية، وأنكر أيضا أن يكون شكلًا من أشكال الفهم العقلي أو السلوك الأخلاقي؛ لذا يرى "عبدالحميد" أن كانط قدم حجة قوية على تفرد الفن واستقلاله من خلال نفيه أن الحكم الجمالي والذوق الجمال من الأمور المتسمة بالموضوعية(٥٩).

ويتميز الحكم الجمالي عن غيره من الأحكام التي يصدرها الإنسان، وقد وضح ذلك "كانط" في كتابه "نقد مَلكة الحكم" فهو ليس حكم معرفة، وليس منطقيًا، بل هو حكم ذاتي، ويعني "كانط" بذلك أن المبدأ الذي يعينه لا يمكن أن يكون إلا ذاتيًا(٦٠).

ورغم إقرار كانط بأن الأحكام على الجمال أحكام ذاتية فإنها في رأيه أيضا أحكام عامة، يشارك فها كل فد يمتلك ذوقًا جيدًا؛ ولذلك اقترح كانط فيما يتعلق بالجمال ميدانًا للذوق لا تتحكم فيه المفاهيم العقلية(٦١).

وأكد فؤاد زكريا ضرورة أن يكون الحكم الذوقي مغايرًا للذوق بمعانيه الحسية الأخرى، بل فيه بالضرورة عنصرٌ ثابتٌ، يشترك فيه مجموعة من الأفراد، ولو لم يكن الأمر كذلك، لما حرص الفنان على أن يكتب أو يرسم للآخرين، ولو كان الذوق شيئًا فرديًّا تمامًا، لاكتفى الفنان بممارسة فنه لنفسه فقط، ولأن الفنان توقع مشاركة الآخرين له في رأيه، فهذا معناه أن التجربة الجمالية شيئًا أكبر من مجرد الذوق الفردي(٦٢).

واتخذ كانط من مغايرة الحكم الذوقي للأحكام الأخرى نقطة بداية أبحاثه الجمالية. فالحكم المعرفي هو نتاج وعي بالموضوع وإدراك لخصائصه، بينما الحكم

الجمالي هو نتاج إحساس ذاتي بالموضوع، وجعل "كانط" الجمال ما يبعث في النفس شعورًا من الرضا دون تصور؛ حيث يقول:" فالاهتمام ببناء منتظم وواف بالغرض منه، عبر وسائل ملكة المعرفة يختلف كل الاختلاف عن وعي هذا التمثل عبر الشعور بالرضا، فهنا يتعلق التمثل بشكل كامل بالذات أي بشعورها بالحياة، وهذا ما يسمى الشعور باللذة أو الألم، وهو يؤسس ملكة تمييز وحكم خاصة به"(٦٣).

وطالما كانت التجربة الجمالية ليست فردية، فهي تتعلق بمجموعة معينة من الناس، وهذا الأمر بالنسبة لكانط خاضع للضرورة أي أن الجميع يشاركون السرور الموجود في الأشياء الجميلة، فالمتعة في الجمال هي متعة من المناسب وكانط هنا يريد أن يبني الحكم الذوقي على أساس أمتن. وهو أساس يتجاوز نطاق الاتفاق المُشاهد بين الناس على أحكام معينة إزاء موضوعات جمالية خاصة(٦٤).

ويرى "عبدالحميد" أن الحكم الجمالي يقوم أساسا عند كانط على شعور خاص بالمتعة، وذلك عندما يكتشف المرء التوافق، خارجه أو داخله، وشعر به على نحو خاص، أما إذا حدث العكس ولم يستطع أن يصل إلى هذه الحالة الخاصة من التوافق أو التناغم بداخله فإنه تتولد لديه حالة من الضيق أو الألم، وهذا الشعور يصفه "عبدالحميد" بأنه ليس سوى حالة جزئية، أو حالات خاصة نحاول جاهدين أن نتوصل إلى قانون عام لها عن طريق التأمل أو التفكير أو البحث(٦٥).

وقد ميز كانط الحكم الجمالي من خلال لحظات أربع أساسية نذكرها من خلال رؤية "عبد الحميد" لها، ومدى ارتباط الحكم الجمالي في كل لحظة من هذه اللحظات بالجوانب السيكولوجية للمتذوق.

فالحكم الجمالي عند كانط –كما يؤكد "عبد الحميد"– يتم من خلال الخيال والوجدان وهو يرتبط بشكل جوهري بالشعور بالمتعة والألم. وحكم الذوق هو حكم تأملي غير مكترث بوجود الموضوع؛ فهو يحدث في ضوء الشعور بالمتعة والألم، وهذا

التأمل الجمالي ليس موجها نحو أية مفاهيم عقلية؛ وذلك لأن حكم الذوق ليس حكمًا معرفيًا سواء كان نظريًا أم عمليًا، ومن ثم فهو لا يقوم على أساس المفاهيم العقلية المحددة، كما أنه لا توجد لديه مفاهيمه أو تصوراته الخاصة التي يتوجه نحوها أو من خلالها، كأهداف له(٦٦).

وخلاصة هذه اللحظة كما يقول "عبدالحميد": " الذوق هو ملكة الحكم على موضوع ما أو أسلوب من أساليب التمثيل الداخلي لهذا الموضوع من خلال الشعور الكلي المنزه عن الغرض والخاص بالارتياح أو عدم الارتياح، وموضوع مثل هذا الارتياح أو الإشباع هو ما يُسمى بالجميل"(٦٧).

كما يتضمن الجميل في تصور كانط أساسًا وقاعدة للرضا أو الارتياح لجميع البشر، وبخاصة مادام هذا الحكم لا يقوم على أية أهواء أو ميول خاصة بالفرد، ومادام الفرد الذي يقوم بهذه الأحكام يشعر بنفسه حرا تمامًا خلال الارتياح الذي يتعلق بالموضوع الجمالي فإنه في ضوء ذلك كله – يرى "عبدالحميد– لا يمكننا أن نقول بوجود أساس ذاتي خاص به فقط فيما يتعلق بهذا الشعور، ومن ثم فلابد له أن يفترض ضمنًا، وجود مثل هذا الشعور لدى الآخرين أيضا، ويترتب على ذلك أن يصف الفرد الموضوع الجمالي ويتحدث عن الجميل كما لو كان الجمال خاصية مميزة للموضوع. وهنا يرى كانط أن الحكم الجمالي بطريقة ما يماثل الحكم المنطقي(٦٨).

وتفسير ذلك عند كانط أن الحكم الجمالي وإن كان يتميز بصفة الكلية إلا أن هذه الكلية لا تستند إلى تصورات عقلية، وإنما ترجع إلى عملية تجري في العقول البشرية تتلخص في انسجام المخيلة مع الذهن. وهذا الانسجام بين ملكات الإنسان الروحية هو أمر مشترك بين الجميع، وهو الذي يصبغ الحكم الجمالي بصبغة الكلية إذ إن الذات واحدة مشتركة عند البشر جميعًا(٦٩).

وحكم الذوق حول الجميل كما يرى "عبد الحميد" موجود لدى كل فرد، وهو حكم لا يرتبط بأية مفاهيم عقلية، وكل ما يسر دون تصور عقلي يكون سارًا، وقد نكون رأيا خاصا، أو رأيا عاما. في النوع الأول من حكم الذوق الخاص لا يحاول الفرد أن يمتد به نحو المشاركة مع الآخرين، أما في النوع الثاني فهو يسير نحو الصدق الشامل للأحكام الجمالية، وهذه العمومية لأحكام الذوق ليست عمومية منطقية بل جمالية، أي أنها تشتمل على كمية موضوعية للحكم(٧٠).

يقول "عبدالحميد": " إن الصدق العام كمفهوم يستخدمه كانط هنا، لا للإشارة إلى الأحكام العقلية، بل من أجل الإحالة إلى التمثيل الذاتي للموضوع، أي صدقه لا بالنسبة إلى العقل، بل بالنسبة إلى الشعور بالمتعة والألم لدى كل فرد"(٧١).

والخلاصة كما يرى "عبد الحميد" أن الجميل هو ما يمتع بشكل عام دون حاجة إلى وجود مبررات عقلية محدده تميزه من فرد إلى آخر حسب النافع أو المفيد؛ فالطبيعة البشرية ميولها الجمالية مشتركة دون تدخل الأسباب والميول العقلية.

وفي اللحظة الثالثة يكون حكم الذوق هو حكم غائي ولكن حكم غائي بلا غاية، أي حكم بلا غرض عملي محدد، فالغائية هنا غائية ذاتية تتم من خلال التمثيل الداخلي للموضوع ودون غاية محددة، والحكم الغائي هو ما يحدث لذة ترجع إلى الملاءمة بين شيء معين وغاية خارجية كأن يلائم طعام معين شهيتنا للأكل، وهنا يكون الشيء ملائمًا لغرض أو غاية معينة، أما الجميل فإنه يقدم لنا مثالًا لهذه الملاءمة لكنه يختلف عن السابق لأنه لا يلائم رغبة حسية ولا يرضي حاجة بيولوجية، ولا يحقق منفعة ولا يطابق تصورًا عقليًا، ومن هنا فهو يوحي بغاية دون أن يتعلق بغاية محددة(٧٢).

وبذلك يرى "عبدالحميد" أن حكم الذوق حكمٌ خالصٌ بالقدر الذي تختلط عنده أي إشباعات عملية بالأساس المحدد له، فالجمال هو الشكل الخاص بغائية موضوع ما، وإن هذه الغائية يتم إدراكها دون أي تمثيل داخلي أو خارجي لغاية معينة(٧٣).

ويرتبط الحكم – في اللحظة الرابعة – على الجميل في ضوء الرضا أو الإشباع ارتباطًا ضروريًا، ولكن الضرورة هنا – كما يري عبدالحميد– ليست ضرورة نظرية موضوعية يمكن أن نعرف من خلالها على نحو قبلي أن كل فرد سيشعر بمثل هذا الرضا فيما يتعلق بالموضوع الجميل، وأيضا ليست ضرورة عملية تقوم خلالها المفاهيم العقلية الخالصة بالعمل كقاعدة للكائنات الحرة النشطة بحيث تعمل بطريقة محددة في ضوء قانون موضوعي معين، أما الضرورة المقصودة هنا فهي ضرورة نموذجية خاصة بالاتفاق أو التسليم من جانب الكل على حكم معين يُعَدُّ نموذجًا وممثلًا لقاعدة عامة، لا يمكن أن نقررها ببساطة، وحيث إن الحكم الجمالي ليس حكمًا موضوعيًا معرفيًا؛ فإنه كذلك ليس مستمدا من أية مفاهيم عقلية محددة، ومن ثم فهو ليس حكما قاطعًا أو جازمًا(٧٤).

وشرط الضرورة يتفق مع فكرة الحس المشترك؛ لأن حكم الذوق يتطلب التسليم من كل الأفراد، فالجمال هو بمنزلة آمر إستاطيقي يشبه إلى حد ما الآمر الأخلاقي؛ من حيث إنه أولى وضروري وإن لم يكن مطلقًا أو غير مشروط(٧٥).

وبذلك يرى "عبدالحميد" أن الجميل هو ما يتم التعرُّف عليه دون أي مفهوم عقلي على أنه موضوع للإشباع أو الارتياح الضروري عند كانط(٧٦).

ويؤكد "عبد الحميد" أن تصنيف تلك اللحظات المرتبطة بالحكم الجمالي يكمن في استقلالية هذا الحكم؛ فاللحظة الأولى في ضوء الكيف تؤكد أن حكم الذوق منزه عن الغرض كما يتميز الحكم الجمالي عن الأحكام الخاصة باللذيذ والنافع، أما اللحظة الثانية في ضوء الكم فتؤكد العمومية والشمولية؛ إلا أن هذه العمومية ذاتية وليست موضوعية، وكانت اللحظة الثالثة في ضوء العلاقة أو الغائية بلا غاية وهي تؤكد استقلال الحكم الجمالي عن الأغراض الحسية والانفعالات والتصورات العقلية. واللحظة الرابعة تفسر الطريقة التي تكون من خلالها الضرورة الانفعالية الخاصة بحكم الذوق متميزة عن الضرورة الخاصة بالأحكام النظرية أو العملية(٧٧).

اللحظات المرتبطة بأحكام الذوق عند كانط وجميها تدلل على أهمية الجانب السيكولوجي للتذوق الجمالي سواء في تنزيهه عن الأغراض الحسية والتصورات العقلية، أم من خلال الخصائص المشتركة لأحكام التذوق السليمة بين البشر، وضرورة الانفعال في عملية التذوق، كما يرى "عبد الحميد".

كما تطرق "عبد الحميد" لطبيعة الفنان وتأثره بالجوانب السيكولوجية عند كانط؛ لذا كان نقاشه لأهمية العبقرية والخيال ودورهما في عملية الإنتاج الفني وتميزهما لفنان عن آخر.

ورأى كانط أن العبقرية الفنية لا تكون فقط لتمييز العمل الفني عن غيره من الأعمال الأخرى، بقدر ما يؤكد حرية الفنان وخصوصية أعماله الفنية، وبذلك لم تعد العبقرية عند كانط تكملة للمحاكاة، وإنما ما يقتضي إلغاء مبدأ المحاكاة ذاته، ولهذا أصبح من الممكن مع كانط إرساء نظرية للعبقرية بفضل "الفكرة الجمالية" ومبدأ حرية لعب الفكر(٧٨).

والعبقرية عند "كانط" هي الموهبة التي تعطي القاعدة للفن، بوصفها قوة مبدعة فطرية في الفنان، والعبقرية هي الاستعداد في النفس الذي بواسطته تعطي الطبيعة القاعدة للفن، وبذلك تكون العبقرية هي طبيعية تقوم في إبداع ما لا يمكن إعطاء قاعدة محددة له، ولا يتعلق الأمر باستعداد لما يمكن أن يتعلم بحسب قاعدة ما؛ والعبقرية لا تستطيع –هي نفسها– أن تصف أو تعرض علميا كيف تحقق إنتاجها، بل بالعكس بوصفها طبيعية فإنها تعطي القاعدة؛ ولهذا فإن المبدع لنتاج يدين به لعبقريته لا يعرف هو نفسه كيف توجد فيه الأفكار الخاصة بهذا النتاج وليس في مقدوره أن يتصور كما يريد أو وفقا لخطة مثل هذه الأفكار، ولا أن يوصلها للآخرين في تعاليم تمكنهم من أن يحققوا إنتاجات مشابهة(٧٩).

وتصبح العبقرية عند كانط كما يرى "عبدالحميد" هي الملكة الخاصة للأفكار الجمالية والشكل هو التعبير الخارجي عن الأفكار الجمالية سواء في الموسيقى أم فن العمارة أو الشعر وهذا الشكل هو الموضوع المناسب لحكم الذوق(٨٠).

ويرى "عبدالحميد" أن الخيال كان له أهمية عظيمة في تصور كانط للتذوق والحكم الجمالي؛ لأن حرية الخيال تكمن في رأي كانط في حقيقة القيام بالتخطيط دون أي تصور عقلي محدد؛ ولذلك فإن حكم الذوق ينبغي أن يتكئ على ذلك الإحساس بوجود نشاط تبادلي بين الخيال في حركته الحرة والفهم في انصياعه أو خضوعه للقوانين(٨١).

كما يؤدي الخيال دورًا مهما في تكوين موضوعات الخبرة التي تجيء عن طريق الحواس، وخلال هذا الدور يكون الخيال في خدمة الفهم، ولكن خلال هذه الخدمة يكون للخيال قوى وقدرات متميزة خاصة به في تطبيق المفاهيم على المتشعب المتعدد الخاص بالحس(٨٢).

فالخيال عنصرٌ مهمٌ ومفتاحٌ أساسيٌّ للوصول إلى فهم كامل لطبيعة الفن، فالخيال يتلقى صورا من العالم المادي والأشياء المحيطة والتي تمكننا أن نعمل على تركيبها واتحادها في أحكامنا وأفكارنا العقلانية من خلال عملية الفهم(٨٣)؛ لذلك يخلص كانط إلى ضرورة اتحاد الذوق والعبقرية في العمل الفني مادام من الضروري أن يتوافر كل من الحكم والمخيلة؛ فالعبقرية في الفن مرتبطة بالخيال والفهم(٨٤).

والإبداع عند كانط كما يرى "عبدالحميد" مرتبط بالحرية التي تتمثل في قدرة الخيال على الحفاظ على العقل في حالة من النشاط الحر، وهو ما أطلق عليه الإبداع الجمالي(٨٥).

ويؤكد "عبدالحميد" أن أفكار كانط ترددت بقوة في كتاباتٍ كثيرٍ من علماء النفس، وأشار "عبدالحميد" إلى التأثير الواضح لفكرة الحس المشترك وفكرة عمومية

الأحكام الجمالية على دراسات عالم النفس البريطاني هانز إيزيك، وأيضًا الارتباط بين النموذج الأصلي للذوق عند كانط وبين النموذج الأصلي لدى يونج، كما ترددت أفكار كانط حول التمثيل والتخطيط والخيال في كثير من الكتابات السيكولوجية المعاصرة(٨٦).

كما ارتبط تمييز كانط بين الجليل والجميل بالعوامل السيكولوجية خاصة فيما يتعلق بارتباط الجميل بالمتعة فقط وارتباط الجليل بحالة خاصة تمتزج فيها المتعة مع الضيق أو الألم أو عدم الارتياح، ونتيجة لهذا التنافر بين المخيلة والعقل من ناحية، وبين الشعور بالرهبة والشعور بالجلال من ناحية أخرى، وفي الوقت نفسه وجود مشاعر بالأمن والطمأنينة لوجود مسافة شعورية بيننا ومظاهر الطبيعة الهائلة، وأيضا تلك الطاقات الخاصة الموجودة بداخلنا التي يساعدنا الجليل على اكتشافها؛ كل هذه الأفكار وغيرها ترددت في تفسيرات علماء النفس(٨٧).

وقد امتزجت فكرة كانط القائلة إن مبادئ العقلانية والفهم الموجودة داخل الطبيعة المميزة للوعي الإنساني ذاته عند هيجل بفكرة الحرية التي تمنح القانون والنظام للفرد. وقد نتج عن هذا التركيب بين الفكرتين تصور خاص حول التاريخ، بوصفه مسارا خاصا للوعي، وفي نظر هيجل أن الفن غير قادر على النهوض أو الوصول إلى الإدراك الكامل للوعي الذاتي أو الروح. فالفن عند هيجل يعمل على انقسام الوعي؛ فتختلف حياة الإنسان العادية عن حياته داخل الفن، فقد يسعى الإنسان من أجل اكتشاف ذاته الحقيقية، لكنه خلال سعيه هذا قد يفقد ذاته أيضا(٨٨).

وتظهر دلالة ذلك عند هيجل في مقارنته بين الجمال الطبيعي والجمال الفني الذي يؤكد أهمية الاستجابة الخاصة بالعقل والروح للأعمال الفنية، ولا يكتمل العمل الفني إلا من خلال استجابات المتلقيين له، ومع ذلك يرى "عبدالحميد" أنه على الرغم من اهتمام هيجل الكبير بالفنون وبمظاهر الجمال المختلفة؛ فإن اهتمامه بعمليات

التلقي والتذوق كان محدودًا؛ فالذوق في رأيه قد لا يصلح أساسا جماليًا لإقامة نظرية جمالية أو فلسفة في الفن، وعلى الرغم من أنه قد يصلح في تقييم الظاهر الخارجي للأعمال الفنية، وأيضا في تكوين الذوق الفني لدى الجمهور وإرشاده(٨٩).

وأمَّا عن التذوق الفني فيرى هيجل أن العمل الفني لا يقصد منه مجرد استثارة انفعال أو آخر؛ لأنه هنا لن يتميز عن أشكال أخرى من النشاط كالفصاحة والوعظ، فالعمل الفني يكون عملًا فنيًّا بقدر ما يكون جميلًا. وقد يحدث أن تكتشف بعض العقول المتأملة إحساسًا خاصًا بالجمال، وملكة حسية خاصة تتفق مع هذا الإحساس، ولكن في معظم هذه الحالات سرعان ما يتضح أن هذا النوع من الإحساس ليس محددًا، وأنه مجرد غريزة جامدة بفعل الطبيعة، وأن تمييز الجميل كان يمكن أن يحدث في ذاته، وعلى نحو مستقل دونما حاجة إلى هذه الحاسة(٩٠).

وقد وصف هيجل الآراء التي ربطت بين الذوق والانفعال بأنها أحادية الجانب؛ لأن التذوق هو مجرد عملية تتعلق أو تتوجه نحو السطوح الخارجية للأعمال الفنية، وهذا السطوح هو بمثابة الملاعب التي تنشط عليها المشاعر أو الانفعالات، وأن ما يُسمى بالذوق الجيد هو فقط ما يتبقى من التأثيرات الفنية العميقة من كل نوع؛ فعندما تؤكد كل أشكال الشغف العظيمة وكل حركات الروح العميقة نفسها لا تكون في حاجة إلى أن نزعج أنفسنا بتلك التمييزات الدقيقة الخاصة بالذوق ذي الطابع الوجداني أو الانفعالي؛ فالعقل هو الذي يتلقى العمل الفني ويرتاح إليه ويخضعه لشروطه الخاصة(٩١).

وهنا يبين "عبد الحميد" مدى الاختلاف بين كانط وهيجل في أهمية ملكة العقل في التأمل الجمالي؛ فهيجل وقف ضد الرغبة كركيزة أساسية وحيدة للتذوق الفني والجمالي، فأعطى هيجل مكانة للجوانب الحسية والعقلية لإشباع رغباتهما الجمالية للارتقاء بالروح، في حين أكد كانط أهمية الجوانب الانفعالية للتذوق الجمالي.

ويؤكد "عبدالحميد" أهمية ما قدمه هيجل في التذوق الجمالي وبخاصة في رأيه عن استقلال الأعمال الفنية وعن الاهتمام فقط بمظاهرها الخارجية بعض جذور إرهاصات بعض المدارس الحديثة في النقد، كالنقد الجديد، وكما كانت لهيجل تأثيرات واضحة في أفكار مدرسة الجشطلت(٩٢).

وكما اتفق شوبنهاور مع كثير من الأفكار الخاصة بكانط وهيجل كما يرى "عبد الحميد". فنظرية شوبنهاور الجمالية قامت على القول بأن الفن نوع من المعرفة الوسط بين الفردية المحسوسة والتصويرية المجردة، وقد استخدم "شوبنهاور" فكرة المثل الأفلاطونية، ولكن بمعنى مخالف للمعنى الأفلاطوني، فالمثال عند" شوبنهاور" ليس فرديًا، وليس تصورًا مجردًا، وإنما يعبر عما هو أساسي في الألم، قابلًا لأن يدرك، ولأن يتحدد على نحو واضح المعالم(٩٣).

وكيف تصل الذات الإنسانية إلى إدراك هذه المثل التي تكون أساس الفن؟ إن ذلك لا يحدث إلا بحدوث تغيرات في الذات لكي تتهيأ لإدراك هذه الماهيات الكامنة في المثل، فحين تتحكم فينا الإرادة برغباتنا وأطماعها التي لا تقف عند حد، نعجز عن الوصول إلى حالة التأمل الخالص، وتشغلنا مصالح الحياة؛ فالفن في فلسفة "شوبنهاور" يقوم بدور المخلص للإنسان من استعباد الإرادة واستبدادها؛ ذلك لأن الإرادة عنده قوة طاغية لا تتحكم في الإنسان فحسب، بل تتحكم أيضا في مجرى الحوادث المادية للكون بأسره، فكل ما في الكون من حوادث إنما هو الوجه الخارجي لإرادة باطنة تعد هذه الحوادث مجرد ظواهر خارجية لها(٩٤).

ومن خلال الفن تجد الإرادة الإنسانية حالة مؤقتة من الهدوء، والجانب الجمالي كما يرى " عبد الحميد" عند شوبنهاور ظاهرة من ظواهر الذهن تعتمد على الخصائص المميزة للفرد الذي يدركها. فكل فرد له خصائص مميزة يختلف به عن غيرة كالإدراك الذهني والوعي، فكل ما يعرفه الإنسان يكمن داخل وعيه.

ويرى "عبد الحميد" أن الفن هو أكثر أعمال الوعي الإنساني رقيًا أو تميزًا فمن خلال الفن يدرك العقل ذاته، ومن خلال الفن يستطيع الفنان الذي يملك فكرة ما، أن يوصلها إلى الآخرين ويقوم الفن بتحريرنا من التصورات العادية المألوفة حول العالم. وهذا ما أكده شوبنهاور(٩٥).

وليس الفن هو الوسيلة النهائية للخلاص، وإنما هو يمثل في نظر "شوبنهاور" مرحلة خلاص مؤقتة تليها وتعلو عليها مرحلة الإنكار التام للفردية، والكثرة، وإماتة إرادة الحياة. وبالتالي القضاء على المصدر الأساسي للشر، والفن وسيلة قوية يمكن للإنسان من خلالها التغلب على الخداع والشر في العالم، وهنا اتخذ "شوبنهاور" موقفًا جمع فيه بين "أرسطو" و"كانط" في مركب واحد لا تكلف فيه ولا تصنع؛ فالفن عنده يؤدي إلى الخلاص مثلما يؤدي عند "أرسطو" إلى التطهير، وهو يرتبط أساسا بحالة من التنزيه والبعد عن الأطماع والأغراض الشخصية، تمامًا كما عند "كانط"(٩٦).

وأكد "عبدالحميد" أن العمل الفني بالنسبة لشوبنهاور كما هو شأنه بالنسبة لكانط نتاج للعبقرية تلك القوة الخاصة التي تمكن حائزها من أن يتناسى اهتماماته ورغباته أو يتجاوزها ويذهب على نحو تام إلى ما وراء المحدد الوقتي والحسي؛ ومن ثم يكون حرا في خلق عالم ما في الخيال(٩٧).

وعند شوبنهاور يمكن اكتشاف الواقع من خلال الفن؛ وجاءت الموسيقى كمستوى متقدم وراقٍ؛ لأنها تعبر عن الإرادة ذاتها، ويأتي النحت والتصوير والأدب في المستوى التالي ثم العمارة كمستوى بدائي من عمليات الكشف للواقع، وكل هذه الفنون فهي تفشل في أن تصل إلى الكلي أو المطلق، أما الموسيقى فيجعلها شوبنهاور قمة الفنون؛ لأنها تعبر عن كل أوجه الإرادة تعبيرًا مباشرًا لا وسائط فيها، فهي تصلح لفهم الطبيعة الكاملة للعالم ذاته الذي هو تجسد الإرادة، و"شوبنهاور" قد رأى الكون كله مظاهر للإرادة، ولم يستطع أن يهتدي إلى هذه الإرادة ذاتها مباشرة، لكنه اهتدى إليها في الموسيقى(٩٨).

ففي حالة الموسيقى كما يقول شوبنهاور: " نغادر هذا العالم أو نهرب منه، من خلال تأملنا للإرادة التي هي أكثر جوانب الواقع عمقًا فالموسيقى بقوتها الملهمة تحررنا من ذلك العالم الذي نظل فيه – دون موسيقى– أسرى التفكير من خلال المفاهيم، أو التصورات الخاصة بالإرادة(٩٩).

ويرى "عبد الحميد" أن الهدف من وراء الفن عند شوبنهاور هو تيسير المعرفة بالأفكار الخاصة بالعالم، وكي يحقق الفن هدفه ينبغي أن يستخدم المتلقي إدراكه وتصوراته وخياله. وقد أشار شوبنهاور إلى أننا نتأثر بالأعمال الفنية ونشعر بالرضا والارتياح من خلالها عندما تترك هذه الأعمال شيئًا أو أثرًا بداخلنا يدور تفكيرنا كله حوله(١٠٠). وهنا تتحول العوامل السيكولوجية في مرحلة التذوق كالشعور بالرضا والارتياح إلى إدراك كلي للشيء.

فقد كان شوبنهاور واحدًا من أولئك الذين عانوا صراعًا نتيجة لقيام هوة بين الإرادة والوعي، فقد عثر على قصائد له تدل على صراع حاد في نفسه، وكان يصور هذا الصراع في صورة ثورة من الإرادة التي لا تكف عن الطلب أبدًا، لكنه لم يلبث وأن اكتشف في نفسه الخيال والعقل حيث يعملان على تهدئة الصراع إذا ما استغرقا في جمال الطبيعة والفن، فعرف أن إراداته تثيره وعقله يحرره ويهدئه؛ ومن ثم فقد رأى أن العبقرية هي في القدرة على التخلص من الإرادة والتحرر من الرغبات؛ فالسعادة هي الخلاص من حاجاتنا ومطالبنا عند شوبنهاور، ولكن إذا كانت الحياة كلها سلسلة من الحاجات والمطالب فكيف الخلاص عند شوبنهاور؟ الخلاص يكمن كما يرى شوبنهاور في الابتعاد عن مبدأ الحياة وذلك عن طريق الزهد أو التقشف أو طريق التأمل الفني(١٠١)

ويؤكد "عبدالحميد" أن عملية التلقي أو التذوق للفنون – كما يرى شوبنهاور– تشتمل على نوع من التأمل الخالص والاستغراق العميق في عملية الإدراك، وكذلك

على اندماج المرء بنفسه في الموضوع الفني، ونسيانه لكل ما يتعلق بفرديته، وهنا يحدث تراجع لذلك النوع من المعرفة الذي يتبع مبادئ العقل(١٠٢).

ثم تطرق "عبد الحميد" لبعض الاتجاهات المعاصرة للفلاسفة المهتمين بالتذوق الجمالي وارتباطه بالجوانب السيكولوجية، كلٌّ حسب مدرسته وفكره سواء من مدرسة الحدس والخيال كـ "كروتشه، وكولنجود"، أو من أصحاب الاتجاه الفينومينولوجي، أمثال: "هوسرل، وهايدجر، وجادمر، وغيرهم".

ويؤكد" عبد الحميد" في تناوله لفلاسفة الحدس على التمييز الذي ذكره كروتشه بين المنطق والحدس؛ فالمنطق يتعلق بتفهم العلاقات ويتعامل مع المفاهيم العقلية، أما الحدس فيتعلق بتفهم الخاص أو النوعين ويتعامل مع المفاهيم الخاصة بالفرد، والعمل الفني هو تعبير عن هذه الحدوس التي يتوصل إليها المرء. والجمال والقبح ليسا من الكيفيات المتعلقة بالعمل الفني ذاتهن بل بالروح التي يُعبر عنها حدسيًا من خلال هذه الأعمال(١٠٣).

والحدس عند كروتشه هو أحد صورتين للمعرفة، فالمعرفة إما حدسية أو منطقية، والمعرفة الحدسية مستمدة من الخيال والمعرفة المنطقية مستمدة من العقل، الأولى تتعلق بالفردي والثانية تتعلق بالكلي وبالعلاقات القائمة بين الأشياء، الأولى منتجة للصور الخيالية، والثانية منتجة للتصورات، ومن هنا ارتبط الحدس بالإنتاج الفني، ووحد كروتشه بين الحدس والتعبير؛ لأن من أهم خصائص الحدس الحقيقي إمكانية تجسيده في تعبير، وعدم القدرة على التعبير ترجع غلى عدم القدرة على الحدس(١٠٤).

فالفن عند "كروتشه" تركيب جمالي أوليّ، بمعنى أنه مؤلف من عاطفة وصورة على شكل حدس أو عيان. ولهذا فإن الحدس لا يأتي للذهن اللهم إلا حين يعمل ويشكل ويعبر. وكل مَن يعمد إلى الفصل بين الحدس والتعبير فإنه لن يستطيع من

بعد أن يجد سبيلًا إلى الجمع بينهما"[١٠٥]. والتعبير في رأي كروتشه كما ذكر "عبدالحميد" ليس هو التعبير الخارجي الذي يهدف إلى التوصيل أو التخاطب، بل هو الخيال وهو أيضا التمثيل والجمال والفن، والالتقاط الفوري للتفرد في موضوع معين، وأيضا كل ما يمكن إدراكه حدسيًا عن طريق المعايشة[١٠٦].

يقول "كروتشه": "إن الفن حدس محض أو تعبير محض، ليس حدسًا عقليًا كما زعم "شلنج"، كما أنه ليس حدسًا منطقيًا كما يرى "هيجل"، ولا هو حكم كما يذهب إلى ذلك التفكير التاريخي. إنه حدس مجرد إطلاقًا من المفهوم ومن الحكم، إنه صورة المعرفة في فجرها، إنه هذه الصورة الأولى التي لا نستطيع دونها أن نفهم الصورة التالية المعقدة..."[١٠٧].

فالفن عند "كروتشه" شيء يجري في الفكر قبل أن يبدأ الفنان باستعمال القلم أو الفرشاة، فالتعبير الفني يكتمل داخل فكر الفنان وتحدث تفاعلات العناصر المكونة له بصورة نهائية قبل أن يتم تجسيدها أو إبرازها للعالم، الذي لا يهمه وصول هذا العمل الفني له[١٠٨].

لذا يرى "عبدالحميد" أن اللوحة الفنية في ذاتها لا تحتوي على جمال؛ فهي مجرد تنظيم خاص من المثيرات، تنظيم يسهم في تزويد المتلقي بمنظومة خاصة من الانطباعات التي يمكن أن تصبح بدورها المادة الخام للتعبير أو الحدس، وإنتاج الجمال أو الحدس به عملية تتكر بشكل لا ينتهي، وهي تحدث لدى المتلقي كنتيجة مترتبة على التعبير الذي أثارته العناصر والتنظيمات الموجودة في الأعمال الفنية على مختلف أنواعها[١٠٩].

وذكر "عبدالحميد" أن كولنجود قد قام بتعديل وتوضيح أفكار كروتشه وأضاف إليها، وما أطلق عليه كروتشه اسم الحدس أطلق عليه كولنجود اسم الخيال؛ فالخيال

هو عملية إبداعية يتجسد بها الفن في عالم الحقيقة؛ وبالنسبة لكولنجود فإنها تتكون في البداية من عملية الوعي بشعور الإنسان بشيء ما ثم بالتدريج يبدأ بالتعبير عنه شفاهة(١١٠). يقول كولنجود: "عندما نخلق لأنفسنا تجربة خيالية، أو فعل خيالي، فإننا نعبر عن انفعالاتها، وهذا ما ندعوه بالفن"(١١١).

فالخيال عند كولنجود كما يرى "عبدالحميد" هو الوسيلة التي يقوم بها المتلقي من خلالها بتمثل خبرة الفنان التي وضعها في عمله(١١٢)؛ فالخيال هنا غير مقصور على الفنان، ولكن على المتلقي أيضا أن يتفاعل مع العمل الفني بقدر ما من الخيال؛ حتَّى يستطيع أن يصل إلى فهم للحدس والتعبير الذي يقصده الفنان.

ويرى "عبدالحميد" أن فلاسفة القرن العشرين قد أكدوا استقلال العمل الفني وكيفيته الموضوعية كموضوع في ذاته، وظهر ذلك بشكل صريح في أعمال بعض الفلاسفة الشكليين أمثال كليف بيل* Clive Bell (١٨٨١-١٩٦٤م) وروجر فراي Roger Fry *(١٨٦٦- ١٩٣٤م)، وهما من أشهر الداعين إلى هذا المذهب في أوائل القرن العشرين، وهذا تأكيد استقلال العمل الفني أيده علم النفس الجشطلت، وأيدته كذلك الفلسفة الفينومولوجية والتي أطلقها إدموند هوسرل Edmund Husserl (١٨٥٩- ١٩٣٨م)(١١٣).

وأراد هوسرل كما ذكر "عبدالحميد" أن يحل مشكلة الإدراك الحسي والمعرفة بوجه عام من خلال تجاوز ثنائية الذات والموضوع، أي من خلال تجاوز النزعتين العقلانية والتجريبية معًا، وقد وجد الحل في القصدية التي بمقتضاها يكون هناك ارتباط بين الذات والموضوع، ويكون الوعي متجها باستمرار نحو الموضوعات، وبذلك يكون الإدراك الحسي هو فعل من أفعال الوعي يتميز بأنه يقصد موضوعات حاضرة بذاتها وغاية الإدراك الجمالي هي رؤية القصد والدلالة التي يطردها العمل الفني(١١٤).

وهذا ما يُسمى بقصدية الوعي عند هوسرل والتي تجاوزها هيدجر Heidegger (١٨٨٩-١٩٧٦م) إلى قصدية الوجود الإنساني المتجه نحو العالم والمنخرط فيه، وهكذا يطور هيدجر القصدية في مجال الفعل، وإلى دلالة حقيقية لفكرة العالم المعيش، وهو مالم يكن هوسرل قادرًا عليه، بعد أن حبس نفسه في دائرة الأنا الواعي، وجعل ماهية الوجود مستنفذة في كونه موضوعًا للوعي. وكما يرى سعيد توفيق أن هيدجر قد نقل الفينومولوجيا من دائرة المعرفة إلى دائرة الوجود، ونقل الوعي في علاقته بالعلم إلى الوجود الإنساني في علاقته بالعالم(١١٥).

ومن ثم تكون الخبرة بالعمل الفني عند هيدجر كما يرى " عبدالحميد" ليست موقفًا جماليًا نتخذه إزاء موضوع ما، بل هي في المقام الأول، خبرة بحدوث الحقيقة في العمل الفني أي يتكشف الوجود كما يتجلى في العمل الفني؛ ففي الفن تكون الحقيقة في حالة نشاط داخل العمل الفني، وفي شكله خاصة(١١٦).

ويرى "عبدالحميد " أن موريس ميرلو بونتي* M.Merleau Ponty(١٩٠٤-١٩٦١م) وهو من أهم الفلاسفة الفينومينولوجيين أكد ضرورة عدم الفصل بين الموضوع المحسوس والموضوع الجمالي، في فعل الخبرة الجمالية والاتصال الجمالي، ولاهتمامه باللغة أصبح ينظر إلى الفن بوصفه ضربًا من اللغة، كما نظر إلى الإدراك الحسي على أنه الأسلوب الذي يفهم به البدن الحي موضوعات عالمه المحيط به وهناك وحدة في رأيه بين البدن والذهن، أو بين المخ والتفكير، وبين الإدراك والموضوعات الجمالية، فكل منهما يفسر الآخر(١١٧).

وقد كان لهذه الفكرة أهمية كبيرة في التفسير الفينومينولوجي للخبرة الجمالية، فوفقًا لمبادئ الخبرة الفينومينولوجيا، فإننا يجب أن نحصر أنفسنا فيما هو معطى لنا في الخبرة، وما هو معطى لنا في الخبرة الجمالية، إنما هو قصد الفنان كما هو متجسد في تعبيره الفيزيقي. وبالتالي فليس هناك أي مبرر ولا معنى في أن نفترض وجود

قصدين أحدهما يترجم الآخر؛ لأننا في هذه الحالة نفترض وجود ذاتين: إحداهما خارج العمل الفني، وهي الفنان كما يحيا خيالاته وتصوراته، والأخرى هي الفنان كما يعبر عن هذه الخيالات والتصورات(١١٨)؛ فالجسد خلال الفن ينظر ويُنظر إليه أيضا على أنه ينظر إلى الأشياء وينظر إلى ذاته ويتعرفها كذلك(١١٩).

وتطرق "عبدالحميد" لما قدمه هانز جورج جادامر * Georg Hans Gadamer (١٩٠٠– ٢٠٠٢م) في تصوره الفينومينولوجي على أساس هرمينوطيقي؛ فقد رفض جادامر كثيرًا من أفكار كانط حول الجمال؛ فالجميل لا يمكن أن يستمد ولا أن يبرهن عليه من خلال مبدأ شامل أو عام، كما أن قضايا التذوق في رأيه لا يمكن الحديث عنها من خلال مفاهيم الحجة والبرهان، والقول بوجود ذوق عام قول يفقد الذوق طبيعته الجوهرية(١٢٠).

يقول جادامر: " فعندما أرى شيئًا ما بوصفه جميلًا، فأنا لا أعنى ببساطة أنه يسرني على نحو ما بوصفه جميلًا، فأنا أعتقد أنه يكون جميلًا – أو لنقُل بتعبير كانط–: إنني أطالب بموافقة كل فرد... فينبغي لكل فرد أن ينمي إحساسه بالجميل على ذلك النحو الذي يصبح معه قادرًا على أن يميز بين ما يكون جميلًا بدرجة أكبر أو بدرجة أقل، وهذا الأمر لن يبلغه المرء عن طريق تقديم أسباب وجيهة أو براهين حاسمة تبرر ذوقه الخاص"(١٢١).

والتذوق في رأي جادرامر– كما يرى "عبدالحميد" – ليس نوعًا من التفضيل الخاص الذي يصدر قراراته على هيئة أحكام جمالية، بل هو معيار أمبيريقي فائق يكون في حالة خاصة من النشاط(١٢٢).

واللعب بالخيال الحر هي خاصية مميزة للعبقرية الفنية كما أشار جادادمر عند كانط، وعند هذه النقطة تلتقي فلسفة الفن عند كانط مع علم الجمال لديه، والذوق لدى

كانط ليس ملكة إنتاجية بل ملكة نقدية، فالنقد بوصفه تمييزًا لدرجات الجمال لا يعد بالفعل حكمًا لا حقًا يمكن عن طريقه أن نصنف الجميل علميًا تحت تصورات ذهنية، أو نقدم تقييمًا مقارنًا للكيف، وإنما هو بالأحرى خبرة الجميل ذاتها. وإنه لأمر ذو مغزى أن يستخدم كانط ابتداءً الجمال الطبيعي لا العمل الفني ليشرح حكم الذوق الذي يكون فيه الإدراك الجمالي متولدًا من معاينة المظاهر(١٢٣).

وبينما يكون الجمال الطبيعي شيئًا جميلًا، فإن الجمال الفني هو تمثيل لهذا الشيء الجميل، والمهمة الأساسية للعبقري هي أن يبدع هذه التمثيلات الجميلة والعلاقة بين التذوق والإبداع، ويؤكد "عبد الحميد" أن الإبداع الذي هو نتاج العبقرية لا يمكن في رأي جادامر أن ينفصل عن العبقرية المشاركة الأخرى الخاصة بالشخص الذي يعايش هذا النتاج أيضا، مما يعني أن تذوق العمل الفن يتطلب أيضا نشاطا خياليًا من جانب المتلقي، وبشكل مماثل لذلك النشاط الذي يقوم به المبدع أولًا من أجل إبداع عمله. فعقل الفنان وعقل المتلقي ينبغي أن يشتركا على نحو تبادلي في النشاط الإبداعي(١٢٤).

وهذا يعني أن الحكم الجمالي والإنتاج الفني ينبغي أن يسيرًا جنبًا إلى جنب، فإبداع الفنان يحتاج إلى جمهور المتلقين، كما أنه يزود المتلقين بالخبرة التي تشبع النموذج الخاص باللهجة الحرة والمنزهة عن الهوى لديهم(١٢٥).

وأكد "عبد الحميد" التأثير الكبير الذي قدمته الفلسفة الفينومينولوجية في مجال علم النفس؛ فقد ظهر تأثير هذه المدرسة في كثير من الدراسات في القرن العشرين وبخاصة في الدراسات المتعلقة بالتذوق والشخصية الجمالية الخاصة بالإبداع، ودراستهم للخيال والصور العقلية من منظور وجودي فينومينولوجي. وبشكل عام يتفق هؤلاء العلماء على عدد من القضايا والنتائج التي تتفق بدورها مع ما طرحتها الفلسفة الفينومينولوجية بشكل عام منها كما ذكر "عبد الحميد":

١- الذهاب إلى ما وراء تلك القسمة الثنائية الخاصة بالذات والموضوع؛ وذلك من أجل الالتقاط للخبرة الإنسانية في تجلياتها الكلية، وعلى الرغم من صعوبة هذا الأمر، فإنه يعني أيضا أن الخبرة الفنية هي الأساس الذي يتجلى من خلاله اندماج الإنسان على نحو مباشر في العمل الفني.

٢- إن الخبرة الفنية هي تيار متصل حي من الوعي يمر على نحو مستمر ومتصل عبر التفكير والعقل، وإن هذا التيار ينبغي ألا يختلط مع فكرة الوقائع الاستثنائية أو التأمل العقلي وما يتم تأكيده هنا ليس الوجود في ذاته وفي حالة وجوده المحدد فقط، ولكن أيضا الوجود في حالة صيرورته أو تغيره الدائم.

٣- إن النشاط الخاص بالحياة خلال الإبداع والتذوق يتحرك في اتجاه معين، يفترض أنه الاتجاه الخاص بالتكامل الأعظم للشخصية والتحقق الأكبر أو الأقصى لها.

٤- يترتب على ذلك أن تعطى أهمية كبيرة للجانب القصدي من الخبرة الفنية في الدراسات الوجودية والفينومينولوجية للتذوق الفني وكذلك للدراسات السيكولوجية المتأثرة بها، وتأثير هذه الأفكار –كما يرى "عبدالحميد"– لايزال يعلو ويتصاعد داخل مجال الدراسات النفسية للفن(١٢٦).

المحور الثالث: عبد الحميد والنظريات السيكولوجية للتذوق الفني.

أكد "عبد الحميد" صعوبة الإحاطة بكل النظريات والمفاهيم والدراسات السيكولوجية التي اهتمت بمجال التذوق الجمالي والفني، وهنا لا يسعنا إلا أن نتناول أهم الأفكار التي تناولها علماء هذه المدارس وموقف "عبد الحميد" منها فيما يخص التذوق الجمالي والفني، وبخاصة نظرية التحليل والنفسي والجشطلت.

يرى "عبدالحميد" أن نظرية التحليل النفسي هي النظرية الأكثر تأثيرًا في مجالات الفنون والنقد، وقد كان تأثيرها المبكر في السريالية واضحًا(١٢٧)؛ فدلالة الأحلام والهلاوس وكذلك التكتيك العلاجي للتحليل النفسي المسمى بالتداعي الحر، والذي يقترح استخدام التداعي بين الأفكار والكلمات، ويستحث أحلام اليقظة بوصفها وسيلة للخلق الفني وسببًا مباشرًا في ظهور المدرسة السريالية في الفن(١٢٨).

وتُعَدُّ السريالية من الحركات الفنية المهمة في مسيرة الإبداع الفني، ومازالت إلى الآن رمزًا للجنوح بالفن إلى اللاشعور واللاوعي وقد أعطت هذه الحركة مساحة أكبر للفن بأن يرتع فيه عالم الخيال والأحلام واللاشعور واللاوعي(١٢٩). وكما قال مصطفى سويف: "فدائما ما يبدأ الفن السريالي من الجانب اللاشعوري للحياة النفسية فمهمة الفنان السريالي التعبير عن الواقع الداخلي، مهمته التعبير عن الخبرات الوجدانية"(١٣٠).

وأكد ذلك هربرت ريد في قوله:" فكما يجد سيجموند فرويد (١٨١٣-١٩٣٩م) Sigmund Freud مفتاحًا لتشابكات الحياة وتعقيداتها في مادة الأحلام، فكذلك يجد الفنان السريالي خير إلهام له في المجال نفسه(١٣١). ومثل هذا التأثير يثير الدهشة خاصة كما يرى "عبدالحميد" أن فرويد نفسه لم يطور نظرية منتظمة حول الفن إبداعا أو تذوقًا(١٣٢).

وأكد فرويد في تفسيره للتذوق في مجال الفنون أن مصادر المتعة التي يحصل عليها المتلقي للعمل إنما تكمن في اللاشعور، فالفن في رأيه يقدم للمتلقي حافزًا إضافيًا بمعنى أنه يسمح لمتلقيه بالاستمتاع بمادة قد تكون مهددة للأنا أو ضارة بها، لو قدمت بشكل آخر أكثر مباشرة، وأن المرء يكون كذلك غير واع بمصادر المتعة، وأسبابها التي يحصل عليها من تأمله للعمل الفني.

ويؤكد "عبدالحميد" أنه لم يكن هناك فصل حاسم عند فرويد بين موضوع الإبداع وموضوع التلقي أو التذوق فقد تعامل معهما في كثير من الحالات، كما لو كانا موضوعا واحدا أو جانبين لعملية واحدة؛ فقد كان هناك افتراض لدى فرويد بأن عملية التلقي للعمل الفني تماثل بدرجة كبيرة عملية الإبداع له(١٣٣).

ولا تُعد القدرات الإبداعية والخصائص المرتبطة بالعمل الفني من الأمور الكافية للإبداع أو التذوق؛ لأن العمليات السيكولوجية المكونة للفرد هي الأكثر أهمية في الإبداع والتذوق. يقول "عبدالحميد": "يحتل اللاشعور مكانة محورية في هذا المنحى التحليلي النفسي واللاشعور يحوي بداخله الاندفاعات الغريزية، وتحوي كذلك الرغبات والذكريات والصور العقلية والأمنيات المكبوتة والمحرمة وغير الواقعية وهو مصدر أساسي للإبداع ولتذوق الفنون بشكل عام في ضوء ما تراه نظرة التحليل النفسي"(١٣٤). فعملية الإبداع الفني عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور وما فيه من عقد مكبوتة ترجع في صميمها إلى الغريزة الجنسية(١٣٥).

ويرى "عبد الحميد" أن فرويد قد رأى في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي أحبطها الواقع، إما بالعوائق الطبيعية، وإما بالمثبطات الأخلاقية. فالفن في رأيه نوع من الحفاظ على الحياة والفنان إنسان يبتعد عن الواقع؛ لأنه لا يستطيع أن يتخلى عن إشباع غرائزه التي تتطلب الإشباع، وهو يترك الفرصة لرغباته أن تؤدي دورًا كبيرًا في عمليات التخييل*، وبذلك يكون الفنان كما يرى فرويد

هو البطل والمبدع الذي يرغب في إحداث تغييرات في العالم الخارجي لتحقيق هذه الرغبات(١٣٦).

ومن هنا فمدرسة التحليل النفسي وعلى رأسها فرويد تحاول أن تستخلص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان، فتبين لنا أن الفنان ما هو إلا شخص منطو يسير على حافة المرض النفسي، كما تحاول أن تثبت لنا أن أعمال الفنان لا تخرج عن كونها وسائل للتنفيس عن الرغبات الجنسية، وهذا يدل على أن العمل الفني يشبه المرض النفسي فكلاهما يرتد في نهاية الأمر إلى العقد المكبوت في اللاشعور (١٣٧).

وقد يشمل هذا التخييل كما اقترح فرويد على موضوعات رئيسة سارة ومثيرة للابتهاج؛ كالمواعيد الغرامية، أو الحصول على تقديرات مرتفعة في الجامعة، إن ما يهم هنا هو المهارة الخيالية لفرد وليس السياق الموضوعي المرتبط بموضوع التخييل(١٣٨).

وموقف عبدالحميد هنا يؤكد أن الفن وسيلة للاستمتاع بموضوعات وخبرات عند مستوى التخييل يصعب الاستمتاع بها عند مستوى الواقع نتيجة لأسباب أخلاقية أو مادية عدة ومتنوعة، وهو كذلك وسيلة للاستمتاع دون شعور بالخوف أو الذنب أو التهديد للذات، كما يحدث عندما يتم تحقيق مثل هذه المتع أو الخبرات أو إشباعها في ظل هذه الظروف في الواقع خارج عالم الفن(١٣٩).

وهنا يتفق "عبد الحميد" مع رؤية فرويد في أهمية الجانب اللاشعوري والخيالي في عملية التذوق الجمالي لمحاولة تحقيق المتعة والرغبة المفقودة في الواقع عن طريق الفن، وهنا أيضا يحدث التواصل بين الفنان والمتلقي فكلاهما يبحث عن الخبرة الجمالية من خلال الهروب من الواقع، باحثًا عن المتعة الجمالية في الخيال أو أحلام اليقظة.

وكان لهذا الاتجاه ارتباط بالنظرية الرومانتيكية في الفن وقدرة الإنسان على الإبداع كما تصورتها الحركة الرومانتيكية بالعبقرية وثيقة الصلة بما سموه باللاشعور أو العقل الباطن، لذلك افترضت وجود عقل لا شعوري، وقد تحدثوا عنه بإفاضة وتحرر، واستعمل اللاشعور في وصف العملية الخلاقة، ووصف أهمية الليل في الحياة الإنسانية، وعالم الأحلام، والدوافع القائمة في النفس، والتي كانت لاشعورية إلى حد كبير، ولكنها تبحث عن التفاؤل فيما يتعلق بحرية الإنسان وقدرته على قهرها(١٤٠).

ومع تطور علم النفس الأنا تغيرت وجهة النظر حول الفن داخل مجال التحليل النفسي، وأصبح الاهتمام الأكبر موجها نحو العمليات الخاصة بمبدأ الواقع الاجتماعي الذي تقوم فيها الأنا بدور كبير أكثر منه موجها نحو اكتشاف العمليات الخاصة بمبدأ اللذة الغريزي المندفع كما عند فرويد، وكان أرنست كريس Ernst Kris * (١٩٠٠-١٩٥٧م) قد قدم رؤية مفصلة في هذا الاتجاه حول الخبرة الجمالية من خلال عملية دائرية تشتمل على ثلاث مراحل هي: تعرُّف العمل الفني، ثم التوحد مع، ثم التوحد مع الطريقة التي أنتج من خلالها هذا العمل الفني، فممارسة الخبرة لابد من أن نقوم بتغيير أدورانا(١٤١).

ويوضح "عبدالحميد" أن هذا يعني أن العملية الإبداعية تكتسب خصائصها الجمالية المرجوة من خلال إعادة إبداع المتلقي لها، فما هو مشترك بين الفنان والمتلقي هو الخبرة الجمالية ذاتها، وليس المحتوى الخاص بالعمل الفني الموجود سلفًا، فعملية التخاطب، أو التواصل، أو التفاعل بين المبدع والمتلقي لا تكمن في نوايا الفنان أو مقاصده، أو دوافعه ولا في نوايا المتلقي، أو مقاصده، أو دوافعه – كما كان يقول فرويد– بقدر ما تكمن في عملية إعادة الإبداع التالية التي يقوم بها المتلقي(١٤٢).

يقول "عبدالحميد": " ومن أجل أن يحدث هذا التواصل الحميم بين المبدع والمتلقي ليس من الضروري أن يتخلق داخل المتلقي– في أثناء الاستجابة الجمالية– ما كان موجودا بالضبط لدى الفنان في أثناء عملية الإبداع، كما أن المعلومات

الخاصة حول الفنان وأهدافه، أو دوافعه، قد لا تكون أمرًا ضروريًا لحدوث الخبرة الجمالية المكتملة، إن ما يهم هنا هو ما يعطيه العمل الفني لنا، أو يستثيره بداخلنا، ومن هنا تتعدد التفسيرات للعمل الفني الواحد"(١٤٣).

ويرى "عبدالحميد" أن الفن بالنسبة لفرويد وكريس يمنح للمتلقي منطقة آمنة يمكن عندها عبور حدود اللاشعور والكبت والتهديدات النفسية؛ فالمتلقي يقبل دعوة الفنان له لمشاركته في إبداعه الخاص، ومن ثم تحدث عملية تواصل سيكولوجي مكثف خاص مع عمله وخلال ذلك يصبح الكبت الضار سارًا وممتعًا فقد عبر آخرون عنه وجسدوه في عمل خارجي، ومن ثم انتفى التهديد المرتبط به بالنسبة لنا(١٤٤).

وربط "عبد الحميد" ذلك بشعورنا بالتهديد والقلق والرعب خلال مشاهدة أعمال فنية تستثير هذه الانفعالات لكن هذه المشاعر تكون من الدرجة الثانية أية مشاعر ثانوية؛ لأننا نعرف أن هذه الأحداث التي تستصدر هذه الانفعالات لدينا لا تحث لنا بل تحدث لآخرين، ومن ثم نشعر بالأمن في الوقت نفسه.

فالخوف والرعب الذي يكون عند المشاهد أو المتلقي هو تصنع للخوف؛ فلا أحد يعيش الخوف أو الرعب لحظة الحدث، كما أن الخوف أو الرعب الذي يصفه الفيلم ما هو إلا دور يمثله البطل ويستمتع به(١٤٥). ولكن هذا الأمر إذا كنا موقنين بحقيقته وأن هذه المشاعر مزيفة وغير حقيقية، لكن هذا لا يمنع من تأثرنا بها وانسجامنا معها وكأننا نعيشها؛ فالفن بكافة أشكاله يوثر فينا بشكل كبير ولا نستطيع أن نفصل بين مشاعرنا ومشاعر الفنانين حتى في الخوف والرعب.

فالفن وسيلة للتواصل مع الآخرين ويعجز الفنان عن هذا التواصل فقط – كما يرى كريس– في حالات الاضطراب العقلي، ويحدث التواصل عندما يكون المتلقون قادرين على إعادة إبداع العمليات التي يمر بها الفنان، وهو أمر يُعَدُّه "عبدالحميد" في غاية الصعوبة إذا كان الخيال الإبداعي لدى الفنان يقوم على أساس الانسحاب من الواقع(١٤٦).

ويقف " عبد الحميد" موقف الناقد لنظرية التحليل النفسي بسبب تجاهلها للجوانب الموضوعية الخاصة بالعمل الفني، فلم يهتم فرويد واتباعه بدراسة الأعمال الفنية في ذاتها أو دراسة الظواهر الفنية، فقد كان الاهتمام منصبًا على اختيار بعض الأعمال الفنية ودراستها من حيث كونها مثيره للاهتمام من الناحية السيكولوجية من حيث الاهتمام بالدوافع والغرائز والأفكار المرتبطة باللاشعور.

يقول "عبد الحميد": "إن ما فشل فرويد في التعامل معه هو على نحو دقيق تلك القضايا الجوهرية ذاتها، المطروحة في النقد الفني، وفي سيكولوجية إدراك الفن أيضا. ورغم ذلك فإن فرويد كان هو الذي وجه الانتباه إلى أهمية اللاشعور في إدراك الفن وقدم مفاهيم علمية جديدة لمناقشة الرمزية في الفنون وقد أثار ذلك جدلًا كبيرًا حول التحليل النفسي والفنون، مازال يتردد صداه في المحافل العلمية الحديثة حول سيكولوجية الفنون"(١٤٧).

فمن خلال هذه النظرية تم توجيه النقاد إلى البحث والتحليل في نفس الفنان وشخصيته وأفكاره الدفينة، حتى بدأ واضحًا أن هدفهم من دراسة العمل الفني ليس معرفة طبيعة الإبداع فيه وإنما التحليل النفسي لصاحب هذا العمل، فأظهروا بذلك ثراء المضامين النفسية الرمزية في العمل الفني؛ الناقد النفسي شأنه شأن أي ناقد آخر ينبغي أن يحترم الدلالة الباطنة للفن الجميل، وعليه ألا يرتكب خطأ الانقياد لاهتماماته النفسية إلى حد إغماض عينه عن المزايا الجمالية الكامنة في العمل الفني(١٤٨).

وقامت المدرسة التحليلية النفسية بصفة عامة بالتركيز على الجوانب الوجدانية والواقعية للظاهرة الفنية، لكن تركيزها كان أقل على الجوانب الإدراكية والمعرفية. ويرى "عبدالحميد" أن فرويد قد نظر إلى عملية الإبداع الفني على أنها عمليات تمويه وإخفاء ومسارات فرعية للدافع البيولوجي، وأية محاولة لتمثيل أو تأويل الوجود الإنساني، توهم النظر إليها على أنها موجهة لخدمة الدافع الجنسي، ولذلك يتم تحريفها بالضرورة(١٤٩).

ويرى "عبدالحميد" أن النظريات التحليلية النفسية قد أخطأت حين نظرت إلى الفنان نظرة سلبية فجعلته شخصًا مليئًا بالإحباطات والعقد ومشاعر النقص التي يريد التخلص منها، كما خانها التوفيق حينما جعلت اللاشعور أو الحدس أو التسامي هو العامل الحاسم في الإبداع، ولم تهتم بالنظر إلى المبدع نظرة إيجابية بناءة بوصفه يحاول أن يقدم الجديد والأصيل لنفسه فقط بل للمجتمع الإنساني عامة(١٥٠).

وبعد أن عرضنا موقف "عبدالحميد" من نظرية التحليل النفسي ودورها في التذوق الجمالي، نتطرق بعدها لنظرية الجشطلت والإدراك الجمالي؛ فلم تكن نظرية الجشطلت مجرد نظرية سيكولوجية، بل كانت عبارة عن اتجاه كلي حول الأنساق سواء كانت بيولوجية أم فيزيائية، وقد ظهرت هذه المدرسة كتعبير عن موجة جديدة من الامتزاج بين فلسفة الطبيعة والرومانتيكية في ألمانيا، وقد كان التفكير الجشطلتي ذا علاقة وثيقة ببعض الشعراء والمفكرين في الماضي وأوضح مثال على ذلك هو جوته(١٥١).

فالرومانتكية ترى أن الأثر الفني هو استحضار الوجود في كليته ووحدته، وعليه إذا أن يلغي الثنائية السائدة في عالم مظاهر الواقع الإمبيريقي بين الباطنية الذاتية وخارجية العالم الموضوعي، ويترتب على ذلك أن يكون الأثر الفني تعبيرًا عن الذاتية واستحضارًا للموضوعية، وهذا الهدف لا يمكن الوصول إليه إلا عبر الرموز السرية للخيال التي تخلق –حسب بودلير–، سحرا إيحائيا يتضمن في الوقت نفسه الذات والموضوع، العالم الخارجي للفنان والفنان ذاته(١٥٢).

وقد امتدت نظرية الجشطلت إلى مجال الفنون بوصفه المجال الذي يمكن أن تتجلى فيه بصورة واضحة عمليات التذوق وعمليات الإدراك والاستبصار، وغيرها من العمليات التي تمثل الفهم السيكولوجي للنشاط الفني، وقد كان رودلف أرنهايم* Rudolf Arnheim (١٩٠٤–٢٠٠٧م) من أبرز الأسماء في مجال سيكولوجية الفن عامة وسيكولوجية الإدراك الفني من منظور جشطلتي خاصة(١٥٣).

والجشطلت Gestalt كما ذكر "عبدالحميد" كلمة ألمانية ليس لها مقابل دقيق في الإنجليزية، ورغم ذلك شاع بدرجة كبيرة في الإنجليزية وأيضا في العربية، ويميل "عبدالحميد" إلى ترجمته على أنه " الصيغة الكلية" أي تلك الصيغة التي يكون عليها النشاط أو العمل الفني أو السيكولوجي أو أي تكوين آخر يتسم بالكلية؛ فالفكرة الجوهرية التي يقدمها هذا المصطلح هي أن الكل مختلف عن مجموع الأجزاء، أو هو ليس مجرد تجميع الأجزاء(١٥٤).

ويرى "عبدالحميد" أن علماء الجشطلت يتمسكون في ضوء ذلك بأن الظواهر النفسية، ومنها الإبداع الفني والإدراك الفني يمكن أن تكون قابلة للفهم فقط؛ إذا نُظر إليها بوصفها كليات ذات شكل خاص، والعمل الفني هو تنظيم خاص وفريد لعناصر معينة أو لمكونات معينة في شكل كلي متميز وفريد كما يقول علماء الجشطلت(١٥٥).

ويؤكد "عبدالحميد" حسب نظرية الجشطلت أن كل عمل فني يتسم بخصائص الكلية، والوضوح، والتماسك، والتحديد، والدقة، والبساطة، والاستقرار، والمعنى، يطلق عليه اسم الجشطلت الجيد، فاللوحة، أو المقطوعة الموسيقية، أو العمل الأدبي، أو غير ذلك من الأعمال الفنية التي يتم إدراكها على أنها تتميز بالخصائص السابقة هي ما يمكن أن نصف كلا منها بأنه يتسم بصيغة كلية جيدة أو جشطلت جيد(١٥٦).

ويرى "عبدالحميد" أن علماء الجشطلت قد اهتموا بالعلاقة بين الإدراك والتعبير؛ لأن التعبير بالنسبة لهم هو لغة الفن، ويرتبط مصطلح التعبير في العادة بالانفعالات كما تتجلى أو تظهر من خلال حركات الوجه وحركات الجسم لكنه يستخدم أيضا للإشارة إلى مظاهر إنسانية أخرى كالأزياء، وشكل الكتابة والعمارة والأعمال الفنية، وهنا يكون هذا المفهوم قريبًا من مفهوم الأسلوب(١٥٧).

ويوضح أ. ف كاريت، A. F. Carrett أن التعبير يختلف عن كثير من المفاهيم الأخرى التي اختلطت به؛ حيث يقول: "إن التعبير ليس إشارة أو دلالة. وربما

كان هناك كثير من الإشارات أو الدلالات التي تشير إلى الإحساس أو تدل عليه، وربما كانت هذه الإشارات أو تلك الدلالات ذات معنى خاص بالنسبة لفرد معين، وربما كان من الممكن تعرُّفها بواسطة الأطباء أو غيرهم من أهل الرأي، ولكن تلك الإشارات أو الدلالات ليست "تعبيرات" عن ذلك الإحساس، فالصرخة أو الصيحة ليست بحاجة إلى أن تكون بذاتها معبرة عن الألم؛ فالتعبير شيء متخيل أو محسوس "ندرك" نحن بواسطته الإحساس (لا نستنتجه) وثانيًا التعبير ليس اتصالا، فربما كان التعبير مرتبطا بأنفسنا، مجرد رمز، مثل الصرخة التي من الممكن أن توصل فزعنا إلى الآخرين"(١٥٨).

يقول "عبد الحميد": " إن أي شيء في الحياة يمكن أن يكون حاملًا للتعبير كما تشير نظرية الجشطلت، أما الخبرات المختلفة التي تُصنف مصطلح "إدراك التعبير" فتحدث من خلال عدد من العمليات السيكولوجية التي ينبغي التمييز بينها. فكل الموضوعات والأشياء تشتمل في ضوء هذا التصور على توترات داخلية تظهر في شكله الخارجي"، ويستدل "عبدالحميد" على ذلك بعدة أمثلة؛ فالنار المتأججة تشتمل على توتر يختلف عن التوتر الخاص بالنار الخابية والنهر المتدفق يشتمل على توترات لا يشتمل عليها النهر الساكن، كما أن الموسيقى السريعة تشتمل على توترات تختلف عن توترات الموسيقى الهادئة، كذلك تكون توترات الشخص الذي يتحدث بسرعة مختلفة عن توترات الشخص الذي يتحدث ببطء(١٥٩).

والمقصود هنا حسب ما يرى أرنهايم محاولة فهم العالم من خلال الرؤية البصرية التي تكون الخطوة الأولى والأساسية نحو الرؤية الفنية، بما فيها من خيال وتفكير وعمليات إبداعية أخرى(١٦٠). وهنا يكون الشكل الخارجي للشيء ينم عن أحداث داخلية غير واضحة لكنها تترك أثرها الواضح عليه، فكل شكل تدركه العين يحمل دلالة تعبيرية تظهر من خلال خصائص شكلية كالحركة واللون والصوت وغيرها.

فمنذ البداية أكدت نظرية الجشطلت صلاتها الوثيقة بالفن، وكان هناك امتزاج واضح بين الرؤية العادية والرؤية الفنية، وبدلًا من أن تكون الرؤية هي عملية تسجيل ميكانيكي للعناصر الحسية أصبحت من خلال نظرية الجشطلت عملية إبداعية للتمكن من الواقع وفهم أسراره(١٦١).

ويوضح "عبدالحميد" أن التفكير البصري يعالج مادته من خلال عمليات مألوفة لنا من الاستدلال التجريدي، إنه يطبق بعض العلاقات المنطقية المستخدمة في اللغة مع تأكيد- بالطبع- دلالة الأشكال وأهمية العلاقات بينها والدلالات العامة والخاصة لكل منها، وليس من خلال تأكيد الحروف أو الكلمات(١٦٢).

وهنا ينتقد "عبدالحميد" أرنهايم في قوله: "ورغم أن حديث أرنهايم هنا لم يكن واضحا كالمعتاد؛ حيث إنه لجأ إلى ما قدمه فرويد في كتاب "تفسير الأحلام " لتفسير العلاقات المنطقية في التصوير، لكنه في الوقت نفسه وصفه أيضا بالسذاجة وعدم الكفاءة(١٦٣).

واهتمت نظرية الجشطلت بالخبرة الجمالية من خلال إدراك الأعمال الفنية ومعايشتها؛ لأن الحكم على القيمة الجمالية للأعمال الفنية – كما يرى "عبدالحميد"- يتطلب خبرة أو تمكنًا تقنيًا، فهذا الحكم لا يمكن أن يتكئ على المعايير المألوفة، بل يعتمد على الحدس الإدراكي، وعلى التمعن في عوامل التماسك الهارموني والنظام والبساطة عند أي مستوى من مستويات تركيب العمل الفني، وقد تتبع رواد مدرسة الجشطلت العلاقات الخاصة داخل البنيات الإدراكية المختلفة، وطُبقت هذه المبادئ على بعض الأعمال الفنية(١٦٤).

ويرى "عبدالحميد" أن نظرية الجشطلت تؤكد أن الفن ليس محاكاة أو تكرارًا انتقائيًا للواقع، بل عملية ترجمة للخصائص المميزة له من خلال أشكال تتسم بالبساطة والاتزان والانتظام والكلية والحركة والتكامل، وبين "عبدالحميد" نقطة ضعف عند أرنهيم

لكونه مهتمًا أكثر بالفنون التي تعكس الثبات؛ كالنحت والعمارة والتصوير أكثر من تلك الفنون التي تعكس الحركة كالسينما والمسرح؛ وذلك لأن النمط الأول من الفنون هو الذي يعكس خصائص البنية الثابتة أو الجشطلت أو النظام أكثر مما تعكس خصائص الحركة أو التغير كما الحال للنمط الثاني من الفنون(١٦٥).

وقد قارن "عبدالحميد" بين نظرية التحليل النفسي ونظرية الجشطلت من حيثُ إنَّ نظرية التحليل النفسي قامت بالتركيز على النواحي الدفاعية والانفعالية للفنان مع الإغفال للجوانب المعرفية والإدراكية واستخدام مفاهيم تفسيرية غامضة ومتناقضة، ومع الاعتراف الصريح بالفشل والعجز عن دراسة مشكلة الإبداع الفني، أما الجشطلت فقد قامت بالتركيز على العمل الفني مع الاهتمام بالجوانب الإدراكية والمعرفية وعدم إهمال الجوانب الدافعية أو الاجتماعية، واستخدام منهج عملي واضح إلى حد كبير، فإننا نرى أن النوع الثاني من النظريات أو التفسيرات هو الأقرب إلى الدقة والوضوح والالتزام بمقتضيات وشروط المنهج العلمي السليم. وهنا يمكن أن يكون "عبدالحميد" جشطلتي في تفسيره للإبداع الفني(١٦٦).

المحور الرابع: سيكولوجية الفنون:

تناول "عبد الحميد" الفنون المختلفة من تصوير وموسيقى وسينما وغيرها، من خلال كثير من الدراسات السيكولوجية التي أجراها الباحثون والتي كانت خاصة بالتفضيل الجمالي، ولا مجال هنا للتطرق لهذه الدراسات ولكن ما يهمنا هنا هو رؤية "عبد الحميد" والتي كانت دائما مرتبطة بنتائج هذه الدراسات، وسنوضح موقفه من الأثر السيكولوجي للمتلقي من هذه الفنون، وسنركز على فن التصوير كفن تشكيلي والموسيقى والسينما بصورة موجزة.

يرى "عبدالحميد" أن الفنانين دوما ما يعبرون عن انفعالاتهم في فن التصوير بالخطوط سواء كانت انفعالات عن الكراهية ككراهية الحروب والظلم أم عن الحب كحب الطبيعة والجمال؛ وقد تكون الخطوط مستقيمة أو مائلة قوية أو ضعيفة مكثفة أو متفرقة، وقد يستخدم الفنان خطوطًا ذات أشكال متعارضة أو متوافقة في مواضع مختلفة من اللوحة لتجسيد حالات نفسية وإنسانية معينة يريد تصويرها، وبذلك فدراسة الخطوط من الأمور المهمة؛ لأنها تمكننا من معرفة الأسلوب الخاص الذي يفكر ويشعر من خلاله الفنان؛ ومن ثم تساعد على التذوق والاستجابة لإبداعات الفنان(١٦٧).

وقد أشارت دراسات نفسية حديثة – حسب ما ذكر "عبدالحميد"– إلى أن الذكور فضلوا الخطوط المستديرة، بينما الإناث فضلن الخطوط المستقيمة، وفسرت هذه النتيجة في ضوء الرمزية الفرويدية للأشكال والخطوط تفسيرا جنسية، بينما يرى "عبدالحميد" أن الخط في ذاته ليس هو الأساس بل وضع الخط ودوره وعلاقاته بالخطوط والمكونات الأخرى داخل العمل الفني، وكذلك ارتباط الخط بحالات أخرى عدة له داخل العمل الفني الواحد؛ فالخط يرتبط بالتعبير والتعبير يرتبط بالحالة، والحالة ترتبط بالرؤية الكلية للعمل خلال الإبداع وخلال التذوق أيضا(١٦٨).

ويضيف "عبدالحميد" أن هناك دلالات رمزية ترتبط بالخطوط منها: التعدد والانقسام والاستمرارية والانقطاع والإحاطة والاشتمال والقياس، ويمثل الخط المستقيم أقصر الطرق الموصلة إلى الحقيقة وترتبط الخطوط بشكل عام بالروابط الأخلاقية أو الروحية أو العاطفية، وهي روابط قد تكون محددة ومؤقتة، وقد تكون ممتدة ولا نهائية، ومن ثم قد يعبر الخط عن الحرية وعن القيد، وقد يعبر الخط عن المسار الذي يسلكه الإنسان خلال حياته(١٦٩).

بالإضافة إلى الخط فقد كان للشكل والحيز والفضاء والمنظور دلالات سيكولوجية؛ فقد كان كثير من الفنانين المعاصرين قد وضعوا هذه المتغيرات في الحجم والكثافة والسطح من خلال الشكل والمنظور من أجل بعض الإسقاطات السيكولوجية أو بعض الدلالات الرمزية، وكل ذلك ارتبط باللون فاللون موجود في كل شيء من حولنا من الديكور الداخلي للملابس لأعلام الدول، والدلالات النفسية الخاصة باللون مهمة جدا، وأكد" عبدالحميد" أن هناك دراسات سيكولوجية كثيرة حول الفروق الثقافية والسيكولوجية في إدراك الألوان(١٧٠)؛ لأنه من أكبر الوسائل للتحكم في المزاج اللحظي سواء استخدم في الإضاءة أو المناظر أو الأزياء(١٧١).

ويرى "عبدالحميد" أن عملية تفضيل الألوان عملية نسبية واحتمالية وموقفية تعتمد على طبيعة المثير الجمالي الذي يتعرض له الفرد، كما أنها تتأثر بخبرات هذا الفرد وتداعياته وخيالاته ومشاعره التي يسقطها على لون، أو مجموعة من الألوان المهيمنة أو الموجودة ضمنيًا في أحد الأعمال الفنية، وأن المعنى الرمزي المتغير للون قد يكون أكثر أهمية من المعنى الفيزيقي المحدد له(١٧٢).

وتطرق "عبدالحميد" للموسيقى كفن مرتبط بالعوامل النفسية والاجتماعية للإنسان، فذكر وظائفها المتعددة: كالتعبير الانفعالي والعقلي، الاستماع الجمالي، الترفيه، التواصل، الاستجابة الجسدية كالرقص، المساهمة في تكامل المجتمع وتجمع

الناس، المساهمة في استمرار الثقافة، وتحقيق المصداقية للمؤسسات الاجتماعية والطقوس الدينية، وغيرها من الوظائف الأخرى، والموسيقى في جوهرها لا تدين بشيء لعالم الحسي، ولا لعالم اللغة، الموسيقى فنًا يهز المشاعر في قوة، فهي اللغة المثلى للعاطفة، وهدفها ترجمة المشاعر وتحركات القلب وحالات النفس(١٧٣).

كما ذكر عبد الحميد مكونات الموسيقى من الإيقاع واللحن والبنيات الصوتية وأثرها في التحكم في تشكيل اللحن، ولكن ما يهمنا هنا هو التذوق الجمالي للموسيقى وعلاقته بالجوانب السيكولوجية والاجتماعية للمتلقي والفنان.

يقول "عبد الحميد": "في الحياة اليومية يمكن تحديد أذواق الناس الموسيقية من خلال الموسيقى التي يختارون أن يستمعوا إليها، والتسجيلات التي يشترونها، وعروض الموسيقى الحية التي يستمعون إليها، والتسجيلات التي يشترونها وعروض الموسيقى الحية التي يذهبون إليها، ويمكن قياس الأذواق من خلال أدوات بحثية لتقديرات التفضيل الموسيقى". وعندما تقوم الموسيقى بإشباع التوقعات التي أثيرت بداخلنا تتحقق المتعة الجمالية، أما عندما لا يحدث هذا الإشباع لأسباب خاصة بنا أو حتى خاصة بهذه الموسيقى فيتولد الضيق أو الملل(١٧٤).

ويؤكد "عبد الحميد" أن التفضيلات لموسيقى معينة وأغان معينة ومؤلفين وموسيقيين تعكس الفروق الفردية الخاصة بالأفراد، وهذه الفروق سواء كانت سيكولوجية أم اجتماعية تؤثر في أساليب الاستماع لدينا وفي عمليات الإدراك الخاصة بنا أيضا، وذلك مرتبط بالمتغيرات الخاصة بالشخصية الإنسانية.

وذكر "عبد الحميد" للكثير من الدراسات التي اهتمت بالموسيقى وأنماط الشخصية، ومن النتائج التي ذكرها "عبد الحميد" أن الشخص الانبساطي يفضل

الموسيقى القوية والحيوية، وذات الطبيعة الانفعالية والحسية، في حين يفضل الانطوائي الموسيقى الأكثر انضباطًا من الناحية العقلية وذات الطبيعة الغامضة والعميقة، والتأملية. وأيضا فيما يتعلق بالذكر والأنثى، فالذكور أكثر ميلًا من الإناث إلى تفضيل الموسيقى التي توصف بأنها عنيفة أو خشنة بنما تميل الإناث إلى تفضيل الموسيقى الأكثر نعومة ورومانسية، وأن الموسيقى التي فضلها الذكور كانت من الأنواع الحديثة المسماة الهارد روك* وأحيانا موسيقى الجاز**، أما الإناث فيفضلن بدرجة أكبر الأغاني الشعبية والموسيقى الراقصة والأغاني العاطفية الشائعة(١٧٥).

ويرى "عبد الحميد" أن هناك عوامل أخرى تتدخل في عمليات التفضيل الموسيقى هي عوامل موقفية ومعرفية، فالحفلات الاجتماعية مثلًا قد تنتج عنها مستويات مماثلة من الاستثارة لكنها قد تصاحبها اختبارات لأنواع مختلفة من الموسيقى. وتتدخل تفضيلات المستمعين الأكثر عمومية فتؤدي دورها مع التأثيرات الخاصة بالملاءمة، إن الموقف قد لا يكون هو الأساس في التفضيل فوجود المعجبين بموسيقى الروك مثلا في حفلة موسيقية كورالية لن يستمعون بالضرورة لهذه الموسيقى الملائمة للموقف لكنها غير المتفقة بطبيعة الحال مع تفضيلاتهم، ويؤكد "عبدالحميد" أن التأثيرات الملائمة لاختياراتنا الموسيقية الفعلية تعتمد على نحو واضح على مدى توافر الموسيقى التي تناسب الموقف الذي نكون فيه، ويكون متلائمًا مع الحالة السيكولوجية لنا(١٧٦).

كما ارتبط التذوق الجمالي للموسيقى عند "عبدالحميد" بالطبقة الاجتماعية والعمل والدخل، وأيضًا بالعرق، وقد أظهرت بعض الدراسات وجود تفضيل لدى البيض لأغاني الروك أغاني الريف، بينما فضل السود موسيقى الجاز والموسيقى المفعمة بالحيوية، وأيضا بعض المراهقين يُعِدُّون الموسيقى وسيلة للتعبير عن اتجاهاتهم العامة نحو الحياة، والتي تتسم بالمعارضة والتمرد والخروج عن المألوف، ويظهر ذلك في شكل الملابس، وطريقة تصفيف الشعر، والمبالغة في الأداء والحركة والكلام، وأثبتت

بعض الدراسات أن الذين يفضلون موسيقى الهيفي ميتال*** والهارد روك والراب لديهم سمات، مثل: التحصيل الدراسي المنخفض، والسلوك الجانح والمضاد للمجتمع، وتعاطي المخدرات، والتهور واللامبالاة والميول الانتحارية، وذلك مقارنة بزملائهم الذين كانت تفضيلاتهم الموسيقية مختلفة؛ وهنا يؤكد "عبدالحميد" أن البنية الاجتماعية تتفاعل مع البنية السيكولوجية للتأثير في الذوق الموسيقى(١٧٧).

وأخذت السينما كفن من فنون الأداء أهمية كبيرة عند "عبدالحميد" لتأثيرها الكبير في الناس، وهذا التأثير لم يعد مقصورًا من خلال قاعات العرض؛ بل تعرض الأفلام من خلال القنوات التلفزيونية والأقراص المدمجة وشبكة الإنترنت، وغيرها من وسائل التكنولوجية الحديثة(١٧٨)، وجاءت أهمية الفن السينمائي من احتوائه على كثير من الفنون داخل العمل الواحد؛ فالعمل السينمائي يتشكل من: رواية، ورسوم متحركة، وموسيقى تصويرية، وأصوات، وأداء مسرحي؛ لذلك احتل الفن السينمائي مكانةً كبيرة ومؤثرة بين جماهير الفن في كل أنحاء العالم.

ومن دون أدنى شك سوف نجد أن السينما والتلفزيون يتوليان الأدوار القيادية في هذا الشأن؛ ذلك لأن البصر والسمع يشاركان في وقت واحد في عملية الاستقبال التي تكثف التجربة، ويصلان إلى هذا بجزء من عقولنا؛ حيث يتحرك الخيال بشكل مثمر للغاية؛ وما يفعلان ذلك إلَّا بفرض ديكتاتوريتهم على المجموعة البصرية ككل(١٧٩).

وأشارت النظريات السيكولوجية التي اهتمت بدور الإثارة التي تحدث في المخ وتأثيرها في السلوك الإنساني إلى أن الناس يسعون من أجل الحفظ على مستوى مثالي من الإثارة السيكولوجية أو النشاط الخاص في الجهاز العصبي، إلى مستوى يكون الأكثر إحداثًا للارتياح لديهم، وتختلف الدوافع الذاهب إلى السينما ومشاهدة الأفلام من فرد لآخر ومن عمر لآخر ومن جنس لآخر ومن ثقافة لأخرى مع وجود جوانب خاصة تقف وراء فعل الذهاب ونشاط المشاهدة، ويؤكد "عبدالحميد" أن نشاطات، مثل:

التخييل وأحلام اليقظة والتوحد مع أبطال هذه الأفلام ومحاولة المتفرج الخروج من أسر حياته الراكدة، وأن يحيا حياة ثانية هي حياة هؤلاء الأبطال، وأن يحقق من خلال بعض ما تمنى أن يحققه في حياته هي من الأمور المهمة، وبخاصة عند مشاهدة أفلام الحب والبطولة(١٨٠).

ويرى "عبدالحميد" حسب ما وصلت إليه بعض الدراسات من أن دوافع الشباب الأصغر من ١٨ سنة في الذهاب إلى السينما تكمن في معرفة أشياء عن الناس الآخرين، أو الشعور بالمتعة أو الترفية والتسلية أو أن يتحكموا في حالتهم المزاجية وأن يتوحدوا مع الشخصيات الموجودة في الفيلم توحدًا مرتبطًا بعواطف الحب، أم الشباب الأكبر سنًّا فقد تكون الدوافع هي التعلم والمعرفة بشكل عام والتسلية والترفيه والترويح عن النفس والتحكم في المزاج، والبحث عن الهوية الشخصية والاندماج الذاتي مع وجود سيطرة خاصة أكبر للدافع نحو التنبيه أو البحث أو الإثارة الحسية الداخلية على سلوكياتهم وتفضيلاتهم(١٨١).

وكان لأفلام الخيال قدرة كبيرة على جذب اهتمام المشاهد والسيطرة عليه من خلال الإيهام المتتابع والابتعاد الخاص الممتع أو المخيف عن الواقع في الوقت نفسه الذي يتم فيه إقناع هذا المشاهد بأن ما يحدث أمامه هو أمر حققي وقابل للتصديق؛ فكل الأفلام الخيالية كما يرى "عبد الحميد" تشبع ذلك الطفل الدائم الموجود بداخلنا وتقدم له السحر والدهشة اللذين يحتاج إليهما دائمًا، وهي في جوهرها تجسيد لاستجابتنا في مواجهة عالم الحقائق والعقل الخاص بالراشدين، ومن ثم تقوم هذه الأفلام بإشباع الخيال والرغبة لدى المشاهد. الذي يحتاج إلى وثبة تلقائية وقوة ناعمة متدرجة وضرورية يتحرك المرء بواسطتها ومن خلالها من أرض الواقع إلى أرض الخيال تاركًا وراءه قيود العقل وضوابطه ورقابته، مستغرقا في عالم الخيال الممتع الجميل(١٨٢).

وبذلك تكمن جاذبية الخيال العلمي للمشاهد لقدرتها على خلق عوالم جديدة غير موجودة في الواقع، وينطبق ذلك أيضا على أفلام الرعب.

ويرى "عبد الحميد" أن الرعب هو أكثر الظواهر شيوعا في وسائل الميديا العامة، واجتياح هذه الظاهرة لهذا العالم، صورة نمطية معبرة عن الحضور البالغ للعنف في الحضارة المعاصرة، كما كان دلالة على زوال الحدود بين الحياة الواقعية وعوالم الخيال. ولا يعبر هذا الاهتمام بالرعب عن الخوف من الموت، أو المجهول، أو عالم الظلام فقط؛ بل أيضا من الحياة والكراهية لها؛ لأنها لم تكن كما كنا نحلم بها ونتمنى، وبسبب الحضور الواضح للفقر والمرض والحروب والكوارث يكون الخوف الدائم من الحياة نوع من الرعب(١٨٣).

وشرح "عبدالحميد" استجابات الجمهور وتذوقهم لأفلام الإثارة والتشويق والرعب؛ حيث يقول:" تعمل عمليات التقديم للفيلم من خلال الإعلان عنه وكذلك الموسيقى المصاحبة له، وغير ذلك من المؤثرات البصرية والسمعية على خلق جو خاص من التوقع والترقب وحب الاستطلاع لدى المشاهد الذي يسعى دائمًا إلى معرفة الأحداث التالية"(١٨٤). ومن أهم الأسباب التي تحفز المشاهد على مشاهدة أفلام الرعب؛ هي التشويق والإثارة، ويكون المشاهد هنا مهتمًّا بالعاطفة المتمثلة في التوتر والإثارة التي أثارها فيلم الرعب، والسمات الموجودة لدى هؤلاء تكون في مستوى عال من التعاطف والشوق للمغامرة، وأيضا مشاهدة المشكلة أو عقدة الرواية؛ حيثُ يشاهد المتلقي الرعب؛ لأنه يشعر بأنه مهجور وغاضب، ويحاول تجنب مشاكل حياته الدنيوية، فهو يسعى إلى الإثارة في معاناة الآخرين، وغالبًا ما يعرّف نفسه مع الضحية بهذه الطريقة التي تكشف عن عجزه(١٨٥).

ومع تقدم السينما تم العمل على الاهتمام بإثارة المشاهد، وكذلك حب استطلاعه، وانفعالاته، وعلى إكمال هذه الحالات من خلال زيادة جاذبية

الأفلام والتلاعب بعناصر الصوت والصورة والقصة وغير ذلك من المكونات المختلفة، كما اهتمت السينما بالخيال العلمي والكائنات الغريبة والحيوانات الضخمة وكل ما من شأنه أن يستثير حب الاستطلاع والخوف والترقب والتوتر والتوجس أولًا ثم التخفف والراحة والتوازن بعد ذلك؛ ولذلك نلاحظ حسب قول "عبدالحميد":" أن كثيرًا من الأفلام الحديثة التي تعرضها السينما الأمريكية مثلا تقدم هذه المشاهد الهائلة الخاصة بالبراكين أو أحداث العنف الهائلة، ولكنها تقحم معها لمسة إنسانية يسيرة مرهفة شديدة الرقة والحساسية، تتمثل في قصة حب تكتمل مع نهاية الفيلم، أو حكاية طفل يُنقذ، أو أسرة مفككة تستعيد تكاملها"(١٨٦).

ولكل مشهد رعب أسبابه الخاصة للبحث عن مخرجات مليئة بالعناصر والدوافع، فالبعض يريد خوض تجربة ما لا يُسمح بها في الحياة الحقيقية، والبعض الآخر يريد الهروب من الواقع غير المريح، والبعض يختبر شخصيته، والبعض يزيد من تحملهم للخوف والرعب؛ لتجنب الفزع في مواقف الحياة الحقيقية الخطيرة. وفي كثير من الأحيان لا يمكنهم حتى أن يفسروا أو يصفوا ما الذي يدفعهم للبحث عن مخرجات إنتاج الرعب، فهم يعرفون أنهم يستمتعون بها فقط، ومع ذلك، فهناك دائما سبب، ولكن قد تكون مبررات مخبأة في أعمق أركان روحنا وعقلنا ويصعب الوصول إليها(١٨٧).

ويؤكد "عبدالحميد" أن المهتمين بمجال سيكولوجية الفنون يرون أن ردود الأفعال والاستجابات التي يصدرها الأفراد عندما يشاهدون أحداثًا مشحونة بالطاقة الانفعالية تُفسر من خلال مفاهيم جديدة ولكنها تقوم في جوهرها على أساس فكرة التطهر أو التعاطف كما ذكرها أرسطو، والبعض يرى أن هذه العملية هي معرفية أكثر منها عملية انفعالية، "وعبدالحميد" يرى أن هذه القسمة للاستجابات الجمالية قسمة مفتعلة؛ وذلك لأن استجاباتنا للأعمال الجمالية عامة، والفنية خاصة استجابة تتراوح دوما

وبدرجات متفاوتة بين الإدراك والفهم والذاكرة والخيال والتوقع، وهي عمليات معرفية وبين الفرح أو الحزن أو الغضب وغيرها وهي استجابات انفعالية(١٨٨).

ويوضح "عبدالحميد" أن العوامل الخاصة بشخصية الفرد عمره أو نوعه، أو سمته، أو ثقافته تتفاعل مع عوامل موقفية وتؤدي إلى تقييم خاص على أساس المعرفة، والانفعال، وينتج عنه في النهاية محصلة أو شعور أو حالة معينة؛ كالشعور بالخوف، أو التهديد، أو الإهانة، أو الخطر، أو غير ذلك من المشاعر المصاحبة لعملية المشاهدة لهذه الأفلام(١٨٩).

وبذلك تحدد العوامل السيكولوجية طبيعة الأعمال الفنية الخاصة بالفنانين، فلكل فنان سمات شخصية وظروف كان لها تأثير على مزاجه الخاص، ولذلك نجد التنوع الهائل في الأعمال الفنية والمدارس، ولم تكن الجوانب السيكولوجية لها أثر على الفنان فقط، بل كان لها تأثير قوي على المتلقي والمشاهد بل تُعد البعد الأهم في توجيه المشاهد تجاه تذوق عمل دون آخر، فما يهم المتلقي والمشاهد هو البحث عن المتعة والسكينة للنفس.

الخاتمة ونتائج البحث

يعد "شاكر عبد الحميد" مفكرًا بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معان سامية، ومن الصعب تمامًا أن نشير إلى كل أبعاد هذا المفكر من خلال النطاق المحدد لهذا البحث الخاص بالجوانب السيكولوجية الخاصة بالتذوق الفني، والواقع أن "عبد الحميد" قد كان مهتمًا بكل الأبعاد النفسية والثقافية، والاجتماعية المرتبطة بالفن والجمال.

وكان هذا البحث محاولة لعرض بعض الأبعاد السيكولوجية المتنوعة التي حاولت تفسير وتحليل الجمال وتجلياته في الفن من خلال رؤية "عبدالحميد" وتحليله لتلك الأبعاد، فقد ارتبط علم الجمال ارتباطًا وثيقًا بالدراسات السيكولوجية عند "عبدالحميد" فلا يمكن فصل علم الجمال والفن عن سائر المجالات المعرفية وبخاصة علم النفس؛ لأن الإنسان هو محور اهتمام علم النفس والفن، ودائما ما يبحث الإنسان عن المتِعة في الفن والهدوء والرضا للنفس؛ وكان المبرر المهم لدراسة علماء النفس للجماليات بشكل عام هو التزامهم بدراسة الخبرة الإنسانية، وقد أشار ديوي إلى أن خبرتنا الفنية هي الموضوع المناسب لبداية دراستنا للخبرة الإنسانية ككل.

كما أكد "عبد الحميد" أن الدراسات السيكولوجية قد أهملت علم الجمال لكونها تجريبية، الأمر الذي جعل علماء النفس في أواخر القرن العشرين يهتمون بتطبيق المنهج التجريبي على الدراسات الجمالية والتذوق الفني. ولذلك قد اختلطت الدراسات الجمالية بالأبحاث والتجارب النفسية، وقد جاءت الأحكام الجمالية والتذوقية للفن كنتائج لهذه الدراسات، وكان "عبد الحميد" في عرضه معتمدًا على نتائج هذه الأبحاث، فكانت رؤيته تحمل طابعًا تجريبيًّا، وهنا تظهر محاولة إخضاع علم الجمال للدراسات السيكولوجية.

وفرق "عبد الحميد" بين الفن والجمال؛ فالجمال أعم واشمل وهو موجود في الإنسان والطبيعة، أم الفن فهو من إبداع الإنسان وللإنسان، وجماله متوقف على

إحساس وتذوق الإنسان. ولا يخضع الفن لتصور أو منظور واحد فقط كالمحاكاة أو التعبير أو الإبداع، ولا يمكن استبعاد أحد هذه التصورات، فكل عمل فني قد يشمل كل هذه التصورات دون تلاشي أحدهما للآخر، وهذا ردٌّ على تعريف بعض الفلاسفة للفن من خلال ارتباطه بتصور ما. والعمل الفني عند "عبد الحميد" لا يقدم لنا قيمة واحدة فقط لذا يرفض تقسيم الفنون إلى فنون جميلة وفنون تطبيقية؛ لأن كل عمل فني قد يشمل الجانبين معًا.

كما أشار "عبد الحميد" من خلال دراساته أن قضية الصراع التاريخي في الفن بين أنصار الفن للفن وأنصار الفن في خدمة المجتمع هي مسألة لا طائل منها فالفن يخدم الاثنين، ولكن لابد أن يكون فنًا أولًا ثم نبحث بعد ذلك عن الخدمات التي يمكن أن يستفيد منها المجتمع.

وقد عرضنا أيضًا في هذا البحث لأهم الجهود الفلسفية والسيكولوجية التي فسرت التذوق الجمالي والفني بداية من أفلاطون وأرسطو مرورًا بهيوم وكانط وهيجل وصولًا إلى فلاسفة الحدس كـ "كروتشه" ثم فلاسفة المدرسة الفينومينولوجية ومحاولة إظهار الجوانب السيكولوجية وارتباطها بالتذوق الجمالي، بالإضافة إلى الجهود السيكولوجية المتمثلة في نظرية التحليل النفسي ونظرية الجشطلت وتأثر بعض الفلاسفة بهما، كل ذلك من منظور ورؤية "عبد الحميد".

كانت نظرة "عبد الحميد" لأفلاطون وموقفه من الفنون نظرة إيجابية على نقيض المتعارف عليه؛ وذلك لأهمية الدور الذي قدمه أفلاطون في الفن والذي مهد لكثير من الأفكار الحديثة في الأدب والفن، مثل: التلاعب باللغة، والمحاكاة التهكمية والسخرية وغيرها والتي حملت جوانب سيكولوجية رغم عدم وضوح ذلك، لكن أرسطو قد أكد الجانب السيكولوجي في إدراك الصورة وإحداث أثر ذلك في المتلقي.

وقد أكد "عبدالحميد" أن التذوق الجمالي في الحقبة الحديثة للفلسفة ارتبط ارتباطًا كبيرًا بالجوانب السيكولوجية للإنسان سواء من ناحية الإدراك المعرفي والحسي المرتبط بالذوق المتعدد والمتنوع كما يرى هيوم أن الذوق يكتمل مع دور العقل فكلاهما مصدر للتذوق الجمالي، إلا أن كانط رفض ذلك وجعل من الذوق وحده مصدر الجمال، وكان لذلك تأثير كبير فيما بعد عند أنصار نظرية الفن للفن، وعلى الرغم من الدور المهم للعقل في تحسين حاسة التذوق الجمالي عند هيجل في الكشف عن الجمال من خلال التفهم والاكتشاف العقلي، فالمتذوق لا يرى سوى الجوانب الانفعالية والسيكولوجية. وعند شوبنهاور ظهرت أهمية التعمق والانخراط الدقيق في تذوق العمل الفني وعملية الإدراك لتحرير الذات من المعرفة الخارجية.

وبذلك يمكننا القول إن مفهوم الذوق قد استحوذ علي قدر كبير من الاهتمام الفلسفي خلال القرن الثامن عشر؛ وذلك كتصحيح لصعود العقلانية لاسيما عند تطبيقها في مجال الجماليات.

وكان "عبد الحميد" يؤكد أن لفلاسفة الحدس إسهامات كبيرة في الدراسات السيكولوجية من خلال كونها وسيلة للكشف عن الصور الذهنية والجمالية وتأثير ذلك في عملية التذوق الفني، فالحدس أو العيان المباشر له أثر كبير في سيكولوجية التذوق الفني؛ لأن الإحساس الغامض المرتبط بالحدس يؤدي إلى قبول العمل الفني والانجذاب إليه أو قد يؤدي إلى عدم تقبله، وهذا ما أشار إليه "عبد الحميد" في ربطه بين المدرسة الحدسية والنزعات النفسية التي اهتمت بالإدراك والخيال والإبداع ودورهم المهم في عمليات التذوق الجمالي للفنون.

وأكد "عبد الحميد" على اعتماد الفينومينولوجيا على الخبرة الحدسية كنقطة بداية لتحليل الظاهرة، وتجنب التأملات المسبقة التي لا تستند إلى تحليل وصفي للظاهرة الجمالية، وبذلك قد كان للفينومينولوجيا تأثير كبير في الفكر الجمالي المعاصر،

وتأثيرها في كثير من الدراسات في القرن العشرين وبخاصة في الدراسات السيكولوجية المتعلقة بالتذوق والشخصية الجمالية الخاصة بالإبداع، والخيال وذلك من منظور وجودي فينومينولوجي. وبذلك كان الترابط والتداخل – كما يرى "عبد الحميد"– بين النظرية الفينومينولوجية والعمليات السيكولوجية في فهم وإدراك طبيعة العمل الفني وفهم خصائصه الجمالية ترابطًا كبيرًا.

وفي دراسة "عبدالحميد" للنظريات النفسية التي اهتمت بالتذوق الجمال والفني، كان موقفه من نظرية التحليل النفسي موقفًا متأرجحًا فتارة يؤيدها وتارة يقف ضدها وينتقدها، وهذا ليس غريبًا؛ لأن الكثير من النظريات قد تحمل جوانب إيجابية وجوانب سلبية، وقد أدرك "عبدالحميد" أهمية الجانب اللاشعوري في التذوق بالنسبة للفنان والمتلقي، ولكن هذا الاهتمام الزائد باللاشعور أدى إلى جعل الفنان إنسانًا معقدًا، ولابد أن يحمل مشاعر محبطة ويائسة، كما أغفلت مدرسة التحليل النفسي كثيرًا من الجوانب المهمة بالنسبة لعملية التذوق كالجوانب المعرفية والإدراكية ناهيك عن عدم الاهتمام بدراسة طبيعة العمل الفني ذاتها وأهميتها بالنسبة للنقد الفني.

وهذه السلبيات قد تلاشتها نظرية الجشطلت بالنسبة لـ "عبد الحميد"؛ فقد اهتمت الجشطلت بالإدراك ومدى ارتباطه بالتعبير، كما أنهم لم يهملوا الجانب اللاشعوري؛ لأن التعبير مرتبط بالانفعالات وبذلك كان "عبد الحميد" أقرب من الجشطلت منه إلى مدرسة التحليل النفسي، وقد كان لذلك أثره في تحليليه للفنون، فالجشطلت أقرب للوضوح والمنهجية.

وظهرت الجوانب السيكولوجية "عند الحميد" بصورة كبيرة في دراساته المتعلقة بالفنون المختلفة؛ فالجوانب السيكولوجية قد تشكلت وفقًا لظروف وعوامل متعددة؛ منها الثقافية والتعليمية والاجتماعية، والجنس، والسن والعمل، وكل هذه العوامل تتجلي في مجالات التذوق الفني، فجميعها قد أكدت الدراسات النفسية التي عرضها "عبد الحميد"

على اختلاف المتلقي في الاستمتاع بالفنون حسب الحالة النفسية، لذا تختلف حالات التذوق حسب اختلاف حالات المتلقي.

فالألوان المختلفة في التصوير تحمل دلالات سيكولوجية للفنان والمتلقي، والموسيقى والإيقاع واللحن باختلاف الأنواع؛ هادئة، أو صاخبة، حزينة، أو مرحة كلها تحمل دلالات سيكولوجية، والسينما بكافة أنواع ما تعرضه من أفلام سواء رومانسية أم اجتماعية أم خيالية أم سينما العنف والرعب لكل نوع متلقى يحمل جوانب نفسية تجعلها يقبل على مشاهدة ما تحركه هذه الدوافع؛ فالكل يبحث عمَّا يلائم حالاته ومتطلباته.

فعملية التذوق الجمالي بصفة عامة والفن بصفة خاصة عند "عبدالحميد" مرتبط بالجوانب السيكولوجية، سواء للفنان المبدع الذي يعبر عن ما بداخله من مشاعر أم للمتلقي الباحث عن تلبيه وإرضاء ما بداخله، فعمليات التذوق كلها داخلية، وهنا لا يمكنا أن نقف ضد ذلك فالأمر لا يمكن فصله عن مشاعرنا وتوجهاتنا الداخلية، ولكن الاختلاف فقط يكمن في ما بعد الفن فقد يكون هناك عوامل أخرى تحلق خارج مجال النفس لا يمكن إنكارها، وهذا ما أشار إليه "عبدالحميد" ولكن على استحياء، فالتذوق سيكولوجي من البداية إلى النهاية، حتَّى العوامل الأخرى قبل أن تؤثر في الذوق تؤثر في النفس وتنقل ذلك إلى التذوق، فالنفس هي نقطة التأثير والتأثر في العمليات المختلفة.

وأخيرًا يمكن القول: إن "عبدالحميد" كان واضحًا في عرض رؤيته التحليلية للأبعاد السيكولوجية للتذوق الجمالي للفن، فهو يشعرنا أنه يتكلم بلسان عالم تجريبي يحاول إخضاع التذوق للعمليات السيكولوجية فهو لا يمكن فصل هذا عن كونه رائدًا من رواد علم النفس ودراساته للفن جاءت من هذا المنظور، ومعنى أنه قد تغافل بعض الشيء الجانب الفلسفي فهذا أمر طبيعي، ولكن بالنسبة للجماليات الذي يُعد من أكثر

التخصصات مرونة لارتباطه بكثير من المجالات، فآراؤه كانت متوازنة ومتلائمة لا تقلل من قيمة الفن كفن له طبيعة خاصة يجب دراستها والوقوف على كافة أبعادها بالإضافة إلى البعد الأساسي وهو البعد النفسي.

وذلك بالرغم من السلبيات التي وقع فيها "عبد الحميد" كرائد من رواد علم النفس وهي النظرة إلى الإبداع الفني نظرة نفسية فقط وتسخير قواعد علم النفس في بحث قضايا ومشكلات الفن وعلم الجمال، والنتائج التي توصل إليها علماء النفس تجاه القضايا المتعلقة بالتذوق الفني لابد أن ينظر إليها نظرة نقدية؛ لأنها قابلة للتغيير لارتباطها بالمتغيرات الإنسانية المتعددة.

إلا أن "عبد الحميد" لا يمكن أن يُخرج علم الجمال من عباءة الفلسفة فـ "عبد الحميد" قد انطلق في دراساته للبعد السيكولوجي للفن من أطروحات الفلاسفة بداية من أفلاطون إلى رواد الفكر المعاصر، كما أن علماء النفس أيضا استندوا في الكثير من آرائهم على ما تناوله الفلاسفة؛ ويمكن القول: إن العلوم الإنسانية هي حلقة لا يمكن فصلها وعلم الجمال أحد المجالات المرتبط بالكثير من الفروع الإنسانية.

وتُعد دراسة سيكولوجية التذوق الفني عند "عبد الحميد" مفيدة ومهمة، من خلال ما قام به مفكرنا في عرضه لمشكلات وقضايا التذوق الجمالي والفني بأسلوب علمي بعيدًا عن الميول والأهواء والمغريات التحليلية البعيدة عن الواقع التجريبي الذي كانت نتائجه ملائمة لما نشعر به ونلاحظه في مجتمعنا العربي من أثر الجانب السيكولوجي، وما أسفرت عنه نتائج وتجارب الأبحاث والدراسات المختلفة لتوجيه المتلقي لفن ما دون غيره.

الهوامش

* الدكتور شاكر عبد الحميد سليمان من مواليد ٢٠ يونيو ١٩٥٢ بأسيوط بصعيد مصر، عمل أمينًا عامًا للمجلس الأعلى للثقافة، ثم تولى منصب وزير الثقافة ٢٠١١، وهو أستاذ لعلم نفس الإبداع بأكاديمية الفنون المصرية، عمل مديرًا لبرنامج تربية الموهوبين بكلية الدراسات العليا بجامعة الخليج العربي (مملكة البحرين / ٢٠٠٥ – ٢٠١١) وعمل أستاذًا لعلم نفس الإبداع بأكاديمية الفنون بمصر. وعمل نائبًا لرئيس الأكاديمية في الفترة ٢٠٠٣ – ٢٠٠٥. شغل سابقًا منصب عميد المعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر. متخصص في دراسات الإبداع الفني والتذوق الفني لدى الأطفال والكبار، وله مساهمات في النقد الأدبي والتشكيلي أيضًا. عمل أستاذًا بجامعة الخليج العربي– مملكة البحرين (كلية الدراسات العليا، ومديرًا لبرنامج تربية الموهوبين). التحصيل الأكاديمي، حاصل على درجة الدكتوراه تخصص علم نفس الإبداع من جامعة القاهرة (١٩٨٤). حاصل على درجة الماجستير تخصص علم نفس الإبداع من جامعة القاهرة (١٩٨٠). حاصل على درجة الدبلوم تخصص علم النفس التطبيقي تخصص علم النفس الإكلينيكي من جامعة القاهرة (١٩٧٦). حاصل على درجة الليسانس تخصص علم النفس من جامعة القاهرة (١٩٧٤). وتوفي في الثامن عشر من مارس عام ٢٠٢١ بسبب فيروس كورونا.

(١) شاكر عبدالحميد وآخرون: دراسات نفسية في التذوق الفني، منشور إلكترونيًا ضمن كتب عربية، ص ١٠.

(٢) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٦، ص١٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩.

(٤) المصدر نفسه، ص٢٧.

(٥) هنتر ميد: الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، ترجمة: فؤاد زكريا، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٩م، ص٣٥٧.

(6) Stephen Davies: Definitions of art, Cornell University Press, New York, 1991.P,1.

(٧) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص٢٥.

(٨) المصدر نفسه، ص٢٦.

(٩) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص١٨٤.

(١٠) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص٢٩.

(١١) المصدر نفسه، ص٣٢.

(١٢) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، ص١٨٤.

* رومان ياكوبسون كاتب ومؤرخ وتربوي ولغوي وأديب روسي، من رواد المدرسة الشكلية الروسية، وكان أحد علماء اللغة في القرن العشرين، وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر والفن.

(١٣) المرجع نفسه، ص٢١.

** دي سوسير عالم لغوي سويسري شهير يعد بمثابة الأب للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات، قدم كثيرًا من الإنجازات في العلوم اللغوية، ويعُد بالنسبة للباحثين مؤسس علم اللغة الحديث، وبخاصة إسهاماته في علم دراسة الإشارات أو علم السيميولوجيا.

(١٤) هربرت ريد: معني الفن، ترجمة: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٠.

(١٥) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص٢٢.

(١٦) إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، ترجمة: غانم هنا، مركز دراسات الواحة العربية، بيروت،٢٠٠٥،ص ١٣٢.

(١٧) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص٢٣.

* Mozart وولفغانغ أماديوس موزارت ولدفي سالزبوغ بالنمسا، وهو مؤلف موسيقي نمساوي، يعد من أشهر العباقرة المبدعين في تاريخ الموسيقى، فقد كشف على نحو مبكر عن عبقرية فذا قل أن يجود الزمان بمثلها، فقد بدأ العزف في سن الثالثة والتأليف في سن الخامسة. وقد قاد أوركسترا وهو في السابعة من عمره ورغم أن حياته كانت قصيرة، فقد توفي عن عمر يناهز الخامسة والثلاثين بعد أن نجح في إنتاج ستمائة وست وستين عملًا موسيقيًّا. انظر جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت،٢٠٠٠م.

(١٨) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص٢٣.

(١٩) جوليوس بورتنوي: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٤م، ص٢٩٥.

(٢٠) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص٢٣.

(٢١) كولنجـوود: مبـادئ الفـن، ترجمـة: أحمـد حمـدي محمـود، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، القاهرة،٢٠٠٢، ص٢٣.

(22) Stephen Davies: philosophy of art: Blackwell Publishing, Oxford, LTD.USA, 2006.P. 216.

(٢٣) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص٢٤.

(٢٤) راوية عبد المنعم عباس: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٧، ص٩.

(٢٥) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص٣٩.

(٢٦) المصدر نفسه، ص٤٨.

(27) M.Smith: Engaging Characters; Flction, Emotion, and the Cinema, Oxford: clarendon, press, 1995, P. 81-8 نقلا عن: شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص ٤٩..3

(٢٨) المصدر نفسه، ص٤٩

(٢٩) المصدر نفسه، ص٥٠

(30) Kevin Melchionne: The Definition of Everyday Aesthetics, Contemporary Aesthetics journal Archive, vol: 11, 2013, P.3.

(٣١) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي ص٥٠.

(٣٢) المصدر، ص٧٤.

(٣٣) شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٩، ص ١٣٨.

(٣٤) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي ص٧٤.

(٣٥) شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٣م، ص٦٦

(٣٦) المصدر، ص٦٩.

(٣٧) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي ص٧٤.

(٣٨) شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ١٤١.

(٣٩) شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، عالم المعرفة العدد ٣١١، الكويت، ١٩٧٨، ص٨٠.

(٤٠) شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ١٤٤.

(٤١) المصدر نفسه، ص ١٤٤– ١٤٩.

(٤٢) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي ص٧٧.

(٤٣) المصدر نفسه، ٧٨.

(٤٤) المصدر نفسه، ٨٠.

(٤٥) سيدي ولد ديب: الجماليات الرومانسية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٦ م، ص٥٧.

(٤٦) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي ص٨١.

(47) James Shlley: the Cooncept of the Aesthetic, The Stanford nyclopedia of philosophy, Ed: Eward N.Zalta, 2022.P.3.

(48) Hume: The standard of taste, In: S D. Ross ed Art and its significance, An Anthology of aestgetic theory, New York press, 1994,

نقلا عن المصدر السابق: ص٨٢.

(٤٩) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي ص٨٢.

(٥٠) علي أبو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة في فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٩٠، ص ٤٦، ٤٧.

(٥١) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ٨٢.

(٥٢) المصدر نفسه، ٨٣.

(٥٣) شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ١٦٦.

(٥٤) المصدر، ص ١٦٧– ١٦٨.

(55) Stephen Davies: philosophy of art: P.208.

(٥٦) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ٩٠.

* أستاذ فلسفة الأخلاق بجامعة أبردين له كثيرٌ من المؤلفات في الفلسفة والسياسة والموسيقى.

(٥٧) جوردون جراهام: فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، ترجمة: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،٢٠١٣، ص ١٣،١٤.

(58) Theodone. Gracyk: Hume's Aesthetics Metaphysics, Rese arch Lab, Stanford University, 2020. P.8.

(٥٩) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص٩٢.

(٦٠) كانط: نقد ملكة الحكم، ص ١٠١.

(٦١) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ٩٠.

(٦٢) فؤاد زكريا: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية، ٢٠٠٤م ص٢٨٥.

(٦٣) كانط: نقد ملكة الحكم، ص ١٠٢.

(64) Gordon Gorham: Philosophy of Arts, Rutledge, New york, 2005, P.16.

(٦٥) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ٩٤.

(٦٦) المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٦٧) المصدر نفسه، ص ٩٦.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ٩٦.

(٦٩) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها) دار قباء للطباعة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١١٤.

(٧٠) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ٩٧.

(٧١) المصدر نفسه، ص ٩٨.

(٧٢) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص١١٥.

(٧٣) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ٩٩.

(٧٤) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٧٥) زكريا إبراهيم: كانط أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ١٨٧.

(٧٦) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ١٠٠.

(٧٧) المصدر نفسه، ص ١٠١.

(٧٨) بنيلوبي مري: العبقرية، ترجمة: محمد عبدالواحد محمد، مراجعة: عبدالغفار مكاوي، عالم المعرفة، الكويت،٢٠٠٠، ص ٤٤.

(٧٩) كانط: نقد ملكة الحكم، ص ٢٣٣،٢٣٢.

(٨٠) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ١٠٢.

(٨١) المصدر نفسه، ص ١٠٢.

(٨٢) شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٩م، ص ١٦٩.

(83) Andrew Bowie: Schelling and Modern European. Philosophy Rutledge New York. 1993.P.53

(٨٤) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ١٠٤.

(٨٥) شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ١٧٥.

(٨٦) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي ص ١٠٤.

(٨٧) المصدر نفسه، ص ١٠٤.

(٨٨) شاكر عبد الحميد: الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، الكويت،٢٠١٢، ص١٦٢.

(٨٩) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ١٠٨.

(90) Hegel: The philosophy of fine art, Trans.by F.P.B. Osmaston.G Bell and Sons London. 1920. P 144-159.

نقلًا عن شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص١٠٩.

(٩١) المصدر نفسه، ص ١١٠.

(٩٢) المصدر نفسه، ص ١١١.

(٩٣) فؤاد زكريا: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص٢٩٣.

(٩٤) المرجع نفسه، ص٢٩٣.

(٩٥) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ١١٤.

(٩٦) فؤاد زكريا: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص٢٩٤.

(٩٧) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص ١١٤.

(٩٨) فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٧.

(99) Schopenhauer: The Word as Will and Idea نقلًا عن شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي/ ص١١٥

(١٠٠) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ١١٦،١١٧.

(١٠١) حسين عبدالحميد رشوان: الابتكار الأسس النفسية والاجتماعية، المكتب الجامعي الحديث، ٢٠٠٧، ص٧٩.

(١٠٢) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص١١٧.

(١٠٣) المصدر نفسه، ص ١١٧.

(١٠٤) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها) دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٩٥-١٩٦.

(١٠٥) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة،١٩٨٨م ص ٤٣.

(١٠٦) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ١١٩.

(١٠٧) بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧م ص ١٦.

(١٠٨) ر.أ. سكوت جيمس: صناعة الأدب، ترجمة: هاشم الهنداوي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ص٢٧٤.

(١٠٩) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ١١٩.

(110) Stephen Davies; twentieth-century Anglo-American aesthetics The 20th: in: Acompanion to aesthetics Block Well Companion to Philosophy, john wily & Sons, 2009, P61.

(١١١) كولنجوود: مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٦٤.

(١١٢) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ١١٩.

* وكان كليف بيل (١٨٨١-١٩٦٤) وهو ناقد الفن البريطاني والفيلسوف الفن الذي دافع عن الفن التجريدي. وتركز نظرية بيل الجمالية على الخبرة الجمالية وهو من أنصار المذهب الشكلي في علم الجمال ولد في مدينة شيفورد الشرقية، تلقى تعليمه في جامعة كمبيردج في التاريخ، ثم حصل على منحة لباريس، ثم عاد إلى لندن وأظهر اهتمامه بالفن، حيث أكد عدم أهمية السياق التاريخي للأعمال الفنية أو نية الفنان في تقييم العمل الفني وخاصة الفنون البصرية. نقلا عن بتاريخ٢٠١٣/٣/١٩ http://en.wikipedia.org/wiki/

* روجر فري (١٨٦٦- ١٩٣٤) وهو فنان وناقد فني إنجليزي ولد في لندن، وتلقى تعليمه في

جامعة كامبيريدج، نما اهتمامه بالفن، وتعلم الرسم في إيطاليا، نشر أول كتاباته عن النقد الفني عام ١٨٩٩، وقد اشتهر كبطل للحركة ما بعد الانطباعية، وقد عين أستاذا للفنون الجميلة في جامعة كامبيريدج. نقلا عن

http://www.britannica.com/EBchecked/topic/221169/Roger-Fry

(١١٣) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ١٢٠-١٢١.

(١١٤) المصدر نفسه، ص ١٢١.

(١١٥) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١، ص٨٠.

(١١٦) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ١٢٠-١٢١.

* موريس ميرلو بونتي هو فيلسوف فرنسي تأثر بفينو مينو لوجيا هوسرل وبالنظرية الجشطالتية التي وجهت اهتمامه نحو البحث في دور المحسوس والجسد في التجربة الإنسانية بوجه عام وفي المعرفة بوجه خاص، ومن أهم أعماله: بنية السلوك وفينومينولوجيا الإدراك.

(١١٧) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(١١٨) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص ٢٢١.

(١١٩) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص١٢٢.

* فيلسوف ألماني تكمن أهميته في الفلسفة المعاصرة في كونه مؤسسًا للهرمنيوطيقا الفلسفية كمشروع لكل العلوم الإنسانية، انظر: ماهر عبد المحسن: جادامر ومفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية.

(١٢٠) المصدر نفسه، ص ١٢٤.

(١٢١) هانز جيورج جادامر: تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م ص٩٦.

(١٢٢) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص ١٢٤.

(١٢٣) هانز جيورج جادامر: تجلي الجميل، ص٩٢.

(١٢٤) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص١٢٥.

(١٢٥) المصدر نفسه، ص ١٢٥.

(١٢٦) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص١٢٦- ١٢٧.

(١٢٧) المصدر نفسه، ص ١٢٩.

(١٢٨) شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، العدد ١٠٩، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص٣٠.

(١٢٩) مصطفى عبده: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩م، ص٤٥.

(١٣٠) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م.ص٩.

(١٣١) هربرت ريد: الفن اليوم، ترجمة: محمد فتحي وجرجس عبده، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م، ص ٩٤.

(١٣٢) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص١٢٦- ١٢٧.

(١٣٣) المصدر نفسه، ص١٣١.

(١٣٤) المصدر نفسه، ص ١٣١.

(١٣٥) محمد علي أبو يان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٤، ص١٦١.

* التخييل Fantasy مقصود به هنا العمليات الموجودة في أثناء أحلام اليقظة أو التهويم والاستمتاع بالفنون على وجه خاص.

(١٣٦) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص١٣٣.

(١٣٧) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، ص ١٤٣.

(١٣٨) جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، ص٢٤.

(١٣٩) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص١٣٥.

(١٤٠) فرانكلين باومر: الاتصال والتغير في الأفكار من ١٦٠٠م-١٩٥٠م، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩م، ص٣٤.

* أرنست كريس مؤرخ فن وعالم نفس وعالم اجتماع ولد في فيينا ودرس في جامعة فيينا وتوفي في نيويورك.

(١٤١) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص ١٣٨.

(١٤٢) المصدر نفسه، ص ١٣٨.

(١٤٣) المصدر نفسه، ص ١٣٩.

(١٤٤) المصدر نفسه، ص ١٤٠- ١٤١.

(145) Kendall L. Walton: Fearing Fictions, The Journal of philosophy. Vol 75 No.1, 1978. P.11.

(١٤٦) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص١٤٦.

(١٤٧) المصدر نفسه، ص ١٥٨.

(١٤٨) جيروم ستولنيتز: النقد الفني دراسة جمالية، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٧، ص ٦٩٢.

(١٤٩) شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ص ٤٢.

(١٥٠) المصدر نفسه، ص ٤٣.

(١٥١) شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ص٤٣.

(١٥٢) سيدي ولد ديب: . الجماليات الرومانسية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٢٩.

* أرنهايم ولد في ألمانيا وهو صاحب أول كرسي للأستاذية في سيكولوجية الفنون في جامعة هارفارد في الولايات المتحدة، بل في العالم أجمع، وصاحب دراسات ومؤلفات عدة حول الإدراك البصري وفنون التصوير والنحت والعمارة والسينما والأدب والموسيقى أيضا. وهو معروف ليس فقط بين علماء النفس، ولكن أيضا بين الفنانين والنقاد، ومؤرخي الفنون وعلماء التربية وقد أسهم أكثر من أي باحث سيكولوجي آخر في تأسيس ما يسمى بالجماليات السيكولوجية كنوع مستقل من فروع المعرفة النفسية. انظر شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص ١٦٠.

(١٥٣) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص١٦٠.

(١٥٤) المصدر نفسه، ص ١٦١.

(١٥٥) المصدر نفسه، ص ١٦١.

(١٥٦) المصدر نفسه، ص ١٦٢.

(١٥٧) المصدر نفسه، ص ١٦٢.

(158) Carrett, A, F: What Is Aestheyics? Oxford University, Press, London, 1932.

نقلا عن هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٤١.

(١٥٩) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص١٦٢.

(١٦٠) شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ص٤٩.

(١٦١) رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، جيروس بيرس، لبنان، ١٩٩٤م ص٩١.

(١٦٢) شاكر عبدالحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ص ٤٩.

(١٦٣) المصدر نفسه، ص ٥٠.

(١٦٤) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص١٦٤، ١٦٥.

(١٦٥) المصدر نفسه، ص ١٧٥-١٧٧.

(١٦٦) شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ص٧٢.

(١٦٧) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص٢٦١.

(١٦٨) المصدر نفسه، ص ٢٦٢.

(١٦٩) المصدر نفسه، ص ٢٦٣.

(١٧٠) المصدر نفسه، ٢٦٤ص-٢٧٠.

(١٧١) جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ص٢٢٩.

(١٧٢) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص٢٨٥.

(١٧٣) جان برتيملي: بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٣١٧.

(١٧٤) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص ٣٠٤- ٣٠٨.

* الروك نوع من موسيقى البوب أو الموسيقى العامة أو الجماهيرية نشأت في الولايات المتحدة تحت اسم روك أند رول في أوائل الخمسينيات ثم انتشرت حول العالم من خلال الفرق الغنائية التي تستخدم آلات موسيقية حديثة كالجيتار، وغالبًا ما تشير موضوعات هذه الأغاني إلى قضايا اجتماعية.

** موسيقى الجاز وهي تعتمد على الإيقاعات المميزة الواضحة التي تتحرك على أساسها أقدام الراقصين وتحريك أجسامهم وترجع جذورها إلى الموسيقى الشعبية للزنوج، وبشكل عام فإن موسيقى الجاز متأثرة بالإيقاعات المشهرة من موسيقى غرب أفريقيا ومن الهارموني الخاص بالموسيقى الأوربية، وأيضًا من الغناء الديني. انظر: جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ص ٣٩١.

(١٧٥) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص ٣١١-٠٣١٥

(١٧٦) المصدر نفسه، ص ٣١٨، ٣١٩.

*** الهيفي ميتال لون من ألوان موسيقى الروك تطور خلال سبعينيات القرن العشرين يمتاز بقوة الموسيقى وحريتها من القيود وصوت الجيتار القوي عالي التشويش مع استعمال الدرامز.

(١٧٧) المصدر نفسه، ص ٣٢٠- ٣٢٣.

(١٧٨) المصدر نفسه، ص ٣٦٣.

(179) Stephen King: Danse Macabra, Berkley, New York, 1981, P.118.

(١٨٠) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص ٣٦٤، ٣٦٥.

(١٨١) المصدر نفسه، ص ٣٦٤.

(١٨٢) شاكر عبدالحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص ٤٢٩- ٤٣٤.

(١٨٣) المصدر نفسه، ص ٤٣٦-٤٣٩.

(١٨٤) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص ٣٦٤.

(185) Johanston, Deivde, Adolesents, Motivation for viewing Graphic Horror IN: Human Communication Research, 1995, p.552.

(١٨٦) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص ٣٦٦- ٣٦٨.

(187) Viktoria Prohaszkova: The Genre of Horror, American Journal of Contemporary Research, Vol.2, No.4. April 2012, P.141.

(١٨٨) شاكر عبدالحميد: التفضيل الجمالي، ص ٣٦٩.

(١٨٩) المصدر نفسه، ص ٣٧٠.

مصادر ومراجع البحث

أولًا: المصادر والمراجع العربية:

١ – **أميرة حلمي مطر:** فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها) دار قباء للطباعة، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢ – **بندتو كروتشه:** المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧م.

٣ – **بنيلوبي مري:** العبقرية، ترجمة: محمد عبد الواحد محمد، عالم المعرفة، الكويت،٢٠٠٠م.

٤ – **جان برتيملي:** بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٢.

٥ – **جوردون جراهام:** فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، ترجمة: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،٢٠١٣.

٦ – **جلين ويلسون:** سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، ص٢٤.

٧ – **جوليوس بورتنوي:** الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٤م.

٨ – **جيروم ستولنيتز:** النقد الفني دراسة جمالية، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٧.

٩ – **حسين رشوان:** الابتكار الأسس النفسية والاجتماعية، المكتب الجامعي الحديث، ٢٠٠٧م.

١٠ – ر.أ. **سكوت جيمس:** صناعة الأدب، ترجمة: هاشم الهنداوي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد.

١١ – **راوية عبد المنعم عباس:** القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٧م.

١٢ – **رياض عوض:** مقدمات في فلسفة الفن، جيروس بيرس، لبنان، ١٩٩٤م.

١٣ – **زكريا إبراهيم:** فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة،١٩٨٨م.

١٤ – ـــــــــ: كانط أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٥ – ـــــــــ: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.

١٦ – **سعيد توفيق:** الخبرة الجمالية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م.

١٧ – **سيدي ولد ديب:** الجماليات الرومانسية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٦م.

١٨ – **شاكر عبد الحميد:** الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٩م.

١٩ – ـــــــــ: الفكاهة والضحك، عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٣م.

٢٠ – ـــــــــ: عصر الصورة، عالم المعرفة، العدد ٣١١، الكويت، ١٩٧٨م.

٢١ – ـــــــــ: دراسات نفسية في التذوق الفني، منشور إلكترونيا ضمن كتب عربية، د.ت.

٢٢ – ـــــــــ: العملية الإبداعية في فن التصوير، العدد ١٠٩، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧م.

٢٣ – ـــــــــ: الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، الكويت،٢٠١٢م.

٢٤ – ـــــــــ: التفضيل الجمالي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٦م.

٢٥ – **علي أبو ملحم:** في الجماليات نحو رؤية جديدة في فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٩٠م.

٢٦– **فرانكلين باومر:** الاتصال والتغير في الأفكار من ١٦٠٠م–١٩٥٠م، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩م.

٢٧– **فؤاد زكريا:** آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية، ٢٠٠٤م.

٢٨– ـــــــــ: التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٦م.

٢٩– **كانط:** نقد ملكة الحكم، ترجمة: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٥م.

٣٠– **كولنجوود:** مبادئ الفن، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة، القاهرة،٢٠٠٢م.

٣١– **مصطفى عبده:** فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩م.

٣٢– **مصطفى سويف:** الأسس النفسية للإبداع الفني، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م.

٣٣– **محمد على أبو يان:** فلسفة الجمال ونشأة الفنون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٤م.

٣٤– **هانز جيورج جادامر:** تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.

٣٥– **هربرت ريد:** الفن اليوم، ترجمة: محمد فتحي وجرجس عبده، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

٣٦– ـــــــــ: معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٣٧ – **هنتر ميد:** الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، ترجمة: فؤاد زكريا، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٩م.

ثانيًا- المراجع الأجنبية:

38 **- Andrew Bowie**: Schelling and Modern European. Philosophy Rutledge New York

39 **- Kendall L. Walton**: Fearing Fictions, The Journal of philosophy. Vol 75 No.1, 1978.

40 **-Carrett, A, F**: What Is Aesthetics? Oxford University, Press, London, 1932.

41 **- Gordon Gorham**: Philosophy of Arts, Rutledge, New york, 2005.

42 **- Hegel**: The philosophy of fine art, Trans.by F.P.B. Osmaston.G Bell and Sons London. 1920.

43 **-Hume**: The standard of taste, In: S D. Ross ed Art and its significance, An Anthology of aesthetic theory, New York press, 1994.

44 **- James Shlley** : the Cooncept of the Aesthetic , The Stanford nyclopedia of philosophy , Ed: Eward N.Zalta, 2022.

45 - **Johanston, Deivde**: Adolesents, Motivation for viewing Graphic Horror IN: Human Communication Research , 1995

46 - **Kevin Melchionne**: The Definition of Everyday Aesthetics, Contemporary Aesthetics journal Archive, vol: 11, 2013

47 - **M.Smith**: Engaging characters; Flection, Emotion, and the Cinema, Oxford: 3. Clarendon, press, 1995.

48 - **Stephen Davies**: philosophy of art: Blackwell Publishing, Oxford, LTD.USA, 2006.

49 _____: Definitions of art, Cornell University Press, New York, 1991.

50 _____: twentieth-century Anglo-American aesthetics The 20th: in: A companion to aesthetics Block Well Companion to Philosophy, john wily & Sons, 2009.

51 **-Stephen King**: Danse Macabra, Berkley, New York, 1981.

52 **-Theodone. Gracyk**: Hume's Aesthetics Metaphysics, Rese arch Lab, Stanford University, 2020.

53 **-Viktoria Prohaszkova**: The Genre of Horror, American Journal of Contemporary Research, Vol.2 , No.4. April 2012.