

الاجتماع الذين اهتموا بالظاهرة الفنية حيث بينت أهم الأسس التي تقوم عليها؛ ثم حللت أعمال بعض العلماء في إطار المدارس الاجتماعية التي ينتمون إليها، من خلال إبراز مختلف الأطر المعرفية والمنهجية التي تميز هذه المقاربات النظرية، وأهم منطلقاتها وفرضياتها العلمية التي يمكن للباحثين في هذا المجال اعتمادها كخلفية علمية في بحوثهم التي ترتبط بالواقع الاجتماعي لظاهرة الفن في مختلف المجتمعات.

-الكلمات المفتاحية: الفن؛ علم الاجتماع؛ علم اجتماع الفن.

Abstract:

The present study deals with art from a sociological perspective. At first, it dissected the works of sociologists who were interested in the artistic phenomenon ; then analyzed the work of some scientists within the framework of the social schools to which they belong, by highlighting the different cognitive and methodological frameworks that characterize these theoretical approaches, and the most important principles and scientific hypotheses that researchers in this area can be adopted as a scientific background in their research that relate to the social reality of the phenomenon of art in different societies.

-Keywords: Art; Sociology; Sociology of Art.

ظاهرة الفن من منظور سوسيولوجي

د. جبالة محمد

جامعة معسكر

mohamed.djebella@univ-mascara.dz

الملخص:

تتناول الدراسة الراهنة الفن من منظور سوسيولوجي، حيث قامت، في البداية، بتشريح أعمال رواد علم



تمهيد:

تعتبر ظاهرة الفن من بين الظواهر الاجتماعية التي عرفت المجتمعات منذ القدم، حيث كان في كل تجمع إنساني، سواء كان بسيطاً أم معقداً، ما يمكن وصفه بالفنان الذي بلغ درجة من الإتقان، إلى حد الإبداع، في تأدية عمل ما يتميز من خلاله عن أقرانه (منافسيه) ممن يؤدون نفس العمل.

وقد حظيت هذه الظاهرة باهتمام اجتماعي وعلمي بالغ الأهمية من منطلق أنها تعبر عن مدى تقدم ورقي الفكر الإنساني وتطوره، حيث أن العقل البشري بمجرد تمكنه من تحقيق الاحتياجات الضرورية سعى إلى ابتداء أساليب وأنماط ثقافية (على غرار ظاهرة الفن) تمكنه من تلبية الحاجات المعنوية؛ وكنيجة لذلك اهتمت العديد من العلوم الإنسانية والاجتماعية بتحليل الظاهرة الفنية وتأثيراتها على الأفراد والجماعات وحتى المجتمعات.

وضمن هذا العمل سنسعى لتتبع ما يمكن أن نسميه "بدايات التناول السوسيولوجي لظاهرة الفن من خلال استقصاء: فكر رواد علم الاجتماع الذين مثلت أعمالهم ما يسمى "إرهاصات"، والتطرق لأعمال علماء الاجتماع، في إطار المدارس التي ينتمون إليها، والذين كانت لهم إسهامات فعلية تخص الظاهرة الفنية مع إبراز أهم الأسس التي قامت عليها، وكيف ساهمت في بلورة وتطوير الأطر المعرفية والمنهجية لتشكيل مقاربات نظرية يمكن أن يستعان بها مستقبلاً لبحث هذه الظاهرة التي كانت، إلى حد غير بعيد، تعد بكراً في مجال علم الاجتماع. وعموماً فقد ارتأينا أن يؤسس مخطط هذه الدراسة على: مدخل مفاهيمي، التناول السوسيولوجي لظاهرة الفن من خلال التعرض لفكر رواد علم الاجتماع ومدارسه؛ وفيما يأتي تفصيل لذلك:

1. مدخل مفاهيمي:

قبل الخوض في غمار هذا الموضوع، فانه من المنطقي أن نستوضح معنى بعض المفاهيم التي تتصل بهذا المجال؛ وهي تتمثل في: الفن، علم الاجتماع، وعلم اجتماع الفن.

1.1- تعريف الفن:

الفن لغة؛ "واحد الفنون، وهي الأنواع، والفن: الحال، والفن: الضرب من الشيء، والجمع أفنان وفنون، وهو الأفنون. يقال: رَعَيْنَا فُنُونَ النَّبَاتِ، وَأَصْبْنَا فُنُونَ الْأَمْوَالِ... والرجل يُفَنُّ في الكلام أي يشتق في فن بعد فن، والتفنن فعلك، ورجل مِفَنٌّ: يأتي بالعجائب وامرأة مِفَنَّةٌ. ورجل مَعَنٌ مِفَنٌّ: ذو عنن واعتراض وذو فنون من الكلام"⁽¹⁾. أما اصطلاحاً، فيعرف الفن بأنه:

قبل الخوض في تحديد معنى الفن فانه تجدر الإشارة إلى أن "أريستو" يقسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع: معارف نظرية، معارف عملية، ومعارف فنية"⁽²⁾.

- يعرفه "هربرت ريد" بقوله: "الفن بشكل عام وبصورة مبسطة هو ما يجلب المتعة، وهكذا يدفع الناس إلى الاعتراف بان الأكل وشم الروائح الذكية ومختلف الأحاسيس المادية الأخرى يمكن أن تعتبر فناً"⁽³⁾.

- ولزيد من إزالة الغموض الذي يحيط بكلمة "فن" يقول "روين جورج كولنجورد": "ينبغي بحث تاريخها والمعنى الاستطقي... لان كلمة (Ars) في اللاتينية القديمة وكمثلها كلمة (Texvn) في اليونانية تعني شيئاً مختلفاً تماماً. فهي تعني الصنعة أو أي نوع من التخصص في المهارة مثل: النجارة أو الحدادة أو الجراحة"⁽⁴⁾.

- ويرى "رمضان الصباغ" أن الفن في العربية؛ "هو جملة من القواعد المتبعة لتحقيق غاية معينة، جمالا كانت أو خيرا أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال سمي بالفن الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سمي بفن الأخلاق، وإذا كانت الغاية هي تحقيق المنفعة سمي الفن بفن الصناعة".⁽⁵⁾

- "تشير لفظة الفن إلى مجموعة من الأمور التي تحوي أنواعا من معينة من الرسم والنحت والكتب والأداء المسرحي والموسيقى وغيرها".⁽⁶⁾

من التعريفات السابقة يتضح أن "الفن" مفهوم واسع يتضمن الكثير من الجوانب وهو يتصل بظاهرة الإبداع والتمكن من أمر ما في شتى مجالات الحياة؛ فالتمكن من فنون الكلام والتلاعب بالألفاظ يسمى فن الخطابة؛ وإتقان عملية تطويع الحديد وتحويله إلى منتجات وبيع يسمى فن الحدادة؛ وتسخير القصائد وتحويلها إلى نوطات وموشحات يسمى فن الموسيقى... الخ. انه حالة إبداع ينتج عنها صور وأشكال تكون مهمتها إشباع الحاجات المادية والمعنوية للإنسان وللمجتمع، لأنه في النهاية عملية انعكاس لما يعيشه كليهما.

2.1- تعريف علم الاجتماع:

لغة؛ قبل الخوض في ذلك، فانه يتوجب الإشارة إلى أن "أوجست كونت" (A. Comte) هو أول من اخترع كلمة علم الاجتماع (Sociologie)⁽⁷⁾؛ وقد سماه "أول الأمر الفيزياء الاجتماعية، إلا أن بعض منافسيه المثقفين كانوا يستخدمون هذا الاصطلاح في ذلك الوقت، وحاول "كونت" أن يميز آرائه عن مفاهيمهم فنحت مصطلح علم الاجتماع لوصف ميدانه البحثي".⁽⁸⁾ أما عن الاشتقاق اللغوي لهذا المصطلح، فهو "مكون من كلمتين مختلفتين من أصل لاتيني يوناني، وهما: (socio)، وتعني المجتمع، و (logy)، وتعني علم أو بحث باليونانية، وهكذا يعني علم الاجتماع: دراسة المجتمع على مستوى عال من التعميم والتجريد".⁽⁹⁾

أما اصطلاحا، فيعرف علم الاجتماع بأنه:

- يعرفه ابن خلدون بقوله: "...وكان هذا علم مستقل بنفسه. فنه ذو موضوع، وهو العمران البشري والاجتماع الإنساني، وذو مسائل، وهي بيان ما يلحقه من العوارض والأحوال لذاته واحدة بعد أخرى".⁽¹⁰⁾

- ويعرف أيضا بأنه: "دراسة للواقع الاجتماعي والحقائق الاجتماعية".⁽¹¹⁾

- وهو: "الدراسة العلمية للعلاقات التي تقوم بين الناس، ولما يترتب على هذه العلاقات من الآثار".⁽¹²⁾

- "هو الدراسة العلمية أو البحث العلمي للظاهرة أو الظواهر الاجتماعية، وبمقدار ما تكون الظاهرة موضوعا منفصلا عن الأشخاص المشتركين بها".⁽¹³⁾

- ويعرفه "جوهانسون" (H. M. Johanson) بقوله: "هو العلم الذي يهتم بالجماعات الاجتماعية: أشكالها الداخلية أو أشكال التنظيم والعلاقات بين هذه الجماعات".⁽¹⁴⁾

- وقد عرفه "بيترم سوروكين" (P. Sorokin)، على نحو مقبول من جانب علماء الاجتماع باختلاف اتجاهاتهم، بأنه: "دراسة الخصائص العامة والمشاركة بين جميع أنواع الظواهر الاجتماعية، والعلاقة بين هذه الأنواع، وكذلك العلاقة بين الظواهر الاجتماعية وغير الاجتماعية".⁽¹⁵⁾

يتضح من التعريفات السالفة أن علم الاجتماع يهتم بالدراسة العلمية لظاهرة العمران البشري والتجمع الإنساني وما ينتج عنه من أحداث وظواهر اجتماعية تكون كنتيجة لعملية التفاعل الاجتماعي (العلاقات الاجتماعية) الذي يكون بين

الأفراد والجماعات؛ وتؤسس هذه الدراسة على محاولة كشف العلاقات العامة والمشاركة بين الظواهر الاجتماعية بهدف التوصل إلى معرفة القوانين الاجتماعية التي تحكمها.

3.1- معنى علم اجتماع الفن: لتوضيح ذلك يمكن التطرق إلى النقاط الآتية:

- "هو العلم الذي يصب اهتمامه بالأعمال الفنية والفنانين من حيث تصنيف أعمالهم وتفسيرها، وطبيعة أثرها في المجتمع وأبعادها على السكان".⁽¹⁶⁾

- "تخطيط سوسيولوجيا الفن بالعديد من الموضوعات والمسائل المتباينة، بدءا من التحليلات المحدودة النطاق (Micro-level)، مثل كيف ينتج أو يمارس أولئك الأفراد الذين يطلق عليهم فنانون إبداعهم الفنية، وصولا إلى التحليلات الكبرى واسعة النطاق (Macro-level)، كالتفكير في مكانة الفن في البناء العام للمجتمعات الحديثة".⁽¹⁷⁾

- "منظور علم الاجتماع يؤكد أن الفن هو دوما جزء من الدائرة الأوسع للحياة الاجتماعية، ولا يمكن أن يعالج كما لو كان مجالا منعزلا تماما عن كل أنواع التأثيرات الاجتماعية سواء الظاهرة أو الكامنة".⁽¹⁸⁾

- "تتضمن الدراسة السوسيولوجية للفن في الأساس فحص العلاقات بين "الفن" من جهة و "المجتمع" من جهة أخرى... وبشكل أكثر دقة يطرح علم الاجتماع سؤالاً جوهرياً: بأي الطرق تؤثر العلاقات والمؤسسات الاجتماعية في ابتكار وتوزيع وتذوق الأعمال الفنية؟".⁽¹⁹⁾

- "تتم سوسيولوجيا الفن بالكشف عن جذور أشكال القوى الاجتماعية للمعتقدات والسلوكيات والممارسات ليس فقط للأفراد في "عالم الفن" مثل أصحاب صالات العرض والنقاد، بل أيضا لتلك المجموعات من الأكاديميين الذين يتخذون "الفن" موضوعا لبحوثهم، من أمثال علماء الجمال ومؤرخي الفن".⁽²⁰⁾

بناء على ما سبق، يتضح أن علم اجتماع الفن يهتم بالبعد الاجتماعي للظاهرة الفنية من خلال بحث: خصوصية الفنان، السياق الاجتماعي والثقافي للعمل الفني، معايير تصنيف الأعمال الثقافية على أنها انتاجات فنية، طبيعة المنتجات الفنية التي تتميز بمختلف الطبقات والشرائح الاجتماعية؛ انه يدرس، باختصار، كيف يمكن أن تؤثر الأيديولوجية في تحديد، تصنيف، وتقييم مختلف أنماط الإنتاج الثقافي واعتبارها تقع في دائرة ما يسمى "الفن". لكن ما هي الإرهاصات الأولى التي يمكن ان تصنف ضمن هذا المجال؟

2. تناول السوسيولوجي لظاهرة الفن:

إن الحديث عن ظاهرة الفن من منظور "سوسيولوجي" يستوجب الغوص في أعمال ما يصطلح عليهم "الرواد" لسير الإرهاصات الأولى لهذه الظاهرة وكيف كانت نظرة هؤلاء لها؛ وفيما يأتي عرض لأهم أفكارهم؛ فضلا عن تتبع الأعمال التي أعقبتهم فيما بعد ضمن ما يصطلح على تسميته بمدارس علم الاجتماع التي تبلورت في ظلها الأسس المعرفية والمنهجية للبحوث السوسيولوجية؛ كما توسعت ضمنها الدراسات لتشمل العديد من المواضيع والمجالات التي لم تحض بالعناية العلمية سابقا، على غرار ظاهرة الفن؛ وفيما يأتي تفصيل لذلك:

2.2- إسهامات الرواد: على الرغم من اهتمامات رواد علم الاجتماع كانت منصبية على تحديد: موضوع العلم، مناهجه، والاشتغال على وضع نظريات من شأنها تفسير ظواهر اجتماعية ضمن إطار زمني ومكاني محدد؛ إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور بعض الإرهاصات التي شكلت ما يسمى ببدايات تناول السوسيولوجي لظاهرة الفن؛ وفيما يأتي توضيح لذلك:

1.2.2- ابن خلدون؛ يتكلم "ابن خلدون" عن الفن من منظور "الجمال والتناسب" حيث يبدأ تحليل ظاهرة الذوق بقوله: "إن الملائم من الأطعمة ما ناسبت كلفيته حاسة الذوق في مزاجها، وكذا الملائم من الملموسات، وفي الروائح ما ناسب مزاج الروح القلبي البخاري، لأنه المدرك واليه تؤديه الحاسة. ولهذا كانت الرياحين والأزهار العطريات أحسن رائحة واشد ملائمة للروح لغلبة الحرارة فيها التي هي مزاج الروح القلبي" (21).

ثم يتطرق لظاهرة الفن والجمال المرئي والمسموع، حيث يقول: "وأما المراتب والمسموعات فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها، فهو انسب عند النفس واشد ملائمة لها؛ فإذا كان المرئي متناسبا في أشكاله وتخاطبطه التي له بحسب مادته، بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع، وذلك هو معنى الجمال والحسن في كل مدرك، كان ذلك حينئذ مناسبا للنفس المدركة، فتلتذذ بأدراك ملائمتها، ولهذا تجد العاشقين المستهترين في الحبة يعبرون عن غاية محبتهم وعشقهم بامتزاج أرواحهم بروح الحبوب، وفي هذا سر تفهمهم إن كنت من أهلهم، وهو اتحاد المبدأ وإن كل ما سواك إذا نظرته وأملتته رأيت بينك وبينه اتحادا في البداية، يشهد لك به اتحاد ما في الكون" (22).

وفيما يخص تذوق الإنسان لظاهرة الفن فنجد "ابن خلدون" يقول: "ولما كان انسب الأشياء إلى الإنسان وأقربها إلى أن يدرك الكمال في تناسب موضوعها هو شكله الإنساني كان إدراكه للجمال والحسن في تخاطبطه وأصواته من المدارك التي هي أقرب إلى فطرته، فيهلج كل إنسان بالحسن من المرئي أو المسموع. بمقتضى الفطرة" (23).

إن أهم ما يمكن تسجيله حول أعمال ابن خلدون هو أنه لم يركز اهتمامه، فقط، على إشكالية نظام وانتظام المجتمعات، على خلاف الرواد الآخرين، وهو ما جعل تفكيره يتسم بالموسوعية، حيث تناول بالبحث والتحليل مختلف الأبعاد والجوانب (السياسية، الاجتماعية، الثقافية، الفنية...) التي تشكل مجتمعة المجتمع؛ وقد اتسم تحليله لظاهرة الفن، كما رأينا، بالدقة والرزانة؛ فضلا عن أنه كان مؤسسا تأسيسا عقلانيا ومنطقيا.

2.2.2- "إميل دوركايم" (Durkheim)؛ إن انشغال "دوركايم"، ضمن أعماله، بمحاولة التأسيس الأكاديمي لعلم الاجتماع (جعله كتخصص قائم بذاته ويدرس في الجامعة كغيره من العلوم) جعله يركز على: موضوع علم الاجتماع، منهجيته، وإمكانية إقامة نماذج نظرية. كل ذلك أدى إلى عدم حوضه في مواضيع ترتبط بتخصصات فرعية ظهرت فيما بعد كعلم اجتماع الفن، وضمن هذا السياق تقول "ناتالي اينيك" أنه "لم يتناول مسألة الفن لأنه يشكل، في نظره، نقلة للعلاقة بالدين" (24)؛ ورغم ذلك فهناك من يرى أن "العمل الفني عنده يتطابق بفعل أسلوبه مع قيمة ذات أصل اجتماعي" (25).

3.2.2- "ماكس فيبر" (weber)؛ لقد "ارجع، في نص كتابه حول الموسيقى الذي نشر بعد وفاته، اختلاف الأساليب والفروق بينها إلى تاريخ سيرورة العقلنة والمصادر التقنية (مهارات ووسائل إنتاج العمل الفني) مرسيا بذلك أسس سوسيولوجيا التقنيات الموسيقية" (26)؛ ومعنى أكثر دقة فقد "صاغ" فيبر "فكرة" "الميول الانتقائية" لتفسير مشكلة: لماذا تميل مجموعات معينة من الناس، التي تشكلت بفعل عوامل حياتية معينة، إلى أنواع معينة من المنتج الثقافي ويعرضون عن أنواع أخرى؟" (27).

4.2.2- "جورج زيمل" (G. Simmel)؛ "سعى في كتاباته عن "رامبرانت" (Rembrandt) و"مايكل أنجلو" (Michel Ange) و"رودان" (Rodin) إلى تبيان التكيف الاجتماعي للفن، وبخاصة في علاقاته مع المسيحية، وإظهار أثر النظرة إلى العالم (رؤية العالم) على الأعمال الفنية. وقد ابرز على نحو خاص الانسجام بين الميل الفني إلى الأشكال المتناظرة والمتناسقة

وأشكال الحكم الاستبدادي والمجتمعات والاشتراكية، في حين انه ربط بين الفردية والأشكال الليبرالية للدولة والأشكال الفنية المتنافرة".⁽²⁸⁾

5.2.2- "كارل ماركس" (K. Marx)؛ "لم يعثر في فكر "ماركس" على سوسيولوجيا الفن، فباستثناء بعض الفقرات التي تضمنها كتاب: "مساهمة نقدية في الاقتصاد السياسي" (Contribution A L'économie Politique) سنة 1857، والذي يتناول المسائل الجمالية من خلال ملاحظة "السحر الأبدي" الذي مازال الفن الإغريقي يتمتع به؛ وهي ملاحظة تنطوي على حقيقة مخالفة من منظورها لما هو متوقع؛ وتشير إلى غياب العلاقة بين بعض العصور التي ازدهر فيها الفن (التطور العام للمجتمع)"⁽²⁹⁾.

إن العامل الأساسي، في اعتقادنا، الذي جعل رواد علم الاجتماع لا يهتمون كثيرا بظاهرة الفن داخل المجتمع هو انشغالهم بوضع الأسس النظرية والمنهجية للعلم الجديد (ال عمران البشري، علم الاجتماع، علم المجتمع... الخ) لبلوغ مستوى الدراسة العلمية لظواهره وعوارضه؛ وهو ما جعل هذا المجال (ظاهرة الفن) يبقى، بكرا، إلى حين ظهور ما يصطلح على تسميته بمدارس علم الاجتماع.

3. مدارس علم الاجتماع والفن:

يقصد بمدارس علم الاجتماع تلك النظريات التي ظهرت في فترة ما بعد الرواد والتي أخذت أفكارهم كمنطلقات معرفية لبلورتها وتحديثها لتواكب التغيرات السريعة والعميقة التي عرفتتها المجتمعات بفعل ظاهرة التغير الاجتماعي المرتبطة بظاهرة التفاعل الاجتماعي؛ إن ما يهمنا ضمن هذا السياق هو ليس كل المدارس، وإنما تلك التي كانت لها بصمة واضحة في مجال "سوسيولوجيا الفن"؛ ولعل أهمها يتمثل في: الماركسية المحدث، مدرسة "فرانكفورت"، والسوسيولوجيا التفاعلية. وفيما يأتي تفصيل للأسس التي قامت عليها:

1.3- الماركسية المحدث:

تنسب "المقاربة الماركسية للفن إلى العالم الروسي "جورج بليخانوف" (G. Plekhanov) سنة 1912، حين جعله (الفن) عنصرا في "البيئة الفوقية" تحدده حالة "البنية التحتية" الاقتصادية والمادية في المجتمع"⁽³⁰⁾؛ وعموما يمكن تحديد الإسهامات التي ينتمي أصحابها لهذه المدرسة فيما يأتي:

1.1.3. "جورج لوكاش" (G. Lukacs)؛ "وكانت نظريته أكثر مرونة واقل آلية؛ وقد أسس على فكرة أن نمط العيش في عصر ما هو الذي يحدد العلاقة بين الظروف الاقتصادية والإنتاج الفني؛ وقد حلل النمط الأسلوب بوصفه انعكاسا للعلاقة التي يقيمها المجتمع مع العمل، مشيدا بالواقعية الأدبية بوصفها الوحيدة القادرة على استعادة جملة الحياة الاجتماعية"⁽³¹⁾. ويضيف "ديفيز أنغليز" و "جون هغسون" عن ذلك قولهما: لقد "وظف" لوكاش "مفهوم" الوساطة" في هذا المجال؛ وهو يرى أن كل عنصر في المجتمع يجب النظر إليه بوصفه جزءا من ذلك المجتمع ككل، وهذا هو الكيان الكلي الاجتماعي. انه الكيان الذي يشكل طبيعة كل جزء من مكوناته، لذا لا يتشكل كل جزء بشكل مباشر بفعل جزء آخر، بل بفعل طبيعة الكيان الكلي. معنى ذلك أن الثقافة لا تتشكل مباشرة بفعل القاعدة، بل بفعل إجراءات معينة من قبل الأطراف الأخرى للكيان الكلي الاجتماعي، مثل النظامين الاقتصادي والسياسي. وهي بدورها تتأثر بشكل غير مباشر، بين الأجزاء، وليست علاقة سببية مباشرة بينها؛ ولفهم الأعمال الفنية، وفهم كيفية إنتاجها يجب أن ننظر إلى هذا الإنتاج بوصفه عنصرا واحدا في كيان كلي اجتماعي معين، ونفحص العلاقة الناشئة بين المجالات المختلفة كالسياسة

والاقتصاد والنظام التعليمي ومجال الإنتاج الفني. وما يقوم به الأفراد في المجال الأخير عند نقطة زمنية معينة يعتمد على طبيعة الكيان الاجتماعي الكلي العام".⁽³²⁾

2.1.3- "لوسيان غولدمان" (L. Goldman)؛ تقول "ناتالي إينيك": "أخذ "لوسيان غولدمان" بالحسبان كل النقد الذي وجه إلى التحليلات الماركسية المتهمة بأنها تفترض علاقة آلية ومجردة بين "البنية التحتية" الاقتصادية و "البنية الفوقية" الثقافية، فعمل على إيجاد الكثير من الوسائط بين هذين المستويين مستخلصا في آن واحد "رؤية العالم" لدى فئة اجتماعية و "البنية الأدبية" في عمل فني".⁽³³⁾

و"ينطلق "غولدمان" في كتابه: "الإله الخفي" (Le Dieu Caché) من فلسفة "باسكال" (باسكال) ومن مسرحيات "راسين" ليستخلص "بنية" النظرة المساوية إلى العالم التي تميزت بها "الجانستية"، نسبة إلى "كورنيلوس جانسن" (Cornelius Jansen)⁽³⁴⁾. وضمن هذا السياق يؤكد "ديفيز أنغلز" وزميله أن تلك الأعمال الفنية تعتبر بمثابة تجسيد للايدولوجيا السائدة في المجتمع؛ وهذه الأيديولوجيات هي نتاج تفكير طبقات اجتماعية معينة"⁽³⁵⁾.

3.1.3- "بيار بورديو" (P. Bourdieu)؛ تعدد إسهامات عالم الاجتماع "بورديو" في مجال الفن، وبناءا على ذلك سنحاول تتبع أهم أعماله في هذا المقام؛ وفيما يأتي تفصيل لذلك:

أ. سوسيولوجيا الذوق؛ ينطلق في عملية تحليله لهذه الظاهرة من محاولة تعريفية لمفهوم الذوق، حيث يصرح: "الأذواق المتفق على أنها مجمل الممارسات وممتلكات شخص ما أو مجموعة معينة هي نتاج لقاء (لتنغم مثبت مسبقا) بين سلع وذوق (حينما أقول: "بيتي على ذوقي" أقول أنني وجدت البيت الذي يلائم ذوقي، حيث يمكن التعرف على ذوقي وإيجاده)".⁽³⁶⁾

ويؤكد بورديو "انه" لا يوجد هناك ما هو جيد أو سيء ذاتيا فيما ندعوه "بالثقافة الرفيعة". هذا هو ببساطة شكل الثقافة التي تفضلها البرجوازية الثقافية بفعل نمط التنشئة الاجتماعية الذي زودها بمجموعة معينة من الميول والسمات، فكل مجموعة طبقية "طابع ثقافي" (Habitus) خاص بها؛ أي مجموعة الميول والأذواق المميزة لظروف حياة تلك الطبقة، إذ لا ترى البرجوازية الثقافية أن ذوقها مجرد نتيجة لعملية التنشئة الاجتماعية هذه، ولذلك تخطئ في اعتبار أن ذوقها هو الطبيعي والأسمى من بقية أنواع الذوق؛ حيث يعيش الناس في هذه المجموعة في إطار شبكة من التصورات، تجعلهم ينظرون إلى "الثقافة الرفيعة" على أنها فعلا محال له وجود موضوعي كامل بذاته، مع انه في الحقيقة ليس سوى نتاج للسمات الناجمة عن الطابع الثقافي الخاص بهم".⁽³⁷⁾

وضمن هذا السياق يقول "بورديو": "إن علم الأذواق والاستهلاك الثقافي يبدأ بانتهاك لا علاقة له بما هو جمالي، فهو مطالب بإلغاء الحدود المقدسة التي تجعل من الثقافة الشرعية عاملا منفصلا، بغرض اكتشاف العلاقات المعقولة التي تجمع بين "اختيارات" غير قابلة للقياس على ما يبدو، مثل الميولات في مجال الموسيقى والطبخ والتشكيل والرياضة والأدب والحلاقة".⁽³⁸⁾

أما عن ظاهرة تغير الأذواق بفعل متغيرات اجتماعية أخرى، نجد "بورديو" يقول: "من بين العوامل التي تحدد تغير الطلب هناك بالتأكيد ارتفاع مستوى الطلب الكمي والنوعي الذي يرافق ارتفاع مستوى التعليم (أو مدة الدراسة) مما يرفع باستمرار أعداد الناس الذين سيدخلون في السباق للحصول على السلع الثقافية".⁽³⁹⁾

أما عن الكيفية التي تؤثر بها ظاهرة التعليم في الأذواق، فهو يقول: "يمارس اثر ارتفاع مستوى التعليم، من بين أشياء أخرى، من خلال ما اسميه بأثر الانتساب الاجتماعي والوظيفي "النبيل يلزم" والذي يحث الحاصلين على شهادات مدرسية معينة، تعمل وكأنها لقب نبالة، للقيام بالممارسات التي تكرر تعريفهم الاجتماعي، بل أكاد أقول "جوهرهم الاجتماعي" مثل التردد على المتاحف وشراء مسجل صوتي وقراءة صحيفة "Le Monde". وهكذا فإن الامتداد العام لمدة الدراسة وكثافة استخدام النظام الدراسي على نحو معين خاصة من قبل الطبقات التي تكثر عادة من استخدامه يفسران زيادة جميع الممارسات الثقافية"(40).

ب. التميز؛ ضمن كتابه "التميز" أطلق "بورديو" على الفن والثقافة الرفيعين اسم "الثقافة الشرعية" واسم "رأس المال الثقافي" على من يحوزها. كما حلل المحددات الاجتماعية للذوق عبر مدى واسع من الممارسات الثقافية، من الأكثر سموا إلى ما يبدو انه الأكثر ابتدالا؛ وقد لاحظ أن سلوك ونمط كلام البرجوازيين ينم عن محاولة تقديمهم روحا وسلوكا جمعيين، اعتمادا على ما يحظون به من رفاة مادية"(41).

وقد توصل إلى ذلك باستخدام أساليب متنوعة منها: التحقيقات الإحصائية، المقابلات، المعاينات، وتحليل: الإعلانات، الموسيقى، المتاحف، آداب الطعام، أساليب القراءة، الأغاني الأكثر استماعا، الكتب والاسطوانات الأكثر مبيعا، وتقاطعها مع الأوساط الاجتماعية، وبخاصة المستوى التعليمي. مما يقدم لائحة إحصائية شخصية، بل تقوم على الانتماء الاجتماعي ولأنها محكومة أساسا بترعة التفاخر والتعجب"(42).

ج. الفن والمال؛ يقول "بورديو": "خلافا لما يحدث في مجالات الحياة الاجتماعية، فإن المال لا يصلح لأن يكون أداة لقياس قيمة الفن، في العصر الحديث على الأقل. يمكن لكتاب يباع منه بضعة مئات من النسخ في السنوات الأولى بعد صدوره، أن يكون على المدى المتوسط أو البعيد مصدر ثروة هائلة لناشر يعرف كيف يراهن في "المدى الطويل" على "الأدب الخالص" بدلا من الطباعات التجارية على المدى القصير"(43).

د. إطار العمل الفني؛ يختصر "بورديو" الإطار العام للعمل الفني بقوله: "موضوع العمل الفني هو إذا "هايتوس" متصل بموقع، أي داخل حقل. وتعمل المحددات الاجتماعية فعلها الذي تظهر آثاره في العمل الفني من جهة أولى من خلال "هايتوس" المنتج، وهي بذلك تحيلنا إلى الظروف الاجتماعية لإنتاجه بوصفه فردا اجتماعيا (الأسرة... الخ) وبوصفه منتجا (المدرسة، العلاقات المهنية... الخ)، كما تظهر من جهة ثانية من خلال الطلبات والقيود الاجتماعية التي تنطوي عليها الوضعية التي تتخذها في حقل إنتاج ما (مستقل إلى هذا الحد أو ذاك). وما نسميه "إبداعا" هو التقاء بين مكون اجتماعيا وموقع أو موقف كان قد تشكل أو بات ممكنا داخل تقسيم عمل الإنتاج الثقافي. لذا فإن صاحب العمل الفني ليس فنانا متميزا ولا جماعة اجتماعية بل هو حقل إنتاج فني"(44).

ه. سوسيولوجيا الحقول؛ ركزت معالجة "بورديو" لسوسيولوجيا الفن على "تاريخ التغيرات في أنماط الإنتاج الفني، بدرجة تركيزها نفسها على تحليل المحددات الاجتماعية - التاريخية لنمط معين من التلقي الفني. ويرى أن تحليلا سوسيولوجيا لأي عمل فني يجب أن يهتم بتاريخ حقل الإنتاج الذي بزغ منه. كما يتعين على أي تفسير سوسيولوجي من هذا النوع أن يتأمل ويؤرخ وجهة نظر عالم الاجتماع الذي يقوم بالتحليل، متسائلا عما إذا كانت استجابته للعمل الفني موضوع البحث متأثرة بظروف معينة، ولذا ربما تغدو فوضوية بفعل الافتراضات غير المحصنة التي تبناها ذلك العالم عن الفن،

والفنان والتي اكتسبها من داخل الطابع الثقافي الذي ينتمي إليه فتكون بدورها مكتسبة في ظل شروط اجتماعية وتاريخية⁽⁴⁵⁾.

و. سوسيولوجيا الهيمنة؛ تقول "ناتالي اينيك": "إن مشروع "بورديو" كان تفسيريا بشكل واضح وموجها باتجاه الأعمال الفنية، عندما بدأ بكتابة "سوسيولوجيا المنتجين" (متجى الفن)، وبخاصة الكتاب، بمن فيهم "فلوبير"، الذين كانوا محور كتاب (Les Règle De L'art). والأمر يتعلق في الواقع بشكل واضح بوضع "أسس لعلم الأعمال الفنية" الذي لا يكون موضوعه الإنتاج المادي للعمل الفني فحسب، بل إنتاج قيمة هذا العمل أيضا. ليست سوسيولوجيا المنتجين هذه سوى معبر لا بد منه إلى سوسيولوجيا الأعمال الفنية من منظور غير وصفي (التكون الاجتماعي) ولا من منظور تفهمي (تحليل التصورات) بل من منظور تفسيري (يتناول ولادة الأعمال الفنية) ونقدي أحيانا حينما يهدف إلى شجب "معتقدات العاملين"⁽⁴⁶⁾.

إن أهم ما يمكن تسجيله حول إسهامات علماء الاجتماع الماركسيين (المحدثين) هو توظيفهم لأطروحات "ماركس" خاصة تلك التي وردت ضمن ما يصطلح عليه بالمادية التاريخية والتي حلل من خلالها ظاهرة التغير الاجتماعي التي تحدث داخل المجتمعات؛ والتي يصورها على أنها دائمة تحوي في طياتها طبقتين متناقضتين، إحداهما مهيمنة والأخرى مهيمن عليها؛ وقد قام علماء هذه المدرسة بإسقاط هذه الأفكار الماركسية على الظاهرة الفنية داخل المجتمعات، حيث أكدوا أن:

- الظروف الاقتصادية تؤثر في العمل الإنتاجي.
- تعتبر الأعمال الفنية بمثابة تجسيد للأيديولوجيا.
- لكل طبقة ذوقها الفني الخاص النابع من الأنماط الثقافية التي تميزها.
- يعتبر الفن والثقافة الرفيعة حكرا على الطبقة البرجوازية.
- الطبقة البرجوازية تسعى لفرض الأنماط الفنية والثقافية التي تؤمن بها.

وعليه يمكن القول أن الماركسيون المحدثون قد ركزوا في تحليلاتهم السوسيولوجي للظاهرة الفنية على بعد الصراع الذي يميز الأنماط الثقافية التي تحدد طبيعة وقيمة الانتاجات الفنية.

2.3- مدرسة فرانكفورت:

بداية يجب التنويه إلى انه على الرغم من أن هناك من يصنف مدرسة فرانكفورت على أنها تنتمي إلى ما يصطلح عليه بالماركسية المحدثه؛ إلا أننا فضلنا تناولها على حدا من منطلق أنها لا تنظر للعامل الاقتصادي على انه المعيار الوحيد لتفسير ظواهر المجتمع، حيث تؤسس تفسيرات روادها على الأبعاد الأخرى على غرار الثقافة والسياسة.... الخ.

وقد "تأسست هذه المدرسة في عشرينات هذا القرن وتحديدًا سنة 1923م، حينما أنشئ معهد فرانكفورت للبحوث الاجتماعية بصفته مركزا للبحث الاشتراكي (كان مقررا تسميته معهد الأبحاث الماركسية، لكن تم استبعاد هذه التسمية لأسباب سياسية وإيديولوجية قد تتحجج بها الحكومة الألمانية حينها)، وارتبط المعهد في تعامله مع العديد من المفكرين الذين كانت لهم صلات بالأحزاب الشيوعية والعمالية، أو ممن يحملون توجهات ماركسية"⁽⁴⁷⁾.

ويؤكد "جان بيار ديران" (Jean Pierre Durand) وزميله أن مفهوم مدرسة فرانكفورت يمثل تيارا فكريا ميز بعض كتاب الشتات، غالبا، المبعدين لفترة طويلة من فرانكفورت مثل "ماركيوز" (Marcuse) الذي لم يعد إليها... إضافة إلى "ماكس هوركهايمر" (Horkheimer)، "أدورنو" (Adorno)، و"والتر بن يمين" (W. Benjamin) وغيرهم⁽⁴⁸⁾.

إن أهم ما يجب الإشارة إليه هنا هو أن إسهامات مدرسة فرانكفورت في مجال الفن ترتبط ببعض مفكراتها دون الآخرين، حيث نجد كل من: "تيودور أدورنو"، "فالتر بنيامين"، و"هربرت ماركيز" قد تناولوا الظاهرة الفنية التي تتسم بالتعدد والتشعب؛ وعموماً يمكن تفصيل أعمالهم وفق ما يأتي:

أ. "تيودور أدورنو" (T. Adorno)؛ "يعد" أدورنو من رواد نظرية الجمالية، حيث ألف كتاباً تحت عنوان "نظرية الجمال"، حيث يعطي مفهوماً جديداً للفن والجمال مخالفاً للتصور الماركسي الذي يرى الجمال تمثلاً للعام وانعكاساً له. بينما يرى "أدورنو" الجمال أو الفن وسيلة هروب غامضة. وهكذا، يرفض نظرة "لو كاش" الواقعية، مؤكداً على نحو ما يفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالته الخاصة. ويتوقف "أدورنو" عند الطرائق التي يستخدمها المسرحي "صمويل بيكيت" الشكل، والموسيقار "شونبرج" الثورة اللانغمية، ليصور خواء الثقافة الحديثة⁽⁴⁹⁾

و"يصف" الموسيقى الجديدة، في كتابه (Philosophie De La Nouvelle Musique)، بأنها واقعة اجتماعية تتناقض فيها مثلاً حداثة "سترفنسكي" (Stravinsky) المعتدلة والمنخرطة في "الأيديولوجية السائدة" مع "راديكالية شونبرغ" (Schonberg) التي تجمع بين استقلالية الفن والهدم الأيديولوجي⁽⁵⁰⁾. وعموماً يرى "أدورنو" الموسيقى تعتبر كوسيلة "لإعادة بعث لروح الإنسان الجديدة والأصيلة؛ وعليه فانه يمكن القول أن اهتمامه بالنظرية الجمالية هو تعبير عن المناخ العام، وروح العصر التي ترى في الفن خلاصاً من أسر النظام الاجتماعي والسياسي الذي لم يعد محققاً لآمال الإنسان في حياة سوية تلي حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية"⁽⁵¹⁾.

"كما يرى في كتابه (Notes Sur La Littérature) أن الفن والأدب هما أداتان لنقد المجتمع، ويكفي مجرد وجودهما ليكون لهما قوة "السلبية". وفي وقت لاحق دافع "أدورنو" عن استقلالية الفن والمجتمع في وجه قوة "الجمهرة" أو "الغوغائية"⁽⁵²⁾.

ومجمل القول هو أن "أدورنو" لم ير إمكانية لتحرير الفرد من التسلط والهيمنة، لا في ظهور جماعات معارضة جديدة، ولا في التحرر الجنسي، وإنما ارتأى هذه الإمكانيات بالأحرى في عمل الفنان الأصيل الذي يواجه الواقع المعطى بالتلميح إلى ما يمكن أن يكون. وعلى هذا فإن الفن الأصيل يمتلك قوة غالبة، لدرجة يضعه "أدورنو" في مواجهة العلم الذي يعكس الواقع الموجود فحسب، فيما يمثل الفن الأصيل شكلاً أعلى من أشكال المعرفة، وسعيها متجهاً إلى المستقبل وراء الحق⁽⁵³⁾.

ب. "هربرت ماركيز" (H. Marcuse)؛ رأى "ماركيز" في الفن مجالاً مستقلاً عن النظام الاجتماعي القائم، كما أنه يملك إمكانية المعارضة، والقدرة على نفي الوعي السائد في إطار هذا المجتمع. وهو ما جعله يقيم تصوره للتحرر على دعامة الفن، حيث يقول: "وازعماً فضلاً عن ذلك أن الفن يتمتع بمقتضى شكله الجمالي بقدر واسع من الاستقلال الذاتي عن العلاقات الاجتماعية القائمة. وبحكم استقلاله الذاتي هذا يقف الفن موقف المعارضة من هذه العلاقات، وفي الوقت نفسه يتجاوزها. هكذا يهدي الفن الوعي السائد والتجربة العادية"⁽⁵⁴⁾.

وقد "لجا" ماركيز "لمجال الفن لان فيه تتحقق بعض صور التمرد على الواقع، وفيه تتجسد تطلعات التحرر؛ فمجال الفن: حرية وانعتاق. لقد اعتقد بإمكانية اعتبار الفن كطريق للتحرر، من زاوية قدرته على مناهضة الواقع، حيث يقول: "كل عمل فني جدير بهذا المعنى ثورياً، ما دام يهدم تصور العالم وفهمه ويشهد ضد الواقع القائم ويرسم صورة التحرر الخارجية"⁽⁵⁵⁾.

ويقدم "ماركيوز" فكرة واضحة حول إيجابية الفن، حيث: "المقصود بالثقافة الإيجابية تلك الثقافة الإيجابية تلك الثقافة الخاصة بالعهد البرجوازي والتي أدت في مجرى تطورها على عزل العالم العقلي والروحي كعالم مستقل من القيم عن الحضارة وهو عالم يعد أيضا أسمى من الحضارة، وتتمثل سمته الميزة الحاسمة في تأكيد عالم ملزم بصورة شاملة، وأفضل وأكثر قيمة بصورة أبدية، عالم يجب تأكيده بصورة غير مشروطة، عالم مختلف جوهريا عن العالم الواقعي المتمثل في النضال اليومي من أجل البقاء، لكنه قابل للتحقيق من جانب كل فرد لنفسه "من الداخل"، بدون أي تحويل للواقع الاجتماعي" (56).

وعموما يؤكد "ماركيوز" "إن الفن سواء كان طقسيا أم لم يكن ينطوي على عقلانية النفي. انه في مواقفه القصوى الرفض الأكبر، الاحتجاج على ما هو كائن. والأساليب التي يجعل بها الإنسان يظهر ويغني ويتكلم، والتي يجعل بها الأشياء ترن، هي أنماط من الرفض، من المقاطعة، من إعادة الخلق لوجودها الواقعي. ولكن هذه الأشكال من النفي تدفع الغرامة المترتبة عليها للمجتمع المادي المرتبطة به. فعالم الفن المخلوق من قبل أشكال النفي تلك، المفصول عن عالم العمل الذي يعيد فيه المجتمع إنتاج نفسه وبؤسه. يظل على الرغم من كل حقيقته امتيازاً ووهماً" (57).

ج. والتر بنيامين (W. Benjamin)؛ وقد اهتم بالفن "اهتماما لافتا للانتباه، حيث درس الأدب في ضوء مفاهيم ماركسية، حيث اعتبر الفن الإبداع الأدبي إنتاجا والمؤلف منتجا، كما يتضح ذلك في كتابه (المؤلف منتج). وقد طالب أن يكون الإنتاج ثوريا، وعاملا فعالا في خلق علاقات اجتماعية جديدة بينه وبين المتلقي. ويعني هذا انه يدعو إلى الفن الثوري الذي يغير المجتمع شكلا ومضمونا، وينوره بشكل إيجابي عبر تمرير رسائل ثورية. ومن هنا، يعتمد الفن عنده على تقنيات معينة من الإنتاج، شأنه في ذلك شأن غيره من أشكال الإنتاج. أي: يعتمد على أنماط معينة الرسم والنشر والعرض المسرحي... الخ. هذه الأنماط جزء من القوى الإنتاجية للفن، وجانب من مرحلة من مراحل تطور الإنتاج الفني، تتضمن جماعا من العلاقات الاجتماعية بين الفنان المنتج والمتلقي المستهلك" (58).

كما يرى "أن الاستنساخ الصناعي قد قضى على الفن الراقي والسامي، وحوله إلى "كليشيهات" لا حياة فيها ولا روح. وهكذا، يقول في مقاله، "العمل الفني في عصر الاستنساخ الصناعي": "إن الأعمال التراثية في الفن كانت تحيط بها هالة من التفرد والتميز والتباعد والديمومة. ولكن الاستنساخ الآلي للرسم، مثلا، قضى على هذا التفرد، وأحل محل اللوحة الفريدة نسخا شعبية، فحطم بذلك من هالة الفن المتوحد المغترب، وأتاح للمشاهد أن يرى اللوحة حيث يشاء، وحين يشاء. وإذا كان "البورترية" يحافظ على تباعده عن الموضوع، فإن آلة التصوير تنفذ إلى الموضوع، وتقارب بينه وبين المشاهد إنسانيا ومكانيا إلى أبعد حد، فتقضي على أي سحر غامض ينطوي عليه. ويضاف إلى ذلك أن الفيلم في آلة التصوير يجعل الناس جميعا خبراء، ما ظلوا قادرين على التقاط الصور الفوتوغرافية؛ فقد هدم الشعيرة التقليدية لما سمي بالفن الراقي" (59).

إن أهم ما يمكن تسجيله عن إسهامات علماء مدرسة فرانكفورت هو أنهم قد تجاوزوا ذلك الطرح الماركسي المحدث الذي يرى أن ظاهرة الفن هي انعكاس للواقع الاجتماعي، وأن الأعمال الفنية القيمة هي تلك التي تروج لها الطبقة المهيمنة، حيث عكفوا على النظر إلى الظاهرة الفنية من زاوية مغايرة، أسست على المبادئ الآتية:

- انه (الفن) وسيلة للهروب من الواقع الذي لم يعدد محققا لآمال الإنسان وطموحاته.

- هو مجال مستقل عن النظام الاجتماعي القائم.

- يعتبر الفن من بين أدوات التحرر، خاصة إذا وظف للتعبير عن الاحتجاج والمعارضة.
- يمكن أن يرتقي الفن إلى مستوى ثوري خاصة إذا اعتمد للقضاء على ظاهرة زيف الوعي، وبالتالي يمكن أن يكون أداة لتغيير المجتمع شكلا ومضمونا.

وعليه فانه يمكن القول أن مثلي مدرسة فرانكفورت في مجال دراسة الظاهرة الفنية قد تجاوزوا الحتمية الاقتصادية التي ميزت الفكر الماركسي، حيث اهتموا بمجالات أخرى كالثقافة، السياسة... الخ والتي كانت تعمل على ترويج ظاهرة "الوعي الزائف" لتحقيق المزيد من إخضاع الأفراد والجماعات، لذلك رأوا أن الدور الذي يتوجب أن يلعبه الفن هو دور ثوري هدفه تحرير الإنسان.

3.3- السوسيولوجيا التفاعلية:

لقد عرفت النزعة التفاعلية الرمزية "انطلاقتها في عقد الخمسينات مع أعمال "هوارد بيكر" و "أنسلم شتراوس"؛ وعلى العكس من النزعة الوظيفية يسلم أنصارها بان الواقع الاجتماعية ليست معطى؛ بل ضرورة تشكل ضمن إطار الحالات العيانية الملموسة" (60).

"وقد قدم هذه الفكرة، منذ بداية القرن العشرين، عالم النفس الاجتماعي "هربرت ميد" (1863-1931م). ففي ديناميات المبادلات بين الأشخاص (التفاعلات)، ومن خلال المعنى الذي يعطيه الأفراد لأفعالهم (من هنا التوصيف بالرمزية)، يمكن للمرء أن يفهم جوهر اللعبة الاجتماعية" (61). وهو (ميد) يؤكد "أن البشر يعتمدون على رموز وتفاهات ومواضيع مشتركة في تفاعلهم بعضهم مع بعض. ولأنهم يعيشون في عالم زاهر بالرموز، فإن جميع عمليات التفاعل بين الأفراد تشتمل على تبادل الرموز" (62).

أما إذا انتقلنا من الإطار العام الذي تؤسس عليه هذه النظرية إلى مجال من يمثلها فيما يتعلق بالظاهرة الفنية فنجد كل من: "هوارد بيكر" و "نوربرت الياس"؛ وفيما يأتي توضيح لذلك:

أ. هوارد بيكر (H. Becker): إن "أسلوب "بيكر" في علم الاجتماع مشتق من المدرسة التفاعلية الرمزية التي تركز على كيف "يصنف" الناس بعضهم بعض، وما هو تأثير هذه التصنيفات؟ ويركز "بيكر" في دراسته للفن على وظائف الرقابة التي تمارسها المؤسسات والأشخاص والممارسة العملية في عالم الفن مثل: قاعات العرض، المتاحف، العروض، والنقاد، الفنانين، والعروض النقدية في المجالات والصحف. كما سعى إلى تحليل عمليات التعريف والتوصيف ضمن هذا العالم من سيوصف بأنه "مبتكر" و "أصلي"، ومن سيقال عنه انه "ناقل"، وذلك ضمن الأنظمة المتباينة" (63).

وينطلق "بيكر" في كتابه: "عوالم الفن" (Les Mondes De L'art) من التساؤل حول إنتاج الفن، لا من خلال تعيين هوية المبدعين أو من خلال تبين مزايا حالتهم البنيوية، بل من خلال توصيف الأفعال والتفاعلات الناشئة عنها التي تأتي الأعمال الفنية نتيجة لها. ويهدف الكتاب، كما يقول المؤلف في مقدمته، إلى دراسة "هيكليات العمل الجمعي في الفن" بحسب منهج فكري "يراعي النسبية، ويقوم على الشك وديمقراطي"، وهو على النقيض من الجماليات الإنسية من سوسيولوجيا الفن التقليدية الموجهتين نحو تحليل "الروائع الفنية" (64).

"وتكمن أهمية العمل الذي أنجزه "بيكر" في كونه لم ينحصر في إنتاج نوع دون غيره من أنواع الإبداع الفني، بل تناول الرسم كما تناول الأدب والموسيقى والتصوير الفوتوغرافي ومهن الفن المختلفة. وفي مختلف تلك المجالات يسلط الضوء على ضرورة التنسيق بين الأعمال المتعددة بالضرورة في مجال واحد: تعدد لحظات العمل (التصور، التنفيذ، التلقي)، تعدد

المهارات والكفاءات (كما في مقدمات الأفلام السينمائية)، تعدد أصناف المنتجين وفناتهم (يميز بين الفنان المحترف المندمج والفنان المستقل والفنان الشعبي والفنان البسيط)⁽⁶⁵⁾.

ب. "نوربرت إلياس" (N. Elias): قام بدراسة في شان "موزار" (1991م)، حيث اهتم بمكانته الموضوعية في البلاط بوصفه خليطاً عجيباً غريباً من الدونية الاجتماعية والتفوق الإبداعي. ويرى أن "موزار" كان ضحية فجوتي عظمة الفجوة الأولى بين "هابيتوس" أصوله الاجتماعية البرجوازية وحياة البلاط التي كان يلزمه بها وضعه؛ والفجوة الثانية بين أمير مقتدر، لكن عاجز عن أن يقدر فن خادمه حق قدره، وخادم ذي موهبة خارقة لكنه مرغم على البقاء في وضع التبعية لمخدومه، تماماً على شاكلة الموسيقيين عصر كان فيه الفنانون، أيا كان مجاهلهم الفني وأيا كانت موهبتهم، لا ينعمون بعد بالامتياز الذي يستمتعون به خلال القرن التاسع عشر... حيث كان المبدعون الذين يتطرفون في إبداعاتهم يتهمون بالغربة ويعاب عليهم إبداعاتهم"⁽⁶⁶⁾.

وبما أن إمكانات "الوساطة" بين المبدع وجمهوره كانت شحيحة في عهد "موزار"، فلم يكن بإمكانه أن يفوز بتعامل الآخرين معه وفقاً لما يرى أنه جدير به. كما لم يكن بإمكانه أن يفرض إبداعه في عالم لم يكن قد استوعب بع مثالي الفنان المبدع الأصيل المتمكن من المهارة التي يمتاز بها. وأخيراً يضاف إلى هذا التناقض بين العظمة الكامنة بالقوة والتي كان "موزار" يعرف في قرارات نفسه أنه يحملها في داخله كونه موسيقاراً، والضعف البادية الظاهرة من خلال كونه خادماً، يضاف تناقض آخر ذو طبيعة نفسانية عميقة ناتج عن تناقض علاقته بوالده"⁽⁶⁷⁾.

"وبذلك يجمع "إلياس" التحليل السوسيولوجي لهوية الفنان بالتحليل النفسي لحالة المبدع، فيتيح له ذلك تفسير الكيفية الذاتية التي كان "موزار" مرغماً بها على العيش وضعية العبقرية من خلال حالة الإحباط والانهيار الدفين التي أسهمت في موته المبكر"⁽⁶⁸⁾.

إن أهم ما يمكن ملاحظته حول إسهامات ممثلي هذه المدرسة (التفاعلية الرمزية) هو اهتمامهما، عند تناوُلهما للظاهرة الفنية، بما يصطلح عليه بالوحدات الصغرى، حيث تم تحليل الفن بالتركيز على الفنان نفسه والجماعات والمؤسسات الاجتماعية الفاعلة ضمن هذا المجال؛ ويتجلى ذلك بوضوح من خلال حصر النقاط التي تناوُلها كل من "بيكر" و"إلياس"؛ وهي تتمثل في:

- تمارس على ظاهرة الفن والفنانين رقابة فنية تمارس من قبل جماعات ومؤسسات اجتماعية تُعنى بالممارسات العملية في عالم الفن (قاعات العرض، المتاحف، النقاد... الخ).

- التمييز بين أصناف الفنانين، من حيث عمليات "التعريف" و"التوصيف" (من هو المبتكر؟ الأصلي؟ الناقل؟)؛ أو من هو المندمج؟ المستقل؟ الشعبي؟ البسيط؟

- التعمق في دراسة الحياة الفنية للفنان (دراسة حالة للفنان "موزار") بهدف التمييز بين مكانته الاجتماعية والفنية (الدونية الاجتماعية في مقابل التفوق الإبداعي)، وكيف أثرت إحداها في الأخرى؛ وقد تبين أنه على الرغم من أن "موزار" خادم ذو موهبة خارقة لكنه لم يستطع التحرر من التبعية لمخدومه؛ وفي المقابل، ورغم أن سيده أمير مقتدر إلا أنه عجز عن تقدير فن خادمه حق قدره.

وبناءً على ذلك فإنه يمكن القول أنه تم التركيز، ضمن هذه المدرسة، على التحليل النفسي الاجتماعي (psycho-sociale) لحالة الفنان المبدع وكيف يؤثر عليه وعلى فنه ومستقبله؛ بل كيف يمكن للأصل الاجتماعي للفنان (الفقر)،

والظروف المجتمعية (نظرة أفراد المجتمع للفنان وقلة إمكانات الوساطة بين المبدع وجمهوره) أن تساهم في قتل موهبته ووأدائها.

- خاتمة:

يتبين مما سلف أن بدايات تناول السوسيولوجي لظاهرة الفن بدأ بشكل محتشم مع بعض رواد علم الاجتماع وسبب ذلك يعود إلى انشغال هؤلاء العلماء، موازاة مع آخرون، بمحاول تحديد موضوع علم الاجتماع، والأسس النظرية والمنهجية لإجراء دراسات موضوعية علمية حول الظواهر الاجتماعية.

ويمكن الجزم أن تناول السوسيولوجي الفعلي لظاهرة الفن كان مع بداية اهتمام مدارس علم الاجتماع به، حيث تبلورت الأسس النظرية والمنهجية لدراسة هذه الظاهرة في المجتمع خاصة مع علماء الاجتماع الذين ينتمون إلى ما يسمى بالماركسية المحدث، حيث ربطوا بين الأعمال الفنية، الظروف الاقتصادية والمحددات التاريخية والاجتماعي، الايدولوجيا، والطبقة الاجتماعية وتأثير هذه المتغيرات في ظاهرة الإبداع الفني.

كما انه كان لعلماء الاجتماع الذين ينتمون إلى مدرسة فرانكفورت إضافة معرفية تمثلت في تجاوز ذلك التفسير الأحادي الماركسي الذي ارتبط بالحتمية الاقتصادية، حيث نظروا للظاهرة الفنية من زاوية ثقافية، تمثلت في انه مجال مستقل عن النظام الاجتماعي القائم، كما صورته على انه وسيلة للخلاص والتحرر من الأسر الذي يمارسه النظام الاجتماعي والسياسي؛ بل اعتبرته إحدى وسائل الاحتجاج والمعارضة التي يمكن أن تساهم في تغيير المجتمع شكلا ومضمونا (الفن الثوري).

كما أن إسهامات مدرسة السوسيولوجيا التفاعلية لا تقل أهمية عن إسهامات المدرستين السابقتين، حيث انتقلت بالدراسة من الإطار العام (الوحدات الكبرى) إلى إطار خاص (الوحدات الصغرى)، حيث تناول رائديها بتحليل الدور الرقابي للظاهرة الفنية الذي تمارسه الجماعات والمؤسسات الاجتماعية المرتبطة بعالم الفن على غرار: قاعات العرض، المتاحف، العروض، والنقاد. فضلا عن تمييزهما بين أصناف الفنانين (المندمجين، الأصليين، الناقلين)، وبين مكانتهم الاجتماعية والفنية من خلال تطبيق منهج دراسة الحالة للغوص في واقعهم لتحديد معالم وحدود الظاهرة الفنية ضمن نطاق ظاهرة التفاعل الاجتماعي؛ وبالمختصر المفيد فقد اعتمد التحليل النفسي لحالة المبدع وكيف يمكن أن يؤثر عليه وعلى فنه ومستقبله (ينمي موهبته أم يقتلها). وعموما يمكن القول أن هذه الإسهامات مجتمعة تشكل أطر نظرية ومنهجية متعددة يمكن أن تعتمد، مستقبلا، من قبل الباحثين للاقتراب من الواقع الاجتماعي الفني، وهي بذلك يمكن أن تؤدي إلى ضمان فهم ثري ومتنوع للظاهرة الفنية في مختلف المجتمعات.

أ. المراجع باللغة العربية:

(4): روين جورج كولنجور: "مبادئ الفن". ترجمة احمد حمدي

محمود، الهيئة المصرية العامة، مصر، 2001، ص 28.

(5): رمضان الصباغ: "جماليات الفن، الإطار الأخلاقي

والاجتماعي". دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2003، ص

11.

(6): ديفيد انغليز، جون هغسون: "سوسيولوجيا الفن، طرق

للرؤية". ترجمة ليلي الموسوي، عالم المعرفة، الكويت، 2007، ص

06.

(1): ابن منظور: "لسان العرب"، المجلد الثالث عشر، دار صادر،

بيروت، دون سنة، ص 326.

(2): زكريا إبراهيم: "مشكلة الفن". مكتبة مصر، مصر، دون سنة،

ص 08.

(3): هربرت ريد: "معنى الفن". ترجمة سامي خشبة، الهيئة المصرية

العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 11.

- (26): ناتالي اينيك، مرجع سبق ذكره"، ص 27.
- (27): ديفيز انغليز، جون هغسون: "سوسيولوجيا الفن، طرق للرؤية". عالم المعرفة، الكويت، 2007، ص 10 - 11.
- (28): ناتالي اينيك، مرجع سبق ذكره"، ص 28.
- (29): "المرجع نفسه"، ص 42.
- (30): "المرجع نفسه"، ص 42.
- (31): "المرجع نفسه"، ص 42.
- (32): ديفيز انغليز، جون هغسون، "مرجع سبق ذكره"، ص 23 - 24.
- (33): ناتالي اينيك، مرجع سبق ذكره"، ص 46.
- (34): وهي حركة بدأت دينية ثم سياسية؛ ولدت ضمن الإصلاح الكاثوليكي في القرن السابع عشر وامتدت إلى القرن الثامن عشر في فرنسا (في عهد الملكين لويس الثالث عشر ثم لويس الرابع عشر واستمرت بعدها)، بخاصة ضد بعض اتجاهات الكنيسة الكاثوليكية والاستبداد الملكي. انظر: ناتالي اينيك، مرجع سبق ذكره"، ص 46.
- (35): ديفيز أنغليز، جون هغسون، "مرجع سبق ذكره"، ص 22.
- (36): بورديو بيير: "مسائل في علم الاجتماع". ترجمة هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، الإمارات العربية المتحدة، ط 01، 2012، ص 262.
- (37): "المرجع نفسه"، ص 33.
- (38): بھاوي محمد، "مرجع سبق ذكره"، ص 104.
- (39): بورديو بيير، "مرجع سبق ذكره"، ص 275.
- (40): "المرجع نفسه"، ص 275.
- (41): ديفيز أنغليز، جون هغسون، "مرجع سبق ذكره"، ص 43.
- (42): ناتالي اينيك، "مرجع سبق ذكره"، ص 98.
- (43): "المرجع نفسه"، ص 121.
- (44): "المرجع نفسه"، ص 145.
- (45): ديفيز أنغليز، جون هغسون، "مرجع سبق ذكره"، ص 46.
- (46): ناتالي اينيك، "مرجع سبق ذكره"، ص 141.
- (47): غربي علي: "علم الاجتماع والثنائيات النظرية، التقليدية-المحدثة". مخبر علم الاجتماع والاتصال للبحث والترجمة، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 2007، ص 178.
- (48): جان بيار ديران، روبرت فايل: "علم الاجتماع المعاصر". ترجمة ميلود طاهري، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 01، 2012، ص 464.
- (49): حمداوي جميل: "ميادين علم الاجتماع". الجزء الأول، شبكة الالوكة، دون مكان نشر، ط 01، 2015، ص 332.
- (50): ديفيز أنغليز، جون هغسون، "مرجع سبق ذكره"، ص 47.
- " : Jean pierre Durand, Robert Weil : sociologie contemporaine", édition Vigot, France, 2^e Edition, 1997, P 14.
- (8): انتوني غيدنز: "علم الاجتماع". ترجمة فايز الصبيح، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط 01، 2005، ص 61.
- (9): احمد رأفت عبد الجواد: "مبادئ علم الاجتماع". مكتبة نهضة الشرق، مصر، 1983، ص 14.
- (10): عبد الرحمان ابن خلدون: "مقدمة ابن خلدون، المسمى: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر". دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2007، ص 53 - 54.
- (11): Madeline Grawitz : "méthodes de sciences sociales". Edition Dalloz, France, 10^e Edition, 1996, p 73.
- (12): محمد الجوهرى: "المدخل إلى علم الاجتماع". دون دار نشر، دون مكان نشر، 1984، ص 07.
- (13): ج. ف. ج. رايت: "مبادئ علم الاجتماع". ترجمة محمد شيتا، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1996، ص 05.
- (14): غريب عبد السميع غريب: "علم الاجتماع، مفهومات-موضوعات-دراسات". مؤسسة شباب الجامعة، مصر، 2009، ص 12.
- (15): نيقولا تيماشيف: "نظرية علم الاجتماع، طبيعتها وتطورها". ترجمة محمود عودة وآخرون، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1990، ص 344.
- (16): فراس عباس البياتي: "علم الاجتماع، دراسة تحليلية للنشأة والتطور". دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط 01، 2012، ص 28.
- (17): ديفيز انغليز، جون هغسون، "مرجع سبق ذكره"، ص 05.
- (18): "المرجع نفسه"، ص 11.
- (19): "المرجع نفسه"، ص 17.
- (20): "المرجع نفسه"، ص 138.
- (21): بھاوي محمد: "الفن والجمال، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة". إفريقيا الشرق، المغرب، 2017، ص 106.
- (22): "المرجع نفسه"، ص 106.
- (23): "المرجع نفسه"، ص 106 - 107.
- (24): ناتالي اينيك: "سوسيولوجيا الفن". ترجمة حواد قيسي، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط 01، 2011، ص 27.
- (25): بوبكر بوخريسة: "مذاهب الفكر الأساسية في العلوم الإنسانية". منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2013، ص 92.

- (51): براهيمة جمال: "الإنسان والوعي في فلسفة هيربرت ماركيز".
مذكرة مكملّة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة، كلية العلوم الإنسانية
والعلوم الاجتماعية، جامعة منتوري- قسنطينة، الجزائر،
2011/2010، ص 126.
- (52): "المرجع نفسه"، ص 47.
- (53): توم بوتومور: "مدرسة فرانكفورت". ترجمة سعد هجرس، دار
أويا للطباعة والنشر والتوزيع، ليبيا، ط 02، 2004، ص 88-
89.
- (54): براهيمة جمال، "مرجع سبق ذكره"، ص 126.
- (55): "المرجع نفسه"، ص 127.
- (56): فيل سليتر: "مدرسة فرانكفورت، نشأتها ومغزاها- وجهة نظر
ماركسية". ترجمة خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط
02، 2004، ص 191.
- (57): هيربرت ماركيز: "الإنسان ذو البعد الواحد". ترجمة جورج
طرايشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط 03، 1988، ص
99.
- (58): حمداوي جميل، "مرجع سبق ذكره"، ص 233 - 234.
- (59): "المرجع نفسه"، ص 233 - 234.
- (60): فيليب كابان، جان فرانسوا دورتيه: "علم الاجتماع من
النظريات الكبرى إلى الشؤون اليومية، أعلام وتواريخ وتيارات".
ترجمة إياس حسن، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا،
2010، ص 115.
- (61): "المرجع نفسه"، ص 115.
- (62): أنتوني غيدنز: "علم الاجتماع". ترجمة فايز الصياغ، مركز
دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط 01، 2005، ص 76.
- (63): ديفيز أنغليز، جون هغسون، "مرجع سبق ذكره"، ص 30.
- (64): ناتالي اينيك، "مرجع سبق ذكره"، ص 145.
- (65): "المرجع نفسه"، ص 146.
- (66): "المرجع نفسه"، ص 149.
- (67): "المرجع نفسه"، ص 149 - 150.
- (68): "المرجع نفسه"، ص 150.