المحاضرة الرابعة.

الشرط الأول: أن يستثنى العمل من أية وظيفة غير جمالية. كان هذا الشرط هو جواب لجنة فناني نيويورك المستقلين (**AIA**) حين عرض عليهم المبولة.

الشرط الثاني: أن يحمل العمل لقبا يعرف به صاحبه.

الشرط الثالث: أن يكون العمل متميزا، حيث لا يقوم مقامه عمل فني آخر.

لا يمكن لعمل فني أن يقدم نفسه كذلك إلا من خلال سيرورة من التفاعلات التي يدخل فيها الفنان، ومحيطه، والنقاد وأصحاب المعارض والمتلقي والإعلام، وغيرهم. كل هؤلاء يسهمون في إنتاج العمل الفني، وإذا لم يقم أحد هؤلاء بمهمته كما يجب سيتخذ العمل مجرى مغايرا. [1]

" اقتفت سوسيولوجيا الفن أثر الأنثروبولوجي **مارسيل موس** (**M. Mauss**) في نظرية السحر، التي تقول بعدم وجود السحر، إنما يوجد فقط سكان محليون يؤمنون بفاعليته، ويعتقدون بعجائبيته. يسري هذا التسلسل الاعتقادي، على الفن، فقد سبق **لشارل لالو** (**C. Lalo**)، أن قال: إننا لا نعجب بلوحة فينوس للفنان ميلو (Milo) لأنها لوحة جميلة؛ بل هي جميلة لأننا نعجب بها". [2]

سوسيولوجيا الفن هي مثل سوسيولوجيا الدين، لا تناقش صحة المعتقدات أو بطلانها، إنما تناقش سيرورات انبثاقها والتفاعلات التي تسري بها ممارسة واستهلاكا. [3]

تمكن الفن تاريخيا من بناء صرح ميتافيزيقي حول نفسه مستندا بذلك على أسس نفسية ووجودية، وفكرية، وهي كلها اجتماعية، تماما مثل ظاهرتي الدين والحب، حتى يحافظ على بقائه منزها عن كل الأغراض الاجتماعية الواضحة. فالتجربة الفنية تتضمن ثلاثة عناصر أساسية:

---

[1] Becker, *Art Worlds*, 5.

[2] إينيك, *سوسيولوجيا الفن*, 41.

[3] Diane Lisarell – Marie Durand, "Bernard Lahire : 'Comment un objet insignifiant devient un objet sacré ?'", *Les Inrocks* (blog) (18 April 2022).

أولا: الفن كعملية اندماج في سياق فني معين، أكان الفرد ممارسا أو متلقيا.

ثانيا: الفن كاستراتيجية للتعبير عما يصعب التعبير عنه، ووسيلة تطهيرية نفسانية.

ثالثا: الفن كعملية تذويت حيث يســـمو الفاعل بذاته صـــوب رهانات فوق اجتماعية أكان ذلك "سموا بالروح" أو "رقيا بالذات".

.. الفن في آخر المطاف يبرر وجوده باعتراف الآخرين، وبـدون معترفين لا يوجـد فن، لأن صاحب العمل ليس إلا جزءا في اللعبة. يبقى السؤال عن طبيعة هذا الاعتراف وماهيته. [1]

يشير **باونز** (**Bowness**) إلى أربع دوائر للاعتراف؛ تسهم في إنتاج قيمة العمل الفني:

الأولى: دائرة معارف الفنان.

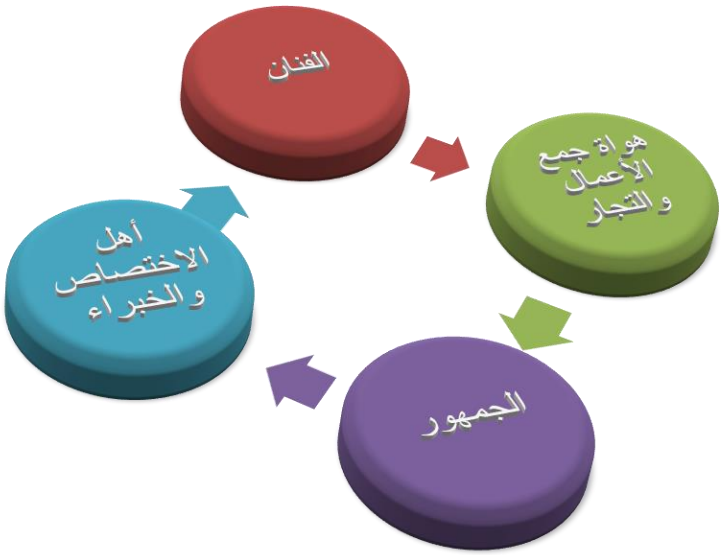
الثانية: هواة جمع الأعمال والتجار.

الثالثة: أهل الاختصاص والخبراء.

الرابعة: الجمهور.

---

[1] بوبا, "الفن وسيرورة التقديس" (أغسطس، 2019).



(شكل 2: دوائر تسهم في إنتاج قيمة العمل الفني)

- تعطي الدائرة الأولى والثالثة للفنان اعترافا **قيميا**.
- في حين تعطيه الدائرة الثانية والرابعة اعترافا مرتبطا بالمال والشهرة.
- وبدون دوائر الاعتراف الأربع لا يوجد فنان إلا بصيغته البوهيمية.[1]

2.4. سوسيولوجيا الثقافة والفن عند بيير بورديو[2]:

يمكن **لعلم الاجتماع الفن** اليوم أن يدعي لنفسه الاستقلالية كفرع معرفي، له حصيلته من الدراسات والأبحاث، وله تقاليد في النظر والتحليل. واتجاهات أساسية متسقة ومنسجمة نسبيا حول

[1] إينيك, *سوسيولوجيا الفن*, 129.

[2] محمد بلقائد أمايور, "سوسيولوجيا الفن – مدخل لقراءة إسهامات بيير بورديو –", *الحوار المتمدن* (13 يونيو، 2017).

– كل الاختيارات بما فيها الاختيارات الجمالية من ذوق ونمط الكلام والسلوك الذي سميت رفيعة، تتأسس على ما تعيشه البرجوازية من رفاه، وتقدمه إلينا كنموذج يجب الاحتذاء به، وتؤكد من خلاله أنها متفوقة ثقافيا ومعرفيا وعقليا (إعادة الإنتاج).[1]

مذ عرف الانسان الفن؛ وهو يمارسه ضمن طقوس اجتماعية، فالرقص كأول تعبير فني عرفه الإنسان؛ كان لطرد (الأروح الشريرة)، أو للتقرب من الآلهة أثناء تقديم القرابين، أو الاحتفال (في المجتمعات الزراعية).

.. كان الهدف توظيف الفن دينيا أو اجتماعيا، فشكل الإنسان الرموز بنفسه ولنفسه، والفنون قادرة على حمل هذه الرموز والتواصل بها بين الأفراد والأجيال والجماعات.

.. يؤكد بورديو على أن الفن في السابق يرتبط بالوظيفة التي يؤديها (خاصة الدين والطقوس)، وأن الظروف التاريخية هي التي ساهمت في نشأة الحقل الفني مستقلا، وساعده على ذلك ظهور فئات تمتلك من المنافع المادية ما يكفي لتبتعد عن الحاجة، ولتحقيق هيمنتها وتميزها في الفضاء الاجتماعي لجأت إلى الفن والثقافة، من أجل اكتساب رساميل غير متوفرة لكافة الشعب، وأعادت تعريف الفن بشكل يتلاءم وموقعها الريادي (مقولة الفن للفن)، وأقصت في المقابل كل التعبيرات الفنية التي سميت دونية أو وحشية أو بدائية (الثقافة الشعبية) أو غير ذلك من التوصيفات (الفلكلور).[2]

2.2.4. تصور بورديو لقراءة وتحليل العمل الفني:

إن تحليل الأعمال الفنية يتخذ موضوعا بإقامة العلاقة بين بنيتين متماثلتين:

– **بنية الأعمال** (النوع، الشكل، الأسلوب، الموضوع...)

[1] أمايور, "سوسيولوجيا الفن – مدخل لقراءة إسهامات بيير بورديو –" (13 يونيو، 2017).

[2] أمايور, "سوسيولوجيا الفن – مدخل لقراءة إسهامات بيير بورديو –" (13 يونيو، 2017).

- **بنية الحقل الفني**: محرك تغيير الأعمال الثقافية.. يكمن في الصـــراعات التي تُكون حقل الإنتاج.. هذه الصـــراعات تهدف إلى حفظ أو تغيير ميزان القوى الموجود في حقل الإنتاج، وتؤدي إلى حفظ أو تغيير بنية حقل الأشـــكال، التي هي أدوات ورهانات هذه الصراعات.[1]

فعبر اتخاذ المواقف من طرف الأعوان، سواء كانت أخلاقية، أو سياسية، أو متعلقة بالأسلوب، أو بالشكل، تظهر استراتيجياتهم للحصول على مزيد من الرساميل المتنافس عليها، ومنه يحاولون تحقيق تميزهم في الحقل، ويرتبط تحقيق هذه الأهداف بمدى دمجهم للمعايير والقوانين وقواعد التنافس في الخاص بهم.[2]

فكل مؤلف باعتباره يشـــغل وضـــعا في مجال.. لا يســـتمر بالعيش إلا تحث عبء الإلزامات الهيكلية للحقل.. و باتخاذ مواقف جمالية آنيا و مستقبلا في مجال الممكنات.[3]

كي نفهم على سبيل المثال اختيارات المخرجين المسرحيين المعاصرين، لا يمكن أن نكتفي بردها إلى الشـــروط الاقتصـــادية، إلى الدعم المدفوع وحصـــيلة بيع التذاكر ولا حتى لرغبات الجمهور، ينبغي الرجوع إلى تاريخ الإخراج المســـرحي منذ 1880، الذي تم خلاله تكوين الإشـــكالية الخاصـــة مرجعا لمواضيع النقاش ولمجموعة العناصر المكونة للعرض المسرحي التي ينبغي على كل مخرج جدير بهذا الاسم أن يتخذ إزاءها موقفا.[4]

يقسم بورديو الحقل الفني بين ثلاث فئات رئيسة:

---

[1] بيير بورديو, *أسباب عملية إعادة النظر بالفلسفة*, ترجمة أنور مغيث (بيروت: دار الأزمنة الحديثة, 1998), 83.

[2] أمايور, "سوسيولوجيا الفن – مدخل لقراءة إسهامات بيير بورديو –" (13 يونيو، 2017).

[3] بورديو, *أسباب عملية إعادة النظر بالفلسفة*, 84.

[4] بورديو, *أسباب عملية إعادة النظر بالفلسفة*, 72–73.

5. الفن عند رواد علم الاجتماع.

تم العثور على علماء اجتماع الفن أولاً في الجامعة، أقدم موقع لهم. وعلم اجتماع الفن خالٍ نسبيًا من أسئلة القيمة الجمالية ،[1]

1.5. الجيل الأول: علم الجمال الاجتماعي.

طرحوا فكرة التحديد الجمالي للفن، ببحث **العلاقة بين الفن والمجتمع**. ظهرت هذه "**الجمالية الاجتماعية**" الجديدة بين **المفكرين الماركسيين**، في فلسفة النصف الأول من القرن العشرين، وبين عدد قليل من مؤرخي **الفن غير النمطي**.

أخذ هذا الجيل على عاتقه مشروع التأسيس للتحول في **تفسير الفن والأعمال الفنية** من العوامل والأسباب الروحانية والجمالية التقليدية المنبثقة عن الشعور الديني والذوق والميل، إلى أسباب خارجة عن الفن، وذات صلة بالمحددات والمصالح المادية والدنيوية. عبر خطوتين:

1) **عدم استقلالية الفن (الفن لا ينتمي إلى الجمالية وحدها).**

2) **انعدام المثالية (الفن ليس قيمة مطلقة).**

واعتبرت هاتين الخطوتين مؤسستين لسوسيولوجيا الفن.

إنّ فكرة **الأسباب الخارجية** التي تحول إليها **الجيل الأول** من سوسيولوجيا الفن، متجذرة في الفكر الفلسفي الاجتماعي للقرن التاسع عشر. فنجد **هيبوليت تان** يؤكد أنّ الفن والأدب يتغيران تبعا للعرق والبيئة والزمن التي ينشآن فيها.

---

[1] HEINICH, "SOCIOLOGIE DE L'ART" (2022).

ووضع **شارل لالو** أسس الجمالية السوسيولوجية، ولخص فكرته بقوله: إننا لا نعجب بلوحة (venus) للفنان "ميلو"؛ لأنها جميلة. بل هي لوحة جميلة لأننا نعجب بها.[1]

ينقسم الجيل الأول لثلاث فئات هي:

الفئة الأولى:

- الروسي **جورج بليخانوف** (الفن والحياة الاجتماعية، 1912).
- المجري جيورجي لوكاش (Théorie du roman، 1920).
- الفرنسية لوسيان جولدمان (علم اجتماع الرواية، 1964).
- الإنجليزي فرانسيس كلينجندر (الفن والثورة الصناعية، 1947).
- فريدريك أنتال (فلورنسا ورساميها الرسم الفلورنسي وبيئته الاجتماعية، 1947).
- أرنولد هاوزر (التاريخ الاجتماعي للفنون والأدب، 1952).

الفئة الثانية:

يتعامل فلاسفة مدرسة فرانكفورت مع علم اجتماع الفن من خلال اهتمامهم **بالعلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية**. واستقلالية الفن والفرد ضد "التصويب".

- ثيودور أدورنو (فلسفة الموسيقى الجديدة، 1949).
- لوالتر بنجامين (العمل الفني في عصر استنساخه التقني، 1936).

الفئة الثالثة:

توضيح كيفية الفن. يمكن أن يكون كاشفًا، ولم يعد تأثيرًا، للوقائع الجماعية أو رؤى العالم أو "الأشكال الرمزية".

---

[1] إينيك, *سوسيولوجيا الفن*, 50.

- جان ماري جياو (L'Art au point de vue sociologique، 1887)
  ، ويهدف إلى تم توضيح تاريخ الفن "الاجتماعي" هذا في فرنسا بواسطة
- بيير فرانكاسل (الرسم والمجتمع، ولادة مساحة بلاستيكية وتدميرها، من عصر النهضة إلى التكعيبية، 1951)، (دراسات في علم اجتماع الفن، 1970).

2.5. الجيل الثاني: التاريخ الاجتماعي للفن.

ظهر أثناء الحرب العالمية الثانية، بعمل مؤرخي الفن وبتقاليد أكثر تجريبية، متطورة بشكل جيد في إنجلترا وإيطاليا. باستبدال الفن بشكل ملموس في المجتمع: بين الواحد والآخر، لا يوجد مظهر خارجي يجب تقليصه أو استنكاره، بل علاقة شمولية لتكون صريحة.

يتميز الجيل الثاني قبل كل شيء بأساليبه، كالتحقيق التجريبي، لا يخضع لإثبات التحيز الأيديولوجي. أقل طموحًا من أسلافهم، لأنهم لم يهدفوا إلى نظرية في الفن ولا إلى نظرية اجتماعية، حصل هؤلاء "المؤرخون الاجتماعيون" مع ذلك على عدد من النتائج الملموسة والدائمة، التي تثري المعرفة التي لدينا بشكل كبير.[1]

كانت دراسة الفن **في المجتمع**؛ أي ضمن سياقات المجتمع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والمؤسسية التي تتيح إنتاج الأعمال الفنية وتمكن من تلقيها.

وسلطت الأضواء أيضا على متطلبات انتاج الفن التصويري: مكان وجود اللوحة الفنية، حجم اللوحة، موضوعها، مواد الرسم والألوان والسعر وآلية تشكله. واعتمدت جملة من المقولات في تحليلاتها:

- مقولة "**الرعاية**": أي رعاية الفن، التي كانت المدخل المفضل لتحاليل واهتمامات **التاريخ الاجتماعي للفن**.

[1] HEINICH, "SOCIOLOGIE DE L'ART" (2022).