تربية الذوق الجمالي

للأستاذ الدكتور/ محمود البسيوني
أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية
كلية التربية - جامعة قطر

هل يتوافر الذوق بدون تربية مقصودة :

يظن البعض أن الذوق مسألة فطرية ، ولا يحتاج إلى رعاية أو تربية ، وهذا الاعتقاد خاطىء من اساسه ، لأن الطفل يولد في بيئة ، يتفاعل معها ، ويتشرب منها أشياء كثيرة ، ومن بينها الذوق ، أى أن البيئة المنزلية الأولى تعلمه أن يحب بعض الأشياء ويكره بعضها الآخر ، يقبل على أنواع من السلوك ويحجم عن انواع اخرى ، ولكي يكون هذا الطفل عضواً في المجتمع ـ عليه أن يكتسب منه كل العادات والمهارات والمفاهيم التي تجعله في النهاية منتمياً لهذا المجتمع . فهو يغني أغانيه ويردد اشعاره ، ويرتدى ما فصله له المجتمع ، ويحس بجمال انتاجه من السلع المختلفة . فالطفل حين يتفاعل مع بيئته المنزلية ، وحين يوسع دائرة التفاعل مع بيئته المدرسية ، ثم مع المجتمع ككل ، إنما يتدرج في اكتساب مقومات الذوق في سلوكه ، ولا يمكن أن نقول على هذا الاكتساب بأنه فطرة ، وإنما يمكن وصفه بأنه تربية غير مقصودة أو تلقائية . ويتميز هذا النوع من التربية بأن الطفل يتشربه بسلاسة ، وبدون وعى كامل ، فإذا كانت البيئة مرتقية في تذوقها ، ارتقى تذوقه ، وإن كانت متدنية ، تدنى ذوقه ، وهو لا يجادل أثر هذه البيئة في تكوينه الذوقي ، وإنما يمارس ما تعلمه تلقائيا سواء اكانت هذه الممارسة على مستوى متدنٍ أو رفيع .

هذه سيدة تعلمت تلقائياً من البيئة أن تلبس أفخر الثياب واغلاها ، وأكثرها اناقة وبهرجة في الألوان ، ويدل ذلك على مستوى من الذوق في الملبس اكتسبته من بيئتها ، لكنها حينما اصيبت بزكام ، كانت تستخدم ورق الكلينكس ، وترمى به على الارض ، دون اكتراث لما يسببه ذلك من قبح وذوق فاسد .

وهذا الموظف الذي يعود الى منزله يخلع ملابسه ويلقى بها متناثرة في أماكن متفرقة من الغرفة ، غير عابىء بالمنظر الذي يسيء به إلى الذوق ، الجاكت على مقعد ، والبنطلون على السرير ، والحذاء في الصالة ، ويحتاج الى من يسارع خلفه ليضع كل شيء في مكانه . هذا الموظف لم يكتسب قدراً كافياً من الذوق ليسعد بالنظام .

وهذا الثري يقرأ خطاباً في عربته الكاديلاك المسرعة ، وما لبث أن مزقه الى فتات صغيرة ، والقى بها في الهواء ، فانتشرت في الشارع واساءت الى مظهره .

وهذه طالبة جلست امام منضدة الدراسة المصنوعة من خشب الأرو واخذت بقلمها الأسود تخطط فوقها ، وتحدث بقعاً سوداء مفسدة للذوق ، ولم تشعر بسوء ما فعلته .

أين الفطرة في هذه المسائل ؟ إن تلك الأمثلة تصور نوع التربية التذوقية غير المقصودة التي تتم عرضاً في البيئة المنزلية أو الاجتماعية خارج المنزل ، ولا تمكن الشخص من الارتقاء بشعوره ليحب الجمال ويعشقه ، ويتأفف من القبح ويلفظه . ولا مناص إذاً من تربية مقصودة للذوق ، تتم في المدرسة وخارجها ، حتى يشب المواطن محتمياً بالجمال ، مقدراً له ، ومحافظا عليه . فلنحاول التعريف بالذوق لنغوص في كيفية تربيته .

ما المقصود بالذوق ؟

هو قدرة الإنسان على الاستجابة للجمال ، واستهجان القبيح في مواقف الحياة المختلفة ، والشخص الذواق يستجيب بحساسية في تصرفاته ، يدرك من خلالها الجمال ، ويرعاه ، وينشره ، ويعدى به غيره ، ويتطلب الذوق شمول النظرة ، أى قدرة على الملاحظة والتعميم الجمالي في أكثر من محيط ، والذواق انسان نمت حواسه فأصبح يستجيب للأصوات ، والأنغام ، والأشكال ، والمعاني ، يستطعم الجمال ، ويستهجن القبيح ، ويئن من النشازة .

الذوق معناه الاستجابة الوجدانية لمؤثرات الجمال الخارجية ، هو اهتزاز الشعور في المواقف التي تتوافر فيها العلاقات الجميلة والتى تجعل الأنسان يحس بالمتعة والارتياح ، أولا تتوافر فيها العلاقات الجمالية فيحس الإنسان بالقبح ويحاول لفظه ، ويتحرك نحوه ليحيله إلى جمال يمتع الإنسان . يتضمن الذوق إذا القبول والنفور ، المتعة والتأفف ، الإقدام والاحجام ، الرضى والرفض ، أى ان الذوق حركة دينمية قابلة للتأثير والتأثر قوامها عشق الجمال ولفظ

القبح . وفي قاموس التربية عرف الذوق الفني بأنه الحساسية للشكل الفني ، والذوق يتضمن القدرة على التمييز بين الحسن ، والمتوسط في الحسن ، والسيء في الأشياء التي يصنعها الانسان وفق معايير مفروضة ، ولتقرير اختيارات مناسبة وفق مجموعة من المعايير ، . .[1]

ويرى رسل لينز أن الذوق قوامه ثلاثة أشياء شائعة عند كل فرد ، الأول التربية والتي لا تقتصر على الجانب الرسمي ولكن تتضمن أيضا التربية غير المقصودة بما في ذلك البيئية . والعنصر الثاني الإحساس الذي يمكننا من ادراك الشعور واستقباله . اما العنصر الثالث فهو الأخلاق ، والذي يرتبط بالمعتقدات والمبادىء التى توجه سلوك الفرد ، وتكون أطاراً للحكم على سلوك الآخرين .[2] ويفسر لينز ضرورة أن يكون للفرد ذوق لأن ذلك يمكنه من توسيع قدراته في المتعة . والذوق ليس له قيمة في حد ذاته ، إنما اهميته كما يرى ، فيما يؤدى إليه من ايجاد تغيير في حياتنا .[3] أما فكرة أن الذوق الرفيع يمكن أن ينتقل من الغنى إلى الفقير كما يحدث فى عملية التقطير ، أو الانتشار الغشائي ، هذه فكرة تقليدية ارستقراطية ، وحينما يتوافر نوع من الثراء الارستقراطي والمكانة المرموقة ، والقوة ، والتربية كما كان متوفراً في القرن الثامن عشر ، فان هذه الفكرة تبدو ممكنة ، ولكن في عصر كالذي نعيش فيه ، وتوجد فيه انواع كثيرة من الأرستقراطيات ـ قادة الصناعة ، المفكرين ، نجوم ونجمات عالم الترفيه . . كل هؤلاء يتسابقون لوضع معايير للذوق ، أما فكرة أن ما يبدو جيداً بالنسبة للغنى يكون جيداً بالنسبة لكل فرد فكرة تدعو للسخرية[4]

هل الذوق مرتبط بتخصص دون الآخر ؟

البعض يظن أن الذوق مرتبط بتخصص معين ، ويرجعه الى سائر الفنون : تشكيلية ، أو حركية ، أو تعبيرية ، ويستبعده من مجالات مثل العلوم ، والرياضيات ، فهل هذا صحيح ؟

للأجابة على هذا التساؤل لابد من عودة إلى مفهوم المادة الدراسية ، فلو اخذت على أنها مجموعة من الحقائق كشفها الجنس البشري عبر تاريخه الطويل ، ومرتبة كرونولوجياً حسب

اكتشافها ، وملخصة ومبوبة بحيث يسهل نقلها الى التلاميذ ، لو اخذنا المادة الدراسية على هذا النحو ، فإن عامل الذوق بمستواه الرفيع ، قد يغيب منها ، لأن وضع المادة الدارسية في قالب يعنى الاهتمام بالصياغة وفي ذلك لابد أن يظهر عامل الذوق في اسلوب الصياغة ، ولكن في الأحوال التي تختفى فيها الصياغة ، وتلقى المادة مجرد سرد لحقائق مجردة لا يربطها فكر مسيطر أو مغزى ففي هذه الحالة يضمحل الذوق المرتبط بها .

والمادة ليست مجرد حقائق ، وانما سلسلة من الخبرات المتكاملة ، لا يسهل فيها فصل الحقيقة عن مذاقها ، وعن ملابساتها الثقافية التي احاطت بكشفها ، ويؤازر هذا الرأى جون ديوي الذي يقول :

« لا يمكن تمييز الخبرة الجمالية تمييزاً حاسماً عن الخبرة الـذهنية ، مادام من الضروري لكل خبرة ذهنيـة أن تحمل طابعاً جمالياً ، حتى تكون هي نفسها تامة مكتملة »[٥] ويستطرد : « ليس ثمة خبرة ـ كائنة ما كانت ـ يمكن أن تعد « وحدة » اللهم الا إذا كانت تملك كيفية أو صيغة جمالية . »[٦]

فمفهوم الخبرة يتضمن العامل الجمالي مهما كانت طبيعة هذه الخبرة أو نوعيتها ، وحين نتصور أن المادة الدراسية تمثل خبرة متكاملة ، حينئذ يدخل العامل الجمالي ضمن مقوماتها . ويبدو جلياً من هذا المنطلق أن تربية الذوق الجمالي لا تقتصر مسئوليتها على مادة دراسية دون أخرى ، فالمعلمون على اختلاف تخصصاتهم يتعرضون للعامل الجمالي وتربية الذوق ، كل في مجاله ، وإن بدا ذلك غير واضح . بل إن أية مادة دراسية لا تهتم بعامل الذوق ، واثارة الاحساس بالجمال والرقي من خلال الدراسة أو التفحص فانها قد تتحول إلى مادة آلية ، جافة ، مجرد مجموعة من الحقائق لا يتذوق الدارس قيمتها ، وينظر إليها كعبء للتذكر ، دون أن ينفعل لها بوجدانه .

بدأ الكاتب يدرس الرسم لأول مرة لطالبات قسم التربية الفنية ، فاسطحبهن الى معمل البنات حيث اتيح لهن رسم قطاع في ساق عباد الشمس تحت الميكروسكوب ، ومر الكاتب

على سائر الميكروسكوبات ليرى المناظر المتاحة تحت عدساتها . فظهر نظام من الوحدات الدائرية الصغيرة ، ذات اللون الأحمر ، ومجموعة اخرى شبيهة ذات اللون الأخضر ، وكل مجموعة لها نظام ، وتترك فراغاً أقرب الى اللون الأزرق الباهت وظهرت الحقيقة العضوية النباتية غير مفصولة عن نظامها الجمالي ومذاقه . وبعد ان اتمت الطالبات الرسم توافرت عشر تراجم ايقاعية جمالية لقطاع في ساق عباد الشمس ، قريبة من الرسوم التجريبية الحديثة ، ولها اساسها العضوي المستقى من الطبيعة . هذا المثل يبين أن الخبرة في الرؤية والتفحص لها كمالها الذي يجعل للحقيقة البصرية وجهين : واحد علمى والثاني جمالي وكل يتمم الآخر . إن مدرس النبات حين يهتم بتدريس الجانب العلمي لا يغفل الجانب الجمالي ، ومدرس الفن حين يؤكد الجانب الجمالي لا يغفل الجانب العلمي ، وحينئذ يلتقى كل من العالم والفنان ليؤدي كل دوره في تكامل الخبرة واعلان جانبها الذوقي والجمالي .

وحين يتصور البعض أن العلم موضوعي والفن ذاتي فهل يعني ذلك أن العلم يخلق من العوامل الوجدانية والتذوقية ، بينما تتوافر تلك العوامل اكثر في ميدان الفن ؟ قد اوضح اليوت ايزنر أن معلم الرياضيات حينما يعطي مسألة حسابية لتلاميذه يتوقع أن يحصل منهم على اجابة واحدة ، بينما مدرس الفن لو أعطى لتلاميذه موضوعاً للرسم فإنه لا يتوقع اجابة واحدة ، وإلا دل ذلك على فساد التدريس[٧] هل معنى ذلك أن المدخل العلمي لا يدخله الذوق ، أو يدخله بطريقة مقننة ؟ وهل المدخل الفني يظهر فيه الذوق أكثر ويسمح فيه بالنزعات الفردية ؟ في اعتقاد الكاتب أن الذوق متغلغل في كلا المدخلين ، وهو يتكيف حسب نوع المدخل والموقف .

إن الفنان حينما يترجم الطبيعة يضفي عليها مشاعره ، وحينئذ تحمل تعبيراته عنها بصمته الشخصية ، ووجدانه ، ومذاقه ، وتعبيراته حينئذ لا تقارن بالأصل الطبيعي الذي يكون قد انصهر وتحول في تجربته الفنية الى شيء جديد . ويقول باپلو پيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) إن الانسان في بداية حياته اخترع العجلة لتسهل له الانتقال من مكان الى آخر بدلا من استخدام قدميه ، و « إذا كانت العجلة لا تشبه قدم الإنسان ، فلا يمكن أن يكون هذا نقد

لها . »[٨] ودلالة كلام بيكاسو بالنسبة للفن واضحة ، إذ أن الفنان ينتهى عادة الى شيء لا يضاهي الطبيعة ، وعدم المضاهاة لا يعتبر عيباً في الفن . ويقول چون ديوي « . . إن الفن ليس هو الطبيعة ، وإنما هو الطبيعة معدلة بفعل اندماجها في علاقات جديدة تولد بمقتضاها استجابة انفعالية جديدة »[٩] ومادام الإنسان الفنان هو اداة التشكيل فالفن الذي يمثل حصيلة تفاعله مع الطبيعة سيخرج بصورة مغايرة للطبيعة الظاهرة لو صورتها الكاميرا ، حيث أن الفنان ينظر الى الطبيعة وهي مغمورة بانفعاله ، ولذلك ستظهر تراجم واساليب واتجاهات وطرز متنوعة للتعبير الفني عن الطبيعة بقدر توافر عدد الفنانين ومناهجهم الثقافية عبر العصور ، وقل أن نجد ترجمتين متطابقتين لاثنين من الفنانين ، بل إن الفنان الواحد لو قام بالتعبير عن موضوع واحد في الطبيعة عدة مرات ، لظهرت في كل مرة ترجمة مغايرة للترجمة السابقة أو اللاحقة ، لأن الفنان بفضل زيادة خبراته واستمرارها يمر في لحظات مختلفة من التغير بتغير انفعالاته من لحظة إلى أخرى . ولذلك فان الفنان يسجل مشاعره في لحظة معينة حول ما يثيره في الطبيعة بأوسع معانيها ، وحينما نمو المشاعر وتتطور ، فإن تسجيلها يأخذ قوالب جديدة تواكب قدرة الفنان على الإبداع .

ولا يظن الكاتب أن هناك ثمة خلاف بين الفلاسفة أو الفنانين في صلة الفنان بالطبيعة ، فحين قال فرانسيس بيكون « الفن هو الانسان مضافاً إلى الطبيعة »[١٠] لم يذهب بعيدا عن المعاني التي شرحت آنفا ، ولا يخرج ذلك عن قول جيمز هويسلر « إن الطبيعة تغنى لحنها المميز للفنان وحده »[١١] أى أن الفنان بمشاعره الخاصة هو الذي يكشف نظام الطبيعة ويعبر عنه بطريقته الخاصة . وحين قال توماس بروني « الفن هو احكام الطبيعة » كان يعترف ضمنا بأن الطبيعة لا تطهر وحدها محكمة إلا من خلال اعين الفنان ، فالفنان هو الذي يستبعد العارض ويؤكد الدائم ، يكشف الايقاع والتوافق في الطبيعة ويعبر عنها فيدركها الناس الذين يحسون حينئذ بكمال الطبيعة وجمالها . ولذلك كلما احكم الفنان العلاقات التشكيلية كان يعطى صورة ادق لما تكون عليه الطبيعة . واحكام العلاقات ليس مسألة موضوعية خالصة ، وإنما هو في صميمه مسألة ذاتية موضوعية في نفس الوقت ، ويؤكد ذلك واسيلي كاندنسكي الذي يقول :

« فيما بعد كنت اصور احياناً منظراً طبيعيا « من الذاكرة » وكان ذلك أفضل من حرية تصويره من الطبيعة . »[١٢] فلعله يكشف بقوله الذاتية الموضوعية للابداع الفني ، حيث أن رسم المنظر الطبيعي من الذاكرة ودون أن يقف الفنان مباشرة امامه معناه أنه اعطى نفسه فرصة لإحكام العلاقات التشكيلية التي قد تغيب عنه لو أنه ظل امام الطبيعة ينقلها بحرفيتها ودون أن يسيطر على تلك العلاقات ويكشفها .

ادراك المتفرج للأعمال الفنية وتذوقها

ولا يمكن الادعاء بأن كل متفرج قادر على ادراك الأعمال الفنية وتذوقها فحيث ينتهى الفنان من عمله الفني سيجد هذا العمل استجابات مختلفة باختلاف ثقافة المتفرجين واهتماماتهم ، ولذلك لابد أن تتوافر بضعة شروط يمكن من خلالها توقع مستوى استجابة المتفرج ونوعيتها ، ولعل من هذه الشروط مدى تعلمه السابق ، وتدريبه على تذوق القطع الفنية ، ورصيد هذا التعلم يكون من نوعية الخبرة التي يعشها الفنان فتسمح حينئذ بمساعدة المتفرج على ادراك ما ينتجه الفنان ويستطيع أن يتذوقه ويجد له صدى في تجربته في الحياة .

ويؤكد البرت بارنر : « أننا ندرك فقط ما تعلمنا أن نبحث عنه ، سواء في الحياة أو الفن . وسواء استخدام الفنان خامة التصوير ، أو الكلمات ، أو الأنغام الموسيقية ، فإنه قد جسد خبرة في عمله ، ولكى نتذوق صورته أو قصيدته أو سيمفونيته ، لابد لنا من إعادة تشكيل خبرته فى انفسنا قدر استطاعتنا ، ولا يوجد فارق جوهري في النوع بين خبرة الفنان ، وخبرة الذي يشاهد عمله ، مهما كان التفاوت في قدرات كل منهما . تنبع خبرة الفنان من أرضية خاصة ، قوامها مجموعة من الاهتمامات ، وعادات الادراك ، والتي تشبه عادات العالم الفكرية ، يمكن للأشخاص الآخرين أن يشاركوا فيها . ولكن حدوث هذه المشاركة يتوقف على مدى رغبة المتفرج في بذل الجهد اللازم لاكتساب مجموعة من العادات المتشابهة ، وأرضية مشتركة . فلكي ينظر المتفرج مثلما ينظر الفنان لابد أن يمر في عملية تحصيل ليس لها طريق مختصر ، ولا يمكن اكتسابها بوصفة سحرية أو بخدعة ، إنها لا تتطلب أفضل طاقاتنا

التي نستطيع أن نبذلها فحسب ، ولكن تنشر بطريقة توجيهها التى تعتمد على فهم علمي لمعنى الفن وعلاقته بالطبيعة البشرية . »[١٣]

وهكذا يجيب بارنز ضمنا على الذين يشكون من أنهم لا يفهمون الفن ، فهم حين لا يبذلون جهداً للتحصيل لابد أن يصعب عليهم عملية الفهم والرؤية الفنية السليمة ، وفي معظم الأمور نعترف بضرورة التحصيل واكتساب الخبرة لكي نسوس هذه الأمور ، نعترف بذلك في الطب والهندسة ، والاقتصاد ، ولكن حينما نأتى لميدان الفن ننسى هذا المبدأ ونظن أن الرؤية السليمة أو المتعة الجمالية يمكن أن تتم على مستوى رفيع بدون عملية تحصيل سابقة واعية ، لكن هذا أمر متعذر .

وقد نبهنا رسل لينز بمتوسط عدد رواد متحف المتروبوليتان بنيويورك في السنوات الخمس الأخيرة ، ووجد أن عدد الزائرين في السنة الواحدة يبلغ ٢٠٠٠,٠٠٠ نسمة ، ومعدل عدد الزائرين فى أحد أيام الآحاد هو ٣٠,٠٠٠ متفرج .[١٤] ما معنى هذا ؟ معناه ببساطة أن نسبة كبيرة من الجمهور لديهم وعى فني ثقافي يمارسونه في وقت فراغهم وعطلاتهم الأسبوعية ليستمتعوا بالكنوز الفنية التي تركها الأجداد . ولو انتقلنا إلى المتحف المصري بالقاهرة كان يلاحظ الكاتب خلال زياراتـه أن الذين يفـدون الى هذا المتحف بكـثرة هم الأجانب السائحون ، الذين تحملهم اتوبيسات السياحة الكبيرة افواجا وافواج من مختلف الجنسيات طوال اليوم ، بينما المواطنون الأصليون الذين يفدون إلى المتحف يومياً يعدون على الأصابع . ويواصل رسل لينز حديثه عن متحف الفن الحديث بنيويورك الذي كان مبناه منذ سنوات صغيراً نسبيا مما اضطر المسئولون عنه الى محاولة الاكتتاب بمبلغ ٣ ملايين دولار لتوسيعه ، حيث أن كثرة ارواد وتكاثفهم كان يعوقهم من رؤية المعروضات . ومتحف الفن الحديث بنيويورك كان في العشرين سنة الأخيرة تأثيره على الذوق تأثيراً كبيراً . كما أنه كون اعداء ، واستثار الكثيرين ليطلقوا عليه النكات ، اكثر من أى متحف آخر . كل ذلك لأنه أصبح ينظر إلى هذا المتحف على أنه الفدائى الذي يحمل السيف المدافع عن حقيقة الجمال المعاصر .[١٥] ويرشدنا هذا بأن هناك مؤسسات رسالتها الارتقاء بأذواق الجمهور ، وامتاعه بعادات ايجابية في

التذوق .

هل المودة تؤثر في الذوق ؟

لا ريب أن تيار المودة يؤثر تأثيراً فعالاً في تغيير الذوق في : الملبس ، وادوات الزينة ، والأثاث ، والسيارات ، وتؤدى محال الأزياء في كل من باريس ولندن ، ونيويورك دورها في تغيير الذوق ، وتجتذب مجالات الأزياء الكثيرين الذين يقلدون ارشاداتها مسايرة منهم للذوق المتغير .

ومع تيارات المودة نشاهد ادوات المكياج التي يصرف عليها الجنس اللطيف سنويا سبعة آلاف مليون دولار كما اذاعت ذلك جريدة الأهرام[١٦]

والرجال لهم المودة الخاصة بهم ، بعض المجلات المصرية تعطى تقريراً مصوراً عما كان يحدث منذ ٥٠ سنة أو أكثر ، وتصحب ذلك بصور مما كان ينشر حينئذ ، وتحوى هذه الصور اشخاصاً يرتدون الطرابيش ويتدثرون بملابس ضيقة ، ويظهرون بمظهر يختلف في حجمه عن المظاهر المعاصرة . كان البنطلون له حافة من اسفل قد اختفت حاليا ، كما اختفى معها البنطلون الذي كان يفصل على شكل الجرس ، واصبح البنطلون اكثر ضيقاً ، وصارت ياقة الجاكيت رفيعة بعد أن كانت عريضة ، واصبح التضخيم في حجم الملبس ممجوجاً . والمودة تشد الناس للعيش في الحاضر ، وعدم الالتزام بالتقاليد الجامدة . وكل هذا يوضح أن المودة لها تأثيرها في تغيير الذوق السائد في مجموعة .

وكثير من الناس الذين ازدادوا ثراء بأساليب مفتعلة ، يحاولون أن يكسبوا احترام المحيطين بهم بمسايرتهم للمودة ، وفي الأحوال التي ينقصهم فيها الثقافة المعاصرة فإنهم يستعينون بمختصون لينوبوا عنهم في خلق المناخ المساير للمودة والذي يضمن لهم احترام الذين يتعاملون معهم . والمودة تدخل في كل شيء في الملبس والأثاث وشكل السيارة وتصميم جهاز الهاتف ، وفي شكل ساعة الحائط ، وسلة المهملات .

هل الذوق ثابت أم متغير ؟

وتبعاً لانتشار المودة فإن الذوق السائد سيكون متغيراً ، أما إذا كان الشعب محافظاً ، غير متفتح للمودة ، فإن الذوق في هذه الحالة يميل إلى الثبات ، وقد أصبح الثبات أمراً متعذراً في القرن العشرين بسبب الاتصالات التي تتم من خلال اجهزة الاعـلام ، والصحف ، والمجلات ، وما تعرضه دور الأزياء الكبرى من ملابس جاهزة . ومن العوامل المؤثرة في الذوق المحلي ، كل انواع السلع المستوردة من الخارج ، وبخاصة من الغرب ، وهى تغرى المواطن ، وتدفعه لتفضيلها عن المحلي لما تحمله من ذوق ارقى ، وتكنولوجية أمتن ، وسعر مناسب .

وإذا كان من طبيعة الحياة ذاتها التغير والتطور ، فليس من المتوقع أن تجد الناس يعيشون بأذواق اسلافهم ، إنهم يعيشون في الحاضر ، وبعقل الحاضر ، لا بعقل قدماء المصريين أو الاغريق أو عقل لويس الرابع عشر .

والذوق معد ، فإذا ظهرت في الأسواق سلعة ولها طابع جمالي مميز ، اقبل الناس على اقتنائها ، ويتم الاقتناء عادة بتقليد بعضهم البعض ، مما يؤدي إلى سرعة انتشارها ، وسيطرة ذوقها على الجماهير .

والذوق حينما يتبلور في حضارة معينة ، يميل الى الثبات ، ويمكن استنتاج ذلك من طرز الحضارات القديمة : المصرية ، والإغريقية ، والرومانية ، وحضارة عصر النهضة ، حتى سمات المدينة في القرن العشرين ، وذوق كل حضارة هو ثمرة لتغيير ذوق الحضارة التى سبقته ، ويتم التغيير بفاعلية الرؤية الجديدة ، وفلسفتها ، وجهد الفنانين في انتاج الأمثلة الملموسة التي تعطى الذوق لحماً ودماً مغايراً لما كان سائداً في العصر السابق ، وموجات الثبات والتغير التي تتلوها موجات أخرى من الثبات ، والتغير من الأمور الملاحظة في انتشار الذوق ، فالانسان المحافظ يميل إلى التمسك الحرفي بالتقاليد ، وما يرتبط بها من أذواق ، بينما الإنسان المتطور ينسلخ تدريجياً من التقاليد لاكتساب تقاليد جديدة اكثر تلاؤماً ، وتكيفا مع الأوضاع

الجديدة ، ويلاحظ هذا التذبذب بين المحافظة والتغيير حينما الغيت الطرابيش في مصر ، وظل نفر من الناس يرتدونها ، وحينما الغيت الألقاب ، وظل البعض إلى اليوم يكتبونها في الوفيات ، وحينما استبدلت الحناطير بالسيارات وظل البعض إلى اليوم يفضلون الحناطير .

هل للنقد الفني تأثير في تغيير مسار الذوق ؟

النقد الفنى ضرورة للارتقاء بالذوق ، والتطور به ، والنقد معناه اصدار احكام يزن بها الناقد ما تحقق ، وما لم يتحقق ، وهو أيضا دعوة إلى الرؤية للذين لا يملكونها ، حتى يروا قيماً جديدة ، ويحسوا بها ، فيشاركون في المتعة بالذوق المعروض ، ويسايرونه ، وبدون النقد الفني تظل الحواس مغلقة ، ويظل اعتماد الإنسان على الموروث ، وعلى المنهج المحافظ ، إن المؤلف الذي كتب « غزل البنات » التي مثلها نجيب الريحاني للسينما ، كان يضع نقده للمعايير الاجتماعية في قالب روائي ، فالمعلم الذي يربى الأطفال لا يساوى شيئا إذا قورن بمدرب الكلاب ، والمقارنة التهكمية في الأداء التمثيلي واضحة في ابراز خلل المعايير الاجتماعية ، ودعوة إلى اصلاحها .

والنقد يمارسه المتخصص الذكي مثلما يمارسه الأكاديمي المحافظ ، وتاريخ الفن يحفل بأمثلة توضح الصراع بين الناقد المحافظ وبين الفنان الثوري المتطور ، نسوق نماذج منها لنبين كيف يكون النقد الفني أحياناً مضللاً ، ويقف ضد التطور ، ويقاومه ، ويظهر ممثلا للرجعية المتعارضة مع عمليات تغير الذوق الحتمية ، التي تواكب تطور المجتمع .

ترك اندريا دلا فروكيو (١٤٣٥ ـ ١٤٨٨) لوحته لتلميذه ليوناردو دافنيشى (١٤٥٢ ـ ١٥١٩) وسافر ، ولما عاد وجد أن ليوناردو قد رسم في فراغ الصورة الذي لم يكن مستكملاً ، ملاكاً بذّ فيه استاذه ، وبتواضع الفنان الواعي طلق ڤيروكيو التصوير واقتصر في انتاجه على النحت ، مطبقاً المبدأ اتسمح : « رحم الله امرأً عرف قدر نفسه . »[١٣]

ولقد اعترض الناقد الإنجليزي چون راسكن (١٨١٩ ـ ١٩٠٠) على الفنان چيمز هويسلر (١٨٣٤ ـ ١٩٠٣) الذي طلب ثمنا باهظاً في لوحة لم تستغرق منه زمناً ، وكانت في

نظر راسكن مجرد بقع من الحبر قذف بها الفنان في وجه الجمهور . كان راسكن له سطوته كناقد مما أثار عليه حنق الفنان الذي احتكم بدوره إلى القضاء ، أنها خلاصة تجربته في الحياة ، وتحمل عناء السنين الطويلة من البحث والانتاج ، فهى إذا لا تقاس بالزمن الذي انتجت فيه ، وإنما بما تلخصه من خبرة طويلة ، اخذت وقتاً ملحوظاً لتنضج وتتضج . ولقد كسب هويسلي القضية ضد راسكن ، وصارت حدثاً تاريخياً يصحح مسار النقد ووظيفته .[١٨]

وتهجم الناقد الفرنسى لويس ڤوكسل على معرض هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) وصحبه حوالي عام ١٩٠٥ ، وكانوا قد وضعوا في مدخل المعرض تمثالا لدوناتللو (١٣٨٦ - ١٤٦٦) قال ڤوكسل ساخراً في الصحافة الفرنسية : « دوناتللو بين الوحوش » ، وهذا يبين نظرته الأكاديمية التي لم تكن تدرك الأبداع والتجديد الذي حققه ماتيس وصحبه ، والذي اعترف به فيما بعد تحت مسمى « المدرسة الوحشية . »[١٩]

كما تذكر جهد الفنانين التأثيريين في نهاية القرن التاسع عشر وكيف أن لوحاتهم لم تكن تقبل للعرض في صالون باريس الذي تسيطر عليه اذواق الأكاديميين ، جمع هؤلاء أعمالهم وعرضوها تحت ما يسمى « صالون المرفوضين » ومن العجب العجاب أن بعض هذه الصور التي كانت ترفض اصبحت اليوم تباع بملايين الدولارات . فمنذ سنتين بيعت لـوحة لڤـان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) بسبعة ملايين دولاراً في مزاد بنيويورك .

ويعرض ليوننللو ڤينتوري لقضية الذوق باعتباره الحكم في تفضيل اتجاهات معينة في الفن عن أخرى ، فمثلا كانت الصور في الفترة البيزنطية ذات ارضيات ذهبية ، ثم حدث نوع من تحطيم هذا الاتجاه ، واستبدال الأرضية الذهبية بأشكال في المنظور انتهت بسماء زرقاء . فهل الاتجاه الثاني افضل من الأول ؟ يقول ڤينتوري : إن هناك قطعاً فنية ممتازة في كلا النوعين ، كما أن هناك قطعاً أخرى في كلا الاتجاهين أقل جمالاً ، والمسألة أن ارضية المنظور تنتمى إلى مدينة كانت تعطى ثقلا للعالم الملموس ، لكن تشكيل نوع الأرضية لا علاقة له بمستلزمات الفن ، وإنما له علاقة « بالذوق » .[٢٠]

فالذوق هو العامل الفيصل في النقد الفني . والذوق يكون تقدمياً أو محافظاً ، والتقدمي يكشف القوى الخلاقة والنظرة المستقبلية ، أما الذوق المحافظ فيخضع للسائد ، ويخشى المغامرة . وافضل النقد النوع الذاتي الذي يمارسه الفنان الواعي ، والمتذوق المتبصر ، فيعدل نفسه بنفسه ليكون قدوة للتطور ومسايراً له .

الخـلاصـــة

أن التذوق يمثل الاستجابة الوجدانية التي يميز بها الإنسان بين الجميل والأقل جمالا والقبيح في كل ركن من اركان الحياة . وكلما ارتقى ذوق الإنسان تمكن من الاستمتاع بالقيم الرفيعة في الحياة المنعكسة في سائر الفنون وفي الخبرات البشرية المتكاملة بوجه عام . لكن ارتقاء الذوق يتشربه المرء بتفاعله التلقائى مع البيئة التي تتسع تدريجياً من المنزل الى المدرسة وإلى المجتمع ، ويتوقف الأمر على مدى رقي البيئة من الناحية الذوقية ، ولذلك فإن الأمر لا يجوز أن يترك للمصادفة ، بل يتحتم وجود تربية جمالية واعية مقصودة ، تمكن المتعلم من التذوق ، والنقد ، والنقد الذاتي على الأخص واصدار الاحكام الجمالية السليمة . وهذه التربية تحتاج الى تحصيل ، واكتساب خبرات ، والى عناء وجهد ، حتى يتخطى ذوق الإنسان وتذوقه النوع الموروث والمألوف ويتعداه الى المبتكر المتطور الذي يساير الحياة المعاصرة في القرن العشرين . إن تربية الذوق قضية مهملة في التعليم العام ، وقد آن الأوان لسائر المدرسين أن يقوموا بدورهم في الارتقاء بالذوق ورعايته بإيجاد الظروف التى تدرب التلاميذ على ممارسته في شتى العلوم والفنون والخبرات الميسرة ، بصرف النظر عن تخصصاتهم ، فالذوق قضية عامة تهم كل المشتغلين بالتربية وبوسائل الإعلام المختلفة وكل المؤسسات التي تخدم الجمهور .

الهوامش

(1) Carter V. Good, ed. : Dictionary of Education, N.Y. McGrew-Hill Book Co., 1973, P 584

(2) Russell Lynes, The Tastemakers, N.Y. : Dover Publications Inc., 1980, P 340

(3) Ibid, P 341

(4) Ibid, P 166-7

(٥) جون ديوى ، الفن خبرة ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٣ ، ١٩٦٣ ص ٦٩ .

(٦) نفس المرجع ، ص ٧٢ .

(٧) في مؤتمر الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن (INSEA) جريودي جانيرو بالبرازيل سنة ١٩٨٤ .

(8) ed. A.E. Gallatin, Of Ait-Plato to Picasso, N.Y. : George Wittenborn Inc., 1963

(٩) جون ديوى ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٣٧ ـ ١٣٨ .

(10) A.E. Gallatin, Of Art-Plato to Picasso, N.Y. : George Wittenborn, Inc., 1963, P 33

(11) Ibid, P 23

(12) Robert L. Herbert (ed.) Modern Artists on Art, Englewood Cliffs, N.Y. : Prentice-Hall, Inc., 1964, P 33.

(13) Albert C Barnes, The Art in Painting, N.Y. : Harcourt Brace and Co., 1937, P 7

(14) Russell Lynes, Op. Cit, P 262

(15) Russel Lynes, Op. Cit, P 263

(١٦) جريدة الأهرام ، القاهرة ١٩٨٥/٥/٣١ ص ٥

(17) Peter and Linda Murray. The Penguin Dictionary of Art and Artists, N.Y. : Penguin Books, 1984, P. 230

(18) Ibid, P 444.

(١٩) محمود البسيوني ، الفن في القرن العشرين ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ ، ص ٤٩ .

(20) Lionello Venturi, History of Art Criticism, N.Y. : E. P. Dutton Co, Inc., 1963, P. 299-321.