وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشاذلي بن جديد- الطارف
كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم علم الاجتماع

مطبوعة بيداغوجية مقدمة للترقية إلى رتبة أستاذ التعليم العالي

حول:

محاضرات في علم اجتماع الفن

موجهة لطلاب مستوى السنة الثانية علم الاجتماع نظام L.M.D

إعداد:

د. عواطف عطيل لموالدي

السنة الجامعية: 2020/2019

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة الشاذلي بن جديد– الطارف كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية قسم علم الاجتماع	
اسم المقياس	**علم اجتماع الفن**
مطبوعة بيداغوجية موجهة إلى	**طلاب السنة الثانية علم الاجتماع نظام L.M.D**
البرنامج الرسمي للمقياس (السداسي الرابع)	– مفهوم الفن – تاريخ الفن – المجالات المختلفة للفن (المسرح، السينما، الرسم، النحت...الخ) – التفكير في سوسيولوجيا الفن – الفن عند رواد علم الاجتماع – الفن وعلم الجمال – الدراسات الثقافية وسوسيولوجيا الفن – الفن وقضايا المجتمع – الفن رؤية نقدية
أهداف المقياس	– التعريف بالفن باعتباره ظاهرة اجتماعية فريدة – تبيان الوظائف المتعددة للفن في المجتمع – التعرف إلى الطرق التي يؤثر بها الفن على المجتمع – التعرف على المقاربة السوسيولوجية للفن

الفهرس

مقدمة	**7-6**
المحاضرة الأولى: مفهوم الفن	**9- 29**
1 - تعريف الفن	**9**
2 - تاريخ الفن	**10**
3 - أنواع الفن	**14**
4 - مجالات الفن	**15**
5 - وظائف الفن	**26**
المحاضرة الثانية: مدخل إلى علم الجمال (الإستاطيقا)	**30- 45**
1 - تعريف علم الجمال	**31**
2 - نشأة علم الجمال (الإستاطيقا)	**34**
3 - المقاربة الفلسفية للجمال	**37**
4 - القيمة الجمالية والحكم الجمالي	**39**
المحاضرة الثالثة: التفكير في سوسيولوجيا الفن	**46- 68**
1 - خصوصية الفن	**47**
2 - نشأة سوسيولوجيا الفن	**50**
3 - أجيال سوسيولوجيا الفن	**52**
4 - الدراسات الثقافية والسوسيولوجية للفن	**56**
المحاضرة الرابعة: سوسيولوجيا الفن (مدخل نظري)	**69-81**
1 - تعريف علم اجتماع الفن (سوسيولوجيا الفن)	**70**
2 - المفهوم السوسيولوجي للفن	**71**
3 - منهجية البحث في علم اجتماع الفن	**73**
4 - فروع علم اجتماع الفن	**73**

المحاضرة الخامسة: رواد علم اجتماع الفن ودراسة الظاهرة الفنية **82–110**

1 – رواد علم اجتماع الفن **83**

2 – العوامل المؤثرة في الحقل الفني **94**

3 – الفن مرآة عاكسة للمشكلات الاجتماعية **96**

4 – الفن رؤية نقدية للواقع الاجتماعي **102**

خاتمة **111**

المصادر والمراجع

مقدمة:

يمثل الفن أحد أبرز العوالم، التي أنتجتها المجتمعات الإنسانية منذ عصور متقادمة، وهو أولى الشواهد على الوجود الإنساني وإبداع العقل البشري، في قدرته على التعبير عما يختلج الذات الإنسانية، في مختلف البيئات الطبيعية والاجتماعية، التي يتعايش ويتفاعل معها الأفراد، بشكل دائم ومستمر، وعليه فقد شكل الفن موضوعا بحثيا مهما لمختلف التخصصات الاجتماعية وبخاصة السوسيولوجية، حيث خاض في دراسته العديد من علماء الاجتماع القدامى والمعاصرين، ولا زال يشكل إلى يومنا هذا موضوعا سوسيولوجيا بامتياز، كونه يؤثر في أنماط التفكير والوعي الاجتماعيين والنشاطات الاجتماعية تباعا، كما أنه يتأثر –بالمقابل– بمختلف الظروف الاجتماعية والسياسية، التي تسبغ على المنتجات الفنية خصائص مميزة، وهو ما يمثل (الطرح) محتوى هذه المطبوعة البيداغوجية.

لقد تناولت ضمن هذه المطبوعة خمس محاضرات أساسية متمفصلة، بحيث تختص كل محاضرة منها بعدد من المباحث والمطالب، التي تغطي محتويات البرنامج. علما أنني قمت بتعديل هاته المحتويات بما يتناسب ومستوى فهم واستيعاب الطلبة، انطلاقا من خبرتي المتواضعة في تدريس المقياس، حيث استفضت في شرح بعض الجزئيات،التي لاحظت أنها غامضة نوعا ما بالنسبة للطلبة، وكذلك بعض المصطلحات العلمية ذات الصلة، وقمت أيضا بإعادة صياغة بعض العناوين وتطويعها والمادة النظرية المتاحة، كما تعمدت تقديم وتأخير بعض المباحث، مراعاة لمنطق التدرج في عرض المعلومة، بحيث أنقل ذهن الطالب من الجزء إلى الكل. ولغرض التوضيح وتذكر أسماء الأعلام خاصة (علماء الجمال والاجتماع..)، أدرجت صورهم الفوتوغرافية، بالإضافة إلى بعض الصور التي تعرف الطلبة ببعض الفنون، كما أدرجت أيضا شكلا بيانيا لشرح وتفسير جزئية معينة من المحاضرة الخامسة (الأخيرة) للطلبة.

يتوزع محتوى البرنامج على خمس محاضرات، وهذا ملخصها على التوالي:

المحاضرة الأولى بعنوان "**مفهوم الفن**" تناولت فيها التعريف بالفن، تاريخه، أنواعه، مجالاته ووظائفه.

المحاضرة الثانية عنوانها "**مدخل إلى علم الجمال (الإستاطيقا)**" تعرضت من خلالها للتعريف بالجمال ثم علم الجمال، نشأته، وتناولت بعد ذلك المقاربة الفلسفية للجمال، وذلك لدى الفلاسفة اليونانيين القدامى والمعاصرين، وبينت الاتجاهات الفلسفية الكبرى في دراسة الجمال وفهمه، كما تعرضت إلى واحد من أهم موضوعات علم الجمال، ألا وهو القيمة الجمالية، وكذا معايير الحكم الجمالي.

المحاضرة الثالثة الموسومة "**التفكير في سوسيولوجيا الفن**" تظهر من خلال هذه المحاضرة الخواص المميزة للفن أو خصوصية الفن، وذلك لدى علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا والنفس والفلسفة، لأتدرج فيما بعد إلى نشأة سوسيولوجيا الفن، وتطورها عبر الأجيال الرئيسية الثلاث، ثم تناولت مقاربة الدراسات الثقافية للفن بالمقارنة مع سوسيولوجيا الفن، كما عرضت كذلك مقاربة العلوم الاجتماعية للفن، منها الأنثروبولوجيا والفولكلور، والتي تصنفه (الفن) كمنتوج ثقافي، وعينت مقابل ذلك حدودها والمقاربة السوسيولوجية للظاهرة الفنية.

المحاضرة الرابعة والمعنونة "**سوسيولوجيا الفن (مدخل نظري)**" عرّفت ضمن هذه المحاضرة بسوسيولوجيا الفن (علم اجتماع الفن)، وحددت المفهوم السوسيولوجي للفن، ثم عرضت منهجية البحث لدى علماء اجتماع الفن، في دراستهم للظاهرة الفنية، كما قدمت أهم فروع علم اجتماع الفن، والمتمثلة في علم اجتماع المسرح وعلم اجتماع الموسيقى.

المحاضرة الخامسة وتحمل عنوان "**رواد علم اجتماع الفن ودراسة الظاهرة الفنية**" ضمن هذه المحاضرة قمت بعرض أهم إسهامات رواد علم الاجتماع الذين اهتموا بدراسة الفن، كل حسب إطاره التفسيري أو مقاربته الخاصة، حيث أدرجتهم على التوالي: كارل ماركس، نيكلاس لوهمان، هوارد بيكر، بيار بورديو، كما وضحت أهم العوامل المؤثرة في الحقل الفني، انطلاقا من مقاربات علماء اجتماع الفن السالف ذكرهم، ثم حاولت تبيان أهم وظائف الفن باعتباره يعكس الواقع الاجتماعي، وفي ذات الوقت أداة مهمة لنقده وكشف عيوبه واختلالاته، وحاولت عرض أهم الفنون التي يمكن أن نستشف من خلالها هذه الوظائف، فجاء كلا المبحثين ميدانيين (عمليين) أكثر من كونهما يسردان مادة نظرية محضة، وهذا قصد تقريب الفكرة للطلبة، وتوضيحها بشكل عملي.

وفي الأخير آمل أن يجد الطلبة وحتى الأساتذة والباحثين، كل الفائدة من إطلاعهم على هذه المطبوعة، وأن تسهم إلى حد ما في إثراء معلوماتهم حول فرع علم اجتماع الفن. وعلى كل حال، تبقى هذه المطبوعة قابلة للمناقشة والتوجيه، من أجل إعادتها مستقبلا، في صورة أفضل وأدق.

والله ولي التوفيق

د/ عواطف عطيل لموالدي

عنابة في: 18 ذو الحجة 1440ھ الموافق لـ:2019/08/19م

المحـاضرة الأولى:

مفهـوم الفـن

تمهيد:

تمثل الفنون أقدم الظواهر الاجتماعية، التي عرفها الإنسان، وارتبطت تاريخيا بظهوره، وهي لذلك تعد أحد الإنتاجات الثقافية، التي تعكس أشكال الإدراك الاجتماعي للواقع، والتعبير عن عقلية الجماعة، وأكثر من ذلك تعد أقدم أساليب المعرفة الإنسانية، قبل اختراع الكتابة، فقد أدرك المؤرخون وعلماء الأنثروبولوجيا والاجتماع، نماذج الحياة البدائية والبسيطة، من تلك الرسومات والنقوش التي أبدعها الإنسان الأول، على الجدران وداخل المغارات والكهوف، وإن كانت وظائفه قد تغيرت وتحولت من حقبة تاريخية إلى أخرى، نتاج تغير أساليب الحياة الاجتماعية، وتحول أنماط البنى الفكرية والثقافية للمجتمعات والجماعات الاجتماعية، فأصبح الفن لذلك، موضوعا مهما تتشارك دراسته وبحثه العديد من العلوم الاجتماعية والإنسانية، من بينها علم الاجتماع، لكن كل من منظوره الخاص. وقبل الخوض في المقاربات والمواقف النظرية حول الفن، باعتباره نشاطا إنسانيا وممارسة ثقافية، يكون من المهم –في المحل الأول– التعرف على مفهوم الفن، نشأته وتطوره عبر التاريخ، أنواعه ومجالاته، وكذا وظائفه وأهدافه، وهو ما سنتناوله ضمن المحاضرة الأولى، من مقياس علم اجتماع الفن.

1 – تعريف الفن Art:

لغويا: تعني مفردة **Art** لدى قدماء اليونان "**إنتاج**" سواء كان إنتاجا صناعيا الغرض منه تحقيق فائدة أو منفعة معينة، مثل: الحدادة والنجارة والسحر، أو لتحقيق متعة جمالية، مثل: الشعر والغناء والرقص[1]. أما من الناحية الاصطلاحية، فإن الفن يعد من أكثر المصطلحات صعوبة، والتي يكتنفها الكثير من الغموض، وذلك من حيث تحديدها وضبط دلالتها، إذ لا يزال –المصطلح– محل نزاع فكري، بين المؤرخين والفلاسفة وعلماء الاجتماع والنفس والأنثروبولوجيا، كل ينظر إليه ويفسره من زاوية تخصصه العلمي، ويدور هذا النزاع في المعارك الفكرية والثقافية، التي تحدد الذوق، قوانين القيمة، والتراتبيات الاجتماعية. فما هو الفن؟

يعرف **تولستوي L. N. Tolstoi** الفن في كتابه "**ما هو الفن؟**" الذي كتب في **1897–1898** بأنه: "نشاط إنساني به ينقل الأفراد مشاعرهم للآخرين، وهو شرط جوهري للحياة الإنسانية"[2]. يركز هذا التعريف على ضرورة الفن في حياة الأفراد، بوصفه أداة تعبيرية.

فيما يعرف **أحمد زكي بدوي** "**الفن**" في **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية** بأنه: "التعبير الجمالي عن المدركات والعواطف، ونقل المعاني والمشاعر إلى الآخرين، عن طريق العمل الذي يتميز بالصنعة والمهارة، وهو ليس

[1] ما هي الفنون الجميلة؟ taha-beauxarts.blogspot.com/2012/03/blog-post_5305.html، تاريخ الزيارة: 2018/03/11، التوقيت: 14:33

[2] م. روزنتال وب. يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر– بيروت، (د.ت) ص 149.

تمثيلا للواقع، ولا تقليدا للطبيعة، بل خلق لعلاقات جديدة، بين عناصر مستمدة من الحياة والمجتمع والطبيعة"[1]. يظهر هذا التعريف أن الفن هو عملية إنتاج توليفية بين بيئتين طبيعية واجتماعية، نابعة من عواطف الفرد (الفنان)، مما يعني أن الفن عمل إبداعي بامتياز.

بينما يعرفه **سعيد سمير حجازي** بأنه: "عمل إبداعي يعبر عن التجارب البشرية، بوساطة وسائل فنية معينة، مستمدة من مجموعة القيم والمعايير الجمالية، تخلف انطباعات معينة، تؤثر على الفرد فكريا أو نفسيا، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة"[2]. يبين هذا التعريف أن المصدر الأساسي للفن، هو البيئة الاجتماعية بمختلف مشمولاتها، والتي تؤثر بدورها في نفسية الفنان، وتدفعه للإنتاج الفني، هذا الأخير الذي يؤثر في المتلقين له (فكريا أو نفسيا)، معنى هذا أن الفن هو حصيلة تزاوج بين البيئة الاجتماعية والحالة النفسية للفنان. والفن، هو موهبة إبداع وهبها الخالق لكل إنسان، لكن بدرجات متفاوتة، غير أننا لا نستطيع وصف كل هؤلاء الأفراد بالفنانين، إلا أولئك الذين يتميزون عن غيرهم بالقدرة الإبداعية الهائلة. وبذا، يدل مصطلح "**فن**" على المهارة المستخدمة لإنتاج أشياء، تحمل قيمة جمالية، ومن بين المصطلحات المرادفة للفن نجد: "مهارة، حرفة، خبرة، حدس، محاكاة"[3].

2 – تاريخ الفن:

عرفت المجتمعات الإنسانية الفن، منذ عصور متقادمة، بل اعتبر الفن من أهم الدلائل والشواهد على الوجود الإنساني، وأكثر من ذلك مصدرا أوليا للمعلومات، لكثير من العلوم مثل الأنثروبولوجيا والتاريخ، للتعرف على نماذج الحياة الاجتماعية البدائية ونظمها ومظاهرها، قبل اختراع الكتابة. ويدرج مؤرخو الفن، ثلاثة مراحل رئيسية، لنشأة وتطور الفنون عبر التاريخ، وحددوا خواصا لكل منها، نوردها على التوالي:

2–1– الفنون البدائية:

الفن البدائي هو الشكل الأول من الفنون، الذي أبدعه الإنسان البدائي، ليعبر من خلاله عن نشاطاته الاقتصادية وطقوسه السحرية وعاداته الجمعية، ويعتبر **الرسم** أول أشكال الفنون، التي عرفها وأنتجها الإنسان قديما، منذ ما يزيد عن **30.000 سنة**. لقد عبرت معظم الرسومات القديمة عن الحيوانات، خاصة الثديات الكبيرة، مثل: الثيران، الخيول، الزرافات، الغزلان.. الخ. وقد وجدت أولى هاته الرسوم في جنوب أوروبا، وكذلك أستراليا وإفريقيا. هذا، بالإضافة إلى علامات تجريدية رمزية على جدران الكهوف، حيث كان يتم التعرف على هوية الجماعات الاجتماعية من خلالها، تماما كصنوف الوشم والصباغة على الأجسام، ونماذج طرز الملابس وعادات الرقص، التي تحمل دلالات طقسية دينية أو أسطورية، حول الخلق والآلهة، فقد "اتخذت الجماعات البدائية من الرقص وسيلة لنيل

---

[1] أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية (انجليزي– فرنسي– عربي) مكتبة لبنان– بيروت، ط2، 1982، ص 26.

[2] سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة (عربي– فرنسي)، دار الكتب العلمية– ، 2005، ص 234.

[3] المرجع السابق.

العون من العالم الروحاني، إلى جانب الغناء"[1]، حتى أن الطواطم **Totems** كانت تزخرف بنقوش معينة، تروي تاريخ أسلافهم. على العموم، يعتبر فنا بدائيا كل مأثور يمت إلى إنسان ما قبل التاريخ بصلة، وتظل الفنون البدائية غير واضحة المعالم، وأن كل ما يقال فيها رجم بالغيب، وقراءات تتعدل كلما توفرت شواهد تكشف عن غامض في رؤيتنا لها.

وجدير بالذكر أن الفن البدائي، يصنف إلى نوعين أساسيين، وهما **الفن على الصخور** أو ما يعرف بـ **الفن الجداري**، هذا النوع يعود –تقريبا– إلى **35.000 سنة**، وهو يتميز بوحدة موضوعاته في كل مكان، والتي تتمثل غالبا في الثديات الكبيرة، ففي جنوب إفريقيا تنتشر رسومات الخيول والغزلان، وفي شمالها تنتشر رسومات الثيران والزرافات، حيث تبرز مشاهد الصيد، وكذلك الطقوس السحرية والدينية. وقد ثبت أن هذه الرسوم الصخرية، تلعب دورا لدى البدائيين في طقوس الإخصاب، "فهي تجدد وتنقح عند بدء فصل الأمطار، لتؤكد خصب التكاثر الحيواني، والنباتي، بل ولتؤكد تكاثر الكائنات الإنسانية أيضا"[2].

رسم جداري عثر عليه بمقبرة **كوكوريو – كوريا**

المصدر: https://www.marefa.org/

أما النوع الثاني فيتمثل في **فن الكهوف**، وهو أقل انتشارا مقارنة بالفن الجداري[3]، ومرد ذلك حسب المؤرخين، إلى ميزة الفترة التاريخية التي عايشها الإنسان البدائي، والتي توصف بما قبل المنطقية، حيث كان يؤمن بالسحر والقوى الخارقة، فكان يتعمد الرسم داخل الكهوف، حتى تظل هذه الرسومات متخفية ولا تطالها السحرة، لأن الرسم ذاته، كان يعد حسب البدائيين من ضروب السحر، وأن مفعوله يبطل بمجرد الوصول إليه واكتشافه. فيما

[1] محمد عيلان، الفنون الشعبية الجزائرية "واقع وآفاق"، مجلة التواصل، عدد: 06، مديرية النشر لجامعة باجي مختار– عنابة، 2000، ص 199 (بتصرف).

[2] هربرت ريد، الفن والمجتمع، ترجمة: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد (صلى الله عليه وسلم)، ص 20.

[3] جان فرانسوا دوروتيه، معجم العلوم الإنسانية، ترجمة: جورج كتورة، كلمة ومجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– أبوظبي وبيروت، 2009، ص 304 (بتصرف).

يفترض آخرون أن الإنسان البدائي "اعتقد بعمل صورة لحيوان ما، أصبح ذا سلطان عليه، وكان بذلك ناجحا في اقتناصه لطعامه، ويقولون بناء على ذلك، إن الفن البدائي إن لم يكن ذا قيمة عملية (نفعية) فهو لا شيء"[1].

رسم كهفي عثر عليه في **لاسكو Lascaux–فرنسا**

المصدر: https://www.marefa.org/

لقد كان الإنسان البدائي يستقي موضوعاته من حياته اليومية، مستخدما موادا من الطبيعة، مثل: الدماء، الفحم، الأعشاب، كما استخدم ذهن الحيوانات لتثبيت الألوان على الجدران، وقد نجح في ذلك بالفعل، والدليل أنها ظلت محفوظة إلى يومنا هذا، بما فيها تلك التي أودعت في المتاحف.

2–2– الفنون التقليدية/ أو الشعبية:

تعني الفنون الشعبية تلك التقليدية أو المحلية الحية الجارية في الاستعمال، وهي تجمع مختلف أنواع الفنون (الشعر والغناء..) والصناعات والحرف والأعمال التطبيقية والمهنية، التي يمارسها أفراد مجتمع معين. وللعلم فإن هذه المنتجات، تلبي حاجات المجتمع الضرورية، كأدوات الصيد أو الطبخ أو الزراعة، ومن ثم فإن الفنون التقليدية تستخدم كوسائل للعيش والإنتاج، وطريقة من طرائق العمل والتفكير والشعور، وتساعد على إشباع الحاجات المادية والمعنوية، للسيطرة على الطبيعة، وتمثل الفنون الشعبية النوع المتطور عن الفن البدائي، وهو يمتاز بتنوعه من حيث المواد الخام المستخدمة، أو من حيث استخداماته نفسها.

وهذه الفنون يؤرخ لها، كونها ظهرت منذ بداية التأريخ، ونشأت لتلبي ضرورات واحتياجات ورغبات وعواطف ومشاعر كامنة ومتطورة ومتراكمة عبر الأجيال، وهي فنون تترسب وتتراكم وتستلهم يوميا، باعتبارها تستمد حضورها من عناصر اجتماعية وإثنية وبيئية مهمة، في التاريخ والثقافة الروحية المترسبة، والفنون المتجددة عبر الأجيال[2].

[1] هربرت ريد، مرجع سابق، ص 19.

[2] محمد عيلان، مرجع سابق.

2-3- الفنون المثقفة:

يقصد بالفنون المثقفة تلك المقعدة والمقننة والعلمية، والتي تقتضي الإلمام بمعاييرها ومقاييسها وخصائصها، وبكل ما يتعلق بجوانب الإبداع فيها، وذلك بأن يخصص الأفراد جزءا من وقتهم، لتلقي قواعدها والتدرب عليها، وترقية ذوقهم الفني، ضمن مؤسسات خاصة بذلك، تعرف بمؤسسات الفن، ويتولى تلقينها أساتذة مؤهلين ومتخصصين في نوع منها. وهكذا، ينضم الأفراد الذين تلقوا هذا التكوين، إلى حقل الإنتاج الفني، وفقا للأساليب التي تعلموها، والفنون التي طورها أساتذتهم ونخبة الفنانين. وبذا، تعتبر الفنون المثقفة نقيضة الفنون الشعبية، هذه الأخيرة، التي لا ترتبط بالتكوين الأكاديمي، وتكون تلقائية ومتوارثة اجتماعيا بطريقة شفاهية، فيما يكون غرضها نفعيا لا جماليا. وعليه، فإن العديد من الفلاسفة والباحثين، يفصلون بين الفنون الجميلة والفنون النافعة، لأن الفنون الجميلة يفترض بها أن تكون جميلة فقط، بصرف النظر عن فائدتها العملية، بمعنى آخر تستهدف الجمال، وتنشد المتعة العقلية والروحية، بعيدا عن الحاجة الاجتماعية والنفعية.

وقد انتشر هذا الاعتقاد خاصة في العصور الوسطى، حينما كان ينظر للسيدات والسادة في المجتمع، على أنه لا يجب عليهم استخدام أيديهم في أي من الأعمال النافعة. وإن كانت الفنون الجميلة تخضع للنسبية الثقافية، إذ ما يعد فنا جميلا في مجتمع ما، قد لا يعد كذلك في آخر، غير أن أغلب المشتغلين في الحقل الفني، يجمعون على أن الرسم والنحت والأوبرا من الفنون الجميلة. وقد ظهر مصطلح الفنون الجميلة "عام **1767**، وأصله الفرنسي **Beaux-Arts**، وتمت ترجمته حرفيا للغات العالم، ويشير هذا المصطلح إلى تلك الفنون التي ترتبط بالجمال والحس المرهف اللازم لتذوقها"[1].

وللعلم، فقد تم الفصل بين الفنون والحرف بدءا من **القرن 15** في أوروبا، حيث كانت مفردة فن قبل ذلك "تنطبق على نحو واسع جدا على جميع المهارات الحرفية والأعمال والتقنيات الخبيرة والتكنولوجيات والمهن"[2]، غير أن هذا المفهوم قد تراجع **عصر النهضة**، مع نشأة الجماليات (علم الجمال) والحكم الجمالي، كملكات متميزة، معدة لتصور الأعمال الفنية، وبدأ الحديث عن نشأة الفن، كمفهوم رفيع ومتميز. حيث "أنتج ظهور النزعة الإنسانية، وإعادة اكتشاف الأزمنة الكلاسيكية، وتركز الثروة في أيدي سلالات أرستقراطية (مثل: آل ميديتشي وعوائل أوروبا والبابوية) ازدهار الفن الجميل، الذي بدا أكثر طموحا من الناحية الفكرية، من الأعمال المغفلة لفناني العصور

---

[1] ما هي الفنون الجميلة؟، مرجع سابق.

[2] طوني بينيت ولورانس غروسبيرغ، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2010، ص 542.

الوسطى"[1]. وهكذا، بدأ التمييز بين الفنان والحرفي "حيث أصبحت كلمة الحرفي تشير إلى العامل اليدوي الماهر، أما الفنان فيتميز بالقدرة على التخيل والابتكار"[2].

فيما يذهب البعض أن **سمو الفن** في **القرن 19**، قد بدأ مع الحركة الرومانسية، وصعود الفردية البورجوازية، وعبادة العبقرية البوهيمية والطليعية. وفي **القرن 20**، أعلن عن موت الفن، بدءا من تدمير المتاحف التقليدية والمجاميع الفنية، على أيدي "**البلاشفة**"، حتى موت وسائط فنية محددة، مثل: الرسم والرواية والمسرح، نتيجة الابتكارات التقنية الحديثة، مثل: التصوير والتلفزيون والسينما. ومع مطلع **القرن 21**، اتسع مفهوم الفن، وتغير مدلوله، خاصة مع تنامي ظواهر العولمة والثورة المعلوماتية، عن طريق أشكال جديدة من الثقافة البصرية (الإعلام الجديد) أو الثقافة المادية أو ثقافة الحشد، وبذا استبدل الفن الرفيع بصناعة الثقافة، فكانت هزيمة الأذواق الصافية المهذبة، على يد قيم شعبية تجارية. مما دفع بعدد من الباحثين، إلى إعلان نهاية كل من "**نظرية الفن**" و"**تاريخ الفن**". فقد أحدثت الإنترنت "عددا من تجمعات الفنانين، وأنتجت الفن القائم على الشبكة، الذي يبدو مختلفا تماما عن الممارسات الفنية التقليدية، وإن كان يحتفظ ببعض الاستمرارية معها"[3].

3 – أنواع الفن:

حقيقة، لا يوجد تقسيم موحد للفن، فقد يقسم المختصون والمشتغلون في الحقل الفني، الفنون إلى أنواع متعددة، وفقا لمعايير معينة إما بحسب طرق أداءها أو ممارستها أو مادتها، وسوف نورد فيما يلي عينات مختلفة عنها:

3–1– أنواع الفن حسب طريقة الأداء:

يعتمد معظم المشتغلين في الحقل الفني، على معيار الأداء في تقسيم الفنون، وعلى أساسه يقسمونها إلى ثلاثة أقسام رئيسية، نوردها على التوالي:

- **الفن التشكيلي**: ويعتمد على مادة خام في تشكيله أو صقله، وذلك باستخدام الأصابع أو اليدين، مثل: الرسم، النحت، العمارة، المنمنمات وفن طي الورق (الأوريغامي). وهنالك من يصطلح على تسميتها بالفنون البصرية، لأن تلقيها أو مشاهدتها، يعتمد أساسا على حاسة البصر.
- **الفن الصوتي**: ويشمل كل أنواع الفنون التي تعتمد على الصوت في ممارستها، مثل: الموسيقى، الشعر، الغناء، الترتيل والتجويد. ويعرف هذا النوع من الفنون أيضا بالفنون السمعية، لأن تذوقها يعتمد أساسا على حاسة السمع.

---

[1] المرجع السابق.

[2] ثروت عكاشة، الفن المصري القديم (ج 2)، دار المعارف– الإسكندرية، (د.ت)، ص 99.

[3] طوني بينيت، مرجع سابق، ص ص 544–545.

- **الفن الحركي**: يعتمد هذا النوع من الفنون على حركة الجسد بشكل أساسي، مثل: الرقص والحركات البهلوانية أو الاستعراضات ومسرح الميم*. ويمكن إدراج هذا النمط من الفنون، ضمن الفنون البصرية، لأن الحركة تشاهد ولا تسمع.

مع العلم، أن ثمة فنون تجمع بين خصائص أنواع الفنون سالفة الذكر، مثل: المسرح والسينما.

3-2- أنواع الفن حسب طريقة التعبير:

قسم بعض العلماء الفنون، بحسب طريقة التعبير إلى قسمين كبيرين، وهما:[1]

- **الفنون التشكيلية Arts Plastiques** مثل: العمارة والتصوير والنقش.
- **الفنون الإيقاعية Arts Rythmiques** مثل: الشعر والموسيقى والرقص.

3-3- أنواع الفن حسب المعنى:

قسم **هيجل Hegel** الفنون إلى ثلاثة أقسام، وذلك حسب دلالتها أو المعنى الذي تحمله، كما يلي:[2]

- **الفن الرمزي Art Symbolique**: كان سائدا طوال مراحل الحضارات القديمة، وهو الذي يعبر الفنان به عن فكرته المجردة بالرموز والإشارات، لعجزه عن التعبير عنها بالصور الحقيقية المطابقة لها، فالرمز هو وسيلتنا لإدراك ما لا يمكن إدراكه، وهو يختلف من حضارة إلى أخرى، ومن بيئة اجتماعية إلى أخرى.
- **الفن الكلاسيكي Art Classique**: وهو الذي يحاول تحقيق المقابلة الكاملة والانسجام التام، بين الفكرة والصورة، والاهتمام بالقواعد الكلاسيكية.
- **الفن الرومانسي Art Romantique**: وهو الذي يفصل الفكرة عن الصورة، لأن الفكرة غير متناهية والصور متناهية، ولأن الفكرة إذا كانت روحية ومتعالية عن العلم المتطور، كان من الصعب على الفنان أن يعبر عنها بالصور المطابقة لها كل المطابقة.

4 - مجالات الفن:

---

* **مسرح الميم أو الإيمائي**: يعرف أيضا بالمسرح الصامت أو **البانتونيم Alpantonime** وهو تعبير مسرحي فني خلاق، قائم على التمثيل الحركي الصامت المتجافي عن الكلام، وهو عرض حركي عماده الجسد والحركات، أمام جمهور الحاضرين بأبدانهم. للاستزادة حول الموضوع أنظر:
محمد أسعد عرار، البيان بلا لسان، دار الكتب العلمية- بيروت، 2007.

[1] عبير قريطم، الأنثروبولوجيا والفنون التشكيلية الشعبية، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط1 ، 2010، ص 25.

[2] المرجع السابق، ص ص 25- 26.

تعددت مجالات الفنون، بحسب أساليب ممارستها أو إنتاجها أو المادة الخام المستخدمة فيها،غير أن أغلب المشتغلين في الحقل الفني، يصنفون مجالات الفن إلى سبعة، وكان الإغريق أول من صنفوا الفن إلى ست مجالات أساسية، وهي: العمارة، الموسيقى، الرسم، النحت، الشعر، الرقص. أما السينما فقد أدرجت لاحقا، حيث أطلق عليها الناقد الفرنسي الإيطالي الأصل **ريتشيوتو كانودو Ricciotto Canudo** (**1879- 1923**) الفن السابع. غير أننا لن نتوخى هذا التصنيف في عرض مجالات الفن، على اعتبار أن مجالات الفن واسعة ومتعددة لاسيما تلك الحديثة، وعليه لا يمكن أن نحصر الفنون في بضعة أصناف. وفيما يلي، سنتناول تعريف أكثر الفنون شهرة وتداولا، بين كل المجتمعات في العالم، دون الخوض في ترتيبها أو الحكم على جماليتها.

4-1- الرسم:

الرسم فن قديم، نشأ مع الإنسان، وبه يستطيع أن يعبر عما يختلجه من أحاسيس، وأن يصف من خلاله الأشياء مثلما يراها أو يتصورها. ويصنف الرسم من بين أنواع الفنون التشكيلية أو البصرية/ المرئية، كونه يعتمد على حاسة البصر في تلقيه، وهو يحتاج أساسا إلى مهارة اليدين، لإبداع الرسومات واللوحات الفنية، إذ يستعين الرسّام بأدوات معينة، مثل: الألوان المائية، الألوان الزيتية، الفحم أو الطباشير، لإحداث خطوط أو أشكال هندسية، أو تلوينها على نحو يعكس إحساسه تجاه موضوع ما. ومن خواص فن الرسم استخدام وحدات قياس الطول، دون وحدات القياس الزمني، كالشعر (العروض) أو الموسيقى. أما عن موضوعاته فهي تترنح بين الواقعية، كأن يرسم الفنان منظرا طبيعيا يحاكي من خلاله جمال الطبيعة، أو أجساما جامدة كالمزهريات مثلا، كما يمكن أن يكون موضوع اللوحة الفنية من وحي خياله، وهو ما يعرف بالرمز أو الرمزية، لذلك يكون تحليل وفهم الأعمال الفنية الرمزية، مختلفا من متلق إلى آخر.

ومع التطور التكنولوجي والمعلوماتي، الذي شهدته المجتمعات المعاصرة، ظهر الرسم باستخدام الحاسوب، حيث يمكن رسم منظر طبيعي أو مشهدا تاريخيا مثلا، باستخدام فرشاة وألوان افتراضية غير موجودة في الواقع، كما يمكن إضافة ألوان أو أشكال إلى صورة ملتقطة من الطبيعة، أو إجراء تعديلات على صورة وجه، تماما كتقنية **الفوتوشوب Photoshop**. ومن أشهر الرسامين (الفنانين التشكيليين) الذين ظلت أعمالهم خالدة إلى يومنا هذا، نذكر: **فان غوخ، بيكاسو، ليوناردو دافنشي**.

4-2- النحت:

النحت هو فن تشكيل المجسمات ثلاثية الأبعاد، مثل: التماثيل البشرية أو الحيوانية..،و"ترجع أقدم أشكال النحت الفني على العظم إلى **35.000 ق.م** تقريبا، كما كان البدائيون يستخدمون الصلصال لتشكيل المجسمات"[1]، حيث تم العثور على تماثيل إناث مصنوعة من الصلصال، تعود إلى **30.000 سنة ق.م**، وربما اعتقدوا أن هذه

[1] فن ما قبل التاريخ، https://www.marefa.org/، تاريخ الزيارة: 2018/03/17، التوقيت: 14:56

الأشكال "تساعد النساء على الحمل"[1]. وقد عرفت أعظم الحضارات الإنسانية فن النحت، مثل الحضارات الفرعونية والرومانية واليونانية، وقد تعددت أغراض هذا الفن، بين تخليد ذكرى الشخصيات التاريخية والبطولية والأسطورية، وكذلك الأغراض الدينية والروحية، كنحت تماثيل الآلهة، علما أن فن النحت، ورغم ازدهاره في الحضارات القديمة، وبخاصة اليونانية، لم يزدهر بشكل كبير في الحضارة الإسلامية، حيث حرمت صناعة تماثيل الآلهة،مثل: اللات والعزى، أو نحت مجسمات للملائكة أو الأنبياء..، وكل كائن له روح، باستثناء النباتات والأزهار والزخارف. وتمحورت دعوة الإسلام في توحيد الله وعبادته، ونفي أي شريك له، وإن كان عبر مجسمات منحوتة.

نماذج لمنحوتات (تماثيل) تعود للأمريكتين الجنوبية والوسطى (فن المايا)

المصدر: https://www.marefa.org/

وللنحت أنواع، منها: البارز والغائر..، حيث يستخدم النحات طرق الصقل والمسح، للوصول إلى الشكل النهائي، وقد يتداخل وفن الرسم، لأن بعض النحاتين يضيفون رسومات وألوان لمجسماتهم.

4-3- العمارة:

يمثل فن العمارة "محاولة خلق وتصميم بيئة داخلية، بجانب البيئة العامة، التي يعيش فيها الإنسان، عن طريق بناء وتشييد المباني"[2]. بمختلف أنماطها المعمارية، مثل: السكنات ودور العبادة (كاتدرائيات، مساجد..). بل ويتعدى الأمر إلى تصميم الفراغات الداخلية، إلى الديكور الداخلي والأثاث المنزلي، فالعمارة هي نظام لتصميم أي نوع من الأنظمة. لقد بدأ الفن المعماري بالرسم على جدران الكهوف، ثم تطور لإنشاء بيوت ذات تصاميم هندسية متنوعة، ترتبط بثقافة المجتمعات وأسلوبها في الحياة، وعليه فإن العمارة غير متجانسة، ولها أشكال متعددة، منها: العمارة

[1] المرجع السابق.

[2] مفهوم الفنون السبعة وأهميتها painting/ معلومة ثقافية -https://www.thaqfya.com/seven-arts، تاريخ الزيارة: 2018/03/19، التوقيت: 14:04

الآسيوية، العمارة الإسلامية، عمارة العصور الوسطى، عمارة ما قبل الحداثة، العمارة المعاصرة.. وما إلى ذلك، وبحسب التنوع الجغرافي والإقليمي، مثل: عمارة مجتمع الإسكيمو (الإغلو) أو بيوت القش في المجتمعات الإفريقية.

4-4- الشعر:

يعرف الشعر بأنه التعبير عن طريق كلمات موزونة، تنته بقافية موحدة، تأخذ الجمل فيه، شكل أبيات متساوية، مكونة ما يعرف بالقصيدة الشعرية. وللشعر أنواع، منها: المدح، الهجاء، الرثاء والغزل. كما تعتمد قوة القصيدة على ذكاء الشاعر وثقافته وعلمه. ولكن، ثمة مسألة مهمة أثيرت منذ **القرن 18**، وإن كان **أفلاطون Platon** قد تعرض لها سابقا، وتتحدد في الهدف من الشعر، ذلك أن "الفكر في قصيدة ما، يمكن أن يتحدد على نحو مستقل عن الأسلوب،الذي يتم التعبير عنه به"[1]، وأكثر من ذلك، ينظر أفلاطون إلى الفن عموما وإلى الشعر خصوصا على أنه "يزيف صورة الواقع ويقدم لنا صورة مشوهة له"[2].

وعليه، يمكن لما تقوله القصيدة أن يقال بوسائل أخرى. فأين يكمن إذن التميز في الصورة الشعرية؟ حقيقة، يجب أن ندرك أن هنالك مضمون لكل عمل فني، وفي ذات الوقت شكل يميزه، فالشعر باعتباره من صنوف الفن، له شكل ومضمون، ويكون الهدف من مضمونه حسب ما ذهب إليه الناقد الأدبي **صامويل جونسون S. Johnson** هو "التعلم، فيما يكون الهدف من الشكل هو المتعة، غير أن هذه المتعة المستقاة من الشعر، تكون محدودة الأهمية والقيمة. ولذلك، لا ينبغي أن نعلق الآمال على المضمون الواقعي للشعر"[3]. وحول ذلك يقول **جونسون**: "إن الشعر يفقد الكثير من رونقه، وقدرته على التأثير، لأنه يستخدم كوسيلة لزخرفة شيء يفوقه". ففي الشعر الديني مثلا، قد يساعد على حفظ بعض التعاليم، ولكنه لا يضيف شيئا للفهم.

وعليه، فإن الأدوات الشعرية وإن استخدمت بهدف الإمتاع، غير أنها قد تتناول موضوعات غير جادة، أو مبالغ فيها، أو قد لا تعني شيئا. فيما يكون الشعر جادا وممتعا، عندما يهدف للتعبير عن جانب من التجربة الإنسانية، وينظر إليه عامة على أنه يهتم بها على نحو يتسم بالعمق. كما يمكن الوقوف على أهم المشكلات المتعلقة بفهم القصائد الشعرية والمتمثلة في "**المجاز**". فقد ساد اعتقاد بين الفلاسفة منذ أمد بعيد، مفاده أن الأدوات الشعرية ليست مجرد زخارف فحسب، بل إن استخدامها يقلل بالفعل من إمكانية التوصل لفهم سليم للواقع، وعلى رأس هؤلاء الفلاسفة **جون لوك Locke John** الذي عاش في **القرن 17**، حيث يقول في كتابه الشهير "**مقالة في الفهم البشري**" ما يلي: "في أشكال الخطاب- التي تهدف للمتعة بأكثر مما تهدف للتعبير عن المعلومات وتحسين الفهم- يمكن أن تكون مثل هذه الزخارف كالتعبيرات المجازية والاستعارات والتشبيهات.. وما إلى ذلك، مزالق للخطأ... فكل الاستخدامات المجازية والمصطنعة للكلمات، للتعبير عن الفصاحة، لم يتم اختراعها إلا لبث الأفكار

---

[1] جوردون جراهام، فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، ترجمة: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة، ط1، 2013، ص 222.

[2] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، منشورات عالم المعرفة- الكويت، 2001، ص 75.

[3] المرجع السابق، ص 223.

الخاطئة بين الناس، وإثارة المشاعر، ومن ثم تضليل قدرتهم على الحكم، ومن ثم فهي أشكال من الخداع التام، وينبغي بالتالي تفاديها"[1].

لقد أثار **أفلاطون** هذه المشكلة في الهدف من الشعر، في تصوره لمدينته الفاضلة، وعبر صراحة عن استبعاد الشعراء منها، كونهم يحرضون على انحراف الشباب. وفي ذات السياق، نشير إلى أن الدين الإسلامي كره الشعر غير الجاد ولا الهادف تربويا، فوردت في القرآن الكريم "**سورة الشعراء**" تصف الشعراء بالمنافقين، كونهم يظهرون خلاف ما يبطنون، خاصة من أجل التقرب إلى الملوك والحكام، والحصول على المكانة والمال. مصداقا لقوله تعالى: ﴿**وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمْ الغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهمْ فِي كُلِ وَادٍ يَهِيمُونَ(225) وَأَنَّهمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفعلُونَ**﴾[2]. وعليه، يمكن القول أن القيمة الفنية للشعر لا ترتبط بأدواته التعبيرية فقط، وإنما تتجاوزه إلى مضمونه أيضا، وعلى هذا النحو يقع الارتباط الوثيق بين الشكل والمضمون.

4-5- الموسيقى:

تعد الموسيقى من بين الفنون القديمة، التي عرفتها المجتمعات الإنسانية، وهي تصنف ضمن الفنون المثقفة لأن تعلمها يقتضي الإلمام بقواعدها وموازينها، وكذلك الفنون الجميلة، لما تبعثه من متعة على نفس المتلقي، أيا كان نوعها، إذ تعتبر أداة قوية للتعبير عن المشاعر والانفعالات، كما تعتبر أنقى وأكثر أشكال الفن وضوحا. ولذلك، يرى فلاسفة الجمال أن من يرمي إلى تفسير قيمة الفن، يتعين عليه تفسير قيمة الموسيقى على نحو كاف.

لقد كان الإغريق -قديما- يقدسون الفنون الجميلة، بما فيها الموسيقى، وكانوا ينظرون إلى كل الفنون على أنها **معبودات Idols**، "ويقدمون لها القرابين ويرعونها، إيمانا منهم بتقديس مظاهر الجمال الخالدة في الفن والطبيعة"[3]، وكانوا يسمون كل ما له علاقة بالفن موسيقى. فيما كان استخدام كلمة موسيقى، أوسع لدى الرومان، حيث كانت لديهم **تسعة معبودات**، وأطلقوا على كل معبودة مقدسة اسم **Mossthé**، ثم أضافوا ألفا للتسمية فأصبحت **موسا Moussa**، ومعناها الملهمة، أما **يقى** وهو نسبة إلى الاسم الملحق بها، مثل: استاطيقا. بعد ذلك انفرد فن الغناء باستخدام كلمة موسيقى، وهو اسم المعبودة موسا، ثم انتشرت هذه التسمية إلى مجتمعات أخرى. هذا بالنسبة للمعنى اللغوي، أما المعنى الاصطلاحي فهو ينقسم إلى قسمين: الموسيقى بوصفها علم والموسيقى بوصفها فن.

- **عـلم الموسـيقى**: هو من العلوم الطبيعية المبنية على قواعد رياضية، ترتبط بترتيب وتعاقب الأصوات المختلفة في الدرجة المؤتلفة المتناسبة، بحيث تتركب منها ألحان تستسيغها الأذن، وتكون عادة مبنية على موازين موسيقية مختلفة، تكسبها عذوبة.

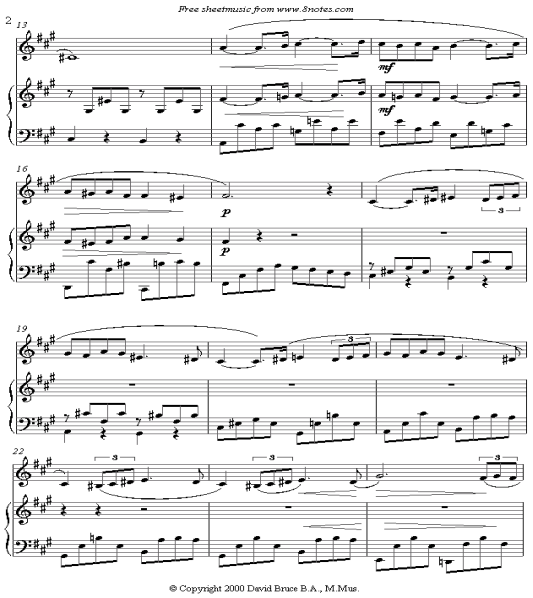
---

[1] المرجع السابق، ص 230.

[2] سورة الشعراء: الآيتين: 224-225.

[3] إبراهيم حجاج، مدخل إلى علم الجمال (المفهوم- النشأة- الأهمية) http://www.ahewar.org، 2018/03/27، التوقيت: 14:37

- **فـــن الموســـيقى**: ينحصـــر في الإحاطـــة بـــالعزف علـــى الآلات الموســـيقية، الـــتي تعـــبر عـــن الكتابـات الموسـيقية، حيـث تصـدر كـل آلـة منهـا أصـوات مميـزة ومختلفـة عـن الأخـرى، ويـرتبط ذلـك بطبيعتهـا (جلديـة، وتريـة، هوائيـة..)، كمـا أنهـا تسـتطيع التعبـير عـن مشـاعر متعـددة، دون النطـق بـأي كلمـة، فهنـاك موسـيقى تعـبر عـن الحـزن، وأخـرى تعـبر عـن السـعادة، وهنـاك موسيقى تولد الحماس وهكذا.

ولذلك، يعتبرها الكثيرون لغة العالم، وأحد وسائل الاتصال الثقافي بين مختلف المجتمعات والشعوب، فمن خلال الموسيقى يحس ويشعر كل مجتمع بآلام وأفراح المجتمعات الأخرى، وقضاياها أيضا (الثورات، الحروب، الكوارث الطبيعية..). كما ساعد الاحتكاك والانتشار الثقافي بين المجتمعات، على ظهور طبوع موسيقية متعددة، وتعد الموسيقى الأندلسية أهم مثال على ذلك. هذا، وتعتمد الموسيقى على التدوين الموسيقي، وهو لغة الأصوات، وللتدوين رموز كتابية تعرف بالنوتات.

النوتات الموسيقية

المصدر: http://www.google.com

أما عن نشأة فن الموسيقى، فقد رجح بعض مؤرخو الفن، أن أصلها يعود إلى الهند، في حين يرد البعض الآخر أصلها إلى بابل مدينة السحر، فيما أكد آخرون أن الموسيقى نشأت في مصر. ولكن مزاعم آخر المنقبين والمؤرخين عن أصل الموسيقى أنها نشأت في منازل السحرة والمشعوذين، حيث كانت المجتمعات البدائية تستعمل الطبل كوسيلة لطرد الأرواح الشريرة، وجلب الأرواح الخيرة. ويضيف آخرون أن الموسيقى نشأت في منبت السحر،

وتشمل: مصر وبابل والفرس، وانتقلت عنهم الموسيقى إلى الإغريق وباقي المجتمعات الأوروبية، ومن موسيقى السحر القديم، ولد الغناء، وكذلك فن الإيقاع الموسيقي، والقواعد والنظريات وغير ذلك.

4-6- الرقص:

يمثل الرقص لغة الجسد، التي تعبر عن المشاعر النابعة من الروح، وهي لذلك الوسيلة التي تربط الجسد بالروح، فالرقص عبارة عن حركات أعضاء الجسم البشري، ويؤدى غالبا باستخدام الأطراف الأربعة (الذراعين والساقين)، كما يمثل الرقص جزءا هاما من التراث الثقافي للمجتمعات والشعوب، وهو يمنحها خاصيتها الفنية، بالتزاوج والموسيقى التراثية (التقليدية أو المحلية)، فالدبكة الشامية تختلف عن الفالس الأوروبي، والأخير يختلف عن الرقص القبائلي في المجتمع الجزائري.. وهكذا.

وللعلم، فقد لعب فن الرقص دورا مهما في تطور الموسيقى، إذ يعتبر من بين أقدم الفنون التي مارستها الجماعات البدائية، حيث كانت الأداة الأولى للتعبير آنذاك هي جسم الإنسان، فالرقص "كأول تعبير فني عرفه الإنسان، كان بهدف إما لطرد الأرواح الشريرة أو كطقس للتقرب من الآلهة أثناء تقديم القرابين، أو أثناء الاحتفال بغزارة الصيد أو بالمواسم الفلاحية المثمرة (المجتمعات الزراعية)..إلخ. وأن ما ينطبق على الرقص ينطبق على كل التعبيرات الفنية، سواء كانت شعرا أو نثرا أو حتى رسما"[1].

كما مورس هذا الفن قديما باعتباره وسيلة للتنفيس الروحي والترفيه عما يختلج النفس. وتطورت فيما بعد وسائل التعبير، وتجاوزت فن الرقص، الذي أصبح مصاحبا لما يسمى بالإيقاع الموسيقي، بل إن نشأة الرقص تزامنت ونشأة الموسيقى، وارتبطت ارتباطا وثيقا بها، بحيث لا يمكن ممارسة الرقص في غياب الإيقاع الموسيقي، المحرك للجسد. ونجد لذلك، أن أنواع الرقص قد تطورت تباعا لتطور الضربات أو الإيقاعات الموسيقية. ومن هنا نجد أن بعض المتخصصين "يضعون الرقص والموسيقى بالإضافة إلى فن المسرح، ضمن الفنون الأدائية"[2] أو تلك التي تعتمد – أساسا– على الحركة في أدائها.

4-7- السينما:

تعتبر السينما فنا حديثا، متولدا عن أقدم الفنون الإنسانية، ألا وهو الرسم، وتعرف السينما بوصفها فنا بصريا أو مرئيا، قوامها التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور، إما في شاشات كبيرة في دور السينما، أو على

---

[1] محمد بلقائد أمايور، سوسيولوجيا الفن– مدخل لقراءة إسهامات بيير بورديو http://www.m.ahewar.org/m.asp?، تاريخ الزيارة: 2018/04/11، التوقيت: 15:03

[2] ما هي الفنون الجميلة؟، مرجع سابق.

شاشات صغيرة، مثل: التلفزيون والحاسوب. وتعد "الطبيعة الديناميكية للسينما أهم مزية لها"، من جهة نظر كبار المخرجين وكتاب السيناريو ونقاد السينما ومنظريها"[1]. مما جعل البعض يقر بأن السينما أكثر قوة من الرسم، والتصوير الفوتوغرافي سليل الرسم، باعتباره فنا ميكانيكيا، يستند إلى عملية آلية (الكاميرا)، لا دخل للفن فيها. بينما السينما فإنها تجمع كل الفنون في أفلامها، "فليس من شكل آخر من أشكال الفن، يقدم كل هذه المنوعات في آن واحد، كما أن أحدا منها لا يستطيع أن يفي بكل هذه المطالب المتباينة في وقت واحد"[2]. ذلك أن بعض الفنون كانت حكرا على الطبقات الأرستقراطية، دون الطبقات الأدنى منها، تماما مثل الأوبرا، غير أن الفيلم السينمائي هو موجه لكل الطبقات والفئات الاجتماعية، وهو لذلك "أصدق المنتجات دلالة على الثقافة الجماهيرية"[3]. بيد أنه لم يكن في بداياته الأولى فنا يختص بالجماهير العريضة، بل كان يعتمد على تلك الجماعة محدودة العدد شيئا ما، والتي كان يستهويها أي لون جديد من ألوان التسلية. وبالرغم من كون الأفلام السينمائية، تتطلب استثمارات ضخمة، بشكل يفوق كل المنتجات الفنية الأخرى، إلا أنها الميدان الذي لا يضاهيه آخر، في اعتماده الكلي على النجاح المادي العاجل. إذ تتنوع الأفلام السينمائية بين: التراجيديا والكوميديا والخيال العلمي والحركة، بالإضافة إلى أفلام الكرتون التي تعتبر أكثرها ابتكارا ومتعة.

وللعلم، فقد طرحت إشكالية التعريف بالسينما، حيث شكك البعض في تصنيفه بين الفنون، فيما أكد آخرون حول فنيته، غير أنه يمكن حصر هذه المواقف والرؤى، ضمن ثلاثة أساسية، نوردها على التوالي:

- **الموقف الأول**: يؤكد أصحابه أن السينما فن، أو مجموعة من الفنون الجميلة.
- **الموقف الثاني**: يعتبر أصحابه أن السينما صنعة أو حرفة، وهي عبارة عن أدوات وآلات، وظفت وفقا لقوانين وتقنيات معينة، فصارت صالحة لأن تصنع للجمهور ما يمتعه ويعجبه.
- **الموقف الثالث**: هو موقف وسطي بين الموقفين (المؤيد والمعارض)، باعتبار السينما فن وصنعة في آن معا، فيما يذهب آخرون إلى اعتبارها وسيلة إعلامية نفاذة ومؤثرة، تستعين بمعظم إنجازات الإنسان. ولكن البعض يعتبرها تجارة.

وحول نشأة السينما، فإنها تعود إلى **القرن 18**، على يد الأخوين **أوجست** و**لويس لوميير**، "باختراعهما لأول جهاز يمكن من عرض الصور المتحركة على الشاشة في **13 فبراير 1895** في **فرنسا**، على أنه لم يتهيأ لهما إجراء أول عرض عام، إلا في **28 ديسمبر** من العام نفسه"[4] عن طريق تقنية عرفت باسم **سينماتوغرافي**. علما أن هنالك إسهامات متعددة، لعلماء ايطاليين وبريطانيين، سبقت ما توصل إليه "الشقيقين **لوميير Lumière**، وذلك

---

[1] جوردون جراهام، مرجع سابق، ص 200.

[2] آرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبده جرجس، المركز القومي للترجمة- القاهرة، 2008، ص 380.

[3] المرجع السابق.

[4] ما هي الفنون السبعة؟ http://shof.co.il/?mod=42294، تاريخ الزيارة: 2018/03/11، التوقيت: 14:55

عام **1895**"[1]، لكنها لم تكن موفقة. وقد خرجت السينما من حيز التجارب والمخابر أواخر عام **1896**، وذلك باستخدام الآلات المسجلة، مثل آلات **باتيه** و**غومونت** في فرنسا، و**أديسون** والبيوغراف في الولايات المتحدة الأمريكية. وتم عرض أول فيلم ناطق حمل عنوان "**مغني الجاز**"، من إنتاج شركة **Warner Bros** عام **1927**، بواسطة جهاز **Vitaphone** الذي يسمح بتسجيل الصوت الممثل على أسطوانة من الشمع، تدار مع جهاز العرض السينمائي، بطريقة ميكانيكية مطابقة للصورة. ورغم المحاولات العديدة لإضفاء الألوان على الأفلام، حيث استخدمت طريقة التلوين اليدوي بالفرشاة والريشة، فإن النتائج لم تكن مرضية، إلا على يد المصور الإنجليزي **ج.أ. سميث**، وذلك بتقنية ثنائية اللون **بيكروم** (الأبيض والأسود) عام **1907**. لكن وبعد محاولات أخرى، ظهرت الأفلام الملونة عام **1925**، باستخدام وسائل **التكنيكولور Technicolor**، خاصة مع **د.هربرت** و**كاموس** و**دوريان**.

أما العصر الذهبي للسينما، فقد ظهر أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث ازدهرت الكوميديا، وتربعت الأفلام الموسيقية على عرش السينما، وانتشرت أفلام الرعب باستخدام مؤثرات خاصة. لكن، بسبب ارتفاع تكلفتها الإنتاجية، والتي صنعت فرقا واضحا لنفقات الإنتاج الكبيرة، وكذا الأفلام الصغيرة، ولجذب الجمهور لجأت استوديوهات السينما لإنتاج أفلام غير مكلفة،كأفلام الاستخبارات وأفلام الغابات وأفلام الاستغلال والاستعمار، أما أفلام الخيال العلمي، فقد ظهرت في عام **1950**. ثم تطورت الأفلام السينمائية، بتوظيف التكنولوجيا المعلوماتية الحديثة، حيث استخدمت الحواسيب، في تصميم المؤثرات البصرية والصوتية أيضا، ويعد فيلم "**حرب النجوم Star Wars**" المنتج عام **1977**، أحد أبرز الأعمال السينمائية، التي وظفت بها تلك التقنيات، زيادة على الميزانية الضخمة التي خصصت لإنتاجه.

وعلى العموم، فإن الفيلم السينمائي مهما كان نوعه، يرتكز على العناصر الرئيسية التالية:

- السيناريو والحوار
- التصوير
- الديكور وهندسة المناظر
- المونتاج: اختيار المقاطع المناسبة والمرغوبة (الحذف أو الإبقاء على مشاهد معينة) مع ترتيبها بما يتماشى والأحداث المتسلسلة للفيلم السينمائي.
- الإنتاج: تقوم الاستوديوهات الكبرى غالبا بإنتاج الأفلام السينمائية، مثل: **بارامونت Paramount**، **وارنر بروس Warner Bros**، **ر.ك.و R.K.O**
- المؤثرات الصوتية
- المؤثرات البصرية
- الموسيقى التصويرية

[1] ميشال فراجونار، التيارات الثقافية الكبرى في القرن العشرين، ترجمة: محمد كامل ضاهر، دار البيروني- بيروت، ط1، 2004، ص 633.

- الممثلون (البطولة والأدوار الثانوية)
- الإخراج
- الجينيريك

4-8- المسرح:

يعرف المسرح بتسمية "**أبو الفنون**" لأنه وعلى غرار السينما، يؤلف بين عدد من الفنون الحركية والسمعية والتشكيلية، والمسرح نمط أدبي، ارتبطت بداياته بالشعر الفولكلوري، لذلك نجد بعض المشتغلين في الحقل الفني، لا يصنفونه ضمن الفنون الجميلة، إذ يذهبون بالقول: "ليس هناك من فن يحمل الطابع الفولكلوري في وضوح وجلاء مثل فن المسرح"[1]. وإن كان المسرح دينيا في بداياته، إلا أن الفن الشعبي أو الفولكلوري، كان حاضرا في عروضه وبقوة.

وحسب معظم مؤرخي الفن، يرجع أصل المسرح في جميع الحضارات الإنسانية، إلى الاحتفالات المتصلة بالطقوس الدينية. حيث تم العثور على مخطوط لمسرحية دينية مصرية، تعود إلى **2000 ق.م**، يدور موضوعها حول أسطورة **أوزوريس**، التي تعد "من أقدم الأساطير وأحفلها بالدلالة وأغناها بالرمز الموحي، وقد كانت هذه الأسطورة وما يدور حولها، مصدرا لأكثر من مسرحية دينية عند الفراعنة،وأشهر هذه المسرحيات تلك المسرحية التي كانت تمثل في العيد السنوي، الذي يحتفل بآلام أوزوريس وموته وبعثه"[2]. وكان الجمهور يشارك في إقامة شعائر هذا العيد، وأداء أدواره الدرامية. ومن دلائل ممارسة المسرح لدى الفراعنة، ما تظهره "الواجهة الداخلية للجدار المحيط بمعبد **إدفو**، وتحديدا من الناحية الغربية، مجموعة من أحد عشرة نقشا بارزا، تصور الإله الصقر "**حوريس**" يعتلي قمة سفينة مبسوطة الشراع، وهو يرمي بسهمه فرس بحر، قابع في الماء، وقد وجد كل من **بلاكمان** و**فيرمان** في النصوص الهيروغليفية التي تصاحب هذه النقوش، نص الدراما الدينية المقدسة، التي كان يدور تمثيلها في أعياد حوريس السنوية في إدفو"[3].

كما نشأت الدراما الإغريقية –وهي الأصل في التأليف المسرحي الغربي- عن الاحتفالات بعبادة الإله **ديونيسوس (إله الربيع)** وهو يحمل أيضا "كل الأسماء المتصلة بالربيع، مثل: إله الخصب، إله الخمر، وهو الجدي المقدس أو الثور"[4]. فكان الناس يضعون أقنعة على وجوههم، يرقصون ويتغنون احتفالا بذكراه، وأصبحت للرقصة التي تؤدى في تلك المناسبة، قواعدها وأصولها، بمصاحبة تراتيل معينة. ويقال أن **ثيسبيس Thespis** كان أول الذين

---

[1] آرلوند هاوزر، مرجع سابق، ص 333.

[2] إدوار الخراط، فجر المسرح (دراسات في نشأة المسرح)، دار البستاني للنشر والتوزيع- القاهرة، 2003، ص 70.

[3] المرجع السابق، ص 63.

[4] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1998، ص 104.

انفصلوا عن جماعة المحتفلين، ليلقي بعض الأناشيد منفردا عام **535ق.م**، وبذلك ظهر أول ممثل، وكان مولد المسرح حين أضاف **ايسخولوس** ممثلا ثانيا، وقد بلغ المسرح اليوناني أوج مجده في **القرن الخامس ق.م**.

ومن ثم، اعتقد الكثيرون بأن المسرح، قد استمد أصوله وبناءه الكلي من المسرح الإيمائي اليوناني، وهو الشكل الأنقى للمسرح الفولكلوري، الذي تحول ردحا من الزمن، إلى أسلوب أدبي مستحب ذائع، ثم استأنف من جديد طابعه الفولكلوري الأصلي، "بل كانت الحال مع الأنماط العليا أيضا من التراجيديا، التي نشأت عن رقصات متأصلة في المعتقد الشعبي الفولكلوري، وفي طرائق الحياة الشعبية أيضا"[1]. وعلى الرغم من أن العنصر الديني الذي تنطوي عليه هذه الرقصات، لا يرد إلا جزئيا إلى أصول فولكلورية، فإن تلك اللذة التي تستمد من التصنع والتنكر والمحاكاة، تحمل طابعا فولكلوريا شعبيا بحتا.

لقد كان المسرح كما بقي كذلك، فنا فولكلوريا في جوهره، لا لشيء إلا لأن الاستمتاع بعروضه كان ميسورا، وبالتالي متاحا لأعداد غفيرة من الجماهير، وإذا كان المسرح الإيمائي اليوناني يفرض ثمنا لمشاهدته، فإن مسرح أثينا كان دخوله مجانيا، فالمسرح منذ بداياته، لم يكن موجها لطبقة اجتماعية معينة، أو حكرا لها.

ورغم عظمة الحضارة الرومانية، إلا أن فن المسرح لم يصل إلى الذروة التي بلغها المسرح اليوناني، بل قد تدهور وكاد يختفي تماما، أمام معارضة الكنيسة.وفي العصور الوسطى،ظهر نوع آخر من المسرح في المجتمع الأوروبي، انبثق عن الطقوس الدينية، فشاعت مسرحية المعجزات ومسرحية الأسرار، والتي تغيرت تدريجيا، حتى ابتعدت عن الموضوعات الدينية.

ومنذ **عصر النهضة** إلى **القرن التاسع عشر**، تميز المسرح بالشعر، الذي غلب على أدائه، كما برزت أشكال متعددة للمسرحيات، منها: **التراجيديا** أو المأساة، **الكوميديا**، وكذلك **المسلاة** وهي مسرحية قصيرة، يغلب عليها الرقص والغناء، لشغل الجمهور في أثناء العروض الرئيسية، أو قبلها.وفضلا عن هذه الأنواع المتصلة أساسا بالشكل اليوناني، والتي تعد تطويرا له، برزت أنواع أخرى،مثل: مسرح **الكابوكي الياباني**، ومسرح **خيال الظلال التركي والعربي**، و**شعر التعزية الفارسي**.. وغيرها.

ثم ظهر **المسرح التجريبي**/أو **الاختباري Experimental Theatre** أو ببساطة **المسرح المعاصر**، وهو "تقنية هندسية وسينوغرافية* أو صوتية جديدة، في حين أن الاختبار يجب قبل كل شيء، أن يقوم على الممثل والعلاقة مع الجمهور، ومفهوم الإخراج أو إعادة قراءة النصوص، والنظر والتلقي المتجدد للحدث المشهدي"[2].

---

[1] المرجع السابق.

* **سينوغرافيا Scenography**: كانت تعني بالنسبة لليونانيين فن تزيين المسرح والديكور بالرسم، وفي عصر النهضة عبرت السينوغرافيا على تقنية رسم المنظور وتلوين ستارة المسرح الخلفية، أما المعنى الحديث له، فيعد السينوغرافيا علما وفنا لتنظيم الخشبة والفضاء المسرحي، أما اليوم فيحل هذا المصطلح أكثر فأكثر مكان الديكور.

[2] باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2015، ص 559.

يتعارض المسرح الاختباري مع المسرح التجاري والبورجوازي، الذي يهدف إلى الربح المادي، ويقوم على وصفات فنية مختبرة أو حتى مستوحاة من المسرح الكلاسيكي، الذي لا يقدم سوى مسرحيات، أو ممثلين متخصصين بهذا النوع من المسرح. لقد ثار المسرح التجريبي ضد المسرح التقليدي، من حيث العرض والموضوع، مثل: **المسرح الغنائي Musical Theatre**، وهذا الشكل من المسرح، يجب "تفريقه عن الأوبرا، الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية، كونه يسعى إلى جمع النص والموسيقى والإخراج المرئي، دون دمجها وصهرها، أو إيجاد قاسم مشترك فيما بينها"[1]. وكذلك **مسرح العبث absurd**، الذي حظي بمكانة مهمة في المجتمعات الأوروبية، لأنه يعكس واقعهم الاجتماعي المؤلم، ما بعد الحرب العالمية الأولى، ويعد **هارولد بنتر H. Pinter** من أبرز ممثليه. تعود أهمية هذا المسرح بوصفه "انعكاسا للقلق النفسي والماورائي في التاريخ المعاصر، وإلى إعادة النظر الكاملة، في تقاليد المسرحية، وحتى في اللغة نفسها"[2]. وهو ما حصل مطلع **خمسينيات القرن العشرين**، في مؤلفات **إيونيسكو Ionesco** و**بيكيت Beckett** و**أداموف Adamov**، كالكلام الضنين أو الهذيان المتواصل في خطاب **لوكي** في مسرحية "**بانتظار غودو attendant Godot**" لبيكيت، وتراكم جمل تافهة مقولبة تشكل موضوع مسرحية "**المغنية الصلعاء La Cantatrice Chauve**" ليونسكو عام **1950**، والكلام المتلعثم أو الآلي في مسرحيات أداموف الأولى، ومسرحيات **فيان** و**أرابال Arrabal**[3].

ما يمكن قوله، أن المسرح في بداياته كان دينيا (يؤدي وظيفة دينية)، ثم ما فتأ يتحول إلى مسرح اجتماعي واقعي (يؤدي وظيفة اجتماعية توعوية)، يروي مأساة ومشكلات الشعوب والمجتمعات، بأدوات تعبيرية نابعة من الفنون الشعبية أو الفولكلورية، وبخاصة الشعر الفولكلوري، مما جعل الكثيرين يخرجونه من تصنيف الفنون الجميلة، غير أن بعض صنوفه، استطاعت أن تجد لها مكانة بين الفنون الجميلة أو الرفيعة، أهمها **الأوبرا**.

ويتكون العرض المسرحي، من عناصر رئيسية، نوردها على التوالي:

- **المسرح**: مكان عرض المسرحية (خشبة المسرح)
- **النص المسرحي**: موضوع المسرحية، والذي يكون في أحايين كثيرة مقتبسا عن روايات، ويكون قوامه الحوار
- **المسرحية**: العمل الدرامي الذي يجسد النص المسرحي.
- **الديكور المسرحي**: يقصد منه فن المناظر المستخدم في عكس الألوان والصورة ضمن العمل المسرحي.
- **الممثلون**: وهم أولئك الذي يلعبون الأدوار المسندة إليهم في المسرحية

[1] المرجع السابق، ص 563.

[2] ميشال فراجونار، مرجع سابق، ص 519.

[3] باتريس بافي، مرجع سابق.

- **الإخراج:** هي العملية الحيوية التي تبعث الحياة في النص المسرحي، حيث تخرجه من حالته الهامدة إلى المتحركة، ويعرف من يمارس هذه العملية بالمخرج، فهو الذي يختار الممثلين والديكور، ويصمم الإضاءة والضلال، ويرتب حركة الممثلين على خشبة المسرح.

5 – وظائف الفن:

تقترن وظائف الفن بأهدافه التي ابتكر لأجلها، وعليه نجد من الصعوبة بمكان الفصل بينهما، وفيما يلي سنحاول عرض أهم الوظائف المتحدة والأهداف معها، لتبيان واستقاء أهمية الفن في المجتمع، وذلك على النحو التالي:

- إشباع الحاجات الروحية للإنسان، باعتباره أداة أساسية للتعبير عما يختلج دواخله ومشاعره، تجاه موضوعات مختلفة، مستلهمة من بيئته الطبيعية والاجتماعية.
- الفن هو إبداع الإنسان، وهو دليل على قدرته في الابتكار والتعبير، من خلال اتحاد العواطف والمشاعر والفكر، تحقيقا لقيمة جمالية، جوهرها الأساسي "إرادة الإنسان".
- أداة مهمة لتمرير الإيديولوجيا، والدفاع عن المقهورين في المجتمع.
- أداة ناقدة للواقع الاجتماعي، والتعريف بمشكلات المجتمع.
- يحدث الفن تقاربا وتشاركا بين أفراد المجتمع، من خلال وحدة الحكم الجمالي، والتي تعكس وحدة التنظيم الاجتماعي بينهم.
- يمكن للفن أن يحمل رسالة تربوية وتهذيبية على غرار الدين، الغرض منها الإصلاح أو إعادة التوجيه أو التنشئة على مكارم الأخلاق.
- يكشف للنفس عن كل ما هو جوهري وعظيم وسام وجليل وحقيقي وكامن فيها.
- إمكانية التعبير عن بعض المعاني بطريقة رمزية، لا تتأتى لأي وسيلة أخرى من وسائل التعبير، فإذا كان للعلم لغته القائمة على العلامات، فإن للفن لغته القائمة على الرموز.
- يقدم الفن صورة مغايرة للواقع، ينحل فيها التناقض بين الظاهر والباطن، بين العام والجزئي، بين المباشر والتصوري.. الخ، حتى أن هذين الجانبين ينصهران في وحدة تلقائية، داخل الانطباع المباشر للعمل الفني، وتقديم شعور بوحدة لا تنفصم.
- للفن إمكانية الكشف عن الحقائق، تماما كالعلم، ولذلك يعد من مصادر المعلومات.
- تسهم التربية الفنية في تنمية القدرة على "التخيل" كأحد الموارد العقلية الإنسانية، لبدايات العلم والمخترعات، فالتخيل هو تفكير فعال، لإيجاد أنماط جديدة من الحلول، تفيد في حل مشكلة ما.

المصادر والمراجع:

1 – القرآن الكريم: برواية ورش، بيت القرآن للطباعة والنشر– حمص، 2014

2 – إبراهيم حجاج، مدخل إلى علم الجمال (المفهوم– النشأة– الأهمية) http://www.ahewar.org، تاريخ الزيارة: 2018/03/27، التوقيت: 14:37

3 – إدوار الخراط، فجر المسرح (دراسات في نشأة المسرح)، دار البستاني للنشر والتوزيع– القاهرة، 2003

4 – أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية (انجليزي– فرنسي– عربي) مكتبة لبنان– بيروت، ط2، 1982

5 – آرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبده جرجس، المركز القومي للترجمة– القاهرة، 2008

6 – باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة– بيروت، ط1، 2015

7 – ثروت عكاشة، الفن المصري القديم (ج 2)، دار المعارف– الإسكندرية، (د.ت)

8 – جان فرانسوا دوروتيه، معجم العلوم الإنسانية، ترجمة: جورج كتورة، كلمة ومجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– أبوظبي وبيروت، 2009

9 – جوردون جراهام، فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، ترجمة: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة– القاهرة، ط1، 2013

10 – سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة (عربي– فرنسي)، دار الكتب العلمية– ، 2005

11 – شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، منشورات عالم المعرفة– الكويت، 2001

12 – طوني بينيت ولورانس غروسبيرغ، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة– بيروت، ط1، 2010

13 – عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998

14 – عبير قريطم، الأنثروبولوجيا والفنون التشكيلية الشعبية، المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة، ط1 ، 2010

15 – فن ما قبل التاريخ /https://www.marefa.org، تاريخ الزيارة: 2018/03/17،÷ التوقيت: 14:56

16 – ما هي الفنون السبعة؟ http://shof.co.il/?mod=42294، 2018/03/11، التوقيت: 14:55

17 – ما هي الفنون الجميلة؟ taha-beauxarts.blogspot.com/2012/03/blog-post_5305.html، تاريخ الزيارة: 2018/03/11، التوقيت: 14:33

18 – م. روزنتال وب. يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر– بيروت، (د.ت)

19 – محمد بلقائد أمايور، سوسيولوجيا الفن- مدخل لقراءة إسهامات بيير بورديو
?http://www.m.ahewar.org/m.asp، تاريخ الزيارة: 2018/04/11، التوقيت: 15:03

20 – محمد عيلان، الفنون الشعبية الجزائرية: واقع وآفاق، مجلة التواصل، عدد: 06، مديرية النشر لجامعة باجي مختار- عنابة، 2000

21 – مفهوم الفنون السبعة وأهميتها،
https://www.thaqfya.com/seven-arts- معلومة ثقافية /painting، تاريخ الزيارة: 2018/03/19، التوقيت: 14:04

22 – ميشال فراجونار، التيارات الثقافية الكبرى في القرن العشرين، ترجمة: محمد كامل ضاهر، دار البيروني- بيروت، ط1، 2004

23 – هربرت ريد، الفن والمجتمع، ترجمة: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد (صلى الله عليه وسلم)، (د.ت).

المحـاضرة الثانيــة:

مدخل إلى علم الجمال

(الإستاطيقا)

تمهيد:

ارتبط الفن بالإنسان منذ وجوده على الأرض، غير أن فلسفة الفن والجمال، لم توجد إلا مع نشأة الفلسفة وأعلامها من قدامى اليونان، وعلى رأسهم **أفلاطون Platon** الذي اعتبر أول فيلسوف يوناني، يهتم بتسجيل موقف من ظاهرة الجمال، وعليه فإن فلسفة الجمال لا تنفصل عن الجمال، إذ تستمد أصولها من مذاهب الفلسفة. كما ارتبطت فلسفة الجمال قديما، بنظريات الكون والإلهيات، إلا أنها على مدى التاريخ، اقترنت بنظريات المعرفة والأخلاق. وتمثل مفاهيم الجمال وفلسفة الجمال، فرعا من أهم فروع الفلسفة، كما وأنها تتصل اتصالا وثيقا، بنقد الفن وتاريخه. وضمن هذه المحاضرة، سنتناول تعريف علم الجمال، نشأته، اتجاهاته النظرية بين الفلاسفة القدامى والمعاصرين، كما أننا سنتطرق لموضوع القيمة الجمالية ومعايير الحكم الجمالي.

1 – الإطار المفاهيمي:

يستدعي منا تعريف علم الجمال، تعريف **الجمال** أولا، باعتباره موضوع هذا العلم، فماذا يعني؟

1 1 – تعريف الجمال:

يمثل الجمال أكثر المصطلحات الفلسفية صعوبة من حيث تحديد دلالته، نظرا لاختلاف الفلاسفة ومدارسهم الفكرية، حيث صيغت عديد التعريفات، التي أفضت إلى غموضه، إذ تترنح بين تعريفه كقيمة أو إحساس أو متعة أو علاقة بين المادي والحسي. وسندرج فيما يلي عينة منها.

يعرف الجمال بوصفه **قيمة** على النحو التالي:

- الجمال هو قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء.
- الجمال هو لذة تعتبر صفة في الشيء أو قيمة في ذاته.

يعرف الجمال بوصفه **إحساسا** أو انفعالا كما يلي:

- الجمال هو انفعال لطبيعة الإنسان الإرادية التذوقية، فلا يكون الموضوع جميلا إذا لم يولد اللذة في نفس أحد، ولا تكون هذه اللذة الجمالية نتيجة لمنفعة يجلبها. إن الإحساس بالتناسق الممتع هو الإحساس بالجمال، والإحساس المضاد هو الإحساس بالقبح.

يعرف الجمال بوصفه **علاقة** بين المادي والحسي كالتالي:

- الجمال هو وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا[1].

وضمن هذا السياق، نجد من الضرورة بمكان، تبيان الفرق بين المصطلحين: **الجمال** و**الفن**، نظرا لتداخلهما.

بداية، يجب أن ندرك بأن **الجمال** سابق على الفن من حيث وجوده، وهو أشمل منه، إذ يتخلل الجمال مظاهر الطبيعة، والأجساد والروح، وكذلك الأخلاق Ethic، فإذا كانت الأخلاق تعبر عن أفعال الأفراد، من خلال التقييمات الخلقية عن الخيّر والشرير أو العادل والظالم..، فإن الجمال تجسيد حسي لها. ومن ثم فإننا نستشعر الجمال، ونحس بقيمته. والجمال هو من خلق الله تعالى (الخالق)، وقد بثه في كل موجوداته ومخلوقاته، ويعد طلب الجمال غريزة إنسانية، ننشدها في كل مراحل ومجالات الحياة الاجتماعية، ومختلف الحالات النفسية، فنحن نتحرى الجمال في مظهرنا، أثاث بيوتنا، وأخلاقنا وصورتنا لدى الآخرين. فيما يعد **الفن** مقابلا للجمال، كونه من إبداع المخلوق أو الإنسان، وهو في مجمله محاكاة له، وأحد تجلياته، ويوصف الفن بالجميل، كلما جسد الجمال وهدف إليه، فيمنح المتلقي له إحساسا بالمتعة الجمالية، لا مجال فيها للربح والمنفعة. وتجدر الإشارة في هذا السياق، أن البعض يعتبر الجمال قيمة العمل الفني أو قيمة الأشياء التي ينتجها الفنانون، وأن من بين الفلاسفة، من يؤكد "سمو الجمال الفني على جمال الطبيعة، لأن الفن هو نتاج للروح، وأن كل ما يأت من الروح، أسمى مما هو موجود في الطبيعة"[2]. فالفن شكل خاص يتجلى فيه الروح.

1 2 - تعريف علم الجمال (الإستاطيقا):

يعنى **علم الجمال** بنظريات الفلاسفة وآرائهم في إحساس الإنسان بالجمال، وحكمه به وإبداعه في الفنون الجميلة، كما يعنى بتفسير القيم الجمالية. ولذلك لا يتم تفسير نظريات الجمال، دون الإشارة إلى نظريات الفن وتاريخ الفنون، على نحو ما تقتضي الفلسفة الأخلاقية البحث في دوافع السلوك وغاياته، أو يقتضي المنطق البحث في تاريخ العلوم والتفكير العلمي. أما عند تناوله للفنون الجميلة وتاريخها، فإنه يهتم بالعوامل المؤثرة والمكونة للوعي الجمالي لدى الإنسان، على مدى العصور. ذلك لأن لروائع الفن والأدب قيمة دائمة، ويترتب على ذلك أن يصبح البحث في تاريخ النظرية الجمالية، بحثا في مكونات الوعي الجمالي، عند الإنسان ومظاهره المختلفة[3]. وقد صاغ عدد غير بقليل من الفلاسفة المعاصرين، تعريفات متعددة لعلم الجمال، ندرج فيما يلي أهمها:

---

[1] هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 10.

[2] هيغل، المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، ط3، 1988، ص 8.

[3] أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر- القاهرة، ط1، 2013، ص 12 (بتصرف).

يعرف **علم الجمال** بأنه: "باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال، ومقاييسه، ونظرياته"[1].

ويعرف أيضا بأنه: "هو علم يبحث في الشعور والإحساس واللذة، التي تبعثها مناظر الأشياء الجميلة، ويضع المستويات التي يقاس بها الشيء الجميل،أي يبحث فيها الجميل والقبيح"[2]. يركز هذا التعريف على الجانب النفسي في التذوق الجمالي، وبالتالي الإحساس بالجمال، فاللذة أو الألم استجابات نفسية، تعد معاييرا للكشف عن جمالية أي شيء.

فيما يعرف **آرثر شوبنهاور A. Schopenhauer** علم الجمال بأنه: "هو تأمل الجمال، وهو أكثر الفكر النقي تحررا، من إملاءات الإرادة، هنا نتأمل الكمال، من حيث الشكل، من دون أي نوع من أنواع الأجندة، وأي تدخل للمنفعة أو الأهداف السياسية، سيفسد الهدف والمعنى الحقيقي للفن من الجمال". معنى هذا، أن علم الجمال هو من أكثر التجارب الإنسانية حرية وصفاءا، والتي يمكن للعقل النقي أن يحظى بها، طالما أن الجانب الجمالي في رأي **شوبنهاور** "ظاهرة من ظواهر الذهن" يسمو بنا إلى لحظة تعلو على قيود الرغبة، وتتجاوز حدود الإشباع.

ويثير علم الجمال قضايا ومشكلات نوعية، لا تندرج ضمن اختصاص أي علم من العلوم المختلفة،مثل: ما هو الفارق من حيث المعنى بين "جميل" و "جليل"؟ كيف نستطيع أن نثبت بأن الأحكام الخاصة بالقيمة الجمالية صادقة؟ هل من الممكن أن يكون لنا موقف جمالي واحد تجاه أعمال الفن وتجاه الظواهر الطبيعية على السواء؟ .. وإن كان علم الجمال يستفيد من الدراسات العلمية للفن، لعدد من العلوم، مثل: علم النفس، علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا..، إلا أن علم الجمال يختص وحده، في بحث قيمة الفن وطبيعة العمل الفني. وفيما يلي، سنعرض وبإيجاز كيفية استفادة علم الجمال من حقل العلوم الاجتماعية والإنسانية.

- **تاريخ الفن**: يفيد هذا الفرع في التعرف على فنون الحقب السالفة وفهمها.
- **سيكولوجيا الفن**: يستعين به علماء الجمال، لفهم كيفية تفاعل الحواس مع الخيال والإدراك، في التجربة الفنية.
- **النقد الفني**: يستفيد علماء الجمال من الخبراء في حقل الإنتاج الفني، حتى يكون مرشدا للاستمتاع بكل عمل فني على حدى.
- **الإثنولوجيا وعلم الاجتماع**: لفهم كيف يتصل ابتكار وتقدير الفن، بالفعاليات الإنسانية الأخرى، كما توضح العلوم الاجتماعية الأخرى، كيفية اختلاف الفنون في صلتها بالبيئات الاجتماعية والمادية والثقافية.

[1] إبراهيم حجاج، مدخل إلى علم الجمال (المفهوم، النشأة، الأهمية)http://www.m.ahewar.org، تاريخ الزيارة: 2018/03/27، التوقيت: 14.04

[2] المرجع السابق.

2-نشأة علم الجمال (الإستاطيقا):

يرجع ظهور **علم الجمال** إلى "نحو **2500** عام مضت، في عهد مجتمع الملكية العبودية، في **بابل** و**مصر** و**الهند** و**الصين**"[1]. ثم تطور بدرجة كبيرة في **اليونان القديمة**، وظهر ذلك جليا في أعمال كل من **هيرقليطس** و**ديموقريطس** و**سقراط** و**أفلاطون** و**أرسطو** وغيرهم. وكذلك في **روما القديمة**، ضمن أعمال **لوقريطس** و**هوراس** وغيرهما. فيما سادت المذاهب الصوفية في العصور الوسطى عن "**الجمال الإلهي**"، وتبدى ذلك في أعمال **توما الإكويني** و**القديس أوغسطين**. غير أن فلاسفة **عصر النهضة**، أمثال: **فرنشيسكو بترارك**، **ليوناردو دافنشي**، **مونتاني**.. وغيرهم، قد طوروا الاتجاهات الإنسانية الواقعية، في مقابل ذلك الإتجاه التصوفي، الذي ساد في العصور الوسطى، وقد أكد منظرو عصر التنوير، أمثال: **بيرك**، **هوغارت**، **ديدرو**، **روسو**..، بأن الفنون ترتبط بالحياة الواقعية، وحاولوا في هذا الصدد، أن يهزموا الأفكار الرجعية لعلم الجمال الأرستقراطي.

أما الظهور الفعلي لمصطلح **علم الجمال**، فقد كان في النصف الأخير من **القرن الثامن عشر**، حينما استقلت فلسفة الجمال، عن الفكر الفلسفي التأملي حول الفن والجمال، وأصبحت منهجا معرفيا، على يد الفيلسوف الألماني **ألكسندر جوتيلب بومجارتن A. G. Baumgarten**، والذي عرف هذا الفرع باسم **الإستاطيقا** نسبة إلى أصل التسمية اليونانية **Aesthesis**، ومعناها "إدراك حسي"[2]، وذلك ضمن آخر كتاباته "**تأملات فلسفية**" عام **1750**. وحدد موضوعه في تلك الدراسات التي تدور حول منطق الشعور والخيال الفني، وهو منطق يختلف كل الاختلاف عن منطق العلم والتفكير العقلي. وقد عرف **بومجارتن** علم الجمال بأنه "الإحساس بالمتعة الذي ينشأ من ترتيبات لأشكال منسجمة مع العقل والمنطق"[3]. حيث يهتم علم الجمال، بأحكام الذوق المتعلقة بالأشياء الحسية من أي نوع، سواء كانت من صنع الإنسان، أم لم تكن من صنعه. لذلك، فإن علم الجمال يشير إلى "دراسة المتعة في الإدراك الحسي"[4]. ومنذ ذلك التاريخ تقريبا، صار لعلم الجمال مجاله المستقل عن مجال المعرفة النظرية، وعن مجال السلوك الأخلاقي. ثم ظهر فلاسفة آخرون، اهتموا بدراسة الجمال، أهمهم: **شيللر Schiller** و**كانط Kant** و**هيجل Hegel**. وبهذا يعد علم الجمال،علما قديما وحديثا في آن معا.

علما أن كثيرا من الكتاب قد أطلقوا اسم "**النقد**" على فلسفة الجمال، ولا يزال هذا الاسم يستخدم الآن لوصف التقدير للأعمال الفنية، تقديرا تؤيده الحجة العقلية، إلا أننا لن نستطيع مثلا أن نصف نشوتنا بالطبيعة بأنها

---

[1] م. روزنتال وب. يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، (د.ت) ص 205.

[2] جوناثان ري وج.أو. أرمسون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة: فؤاد كامل وآخرون،المركز القومي للترجمة- القاهرة، ط1، 2013، ص 200.

[3] أوستن هارينغتون، الفن والنظرية الاجتماعية: نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2014، ص 35.

[4] المرجع السابق.

نقد، فنحن لا ننقد غروب الشمس وإنما نحسه ونستمتع به. وإذا استخدمنا لفظة "النقد" في هذا المجال، فإننا بذلك نؤكد –أكثر مما ينبغي– عنصر الحكم الواعي والمقارنة بالمعايير[1].

ألكسندر جوتليب بومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten
(1762–1714)
المصدر: http://www.wikipedia.org

وفي **القرن 19** ذهب المفكرين **الألمان المثاليين والرومانطيقيين الأوائل** إلى أن الفن ينقل نوعا خاصا من فهم العالم، معادلا للفهم الديني والفلسفي. وقد وضع **هيجل Hegel** الفن إلى جانب الدين والفلسفة، بوصفها ثلاثة أشكال من الوصول إلى الحقيقة القصوى والنهائية، التي أطلق عليها اسم **الروح المطلق Absolute Spirit**. ولاحقا، اعتبر بعض الكتاب الفن بأنه المصدر المتبقي والأخير للخلاص الروحي لمجتمع أفسدته الصناعة والمادية والعقلانية العلمية، كما نظر إلى الفن بأنه يحمل إمكانات تجاوز وفهم ذاتي أسطوري، لمجتمع فقد إيمانه بمؤسسات الدين التقليدية، وعرف هذا التوجه بأنه "**الفن من أجل الفن**"، والذي عبر عن ذروة مفاهيم الفن الميتافيزيقية.وقد تزايد النزاع الجدلي حولها، من قبل تيارات فكرية مختلفة، حيث سعت إلى المساواة بين المهارات الحرفية العادية والفنون الجميلة، فيما سعت أخرى إلى إنشاء رابطة قوية بين الفن والأخلاق وتقاليد ثقافية قومية مختلفة[2].

كما شهدت الفترة ما بين نهاية **القرن19** وبداية **القرن 20**، تنوعا في الاتجاهات الفكرية، التي حاولت دراسة الجمال وإدراكه والفن وتذوقه، حيث تراوحت –أساسا– بين الاتجاهات **الميتافيزيقية (فلاسفة الحدس والخيال)** والاتجاهات **الفينومينولوجية**. بالنسبة للاتجاه **الميتافيزيقي**أو **الحدسي** يعد كل من الفيلسوف الفرنسي **هنري برجسون H. Bergson** والفيلسوف الإيطالي **بنديتو كروتشه B. Croce** أبرز ممثلين له، ويمكن تلخيص هذا الاتجاه في فكرة رئيسية، مفادها أن العالم المادي (الطبيعة، العمل الفني..) يتضمن مثيرات، يستقبلها العقل كانطباعات، يصنف العقل هذه المثيرات على نحو فوري، ومن ثم يتم قبولها أو رفضها أو مزجها وتركيبها، وتكون ذروة عمليات الاختيار والتركيب أو الدمج هذه الحدس أو التعبير، هذا الأخير الذي يعد جوهر الإبداع الفني.

[1] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة– القاهرة، 2011، ص 42.
[2] أوستن هارينغتون، مرجع سابق، ص ص 37– 38.

وهكذا، فالحدس يعني التعبير والتعبير يعني الإبداع. ومن ثم، فإن **برجسون** يعرف الفن بأنه: "حدث وإدراك حدسي للفنان، يتمكن عن طريقه من رؤية الواقع"[1]وهو بذلك، يحاول الربط بين الفنان وقدرته على ممارسة موهبته، وانطباعه الشخصي المتميز.

أما الاتجاه **الفينومينولوجي في إدراك الفن** يمثله كل من **إدموند هوسرل E. Husserl**، **مارتن هيدجر M. Heidegger**، **موريس ميرلوبونتي M. Merleau-Ponty**، **انجاردن Ingarden**، **دوفرين** و**جادامر**. يؤكد هذا الاتجاه على استقلالية العمل الفني، وكيفيته الموضوعية، كموضوع في ذاته.فقد توصل **هيدجر** من خلال تحليله لوحة **فان جوخ** "**حذاء الفلاحة**"، أن الفن يعد نوع من الكشف عن ماهية الشيء أو هو إدراك للحقيقة، فالوجود ينكشف كما يتجلى في العمل الفني. فيما يعتبر **ميرلوبونتي** الأعمال الفنية مرايا تعكس حالات الفنان العقلية مثلما تظهر في اللوحات الفنية أو القطع الموسيقية. أما **هانز جورج جادامر H. G. Gadamer** فإنه يعتبر العمل الفني نوعا من الانصهار والاندماج، يتم بين الآفاق المختلفة للفنان والمتلقي (الجمهور)ويقوم هذا الاندماج على الفهم الصريح الواضح لأحكام كل منهما المسبقة، أو تحيزاته الأولية.

كما اتجه العديد من الفلاسفة في ظل علم الجمال المعاصر، نحو تقديم نظريات الفن، التي تقوم على تحليل خواص الأعمال الفنية، واختلفوا في طبيعة السمات التي تعبر عنها، فالبعض يرى بأنها "عاطفية، فيما يراها البعض الآخر تعبيرية، أو تخيلية، أو معرفية، وأحيانا يتم الربط بين هذه السمات والنشاط العقلي للفنان، وفي حالات أخرى تسند إلى النشاط العقلي للمتلقي أو المشاهد، بينما في حالات أخرى تسند إلى الفنان والمتلقي معا"[2].وعليه، تتركز النظريات الجمالية في تنوعها على الموضوعات المادية، أو على الخواص الإدراكية للأعمال والحالات العقلية للفنانين والمتلقين. وعلى العموم، فإن تاريخ علم الجمال قد ارتبط بالصراعات الفكرية، حول طبيعة الجمالي المترنح بين المادية والمثالية، وطبيعة الأعمال الفنية وتصنيفها، والتي تفضي إلى التداخل الشديد بين المفهومين الجمالي والفني، على الرغم من تشعب مجالات كليهما في الوقت الراهن، نتاج التقدم التكنولوجي والمعلوماتي (الثورة المعلوماتية)، الذين خبرتهما المجتمعات المعاصرة، منذ منتصف **القرن 20**إلى يومنا هذا. مما أفضى إلى ظهور فروع جديدة من علوم الجمال، والتي سنتعرض للبعض منها بنوع من الإيجاز:[3]

- **الجماليات البيئية Environmental Aesthetics:**

وهو فرع جديد من الجماليات يهتم بمحاولة فهم التأثير الخاص للبيئة في التفكير والانفعال والسلوك، ثم فهم هذا التأثير من خلال معرفة تفضيلات الأفراد للبيئيات المختلفة، تلك البيئات التي يتم الحكم عليها بأنها مفضلة (تستثير خبرة جمالية إيجابية) أو غير مفضلة (تستثير خبرة سلبية).

---

[1]أبو صالح الألفي، تاريخ الفن العام، دار التوزيع والنشر (د.ت)، ص 67.

[2]جانيت وولف، علم الجمالية وعلم اجتماع الفن، ترجمة: ماري تريز عبد المسيح وخالد حسن، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص ص 57- 58.

[3]شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، منشورات عالم المعرفة- الكويت،2001، ص 60.

- **جماليات التلفزيون Television Aesthetics:**

ويسمى أيضا "جماليات الميديا التطبيقية"، وهو فرع جديد كذلك من فروع الجماليات أو علوم الجمال، وهذا الفرع يدرس عمليات التشكيل للأفكار والتجسيد لها والتعبير عنها، من خلال العناصر الأساسية للصورة التلفزيونية، وهي: الضوء، اللون، الزمن، الحركة والعمق.

- **جماليات التسويق Marketing Aesthetics:**

وهو فرع يساهم فيه على نحو نشط، علماء التسويق والإدارة وغيرهما من العلوم المرتبطة بعالم المال والأعمال، ويقوم هذا الفرع الجديد من الجماليات على شعار "انظر واشعر"، لكن الهدف الأساسي من وراء هذا الشعار ليس فقط المتعة الجمالية المرتبطة بالنظر والشعور، بل استثارة رغبة الشراء والاستهلاك لدى الأفراد أيضا.

3- المقاربــة الفلسفيــة للجمال:

إن موضوع الجمال ليس بالجديد، وإنما متجدد من حيث توجهاته، حيث شكل الجمال منذ بداية تناوله من أقطاب الفلسفة اليونانية القدامى، وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو، موضوعا محوريا، تداخل ضمنه المعرفي والأخلاقي خاصة، كما شكل على مر العصور، موضوعا مثيرا للجدل بين العديد من الفلاسفة والمفكرين. ويمكن تمييز **أربعة اتجاهات كبرى** في فلسفة الجمال، نوردها على التوالي:

3 -1 - الاتجاه المثالي:

يرى أصحاب هذا الاتجاه، أن الجمال غير ممكن في هذا العالم، بل هو في عالم المثل العليا، وهم يؤكدون بأن الفن لا بد وأن يقترب من عالم آخر، ذلك أن محاكاته تختلف عن الذي نراه، وأن القيمة الجمالية ذاتها، يمكن الوصول إليها بعيدا عن ذاتية المتلقي، ويرون أن الجمال وكل ما هو جميل، ليس من ذاتية المبدع، ويمثل هذا الاتجاه: **أفلاطون** وأتباعه. يعد **أفلاطون Platon** أول فيلسوف يوناني، يهتم بتسجيل موقف من ظاهرة الجمال، فقد أقام مثالا للجمال، وهو الجمال بالذات، وذلك ما يقوم به صانع من خلقه لموجودات العالم المحسوس. ولأن أفلاطون أخذ عن أستاذه **سقراط Socrate** أسلوب المحاورات، فقد أشار في محاورة له تدعى "**المأدبة**"، أن الحب الإلهي هو الجمال أو الحب هو الجمال. وهو الموقف ذاته الذي أيده **هيجل Hegel** بعده بعدة قرون:"إن الجمال مظهر الله على الأرض، ويجب أن يكون كذلك في الفن". ولذا كان الفن بالضرورة مثاليا.

علما أن أفلاطون، قد "حارب خداع الحواس في فن النحت والتصوير، وطالب بفن آخر غايته النسب الصحيحة، والمقاييس الهندسية المثالية، كما حارب تمويه الخطابة والشعر باسم التعبير الصادق عن الحقيقة، وطالب

الفنان بمعرفة واعية للفن، وتوجيهه نحو الخير"[1]. فالطبيعة الحسية ما هي إلا أشباح وضلال كاذبة للعالم المعقول أو هي تقليد لعالم المثل، لذلك وجب على الفنان ألا يحاكي الطبيعة المادية الزائلة، بل المثل العليا الخالدة، التي يكون كل شيء في عالمها على "أكمل حالاته وأجملها"[2]، وإلا أصبح الفن في نظره محاكاة الشيء المقلد أو محاكاة المحاكاة، فالمحسوس حسب أفلاطون، يحتل مرتبة دنيا بالنسبة للمعقول، الذي ينتمي إليه الخير والحق.

كما نجد من المفيد أن نذكر بأن أفلاطون قد "كتب في بيئة عنت فيها كلمة فن في اللغة اليونانية القديمة جوهريا الحرفة والمهارة **Techne**، فهي لم يكن لها معان إضافية خاصة بالتعبير الخلاق لذاته الذي لها اليوم، لذا كان المركز الاجتماعي للرسامين التشكيليين والنحاتين في اليونان القديمة منخفضا، فقد نظر إليهم كحرفيين على مستوى النجارين وصانعي الأحذية"[3].

3 2 – الاتجاه الواقعي (المادي):

خلافا للاتجاه المثالي، يرى أصحاب هذا الاتجاه، بأن الجمال هو انعكاس للعالم الواقعي، وهو بالتالي محاكاة للطبيعة، أو استقاء منها، والواقعيون أو الماديون يبحثون عن الأسس الطبيعية والموضوعية للجمال، ولذلك قاموا بنقد جميع آراء الذاتيين، الذين أهملوا وجود العنصر أو العامل الموضوعي، الذي هو موجود في كل الأشياء الجميلة، ومشترك بينها، ويظل موجودا أو مشتركا سواء كان هنالك من يقدر هذه الأشياء، أو لم يكن مقدرا لها. فالجمال مستقل وقائم بذاته، وهو موجود خارج النفس، كونه ظاهرة موضوعية، لا تتأثر بالمزاج أو الذوق الفردي. ونجد من أبرز ممثلي هذا الاتجاه: **ديموقريطس/ ديموقراط Démocrite/ Democritus** الذي يقول بأن للجمال أساس موضوعي في العالم، وأيضا **غوته Goethe** الذي يقر للإبداع الفني بقوانين موضوعية.

3 3 – الاتجاه الذاتي:

يذهب الذاتيون بقولهم أن الجمال ليس موجودا في عالم المثل الأعلى، ولا في العالم الموضوعي، بل إن الجمال قيمة مستوحاة من ذاتية المتلقي، لأنه يستقي تلك القيمة من تأمله في عمل المبدع، وأن المتلقي هو الذي يحدد القيمة الجمالية، وهو الذي يصنف العمل الفني، في خانة الجمال أو القبح، مما يعني أن الجمال ليس سوى ظاهرة نفسية. من أبرز أنصار هذا الاتجاه **توما الإكويني Aquinas Thomas** الذي أكد أن الجمال هو الذي يسر الرائي، وكذلك **كانط Kant** الذي اعتبر الحكم على الجمال ذاتي، ويتغير من فرد لآخر، وبالتالي فإن مصدر الجمال كامن في ذات الفرد.

3 4 – الاتجاه الوسطي:

---

[1] مجدي كامل، أفلاطون فيلسوف الأزمنة والعصور، دار الكتاب العربي– دمشق والقاهرة، ط1، 2016، ص 193.

[2] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 13.

[3] أوستن هارينغتون، مرجع سابق، ص 30.

إن الوسطيون هم أولئك الذين جمعوا بين آراء المثاليون والواقعيون (الماديون) حول الجمال، وفي نظرهم أن الجمال من عالم اللاوعي (أو الإلهام)، لكنه عمل الإنسان، فهو تلاقي الوعي واللاوعي، بل هو ضرورة اتحاد الطبيعة والذات العليا، ويؤكد الوسطيون أن الجمال جسر بين المثالية والواقعية.

4- القيمة الجمالية والحكم الجمالي:

سنحاول ضمن هذا المبحث، عرض تعريف القيمة الجمالية **Esthetic Value**، ثم الأحكام الجمالية التي تحددها، على ضوء مواقف عدد من الفلاسفة الذين خاضوا في الجمالي، من القدامى والمعاصرين، وكذا العوامل المؤثرة في تلك الأحكام، على النحو التالي:

4-1- تعريف القيمة الجمالية:

يكتسب الجمال الطبيعي قيمة، ويصبح موضوعا للتذوق الفني، من خلال التعبير الفني، الذي يظهر إحساس الفرد وذوقه وقيمه، وكذلك يمكن لأي شيء سواء كان طبيعيا أو صناعيا أو موضوعا من الحياة اليومية، أن يتحول إلى موضوع له قيمة جمالية، إذا أحسن الفرد التعبير عنها، فعلم الجمال بهذا المعنى يعنى بالقيم الجمالية، كما تبدو من خلال الأعمال الفنية. وحول هذا الموضوع يقول **شارل لالو C.Lalo** وهو من كبار المفكرين في علم الجمال:"إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية، إلا عندما تنظر إليها، من خلال فن من الفنون، أو عندما تكون قد ترجمت إلى لغة أو إلى أعمال، أبدعتها عقلية، أو شكلها فن أو تقنية Technique". ومن ثم، فإن علم الجمال أو الإستاطيقا، لا يتخذ من الجمال الطبيعي موضوعا له، إلا بقدر ما يكون هذا الجمال الطبيعي، مشكلا من خلال فن من الفنون، ومجسدا في تعبير فني.

وأعمق من ذلك، يقول الناقد الأمريكي وأستاذ الفلسفة بجامعة كاليفورنيا **ستيفان كوبرن ببر S.C.Pepper** أن الإستاطيقا هي:"بحث عن قوانين التذوق الجمالي، وموضوعها هو تلك الأشياء التي نحبها لذاتها، في حين أن باقي الأشياء نحبها لأنها وسائل تحقق لنا غايات أخرى". إن **ببر**، ومن خلال تعريفه حول الإستاطيقا، يبحث في أبسط الأشياء التي نحبها، مثل: الصوت، اللون، الخط، الإيقاع، الكلمة..الخ.

ويستدعي منا فهم القيمة الجمالية، تحديد المقصود من مصطلح **قيمة Value**، مادام يمثل المفهوم المركزي الذي انبثقت عنه **القيمة الجمالية**، وطالما أن العلاقة بين المفهومين هي علاقة الكل بالجزء. يعرف قيمة على أنه: "اسم هيئة من قام الشيء بكذا، يعني كان ثمنه المقابل له كذا، ثم استعمل بمعنى القدر والمنزلة، ومن هذا نشأ المعنى الفلسفي لهذه الكلمة، فهو انتقال من دلالة مادية معروفة في علم الحساب وعلم الاقتصاد السياسي، إلى دلالة معنوية تعبر عما في الأشياء من خير أو جمال أو صواب، وللبحوث العلمية شأن قوي في إشاعة هذا الاستعمال"[1].

[1] إبراهيم مدكور، معجم العلوم الاجتماعية (انجليزي- فرنسي- عربي) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، ص 473.

والقيمة بوجه عام "مجموعة الخصائص الثابتة للشيء التي يقدر بها، ويرغب فيه من أجلها، ويتكون سلم القيم للأشياء من جهة تفاوتها فيما يقتضي لها التقدير أو ما يبعث على الرغبة فيها. وقد يكون ذلك ثابتا للشيء باعتبار ذاته أو باعتباره وسيلة لتحقيق معنى في غيره، وهذا هو أساس الرغبة"[1].

ولقد اختلف النقاد والفلاسفة، في تعريفهم لطبيعة القيم الجمالية ومعاييرها، كما اختلفوا في تفسيرهم للقيم الأخلاقية ومعاييرها، فالبعض يرجع هذه القيم إلى عالم مثالي يفوق الواقع، والبعض الآخر يرجعها إلى شعور الإنسان. فما يعجبنا هو الجميل وهو الخير، ولكن قد يحدث أن يعجب أناس بعمل فني معين، ويتجاهلون آخر، ثم تثبت الأيام أن ما أعجبوا به ليس ذي قيمة، وما تجاهلوه هو أكثر قيمة. لذلك يمكن القول بأن القيمة الجمالية:" توجد فيما هو قادر على إثارة تفضيلنا وإعجابنا، وسواء استجاب الأفراد أو لم يستجيبوا، يمكن للشيء أن يكون ذا قيمة، وتحدث الاستجابة متى توافرت الظروف السليمة، كي تتم هذه الاستجابة". أما الفيلسوف الأمريكي **جون ديوي J.Dewey** يرى أن القيمة الجمالية "لا تظهر في ما نرغب فيه فعلا، بل في ما ينبغي لنا أن نرغب فيه". ومن خلال ما تم عرضه، ندرك أن القيمة الجمالية، تختلف طبيعتها وتعريفها تباعا، مما يبين تعقدها وصعوبة تحديدها، وهو ما ينعكس كذلك، على معايير الحكم الجمالي.

4-2- معايير الحكم الجمالي:

تتداخل الأحكام الجمالية والأحكام الأخلاقية وكذلك الفنية، لذلك وقبل الخوض في مفهوم الأحكام الجمالية، يكون من المهم – في المحل الأول- تناول الفرق بين كل هذه الأحكام، لإزالة الضبابية والغموض فيما بينها. بالفعل، إن العلاقة وثيقة بين الأحكام الجمالية والأحكام الأخلاقية، بين ميداني الجمال والخير، غير أنه يمكن التمييز بينهما بحسب ما ذهب إليه **سانتيانا** من خلال أن "الأحكام الجمالية إيجابية أساسا، بمعنى أنها تنطوي على إدراك لما هو خير، في حين أن الأحكام الخلقية في أساسها سلبية، أي أنها إدراك للشر. وعنصر آخر من عناصر التمييز هو أن الحكم في حالة إدراك الجمال ينبع بالضرورة من ذات الموضوع، ويقوم على طبيعة التجربة المباشرة، ولا يستند أبدا على نحو شعوري إلى فكرة المنفعة التي قد تنتج عن التجربة، أما الأحكام القيمية الخلقية فإنها حينما تكون إيجابية تقوم على الإدراك الواعي للفائدة التي تترتب على التجربة"[2].

وهناك فرق أيضا بين الحكم الجمالي الإستاطيقي والحكم الفني؛ فيعرف الحكم الإستاطيقي بأنه إطلاق الأحكام الجمالية، على الأشياء من حولنا، والتي قد لا تكون بالضرورة قطعا فنية. أما بالنسبة للحكم الفني، فالأمر مختلف بعض الشيء، إذ تنصب الأحكام الجمالية على القطع الفنية دون سواها؛ لذا تعتبر الإستاطيقا فلسفة أشمل، ولها منظور أوسع من فلسفة الفن[3]. كما تتيح فلسفة الإستاطيقا للناقد الجمالي، التعبير عن مدى استحسانه أو

---

[1] المرجع السابق.

[2] جورج سانتيانا، مرجع سابق، ص ص 49-50.

[3] حنان العتيبي، فلسفة الإستاطيقا، http://i0.wp.com/hekmah.org، تاريخ الزيارة: 2018/04/16، التوقيت: 15:10

استيائه للأعمال الفنية أو الترفيهية، بعكس فلسفة الجمال، التي تدور حول مفهوم الاستحسان فقط. هذا، ويعتمد الحكم على القيمة الجمالية مبدئيا، على قدرتنا في تمييز الأشياء حسيا، لكن الأمر معقد بعض الشيء، فعند الحكم الجمالي، تتداخل الجوانب الحسية والشعورية والفكرية معا. لذلك انقسم فلاسفة الجمال إلى اتجاهين اثنين، أحدهما يجعل الجمال موضوعيا كائنا في الشيء الجميل نفسه، والآخر يجعله مرهونا بالإدراك الذاتي للفرد المدرك.

4-2-1- الاتجاه الذاتي:

أبرز من يمثل هذا الاتجاه، هيوم، كانط، هيجل، فيكتور باش وسانتيانا.

- **دفيد هيوم D.Hume:**

لاحظ **هيوم** أن الجمال يكمن في "انتظام الأجزاء وتفاعلها، على نحو يجعل الجميل، يبعث الروح والسرور في نفس المتلقي، وأن اللذة والألم، لا يصحبان بصورة لازمة الجمال والقبح وحسب، بل إنهما يؤلفان ذات الجمال والقبح"[1]. ويقول **هيوم** في هذا الصدد:"إن رفاهية الذوق، ليست مجرد القدرة عن كشف المكونات في تركيب ما، ولكن أيضا حساسيتنا للألم واللذة، من خلال اطلاعنا – مثلا- على مقالات أدبية، أخلاقية، سياسية..، وما يمكن أن نحس به، من خلال ما تبعثه فينا"[2]. وهكذا، فالتمييز الحسي يرتبط بالقدرة على المتعة.

- **إيمانويل كانط E.Kant:**

أمكن للفيلسوف الألماني **إيمانويل كانط**، أن يوضح طبيعة الحكم بالجميل، أو حكم الذوق كما سماه في كتابه **"نقد ملكة الحكم"**، وفي رأيه أن الجمال لا يرجع إلى الأشياء، وإنما مصدره الذات، ولكنه ليس ذاتيا صرفا، وليس مجرد شعور نفسي، ولكن فيه صفات الكلية والضرورة، فيه الشروط السابقة على الخبرة الحسية. والحكم على الجميل مختلف عند **كانط**، عن الحكم على موضوعات العالم الخارجي، لأنه حكم منعكس، لا يقع على الأشياء الخارجية، وإنما يقع على الذات نفسها، وما يجري بها إزاء الأشياء الخارجية، لأن الجميل لا يندرج تحت تصور معين من تصورات الذهن، لأنه ليس حكما منطقيا ناتجا عن تعميم، ولكنه حكم خاص، مثال: الحكم على الوردة بأنها جميلة، يختلف عن الورد جميل (تعميم). وقد ميز **كانط** في كتابه **"نقد ملكة الحكم"** بين أربعة معايير للحكم الجمالي، استمدها من قائمة المقولات المنطقية، والتي اصطلح على تسميتها بـ"**اللحظات**"، نذكرها بإيجاز فيما يلي:[3]

---

[1] عصام البغدادي، مفاهيم فكرية –علم الجمال- ج1- التعريف والاتجاهات والتصنيف (بتصرف)/http://www.ahewar.org، تاريخ الزيارة: 2018/03/19، التوقيت: 15:15

[2] المرجع السابق

[3] إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة: سعيد الغانمي، كلمة ومنشورات الجمل- أبو ظبي وبيروت، ط1، 2009، ص ص 123- 290.

- **اللحظة الأولى: وفقا للكيف:** حدد الجميل بأنه ما يسرنا، دون أن تترتب عليه منفعة ما، وهو بهذا يفرق بين اللذة وإشباع الحاجة الجسمانية.
- **اللحظة الثانية: وفقا للكم:** إن الجميل حسب كانط، لا يرتبط ببراهين وأدلة عقلية، ولا يستند إلى دوافع وأسباب شخصية، كون الجميع يشترك في الاعتراف بقيمته الجمالية.
- **اللحظة الثالثة: وفقا للعلاقة:** ليس للجمال غاية أو غايات محددة، رغم أنه يوحي بالغائية.
- **اللحظة الرابعة: وفقا للجهة:** لأفراد المجتمع أصول مشتركة، فالذات الإنسانية طبيعتها واحدة، ويمكنها أن تستجيب استجابة واحدة، عندما تكون بصدد الجميل.

وبهذه المعايير، أمكن لـ**كانط** أن يقدم تفسيرا للحكم الجمالي، كان له فيما بعد آثارا هامة، في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، وعرف توجهه بالنزعة الجمالية الشكلية، التي أيدها كذلك **هربرت**.

- **هيجل V.W.Hegel:**

حسب **هيجل**، يتوجه الفن إلى الإنسان وإلى حواسه، ولابد بالتالي أن تكون له مادة محسوسة، غير أنه يتوجب على الفرد أن يتلقى تدريبا في الحس الجمالي أو الذوق الجمالي، كأن تدرب العين على التقاط الجميل من الأشياء، لأن الحس الجمالي ليس شعورا فطريا في الإنسان، كشعوره بالابتهاج أو الخوف، فالشعور ذاتي، لكن العمل الفني يجب أن يكون له طابع من الشمولية أو الموضوعية، فحين أتأمله- يقول **هيجل**- يجب أن أستطيع الاستغراق فيه إلى حد نسيان نفسي، ولكون الشعور خاص على الدوام، فإن مشاعر الأفراد ستكون مختلفة تباعا، لكن المفروض في العمل الفني، أن ينسينا الخاص أثناء تأملنا فيه، أما إذا تأملناه على ضوء الشعور، فلن نرى الشيء ذاته، وإنما سنرى أنفسنا بخصوصياتنا الذاتية[1].

- **جورج سانتيانا G.Santayana:**

هو من أبرز الفلاسفة المعاصرين في الولايات المتحدة الأمريكية، قدم مذهبه في القيمة الجمالية ضمن كتابه **"الإحساس بالجمال"**، ويرى أن الجمال لا يوجد مستقلا عن إحساس الإنسان، "فلا يكون الموضوع جميلا إذا لم يولد اللذة في نفس أحد"[2]. ويختلف الإحساس بالجمال عن الإحساسات الأخرى، كونه مصحوبا بإدراك وبحكم نقدي، أو بفعل تفضيل، بمعنى أننا لا نفضل الأشياء لأنها تنطوي على جمال معين، وإنما تصبح الأشياء جميلة وذات قيمة، لأننا نفضلها. وهذا الحكم بتفضيل الأشياء، يستلزم قدرا من العمومية، وليس معنى ذلك أن الحكم بالجمال حكم مطلق وضروري، ولكن ذلك يعني، أنه إذا تساوت الظروف وتشابهت الأذواق والإدراك، فعندئذ يحدث اتفاق بين أحكام الأفراد على الجمال.

---

[1] هيغل، مرجع سابق.

[2] جورج سانتيانا، مرجع سابق، ص 74.

4-2-2- الاتجاه الموضوعي:

يرى أصحاب الاتجاه الموضوعي، أن الذاتيين قد أهملوا وجود العنصر أو العامل الموضوعي، الذي هو موجود في جميع الأشياء الجميلة، ومشترك بينها، ويظل موجودا ومشتركا، سواء كان هناك من يقدر هذه الأشياء، أو لم يكن، حيث يعتبر أنصار هذا المذهب، أن الجمال مستقل قائم بحد ذاته، وموجود خارج النفس، مما يؤكد تحرر مفهوم الجمال، من التأثر بالمزاج الشخصي، وأن للأشياء الجميلة، خصوصيات مستقلة كليا عن العقل الذي يدركها، فالجميل جميل، سواء وجد من يتذوق هذا الجمال، أو لم يوجد. وأبرز من يمثل هذا الاتجاه، **أرسطو Aristote** و**ديموقراط** و**غوته Goethe**[1].

يرى **أرسطو** أن الأشياء تبدو جميلة، نتيجة تناسقها ونسبة الوفاق والوحدة بين أجزائها، ويقول:"لا يمكن لشيء مؤلف من عدة أجزاء، أن يكون جميلا، إلا بقدر ما تكون أجزاؤه منسقة وفق نظام معين، ومتمتعة بحجم لا اعتباطي، لأن الحجم الزائد عن الحد، يؤدى إلى تشويش ذهن المتلقي". فالجمال في نظر **أرسطو**، لا يستقيم إلا بالنسق والمقدار. فالعمل الفني إذن، يحمل مواصفات وخصائص فيه، تجعل المتلقي يحكم عليه بأنه جميل. ويكفي أن أرسطو قد عرف الجميل بأنه "كل شيء يتوفر على علاقات ونسب تمثل النموذج الكامل"، وهو بذلك يفرق بين الفنون الجميلة والنفعية في عهده.

ويؤيد **جودمان Goodman** هذا الاتجاه بقوله:"تكمن الخاصية الجمالية في الأداء الرمزي المتقن، حيث تبرز فيه مجموعة من الصفات، التي تضفي عليه طابعا جماليا". ومن ثم، فهناك معايير موضوعية لتقييم الأعمال الفنية، وأن الأحكام الجمالية، يجب أن تكون من طرف هيئة مستشارين من ذوي الاختصاص، وأن الحكم الجمالي في هذه الحالة، يجمع بين "**الموهبة، التعليم،التمرس، الخبرة**". وبذلك، ظهرت بعض الفروع المعرفية، التي تنادي بتقنين الفن.

4-3- العوامل المؤثرة في الحكم الجمالي:

يمكن إيجاز العوامل المؤثرة في الحكم الجمالي، فيما يلي:

- **الانفعالات**: والتي تتجسد بشكل جزئي في ردود الفعل الجسمانية، فمشاهدة لوحة فنية لمنظر طبيعي خلاب، رسم بكل دقة وإتقان، أو فيلما سينمائيا خياليا، قد يبعث في المتلقي الرهبة أو الذهول، فيتبدى ذلك في انفعالات معينة، مثل: جحوظ العينين، تسارع نبضات القلب، التعرق..الخ.
- **الثقافة**: تتكيف معايير الحكم الجمالي وثقافة المجتمع، فما هو جميل ومثمن في ثقافة معينة، قد يصبح قبيحا ومستهجنا في أخرى.

[1] عصام البغدادي، مرجع سابق.

❖ **القدرة على الفهم**: إن عدم القدرة على فهم رمزية أو فحوى الأعمال الفنية، قد يسهم في تنحية صفة الجمال عنها، كونها غير مفهومة، وبالتالي غامضة، فالمتلقي عادة لا يستطيع وصف أي قطعة فنية بالجميلة، وهو يتساءل في قرارة نفسه عن: ماذا تعني بالضبط؟

نستخلص مما تقدم، أن الجمال كمفهوم فلسفي، قد ارتبط بظواهر الطبيعة والخلق الإلهي، كما ارتبط بمذاهب الأخلاق والمعرفة الإنسانية، وما الفن إلا محاكاة له، ويمكن من خلاله تذوق الجمال، وكذا الحكم على الأعمال الفنية سواء بالجميلة أو القبيحة، وذلك وفق معايير مختلفة صاغها فلاسفة الجمال –القدامى والمعاصرين– وهي تترنح على العموم بين الموضوعية والذاتية، كما يتأثر الحس الجمالي للأفراد أو المتلقين، بعوامل خارجية كالثقافة المحلية، وأسباب ذاتية كالقدرة على الفهم.

المراجع:

1 -إبراهيم حجاج، مدخل إلى علم الجمال (المفهوم، النشأة، الأهمية)http://www.m.ahewar.org، تاريخ الزيارة: 2018-2/03/27، التوقيت: 14:37

2 -إبراهيم مدكور، معجم العلوم الاجتماعية (انجليزي- فرنسي- عربي) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975

3 -أبو صالح الألفي، تاريخ الفن العام، دار التوزيع والنشر (د.ت)

4 -إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة: سعيد الغانمي، كلمة ومنشورات الجمل- أبو ظبي وبيروت، ط1، 2009

5 -أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر- القاهرة، ط1، 2013

6 -أوستن هارينغتون، الفن والنظرية الاجتماعية: نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2014

7 -جانيت وولف، علم الجمالية وعلم اجتماع الفن، ترجمة: ماري تريز عبد المسيح وخالد حسن، المجلس الأعلى للثقافة، 2000

8 -جوناثان ري وج.أو. أرمسون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة: فؤاد كامل وآخرون، المركز القومي للترجمة- القاهرة، ط1، 2013

9 -جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة- القاهرة، 2011

10 – حنان العتيبي، فلسفة الإستاطيقا http://i0.wp.com/hekmah.org، تاريخ الزيارة: 2018/04/16، التوقيت: 15:10

11 – م. روزنتال وب. يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، (د.ت)

12 – شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، منشورات عالم المعرفة- الكويت، 2001

13 - عصام البغدادي، مفاهيم فكرية -علم الجمال- ج1- التعريف والاتجاهات والتصنيف (بتصرف)http://www.ahewar.org/، تاريخ الزيارة: 2018/03/19، التوقيت: 15:15

14 – مجدي كامل، أفلاطون فيلسوف الأزمنة والعصور، دار الكتاب العربي- دمشق والقاهرة، ط1، 2016

15 – هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998

16 – هيغل، المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، ط3، 1988

المحـاضرة الثـالثة:

التفكـير في سوسيولوجيا الفن

تمهيد:

لا ينكر أحد منا، محاولات وإرهاصات الفلاسفة القدامى والمعاصرين، في تحديد الجمالي ومعايير الحكم عليه وعلاقته بالفن، والتي أثمرت أواخر **القرن 18**، بظهور علم الجمال (الإستاطيقا)، غير أن المقاربة الفلسفية للفن، لا تتجاوز ثنائية الفنان والعمل الفني، وأغفلت ظروف إنتاج العمل الفني، والعوامل المؤثرة في ذوق المتلقي، وأهمية الفن في المجتمع، وبعبارة أدق، أهمل علم الجمال الجانب الاجتماعي في الفن، وكأن العمل الفني هو وليد إحساس داخلي فردي فحسب، أو كأن الفنان يعيش خارج الحراك والدينامية الاجتماعية، وأن الانتماء الاجتماعي أو الطبقي للمتلقي لا يؤثر في ذوقه الفني البته. إن الفضل في التنبيه إلى هذا القصور في تناول الفن، يرجع إلى فلاسفة الجمال ومؤرخو الفن ذوو النزعة الاجتماعية، قبل علماء الاجتماع أنفسهم. وضمن هذه المحاضرة سنتناول عرض أهم الإرهاصات الفلسفية والعلمية في صوغ خصوصية الفن، ثم الإسهامات الفلسفية والتاريخية المفضية إلى تشكل حقل سوسيولوجيا الفن، وتطوره عبر الأجيال السوسيولوجية، وسنحاول بعد ذلك عقد مقارنة بين الدراسات الثقافية والعلوم الاجتماعية (الإثنولوجيا والفولكلور) والسوسيولوجية حول الفن، لأجل رسم الحدود العلمية لكل تخصص في مقاربته لموضوع الفن.

1 – خصوصية الفن:

يختص الفن باعتباره ممارسة إنسانية واجتماعية وظاهرة تاريخية قديمة، بجملة من الخصائص، خاض في تحديدها عدد غير بقليل من فلاسفة الجمال والأنثروبولوجيون وعلماء النفس، والذين اتسمت إرهاصاتهم بالاختلاف إلى حد التعارض، فالبعض منهم يعتبر الفن نتاجا لعوامل اجتماعية وسياسية وإيديولوجية، في حين يؤكد البعض الآخر استقلاليته النسبية عن العوامل الاجتماعية والاقتصادية، أو تأكيد تأثره بالظروف التاريخية التي تنبثق عنها خصوصية الجمالي.وفيما يلي سنتناول خصوصية الفن، على ضوء أبرز مقارباتهم، وذلك باستبعاد المقاربة السوسيولوجية للفن، والتي سنأتي إلى بيانها لاحقا. وعلى العموم، تصنف هذه الإرهاصات الفكرية، إلى ثلاث مدارس رئيسية، تتنافس لأجل تقديم نظرية جمالية في إطار اجتماعي ومادي، يمكن من خلالها تحديد خصوصية الفن.

1 1 – نظرية الخطاب لميشال فوكو M. Foucault:

تمثل نظرية الخطاب لميشال فوكو إسهاما مهما في فهم خصوصية الفن، لاسيما على مستوى الدراسات الثقافية، على الرغم من أنه "لم ينتج دراسة مستفيضة عن كيفية التشكل الاستطرادي للخطاب الجمالي"[1]. لقد بين فوكو في نظريته أن خصوصية الفن، تتطابق تماما والخطاب الجمالي المنتج في فترة تاريخية معينة، فالخطاب الجمالي حسبه لا يفهم باعتباره "مستقلا استقلالا نسبيا عن الاجتماعي والسياسي فحسب، وإنما يتبدى أيضا باعتباره

[1] جانيت وولف، علم الجمالية وعلم اجتماع الفن، ترجمة: ماري تريز عبد المسيح وخالد حسن، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 74.

ينطوي على خواصه المتميزة المقدر لها أداء وظيفي في الخطاب"[1]. وهو ما تعرض له في كتابه "**حفريات المعرفة**" الذي نشره عام **1972**، موضحا "في أثناء تحليل عمل تصويري بالزيت، بوسعنا إعادة تشكيل/ تأليف الخطاب الكامن لدى المصور، فبوسع المرء استعادة نوايا المصور الخافتة، التي لم يحولها إلى كلمات، بل إلى خطوط، وأسطح وألوان، بوسع المرء الكشف عن الفلسفة الكامنة التي يفترض أنها تشكل رؤيته للعالم. ويمكن البحث عن العلوم أو آراء العصر، في محاولة للتعرف عن مدى ظهورها في أعمال المصور. وقد يكون لتحليل طبقات المعرفة هدفا آخر، فقد تكون محاولة لاكتشاف ما إذا كانت عناصر الفضاء والبعد والعمق واللون والضوء والنسب والكتل والخطوط، قد تعرضت في تلك الحقبة التاريخية للمساءلة ومحاولة تحديدها، والتعبير عنها وتصورها في ممارسة استطرادية، وما إذا كانت المعرفة التي أثارتها تلك الممارسة الاستطرادية،قد ضمنت ربما في نظريات وتأملات، في أشكال تعليمية وشفرات من الممارسة، وكذلك في عمليات وتقنيات وحتى في إيماءات المصور الفعلية"[2].

ووفقا لما اقترحه فوكو يمكننا التحري عما إذا كانت عناصر الفراغ واللون والتناسب الجمالي، قد اكتسبت تعريفا أو منطوقا أم غدت تعبر عن مفهوم في الممارسة الاستطرادية. يقصد فوكو بالاستطرادي ما يتجاوز المعنى الضيق للنص أو العمل الفني، ليشمل جملة المظاهر التي تحيط بالإنتاج الاجتماعي للمعنى، وهي منظومة تؤلف المجتمع، فالمعنى والوعي وحتى موضوعات الفكر، كلها تفسر على أنها بنية مؤسسة في الخطاب. فالطريقة التي ندرك بها العالم تتأسس على الخطاب. وهكذا، فإن فوكو يربط البيانات التي يستقيها من اللوحة الزيتية أو النص الأدبي، بتقنيات الممارسة وسبل تلقينها وشفراتها في حقبة تاريخية معينة. وعليه، يغدو العمل الفني "الجيد" هو ذلك العمل الذي تتبع مواصفاته قواعد وممارسات الخطاب الجمالي.

1 2 – المقاربة الفلسفية الأنثروبولوجية للفن:

يذهب ممثلو هذه الدراسات إلى الاعتقاد في وجود بعض القيم الاجتماعية العالمية، التي تجد ملاذها في الفن وتتحقق به.وذلك انطلاقا من الأساس المادي للفن، الذي ينطوي على "روحانية" بوسعها التعبير عن الثوابت النسبية للخبرة النفسية– البيولوجية. وهو ما ذهب إليه **بيتر فولر** بقوله أن "ثمة أوضاع شبه ثابتة لأحوال البشر، والتي يتم تمثلها في الأعمال الفنية"[3]. كما أوضح **سيبستيانو تمبانارو S. Timpanaro** ذاته الأبعاد المستديمة في الأدب والشعر "والتي تشير إلى الظواهر الكامنة في الطبيعة البشرية، وإن اختلفت لاعتبارات تاريخية"[4]. علما أن جذور هذه المقاربات تعود إلى الماركسية، التي تقول بأولوية الوجود المادي على الوعي الاجتماعي، بل وتأثيره فيه. فالفنون المادية (الرسم والنحت..) لها خاصية التأثير في وعي المجتمعات، حول موضوعات إنسانية ثابتة ومشتركة، كتلك المتصلة بالحاجات الجنسية والبيولوجية.

---

[1] المرجع السابق، ص 77.

[2] Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge, Tavistock , London, 1972, p p 193-194.

[3] جانيت وولف، مرجع سابق، ص 80.

[4] المرجع السابق، ص 79.

1 3 – نظريات التحليل النفسي للفن:

تمثل نظريات التحليل النفسي للفن، محاولة لإدخال التحليل النفسي في علم الجمال، لتحديد خصوصية الفن، ويعد **بيتر فولر** و**لاكان** من بين أبرز ممثلي هذه النظريات. صحيح أن **فولر** قد حاول صوغ نظرية جمالية مادية، من خلال التركيز على الأساس المادي للفن، وتأثيره في وعي المتلقي، لاسيما حول الثوابت الإنسانية المشتركة، لكنه اتجه في أبحاثه لأبعد من ذلك، ليغوص في الجانب النفسي للمتلقي، ويدخل بذلك التحليل النفسي على الأنثروبولوجيا الفلسفية. لقد كرس **فولر** مقالة طويلة لدراسة **تمثال فينوس دي ميلو Venus de Milo** أو ما يعرف أيضا بـ **أفروديت الميلوسية**، وهو من أشهر التماثيل اليونانية القديمة المنحوتة من الرخام، اكتسب تسميته من ميلوس وهي إحدى جزر اليونان، ويعود تاريخ إنشاؤه إلى **130 ق.م**. واستعان **فولر** في ذلك بالإطار النظري لرائدة التحليل النفسي **ميلاني كلاين Melanie Klein**، كي يظهر كيف تستمر جاذبية تمثال فينوس عبر التاريخ، ويكشف عن مصدر الافتتان به، بالرغم من أن هذا التمثال محطم الذراعين.

تمثال فينوس دي ميلو

المصدر: http://www.wikipedia.org

وتجدر الإشارة في هذا السياق، أن **كلاين** قد اتجهت في أبحاثها نحو دراسة التكوين النفسي للطفل، وقد طرحت في كتابها "**التحليل النفسي للأطفال The Psycho-anlysis of Children**" عام **1932**، ما اصطلحت على تسميته"**التقمص الإسقاطي**" وهو "ميكانيزم أساسي في البناء الشخصي، أين يقوم الفرد بإسقاط شخصيته وذاته داخل الموضوع،بهدف الامتلاك، والتحكم وحتى التدمير"[1].وهو التفسير الذي وظفه **فولر** في دراسته لتمثال فينوس، وهو "يؤكد بشكل خاص أهمية الشعور الأولي في تشكيل العلاقة بين الطفل وأمه، والموقف الملتبس إزاء الثدي بوصفه حسنة وسيئة في آن، والنوازع السادية إزاء الموضوع المحبب، والتي تتحقق في التخيلات"[2]. فقد بينت **كلاين** في هذا الصدد أن "العنف والقسوة لهما دور أكبر في تكوين الطفل، مما اعتقده **فرويد**، وكتبت عن نظرية القلق والذنب، وربطت بين أقوال **فرويد** و**كارل أبراهام** في موضوع تكوين **الأنا الأعلى**، كما اعتبرت أن الحسد هو المصدر الأول

[1] وفاء حمودة، ميلاني كلاين– رائدة التحليل النفسي http://civicegypt-org، تاريخ الزيارة: 2018/06/12، التوقيت: 15:02

[2] جانيت وولف، مرجع سابق، ص 81.

للعنف عند الطفل، المتوجه بالأساس إلى الأم وثديها، واعتبرت أن هذا الحسد العنيف، هو المسؤول عن عجز الطفل عن الحب، وإظهار الامتنان لما يقدم له"[1].

وانطلاقا مما ذهبت إليه **كلاين**، يرى **فولر** أن "افتقاد تمثال فينوس ذراعيه، يعد جزءا ملازما لجاذبيته الجمالية، ولا يعد نقصا يؤسف عليه، حيث تشاهد فينوس بوصفها تمثل الفكرة الذاتية "**الأم**" وما تبقى منها بعد التدمير الذي أصابها بفعل الهجوم **التخييلي عليها**"[2]. ومن ثم، يثير تمثال فينوس مبتور الذراعين لدى المتلقين، مشاعرا ترتبط بأكثر تخيلاتهم بدائية، والموحية بالتهجم على جسد الأم، وعمليات الترميم التي توالي ذلك. إذ تمثل هذه المشاعر حسب **فولر** بيانات عن الغرائز الأساسية أو الحاجات النفسية المشتركة بين المتلقين، والتي يمكن أن تتخذ مثالا عن المتعة التي يتلقاها الجمهور من العمل الفني.

أما المحلل النفساني الفرنسي **جاك لاكان Jacques Lacan** (**1901– 1981**) فقد أعاد تفسير أعمال **سيغموند فرويد S. Freud** في **اللاشعور L'Inconscience** على ضوء نظرية اللغويات البنيوية لصاحبها **فردينان دي سوسير F. De Saussure**، وهو يرى أن اللاشعور شبيه باللغة، لأنه يعمل من خلال استخدام الكناية والمجاز، أي بطريقة رمزية، حيث "أعلن **لاكان** في مقابلة أجراها عام **1966** بأن العلم الذي يبحث في اللاشعور هو بالتأكيد علم اللسانيات، فاللاوعي يتكون كلغة ويتجلى في مظاهرها"[3].ومنها الفنون والآداب، ومن ثم تفيد تلك النظرية عند تحليل الموضوعات الثقافية بما فيها الرمزية، التي تطلق العنان لما ظل مكبوتا.

وخلاصة القول، أن للفن خواص تاريخية متغيرة، بحيث تدرك وتثمن بحسب محددات الجمالي، في حقبة تاريخية معينة، كما يختص الفن بقدرته على التأثير في مشاعر ووعي الجمهور أو المتلقي، والتعبير على ثوابت مشتركة بين عديد المجتمعات والشعوب. إن هذه الخصوصية التي يتسم بها الفن، لا تجعله قابلا للدراسات الفلسفية أو الجماليات فحسب، بقدر ما تؤهله ليكون قابلا للدراسات الاجتماعية أيضا.

2– نشأة سوسيولوجيا الفن:

إن البحث في نشأة علم اجتماع الفن أو سوسيولوجيا الفن أمر في غاية الصعوبة، ومرد ذلك إلى جذوره التاريخية القائمة في تاريخ علم الجمال والفلسفة، فهو ليس من الفروع الأصيلة في علم الاجتماع، وإنما انتسب إليه لطبيعة الموضوعات التي خاض فيها بعض الفلاسفة ومؤرخي الفن وعلى رأسهم **جيامباتيستا فيكو Giambattista Vico**، في أوائل **القرن 18**، والذين حاولوا إبراز العلاقة بين الفن والمجتمع، متجاوزين بذلك الجماليات التقليدية، التي تركز على ثنائية: فنانين وأعمال فنية، خاصة بعدما انفصل الفن عن الحرف منذ **القرن 15** في أوروبا. و"يرى **فيكو** أن لكل ثقافة أسلوبها الخاص، وهو مبدأ خاص يتسم بالعمومية والشمول، بحيث إن كل جوانب الثقافة –بغض النظر

---

[1] وفاء حمودة، مرجع سابق.

[2] جانيت وولف، مرجع سابق.

[3] عباس نوري خضير الفتلاوي، نظرية جاك لاكان http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx?fid=13، تاريخ النشر: 2018/04/12، تاريخ الزيارة: 2019/07/18، التوقيت: 14:48

عن مدى تنوعها الظاهري- بما في ذلك لغتها ومعتقداتها الدينية وعاداتها اليومية وفنها، تتشرب جميعا الأفكار والمواقف الأساس نفسها"[1]. في حين "لم يول مؤسسو علم الاجتماع سوى حيزا هامشيا لموضوع الفن"[2]. لكن، وبتراكم المادة المعرفية حول الموضوع، لاسيما ما تعلق منها بأثر الفن في المجتمع، حوّل العديد من علماء الاجتماع اهتماماتهم إلى المسائل المرتبطة بالأمور الفنية.

ويعد علم اجتماع الفن، ميدانا حديثا للدراسة السوسيولوجية للفن، بحيث لا يتجاوز **50 عاما** من تاريخ نشأته، إذ يعود عمر سوسيولوجيا الفن، كتخصص فرعي من علم الاجتماع، إلى **بداية السبعينات** من **القرن 20**، وإن كانت تلك البداية محتشمة إلى حد ما، وذلك لطغيان موضوع الفن على علم الاجتماع، بحكم التخصصات الأصلية لمؤسسيه (تاريخ الفن والأدب)، فقد كانوا يركزون على الأعمال الفنية، ويقترحون تفسيرات وتأويلات لها. وما كرس هذا الوضع، غياب إصدارات ومتابعات سوسيولوجية، إلى حين أسست مجلة وحيدة، تحت مسمى **علم اجتماع الفن Sociologie de l'art** في **تسعينيات القرن 20**، ولكنها بقيت هامشية. بينما **سوسيولوجيا الفن التطبيقية** (المطبقة في أقسام الدراسات في الإدارات الكبرى) فإنها لا تقوم بدارسة الأعمال الفنية، وإنما تركز دراستها على الجمهور والتحويل والأسواق والمنتجين. كما "أظهرت نتائج بحث أجري في إيطاليا عام **1998** أن **0.5%** فقط من الإنتاج السوسيولوجي، يمكن أن يكون ضمن سوسيولوجيا الفن"[3].

إلا أنه يمكننا أن نقرأ تلك النسبة على ضعفها، قراءة ايجابية فحواها: انبعاث التخصص إلى الوجود من جهة، ووجود تأطير سوسيولوجي من جهة أخرى، بمعنى وجود علماء يتبنون ويبحثون ضمن هذا الفرع، وبذلك فهم يؤسسون لأصالته، ويردون على نقادهم، في آن معا. ففي بداياته، تعرض علم اجتماع الفن، إلى انتقادات عديدة، من قبل علماء الجمال، عن جدوى وجوده والإضافات التي يمكن أن يقدمها، حيث رأى باحث انجليزي في **ستينيات القرن 20** أن علماء الاجتماع الذين يدرسون الفن، لا يختلفون في شيء عن المؤرخين الاجتماعيين ومؤرخي الفن ونقاد الفن. ومن ثم، يمكن أن نؤسس لمرحلة التأصيل وإنما هي بين الفن وعلماء الاجتماع المعاصرين، منذ لحظة انبعاث فئة من السوسيولوجيين المتخصصين في سوسيولوجيا الفن، وممارساتهم في المؤسسات البحثية الأكاديمية، وشبه الأكاديمية كالمراكز البحثية والمعاهد الجامعية والجامعات، وإن كان الفرق في الممارسة البحثية حاضرا إلى حد ما، حيث بدت الممارسة داخل الجامعة محكومة معياريا (الضغوطات الأكاديمية التي توجه الإشكاليات) بينما خارجها، كانت أكثر تحررا من **الوظيفة المعيارية Fonction Normative**.

ومما يعد مؤشرا لاستقلالية سوسيولوجيا الفن، عن حقلي تاريخ الفن وعلم الجمال، أعمال كل من الأمريكية **فيرا زولبرغ V.Zolberg** في كتابها **Constructing a Sociology** المنشور عام **1990**، والتي تطرح من خلاله مقاربة سوسيولوجية مناقضة، للتصورات الفردية والذاتية في الجماليات التقليدية. كذلك الفرنسي **أنطوان هنيون**

---

[1] ديفيد إنغليز وجون هغسون، سوسيولوجيا الفن- طرق للرؤية، ترجمة: ليلى الموسوي، منشورات عام المعرفة- الكويت، 2007، ص 18.

[2] ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، ترجمة: حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2011، ص 27.

[3] المرجع السابق، ص 17.

A.Hennion في كتابه **Lapassion musicale** عام **1993**، والذي تضمن مقابلة بين التحاليل الداخلية (المجتمع فيالفن) والتحاليل الخارجية (الفن في المجتمع). أما الإسباني **فيسنش فوريو V.Furio** في كتابه **Sociologia del arte** والذي أصدره عام **2000**، فقد عرض بانوراما كاملة لمؤلفين عالميين، منذ رواد **القرن التاسع عشر** وصولا إلى التحقيقات الحديثة. وهذا ما جرى في ميدان أكثر تخصصا، مع كتاب البلجيكي **بول ديركس P.Dirkx** الذي صدر في السنة نفسها، ويحمل عنوان **La sociologie de la littérature**.

3-أجيال سوسيولوجيا الفن:

عرفت سوسيولوجيا الفن منذ بداياتها، ثلاثة أجيال متتالية، اتسم كل منها بخصوصية مقاربته للظاهرة الفنية، وكذلك بالظروف الإيديولوجية والسياسية، التي تفرّد بها كل جيل، والتي بلورت مفهومه حول الفن، وذلك حسب التفيئة التي وضعتها الباحثة الفرنسية **نتالي إينيك N.Heinich** في كتابها "**سوسيولوجيا الفن Sociologie de l'art**". وفيما يلي، عرض لمميزات كل جيل من هاته الأجيال، من حيث الرواد، ومن حيث الاتجاهات الفكرية التي سادت في كل منها.

1- الجيل الأول: الجمالية السوسيولوجية

لقد ركز الجيل الأول لسوسيولوجيا الفن، قبيل الحرب العالمية الثانية، على مقاربة الفن خارج الإطار الجمالي، بحيث تم تناول الظروف الاجتماعية والتاريخية والسياسية، باعتبارها عوامل خارجية للفن، وأثرها في إنتاج الأعمال الفنية، وتحديد خصائصها آنذاك. وتميز هذا الجيل بهيمنة ثلاثة اتجاهات فكرية، مثلها: التراث الماركسي، مدرسة فرانكفورت، وسوسيولوجيا بيار فرنكاستل.

1-1- التراث الماركسي:

استقل الفن عن فلسفة الجمال، مع الفكر الماركسي، وأصبح سوسيولوجيا بشكل واضح، وغدا هدفا مركزيا، في سبيل تطبيق النظريات المادية. وإن كانت إسهامات **كارل ماركس K.Marx** في سوسيولوجيا الفن لم تظهر إلا في كتابه "**مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي Contribution a la critique de l'économie politique**" الذي نشره عام **1857**، وذلك من خلال ملاحظاته، حول "السحر الأبدي" الذي لا يزال الفن الإغريقي يتمتع به، دون أن يشير إلى العلاقة بين بعض العصور التي ازدهر فيها الفن، والتطور العام للمجتمع. "أما أسس المقاربة الماركسية للفن، فقد وضعها الروسي **جورج بليخانوف G.Plekanov**، حين جعل الفن عنصرا في **البنية الفوقية**، تحدده حالة **البنية التحتية** الاقتصادية والمادية للمجتمع"[1]. فيما قدم الهنغاري **جورج لوكاتش G.Lukacs** نظرة أكثر مرونة، ترى أن نمط العيش في عصر ما، هو الذي يحدد العلاقة، بين الظروف الاقتصادية والإنتاج الفني، حيث تناول

[1] المرجع سابق، ص 42.

في كتابه "**أدب، فلسفة، ماركسية Littérature, Philosophie, Marxisme**" الأدب من خلال الصراع بين البروليتاريا والبورجوازية، "ويحلل النمط الأسلوبي، بوصفه انعكاسا للعلاقة التي يقيمها المجتمع مع العمل، مشيدا بالواقعية الأدبية، بوصفها الوحيدة القادرة على استعادة جملة الحياة الاجتماعية"[1]. وفي وقت لاحق، تمكن **لوسيان غولدمان L.Goldman** من خلال اشتغاله على السوسيولوجيا الأدبية، التي دشنها **جورج لوكاتش**، من إنتاج عمل فردي خاص به، حول الأدب والطبقة.

ويعد **جون بيرجر John Berger** صاحب واحدة من أهم نظريات التراث الماركسي في الفن، والتي جرى تطويرها في كتابه "**طرق الرؤية Ways of Seeing**" الذي نشره عام **1972**، فقد اعتبر بيرجر أن اللوحات الزيتية، كانت هي المسيطرة في الفترة ما بين (**1500-1900**) حيث عكست رؤية العالم للطبقة الحاكمة، وهو يعلل ذلك بقوله:"إن الفن في أي مرحلة، يميل لخدمة المصالح الإيديولوجية، للطبقة الحاكمة"[2]. وطبقا لبيرجر فإن اللوحات الزيتية، لها مقدرة خاصة في ترجمة مادية وتركيب ولمعان ومتانة ما تصف، فهي كما يقول:"تصف الواقع كما لو كنت تتلمسه بيديك"[3]. ونظرا للإحساس المادي، الذي تقدمه اللوحات الزيتية، فإنها تضفي جوهرا على معنى الملكية، الذي سعت الطبقة الحاكمة إلى وصفه من خلالها. إن الطبقة الحاكمة والحال هذه، كانت قادرة على فرض رؤيتها عن العالم لأنها –ببساطة– من تمول تكاليف اللوحات الفنية، فالمهم بالنسبة لمشتري اللوحة، هو أن تصف ثروته بالطريقة التي يشاء، وليس مهما أن تكون ذات نوعية عالية.

1–2– مدرسة فرانكفورت:

استخدم اسم مدرسة فرانكفورت "للدلالة على تجسيد مختلف للنظرية الاجتماعية، تم في معهد البحث الاجتماعي، في جامعة فرانكفورت منذ عام **1923**، واستمر حتى أيامنا هذه. والاسم عائد لفريق صغير من الباحثين بعد عام **1933**"[4]. وكان في عدادهم بالإضافة إلى **تيودور أدورنو T.Adorno** و**فالتربنيامين W.Benjamin**، "**سيغفريد كروكاور S.Kraucauer** الذي وضع أبحاثا في السينما، **ماكس هوركهايمر M.Horkheimer**، **فرانز نيومان F.Neumann** و**هربرت ماركوز H.Marcuse**"[5]. لقد ركز هذا التيار في مقاربته للفن، على خضوع الفن لقوانين خارجة عنه، إذ هو يتأثر بالحياة الاجتماعية، ولكنه في ذات الوقت، يبتعد عن الماركسية، التي كانت "ترفض التفسيرات المثالية للفن، على أنه نتاج وتعبير عن **الروح المطلق** و**الإرادة الكلية** و**الإلهام الإلهي**، والتصويرات

---

[1] المرجع السابق.

[2] هارلبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ترجمة: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق، ط1، 2010، ص 29.

[3] المرجع السابق.

[4] صلاح الدين شروخ، مدخل في علم الاجتماع، دار العلوم للنشر والتوزيع– عنابة، 2005، ص 148.

[5] نتالي إينيك، مرجع سابق، ص 47.

والانفعالات اللاشعورية للفنان"[1]. بتمجيده الثقافة والفرد والاستهانة بـ"الاجتماعي" و"الجماهير"، وذلك بالنزوع إلى مثالية الفن.

يرى **أدورنو** أن العمل الفني والتجربة الجمالية في عصر الحداثة، والمجتمع الصناعي المتقدم، تعيش في وضع متأزم، لخضوعها إلى تقنيات غير مرئية، يحددها ويسيرها المجتمع الرأسمالي. وإذا كانت هذه الأزمة لا تمثل "نهاية الفن"، فإن الفن فقد وظيفته الاجتماعية، وأصبح موضوعا هامشيا، وزائدا عن اللزوم في تحرير الحاجات الجمالية. فالرياضة والإعلام والتلفزيون والموضة وغيرها من وسائل الدعاية، تقدم للأفراد بدائل جديدة، وذلك بسبب التغيرات التكنولوجية التي حدثت في القرن العشرين، والتي "ثورت" الإمكانيات التقنية، وقادت إلى توسيع وامتداد كبير للفنون، ولكن في ذات الوقت، أدت إلى تجزئة الفنون وانتشار الفنون الترفيهية، بدلا من التمتع بالفن الرفيع، والتبصر العميق فيه[2]. كما يذهب في كتابه **Notes sur la littérature** الذي نشره عام **1958**، أن الفن والأدب أداتان لنقد المجتمع، لأنهما يخلقان عالما جماليا جديدا، معادلا لانغلاق الواقع ومواجهته. ففي المجتمع الصناعي المتقدم، تصبح الحياة اليومية أداة سلب للوعي وقمعه، ولذلك فالعمل الفني يخلق فضاءا لإعادة إنتاج الوعي الاجتماعي، وتثويره ومنحه طاقة رفض جديدة، يتجاوز بها ما يفرضه المجتمع الاستهلاكي، من سلع مغرية.

أما **فالتر بنيامين**، فقد سعى في نتاجه الفكري إلى الجمع بين المثال التقدمي والظاهرات الثقافية، وهما من خصال القوى الطليعية – السياسية والفنية– وذلك من خلال تحليله الفن والثقافة، بوصفهما وسيلة تحرر الجماهير من حالة الارتهان والاستلاب، التي يفرضها عليها المجتمع[3]. كما دشن بنيامين تفكيرا جديدا في كتابه الشهير **"العمل الفني في زمن استنساخه التقني L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité"** الذي نشر عام **1936**، حول نتائج الابتكارات التكنولوجية (ويعني بها التصوير الفوتوغرافي) على تلقي الفن. ويرى بنيامين أنه في الوقت الذي انتشر فيه التصوير الفوتوغرافي بين الجماهير، فقد العمل الفني هالته وقدسيته.

1–3– سوسيولوجيا بيار فرنكاستل:

انبثق تيار ثالث عن تاريخ الفن، وعاصر المؤرخين الماركسيين، وفلاسفة مدرسة فرانكفورت، غير أن هذا التيار لم يكن تأريخيا للفنانين وأعمالهم الفنية، ولا توليفا شاملا للمذاهب الجمالية الكبرى، "وإنما بات إيضاحا لما يفصح به الفن، عن حقائق جماعية عن رؤى العالم"[4]. مستعينا بالسوسيولوجيا الشكلية، وعرف هذا التيار في فرنسا على يد **بيار فرنكاستل P.Francastel** وبخاصة في كتابيه: **Peinture et Société** الذي نشره عام **1951**، و **Etude de Sociologie de l'art** نشر عام **1970**. وكونه مؤرخا ينطلق فرنكاستل من "الاهتمامات المتصلة بالشكل أو التي

---

[1] م. روزنتال وب. يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر– بيروت، (د.ت)،ص 354.

[2] إبراهيم الحيدري،النظرية الجمالية عند تيودور أدورنوhttp ://www.ahewar.org، تاريخ الزيارة: 2018/06/17، التوقيت: 15:05

[3] نتالي إينيك، مرجع سابق، ص 48.

[4] المرجع السابق، ص 50.

تعتمد على الشكل، ويولي أهمية خاصة لتحليل الأساليب المتبعة في الرسم والنحت"[1]. لكنه لا يتقيد على غرار المؤرخين، بتحديد الأعمال الفنية والكشف عن هويتها، بل يذهب إلى البحث حول صلتها بمجتمع عصرها. وبذلك، فإن فرنكاستل يقيم تاريخا للعقليات، بدءا من الأعمال الفنية الكبرى، في تاريخ الفن، جاعلا من الفن، مبدعا لرؤى العالم المختلفة والمعاصرة له، لا مجرد انعكاس لظروف إنتاجه، كما تزعم الماركسية، وإنما العمل الفني هو بناء، وقدرة على التنظيم والتصور، فالفنان لا يترجم، بل يؤلف ويبدع. فالعمل الفني إذن، هو ميدان الحقائق المتخيلة.

بالرغم من اختلاف الاتجاهات الفكرية الكبرى، التي مثلت الجيل الأول لسوسيولوجيا الفن، فإنها تشترك جميعها في حقيقة واحدة مفادها عدم استقلالية الفن بالمجتمع وظروفه السياسية والاقتصادية والثقافية. فالماركسية تقول بتبعية الفن للظروف الإيديولوجية والمادية للمجتمع، لكنها تنزع المثالية عن الفن، فيما توحد مدرسة فرانكفورت بين التبعية والمثالية، إلا أنها تقول باستقلالية الفن في وجه الاستلاب الجماعي، من منظور سياسي لم يأخذ به فرنكاستل. بطبيعة الحال، حدث بذلك تجديد هائل، بالقياس إلى ما كان عليه علم الجماليات، وانفتح في ميدان السوسيولوجيا مجال معرفي جديد. ولكن، إضافة إلى الفروق بين تلك التيارات، "بقيت مكامن الضعف على حالها، دليلا إما على عدم استقلالية المشروع السوسيولوجي، عن تاريخ الفن والموسيقى والأدب، وإما عن مرحلة كانت السوسيولوجيا فيها، لا تزال قليلة التطور"[2].

2- الجيل الثاني: التاريخ الاجتماعي

منذ **مطلع الخمسينيات** من القرن العشرين، بدأ جيل ثان في البروز، محولا اهتمامه إلى دراسة الفن في المجتمع، من خلال السياقات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والمؤسساتية، التي تتيح إنتاج الأعمال الفنية وتلقيها، بالاعتماد على المنهج التاريخي. وقد امتاز الجيل الثاني عن سابقه، بالتأريخ الاجتماعي للفن، ومنهجيته التي تعتمد على التحقيقات الميدانية، والتي كانت مغيبة في الجيل الأول. ومن أبرز رواد هذا الجيل نذكر **مارتن واكرناجل M.Wackernagel** الذي حلل "العلاقات بين الطلبات الكبرى* والتنظيم التعاوني والديموغرافيا والجمهور والسوق، وكذلك حالة الدين"[3]. كما درس الفرنسي **كريستوف شارل Ch.Charle** عام **1979**، علاقات القوى بين المدارس الأدبية ونوعية الأعمال الفنية، التي أنتجت في **النصف الثاني** من **القرن التاسع عشر**، ضمن إطار التاريخ الاجتماعي للأدب. إن موضوعات رعاية الفن والأدب، تمثل المدخل المفضل لدى المؤرخين الاجتماعيين للفن، لأنها تنطلق من الأعمال الفنية لتفسير منشأها وأشكالها، والمتطلبات الخارجية التي تضغط على الفنانين. لذا، فإن هذا النوع من المقاربات يعتبر امتدادا للجيل الأول، بالرغم من نتائجه القيمة.

---

[1] المرجع السابق.

[2] المرجع السابق، ص 55.

*__الطلبات الكبرى Les Grandes Commandes__: وهي طلبات الدولة أو المؤسسات الكبرى من الفنانين، حين توكل إليهم إنجاز لوحات ذات أبعاد ضخمة، تصور مشاهد معينة، من أحداث التاريخ أو الأحداث الأسطورية أو الميثولوجية.

[3] المرجع السابق، ص 58.

3– الجيل الثالث: سوسيولوجيا التحقيق والتحري

يمثل البحث الميداني، الخاصية المميزة لمفكري الجيل الثالث، رغم اعتمادهم على التاريخ الاجتماعي للفن، على شاكلة مفكري الجيل الثاني، لكن بتطبيقه على العصر الحاضر. إن سوسيولوجيا التحقيق، وهي في معظمها إما فرنسية أو أمريكية، باتت تتعامل مع الفن وفقا لمقاربة جديدة، هي الفن كمجتمع، عوضا عن مقاربة الفن والمجتمع أو مقاربة الفن في المجتمع. مولية اهتمامها الأساسي، بالوظيفة التي يؤديها الوسط المحيط بالفن، وكذا الأفراد وبنيته الداخلية وتفاعلاته. حيث تم استخدام المقاييس الإحصائية، المقابلات، الاستبيانات..الخ، ما مكن مفكري الجيل الثالث لسوسيولوجيا الفن، من صوغ إشكاليات جديدة.

ذلك أن السوسيولوجيا بالذات، وعلى مدى الجيلين الأخيرين، قد حققت استقلالا ذاتيا، بامتلاكها إشكاليات خاصة بها، واعتمادها مناهج مستقلة. فلم يعد مستغربا بعد ذلك، أن تستقل سوسيولوجيا الفن، التي غدت في النهاية، فرعا خاصا من فروع السوسيولوجيا، عن الجماليات وتاريخ الفن، واستطاع أن يولد فروعا مستقلة أخرى، وبتنا نتحدث عن سوسيولوجيا الأدب وسوسيولوجيا المسرح..الخ. ومن ثم، تكون سوسيولوجيا الجيل الثالث في الفن، قد ابتعدت عن التفكير النظري، الذي ميز الجيلين السابقين عليها. فلم تعد سوسيولوجيا الفن مجرد جمع من الاتجاهات الفكرية المتعددة، بل أصبح لها تاريخ خاص، مؤسسون ومجددون، وآفاق بحثية.

وتدور موضوعاتها حول: الوساطة (أولئك الذين يتوسطون العلاقة بين العمل الفني والمتلقين كأمناء المتاحف ومنظمو المعارض والمؤسسات الفنية)، الإنتاج الفني (مؤشر البروز، سوسيولوجيا الهوية)، التلقي (الذوق الفني، الإعجاب الفني). ويعد عالم الاجتماع الفرنسي **بيار بورديو P.Bourdieu** من أبرز ممثلي هذا الجيل.

4–الدراسات الثقافية والسوسيولوجية للفن:

تأتي الدراسات الثقافية **Cultural studies** التي انتشرت خلال العقدين الأخيرين، في المؤسسات الأكاديمية وبين الباحثين والنقاد في بلدان العالم المختلفة، كبديل للنقد الأدبي، الذي يختص بالأدب وحده، حقلا للدراسة والتحليل والبحث والتقييم، حيث غدا الأدب مجرد صيغة من صيغ "**الممارسات الدالة**" ثقافيا، فأعلن بذلك موت "**النقد الأدبي**" ليصبح "**النقد الثقافي**" بديلا منهجيا عنه. يشير مصطلح "**الدراسات الثقافية**"إلى مشروع تحليلي حديث الظهور، سريع النمو، واسع القطاع، يهدف إلى تحليل الشروط المؤثرة في إنتاج مختلف أنماط المؤسسات والممارسات والمنتجات داخل ثقافة معينة، وكذلك تحليل الشروط في استقبال هذه الأنماط ودلالاتها الثقافية.كما يهدف إلى تناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة، ويروم من وراء ذلك إلى اختيار مدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسة الثقافية.لذلك، تعرف "**الدراسات الثقافية**" بأنها: "تخصص معرفي أو أكاديمي، ومنهج تحليل للثقافة، من منظور اجتماعي–سياسي، أكثر مما هو جمالي"[1]. إن ميزة هذه الدراسات، هي البحث في

[1] سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، منشورات عالم المعرفة– الكويت، 2015، ص 9.

كيفية توليد المعنى، وكيفية بناء هذا المعنى، وإصداره من الأوساط أو الحقول السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية والفنية، داخل ثقافة ما.

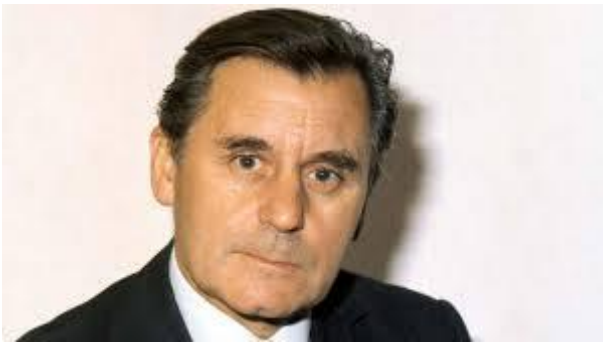
ونظرا لاتساع مفهوم الثقافة، وانفتاحه على كل شيء تقريبا، فإن حقل الدراسات الثقافة، يؤدي وظيفته عن طريق استعارته واستفادته من العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان، مثل: علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، علم النفس، اللغويات واللسانيات، النقد الأدبي، نظرية الفن، الفلسفة، العلوم السياسية، علوم الاتصال وغيرها. ذلك أن "الدراسات الثقافية ليست نظاما، وإنما هي مصطلح تجميعي لمحاولات عقلية مستمرة ومختلفة، تنصب على مسائل عديدة، وتتألف من أوضاع سياسية، وأطر نظرية مختلفة ومتعددة"[1]. كما تأثرت الدراسات الثقافية بالنظريات الكبرى، التي هيمنت على حقلي العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية، خلال **القرنين19** و**20**، نذكر منها: السيميائية، الماركسية، النظرية النسوية، البنيوية، نظرية العرق الحرجة.

جاء تعبير "**الدراسات الثقافية**" من خلال **مركز الدراسات الثقافية المعاصرة** في **جامعة برمنجهام Birmingham** الذي تأسس عام **1964**. وفي بدايتها، تأثرت الدراسات الثقافية باليسارية الجديدة في إنجلترا،حيث رفضت الماركسية الرسمية، التي كانت تفهم على أنها تمثل الجبرية الصارمة لكل من الاقتصاد والتاريخ. وقد تصاعدت هذه النزعة النقدية للماركسية،خاصة بعد احتلال روسيا للمجر عام**1956**. وتجدر الإشارة في هذا السياق أن **ريتشارد هوجارت R. Hoggart** هو أول من أدار مركز الدراسات الثقافية المعاصرة **C.C.C.S** في بدايته، ثم تسلم **ستيوارت هول S. Hall** إدارته من بعده طيلة عشر سنوات (**1969–1979**) لينشر المركز (الذي تحول فيما بعد إلى كلية من كليات جامعة برمنجهام) عددا من الكتب والنشرات، التي تركز على ثقافة طبقة العمال البريطانية، وطرق مقاومة هذه الطبقة للنظام الاجتماعي السائد، من خلال الثقافات الفرعية للشباب البريطاني بعد الحرب العالمية الثانية، وتوجه الطبقة العاملة البريطانية، للتعليم وإنشاء صحفها ومجلاتها الشعبية الخاصة. لقد أسهم **ريتشارد هوغارت** نفسه، من خلال كتابه الذي نشره عام**1957**والموسوم "**استعمالات الكتابة – جوانب من حياة الطبقة العاملة**" في تحديد اتجاه الدراسات الثقافية البريطانية في تلك الفترة، غير أن الباحثين يجمعون أن **هوغارت** ليس وحده الذي طبع الدراسات الثقافية بتأثيراته، وإنما هنالك باحثان آخران أثرا تأثيرا بالغا في الدراسات الثقافية هما: **ريموند وليامز R. Williams** من خلال كتابه "**الثقافة والمجتمع**" عام **1958**، والمؤرخ **بي طومسون E. P. Thompson**، وهما ماركسيان انشغلا طوال حياتهما، بالتشديد على وجود أشكال خفية من مقاومة الثقافة السائدة في أنماط التعبير الشعبية، حتى في إطار الثقافة الاستهلاكية[2].

---

[1] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون– بيروت ومنشورات الاختلاف– الجزائر، ط1، 2007، ص 19

[2] حواس محمود، الدراسات الثقافية خلال العقدين الأخيرين،https://darfikr.com، تاريخ النشر: 2016/07/31، تاريخ الزيارة: 2019/08/06، التوقيت: 15:23



ريتشارد هوغارت R. Hoggart

(2014–1918)

المصدر:http://www.google.fr

ويشير بعض الباحثين أن أبرز مقاصد الدراسات الثقافية هو مواجهة الهيمنة، التي تجلت في العقود الأخيرة، والمستترة وراء ما كشف عنه من قبل **ميشال فوكو M. Foucault** في الخطاب، وما حلله **جاك دريدا J. Derrida** في تفكيكيته، وما قام به **إدوارد سعيد** في كتابه "**الإستشراق**" عام **1978**، والأكاديمي الهندي **هومي بابا** في كتابه "**موقع الثقافة**" عام **2006**، وغيرهم من الذين كشفوا عن أنواع السيطرة الكامنة، في الخطاب واللغة والصورة والتواصل المعتمد في السياسة والاقتصاد.

لكن، نظرا إلى افتقار الدراسات الثقافية للأساس المنهجي القوي، وإلى وضعها الملتبس كاختصاص جامعي، فإنها تنساق نحو تمعن نفسها. إنها تتأمل تاريخها الخاص، بشكل مفرط تقريبا، بيد أن الانتشار العالمي للدراسات الثقافية في كلا المعنيين التخصصي والجغرافي، يعني أن ذلك التاريخ كان منتشرا بشكل كبير، حيث لا يمكن الآن أن نجد تاريخا وحيدا للدراسات الثقافية، وبشكل خاص في الوقت الذي لا تزال تسود فيه الفكرة القائلة بأن الدراسات الثقافية بدأت في أعمال **ريتشارد هوغارت** و**ريموند وليامز**، مشكلة بذلك نقطة مرجعية لمعظم الكتب بشأن الدراسات الثقافية. فضلا عن ذلك، يؤدي الإفراط في الاستناد لهذا التاريخ، إلى طمس دراسات ثقافية قومية أخرى؛ وهذه مشكلة حادة في تلك المناطق من العالم التي، لا تزال تعاني من ندرة الوصول إلى المجلات والناشرين والمؤتمرات الدولية، في أفريقيا وأمريكا اللاتينية على سبيل المثال[1].

لقد اهتمت الدراسات الثقافية بموضوعات الفن، باعتباره منتجا ثقافيا، في علاقته والإيديولوجيا المهيمنة أو القومية أو العرقية أو الطبقة الاجتماعية أو النوع، والتي تمنح هذه المنتجات "**معانيها**" الاجتماعية وحقيقتها.إذ تسعى الدراسات الثقافية لهدم الفوارق القائمة في النقد التقليدي بين "**الأدب والفن الرفيعين**"، وبين ما كان ينظر إليه

[1] محمود حواس، المرجع السابق.

بوصفه الأشكال الأدنى التي تنشدها جماعة أوسع من مستهلكي الأدب والفن. وهكذا تولي الدراسات الثقافية اهتماما أقل للأعمال التي تدخل ضمن الكتابات الأدبية الرسمية، من ذلك الاهتمام الذي توليه للسرود الدارجة، وللروايات الرومانسية الأكثر مبيعا (قصص الحب مثلا)، والصحافة، والإعلانات، وهي تولي اهتماما كبيرا كذلك للفنون التي تحظى بقبول جماهيري كبير، مثل:أفلام الكارتون، الأفلام السينمائية، المسلسلات التليفزيونية، والموسيقى الأوسع انتشارا على المستوى الجماهيري.وضمن منطقتي الأدب والفنون الأكثر تقليدية، هناك توجه مألوف يهدف إلى تحريك الأعمال التي تم تهميشها أو استبعادها، عبر الأيديولوجية الجمالية للرجل الأبيض سواء الأوروبي أو الأمريكي، نحو مركز الدراسة الثقافية؛ وخاصة ما يتصل بنتاج الكاتبات من النساء، وكتاب الأقليات العرقية، وكذلك كتاب فترة الاستعمار وما بعد الاستعمار.

تتقاطع الدراسات الثقافية مع الدراسات السوسيولوجية، في تناول الظاهرة الفنية، خاصة مع الانتشار الذي حققته الدراسات الثقافية في الولايات المتحدة الأمريكية منذ **ثمانينيات القرن 20**، بفضل برامجها الأكاديمية والنشر، مما أتاح فرص التفاعل والتعاون بين علماء الاجتماع وكليات تاريخ الفن والدراسات السينمائية والأدب المقارن.ومنذ تسعينيات **القرن 20**، أخذت دراسة الثقافة تتسع داخل الحقل السوسيولوجي، على أيدي عدد من علماء الاجتماع، أو "عند أولئك الذين صاروا أخيرا يدعون أنفسهم علماء الاجتماع الثقافيين"[1]. ولقد تبنى هؤلاء الباحثين مصطلح "**الدراسات الثقافية Cultural Studies**" لوصف مجال تخصصهم، على اعتقاد منهم بأنهم "قد وضعوا أيديهم على المجال الأحدث، متجاهلين احتمال التلاقي البناء بين الدراسات الثقافية عموما، والتطورات في دراسة الثقافة في ميادين العلوم الإنسانية"[2]. ولكن الوضع تغير في السنوات الأخيرة الماضية، حينما بدأت بعض الأعمال الأحدث في هذا المجال، في ردم الفجوة الجذرية بين علم الاجتماع والدراسات الثقافية.

ولكن هذا لا يعني خلو التراث السوسيولوجي الكلاسيكي من دراسة الثقافة، فمن خلال إلقاء نظرة سريعة على أعمال علماء الاجتماع في **القرن 19** و**أوائل القرن 20**، نجد أنهم قد ساهموا جميعا في ابتكار أساليب فهم الثقافة، حيث شكلت السوسيولوجيا آنذاك، جزءا مهما من سلسلة أفكار حول الثقافة. فمنذ البداية لم تكن السوسيولوجيا دراسة للحياة الاجتماعية فحسب، إنما كانت دراسة للحياة الثقافية كذلك. علما، أن معظم الموضوعات التي يتعامل معها علماء الاجتماع اليوم، تم تعريفها ومتابعتها على أيدي المتخصصين في القرون السابقة، وأن معظم الكتابات الحديثة في الواقع، ما هي إلا امتداد أو تطوير أو إعادة صياغة أو دحض لفرضيات وأفكار، صاغها علماء اجتماع كلاسيكيون، منهم: **كارل ماركس** و**ألفرد وماكس فيبر**.

ظهرت في السنوات القليلة الماضية، بوادر مشجعة لانخراط علم الاجتماع، ضمن نظرية نقدية في العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، وقد أثمرت بإصدار مجلات علمية متخصصة، ومؤلفات مشتركة بين علماء الاجتماع

[1] ديفيد إنغليز وجون هغسون، مرجع سابق، ص 124.

[2] المرجع السابق.

والأنثروبولوجيا وبحاثة في الدراسات الثقافية، وذلك بدعم من قسم سوسيولوجيا الثقافة في **الجمعية الأمريكية لعلم الاجتماع A.S.A**. وبالاعتماد على تراث **جامعة برمنغهام** بما في ذلك استخدام "**التحول السيميائي**" الخاص بها وتحولها إلى التحليل النفسي. ومن ثم، يكون لدى الدراسات الثقافية، طرق أكثر جدوى في معالجة المشاكل أو الهموم، التي يعتقد أنها مهمة من قبل بعض علماء الاجتماع الأمريكيين، كالربط بين البنية والثقافة، المعنى والقوة، والفاعل الاجتماعي والحدود المفروضة عليه، أو تستطيع تقديم مفهوم أكثر صلابة للثقافة. كما ساهم علماء اجتماع آخرون، وعلى رأسهم **إليزابيث لونغ E. Long** في التأكيد على حاجة الدراسات الثقافية، إلى أساس أكثر صلابة قائم على علم الاجتماع.

يعد الفن موضوعا مشتركا بين الدراسات الثقافية والسوسيولوجية وتحديدا فرع سوسيولوجيا الفن، ولكن الفرق بينهما يكمن في أن الدراسات الثقافية تعنى-عادة- بالفن المنتمي إلى الثقافة الشعبية، كونه يمثل جيلا أو طبقة أو عرقا،والمعنى أو الإيديولوجيا التي يتضمنها، تماما كالدراسة التي أجراها **ديك هيبدج D.Hebdige**، حول أحد أنماط الموسيقى الشعبية، التي اشتهرت بين الشباب في **سبعينيات القرن 20**، وتدعى **موسيقى البنك*Punk** وعدها **هيبدج** "**ممارسة دالة**" تتعدى الحدود، ويمثل هذا النمط الموسيقي تقليدا لأزياء الطبقة العاملة في بريطانيا، حيث يرتدي متذوقوها الثياب الممزقة أو الرثة (مظهر متطرف)، وهي تلبس بشكل فظ خارج السياق، بغية التعبير عن فراغ وتفاهة الوضع الاجتماعي، الذي وجد الشباب البريطانيون من الطبقة العاملة أنفسهم فيه في ظل **التاتشرية *Thatcherism**أي تحت الموجة الأولى لليبيرالية الجديدة. كما أن استحواذ البنك على دلالات قومية، خاصة على **علم الاتحاد **UnionJack** كان على نحو مشابه وساخر بشكل مباشر. لكن بالنسبة إلى **هيبدج** كانت أهم وظيفة لزي البنك هي تشكيل مجتمع البنك، أي أنه جرى الإفصاح عن هوية موسيقى البنك وجمعيتها، عبر ممارساتها الدلالية[1].

فيما يهتم علماء اجتماع الفن،بدراسة الظاهرة الفنية باعتبارها عالما اجتماعيا، له مؤسساته ومنظماته المعروفة، ومن ثم فإن علماء اجتماع الفن لا يغفلون العلاقات الاجتماعية التي تتكون داخله، بين الفنانين ووسطاء الفن وجمهوره، فالإنتاج الفني من وجهة النظر السوسيولوجية، هو نتاج "شبكة من العلاقات الاجتماعية" على حد تعبير **بيكر Becker**، وهو يتجاوز بذلك العلاقة الثنائية الضيقة (فنان وعمل فني). "يؤسس علماء اجتماع الفن أعمالهم على مقدمات منطقية، ترجع إلى المرحلة قبل النقدية أو الوضعية، فتقوم المنهجية التقليدية بانتقاء مؤسسات فنية معينة لتحليلها (فريق أوبرا، مدرسة فنية، قاعة عرض)، وتعرف أشكال التراتب الاجتماعي، وعمليات اتخاذ القرار

***موسيقى البنك Punk**: نوع صاخب من موسيقى **الروك Rock**، يتميز بأغانيه اللاذعة، ويعبر غالبا عن موضوعات الغربة والغضب والعنف.

* **التاتشرية Thatcherism**: نسبة إلى **مارغريت تاتشر Margaret Thatcher** رئيسة الوزراء البريطانية في الفترة ما بين (**1979-1990**).

** **اليونيون جاك**: التسمية التي تطلق على علم المملكة المتحدة (بريطانيا).

[1] سايمون ديورنغ، مرجع سابق، ص ص 206-207.

فيها، وفي العادة تكون النتائج الجمالية لهذه العوامل، خارج نطاق الجمال"[1]. أما المنهجية السوسيولوجية المعاصرة في دراسة الفن، فإنها تركز بشكل كبير على البحوث الكمية، حيث تستخدم الأساليب الإحصائية والمقابلات والاستبيانات لجمع المعلومات من الميدان، لبحث موضوعات الذوق الفني (من حيث الطبقة)، الرأسمال الثقافي والنقد الاجتماعي للجمال، أو بصفة عامة تحليل العلاقة بين المنتجات الفنية وجمهورها أو ما يعرف بسوسولوجيا التلقي.

5–حدود مقاربات العلوم الاجتماعية للفن:

تهتم العديد من العلوم الاجتماعية والإنسانية، التي تعنى بدراسة الثقافة، بتناول الفنون كظاهرة ثقافية أو في علاقتها بالثقافة، مثل: التاريخ، الأنثروبولوجيا، الإثنولوجيا، الفولكلور..إلخ، وتعد **أنثروبولوجيا الفن** و**الفولكلور**، من بين أهم هذه العلوم، التي اهتمت بدراسة الثقافات الاجتماعية، بما فيها الفنون والأدب الشعبي، دون التركيز على الفنون الجميلة أو الأدب الرفيع، وذلك إما عن طريق وصفها، أو مقارنتها بغيرها من ثقافات وفنون المجتمعات والشعوب المختلفة. وبطبيعة الحال، تختلف المقاربات النظرية والمناهج البحثية لكل من العلمين، من حيث تناول الظاهرة الفنية. وإن كان ثمة تماس وتداخل بين العلمين من حيث مجال الدراسة، والذي شجع على تبادل الخبرات بين المتخصصين، مما جعل البعض يذهبون بالقول "أن الفولكلور هو أحد فروع الأنثروبولوجيا، وبالأخص الأنثروبولوجيا الثقافية، على حين اهتم علماء الفولكلور، بالتأكيد على أن علم الفولكلور هو علم مستقل بذاته، له مناهجه وأدواته ونظرياته المرتبطة به"[2]. وسنستعرض فيما يلي، **المقاربة الفولكلورية للفن**، في مقابل **المقاربة الأنثروبولوجية للفن**، بهدف توضيح الفروق بينهما، ومقارنتها بـ**المقاربة السوسيولوجية للفن**، فالموضوع واحد ومشترك، لكن المقاربات النظرية والمناهج متعددة ومختلفة، ويكون من المهم التعرف عليها.

5–1– المقاربة الفولكلورية للفن:

الفولكلور **Folklore** هو "التراث الروحي للشعب، وخاصة التراث الشفاهي. وهو كذلك العلم الذي يدرس هذا التراث"[3]. يعرف أيضا بتسمية **فولكسكنده Volksunde** وذلك في المجتمعات الناطقة باللغة الألمانية. وقد ظهر الفولكلور كميدان جديد من ميادين المعرفة في **القرن 18**، عندما بدأ دارسو الآثار في إنجلترا والباحثون في ألمانيا، يبدون اهتماما كبيرا بأساليب معيشة الطبقات الدنيا. ويعد الأثري الإنجليزي **ويليام جون توماس W.J. Thomas** أول من استخدم مصطلح **فولكلور** عام **1864** ليحل محل **الأثريات الشعبية Popular Antiquities**، وقد لاقى هذا المصطلح القبول وبالتالي الانتشار، لاسيما في المجتمعات الأوروبية، ويراد منه الأدب غير المكتوب والمنقول

---

[1] ديفيد إنغليز وجون هغسون، مرجع سابق، ص 130.

[2] مصطفى جاد، توثيق التراث الأنثروبولوجي والتواصل مع التجربة الفولكلورية، مجلة التغير الاجتماعي والعلاقات العامة في الجزائر، العدد: 03، جامعة محمد خيضر– بسكرة، ص 429.

[3] إيكه هولترانكس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة: محمد الجوهري وحسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1999، ص 279.

شفهيا، في أمة من الأمم، أو مجتمع من المجتمعات، فهو أدب نابع من الثقافة المحلية للمجتمع، ومتداول بين طبقاته، وهو غير الأدب الرفيع، المقصور على خاصة المفكرين والأدباء. لذلك، ثمة اتفاق عام بأن مادة الفولكلور، ليس لها مؤلف أو مؤسس أو مبتكر ترتبط باسمه، بل هي ملك للجماعة، ورثتها عن الأجيال السابقة دون معرفة مصدرها الأصلي، وهذا يعني أن الفولكلور هو "تعبير عفوي عن الضمير الجمعي، والشخصية الجماعية لذلك المجتمع، ينمو ويتطور ويتغير ويموت، حسب التغيرات والتبدلات، التي تطرأ على هذا الضمير الجمعي، والشخصية الجماعية، وليس استجابة لرغبات الأفراد أو قراراتهم"[1].هذا، وقد ميز **توماس** "بين شكلي التعبير الفلكلوري، وهما: الشكل المادي، كالآلات الموسيقية، والأزياء الشعبية، ورسوم الأقمشة، والسجاد، والتماثيل.. إلخ. والشكل غير المادي: كالحكايات، والقصص الخرافية، والروايات الخارقة، والأساطير، وطقوس الخطوبة، أو الزواج، والموت، وغيرها"[2].غير أن "مصطلح **فولكسكنده** الذي ابتدع عام **1806**، كان أوسع استخداما من مصطلح فولكلور، كونه يشمل دراسة فن الفلاحين، وخصائصه اليدوية"[3].

وعليه، فإن علم الفولكلور يختص بدراسة الفن الشعبي الممارس في الثقافات التقليدية أو المحلية، ولا يدرس الفنون الجميلة أو الأدب الرفيع. وحتى يسهل التعرف على موضوعات البحث في الفولكلور، فقد تبنينا التقسيم الذي وضعه **د. محمد الجوهري** لميدان الفولكلور، حيث يقسمه إلى أربعة أقسام رئيسية، تتمثل في: **المعتقدات والمعارف الشعبية، العادات والتقاليد الشعبية، الأدب الشعبي** (الشعر، الأهازيج الشعبية، الأمثال الشعبية، القصص المنثور، الألغاز الشعبية ..)، **الثقافة المادية والفنون الشعبية.**[4]وفي إطار المقاربة الفولكلورية للفن، سنتناول مفهوم الفن ومنهجية بحثه لدى الفولكلوريين.

يهتم الفولكلوريون بدراسة الفنون الشعبية، بوصفها جانبا من الثقافة المحلية المادية للمجتمع أو الشعب، وهم يفرقون بينه وبين الأدب الشعبي أو ما يصطلحون عليه بالفن اللفظي، الذي يشكل الجانب غير المادي من المنتجات الثقافية. غير أن تحديد المقصود بالفنون الشعبية لم يحسم بعد بشكل نهائي، فقد بذل عديد الباحثين جهدا عظيما في سبيل ذلك، منذ مطلع **القرن 20**،ومنهم **ألويس ريجل Alois Riegel**، الذي حاول أن يحدد السمات الأساسية للمنتجات الفنية الشعبية، كالتالي: "أن يكون مصنوعا داخل البيت من أجل الاستخدام الخاص (تمييزا له عن الإنتاج التجاري)، وأن يكون من الممكن فهم دلالات أشكاله في ضوء التراث، أي أن تكون دلالته مفهومة لكافة المشتركين في هذا التراث"[5].وبعد ربع قرن تقريبا، اتسع المفهوم بفضل تقدم البحث في حقل الفولكلور، "فتوسيع مفهوم

---

[1] شريف كناعنة، دراسات في التراث والثقافة والهوية، مواطن المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية- رام الله، 2011، ص 120.

[2] جميلة محمد المحمد، الفولكلور وأهمية توظيفه واستلهامه/http://alhiwarmagazine.blogspot.com/search/label، تاريخ الزيارة: 2019/02/14، التوقيت: 14:11

[3] عواطف عطيل، مدخل في الأنثروبولوجيا، النشر نور- ألمانيا، 2018، ص 63.

[4] محمد الجوهري وآخرون، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري،ط1، 2006، ص 33.

[5] المرجع السابق، 49.

الطبقات الشعبية أو مفهوم الشعب Folk أو Volk قد أدى بالضرورة إلى توسيع دائرة مبدعي ومستخدمي العناصر الفنية الشعبية، أمام ناظري دارسي الفولكلور"[1]. هذا، وتعبر الفنون الشعبية بالنسبة للفولكلوريين، عن أصالة المجتمع أو الشعب، كما تحظى الفنون الشعبية بأهمية بالغة في فهم التراث الشعبي والثقافي، لبعض الجماعات الاجتماعية الهامشية والمنغلقة على نفسها، لأن الفنون الشعبية داخل هذه الجماعات، تكون أكثر تعبيرا عن روح الجماعة، وعن الذوق الشعبي، والقيم الجمالية الشعبية، حيث يكون الفنان أكثر تمثلا لقيم الجماعة، وأكثر انصهارا في التراث الشعبي.

وحسب علماء الفولكلور، فإنه يندرج ضمن الفنون الشعبية، ما يلي:

- **الموسيقى الشعبية** (الموسيقى المصاحبة للغناء، الموسيقى المصاحبة للرقص، الموسيقى المصاحبة للإنشاد والسير..).
- **الآلات الموسيقية** (الطبل، المزمار..)
- **الرقص الشعبي** (رقص المناسبات، الرقص المرتبط بالمعتقدات..)
- **الألعاب الشعبية** (الفروسية، المنافسة، التسلية..)
- **فنون التشكيل الشعبي**(أشغال يدوية على الخامات المختلفة كالفخار والنسيج، الأزياء بما فيها أزياء المناسبات)
- **أشغال التوشية** (صناعة الحلي وأدوات الزينة، الأثاث والأواني..)

أما عن منهجية البحث المتبعة في دراسة الفنون الشعبية، فإن الفولكلوريون يعتمدون على العمل الميداني دائما، فهم يقومون أولا بوصف الفنون الشعبية كالأعمال الموسيقية أو الأغاني الشعبية والرقصات الشعبية وغيرها، ثم يصنفونها طبقا لأشكالها أو أنماطها. ونشير في هذا السياق أن الفولكلوريون عادة لا يخضعون المواد الفولكلورية للمقارنة، بل يكتفون بوصفها وتصنيفها، فيما يهتم علماء **الإثنولوجيا Ethnology** بوصف ومقارنة الثقافات الاجتماعية عبر الزمن، بهدف تحديد خواص السلالات والأجناس محل الدراسة. هذا، ولا يستغني الفولكلوري في جمع مادته المعرفية حول الفنون الشعبية، عن الإخباريين الذين يكلفون بالاستكتاب من طرف الفولكلوريون، ويقصد بهذه الطريقة أن يقوم أبناء الثقافة التي يدرسها الفولكلوري، بكتابة تقارير عن الفنون الشعبية السائدة بينهم، أو عن فن شعبي معين يشتهرون به، بالإضافة إلى المدونات ومقتنيات المتاحف الفولكلورية، المرتبطة بدورة الحياة والحرف التقليدية والأزياء والحلي وأدوات المنزل..الخ، وذلك لاستكمال كل الطرق السابقة في جمع المادة.

5-2- المقاربة الأنثروبولوجية للفن:

[1] المرجع السابق، ص 50.

يستدعي تعريف **أنثروبولوجيا الفن**، تعريف **الأنثروبولوجيا** أولا باعتبارها العلم الذي يتفرع عنه، والأنثروبولوجيا علم حديث نسبيا، ظهر في **القرن 19**، بعد انفصاله عن **الإثنولوجيا**. علما أن مفهوم الأنثروبولوجيا الذي استخدم في الفلسفة القديمة "كان يدل على علم النفس"[1]، وقد كان "**راوخ Rauch** أول من استخدم مصطلح "أنثروبولوجيا" ولأول مرة بمدلول مختلف عن معناه السيكولوجي السابق، وذلك في عام **1841**"[2]. يتركب مصطلح أنثروبولوجيا من مقطعين يونانيين الأول **Anthropos** ويعني الإنسان، والثاني **Logos** ويعني علم أو دراسة، وبذلك تعني **Anthropology** مجتمعة علم الإنسان، هذا الأخير الذي يمثل موضوعها الرئيسي، حيث تهتم الأنثروبولوجيا بدراسة الإنسان باعتباره كائنا بيولوجيا له ثقافة، أو هي كما يعرفها **إدوارد برنت تايلور E.B. Tylor**" الدراسة البيو ثقافية المقارنة للإنسان"[3]. فيما يعرفها الأنثروبولوجي الأمريكي **بواس Boas** بأنها "دراسة الإنسان ككائن اجتماعي، ويشمل موضوع دراستها جميع ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية، دون تحديد زمني أو مكاني"[4].

إنها إذن، الدراسة الشاملة والمتكاملة للإنسان وتاريخه، من مختلف بنياته الفيزيقية والاجتماعية والثقافية.

وتنضوي **أنثروبولوجيا الفن**، بين فروع الأنثروبولوجيا العامة، وتعنى بدراسة الفن في المجتمعات الأمية، فضلا عن الاهتمام بالتقاليد الفنية التي تضمنتها الثقافات القديمة، والثقافات الشعبية أو تلك الفنون التي تنتمي إلى الأقليات العرقية. وقد حظيت الفنون التشكيلية وفنون الجرافيك باهتمام فاق فنون الأداء، "حيث كانت دراسة فنون الأداء تندرج تحت دراسة **الشعيرة**"[5] مثل الأغاني والرقصات التي تؤدى ضمن طقوس معينة.ففي المجتمعات الأمية، يندر وجود فنانين متخصصين أو لديهم دور محدد ومستقل داخلها، فالفن كممارسة يضطلع بها عدد كبير من أفراد المجتمع، ولذلك نجد أن هذه المجتمعات لا تفرق –عادة– بين الفن والحرفة، لأنها –أساسا– تجهل الفرق بين الوظيفة والجمال في الإنتاج الفني، وبالتالي لا تميز بينهما. كما أن مفاهيم الإبداع والتجديد، تتباين من ثقافة إلى أخرى، وهي بذلك نسبية.

تمثل الفنون الشعبية بالنسبة لعلماء أنثروبولوجيا الفن،مصدرا هاما للمعلومات حول المجتمعات الإنسانية، لاسيما القديمة والأمية منها، لانعدام السجلات والوثائق المكتوبة عنها، والفن في هذه الحالة، يعكس الاهتمامات الاجتماعية والقيم الثقافية للمجتمعات، وهو ما يبدو واضحا في القصص والحكايات والأساطير، ومن ذلك تمكن العلماء من معرفة كيف يتعامل الأفراد وبيئتهم الطبيعية والحياة من حولهم، وربما أيضا علموا منها تاريخهم. فالفن إذن، يوفر المعلومات عن تاريخ المجتمعات والشعوب وثقافاتهم المختلفة.

---

[1] إيكه هولترانكس، مرجع سابق، ص 49.

[2] المرجع السابق.

[3] حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الأنثروبولوجيا في المجالين النظري والتطبيقي، دار المعرفة الجامعية– الإسكندرية، ط2، 2009، ص 5.

[4] إيكه هولترانكس، مرجع سابق، ص 50.

[5] شارلوت سيمور– سميث، موسوعة علم الإنسان المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة: علياء شكري وآخرون، المركز القومي للترجمة– القاهرة، ط2، 2009، ص 130.

لقد تناول الأنثروبولوجيون دراسة الفن، من مقاربات نظرية مختلفة، وذلك للكشف عن التنوع الثقافي والسمات الثقافية العامة ومقارنتها، وذلك من حيث تطورها أو انتشارها بين المجتمعات المجاورة، فيما أبدى علماء آخرون اهتماما كبيرا لدراسة الأبعاد النفسية والرمزية للأساليب الفنية، وعلى رأسهم **بواس**، أما **كوبر** فقد حاول أن يربط النمو التاريخي للأسلوب الفني بنمو الحضارات، في حين يحاول الاتجاه الثقافي المقارن أن يربط بشكل عام، بين أساليب وأشكال الفن من ناحية، والعوامل الاجتماعية أو العوامل الاجتماعية النفسية من ناحية أخرى.

وعن **الرمزية** في الفن، فقد أجريت دراسات أنثروبولوجية متنوعة، تترنح بين الاتجاهات والرؤى النفسية أو نفسية تحليلية والبنيوية والإثنوغرافية. حيث "تربط التفسيرات الفرويدية الحديثة **الرمزية الفنية** بالموضوعات الأساسية **Themes** للتحليل النفسي الكلاسيكي، والتي تتضمن حلا للصراعات النفسية الفردية"[1].أما الاتجاه **البنيوي** فقد كان الفرنسي **ليفي ستراوس C.L. Strauss** من بين أهم ممثليه، حيث كان لنظرياته تأثيرها الواضح في أنثروبولوجيا الفن[*]فقد بين أن للإنتاج الفني أسس بنائية أساسية، تعكس مجموعة من الأنماط البنائية، التي ينهض عليها أداء المجتمع لوظائفه. وهو ما يبرز في تصميمات فن الجرافيك **Walbiri** حيث تحاكي المبادئ المنظمة نفسها، التي تحكم النسق الطوطمي، والنظريات الكونية الأخرى، ولهذا "تصبح تصميمات الجرافيك، نماذج بصرية لمبادئ مجردة، في النظام الاجتماعي والكوني"[2]. كما اهتم **ليفي ستراوس** بالفن البدائي، فطبق منهج التحليل البنائي، في دراسة الأعمال الفنية البدائية، مثل: الأغطية المغزولة يدويا من قبائل الشيلكات، "وكأن ليفي ستراوس يريد أن يقول إن الإبداع الفني الذي تمثله، يرجع إلى لوحات وأعمال رجل مثل بيكاسو، والذي أثار كل هذا الاهتمام البالغ في الأوساط الفنية في الغرب"[3]. وهنالك اتجاه آخر يعرف بـ **الدراسة الإثنوغرافية للفنون**، وهو يتناقض مع الدراسات التي تركز على الوظيفة الاجتماعية للفن، حيث تتظافر تلك الدراسات مع دراسة الشريعة والدين، وتؤكد على قوة الرمزية في الفعل الاجتماعي، بدلا من الكشف عن محتوى الإنتاج الفني.

وفيما يخص منهجية دراسة الفن، فإن الأنثروبولوجيون يقومون بجمع ووصف مختلف المنتجات الفنية، وكافة الأشكال المحتملة للأنشطة التخيلية، لجماعة اجتماعية معينة، مثل: الحلي وأدوات الزينة الجسدية، تشكيلات الملابس والأغطية وتصميمات السجاد، الخزف، علاوة على "المعمار، الآثار، الأقنعة، الأساطير والرقصات وصور الفن الأخرى"[4].بعد ذلك، لا يتم تقييم هذه الأعمال وإنما تصنف إلى أنماط فنية، بحيث يضم كل نمط أو أسلوب فني، عددا من السمات التي تشير إلى مكونات العمل الفني وأجزائه وجوانبه. كما يقوم الأنثروبولوجيون بتطبيق تقنيات

---

[1] المرجع السابق، ص 131.

[*] للاستزادة، انظر:

كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي– دمشق، 1977.

[2] شارلوت سيمور– سميث، مرجع سابق.

[3] عبير قريطم، الأنثروبولوجيا والفنون الشعبية التشكيلية، المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة، ط1، 2010، ص 75.

[4] المرجع السابق، ص 73.

جمع المعلومات، مثل: الملاحظة والمقابلة **Interview**، على عينة المبحوثين، باعتبار الفن منتجا إنسانيا، يصدر عن الإنسان لأجل الإنسان، وهو يخضع لعمليات وحتميات التطور، حيث يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه. ولذلك، يكون من المهم بالنسبة لعلماء الأنثروبولوجيا، التعرف علىرمزية الفن داخل الثقافات، وفهم دلالته الاجتماعية، من خلال الاستعانة بـ **علم الدلالات Sémantique/ Semantic** وهو فرع من اللسانيات يدرس المدلولات، حيث يهتم الأنثروبولوجيون بفهم دلالات الألوان والرسوم مثلا باعتبارها رموزا اجتماعية أو جمعية، لها معنى ضمن ثقافة معينة، هذا المعنى الذي قد يكون أيضا مشتركا بين عدد من الثقافات أو مختلفا بينها.

بعد استعراض أهم المقاربات النظرية ذات التحليل الثقافي في دراسة الفن، نجد من الضرورة بمكان، أن نبين الفرق بينها وبين المقاربة السوسيولوجية للفن، ويبدو الفرق واضحا من حيث منظور كل من هذه العلوم إلى الفن، فإذا كان يمثل جانبا من ثقافة الجماعة أو المجتمع لديها،ومصدرا أوليا للمعلومات، حول نماذج الحياة الاجتماعية وأنماط الممارسات السحرية والدينية التي كانت سائدة آنذاك، في الفترة ما قبل اختراع الكتابة، وتحديدا الرمزية الاجتماعية للفن في المجتمعات البدائية والبسيطة. فإن علماء الاجتماع لا يتناولونه بالطرح أو بالطريقة نفسها، لأن للفن خواصه التي تميزه عن الحرف والصناعات التقليدية (ممارسات ثقافية)، رغم اتفاقه ومقاربات العلوم الأخرى حول أصله الاجتماعي، حيث تتجاوز المقاربة السوسيولوجية التفسير الجمالي والتاريخي والفولكلوري في تحديد مفهوم الفن وكنهه، إذ يعتبر نتاجا لظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية، تسهم بدورها في نشأته وارتباطه بموضوعات معينة،في فترات تاريخية إبستيمية دون غيرها، مع التركيز –مقابل ذلك–على وظائف الفن المتعددة في المجتمع، وتأثيره في العقليات والاتجاهات والتمثلات الاجتماعية، حول موضوعات مختلفة بما فيها الإيديولوجية، فأفضت تلك التراكمات في المادة الاجتماعية المحصلة حول الفن، إلى نشأة فرع جديد عرف بعلم اجتماع الفن، وهو الفرع الذي سنخصص له المحاضرة التالية.

المراجع:

1 - إبراهيم الحيدري، النظرية الجمالية عند تيودور أدورنو http ://www.ahewar.org، تاريخ الزيارة: 2018/06/17، التوقيت: 15:05

2 - إيكه هولترانكس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة: محمد الجوهري وحسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1999

3 - جانيت وولف، علم الجمالية وعلم اجتماع الفن، ترجمة: ماري تريز عبد المسيح وخالد حسن، المجلس الأعلى للثقافة، 2000

4 - جميلة محمد المحمد، الفولكلور وأهمية توظيفه واستلهامه

http://alhiwarmagazine.blogspot.com/search/label/، تاريخ الزيارة: 2019/02/14، التوقيت: 14:11

5 - حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الأنثروبولوجيا في المجالين النظري والتطبيقي، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، ط2، 2009

6 - حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت ومنشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2007

7 - ديفيد إنغليز وجون هغسون، سوسيولوجيا الفن- طرق للرؤية، ترجمة: ليلى الموسوي، منشورات عالم المعرفة- الكويت، 2007

8 - سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، منشورات عالم المعرفة- الكويت، 2015

9 - شارلوت سيمور- سميث، موسوعة علم الإنسان المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة: علياء شكري وآخرون، المركز القومي للترجمة- القاهرة، ط2، 2009

10 – شريف كناعنة، دراسات في التراث والثقافة والهوية، مواطن المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية- رام الله، 2011

11 – صلاح الدين شروخ، مدخل في علم الاجتماع، دار العلوم للنشر والتوزيع- عنابة، 2005

12 – عباس نوري خضير الفتلاوي، نظرية جاك لاكان http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx?fid=13، تاريخ الزيارة: 2019/07/18، التوقيت:14:48

13 – عبير قريطم، الأنثروبولوجيا والفنون التشكيلية الشعبية، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط1 ، 2010

14 – عواطف عطيل، مدخل في الأنثروبولوجيا، النشر نور- ألمانيا، 2018

15 – م. روزنتال وب. يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، (د.ت)

16 – محمد الجوهري وآخرون، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، ط1، 2006

17 – مصطفى جاد، توثيق التراث الأنثروبولوجي والتواصل مع التجربة الفولكلورية، مجلة التغير الاجتماعي والعلاقات العامة في الجزائر، العدد: 03، جامعة محمد خيضر- بسكرة

18 – ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، ترجمة: حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2011

19 – هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجياالثقافة والهوية،ترجمة: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق،ط1، 2010

20 – وفاء حمودة، ميلاني كلاين- رائدة التحليل النفسي http://civicegypt-org، تاريخ الزيارة: 2018/06/12، التوقيت: 15:02

21- Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge, Tavistock , London, 1972

المحـاضرة الرابعــة:

سوسيولوجيــا الفن

(مدخل نظري)

تمهيد:

يختص الفن بكونه منتجا اجتماعيا، وإن كان منتجه أو مبدعه فردا، إلا أن هذه النظرة التي تعظم دور الفنان وتصوره "خارقا" قد أثبتت ضعفها وقصورها، لأن الفنان هو إنسان بالأساس، ينتمي إلى جماعة اجتماعية (أسرة، نادي، جامعة..) وهو لذلك يتفاعل داخلها، ويتأثر بها كما يمكن أن يؤثر فيها، وبذلك تتجاوز دراسة الظاهرة الفنية العلاقة الثنائية بين الفنان وعمله الفني، وهو ما أكدته الدراسات السوسيولوجية المعاصرة للفن، وبخاصة مع نشأة فرع علم اجتماع الفن، الذي بين أن الظاهرة الفنية هي اجتماعية في المحل الأول، وأنها لذلك تشكل موضوعا سوسيولوجيا بامتياز، متجاوزا بذلك المنظور الضيق الذي قدمه علم الجمال وتاريخ الفن. وضمن هذه المحاضرة، سنتناول التعريف بفرع علم اجتماع الفن، والمفهوم السوسيولوجي للفن، كما سنستعرض أهم مجالات البحث فيه.

1 – تعريف علم اجتماع الفن (سوسيولوجيا الفن):

علم اجتماع الفن **Sociology of Art** هو فرع حديث النشأة من فروع **علم الاجتماع***، ظهر في أوائل **سبعينيات القرن العشرين**، حيث اهتم رواده بالعديد من موضوعات الظاهرة الفنية، بدءا من "**التحليلات المحدودة النطاق Micro Level** مثل: دراسة كيف ينتج أو يمارس أولئك الأفراد الذين يطلق عليهم "فنانون" إبداعاتهم الفنية، وصولا إلى **التحليلات الكبرى واسعة النطاق Macro Level** كالتفكير في مكانة الفن في البناء العام للمجتمعات الحديثة"[1].

لقد حول علماء الاجتماع –وغيرهم ممن يتبنون الأفكار السوسيولوجية– اهتماماتهم إلى العديد من الموضوعات ذات الصلة بالفن، حيث يعتبر علماء الاجتماع أن علاقة الفن بالمجتمع هي علاقة الجزء بالكل، فالفن هو نشاط يقوم به الأفراد الذين هم جزء من المجتمع، موجودون فيه ويتفاعلون مع جماعاتهم وبيئاتهم الاجتماعية، ويجسدون تفاعلاتهم واهتماماتهم من خلال الفنون، التي تعبر عن احتياجاتهم وثقافة مجتمعاتهم، لهذا اعتبر علماء الاجتماع أن للفن وظائف اجتماعية واتصالية وبالتالي تفاعلية، كونه وسيلة للتواصل والاتصال الاجتماعي مع الآخرين.

ومن ثم، يعرف علم اجتماع الفن في معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية بأنه: "العلم الذي يهتم بتعريف وتصنيف وتفسير الأعمال الفنية والفنيين، من حيث أثرهم على المجتمع ومن حيث أثر المجتمع عليهم"[2]. ويعرف

---

* **علم الاجتماع Sociology**: علم يعنى بدراسة المجتمع بما يشمله من علاقات اجتماعية وظواهر ومشكلات اجتماعية، وهو علم حديث نسبيا في الجامعات الأوروبية، ولكنه قديم بالنسبة للمجتمع العربي، يعود ظهوره إلى **القرن 14**، حيث كان العلامة **ابن خلدون (1332–1406)** المنشئ الأول له، تحت مسمى "علم **العمران البشري**" وبعده بحوالي **خمسة قرون**، ظهرت ملامحه الحديثة على يد الفيلسوف الوضعي الفرنسي **أوغست كونت A. Comte (1798–1857)** مصطلحا عليه "**علم الاجتماع Sociologie**"، فاعتقد الغرب أنه مؤسسه.

[1] ديفيد إنغليز وجون هغسون، سوسيولوجيا الفن (طرق للرؤية)، ترجمة: ليلى الموسوي، عالم المعرفة– الكويت، 2007، ص 5.

[2] أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية (انجليزي– فرنسي– عربي)، مكتبة لبنان– بيروت، ط2، 1982، ص 403.

كذلك بأنه "الدراسة السوسيولوجية للفن". فيما يمثل لدى البعض "وجهة نظر أو موقفا معينا من الفن، أكثر منه ميدانا معترفا به من ميادين الدراسة السوسيولوجية"[1].

كما يعرف علم اجتماع الفن بأنه: "دراسة مؤسسات إنتاج وتوزيع واستهلاك الفن"[2]. أو بالأحرى الفرع الذي يعنى بشبكة العلاقات الاجتماعية المكونة لعالم الفن (الحقل الفني). ويعد هذا التعريف مرجعيا، وقد صيغ ضمن الأعمال المعروفة لدى عدد من علماء الاجتماع، وهم: **بيار بورديو P. Bourdieu**، **ألان داربال A. Darbel** ، **هوارد بيكر H. Becker** و**نتالي إينيك N. Heinich**.

2 – المفهوم السوسيولوجي للفن:

يختلف علماء الاجتماع في مقاربتهم للفن عن علماء الجمال الأكاديميون، ويتعارضون معهم حول تحديد معنى الفن، فالدراسات السوسيولوجية تتناول الفن ضمن السياق الاجتماعي الذي ينتج فيه، لا كأحد موضوعات الجمال (قيمة جمالية)، حيث يذهب علماء الاجتماع أنه ليس لأي قطعة خصائص فنية ذاتية، وأن صفة "فنية" التي توسم بها بعض القطع ليست ذاتية ودائمة فيها، مثلما يعتقد علماء الجمال، بل إنها توسم كذلك لأن بعض الجماعات المعنية بالشأن الفني، من منحتها صفة "فنية"، ويندرج ضمن هذه الجماعات كل المشتغلين والفاعلين في الحقل الفني، مثل: نقاد الفن، كبار الفنانين الأكاديميين.أو تكون أعمال الفن "قد منحت مرتبة الفن من قبل مؤسسة مختصة موثوقة"[3]بحسب ما ذهب إليه أصحاب نظرية الفن المؤسسية **دانتو** و**ديكي**.

ويضرب **جورج ديكي G. Dickie** مثلا عن ذلك، عمل الفنان **مارسيل دوشامب M. Duchamp** وهو من أتباع **دادا***ويتمثل عمله فيما سماه **نافورة Fontain** والذي عرض في متحف الفنون الجميلة في نيويورك عام **1917**، وإن كان عمله هذا لا يختلف عن **مبولة الرجال** العادية في المرحاض، وهو عمل جاهز الصنع حصل عليه **دوشامب** من معمل خاص بالخزف، إلا أن مؤسسة المتحف قد قبلته كعمل فني، بعد جدل واسع وسجال قوي في الأوساط الفنية، بين من يسحب صفة الإبداعية عن هذا العمل، ومن يدافع عن اختيار **دوشامب**، من منطلق أن اختيار الفنان الفرنسي لا يتعلق بإبداع المنحوتة (هكذا سماها دوشامب) بل يتعلق في اختياره لمادة موجودة، تؤدي وظيفة في الحياة الاجتماعية، قبل أن يمنحها تصورا آخرا ويجردها من وظيفتها الأصلية. وبذلك، أصبح **دوشامب** رائد

---

[1] مصلح الصالح،الشامل قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية (انجليزي– عربي)، دار عالم الكتب– الرياض، ط1، 1999، ص 515.

[2] Matthew Rampley, De L'art considère comme Système Social. Observations sur La Sociologie de Niklas Luhmann, https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2005-2-page-157.htm

[3] أوستن هارينغتون، الفن والنظرية الاجتماعية: نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة– بيروت، ط1، 2014، ص 74.

* **دادا**: حركة فنية ظهرت أوائل القرن العشرين، يزعم الكثيرون أنها بدأت في زوريخ **Zurich** في سويسرا عام **1916**، وهي تمثل رد فعل سلبي على أهوال الحرب العالمية الأولى، كما مثلت حركة مضادة للبورجوازية، وهي ذات علاقات وثيقة باليسار الراديكالي، أما أسلوبها التعبيري الفني فقد قام على رفض العقل والمنطق، وامتداح اللامعقولية والحدس.

الفن الإدراكي Art conceptuel، كما اعتبر عمله من معالم **الفن الطليعي** في القرن العشرين، بل وأعيد توصيفه من قبل المؤسسة نفسها، كدليل على نتاج العبقرية الخلاقة لفنان فرد، ففي الفن الطليعي–حاليا– فإن الفكرة أو المبدأ وليس التنفيذ، هو الذي يؤخذ كتعبير عن العبقرية الإبداعية.

هذا، وحسب علماء الاجتماع فإن القطع أو الأعمال الفنية، لا تكون محايدة على الإطلاق، لأن الأشياء التي نطلق عليها قطعا فنية، تشكل دائما جزءا من العالم الاجتماعي، وهي لذلك تتأثر بظروف المجتمع التي تنتج فيها، لاسيما السياسية منها، فالفن عادة يكون مكبل بالسياسة، إذ يعبر عن أشكال الصراع والنضال بين الجماعات الاجتماعية المختلفة. فيما ينظر علماء الجمال إلى القطع الفنية، على أنها موجودة بحد ذاتها ولذاتها، وبذلك فإنهم يتجاهلون مقاصد وأهداف انغماس هذه القطع الفنية في السياق الاجتماعي والسياسي، وحسب علماء اجتماع الفن، فإنه ومن دون تحليل مثل هذه السياقات، سيظل الفن مغاليا في مثاليته وتجريده. فلا شيء يعد عملا فنيا، إلا لأن مجموعة من الأفراد أو الجماعات ذات النفوذ قد عرفته على أنه كذلك.

كما يقصر علماء الاجتماع وجود الفن في المجتمعات الغربية المعاصرة فقط، لأن هذه المجتمعات وحدها من تستخدم فئة "الفن" نفسه، وحينما تعرض أشياء ثقافية لمجتمعات غير غربية في المتاحف على أنها فن، مثل: رسومات القبائل الأسترالية الأصلية أو غطاء الرأس لدى الهنود الحمر ..، فإن هذه الأغراض قد مرت بعملية إعادة تفسير منظمة بالنسبة إلى قيمتها ووظيفتها، بشكل مغاير لطريقة فهمها في سياقها الاجتماعي الأصلي، حيث كانت تستخدم كقطع ذات مغزى ديني أو احتفالي. أما عندما يطلق عليها التصنيف الغربي "فن" في سياق متحفي، فإنها بذلك تفقد معناها الثقافي الأصلي، ويكون قد أعيد تعريفها من وجهة النظر الغربية، وهو ما ينطبق كذلك على الإيقونات والزخارف الكنسية، في العصور الوسطى، والتي وصفها البعض بالفن، في أنها صممت لإضفاء الجو الديني على الأفراد الوافدين إلى الكنيسة، بمعنى أن وظيفتها الأصلية دينية وليست فنية. ومن ثم فإن الفنون المعروضة في المتاحف وطرق عرضها وتقديمها ليست ولن تكون محايدة أبدا.

إن علماء اجتماع الفن، يفرقون بين مصطلح "فن" والمصطلحات المناقضة له، مثل: الثقافة الشعبية وثقافة الجمهور، فعلى حين يدل الفن على الأشياء التي صنعت بناءا على تفكير عميق، والتي تستعصى على الفهم القريب، فإن الفئات الأخرى تدل على النقيض تماما، إذ تشير إلى الأمور السطحية سهلة الفهم، والمصنوعة من دون تفكير، بوسائل تشبه إنتاج السلع بالجملة في المصانع، والتي تعرف بالمنتجات الثقافية أو الحرف (الصناعات التقليدية)حيث تنتج لاستخدامات معينة أو لنقل أن الغرض من إنتاجها يكون نفعيا، وبين المنتجات الفنية التي تنتج لأغراض غير نفعية، والتي يعرفها مجتمع الفن على أنها كذلك. إن الحرف تعلمها الأفراد عادة عن طريق التوارث الاجتماعي، ولا يتطلب ذلك إلا المران عليها، فيما يتم تعلم الفنون داخل مؤسسات خاصة تعنى بالفنون، يصطلح عليها بمؤسسات الفن، حيث تتطلب الفنون تكوينا خاصا، وذلك عن طريق الإلمام بقواعدها ومقاييسها.

وحول ذات الفكرة، يعتقد **آرثر دانتو A. Danto** وهو من أبرز أصحاب نظرية الفن المؤسسية، أن "المجتمع لا ينتج أشياء فنية إلا إذا كان يحوز مفهوم الفن وإلى أن يحوز مثل هذا المفهوم"[1]. معنى هذا، أن المجتمع البدائي – مثلا– لم ينتج أعمالا فنية، لأن البدائيين آنذاك وهم يرسمون على الجدران وداخل الكهوف، لم يخطر ببالهم قط أنهم ينتجون أعمالا فنية، كونهم يجهلون –أصلا–مفهوم الفن، فالحصول على مفهوم الفن حسب **دانتو**، يعتمد على الوجود الاجتماعي لعالم الفن، والمؤلف من فنانين، نقاد، أمناء قيمين، رعاة ضامنين، وكلاء تجار وجامعي أعمال فنية.

3 – منهجية البحث في علم اجتماع الفن:

يتناول علماء اجتماع الفن دراسة الظاهرة الفنية باعتبارها ظاهرة اجتماعية أساسا، وعليه فإن مناهج وتقنيات البحث التي تعتمد في بحث الظواهر والمشكلات الاجتماعية، هي نفسها التي تعتمد لبحث موضوعات الفن. ويستخدم لذلك **المنهج الوصفي** للتعرف على الظاهرة ووصفها وتحليلها، و**المنهج الإحصائي (التحليل الكمي)** لضبط تمثلات واتجاهات الأفراد، نحو ممارسة أو تذوق أنماط معينة من الفنون، وتعرف هذه الدراسات في علم اجتماع الفن بسوسيولوجيا التلقي، ويعد عالم الاجتماع الفرنسي **بيار بورديو P. Bourdieu** من أهم ممثليها، والذي سنتعرض لأبرز أبحاثه لاحقا، ضمن المبحث المخصص لرواد علم اجتماع الفن.

هذا، ويستخدم علماء اجتماع الفن،تقنيات جمع المعلومات مثل: **المقابلة** و**الاستبيان**، بهدف جمع المعلومات حول عينة البحث الممثلة لمجتمع الدراسة، هذه العينة التي تكون إما من فئة الفنانين للتعرف على طرق إنتاجهم للأعمال الفنية، ومدى تأثرهم بالظروف والعوامل الاجتماعية والسياسية المختلفة، أو الطرق التي يؤثرون فيها على المجتمع من خلال أعمالهم تلك، وإما أن تكون من فئات اجتماعية متباينة للتعرف على تفضيلاتهم الفنية أو أذواقهم الفنية أو ممارساتهم الفنية ومدى ارتباطها بأصولهم الاجتماعية أو طبقاتهم الاجتماعية، أو تأثرها بظروف المجتمع المتغيرة.

4 – فروع علم اجتماع الفن:

أفرز التراكم المعرفي حول الفن والمجتمع، فروعا متخصصة ضمن علم اجتماع الفن، تعنى بالتحليل الاجتماعي لفنون معينة، مثل: الموسيقى والسينما والمسرح. وبذلك ظهرت فروع علم اجتماع الفن المتخصصة، والتي سنتناول فيما يلي أبرزها، ويتعلق الأمر بسوسيولوجيا الموسيقى وسوسيولوجيا المسرح.

4–1– سوسيولوجيا الموسيقى:

[1] أوستن هارينغتون، مرجع سابق، ص ص 74– 75.

يعد فن الموسيقى بما فيه الغناء، شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي، لذلك فإنه يندرج ضمن أحد فروع علم اجتماع الفن، والذي يعرف بعلم اجتماع الموسيقى أو سوسيولوجيا الموسيقى، ويعرف بأنه: "فرع من علم الاجتماع،يقوم على مساءلة الواقع الاجتماعي في علاقته بالإبداع الموسيقي، كما يهتم بالتفاوتات الممكنة بين استقبال الفن، واستماع المتلقين (عشاق الموسيقى أو غيرهم)"[1].وإن كانت الموسيقى باعتبارها شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي الفني، تعد مجالا خاصا جديدا من مجالات علم اجتماع المعرفة. إن الموسيقى ظاهرة اجتماعية عامة، موجودة في كل المجتمعات ولدى جميع الشعوب، تعكس الميزات الخاصة لكل مجتمع، وتؤدي وظائف عملية وروحية في حياة أفراده وجماعاته، وتعبر عن مسراته وآلامه، وتتغير عبر تاريخه الخاص، ولذلك فهي تخضع للتحليل الاجتماعي.

وحيث أن الموسيقى بوصفها "أكثر الفنون شفافية وتحررا من المادة وأقربها إلى المشاعر الإنسانية"[2] لم تكن محايدة تماما، بل وظفت في كثير من الأحيان لخدمة مصالح سياسية وإيديولوجية وحتى عسكرية، وكثيرا ما أسيء استخدامها لخدمة قوى شريرة، مثال على ذلك **الجيوش النازية**، التي كانت تحشد استعدادا للحرب تحت وقع موسيقى **ريتشارد فاغنر R. Wagner**، وبخاصة **Ride of The Valkyries** التي كان يفضلها **أدولف هتلر A.* Hitler**، وإن كان هذا الفنان العظيم غير مسؤول عن توظيف موسيقاه لهذا الغرض، فقد كان فكره منصبا أثناء تأليف أعماله الأوبيرالية، على إيقاظ حضارة من سباتها، ولم يكن معنيا بإثارة البغضاء بين المجتمعات والشعوب. ولكننا لا ننفي في الوقت نفسه، أن للمقطوعات الموسيقية موضوعات خاصة، تتزامن والظروف الاجتماعية والسياسية (الحرية، النهضة..)، أو حتى الحالات النفسية (الحب، الحزن..) لمبدعيها.

لقد شكلت الموسيقى محورا بحثيا مهما للعوامل سالفة الذكر، فاهتم بدراستها العديد من علماء الاجتماع، وعلى رأسهم الألماني **ماكس فيبر M. Weber**، الذي برهن أنه أكثر من عالم اجتماع، فقد استطاع أن يتناول دراسة الموسيقى بوصفها ظاهرة اجتماعية أو موضوعا سوسيولوجيا من جهة، وبوصفها أيضا علما هارمونيا بكل تعقيداته، ويتتبع مساره التاريخي وارتباطه بعلمي الفيزياء والرياضيات من جهة أخرى، حيث مكنه فكره الموسوعي بالإضافة إلى نظرته الثاقبة، من إزالة الحدود بين شتى مجالات النشاط الفكري.

[1] Sociologie de la musique, https://fr.wikipedia.org/wiki/sociologie_de_la_musique#p-search, Date : 18/07/2019, Heure : 15h00

[2] ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، ترجمة: حسن صقر، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2013، ص 11.

* **أدولف هتلر A. Hitler (1889-1945)**: سياسي وزعيم ومؤسس حزب العمال الألماني الاشتراكي الوطني المعروف باسم **الحزب النازي**.

ماكس فيبرMax Weber

(1920–1864)

المصدر: http://www.google.fr

ينتمي **ماكس فيبر** بحكم مولده إلى الطبقة البورجوازية الألمانية، وهي الطبقة التي حملت على عاتقها فكر الأنوار وآمنت بالتقدم وبالحرية والعقلانية، وبمبادئ الفكر الإنسانوي. وعلى عكس البورجوازية في فرنسا وبريطانيا، لم تحقق البورجوازية في ألمانيا أهدافها السياسية والاجتماعية وتنجز ثورتها، لاصطدامها بجدار الرجعية والتسلط فيها، وهو ما دعاه **ماركسMarx** بالبؤس الألماني. ورغم ذلك، شمل التقدم البورجوازي كافة نواح الحياة الاجتماعية، فازدهرت الفنون والآداب والعلوم وتكاملت فيما بينها وظيفيا، فلا يمكن تصور الموسيقى بمعزل عن الشعر أو المسرح أو علم الصوت، بل أصبح للموسيقى ضرورتها في الحياة اليومية لأبناء الطبقة البورجوازية، لدرجة أضحت فيها الآلات الموسيقية كقطع الأثاث المنزلية.

ولأن **فيبر** كان موسيقيا هاويا، وتجمعه صداقة بموسيقيين محترفين خاصة صديقته عازفة البيانو الشهيرة **مينا توبلر**، فقد ساعده ذلك كثيرا في تعميق معارفه في العلوم الموسيقية، وبالتالي انجاز دراسته، التي تعد من أهم ما أنتج في فرع سوسيولوجيا الموسيقى، والتي حملت عنوان "**الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى Die rationalen und Soziologischen Grundlagen der Musik**"، حيث تناول **فيبر** دراسة موسيقى الشعوب في معظم أنحاء العالم، بما فيها الموسيقى الغربية، وذلك للكشف عن مدى "ارتباط الموسيقى بالسوية الحضارية لشعب من الشعوب"[1]، أو بالأحرى "الكشف عن سلسلة من الظروف التي أدت إلى ظهور موسيقى عقلانية متناسقة"[2] لاسيما بعد ظهور أنماط موسيقية جديدة كالموسيقى اللامقامية وموسيقى **الجاز Jazz**، وتراجع –مقابل ذلك– الموسيقى

[1] ماكس فيبر، مرجع سابق، ص 7.

[22] Emmanuel Pedler, Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musiciennes, https://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2010-2.htm.

الهارمونية الجادة بقوالبها المعروفة في المجتمع الأوروبي، من **السوناتا** إلى **الكونشرتو** إلى **السمفونية فالأوبرا**، بفعل عوامل متعددة، نذكر منها:[1]

- هيمنة العصر الاستهلاكي، ومن خلفه النظام الرأسمالي، الذي حول الفرد إلى كائن مستهلك، وخلق مشهديات لا حصر لها، وإعلانات ميديا، وسخر الموسيقى لمقاصد ترويجية بحتة، وبالتالي حولها إلى سلعة.
- صخب المدن الكبرى، وقد قابله صخب الموسيقى، وهي تضج في العلب الليلية، حيث الأجيال الشابة الضائعة تبحث عن نفسها، في مجالات اللهو والرقص والمتعة الجنسية المؤقتة.

كما اهتم **فيبر** أيضا، ببحث التاريخ التقني والاقتصادي والاجتماعي للآلات الموسيقية، حيث قام "برسم خواص الآلات الوترية، الجهاز والبيانو، بعض خطوط تطور التقنيات الآلية، والعلاقات بين المهن الموسيقية وشبه المهنية، والممارسين والهواة مع المواد الأساسية للموسيقى"[2].

4-1-1- مستويات البحث في سوسيولوجيا الموسيقى:

أما على مستوى **التحليل السوسيولوجي للموسيقى**، فإنه يمكن تمييز مستويين، نوردهما على التوالي:

- مستوى التحليل الماكرو سوسيولوجي:

يركز مستوى التحليل الماكرو سوسيولوجي على السياق الاجتماعي والثقافي الواسع، لانتشار واستهلاك الموسيقى والاستماع إليها، ويشمل ما يلي:

-البحث في الوظائف الاجتماعية للموسيقى، واستخداماتها من مجال الطقوس والشعائر الدينية، إلى أغاني وموسيقى المواسم والمناسبات إلى المراسم الوطنية إلى الاستماع الخاص.
- التأثر الموسيقي، تأثر موسيقى شعب وتداخلها بموسيقى شعب آخر، أو موسيقى منطقة بموسيقى منطقة أخرى كشكل من أشكال التثاقف، كتأثر الموسيقى العربية بالإيقاع الإفريقي في الدول العربية المتاخمة للدول الإفريقية أو العكس، وتداخل الألحان والإيقاعات الموسيقية في بلدان الخليج العربي بالموسيقى الهندية، وتداخل الآلات والأنغام الموسيقية العربية في شمال سورية بالموسيقى التركية وفي شرق سورية بالموسيقى والأنغام العراقية...الخ.ويمكن أن نعمم ذلك على مختلف الشعوب والدول المتجاورة (الانتشار الثقافي).

[1] ماكس فيبر، مرجع سابق، ص 12.

[2] Emmanuel Pedler, op.cit.

– هيمنة نمط محدد من الغناء والموسيقى، كجزء من الهيمنة الثقافية أو امتلاك قوة ووسائل الانتشار الثقافي، كالموسيقى الغربية عموما في فترة من الفترات، والموسيقى الأمريكية خاصة اليوم، وكتفضيلات فئات خاصة من الأفراد لأنماط خاصة من الموسيقى، مثل استماع الفئات الأرستقراطية للموسيقى الكلاسيكية والشباب لموسيقى الروك أو البوب أو موسيقى الجاز، بل نجد اليوم نوعا مما يمكن أن نسميه (المراهقين العالميين) الذين يستمعون إلى نفس الموسيقى ونفس الفرق الغنائية والموسيقية العالمية. كما نجد صلة بين الأجيال العمرية كالشباب والكهول ونوع الموسيقى التي يستمع إليها كل جيل، أو الموسيقى والغناء المفضل في الريف وذلك المفضل في المدينة..الخ.

– العلاقة بين التكنولوجيا والموسيقى، حيث يؤثر التغير في الأدوات الموسيقية وتكنولوجيا التسجيل والمؤثرات الصوتية في تأليف وإنتاج وتوزيع الموسيقى، وعلى صلة وثيقة بذلك النشاط والتنظيم الاقتصادي للصناعة التسجيلية وتجارتها وتحكمها بما نسمع، وتأثير شركات الموسيقى العالمية والإنترنيت في الاتجاه إلى نوع من المعايير العالمية في الإنتاج والتوزيع والاستهلاك.

- مستوى التحليل الميكرو سوسيولوجي:

ويركز على الممارسات الخاصة بالموسيقى، من حيث الاهتمامات والتفضيلات والأذواق الموسيقية لأفراد جماعات أو طبقات اجتماعية معينة، وخبراتهم وتمثلاتهم لفن الموسيقى، والمعنى الذي تحمله الموسيقى والآلات الموسيقية بالنسبة إليهم (البيانو مثلا)، وكذا ظروف إنتاج الأعمال الفنية في مجال الغناء والموسيقى الآلاتية (العزف) والتلحين، لدى كبار الموسيقيين (**باخ Bach، شوبرت Schubert، بيتهوفن Beethoven**..)، وتطور الأنماط الموسيقية وآلات الفرقة الموسيقية، بوصفه لحظة العقلانية التقنية، وكذا التهجين والنشر الثقافي، الذي ينتجه بعض الموسيقيين.

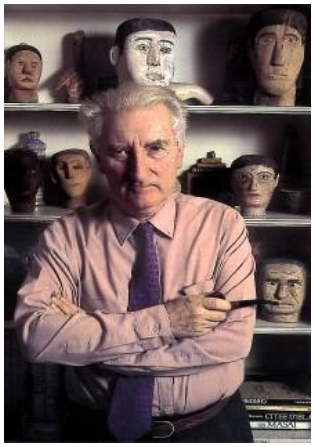
4–2– سوسيولوجيا المسرح:

تعتبر سوسيولوجيا المسرح فرعا من سوسيولوجيا الفن، وهي علم حديث نسبيا تولد من علوم أخرى سبقته، واغتنى بتأثيرات التاريخ والفلسفة والأنتروبولوجيا والسيميولوجيا وغيرها من العلوم الإنسانية، وقد تطور بسرعة كبيرة وباتجاهات متعددة اعتبارا من سبعينات القرن العشرين، ويمكن تحديد تاريخ ولادة هذا الفرع من السوسيولوجيا مع صدور دراسة عالم الاجتماع الفرنسي **جورج غورفيتش G. Gurvitch** "**سوسيولوجيا المسرح**" عام **1956**[1]، والذي يرى أن ثمة "تقارب مذهل بين المسرح والمجتمع، بل إن العالم أجمع مسرح، مستمد من الحياة الاجتماعية للمفاهيم، من حيث الممثلين والأدوار والمشاهد"[2].

[1]Dictionary of Theatre (Ar/En/Fr), http// :ldlp-dictionary.home/words/74
Date : 24/07/2019, Heure :14h 30
[2]Pidoux, Jean-Yves: Sociologie du théâtre, in: Kotte, Andreas (Ed.): Dictionnaire du théâtre en Suisse, Chronos Verlag Zurich 2005, vol. 3, p. 1695–1697.

وتعرف سوسيولوجيا المسرح بأنها "فرع من المعرفة، تهتم بالطريقة التي تنتج بها المسرحية، وبتلقيها من قبل مجموعة من الناس"[1]، وهي "لا تهتم بإقامة علاقات مع البنى الاقتصادية، وإنما بتقييم ربط العمل النصي أو المسرحي، بالأفكار والمفاهيم الإيديولوجية، للمجموعة وللفئة الاجتماعية والتاريخ"[2].

وعلى العموم، تهتم سوسيولوجيا المسرح بدراسة المسرح من الناحية الاجتماعية، وهي تبحث في مختلف أنواع العلاقات التي تربط بين الممارسة المسرحية والمجتمعات، التي تشكل الأرضية التي ظهرت فيها. كما أنها توسع هامش ما يدخل في إطار المسرح، ليشمل مختلف أشكال التعبير الاحتفالية الجماعية. ومن الدراسات الهامة في هذا المجال، الأبحاث التي كتبها عام **1965** عالم الاجتماع الفرنسي **جان دوفينو J. Duvignaud** ومنها "**سوسيولوجيا المسرح Sociologiedu Théâtre**" و"**الظلال الجماعية Les Ombres Collectives**"، وفيهما يحدد معنى مفهوم الاحتفال، ويميز بين ما يسميه الاحتفال الاجتماعي، والاحتفال المسرحي.



جان دوفينو J. Duvignaud

(**2007–1921**)

المصدر: http://www.google.fr

لكن، لم تتمكن سوسيولوجيا المسرح من إيجاد ملامحها الخاصة، التي تميزها عن المناهج الأخرى، إلا عندما انطلقت من التساؤل حول دور المسرح في المجتمع، وبذلك حددت مجالاتها باتجاهين متكاملين: كيف يمكن للمنهجية السوسيولوجية أن تساعد على فهم المسرح –الذي هو بجوهره حدث اجتماعي– كظاهرة اجتماعية؛ وكيف يمكن للمسرح أن يساعد على فهم الظواهر الاجتماعية، أي دراسة المجتمع، وما هو اجتماعي كحالة استعراضية، أي

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة– بيروت، ط1، 2015، ص 501

[2] المرجع السابق.

من الزاوية المسرحية. ومن الأبحاث الهامة في هذا المِجال، دراسات الباحث الأميركي **إروين غوفمان E. Goffman** الذي يعتبر كل مظاهر الحياة الاجتماعية مظاهر استعراضية أو تصرفات ممسرحة، تحمل بعدا مسرحيا، لأنها موجهة للآخرين[1].

4-2-1- مجالات البحث في سوسيولوجيا المسرح:

وتظهر الاتجاهات المتعددة، التي أخذها هذا العلم أنه علم تجريبي، يشمل كل مكونات العملية المسرحية:

- دراسات سوسيولوجية لوضع الممثل في المجتمعات، ووضع التمثيل كحرفة ومهنة، وبنية الفرقة المسرحية والأشكال التي اتخذتها على امتداد تاريخ المسرح (تجمعات، نقابات.. إلخ).
- دراسة الوظائف الاجتماعية للمسرح (الترفيه، التثقيف)، ووضع الظاهرة المسرحية ضمن ظروف إنتاجها (ارتباط المسرح بتركيبة المجتمع وبالنظام القائم وبالإيديولوجيا)، والدور الذي تلعبه هذه الظاهرة، في السياق الاجتماعي العام.
- **سوسيولوجيا المضمون الدرامي**، أو كما يسميها **غورفتش "سوسيولوجيا المعرفة المطبقة على الإنتاج المسرحي"**: وهو المِجال الأوسع حتى اليوم، ويشمل كل الدراسات التي تقوم على الربط أو المقارنة بين البنى الاجتماعية وأنواع المجتمعات، ومضمون المسرحيات في زمن محدد. ويعتبر أصحاب هذا الاتجاه أن العمل الأدبي أو الفني،يعبر عن رؤية جماعية للعالم. نذكر في هذا المجال مثلا دراسة الفرنسيين **جان بيار فرنان J.P. Vernant** و**فيدال ناكيه Vidal Naquet** حول "**الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة**" عام **1972**، ودراسة الفرنسي **لوسيان غولدمان L.Goldman** حول راسين في كتابه "**الإله المخفي**" عام **1956** وغيرها.
- **سوسيولوجيا الشكل الدرامي**: تدرس العلاقة بين الظاهرة المسرحية على مستوى الشكل (شكل العروض، الأعراف المسرحية.. إلخ)، وبين التركيبة الاجتماعية في فترة معينة. وأهم الدراسات في هذا المِجال، تلك التي أجريت على المكان المسرحي والعمارة المسرحية، عبر تاريخ المسرح (مسارح القصور، مسرح العلبة الإيطالية، مسرح الهواء الطلق.. إلخ) إذ اعتبر المكان المسرحي، فضاء له وظيفة جمالية ووظيفة اجتماعية، وبالتالي له علاقة مباشرة بالبنى الاجتماعية.
- **سوسيولوجيا الاستقبال في المسرح**: هي مجال يشمل دراسة الجمهور كمجموعة بشرية، والمتفرج الفرد ضمن هذه المجموعة. والفرع الأكثر تطورا اليوم في هذا المجال، إذ يقوم على مبدأ الدراسات التجريبية التي تجرى على جمهور المسرح من خلال وسائل الاستطلاع (الاستبيان والإحصاء) فتدرس تكوين الجمهور (معدل العمر والوضع الاجتماعي الخ)، ونسبة حضوره وذوقه ودوافعه وأفق التوقع لديه واستقباله للعمل. وتتميز في هذا المِجال المدرسة الألمانية، التي ركزت على نوعية استقبال الأعمال المسرحية في فترات تاريخية

[1]Dictionary of Theatre (Ar/En/Fr), Op.cit

محددة. ودراسة آلية استقبال المتفرج للعمل المسرحي هي المجال الجديد الذي أدخل اليوم إضافة معرفية هامة في هذا المجال، لأنها تتخطى مستوى الحقائق الأولية والعامة، التي تقدمها الاستبيانات التي تتعامل مع الجمهور كمجموعة رقمية، ولأنها تنتقل من مفهوم الجمهور ككيان اجتماعي إلى مفهوم المتفرج كعنصر مستقل. وهذا النوع من البحث يدمج بين مختلف مناهج البحث الحديثة، ويدرس العلاقة بين المتفرج والعمل ضمن آلية تواصل معينة تفرضها طبيعة العمل المسرحي وبناؤه، ووضع المتفرج وإمكانياته وظروف استقباله للعمل المسرحي إلخ. وبالتالي، فإن هذا النوع من البحث يركز في آن واحد، ضمن ما سمي"**العلاقة المسرحية La Relation Théâtrale**" على الإستراتيجية الإنتاجية والدلالية للعمل، وعلى إستراتيجية استقباله من قبل المتفرج[1].

[1]Ibid.

المراجع:

1 - أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية (انجليزي- فرنسي- عربي)، مكتبة لبنان- بيروت، ط2، 1982

2 - أوستن هارينغتون، الفن والنظرية الاجتماعية: نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2014

3 - باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2015

4 - ديفيد إنغليز وجون هغسون، سوسيولوجيا الفن (طرق للرؤية)، ترجمة: ليلى الموسوي، عالم المعرفة- الكويت، 2007

5 - ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، ترجمة: حسن صقر، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2013

6 - مصلح الصالح،الشامل قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية (انجليزي- عربي)، دار عالم الكتب- الرياض، ط1، 1999

7- Dictionary of Theatre (Ar/En/Fr), http// :ldlp-dictionary.home/words/74

8- Emmanuel Pedler, Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musiciennes, https://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2010-2.htm.

9- Matthew Rampley, De L'art considère comme Système Social. Observations sur La Sociologie de Niklas Luhmann, https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2005-2-page-157.htm

10- Pidoux, Jean-Yves: Sociologie du théâtre, in: Kotte, Andreas (Ed.): Dictionnaire du théâtre en Suisse, Chronos Verlag Zurich 2005, vol. 3

11- Sociologie de la musique, https://fr.wikipedia.org/wiki/sociologie_de_la_musique#p-search,

المحـاضرة الخامســة:

رواد علم اجتماع الفن

ودراسة الظاهرة الفنية

تمهيد:

يزخر التراث السوسيولوجي المعاصر بإرهاصات رواده، حول موضوع الفنون في علاقتها والمجتمع، ويكون من المفيد في نظرهم، أن تفهم الأعمال الفنية في إطار الثقافة التي أنتجت فيها، ولكن واجهت علماء الاجتماع مشكلة عند تحليل الأعمال الفنية بهذه الطريقة، إذ يبدو مصطلح "**ثقافة**" شديد الإبهام، يضاف إلى ذلك أن العوامل الثقافية العامة "**تنعكس**" في شكل أو محتوى أعمال فنية معينة، لا يظهر بدقة على أي نحو تم ذلك، كما لو أن "**الثقافة**" المحيطة دائما وبشكل تلقائي، تجعل من حضورها ظاهرا في العمل الفني. ويرى علماء الاجتماع في مثل هذا النوع من التصورات، أن الفنان يكون مجرد "**قابلة**" يخرج إلى الوجود النزاعات الثقافية المتولدة في حقبة زمنية معينة، على اعتبار أن "كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة، في وضع تاريخي محدد، ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله"[1].

فظهرت بذلك نماذج تفكيرية ومقاربات نظرية عديدة لعلماء الاجتماع، حول العلاقة بين ابتكار الأعمال الفنية والمجتمع، وفيما يلي سنعرض أهمها.

1 – رواد علم اجتماع الفن:

ضمن هذا المبحث، سنتناول أهم المقاربات السوسيولوجية للفن لأبرز علماء الاجتماع، الذين اهتموا بتحليل العلاقة بين الأعمال الفنية والمجتمع، ضمن أطر تحليلية مختلفة ومتباينة، وسنركز على أربع مقاربات مهمة، نوردها على التوالي: **المقاربة الماركسية، مقاربة نكلاس لوهمان، مقاربة هوارد بيكر، مقاربة بيار بورديو**.

1 1 – المقاربة الماركسية:

يشير التاريخ الاجتماعي وسوسيولوجيا الفن الماركسيان، إلى مجموعة من العلماء الناشطين، بدءا من العقود الوسطى للقرن العشرين، وقد سعى هؤلاء العلماء، إلى ربط دراسة الأعمال الفنية وحياة الفنانين، بتحليل الأنماط الاقتصادية للإنتاج المادي، والبنى الاجتماعية الطبقية[2].إن الماركسيون والحال هذه، يستبعدون التركيز المبهم عن "**الثقافة**" ويستبدلونه بادعاء أكثر دقة، بأن الأعمال الفنية قد أنتجت تعبيرا عن "**الحالة المادية**" للمجتمع، عند نقطة زمنية معينة.

مبدئيا، يعني **ماركس K. Marx** بـ"الحالة المادية" العلاقات الاجتماعية التي تحكم المجال الاقتصادي لمجتمع ما، وهي تمثل في رأيه البناء التحتي الاجتماعي/ الاقتصادي للمجتمع، الذي يشكل طبيعة البناء الفوقي بمعنى "البنية الثقافية" لذلك المجتمع، إذ تتألف هذه البنية –جزئيا– من الإيديولوجيات السائدة، التي تخفي طبيعة القوة التي تمتلكها

[1] إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، 1998، ص 20.

[2] أوستن هارينغتون، الفن والنظرية الاجتماعية: نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة– بيروت، ط1، 2014، ص 43.

جماعات النخبة المهيمنة، وذلك بتمثيل النظام الاجتماعي، كما لو كان يعمل لمصلحة كل الجماعات في ذلك المجتمع. إن هذه النظرة، شجعت المحللين الماركسيين على النظر إلى الأعمال الفنية باعتبار أنها ذات طبيعة "**إيديولوجية**" بحتة، وأن ما تقوم به الأعمال الفنية هو تجسيد الإيديولوجيات السائدة في مجتمع ما، وفي حقبة زمنية معينة، وأن هذه الإيديولوجيات –نهاية المطاف– هي نتاج تفكير طبقات اجتماعية معينة.

وتتمثل **الافتراضات الرئيسية** في التفكير الماركسي الكلاسيكي الخاص بالفن، في القول بأن:[1]

- قدرة المجتمع على إنتاج أعمال من الفنون الجميلة، هي امتياز يخص الطبقات الحاكمة. فالفلاحون وعبيد الأرض وعمال المصانع، ليسوا في وضع يمكنهم إنتاج أعمال فنية، لأنهم يفتقرون إلى الوقت والفراغ والمصادر المادية وفوائد المعرفة التقنية، للقيام بذلك.
- ما دامت الطبقات المستغلة في المجتمع تمد الطبقات الحاكمة بضروريات الحياة، فإن قدرة الطبقات الحاكمة على إنتاج أعمال فنية تفترض انتزاع القيمة من الإمكانيات الحياتية للطبقات المستغلة. فقيمة الفن من أجل متعة القلة، تقوم على انتزاع القيمة من الحياة المادية لعدد كبير من المجتمع.
- الأعمال الفنية تعكس العلاقات الاجتماعية الطبقية التي منها تستمد، وذلك في أشكالها ومحتوياتها الجمالية، فالمحتويات المرئية والقصصية تعكس مصالح الطبقات الحاكمة في الحفاظ على وضعها السيادي، كما تنقل إيديولوجيتها من خلال هذه الأعمال الفنية والأدبية، بطريقة غير مباشرة، بواسطة أفعال التعمية (الغموض) الفكرية **Intellectual Mystification** والفن ما قبل الشيوعي، بحيث تبدو أحوال النظام الاجتماعي القائم طبيعية وأبدية وثابتة لا تتغير.
- الفن ما قبل الشيوعي لا قيمة له في المجتمع المعاصر، إلا بمقدار علاقته بالصراع الثوري. إذ يمثل مرحلة من مراحل التقدم الاجتماعي نحو الشيوعية.

غير أن التحليل الماركسي، ورغم إسهاماته المعتبرة في فهم العلاقة بين الأعمال الفنية والطبقة الاجتماعية، قد تعرض لجملة من الانتقادات، يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

- إن التحليل الماركسي للعوامل المادية المؤثرة في طبيعة الإنتاج الفني، يتجاهل تماما كيفية أداء الفنانين لأعمالهم، ويجعلهم يبدون كما لو كانوا أبواقا لإيديولوجيات معينة.
- إن هذا الضرب من التفكير يتجاهل أيضا احتمال أن يكون الفن حاضرا بشكل مستقل على نحو ما من العلاقات الاجتماعية/ الاقتصادية، أو على الأقل غير خاضع لها بشكل مباشر.

[1] المرجع السابق، ص ص 46-48.

كارل ماركس K. Marx

(1818–1883)

المصدر: http://www.google.fr

إن أغلب مفكري **القرن 20** من العاملين في إطار التقليد الماركسي، قد رفضوا فكرة أن الأعمال الفنية ليست سوى تعبير مباشر عن القاعدة الاقتصادية لمجتمع ما، أو عن الإيديولوجيات السائدة. فقد سعى العديد من الفلاسفة ونقاد الفنون الماركسيين، إلى إيجاد طرق أخرى لتعريف العلاقات المباشرة نسبيا أو التي تتوسط العوامل المادية والإيديولوجية والفنية، وأعلنوا عن مبادئ تحليل مادي، صارت بمنزلة معيار في الدراسات السوسيولوجية الخاصة بالفنون، ومن هذه المبادئ أن "الفنانين ليسوا أفرادا منعزلين وذوي مواهب خلاقة فريدة، وإنما هم أعضاء في مجموعات محددة، وأن الأعمال الفنية تمول وتشترى، من قبل أفراد اجتماعيين ومؤسسات بالمال أو بالنوع، وأن الأعمال الفنية تعتمد على الأوساط المادية والتكنولوجية الخاصة بالإنتاج، التي تفترض أنظمة عمل اجتماعية، وأن الأعمال الفنية تعكس أو تشفر البنى الاجتماعية لزمانها في أشكالها الفنية ومحتوياتها، وأن الأعمال الفنية تحمل قيما لا يلزم أن تكون صالحة لكل زمان، وقد تصلح وتصدق عند مجموعات اجتماعية معينة، تستهلكها في أوضاع اجتماعية معينة"[1].

ومن أكثر المفكرين تأثيرا في هذا الاتجاه المجري **غيورغي لوكاتش Gyorgy Lukas** وفي رأيه أن القاعدة المادية لا تنتج البنية الفوقية الثقافية مباشرة، بل هناك سلسلة معقدة من العلاقات بين كل جزء من المجتمع منظورا إليه ككيان كلي، وقد استخدم **لوكاتش** مصطلح "**وساطة**" للإشارة إلى هذه الأوضاع، وهو يرى أن كل عنصر في المجتمع هو جزء من ذلك المجتمع ككل، وهذا هو الكيان الاجتماعي الكلي، وهذا الأخير 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، واللذين يتأثران بشكل غير مباشر بطبيعة الثقافة.

[1] مرجع سابق، ص 45.

ويتفق في هذا الاتجاه و**لوكاتش** المنظر الماركسي **ثيودور أدورنو T. Adorno** أحد رواد **مدرسة فرانكفورت للبحث الاجتماعي Frankfurt School of Social Research** والذي يرى أن ما يقوم به الأفراد في مجال الإنتاج الفني، عند نقطة زمنية معينة، يعتمد على طبيعة الكيان الاجتماعي الكلي العام، فالأعمال الفنية تعبر عن طبيعة الكيان الاجتماعي الكلي، وليس عن عنصر فيه، مثلا: طبقة اجتماعية أو قاعدة اقتصادية. ومع أن آراء كل من **لوكاتش** و**أدورنو** مطروحة للبحث، إلا أنها تمثل تفسيرات معبرة ودقيقة للإنتاج الفني، مقارنة بما قدمه من قبل التطبيق المتشدد لنموذج "**البناء التحتي**" و"**البناء الفوقي**" الماركسي.

1 2 – مقاربة نيكلاس لوهمان:

يعتبر **نيكلاس لوهمان N. Luhmann**، الممثل والمؤسس الألماني لنظرية الأنساق، التي تتميز بأسلوبها الجديد في النظر إلى مجتمعي الحداثة وما قبل الحداثة، إذ يعد "أحد أكثر علماء الاجتماع تأثيرا، في ألمانيا والنمسا وسويسرا، وذلك منذ أوائل السبعينيات، وحتى وفاته عام **1998**"[1]. وبالنسبة للوهمان لم يعد التفاوت الاجتماعي هو مبدأ تحديد التركيب الاجتماعي (شريحة الإقطاع، شريحة الفلاحين..)، بل يرى أن التركيب أخذ منحى التمييز بين المجالات الاجتماعية الجزئية المختلفة، أو على حد تعبيره "**تمييز الأنساق الوظيفية**"، كنسق الاقتصاد أو السياسة أو التربية..إلخ. إذن، نظرية الأنساق العامة هي نظرية شاملة، يمكن تطبيقها على كل الأنساق، مهما كان نوعها (اجتماعية أو نفسية).

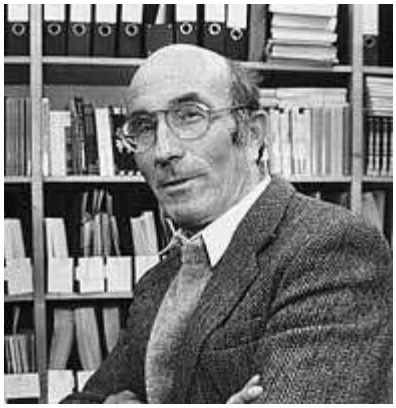
يتم التواصل حسب لوهمان داخل كل نسق، بناءا على منطق ذاتي مستقل عن منطق الأنساق الأخرى، وهو يسمي هذه الأنساق بـ"**الأنساق الوظيفية**"، لأن كلا منها يتفرد بوظيفة اجتماعية مهمة. فنسق القضاء يصوغ المعايير القانونية العامة ويدفع لتنفيذها، أما نسق العلوم فينتج معارف خاصة بالحقيقة، ونسق السياسة يتخذ قرارات ملزمة للجميع، .. وما إلى ذلك. ويرى لوهمان أن هذه الأنساق متماثلة في شكل بناءها، وأن كل نسق منها لا يمكنه القيام إلا بوظيفته، وهو مستقل بمعنى إنتاجه الذاتي للقواعد التي يعمل على أساسها، تماما مثل إنتاجه للعناصر التي تشكله[2].

هذا، ويتحدث لوهمان عن "**التكوين الذاتي Autopoiesis**"ويعني بذلك أن النسق لا يمكنه إنتاج عملياته الذاتية، إلا من خلال شبكة عملياته الذاتية. وشبكة العمليات الذاتية هي بدورها من إنتاج هذه العمليات. وبهذا يعيد النسق إنتاج عملياته الذاتية بأسلوب "**تدويري**".كما يختص كل نسق برمزه أو كوده بحسب توجهه، فسؤال نسق الاقتصاد مثلا يدور حول الملكية وعدم الملكية، وسؤال نسق القضاء حول مطابق للقانون أو مخالف له، وهكذا. مما يعني أن النسق يخط حدوده عبر عملياته النوعية الخاصة، ويميز نفسه عن البيئة. وبالمقابل، تقول نظرية الأنساق العامة

[1] Matthew Rampley, De L'art considère comme Système Social. Observations sur La Sociologie de Niklas Luhmann, https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2005-2-page-159,Date: 18/05/2019, Heure : 15 :20

[2] نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل- بغداد، 2010، ص 6.

"بوجود "**الترابط البنيوي**" وهو عبارة عن قنوات تربط النسق بالبيئة (طبيعية أو اجتماعية أو نسقية)، ويتم من خلالها اختزال التعقيد، أي اختزال كم كبير من الوقائع الموجودة في البيئة، وبالتالي من تأثيراتها الممكنة على النسق. وهذا هو الشرط اللازم، لتعامل النسق مع القلة القليلة من الوقائع التي يسمح بها، لتجسير الهوة في نسبة التعقيد بين النسق والبيئة. وعليه، فإن اختزال التعقيد هو شرط المعايشة والفعل"[1].



نيكلاس لوهمان N. Luhmann

(1998–1927)

المصدر: http://www.google.fr

يحلل لوهمان الفن باعتباره نسقا اجتماعيا، ولذلك فإنه على غرار مختلف الأنساق الوظيفية الأخرى، له عملياته الذاتية النوعية، التي يعمل على إنتاجها بشكل تدويري ومستمر، عبر سيرورته التاريخية، بحيث يتم التواصل داخله وفق منطق ذاتي مستقل عن منطق الأنساق الأخرى، ولكنه يرتبط بنيويا بالبيئة التي يتواجد فيها، وتتمثل وظيفته –أساسا– في التمييز بين الجميل والقبيح، ولأنه يرتبط ببيئته (المتغيرة) فإنه يتأثر بها، فتستبدل بعض قيمه أو رموزه التي تفقد معناها مع الزمن، فمثلا قد تستبدل الجميلة بالسامية أو مثيرة للاهتمام، وقد يستبدل القبيح بالرتيب (هذا التمييز لعب دورا كبيرا في الجمالية الرومانسية)، أو ببساطة قد يستبدل الجمال والقبح بالقبول والرفض.

ومن ثم، يوضح لوهمان أن النسق الاجتماعي للفن، هو ظاهرة حديثة، ففي الفن كما النسق الاجتماعي، يتتبع لوهمان تطور النسق الاجتماعي للفن، الذي يتسم بعدم استقراره، تباعا لبيئته المتغيرة، فالفن يختلف في نهاية **القرن 17**، عن سابقه، فانخفاض الأشكال المهذبة من المحسوبية التقليدية، سمح بتطوير سوق الفن، فالهيكل الطبقي للمجتمع في القرون الوسطى وما بعدها (أي مجتمع يقوم على التمييز والهياكل الطبقية) لديه استبدال هيكل متباين

[1] المرجع السابق، ص ص 7–8.

وظيفيا. الأمر الذي يفسر استقلال نسق الفن وديناميته، من خلال عملياته الذاتية، ويوحي لوهمان بأن ولادة فكرة الفنان خلال **القرن 16**، هو واحد من أولى المؤشرات المهمة، على إعادة تنظيم المجتمع من الناحية الوظيفية.

كقاعدة عامة، يذكر لوهمان أن ما يميز الأعمال الفنية ليس مادة صنعها أو رسميتها، ولكن دورها التواصلي داخل نسق اتصالات الفن، وإن كان التواصل بالنسبة للوهمان عملية عابرة، وهو يعتبر أن الوقت ضروري لإنتاج المعنى، فالفن يعمل لفترة وجيزة فقط كعملية داخل النسق، غير قابلة للتكرار، ويعلل لوهمان أن العمل الفني يولد فقط بفضل شبكة من العلاقات العودية مع الأعمال الفنية الأخرى، التي تكون –عادة– سابقة عليه.

إن الاتصالات تكون مشفرة داخل نسق الفن (التواصل عبر رموزه الخاصة)، وبالتالي تكون قادرة على المشاركة فيه، ولا يشمل هنا الأعمال الفنية فحسب، بل أيضا المعارض ونظريات الفن والبيع ووضع سوق الفن. فالاتصالات التي تشكل نسق الفن هي التي تبدأ وتستجيب لعمليات نسق الفن السابق، حيث تمثل العمليات التالية استجابة لها. إن عالم الفن حسب لوهمان نسق وظيفي لإحداث اتصالات معينة، تسمح بإنتاج عمل فني أو تطوير نظرية الفن أو تنظيم معرض..، لكن في حال فشل استحضار استجابات أو ردود مشفرة من طريقة تكييفها، فإنها لا تلعب دورا مهما في النسق، فالفنان إذا أنتج عملا فنيا ولم تقابله استجابة، فإنه لا يعد فنانا بالمعنى الاجتماعي للمصطلح، أي كانت الجودة الجمالية للعمل المنتج. ومن ثم، يؤكد لوهمان أن عمليات النسق الفني تتجاوز بساطة إنتاج الأعمال الفنية، فالتواصل من خلال الأعمال الفنية يبقى أساس أي نسق فني[1].

1 3 – مقاربة هوارد بيكر:

تعد مقاربة **هوارد بيكر H. Becker** حول عالم الفن، مرجعا مهما لعدد من علماء اجتماع الثقافة الأمريكيين الحديثين المهتمين بالعلاقات الاجتماعية في تنظيم العمل الفني، وبالعلاقات الاجتماعية في إنتاج أنواع الفن وتصنيفاته، وبالفروق الطبقية والتراتبية في التمييز بين الثقافة "**العليا**" والثقافة "**الدنيا**" وفي الفنون الشعبية واستهلاكها عموما.

لقد استفاد بيكر من نظرية **دانتو** و**ديكي** المؤسسية، والنظرية السوسيولوجية التفاعلية، "لإنشاء وتطوير شرح خال من التقييم لمكانة الفنون في المجتمع"[2]، وذلك ضمن كتابه "**عوالم الفن Arts Worlds**" الذي نشر عام **1982**. إن الفن في نظر بيكر، ما هو إلا مبتدعات بارزة لأفراد ذوي رؤى، يتمظهر في أشكال الممارسات المرشدة من الأعراف الاجتماعية. وعليه، فالأعمال الفنية هي منتوجات نشاط تعاوني بين شبكات من المتفاعلين، وما الفنانون سوى نمط واحد من الفاعلين ضمن هذه الشبكات. وتشمل الشبكات الفاعلين الآخرين، مثل: التجار، الباعة، الوكلاء أو الممثلين، الرعاة، النقاد، أمناء المتاحف أو المكتبات، ناشرين ومتعهدين. وأن العمل الفني يتطلب

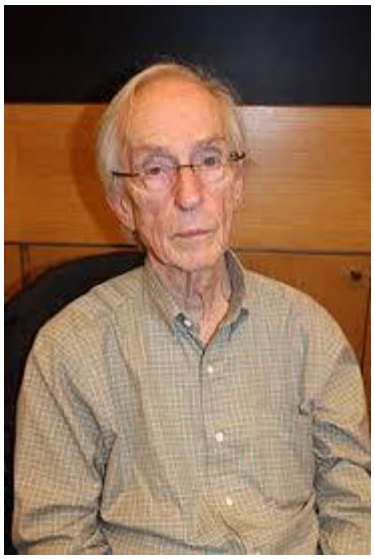
[1] Matthew Rampley,Op.cit., pp 160-185.

[2] أوستن هارينغتون، مرجع سابق، ص 65.

لإنتاجه شبكة من الفاعلين، إذ يتطلب عرض مسرحي، عددا من الممثلين والتقنيين والمساعدين وممونين للمعدات وموسيقيين ومصورين ..إلخ. حتى الشاعر –الذي يهيم في وحدته– فإنه يعتمد هو الآخر على العديد من الأفراد الآخرين، كل منهم يضطلع بأدواره الخاصة في التقسيم الثقافي للعمل، كمدرسيه الذين رعوا موهبته، وأولئك الذين نشروا عمله، بحيث يتيسر على للآخرين الاطلاع عليه.

ومن ثم، يرى بيكر أن نشاطات هؤلاء الفاعلين ليست ثانوية، بالنسبة لأعمال الفنانين، وليست خارجية بالنسبة إليهم. لذا، يجب النظر إلى أعمال الفنانين، على أنها مكيفة بأربع مجموعات رئيسية على الأقل من العلاقات الاجتماعية، تتمثل فيما يلي:[1]

- أعراف ومعايير مشتركة تتعلق بعوالم الفن
- وسائل إعلامية مادية وتكنولوجيات إنتاج ورعاة وكفلاء وأسواق فن
- أذواق الناس
- قنوات الاستقبال الشعبية



هوارد بيكر H. Becker

(2014–1925)

المصدر: http://www.google.fr

حسب **بيكر** تساعد هذه الظروف مجتمعة، علماء الاجتماع في تحديد عوامل وأسباب إنتاج الفنانين أعمالا معينة، في أزمنة وأمكنة معينة، وأسباب بروزهم (شهرتهم) فيها. وطبقا لبيكر فإن عوالم الفن تتألف من "جميع الناس الذين تكون نشاطاتهم ضرورية لإنتاج الأعمال المميزة، التي يعرفها ذلك العالم، وربما عوالم أخرى، بأنها فن. وأعضاء

[1] مرجع سابق.

عوالم الفن ينسقون النشاطات التي بها يكون إنتاج العمل، بالرجوع إلى مجموعة من المفاهيم العرفية المجسدة، في الممارسة العامة المشتركة، وفي مصنوعات الإنسان المستعملة كثيرا. وغالبا ما يتعاون الناس أنفسهم وبشكل متكرر حتى الرتابة، في طرق مماثلة لإنتاج أعمال شبيهة، بحيث يمكننا أن نعتبر عالم الفن شبكة مؤسسة مؤلفة من روابط تعاونية بين المشاركين"[1]. وهكذا، فالعمل الفني في نظر **بيكر** ليس منتوجا فرديا أو يخص فردا موهوبا أو عبقريا، وإنما هو منتوج مشترك بين كل الأفراد الذين تعاونوا عبر الأعراف البارزة الخاصة بعالم الفن، في إنتاجه.

ذلك أن **بيكر**، يشتق أسلوبه في علم الاجتماع من المدرسة **التفاعلية الرمزية**، التي تركز على كيف "**يصنف**" الأفراد بعضهم بعضا، وما هو تأثير هذه التصنيفات. وفضلا عن ذلك، يركز **بيكر** على وظائف الرقابة التي تمارسها المؤسسات والأفراد والممارسة العملية في عالم الفن، مثل: مدارس الفن، قاعات العرض، المتاحف، العروض، النقاد الفنيين، والعروض النقدية في المجلات والصحف. كما يسعى **بيكر**، إلى تحليل عمليات التعريف والتوصيف ضمن هذا العالم، من سيوصف بأنه "مبتكر" و"أصلي"، ومن سيقال عنه أنه "ناقل"، وذلك ضمن الأنظمة المتباينة. أما عن احتفاظ فنان أو عمل فني بسمعته مع الوقت، أو فقدانه لها، فإن ذلك يعتمد على ما إذا كان ذلك التصنيف "سيلتصق" به أم لا. وعلى حد تعبير **بيكر**: "العمل الذي يبقى مدة طويلة هو العمل الذي يحافظ على سمعة جيدة لمدة طويلة"[2]. علما أن السمعة هي قابلة للتغير والتبدل، مع تغير عالم الفن نفسه.

1 4 – مقاربة بيار بورديو:

تعد **نظرية الممارسة** لعالم الاجتماع الفرنسي **بيار بورديو P. Bourdieu** من بين النظريات السوسيولوجية المتكاملة، التي يمكن تطبيقها في أي حقل من الحقول الاجتماعية، دون صعوبة تذكر، فالجهاز المفاهيمي الذي صاغه والبراديغمات التي تتأسس عليها، تسمح بنقلها إلى مختلف الميادين السوسيولوجية، بمرونة منقطعة النظير. بما فيها ميداني (حقلي) الثقافة والفن، والذين خصهما بإصدارات متعددة (حب الفن ؛ التمايز ؛ قواعد الفن؛ فن وسيط ...). وتجدر الإشارة أن استخدام بورديو لمصطلح "**ثقافة**" لا ينفك عن المفهوم الفرنسي لها، والذي يشمل الفن والتعليم والعلم وكل أشكال الإنتاج الفكري. ونجد أن مساهمة **بورديو** في جل فروع علم الاجتماع بما فيها علم اجتماع الفن، تتمفصل حول فكرتين متكررتين:[3]

- الكشف عن آليات الهيمنة والتحكم
- منطق ممارسة الأعوان في فضاء غير متساو وصراعي

---

[1] مرجع سابق، ص 66.

[2] ديفيد إنغليز وجون هغسون، سوسيولوجيا الفن (طرق للرؤية)، ترجمة: ليلى الموسوي، عالم المعرفة- الكويت، 2007، ص 30.

[3] محمد بلقائد أمايور، سوسيولوجيا الفن- مدخل لقراءة إسهامات بيير بورديو http://www.m.ahewar.org/m.asp?، تاريخ الزيارة:2018/04/11، التوقيت:15:03

ولفهم مقاربة بورديو للفن، يحسن بنا استحضار مفاهيمه الرئيسية، التي يشتغل عليها إطاره التفسيري، في كل أعماله البحثية، وتتمثل في: **الحقل** و**الرأسمال** و**الأبيتوس***.

- **الحقل Champs**: يقسم **بورديو** العالم الاجتماعي (المجتمع) إلى عوالم اجتماعية صغيرة يسميها حقول (الحقل الاقتصادي، الحقل السياسي، الحقل الفني..)، ويتمتع كل منها باستقلالية نسبية، فالحقول ليست فضاءات ذات حدود مغلقة تماما ومستقلة بكاملها، فهي متمفصلة فيما بينها.والحقل كأي واقع، يشمل مواقع محددة يحتلها فاعلون (مؤسسات أو فئات)، وتخضع تراتبية هذه المواقع إلى كيفية توزيع الرأسمال الذي يأخذ أشكالا متنوعة (رأسمال ثقافي، رأسمال اقتصادي، رأسمال ديني..)، وأي رأسمال يمثل سلطة، والعلاقات في الحقل بمثابة لعبة، تنظمها قواعد وانتظامات وتجاذبات (تعاون، منافسة، صراع..)، وذلك من أجل الحفاظ على وضع الحقل أو وضع الموقع أو تغييرها.

- **الرأسمال Capital**: يتحدد الرأسمال داخل الفضاء الاجتماعي للحقل، هذا الفضاء الذي يكون متدرجا من خلال التوزيع غير العادل للرساميل، ما يفضي إلى الصراع بين طبقاته. فالحقل بهذا المعنى، هو فضاء للصراع من أجل امتلاك رأسمال نوعي، وأن الموقع الاجتماعي في الحقل،إنما يتعزز من خلال حيازة أكبر قدر من الرساميل، فكلما كانت حيازة الرأسمال أكبر، كلما كان التدرج أكثر في الهرم التراتبي للحقل. ومن ثم، يمكن تمييز فئتين اجتماعيتين إحداهما مهيمنة والأخرى خاضعة أو مهيمن عليها. فالطبقات المهيمنة تتميز بزاد مرتفع من الرأسمال، لامتلاك أعضاءها أنواعا مختلفة من الرساميل، وأن هذه الطبقات/ أو الطبقة تحسن توظيف التمايز الاجتماعي، وذلك لإثبات هوية خاصة (طريقة التمظهر، الذوق الفني، المفردات اللغوية المستخدمة..)، وفرض –بإضفاء الطابع الشرعي– نظرتها للعالم على الجميع، وهو ما يسميه بورديو "**الثقافة الشرعية**".

- **الأبيتوس Habitus**: يعرفه **بورديو** في كتابه "**الحس العملي Sens Pratique**"عام **1980**، بأنه: "نسق من الاستعدادات الدائمة والقابلة للنقل". ويضيف أنه: "بنى مبنية مستعدة للاشتغال، بصفتها مبادئ مولدة ومنظمة، لممارسات وتمثلات"[1]. معنى هذا، أن الأبيتوس هو مجموعة من الميول، التصورات، المعتقدات، الإدراكات، رؤى العالم ومبادئ التصنيف التي نشأ عليها الفرد، وبالتالي هو قابل للتوريث الاجتماعي. ومن ثم، يساعد الأبيتوس الذي يكتسبه الفرد في الأسرة والمدرسة، على تمثل المجتمع، واستيعابه بشكل جيد.

*للإستزادة، انظر:

عواطف عطيل، بيار بورديو وسوسيولوجيا الهيمنة (دراسة في الآليات والعلاقات والتجليات)، مؤسسة النشر نور– ألمانيا، 2019

[1]P. Bourdieu, Le Sens Pratique, coll. «Le Sens Commun », Ed. de Minuit, Paris, 1980, p p 88-89.

ويستطيع الأفراد عبر هذا **الرأسمال الرمزي***المكتسب والمتراكم، وبوساطة التنشئة الاجتماعية، أن يخلقوا "**أبيتوس الطبقة Un Habitus de Classe**" لاشتراكهم في الرساميل نفسها (الرأسمال الرمزي)، فهم يشتركون مثلا في الأذواق الفنية والموسيقية والغذائية ..إلخ. وبذلك، يكون الأبيتوس مصدر أفعال الأفراد، وهو الذي يتحكم في مختلف توجهاتهم: القيمية والأخلاقية والمعيارية. كما يشتغل الأبيتوس في فضاء حقل ما، وهو محمول من طرف **عون اجتماعي****، وكلما كان الأبيتوس المحمول أقدر على التكيف مع التفاعلات، داخل الحقل الخاص به، كلما كان في إمكان حامله الارتقاء في سلم ذلك الحقل. فالأبيتوس بهذا المعنى، هو آلية مساعدة للارتقاء والهيمنة على الحقل.

بيار بورديو P. Bourdieu

(2002–1930)

المصدر: http://www.google.fr

إن تحليل الأعمال الثقافية أو الفنية حسب **بورديو**، يتخذ موضوعا بإقامة العلاقة، بين بنيتين متماثلتين: بنية الأعمال (النوع، الشكل، الأسلوب، الموضوع..) وبنية الحقل (الأدبي أو الفني أو العلمي أو القانوني..)، كحقل للقوى، الذي لا ينفصل عن حقل الصراعات، "فمحرك تغيير الأعمال الثقافية (لغة وأدبا وعلما..) يكمن في الصراعات التي تكون حقول الإنتاج جزءا منها، ومتلائمة مع المكان"[1]. وتهدف هذه الصراعات، إلى حفظ أو تغيير ميزان القوى الموجود في حقل الإنتاج، كما تؤدي إلى حفظ أو تغيير بنية حقل الأشكال، التي هي أدوات ورهانات هذه الصراعات. فعبر اتخاذ المواقف من طرف الأعوان، سواء كانت أخلاقية أو سياسية، أو متعلقة بالأسلوب أو

---

* **الرأسمال الرمزي**: يتعلق بمجموعة الطقوس التي لها علاقة بالشرف والاعتراف، وهو في النهاية السمعة والسلطة التي يتمتع بها العون، من خلال اكتسابه للأشكال الثلاثة الأخرى للرأسمال (الاقتصادي، الاجتماعي، الثقافي)، وهذا النوع من الرأسمال يسمح بفهم أن التظاهرات المختلفة لقواعد حسن السلوك، ليست فقط من متطلبات الضبط الاجتماعي، وإنما لها كذلك مزايا اجتماعية ذات عواقب فعلية.

** **عون اجتماعي Agent Social**: يستخدم بورديو مصطلح الأعوان الاجتماعيين بدل الفاعلين الاجتماعيين، لأن العون الاجتماعي محرك من الداخل (الأبيتوس الخاص به) بقدر ما هو محرك نحو الخارج (المجتمع)، بمعنى أنه محل تأثر داخلي وتأثير خارجي.

[1] بيار بورديو، أسباب عملية– إعادة النظر بالفلسفة، ترجمة: أنور مغيث، دار الأزمنة الحديثة– بيروت، ط1، 1998، ص 83.

بالشكل، تظهر استراتيجياتهم للحصول على مزيد من الرساميل المتنافس عليها، ومنه يحاولون تحقيق تميزهم في الحقل، ويرتبط تحقيق هذه الأهداف بمدى استدماجهم للمعايير والقوانين وقواعد التنافس، في الأبيتوس الخاص بهم.

ينقسم الحقل الفني حسب بورديو بين ثلاثة فئات رئيسية، تتمثل فيما يلي:

- **الفئة الأولى**: تحتل هذه الفئة ريادة الحقل، وأفرادها هم الذين يمتلكون رساميل نوعية أكثر، وهم يهيمنون على الحقل ويجعلون تصورهم للفن هو الرفيع، ويحاولون المحافظة على الامتيازات التي يمنحها لهم هذا التموقع، ويفرضون قواعد اللعب الخاصة بالتنافس حول الرساميل، وتشكل هذه الفئة –عادة– النخبة.
- **الفئة الثانية**: يمتلك أعضاؤها رساميل أقل بالمقارنة مع الفئة الأولى، لكنهم يتمثلون (نسبيا) رهانات الحقل، ويبدون شراسة في الصراع والتنافس، حول الرساميل التي يوفرها الحقل، وهم يهددون باستمرار الفئة الأولى، وينتهي بهم التنافس إما إلى الخروج عن تصورات الفئة الأولى، حين يخلقون أشكالا جديدة، تتجاوز تقاليد من يسيطرون على الحقل، أو يتنازلون حين ينخرطون في توجه الفئة الأولى، ويتبنون تصوراتها،وهم يشكلون نخبا مضادة للنخبة الأولى، والتي تكون موالية لكل أشكال المحافظة.
- **الفئة الثالثة**: لم تتشكل بعد لديها رهانات، وتكتفي بمحاكاة النماذج التي تدافع عنها الفئة الأولى (أو بدرجة أقل الثانية)، وحين تنخرط في الصراع حول الرساميل، تكون مرغمة على أخد موقع، وغالبا ما تنخرط إلى جانب الفئة الأولى، تكون أعداد الفئة الثالثة –عادة– كبيرة، إلا أنها لا تشكل أي تأثير لتغيير بنية الحقل، وتنحو في الغالب إلى إعادة إنتاج هيمنة الفئة الأولى.

وبالإضافة إلى المقاربة الصراعية التي يقدمها **بورديو** حول منطق اشتغال الحقل الفني (وهو ما ينطبق حسبه على كل الحقول)، فإن معايير تقييم العمل الفني، بالنسبة للمتلقين، تختلف باختلاف المواقع التي يحتلونها في الفضاء الاجتماعي، فقد أثبتت الدراسات السوسيولوجية، التي أنجزها بورديو وفرقته البحثية حول الموضوع، أن "الخيارات الجمالية ليست مجرد خيارات شخصية، بل تقوم على الانتماء الاجتماعي للأفراد، لأنها محكومة أساسا بنزعة التفاخر، والسعي وراء سلوك متميز اجتماعيا"[1]، فنجد أن إطلاق صفة جيد أو رديء على عمل فني معين، ومنه تقبله أو رفضه، يرتبط بمكانة الفرد داخل المجتمع، لأن القيمة الفنية لا تقتصر في أعين المشاهدين، بل في الخصائص الاجتماعية لأنماط الجمهور المختلفة. وحين نجد متلقيا يطلق صفة رديء أو جيد أو كل الأحكام التي لها علاقة بالقيمة، فذلك لا ينطلق من خصائص الأعمال الفنية فحسب، بل يتأثر –أساسا– بالمركز الاجتماعي للمتلقي.

علما أن الحقل الفني، يعتبر –حسب **بورديو**– فضاءا للتمايزات الاجتماعية، أو التماسف الاجتماعي بين الطبقات الاجتماعية، حيث ترفض الطبقة الاجتماعية الراقية (المهيمنة) التشارك والطبقات الأدنى منها في

[1] نتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، ترجمة: حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة– بيروت، ط1، 2011، ص 98.

الممارسات الفنية، من منطلق أنها من تختص بالذوق الجيد **Le Bon Gout**، والذي تفرضه على الطبقات الأخرى، وتبرره على أنه كذلك، طالما أنها تمشرع ثقافتها، من خلال مؤسسات المجتمع المختلفة ،كالمدرسة والإعلام. ومن ثم، فإن "القطع الثقافية التي تنتجها وتستخدمها الطبقة الراقية، تسبغ عليها قيمة عالية نسبيا، معنى هذا أن القطع الفنية وغير الفنية، تكون شديدة الصلة بذوق وتفضيلات الجماعات أو الطبقات الاجتماعية المهيمنة"[1].

2 – العوامل المؤثرة في الحقل الفني:

يتأثر الحقل الفني بعوامل متعددة ومتباينة، طالما أنه ليس في استقلالية تامة، عن تأثيرات وانعكاسات الحقول الأخرى المجاورة، وإن كان معظم علماء الاجتماع، يتفقون حول التداخلات المتشعبة بين الفن والسياسة، وبأثر الأخيرة على الإنتاج الفني (من حيث تصنيف الأعمال الفنية وتثمينها والمفاضلة المؤسسية) في المجتمع.

على مر التاريخ، لم يسلم الفن والفنان من الإقصاء والتهميش –وما يزال– والسبب في ذلك ببساطة هو منطق الهيمنة، الذي تفرضه المؤسسات الرسمية/ أو الشرعية، التي اكتسبت صفة الرسمية والشرعية بتموقعها في مواقع تسمح لها بتحديد المعايير التي تتناسب مع طبيعة وضعها الاجتماعي. فالمعيار العرقي والأخلاقي والديني والثقافي والاجتماعي وحتى منطق خاص بالنوع الاجتماعي، مازالت حاضرة كمعايير لتقييم الأعمال، رغم أن المعرفة العلمية وصلت مرتبة مهمة.

فقد ازدادت الصعوبة لتبرير أي اعتقاد بوجود معايير موضوعية لتقييم الأعمال الفنية أو الدفاع عنها، عندما بات المدافعون التقليديون عن الخاصية الجمالية، موضع هجوم في الأوساط الفنية، بسبب سياساتهم وممارساتهم المنحازة،حيث أن اقتناء اللوحات الفنية لعرضها في قاعات العرض أو توزيع المنح على الفنانين أو دعم الفرق المسرحية، يخضع عادة إلى سياسات وممارسات النخب الثقافية، التي تكشف تحيزها المفرط للقائمين عليها، بينما تعمل المفاهيم الرسمية المتداولة فيما يخص "**الجودة في الفنون**" على عدم دعمها للفنون الإثنية، ففي معظم الأحيان لا تتفق الفنون الإثنية والمعايير التقليدية للتقييم[2].

كما تأثرت القيمة الجمالية للأعمال الفنية في المجتمعات الغربية، بتلك النزعة الفلسفية المهمشة والمحتقرة للمرأة، بما في ذلك الفن النسوي، والتي تعد امتدادا لتراث فكري أبوي (بطريركي)، وذلك منذ عهد **أرسطو Aristotile** وكذلك **جان جاك روسو Jean Jacques Rosseau**، حيث اعتبرت المرأة "المصدر الأول للشرور في العالم"[3]، وبالتالي فإن عقابها يكون بإخضاعها لسلطة الرجل. ويكف أنه قبل منتصف **القرن 20**، لم يكن

---

[1] عواطف عطيل، بيار بورديو وسوسيولوجيا الهيمنة (دراسة في الآليات والعلاقات والتجليات)، مؤسسة النشر نور– ألمانيا، 2019، ص 64.

[2] جانيت وولف، علم الجمالية وعلم اجتماع الفن، ترجمة: ماري ترز عبد المسيح وخالد حسن، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 39.

[3] حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون– بيروت ومنشورات الاختلاف– الجزائر، ط1، 2007. ص 122

يسمح إلا لعدد قليل من النساء، بالالتحاق بمداس الفن، أو تلقي تعليما رسميا في الفن، حيث أظهرت **جريلدا بولوك G. Pollock** وآخرون، تدخل اعتبارات النوعية الجنسية في البحث عن "**التميز**".

ويتجلى ذلك بوضوح في الحالة المعروفة الخاصة بالعمل التصويري للفنان **دافيد** "**شارلوت في وادي أوني Charlotte du Val d'Ognes**" عام **1800**، والمعروضة في متحف **المتروبوليتان بنيويورك**. اللوحة قيمت في البداية كعمل فني متميز، و"ارتفع ثمنها الذي بدأ من **1500 فرنك فرنسي**"[1]. لكن، حينما اكتشف أن من رسمها هي مرأة، تدعى **كونستانس– ماري شاربنتر Constance-Marie Charpentier**، وأن **دافيد** ما هو إلا توقيعها. هبطت قيمة اللوحة المادية والنقدية معا. إن فن النساء والحال هذه، يقيم بشروط مختلفة عن شروط الرجال، "سواء تم ذلك كأمر مسلم به، أو عن لا وعي"[2].لكن الوضع تغير فيما بعد، وذلك في **الستينيات** و**السبعينيات** من **القرن 20**، مع بداية التوسع التدريجي لتمتع النساء بحقوق المواطنة المدنية والسياسية والاجتماعية، بدءا من الثورة الفرنسية، فظهرت تباعا الحركة النسوية، التي تحدى نشطاؤها الامتياز الذكوري في المرجعيات الفنية، حيث زودت النساء بدافع مهم للالتحاق بالتعليم الرسمي للفن، والممارسة الفنية بوجه عام.

هذا، ويتأثر حقل الإنتاج الفني كذلك، برؤية الطبقة الحاكمة للعالم، بل إنه يعكسها، تماما مثلما ما ذهب إليه المنظر الماركسي **جون بيرجر John Berger** بقوله"إن الفن في أي مرحلة يميل لخدمة المصالح الإيديولوجية للطبقة الحاكمة"[3]. وقد تبدى ذلك بشكل جلي بين الأعوام **1500** و**1900** حينما كانت اللوحات الزيتية هي المسيطرة، والتي عكست بدورها المعطيات الجديدة للملكية والتبادل، وأكثر من ذلك وكأن اللوحات الزيتية جاءت أساسا لوصف الثروة والملكية. وهذا نظرا لما تختص به من مزايا، فاللوحات الزيتية حسب **بيرجر** "لها مقدرة خاصة في ترجمة مادية وتركيب ولمعان ومتانة ما تصف"[4]. ومن ثم، فهي تضفي جوهرا على معنى الملكية، الذي سعت الطبقة الحاكمة إلى وصفه، من خلال تلك اللوحات.

إن الطبقة الحاكمة تمتلك القدرة على فرض رؤيتها عن العالم، لأنها وببساطة من يمول تكاليف الرسوم الفنية، ولذلك لا تراعى نوعيتها، بقدر ما تراعى الطريقة التي تصف بها الثروة. ويحمل التاريخ الأوروبي أمثلة كثيرة عن توظيف الفن خارج جماليته، منها اللوحات الطبيعية التي تعرض منضدة فاخرة، تزخر بما لذ وطاب من أنواع الأطعمة، وهي بذلك تشير إلى المستوى المعيشي المترف، الذي عاشه من أنفق الأموال لإخراج تلك اللوحات. ولنا مثال آخر عن اللوحة التي رسمها الفنان **جينز بورو** للسيد والسيدة **أندريه Andrews** واللذين أصرا على أن يكونا جزءا من المنظر الطبيعي في اللوحة للأرض التي يملكانها.

---

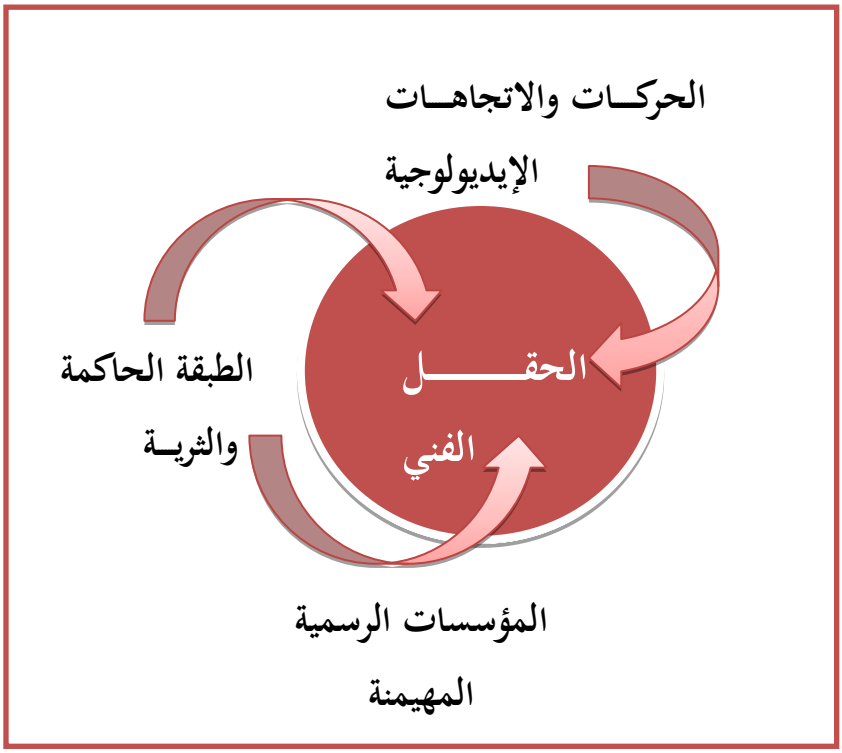
[1] محمد بلقائد أمايور، مرجع سابق.

[2] جانيت وولف، المرجع السابق، ص 41.

[3] هارلبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ترجمة: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع– دمشق، ط1، 2010، ص 29.

[4] المرجع السابق.

إذن، ومن خلال ما تم عرضه، حول العوامل المؤثرة في الحقل الفني أو الإنتاج الفني، يمكن تلخيصها (تلك العوامل) على النحو التالي:



الشكل رقم (01) يبين العوامل المؤثرة في حقل الإنتاج الفني*

3 – الفن مرآة عاكسة للمشكلات الاجتماعية:

للفن أهداف ووظائف متعددة، كنا قد أشرنا إليها في المحاضرة الأولى "**مفهوم الفن**"، منها: التربوية والتوعوية والترويحية..إلخ، لما يتسم به من تقنيات وأساليب متنوعة، قادرة على توجيه الفكر والسلوك وإعادة تشكيل الرؤى والتصورات الجمعية، ولكونه –أيضا– يمثل مرآة عاكسة للكثير من القضايا والمشكلات الاجتماعية وحتى السياسية، التي تحدث في حقبة تاريخية معينة، والتي تؤثر في المجتمع بما فيها فئة الفنانين، مهما كان مجال تخصصهم (فنون تشكيلية، شعر، موسيقى..)، وضمن هذا المبحث سنتناول بعض صنوف الفن، التي استطاعت أن تكون قنوات للتعبير ولتمرير خطابات ورسائل مختلفة إلى الجماهير، خاصة تلك السياسية منها، لأجل يقضة المجتمعات والشعوب، وتوعيتهم وتنويرهم حول موضوعات عديدة، أهمها: المقاومة، الحرية وتقرير المصير.

*إنجاز أستاذة المقياس.

3-1- الثورة الجزائرية من خلال المسرح:

بناءا على ما تم تناوله حول فن المسرح، وحول مزاياه التقنية التي يختص بها، حيث يجمع بين عدة فنون سمعية وحركية (أدائية)، فإنه يعد من أهم قنوات تمرير الإيديولوجيات والمواقف والرؤى، في أوساط مختلف الفئات الاجتماعية التي يتركب منها المجتمع، وبخاصة فئة الشباب. فالمسرح يلعب دورا مماثلا -إلى حد ما- لما يمكن أن تلعبه المعاهد والجامعات أو حتى الأحزاب السياسية، ومن ثم فإنه بإمكان المسرح أن يؤثر في تنمية الوعي الاجتماعي، وتطوير الملكات الذهنية للمتلقين. ويكف أنه كان -ولا يزال- أداة فعالة في أيدي المجتمعات أو الجماعات الاجتماعية الضعيفة، كتلك المستعمرة أو المضطهدة أو المهمشة. فقد ارتبط الخطاب المسرحي بالسياسة منذ القدم، "حيث يمكن القول إن المسرح والسياسة توأمان"[1]. فكبار المسرحيين قد انخرطوا مسرحيا في المجال السياسي، وذلك منذ العهد اليوناني، انطلاقا من مواقف وطنية أو إنسانية، أو دفاعا عن قيم ومثل عليا.

تتشعب مضامين الخطاب السياسي، بحسب الظروف الاجتماعية والسياسية، التي تمر بها المجتمعات والجماعات الاجتماعية، حيث ظهر "الخطاب التحريضي، الثوري والإيديولوجي، بعد الأحداث التي عرفها العالم، عقب الحرب العالمية الأولى"[2]كالثورة البلشفية في روسيا، وانتقالها إلى مجتمعات أوروبا الشرقية، وبعض المجتمعات الآسيوية وكذلك العربية. عرف المجتمع الجزائري على غرار المجتمعات العربية وهو جزء منها، المسرح الذي حمل خطابا سياسيا، والذي لعب دورا تحريضيا توعويا، خاصة عهد احتلاله الفرنسي، وقد تولد حينها عن طريق تشكل الوعي السياسي، لدى الكتاب والشعراء والممثلين آنذاك. كما "أسهم ظهور الأحزاب السياسية الوطنية عام **1919** إلى تكوين نخبة من المثقفين، الذين كانوا يلجؤون إلى المسرح في عملية إسقاط سياسية، لتمرير العديد من الرسائل السياسية"[3] للمتلقين (الجمهور).

فقد استغل **الأمير خالد الجزائري** المسرح لنشر أفكاره السياسية، والتي نادى من خلالها بمنح الجزائريين حقوقهم، والمطالبة بمساواتهم مع المستعمرين الفرنسيين، ولذلك اختار بعض المسرحيات التي توحي أحداثها بمظاهر البطولة، والثبات على الحق، مثل مسرحية "**ماكبث**" ومسرحية"**الحسين**". وبازدياد وعي الكتاب بالمطالب السياسية للمجتمع الجزائري، ازداد خطابهم السياسي جرأة، وأضحى أكثر إفصاحا، وهذا ما تجسد في مسرحية "**بلال بن رباح**" والتي تم التركيز فيها حول المعاني، التي ترمز إلى مواقف هذا الصحابي من جلاديه ومضطهديه، ليدعو من خلال ذلك أفراد المجتمع الجزائري، إلى الاقتداء بالسلف الصالح، ومواجهة المستعمر بالصبر، والنضال لأجل الوطن والعقيدة. كما اعتمد بعض الكتاب الجزائريين أسلوب الاقتباس من النصوص المسرحية العالمية، ذات المضمون

---

[1] أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، ط1، 2010، ص 75.

[2] دين الهناني أحمد، الخطاب السياسي في المسرح الكلاسيكي الجزائري، مجلة جماليات، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم، العدد: 03، ديسمبر 2016، ص 6.

[3] المرجع السابق، ص7.

السياسي، على سبيل المثال نذكر: الكاتب "**محمد فراح**" الذي عرض مسرحية "**مونيصرات**" التي اقتبسها عام **1947**، عن نص المؤلف **إيمانويل روبلس**، وتعالج هذه المسرحية حدثا تاريخيا، يدور حول الاحتلال الإسباني لأمريكا اللاتينية، ويفضح فيها الممارسات الوحشية التي كان يمارسها الجنود الإسبان على السكان الأصليين، ويظهر أيضا المقاومة الكبيرة، التي أبداها المحتلون ضد المحتلين. ونظرا للدلالات السياسية الصريحة التي تضمنتها هذه المسرحية، فقد منع المستعمر الفرنسي عرضها.

وبعد اندلاع الثورة التحريرية، تغير الخطاب السياسي في المسرح الجزائري عن بداياته، من كونه خطابا تلميحيا ورمزيا غير مباشر (مشفر)، تماما كمسرحية "**زينب الفتاة**" لمؤلفها **عبد الرحمن بن براهيم**، حيث رمزت **زينب** إلى **فرنسا**، و**مراد** إلى **المجتمع الجزائري**، و**سلمى** إلى **بريطانيا** و**سليم** إلى **المجتمع العربي**. نحو خطاب سياسي أكثر وضوحا وجرأة، ومشبع بالكثير من المعاني الثورية، وبذلك ساير المسرح النضالي بخطابه التحريضي والتوعوي الثورة التحريرية، وحث على قيامها. وللعلم، كانت معظم المسرحيات حينذاك، تعرض باللهجة العامية أو الدارجة، لأن المستعمر الفرنسي، قد حظر استخدام اللغة العربية، وذلك من خلال تقييد نشاط الحركة الإصلاحية، التي كانت تشجع هذا النوع الراقي من اللغة. بالإضافة أن "المهتمين بالمسرح الثوري، مالوا إلى استخدام اللهجة العامية، مثل: **كاتب ياسين**، **مصطفى كاتب**، **عبد الحليم رايس** و**باشتارزي**"[1]، وذلك بدافع "**الواقعية**" التي تقتضي من الكاتب المسرحي ألا ينساق وراء الأساليب والتراكيب اللغوية، التي قد تمنع المسرح أو تعوقه من أداء وظائفه المنتظرة منه (رسالته). ومع اقتراب الاستقلال، أصبح الخطاب المسرحي السياسي يحمل قضايا فكرية وفلسفية، تعبر عن القلق والاختيار الاجتماعي للنمط السياسي والاجتماعي، الذي يطمح المجتمع الجزائري إلى تحقيقه بعد الاستقلال.

لقد عرفت الفترة التي أعقبت الاستقلال، إنتاج العديد من المسرحيات ذات الطابع الثوري، حيث استمرت تروي لجيل الاستقلال الذين لم يعايشوا فترة الاحتلال الفرنسي، نضال المجتمع الجزائري وكفاحه من أجل انتزاع حريته، وما كابده من آلام ومعاناة في سبيل ذلك، فاعتبر المسرح بذلك وسيلة لحفظ وتوثيق التاريخ الثوري، والتعريف به. ومن بين أهم تلك المسرحيات نذكر: "**أبناء القصبة**" للراحل **عبد الحليم رايس** والتي عرضت لأول مرة عام **1963**، وتدور أحداثها في البيت الجزائري، كوحدة مكانية مقاومة، تنتج المقاومة وتستقبلها أيضا، حيث كان لكل فرد من العائلة دوره في الثورة التحريرية، بدءا بالأب **حمدان***، وتظهر المسرحية من خلال هذا البيت، الصورة المصغرة للمجتمع الجزائري، إن هذا البيت الرمز يتسع لكل الجزائر، لأن الثورة عامة رؤية اجتماعية.

3-2- الشعر الملتزم والقضية الفلسطينية:

[1] المرجع السابق، ص ص 8-9.

* قام بأداء دور الأب **حمدان** الفنان القدير **محمد كشرود**، كما قامت بدور زوجته **يمينة** الفنانة **نوريـة** والملقبة بزهرة السينما الجزائرية.

بالقدر الذي خدم المسرح الثورة الجزائرية، وعرف بها خارج حدود الوطن، كقضية إنسانية وحق مشروع للمجتمع الجزائري، عبر كذلك الشعر عن قضايا ثورية مماثلة، للعديد من المجتمعات والشعوب المحتلة. بل وكان أصدق وأرفع أدوات التعبير، التي استخدمت في التأثير على نفوس وعقول المتلقين، وإن بدى الشعر إنتاجا فرديا، غير أنه يعبر عن روح الجماعة ومشاعرها وظروفها المشتركة. فقد ارتبطت بعض صنوف الشعر بالدفاع عن قضايا إنسانية مصيرية، فاصطلح على تسميتها "**الشعر الملتزم**" لالتزامه التعريف بقضية معينة والدفاع عنها. إن الالتزام ، هو مشاركة الشاعر أو الأديب هموم مجتمعه الاجتماعية والسياسية، وكذا المواقف الوطنية لأفراد مجتمعه، والوقوف بحزم لمواجهة ما يتطلبه ذلك، إلى حد إنكار الذات في سبيل ما التزم به الشاعر أو الأديب. ويقوم الالتزام بالدرجة الأولى، على الموقف الذي يتخذه المفكر أو الأديب أو الفنان فيها. وهذا الموقف يقتضي صراحة ووضوحا وإخلاصا وصدقا واستعدادا منه، لأن يحافظ على التزامه دائما، ويتحمل كامل التبعات التي تترتب عن هذا الالتزام.

يعرف **جون بول سارتر J. P. Sartre** الأدب/ أو **الشعر الملتزم** بقوله: "مما لا ريب فيه أن الأثر المكتوب واقعة اجتماعية، ولا بدأن يكون الكاتب مقتنعا به عميق اقتناع، حتى قبل أن يتناول القلم. إن عليه بالفعل، أن يشعر بمدى مسؤوليته، وهو مسؤول عن كل شيء، عن الحروب الخاسرة أو الرابحة، عن التمرد والقمع. إنه متواطئ مع المضطهدين إذا لم يكن الحليف الطبيعي للمضطّهدين"[1]. ويشير **سارتر** إلى الدور الكبير، الذي يلعبه الأدب بما فيه الشعر، في مصير المجتمعات، فالأدب مسؤول عن الحرية، وعن الاستعمار، وعن التقدم، وكذلك عن التخلف. فالشاعر والحال هذه، فرد من مجتمعه وبحكم انتماءه هو جزء منه، يعيش واقعه ويتأثر بظروفه، فيكون بذلك الناطق باسمه، وتكون كلمته سلاحه، فعليه –إذن– تحديد الهدف جيدا، وتصويبها عليه بدقة، وبهذا المعنى، يكون الشاعر وسيطا بين قضية مجتمعه التي يؤمن بها والآخر المستهدف، وهكذا يكون التزامه هو التوسط. علما، أن الالتزام ليس مجرد تأييد نظري للفكرة، وإنما هو سعي لتحقيقها.

ويعد **محمود درويش** أحد أهم الشعراء الفلسطينيين والعرب والعالميين، الملتزمين بقضايا أوطانهم، والذين ارتبط اسمهم بشعر **الثورة والوطن المسلوب**، كما يعتبر من أبرز الذين أسهموا في تطوير الشعر العربي الحديث، حيث استطاع أن يرقى بقصيدة الحب إلى آفاق رمزية جديدة، حيث يتحول الافتراق عن الحبيبة والحنين إليها، معادلا للحنين إلى الأرض. ولد **محمود درويش** عام **1941** في قرية البروة وهي قرية فلسطينية تقع في **الجليل** قرب ساحل عكا، حيث كانت أسرته تملك أرضا هناك. لقد عايش **درويش** ظروف الاحتلال الصعبة التي ألمت بموطنه، واعتقل من قبل السلطات الإسرائيلية مرارا بدءا من عام **1961** بتهم تتعلق بتصريحاته وأشعاره، حتى عام **1972**، حيث توجه إلى **الاتحاد السوفياتي** للدراسة، وفي العام ذاته انتقل لاجئا إلى **القاهرة**. في الفترة الممتدة ما بين (**1973–1982**) عاش في **بيروت** وعمل رئيسا لتحرير مجلة "**شؤون فلسطينية**" وأصبح مديرا لـ"**مركز أبحاث منظمة التحرير**

[1] ما هو الشعر الملتزم؟، https://web.facebook.com/227902963952621/posts/279396948803222/?_rdc=1&_rdr، تاريخ الزيارة: 2019/05/13، التوقيت: 15:25

الفلسطينية" قبل أن يؤسس **مجلة الكرمل** عام **1981** وبحلول عام **1977** بيع من دواوينه العربية **أكثر** من **مليون نسخة**، لكن الحرب الأهلية اللبنانية كانت مندلعة بين عامي (**1975–1991**) فغادر بيروت عام **1982** بعد أن غزا **الجيش الإسرائيلي** بقيادة **ارئيل شارون** لبنان، وحاصر العاصمة بيروت مدة شهرين، وطرد **منظمة التحرير الفلسطينية** منها.

أصبح **درويش** بعدها "**منفيا تائها**" منتقلا بين **سوريا، قبرص، القاهرة،تونس** و**باريس**. وفي عام **1988**، انتخب عضوا في اللجنة المركزية لمنظمة التحرير الفلسطينية، حيث كان مقربا من الرئيس الراحل **ياسر عرفات** فاشتغل مستشارا له.كما أنه كتب بنفسه إعلان "**الاستقلال الفلسطيني**"، الذي تم به إعلان الاستقلال في **الجزائر** العام ذاته، إلى حين استقالته من **منظمة التحرير الفلسطينية**، احتجاجا على توقيع **اتفاقية أوسلو Oslo Agreement**. بعدها عاد **درويش** إلى فلسطين ليقيم في رام الله، إلى أن توفي في **الولايات المتحدة الأمريكية**، بعد إجراءه لعملية القلب المفتوح، في المركز الطبي **هيوستن** عن عمر يناهز **67 عاما**. نقل جثمانه إلى موطنه فلسطين، ودفن في **قصر رام الله الثقافي** في **13 أوت 2008**، الذي أعيد تسميته ليصبح "**قصر محمود درويش للثقافة**".

لقد تجاوزت تجربة **محمود درويش** الشعرية **40** عاما، ألف فيها ما يزيد عن **30 ديوانا** ما بين الشعر والنثر، بالإضافة إلى **08 كتب**، كما ترجم شعره إلى عدة لغات أجنبية، علما أن **درويش** كان يكتب بلغتين **العربية** و**العبرية**، والأخيرة –في اعتقادنا– تمثل رسالته المباشرة لمقاومة ورفض الاحتلال الإسرائيلي. من مؤلفاته: **أوراق الزيتون** (**1964**)، **ورد أقل** (**1986**)، **ذاكرة النسيان** (**1987**)، **لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي** صدرت بعد بضعة أشهر من وفاته. ومن قصائده من حوّلها بعض الملحنين إلى أغان أداها كبار الفنانين، مثل: **سميح شقير، ماجدة الرومي، مارسيل خليفة**.

محمود درويش Mahmoud Darwish

(**2008–1941**)

المصدر: http://www.google.fr

لم تكن الرمزية التي انتهجها **درويش** ملازمة لشعره منذ بداياته، وإنما جاءت نتاج مراحل متتالية، أثرت في حياته وظروف وطنه المحتل، مما أجبره على التنقل بين بلدان عديدة، وكان لكل ذلك أثره في صقل موهبته الشعرية، وتوجهه في الكتابة. حيث قسم النقاد مراحل شعر **درويش** إلى عدة أقسام، يجمع بينها علاقة الشاعر بوطنه وبقضيته "**القضية الفلسطينية**" وبالمنفى وترك الديار، وكل ذلك في ظل علاقته بالذات. وقد قسم الناقد **محمد فكري الجزار** شعر **درويش** إلى ثلاثة مراحل، نوردها على التوالي:[1]

المرحلة الأولى: تمثل مرحلة تواجده في الوطن، التي تشمل بدايات تكوين الشاعر، ووعيه بقضية وطنه، وتشكيل الانتماء لهذا الوطن، في ظل الاحتلال.

المرحلة الثانية: وهي مرحلة الوعي الثوري، وامتدت إلى عام **1982**، حيث غادر الشاعر بيروت، وفيها تم تنظيم مشاعره، التي كانت قد تكونت لديه في المرحلة الأولى.

المرحلة الثالثة: تعبر عن مرحلة الوعي الممكن والحلم الإنساني–خاصة في باريس– بعدما فقد الأمل في القومية العربية، بعد الخروج من لبنان والحرب الأهلية هناك،فالشاعر هنا لا هو في وطنه فلسطين تحت الاحتلال، ولا في مواجهة مباشرة مع الاحتلال، فلم يبق له سوى هذا الحلم الإنساني، فأصبح شعره تأملا إنسانيا ذاتيا، فساعده ذلك على الانفصال تدريجيا، عن خطابه الإيديولوجي المباشر، وشاع الترميز في شعره.

لقد عبرت أشعاره عن تجربة ممتزجة بين ما عايشه وشعبه في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي، حتى سمي بـ"**شاعر المقاومة الفلسطينية**" و"**شاعر الجرح الفلسطيني**"، فجاءت قصائده قريبة جدا من الواقع المعيش، وتمس مآسي وهموم الفلسطينيين وكل المستعمرين والبائسين، مما أدى إلى انتشارها وقبولها بينهم بشكل كبير. للإشارة، يصطلح على نقل الشاعر لتجربته في الأدب بـ"**الصورة الشعرية**" وتعد ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، وعنصرا مهما من عناصر البناء الشعري، فهي تمثل جوهر الشعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته الشعرية، والتعبير عن واقعه وخياله. إن الشاعر ومن خلال الصورة الشعرية يعيد إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية في ذهن المتلقي (السامع أو القارئ)، بما يبث في لغته من صور وخيالات، فالصورة الشعرية بهذا المعنى هي انسجام ذات الشاعر مع الموضوع. ومن ثم، تكمن أهمية الصورة الشعرية التي يرسمها الشاعر لأجل التأثير في المتلقي، وبالتالي تفاعله مع موضوع القصيدة.

لقد أسهم شعر **محمود درويش** في توعية الفلسطينيين، بضرورة التحرر ونيل الاستقلال، ودفعهم إلى مواجهة قوات المحتل الإسرائيلي، وحثهم على عدم الاستسلام والرضوخ له، بكل ما أوتوا من قوة، وأن لا يذخروا جهدا لأجل ذلك، وإن كانوا معدمون، فأجسادهم فدى الوطن، ومصيرهم التصدي للاحتلال. وهو ما تجلى بشدة، في قصيدته التي نعتبرها من أقوى أشعاره الثورية ونموذج للشعر الملتزم "**سقط القناع**". وسندرج فيما يلي مقطعا منها، للتعرف على أسلوب **درويش** في الإبداع الشعري:

[1] محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع– القاهرة، ط2، 2002، ص ص 217–239.

"سقط القناع.. عن القناع.. عن القناع..
سقط القناع..
لا إخوة لك يا أخي،,,لا أصدقاء!
يا صديقي،,,لا قلاع!
لا الماء عندك،لا الدواء , لا السماء, ولا الدماء..
ولا الشراع ولا الأمام ولا الوراء..
حاصر حصارك .. .لا مفرُّ!
سقطت ذراعك فالتقطها!
واضربْ عدوك..لا مفر..
وسَقَطْتُ قربك، فالتقطني!
واضرب عدوك بي، فأنت الآن:
حرٌّ
حرٌّ
وحرٌّ
قتلاك .. أو جرحاك فيك ذخيرة!
فاضرب بها ! اضرب عدوك..لا مفرُّ!
أشلاؤنا أسماؤنا..أسماؤنا أشلاؤنا
حاصر حصارك بالجنون!
وبالجنون!
وبالجنون!
ذهب الذين تحبهم، ذهبوا..
فإما أن (تكون)
أو (لا تكون)

4 – الفن رؤية نقدية للواقع الاجتماعي:

مثلما يعكس الفن الواقع الاجتماعي، ويعبر عن معاناة وهموم المجتمعات والشعوب، فإنه كذلك أداة قوية لنقد وتعرية الحقائق، وعرض المسكوت عنه في الحياة الاجتماعية، فالفن له القدرة على التعبير عن أخطاء وانزلاقات وانحرافات الأفراد والجماعات في المجتمع، وبأساليب متنوعة، منها: التشكيلية، الهزلية أو الكوميدية، المأساوية أو التراجيدية..، وبطرق مباشرة أو غير مباشرة (رمزية). ومن بين أهم الفنون التي سعت إلى تبيان الأخطاء والانحرافات في المجتمع، أو التنبيه لبروز ظواهر مرضية أو سلبية فيه، نجد السينما والموسيقى.

4-1- السينما والمشكلات الاجتماعية:

لا يندهش المتتبع لظهور فن السينما في العالم -إطلاقا- من أسبقية الجانب التقني على الجانب الفني الإبداعي، فقد سبق اختراع الأخوين الفرنسيين **لوميير Lumière**، العديد من الاختراعات التي تجسد بقوة اقتناص الآلات السينماتوغرافية، صورة الواقع والوجود الذي عاشته المجتمعات الأوروبية وشمال أمريكا، أواخر **القرن 19**. لقد كان لاقتناص لحظات من الحياة الاجتماعية وتخليدها، على شكل صور متحركة، الأثر الكبير في دفع المبدعين إلى تطويع الاختراع الجديد، لخدمة الفن والمجتمع، ولم تمض سنوات قليلة، حتى بدأت تتضح الملامح السينمائية في الأفق، فأخذت العروض تتضاعف، وتبع ذلك تطور في بناء العروض، فتجلت بذلك حقيقة هذا الفن الجديد، كفن مستقل عن المسرح والأدب، وتميز عنهما.

ولأن الفن بصفة عامة يمكن أن يؤدي وظائف التوعية والتنوير والفضح والكشف، فقد استخدم فن السينما، لتوصيف العديد من الظواهر والمشكلات الاجتماعية، المتمخضة عن عوامل متعددة ومتداخلة (العوامل السياسية والاقتصادية مثلا). وذلك ما جسدته السينما العالمية وعلى رأسها الأمريكية، مطلع **القرن 20**، ضمن أفلام بوليسية (الحركة Action) دينية، تاريخية ووثائقية، أو حتى أفلام المغامرات والخيال العلمي، حيث يبرز البطل دائما قيم الخير والحق، في صراعه الأبدي وقيم الشر والظلم، وهو ما تصوره-على سبيل المثال-أفلام: **باتمان Batman** بكل أجزاءه، وكذلك سلسلة الأبطال الخارقين بشكل عام (.. **Hulk, Iron Man, Spider Man**). أو تناول سير أبطال تاريخيين للتعريف بهم من جهة، وتجسيد الفكرة ذاتها من جهة أخرى، مثل فيلم "**أسد الصحراء**" الذي يروي سيرة كفاح بطل المقاومة الليبية "**عمر المختار**" في مواجهة جيش **موسوليني B. Mussolini** قبيل الحرب العالمية الثانية. أنتج الفيلم عام **1981**، وقام بإخراجه المخرج السوري **مصطفى العقاد**، وتقمص دوره الفنان الأمريكي/ المكسيكي **أنطوني كوين Anthony Quinn**. ناهيك عن أفلام الكرتون، والتي لا يختلف موضوعها عن الفكرة الرئيسية المتمحورة حول المواجهة بين القيم الإنسانية المتضادة، مثل:"**الخير والشر**"، "**الظلم والعدل**"، "**الشجاعة والجبن**". إضافة إلى الأفلام العاطفية والاجتماعية، التي تعالج موضوعات ذات طبيعة معيارية-أخلاقية، مثل: **الخيانة، الإجرام، الانحراف**..، وهي في مجملها تمثل الظواهر المرضية أو غير الصحية في المجتمع، أو تلك التي يستهجنها من الناحيتين الثقافية والدينية.

إن السينما الجزائرية ورغم حداثة عهدها، مقارنة بميلاد السينما في العالم، قد وظفها عدد غير بقليل من المبدعين والمخرجين السينمائيين الجزائريين، للتعريف بمشكلات المجتمع الجزائري المعاصر، خاصة في الفترة التي أعقبت الاستقلال، وتحديدا في **السبعينيات**. ذلك أن الإنتاج السينمائي قبل ذلك كان هزيلا، ومقتصرا بشكل أساسي على التعريف بالثورة التحريرية، وفضح الممارسات الاستعمارية الوحشية، لاسيما فترة **الستينات**، حيث كان "أول فيلم طويل للمخرج الجزائري **مصطفى بديع** بعنوان "**الليل يخاف من الشمس La Nuit a peur du Soleil**" عام

1965"[1]. وقد توالت الأفلام الثورية بعد ذلك بكثرة إنتاجا وعرضا، كون صور الاستعمار الفرنسي، لا تزال ماثلة أمام أعين المبدعين والجزائريين عموما.

وتزامنا وأوضاع المجتمع الجزائري، الذي أخذ يسير صوب التنمية والتخطيط، ضمن مجالات الصحة والتعليم والسكن والتشغيل، طفت على السطح مشكلات اجتماعية متعددة، هي وليدة تلك التحولات الاقتصادية والسياسية والثقافية، التي خبرتها الجزائر عقب استقلالها. فقدمت السينما الجزائرية هذه المشكلات ضمن مجموعة من الأفلام، التي اتخذت من الواقع المعيش موضوعا لها، فجاءت غالبية أفلام ما بعد الاستقلال وبخاصة في **السبعينيات**، واقعية ومباشرة في طرحها لفكرة الفيلم أو موضوعه، معتمدة الأسلوب الكوميدي الساخر في عرضها، نظرا لأهمية الأسلوب الكوميدي في تمرير الأفكار، وتجاوب الجمهور معه. وكان مما أثمرت به مرحلة الاستقلال النمو الديموغرافي المهول، نتيجة التحسن في الأوضاع الصحية من جهة، والجهل بأسلوب تنظيم النسل من جهة أخرى.

ولعل أكثر الأفلام التي عبرت عن تلك المشكلة فيلم "**عش باثناش Un Nid a 12**" للمخرج الفنان **محمد حلمي**، الفيلم أنتج عام **1976**، ويعرض بأسلوب هزلي عواقب النمو الديمغرافي وعدم تنظيم النسل، من خلال حالة عائلتين: الأولى تتكون من الأب والأم واثني عشرة طفلا، ما أثقل كاهل الوالد وأتعبه، وزاد من معاناته عدم قدرته على سد حاجياتهم المتزايدة (من مأكل وملبس ومصاريف الدراسة..)، بالإضافة إلى زوجته المريضة والمنهكة. أما العائلة الثانية، فتتكون من أب وأم وطفليهما، حيث كانوا يستمتعون بحياتهم، لقدرة الأب وكفايته في الإنفاق على عائلته الصغيرة العدد، والذي كان يتحسر دائما على حال صديقه أبو الإثني عشرة طفلا.

مشاهد من الفيلم الاجتماعي الجزائري "عش باثناش"

لقد سايرت السينما الجزائرية جل التحولات الاجتماعية والثقافية، التي شهدها المجتمع الجزائري غداة الاستقلال، فعرضت العديد من المشكلات الاجتماعية، ضمن عدد من الأفلام، نذكر منها: حقوق المرأة العاملة (**ليلى**

[1] بغداد أحمد بلية، صور واقعية من السينما الجزائرية، البدر الساطع للطباعة والنشر- العلمة، ط1، 2018، ص 17.

والأخريات 1977)، النزوح الريفي (**رحلة شويطر 1980**)، تعدد الزوجات (**امرأتان 1992**)، الفساد الإداري والسياسي (**كرنفال في دشرة 1994**)..إلخ.

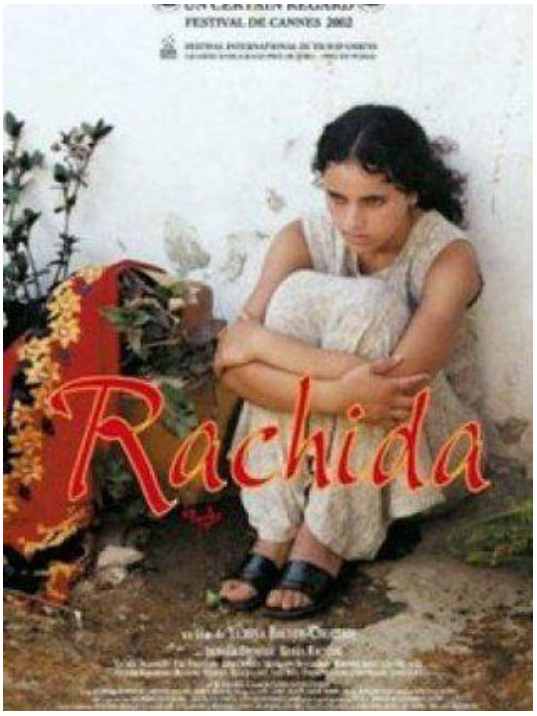
يسرد الفيلم الواقعي/الخيالي الثاني "**القلعة**" لمخرجه **محمد شويخ**، المنتج عام **1987**، والذي جذب انتباه النقاد والمشاهدين، في العديد من المهرجانات الدولية، رؤية المخرج المتميزة، التي يحاول من خلالها نقد المجتمع الجزائري المنغلق على نفسه، والمليء بالتناقضات الصارخة، والخفية غير المفصح عنها، تماما كالقلعة المحاطة بالصخور والصخور الذهنية. تدور أحداث الفيلم حول الشاب قويدر ووالده الشيخ الجيلالي رجل الدين، حيث تجمع بينهما علاقة هشة، على عكس العلاقة المتينة التي يفترض أن تكون بين الأب وابنه، يحاول هذا الشاب جذب انتباه زوجة الإسكافي، وعشيقة والده، وحينما يكتشف الأخير أمره يقرر تزويجه، ولأنه لم يعثر على الفتاة التي تقوم بالدور، يقرر والده إجراء الزفاف بالاتفاق مع الجميع، ليتفاجأ قويدر ليلة الدخلة بأن العروس ما هي إلا دمية، فيخرج هاربا دون وعي، لينتحر في مشهد مثير[1].

مشهد من الفيلم السينمائي " القلعة"–1987

لكن، وبعد ثلاثة عقود متتالية من الإنتاج السينمائي، تغير الوضع مطلع **التسعينات** مع دخول المجتمع الجزائري مرحلة العشرية السوداء، وقد عبرت السينما عن تلك المرحلة بإنتاج عدد من الأفلام التي تفضح الممارسات الإرهابية، وتكشف عن حقيقة بعدها عن الدين، وأنها تستهدف الصعود إلى السلطة والتحكم في مصير المجتمع، بما يخدم مصالحها ومآربها الخاصة. ويعتبر فيلم "**رشيدة**" لمخرجته **يمينة بشير شويخ**، من بين أهم الأفلام التي عالجت ظاهرة الإرهاب في الجزائر، وبخاصة اختطاف النسوة واغتصابهن، من طرف الجماعات الإرهابية، وذلك عام **2002**، بعد تطبيق قانون **الوئام المدني** الذي أقره الرئيس السابق **عبد العزيز بوتفليقة**، حال توليه الحكم بتاريخ **13 جويلية 1999** (بحوالي سنتين). علما أن الفيلم قد نال **15 جائزة دولية**، ويروي حياة شابة مطلقة تدعى **رشيدة**، تشتغل بالتدريس وتعيش مع والدتها، تنقلب حياتها ذات يوم، عندما تتوجه إلى عملها دون أن تغطى رأسها بخمار، مما يجعلها هدفا لمجموعة إرهابية تخطفها، وتكلف أحد أفرادها بتفجير المدرسة التي تعمل بها، لكن رشيدة ورغم الظروف

[1] المرجع السابق، ص 100 (بتصرف).

الصعبة التي مرت بها، تنجح أخيرا في الحفاظ على حياتها، وتهرب إلى الريف لتواصل عملها، بعزيمة وثبات المرأة الجزائرية المناضلة.



بوستير الفيلم الجزائري "رشيدة Rachida" –2002

4-2- الراب وقضايا التهميش الاجتماعي:

يتفق العديد من الفلاسفة والمفكرين، على أهمية الموسيقى في التعبير عما يختلج الذات الإنسانية، من مشاعر وانفعالات (اللذة والألم)، وبالتالي أكثر الفنون تعبيرا عن حالات الفرد النفسية، وحتى ظروف المجتمع المتباينة (السلم والحرب)،ولذلك تعد لغة العالم التي تخاطب المشاعر والحس، دون الحواجز الثقافية والدينية والجغرافية. ولأنها تؤدي وظائف اتصالية تفاعلية، فلها القدرة على التعبير عن موضوعات اجتماعية ونفسية وسياسية متعددة، كما بمقدورها أيضا أن تمارس وظيفة النقد وأن تبرز مواطن الخلل وبؤر التوتر، في الحياة الاجتماعية للمجتمعات والشعوب. ومن بين أكثر أنماط الموسيقى التي تعبر عن نقدها الدائم لأوضاع المجتمع المتردية والسياسة والسلطة، والتي ارتبطت بالفئات الاجتماعية المضطهدة والبائسة والمتمردة، موسيقى **الراب Rap** العالمية.

والراب هو نمط غنائي، انبثق عن ثقافة "**الهيب هوب Hip Hop**"، التي ظهرت مطلع **السبعينيات** من **القرن20**؛ وهي موجة فنية خاصة بالأميركيين الأفارقة، سرعان ما انتشرت في أنحاء الولايات المتحدة الأمريكية

وخارجها، حيث تحولت إلى ثقافة، تعبر عن طبيعة هذا المجتمع الأسود ومعاناته من التمييز العنصري. ارتكزت هذه الحركة على عدد من الفنون، كالموسيقى والغناء والرقص والرسم، وأطلق عليه اسم "**الهيب هوب**"[1].

يعود تاريخ **الهيب هوب** إلى سنة **1970**، حين قرر عضو في إحدى العصابات السود في حي **ذا برونكس** ولاية **نيويورك New-York**، ويدعى **كيفين دونفان Kevin Donovan**، تأسيس جمعية فنية ورياضية، ينخرط فيها الشباب بعيدا عن العصابات الإجرامية، وتنصهر بداخلها مواهبهم وطاقاتهم،وذلك بعد تأثره بمقتل أحد أصدقائه، أثناء مطاردته من قبل الشرطة. لقد حقق **كيفين دونفان** ما طمح إليه بمساعدة صديقه **كول هيرك Kool Herc**، وهو منسق أغان من أصول جامايكية، وهو الذي قام بتأسيس النمط الموسيقي الخاص بهذا التيار. وبالرغم من أن الهدف الرئيسي كان نبذ العنف؛ فإن حفلات الهيب هوب التي انتشرت في أحياء السود، كانت ذات سمعة سيئة في بعض الفترات. فقد كانت الحفلات الفنية الصاخبة ملجأ ومأوى لأعضاء العصابات ومروجي المخدرات.

إن كلمة **راب Rap** اختصار لعبارة "**Rhythmic African Poetry**" وترجمتها باللغة العربية "**الشعر الإفريقي ذو القافية/ أو المقفى**". إن نصوص الراب عبارة عن مزيج من الشعر والنثر والغناء، ولا يشترط في هذا النمط الموسيقي، أن يكون مؤديه صاحب صوت جميل، لذلك يسمونه **rapper** بمعنى "**مؤدي الراب**" وليس المغني أو المطرب.كما أن "رسالتها البسيطة وتركيبها الموسيقي المبسط، يقلل من القدرة على التفكير، بينما يشجع الاستماع إلى سيمفونيات بيتهوفن المعقدة وفهم الفروق الدقيقة، التي تنقلها على استجابات أكثر عمقا"[2]. ويعتمد أداء الراب على معاني الكلمات نفسها، والمصحوبة بإيقاع صاخب، مع القليل من النبرات الصوتية المرتفعة أو المنخفضة، التي تعبر عن الشعور بالغضب أو الحزن أو الرضا، وهي نبرات ينبغي أن تتوافق مع كلمات النص المؤدى.

كما يرتدي مؤدو الراب لباسا فضفاضا، يتسم بمقاساته الواسعة، فيمنحهم مرونة في الرقص والحركات المصاحبة لهذا النمط الموسيقي، التي تعبر عن احتجاج جسدي (لغة الجسد والإشارات والحركات المستخدمة). إن أجساد **الرابرز** ترمز للحرية التي تفتقدها الفئات الاجتماعية المحرومة والمهمشة في المجتمع، فاللباس الفضفاض والوشم على الذراعين خاصة، يتعارض وطرق التمظهر لدى الفئات الاجتماعية الثرية أو ذات النفوذ، التي تظهر احتراما لموقعها الاجتماعي. ويشير **جورج ليبستز G. Lipsitz** في تحليله أن "افتتان الهيب هوب بالسلع (سلاسل الذهب، السيارات السريعة..إلخ) عبارة عن محاكاة هزلية مفرطة للثقافة السائدة، أي نوع من التعبير عن فانتازية مراهقة، تحوي بين طياتها إحساسا هداما بتطرفها"[3]. ناهيك عن "التلفظ الفحولي النابي نحو المومسات والبغايا، الذي يشكل أحد

---

[1] محمد كريم، الهيب هوب... فن نبذ العنف https://www.alaraby.co.uk.miscellaneous/2015/8/28/، تاريخ الزيارة: 2019/06/19، التوقيت: 15:45

[2] ديفيد إنغليز وجون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ترجمة: لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات– الدوحة وبيروت، ط1، 2013، ص 78.

[3] سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، منشورات عالم المعرفة– الكويت، 2015، ص 214.

أعراف الراب التجارية السائدة. بالطبع يسري هذا العرف تحديدا، لأنه يطعن النساء والليبراليين وقيم العائلة وغيرها؛ فهو يمثل التمرد"[1]. فالراب والحال هذه، يعبر عن ثقافة فرعية (الهيب هوب)، تبحث عن شرعية الاعتراف بها.

من مشاهير الراب Rap الأمريكيين من اليمين إلى اليسار (**2Pac**، **Busta Rhymes**، **Eminem**)

المصدر: http://www.wikipedia.org

لقد عرف الراب انتشارا كبيرا منذ **تسعينات القرن 20**، خارج الولايات المتحدة الأمريكية إلى العديد من الدول الأوروبية والآسيوية والإفريقية بما فيها العربية، حيث لعبت وسائل الإعلام الجماهيرية دورا أساسيا في ذلك، حتى غدا الراب الفن الأسرع انتشارا في العالم. لقد سمح هذا النمط الموسيقي خاصة لدى فئة الشباب، بالتعبير عن معاناتهم أو غضبهم واستيائهم من ظروف الحياة القاسية، وظلم السلطة وتعسف القوانين، باستخدام اللهجة المحلية، التي يفهمها المتلقين من مجتمعهم. لقد أصبح الراب ببساطة أداة لنقد المجتمع، والتحسيس بثغرات النظام السياسي، وتردي الوضع الاقتصادي، ناهيك عن المشكلات العاطفية والنفسية، التي تميز مرحلة الشباب، حيث يعتمد مؤدو الراب على أنفسهم في كتابة نصوصهم، ومن ثم تعبر أغاني الراب –عادة– عن تجارب شخصية، لأولئك الذين يشتركون في الثقافة نفسها. ولذلك يتفرع عن الراب أنواع أخرى متعددة، بتعدد موضوعاتها وباختلاف ايقاعاتها، وبطبيعة الحال فإن لكل منها جمهورها، نذكر منها:

- كرنك **Crunk**
- جي فنك **G-Funk**
- هاردكور راب **Hardcore Rap**
- راب العصابات **Gangasta Rap**
- آر أند بي **R&B**

[1] المرجع السابق.

إن الراب إذن، قادر على إحداث التغيير، والدفع إليه والتحريض على رفض الواقع الاجتماعي والتمرد عليه، وهذا ما تمت ملاحظته من خلال انتشار هذا النمط الموسيقي وذيوعه، بين المجتمعات التي تعاني تسلط حكامها، وخنق حرياتها، وتهميش شبابها. ومن ثم، فإن الراب ليس مجرد ممارسة فنية فحسب، وإنما نمط في التفكير والوجود، فقد أبقت موسيقى الراب على صلاتها مع حركة الشارع، الذي انبثقت عنه منذ **السبعينيات**، لذلك يعدها النقاد معارضة أساسا في زخمها.

المراجع:

1 - أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، ط1، 2010

2 - إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 1998

3 - أوستن هارينغتون، الفن والنظرية الاجتماعية: نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2014

4 - بغداد أحمد بلية، صور واقعية من السينما الجزائرية، البدر الساطع للطباعة والنشر- العلمة، ط1، 2018

5 - بيار بورديو، أسباب عملية- إعادة النظر بالفلسفة، ترجمة: أنور مغيث، دار الأزمنة الحديثة- بيروت، ط1، 1998

6 - جانيت وولف، علم الجمالية وعلم اجتماع الفن، ترجمة: ماري تريز عبد المسيح وخالد حسن، المجلس الأعلى للثقافة، 2000

7 - حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت ومنشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2007

8 - ديفيد إنغليز وجون هغسون، سوسيولوجيا الفن (طرق للرؤية)، ترجمة: ليلى الموسوي، عالم المعرفة- الكويت، 2007

9 - ديفيد إنغليز وجون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ترجمة: لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات- الدوحة وبيروت، ط1، 2013

10 – دين الهناني أحمد، الخطاب السياسي في المسرح الكلاسيكي الجزائري، مجلة جماليات، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم، العدد: 03، ديسمبر 2016

11 – سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، منشورات عالم المعرفة- الكويت، 2015

12 – عواطف عطيل، بيار بورديو وسوسيولوجيا الهيمنة (دراسة في الآليات والعلاقات والتجليات)، مؤسسة النشر نور- ألمانيا، 2019

13 – ما هو الشعر الملتزم؟

https://web.facebook.com/227902963952621/posts/279396948803222/?_rdc=1&_rdr

تاريخ الزيارة: 2019/05/13، التوقيت: 15:03

14 – محمد بلقائد أمايور، سوسيولوجيا الفن- مدخل لقراءة إسهامات بيير بورديو،

http://www.m.ahewar.org/m.asp?، تاريخ الزيارة: 2018/04/11، التوقيت: 15:03

15 – محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ط2، 2002

16 – محمد كريم، الهيب هوب... فن نبذ العنف

https://www.alaraby.co.uk.miscellaneous/2015/8/28/

تاريخ الزيارة: 2019/06/19، التوقيت: 15:25

17 – نتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، ترجمة: حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2011

18 – هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ترجمة: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق، ط1، 2010

19– Matthew Rampley, De L'art considère comme Système Social. Observations sur La Sociologie de Niklas Luhmann, https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2005-2-page-157.htm, Date : 18/05/2018, Heure : 15 :20

20– P. Bourdieu, Le Sens Pratique, coll. «Le Sens Commun », Ed. de Minuit, Paris, 1980

خـــاتمة

بهذا نكون قد استوفينا كل محاضرات مقياس "علم اجتماع الفن"، ونأمل أن نكون قد وفقنا ولو بقدر ضئيل في تعريف الطلبة بمفهوم الفن وعلم اجتماع الفن ورواده ومجالاته، وأن تكون هذه المطبوعة البيداغوجية معينا لهم لفهم المحاضرات واستيعابها، وتلافي نقاط الغموض واللبس في بعض ثناياها أو جزئياتها، وأن يستفيد منها كل الأساتذة والباحثين المهتمين بالشأن السوسيولوجي والفني على حد سواء، أو أن تكون – لما لا– أرضية خصبة لبحوث علمية أخرى ضمن هذا المجال الممتع. تمنياتي بالتوفيق لكل الدارسين والمنقبين عن الحقيقة العلمية، وأختم قولي بقوله تعالى، بعد بسم الله الرحمن الرحيم:

﴿رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا﴾

سورة البقرة: الآية 286

المصادر والمراجع

أ – المصادر:

1 – القرآن الكريم: برواية ورش، بيت القرآن للطباعة والنشر– حمص، 2014

ب – المراجع:

2 – إبراهيم الحيدري، النظرية الجمالية عند تيودور أدورنو http ://www.ahewar.org

3 – إبراهيم حجاج، مدخل إلى علم الجمال (المفهوم– النشأة– الأهمية) http://www.ahewar.org

4 – إبراهيم مدكور، معجم العلوم الاجتماعية (انجليزي– فرنسي– عربي) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975

5 – أبو صالح الألفي، تاريخ الفن العام، دار التوزيع والنشر (د.ت)

6 – أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة– الدار البيضاء، ط1، 2010

7 – أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية (انجليزي– فرنسي– عربي) مكتبة لبنان– بيروت، ط2، 1982

8 – إدوار الخراط، فجر المسرح (دراسات في نشأة المسرح)، دار البستاني للنشر والتوزيع– القاهرة، 2003

9 – إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، 1998

10 – آرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبده جرجس، المركز القومي للترجمة– القاهرة، 2008

11 – إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة: سعيد الغانمي، كلمة ومنشورات الجمل– أبو ظبي وبيروت، ط1، 2009

12 – أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر– القاهرة، ط1، 2013

13 – أوستن هارينغتون، الفن والنظرية الاجتماعية: نقاشات سوسيولوجية في فلسفة الجماليات، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة– بيروت، ط1، 2014

14 – إيكه هولترانكس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة: محمد الجوهري وحسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1999

15 – باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة– بيروت، ط1، 2015

16 – بغداد أحمد بلية، صور واقعية من السينما الجزائرية، البدر الساطع للطباعة والنشر– العلمة، ط1، 2018

17 – بيار بورديو، أسباب عملية– إعادة النظر بالفلسفة، ترجمة: أنور مغيث، دار الأزمنة الحديثة– بيروت، ط1، 1998

18 – ثروت عكاشة، الفن المصري القديم (ج 2)، دار المعارف– الإسكندرية، (د.ت)

19 – جان فرانسوا دوروتيه، معجم العلوم الإنسانية، ترجمة: جورج كتورة، كلمة ومجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– أبوظبي وبيروت، 2009

20 – جانيت وولف، علم الجمالية وعلم اجتماع الفن، ترجمة: ماري تريز عبد المسيح وخالد حسن، المجلس الأعلى للثقافة، 2000

21 – جميلة محمد المحمد، الفولكلور وأهمية توظيفه واستلهامه
http://alhiwarmagazine.blogspot.com/search/label/

22 – جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة- القاهرة، 2011

23 – جوردون جراهام، فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، ترجمة: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة، ط1، 2013

24 – جوناثان ري وج.أو. أرمسون، الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة: فؤاد كامل وآخرون، المركز القومي للترجمة- القاهرة، ط1، 2013

25 – حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الأنثروبولوجيا في المجالين النظري والتطبيقي، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، ط2، 2009

26 – حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت ومنشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2007

27 – حنان العتيبي، فلسفة الإستاطيقاhttp://i0.wp.com/hekmah.org

28 – ديفيد إنغليز وجون هغسون، سوسيولوجيا الفن (طرق للرؤية)، ترجمة: ليلى الموسوي، عالم المعرفة- الكويت، 2007

29 – ديفيد إنغليز وجون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ترجمة: لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات- الدوحة وبيروت، ط1، 2013

30 – دين الهناني أحمد، الخطاب السياسي في المسرح الكلاسيكي الجزائري، مجلة جماليات، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم، العدد: 03، ديسمبر 2016

31 – سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، منشورات عالم المعرفة- الكويت، 2015

32 – سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة (عربي- فرنسي)، دار الكتب العلمية- ، 2005

33 – شارلوت سيمور- سميث، موسوعة علم الإنسان المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة: علياء شكري وآخرون، المركز القومي للترجمة- القاهرة، ط2، 2009

34 – شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، منشورات عالم المعرفة- الكويت، 2001

35 – شريف كناعنة، دراسات في التراث والثقافة والهوية، مواطن المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية- رام الله، 2011

36 – صلاح الدين شروخ، مدخل في علم الاجتماع، دار العلوم للنشر والتوزيع- عنابة، 2005

37 – طوني بينيت ولورانس غروسبيرغ، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2010

38 – عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998

39 – عبير قريطم، الأنثروبولوجيا والفنون التشكيلية الشعبية، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط1 ، 2010

40 – عصام البغدادي، مفاهيم فكرية -علم الجمال- ج1- التعريف والاتجاهات والتصنيف (بتصرف)/http://www.ahewar.org

41 – عباس نوري خضير الفتلاوي، نظرية جاك لاكان
http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx?fid=13
42 – عواطف عطيل، مدخل في الأنثروبولوجيا، النشر نور- ألمانيا، 2018
43 – عواطف عطيل، بيار بورديو وسوسيولوجيا الهيمنة (دراسة في الآليات والعلاقات والتجليات)، مؤسسة النشر نور- ألمانيا، 2019
44 – م. روزنتال وب. يودين، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، (د.ت)
45 – ماكس فيبر، الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، ترجمة: حسن صقر، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2013
46 – مجدي كامل، أفلاطون فيلسوف الأزمنة والعصور، دار الكتاب العربي- دمشق والقاهرة، ط1، 2016
47 – محمد الجوهري وآخرون، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، ط1، 2006
48 – محمد بلقائد أمايور، سوسيولوجيا الفن- مدخل لقراءة إسهامات بيير بورديو
http://www.m.ahewar.org/m.asp?
49 – مصطفى جاد، توثيق التراث الأنثروبولوجي والتواصل مع التجربة الفولكلورية، مجلة التغير الاجتماعي والعلاقات العامة في الجزائر، العدد: 03، جامعة محمد خيضر- بسكرة
50 – مصلح الصالح،الشامل قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية (انجليزي- عربي)، دار عالم الكتب- الرياض، ط1، 1999
51 – محمد عيلان، الفنون الشعبية الجزائرية: واقع وآفاق، مجلة التواصل، عدد: 06، مديرية النشر لجامعة باجي مختار- عنابة، 2000
52 – محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ط2، 2002
53 – محمد كريم، الهيب هوب... فن نبذ العنف
https://www.alaraby.co.uk.miscellaneous/2015/8/28/
54 – ميشال فراجونار، التيارات الثقافية الكبرى في القرن العشرين، ترجمة: محمد كامل ضاهر، دار البيروني- بيروت، ط1، 2004
55 – نتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، ترجمة: حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط1، 2011
56 – هارلبس وهولبورن،سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ترجمة: حاتم حميد محسن، داركيوان للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق،ط1، 2010
57 – هربرت ريد، الفن والمجتمع، ترجمة: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد (صلى الله عليه وسلم)، (د.ت).
58 – هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998
59 – هيغل، المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، ط3، 1988
60 – وفاء حمودة، ميلاني كلاين- رائدة التحليل النفسيhttp://civicegypt-org

61– Emmanuel Pedler, Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musiciennes, https://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2010-2.htm**.**

62– Dictionary of Theatre (Ar/En/Fr), http// :ldlp-dictionary.home/words/74

63– Matthew Rampley, De L'art considère comme Système Social. Observations sur La Sociologie de Niklas Luhmann, https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2005-2-page-157.htm

64– Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge, Tavistock , London, 1972

65– P. Bourdieu, Le Sens Pratique, coll. «Le Sens Commun », Ed. de Minuit, Paris, 1980

66– Pidoux, Jean-Yves: Sociologie du théâtre, in: Kotte, Andreas (Ed.): Dictionnaire du théâtre en Suisse, Chronos Verlag Zurich 2005, vol. 3

67– Sociologie de la musique, https://fr.wikipedia.org/wiki/sociologie_de_la_musique#p-search,

68 – ما هو الشعر الملتزم؟
https://web.facebook.com/227902963952621/posts/279396948803222/?_rdc=1&_rdr

69 – taha-beauxarts.blogspot.com/2012/03/blog-post_5305.html؟ما هي الفنون الجميلة

70 – ما هي الفنون السبعة؟ http://shof.co.il/?mod=42294

71 – مفهوم الفنون السبعة وأهميتها
https://www.thaqfya.com/seven-arts- معلومة ثقافية /painting

72 – فن ما قبل التاريخ/https://www.marefa.org

الصور الفوتوغرافية https://www.marefa.org/

http://www.google.fr
http://www.wikipedia.org