دروس في سوسيولوجيا الفن

(السنة أولى جذع مشترك، قسم الفنون)

الدكتورة باحفيظ سنوسية

الموسم الجامعي

2020-2021

سوسيولوجيا الفن: المؤسسون

لقد أكدت مدام دوستايل في كتابها المعنون "الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية" حوالي 1800م، إرتباط الأدب الوثائق بمجتمعه، حيث تعتبر ذلك الكتاب أول محاولة لجمع الأدب والمجتمع في دراسة واحدة منهجية.

وقد حددت "مدام دوستايل" موقفها قائلة: "لقد عزمت على أن أنظر في مدى تأثير الدين والعادات والتقاليد في الأدب وهذا تأثرا بأستاذها "مونتيسكيو" وكتابه "تاريخ الحقوق"، حيث يمكن أن تتكلم عن روح الأدب وفيه بدأت كلمتا "عصري" و"وطني" تنحيان منحى جديدا وأصبح الأدب يعلل تنوعه عبر الأزمنة والأمكنة بمحتمعاته البشرية وخصائصها المميزة.

وفي هذا الوقت برز مفهوما "روح العصر" و"الروح الوطنية" وذلك في منتدى مدام دوستايل وأصدقائها الألمان، وقد كان **تين Taine** من أهمهم ومعروف عليه مقارنة الأدب بالعلم ودراسته له من زوايا: **العرق، البيئة والزمن**، وتفاعل هذه العوامل الثلاث هو ما يحدد الظاهرة الأدبية، غير أن "لانسون" **George Lanson** يعارضه بصدد مفهوم "العلم الإنساني"؛ فالأدب يعد أكثر تعقيدا خاصة وأن الأدب تتحكم فيه عبقرية المبدع، لذلك

تعقيدا خاصة وأن الأدب تتحكم فيه عبقرية المبدع، لذلك فإن نتائج الدراسة الأدبية لا يمكن أن تكون بنفس دقة نتائج العلوم الدقيقة.

إن المنهج السوسيولوجي عند هؤلاء كان يطبق على الآداب والفنون بنفس الدرجة وقد أخضع "كارل ماركس" الفن والأدب لنفس منهجه مع الاقتصاد، غير أن أول من ناقش النظريات الماركسية قد أبدو حذرا شديدا في تعاملهم مع الأدب، وقد جمعت نظريات "ماركس" و"إنجلز" في مؤلف بعنوان "حول الأدب والفن"، وقد جاء هذا الكتاب مخيبا للآمال.

وفي نطلع القرن العشرين تكونت نظرية ماركسية حقيقية مع "بليخانوف" Plekhanov الناقد السوفياتي الذي نظر إلى الأدب والفن في علاقتهما الغير منفصلة عن المجتمع، حيث ركز على الفنان في معرض تأثره بالعناصر التاريخية والاجتماعية، والنتيجة المنهجية لهذا الموقف هي: "إن المنهج التاريخي الذي هو أساس البحث الأدبية السوفياتي، يعتمد كمعيار أولي لأي عمل في درجة إخلاصه في عرض الحقيقة بمختلف عقدها".

ولقد بدأت صرامة "جورج لوكاتش" وتلميذه الفرنسي "لوسيان غولدمان" في تطبيق المنهج السوسيولوجي الماركسي، ولكن على درجة من وعي المشاكل الجمالية.

حقيقية مع "بليخانوف" Plekhanov الناقد السوفياتي الذي نظر إلى الأدب والفن في علاقتهما الغير منفصلة عن المجتمع، حيث ركز على الفنان في معرض تأثره بالعناصر التاريخية والاجتماعية، والنتيجة المنهجية لهذا الموقف هي: "إن المنهج التاريخي الذي هو أساس البحث الأدبية السوفياتي، يعتمد كمعيار أولي لأي عمل في درجة إخلاصه في عرض الحقيقة بمختلف عقدها".

ولقد بدأت صرامة "جورج لوكاتش" وتلميذه الفرنسي "لوسيان غولدمان" في تطبيق المنهج السوسيولوجي الماركسي، ولكن على درجة من وعي المشاكل الجمالية.

ولقد لاقى المنهج السوسيولوجي في روسيا معارضة من المدرسة الشكلية التي تأثرت بالفلسفة الهيغلية الألمانية، حيث كان هيغل يهتم بمضمون الفن يقدر ما كان يهمه شكله، وفي الحقيقة أن هيغل يمثل منعطفا تتلاقى فيه النظريات التي تنصر المضمون بما فيه السوسيولوجيا والنظريات الشكلية التي تهتم بنصرة الشكل.

ولذلك فإن عالم الجمال "هيغل" يعتبر الوسيط المنهجي بين المدرسة الماركسية التي تسيد المضلومين و المدرسة الشكلية التي تسيد الشكل إذ يقول: "إن الفن هو التجسيد الحسي الفكرة".

النظريات المؤسسة لسوسيولوجيا الفن

التراث الماركسي

أصبحت مسألة الفن، مع الفكر الماركسي، «سوسيولوجية» بشكل واضح، وغدت هدفاً مركزياً في سبيل تطبيق النظريات المادية. على أن المفكرين الذين ينتسبون إلى فكر كارل ماركس لم يجدوا سوسيولوجيا الفن في هذا الفكر بالذات، باستثناء بعض الفقرات التي تضمنها كتاب ماركس **مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي** [1857] (***Contribution à la critique de l'économie politique***) والتي تتناول المسائل الجمالية من خلال ملاحظة «السحر الأبدي» الذي مازال الفن الإغريقي يتمتع به - وهي ملاحظة تنطوي على حقيقة مخالفة في منظورها لما هو متوقَّع - وتشير إلى غياب العلاقة بين «بعض العصور التي ازدهر فيها الفن» و«التطوّر العام للمجتمع».

أما أُسس المقاربة الماركسية للفن فقد وضعها الروسي جورج بليخانوف (G. Plekhanov) [1912] حين جعله عنصراً في «البنية الفوقية» تحدده حالة «البنية التحتية» الاقتصادية والمادية في المجتمع. ثم قدّم الهنغاري جورج لوكاش (G. Lukács) نظرةً أكثر مرونة وأقل آليةً ترى أن «نمط العيش» في عصرٍ ما هو الذي يحدد العلاقة بين الظروف الاقتصادية والإنتاج الفني. ويستعرض في كتابه **نظرية الرواية** [1920] (***Théorie du roman***) مختلف أشكال الرواية التي شهدتها المراحل الكبرى في التاريخ الغربي. كما يستعرض في كتابه **أدب، فلسفة، ماركسية** (***Littérature, philosophie, marxisme***) الأدب من خلال الصراع بين البروليتاريا والبورجوازية، ويحلل النمط الأسلوبي بوصفه انعكاساً للعلاقة التي يُقيمها المجتمع مع العمل، مُشيداً بالواقعية الأدبية بوصفها الوحيدة القادرة على استعادة جملة الحياة الاجتماعية.

التراث الماركسي

أصبحت مسألة الفن، مع الفكر الماركسي، «سوسيولوجية» بشكل واضح، وغدت هدفاً مركزياً في سبيل تطبيق النظريات المادية. على أن المفكرين الذين ينتسبون إلى فكر كارل ماركس لم يجدوا سوسيولوجيا الفن في هذا الفكر بالذات، باستثناء بعض الفقرات التي تضمنها كتاب ماركس **مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي** [1857] (*Contribution à la critique de l'économie politique*) والتي تتناول المسائل الجمالية من خلال ملاحظة «السحر الأبدي» الذي مازال الفن الإغريقي يتمتع به ـ وهي ملاحظة تنطوي على حقيقة مخالفة في منظورها لما هو متوقَّع ـ وتشير إلى غياب العلاقة بين «بعض العصور التي ازدهر فيها الفن» و«التطوّر العام للمجتمع».

أما أُسس المقاربة الماركسية للفن فقد وضعها الروسي جورج بليخانوف (G. Plekhanov) [1912] حين جعله عنصراً في «البنية الفوقية» تحدده حالة «البنية التحتية» الاقتصادية والمادية في المجتمع. ثم قدّم الهنغاري جورج لوكاش (G. Lukács) نظرةً أكثر مرونة وأقل آليةً ترى أن «نمط العيش» في عصرٍ ما هو الذي يحدد العلاقة بين الظروف الاقتصادية والإنتاج الفني. ويستعرض في كتابه **نظرية الرواية** [1920] (*Théorie du roman*) مختلف أشكال الرواية التي شهدتها المراحل الكبرى في التاريخ الغربي. كما يستعرض في كتابه **أدب، فلسفة، ماركسية** (*Littérature, philosophie, marxisme*) الأدب من خلال الصراع بين البروليتاريا والبورجوازية، ويحلل النمط الأسلوبي بوصفه انعكاساً للعلاقة التي يُقيمها المجتمع مع العمل، مُشيداً بالواقعية الأدبية بوصفها الوحيدة القادرة على استعادة جملة الحياة الاجتماعية.

في فرنسا، سعى ماكس رافاييل (M. Raphaël) هو الآخر، ومنذ العام 1933 إلى طرح المسائل الجمالية من وجهة النظر الماركسية (برودون (Proudhon)، ماركس (Marx)، بيكاسو (Picasso)). وفي وقت لاحق، تمكّن لوسيان غولدمان (L. Goldmann) من خلال اشتغاله على السوسيولوجيا الأدبية التي دشنها جورج لوكاش من إنتاج عمل فردي خاص به.

في ما عنى فن الصورة، وجد التحليل الماركسي في نتاجات المؤرخين الإنجليز مجالاً خصباً لتطبيقه عليها. يتفحّص فرانسيس كلينجندر (F. Klingender) في كتابه [1947] (*Art and the Industrial Revolution*) العلاقات القائمة بين الإنتاج التصويري والثورة الصناعية التي بدأت منذ القرن الثامن عشر، ويرى أن الأعمال الفنية أسهمت في هذه الثورة أكثر مما كانت انعكاساً لها، وأن الفنانين كانوا مشاركين في سيرورة تلك الثورة. كما يتساءل فريدريك أنتال (F. Antal) في كتابه [1948] (*Florence et ses peintres*) حول التعايش الذي كان قائماً في القرن الخامس عشر، ضمن سياق واحد، بين أعمال فنية شديدة الاختلاف على صعيد الشكل، كصور العذراء التي رسمها مازاتشيو[8] (Masaccio) وتلك التي رسمها جنتيل دا فابريانو (G. da Fabriano)، مع أن **الأولى** تقدّمية **والثانية** رجعية. وكان أنتال يرى في تلك الصور انعكاساً لتصوّر العالم على نحو مختلف لدى طبقات المجتمع المختلفة، في عصر ازدهرت فيه أوضاع الطبقات

---

(8) مازاتشيو فنان إيطالي ولد سنة 1401 وتوفي في السابعة والعشرين من عمره سنة 1427 في ظروف غامضة، وهو في طريق سفره إلى روما برفقة صديقه الفنان مازولينو. اسمه الحقيقي توماسو دي جيوفاني كاساي (T. di Giovanni Cassai)، وهو من أبرز فناني الفترة الأولى من عصر النهضة، ويُعتبَر أول فنان حديث، فقد أدخل على الفن الغربي مفهوم الحقيقة البصرية والمنظور والحجم. من أهم أعماله **طرد آدم وحواء من الجنة** (*La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*).

الوسطى والطبقة البورجوازية العليا التجارية والمالية التي كانت تعزز العقلانية في أنماط التصوّر، وتدخل عليها التفكير الحسابي والرياضي.

في العصر نفسه، قدّم أرنولد هاوزر (A. Hauser) في مؤلفاته المختلفة تفسيراً لتاريخ الفن بأكمله، انطلاقاً من المادية التاريخية. فهو يرى أن الأعمال الفنية انعكاس للظروف الاقتصادية/ الاجتماعية؛ على سبيل المثال: التصنّع[9] في الأدب والفن تعبير عن الأزمة الدينية والسياسية والثقافية في عصر النهضة [Hauser, 1951]. لا شك في أن هاوزر يمثّل النمط الكاريكاتوري للتحليل الماركسي، حتى أنه لا يُذكَر اليوم في تاريخ الفكر إلا بوصفه مثالاً لعلاقة الباحث الأيديولوجية لا العلمية بموضوع بحثه. تعرّضت أعمال هاوزر للنقد من جوانب مختلفة: طريقته الجامدة في معالجة العصور (خلافاً لفريدريك أنتال الذي كان شديد الانتباه لتفاوتها واختلافها)، وأولوية المبدأ الذي يوليه للأعمال الفنية، بوصفها أعمالاً معزولةً عن سياق إنتاجها، ومقطوعة الصلة بالظروف المحيطة بإنتاجها وتلقّيها، بالإضافة إلى استخدامه للتصنيفات الجمالية الجاهزة سلفاً كـ «التصنع» و«المبالغة في الزخرفة»[10] (أو «الباروك») والنزّاعة إلى جعل الفن معطى عابراً للعصور في التاريخ.

---

(9) الصنعة والتصنّع (maniérisme) سلوك يعتمد التأنق إلى حدّ التكلّف، وهو في الأدب والفن أسلوب الصنعة وقد أُطلِق على اتجاه في فن الرسم والتصوير في إيطاليا النهضة يعتمد التشويه المتعمّد للأشكال المصوّرة.

(10) «الباروك» (baroque) أسلوب فني في الرسم والتصوير، ساد بخاصة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وتميّز بالزخرفة وحرية الشكل. والباروك صفة تُطلَق على أسلوب التعبير الفني والأدبي المخالف للأسلوب الاتباعي، واستُخدِم الباروك أيضاً في ميدان الموسيقى ليعني الخروج على القواعد والأنماط الموسيقية المألوفة والمعروفة. شاع استخدام الكلمة في الكتابات الصحافية فاقتصر معناها على الزخرفة والزينة فقط.

كانت حدة الرفض التي جُوبِهَ بها هذا الطرح الماركسي من قِبَل مؤرخ إنجليزي آخر للفن هو إرنست غومبريش (E. Gombrich) [1963] تدلّ على مدى الريبة التي يثيرها هذا التحليل في نفوس أصحاب الاختصاص، بصرف النظر عن أي ميل أيديولوجي لديهم: ففي واقع الأمر، كان إنشاء علاقة سببية بين كيانات شديدة الخصوصية كالعمل الفني وكيانات شديدة العمومية كالطبقة الاجتماعية، عملاً مآله الفشل إذ إن المطلوب هو معرفة الواقع، وليس خطاباً يستلهم عقيدةً جامدة. وحده الإصرار على هذا النمط من العلاقة بالإنتاج الفكري الحريص على إثبات صحة مبدأ تحليلي أكثر من حرصه على تعميق حقيقي لفهم موضوع التحليل، هو ما يفسّر نشر تواريخ الفن الماركسية حتى في السبعينيات، كـ *Histoire de l'art et lutte des classes*) [1973] لمؤلفه نيكوس حاجي نيكولاو (N. Hadjinicolaou) الذي يرى أن الأعمال الفنية هي أدوات تُستخدَم في صراع الطبقات، وأن مفسّري الأعمال الفنية ومؤوّليها هم «أيديولوجيات مصوَّرَة». وفي تحليله أن أسلوب مازاتشيو مثلاً هو نمط بورجوازية فلورنسا التجارية التي تمزج الإيمان الديني بالعقلانية.

لوسيان غولدمان وكتابه الإله الخفي

أخذ لوسيان غولدمان بالحسبان كل النقد الذي وُجِّه إلى التحليلات الماركسية المتهَمَة بأنها تفترض علاقة آلية ومجرّدة بين «البنى التحتية» الاقتصادية و«البنى الفوقية» الثقافية، فعمل على إيجاد الكثير من الوسائط بين هذين المستويين مستخلصاً في آن واحد «رؤيةَ العالَم» لدى فئة اجتماعية و«البنيةَ الأدبية» في عمل فني [Goldmann, 1964].

ينطلق غولدمان في كتابه (*Le Dieu caché*) [Goldmann, 1964] من فلسفة باسكال ومن مسرحيات راسين ليستخلص «بنية» «النظرة المأسوية» إلى العالم التي تميّزت بها الجانسينية[11] في القرن السابع عشر. وفقاً لهذا التحليل، كان راسين وباسكال يعبّران عن «رؤية للعالم» لدى الطبقة الاجتماعية الجديدة، طبقة نبلاء الثوب[12] التي كانت، خلافاً لنبلاء البلاط[13]، تابعةً اقتصادياً للملك، لكنها معارضة له سياسياً وأيديولوجياً في الوقت نفسه. وهذا ما يفسّر نظرتهم المأسوية إلى العالم، إذ تتنازعه الأخلاقية الفردية العقلانية من **جهة أولى**، وأخلاقية الإيمان والحكم المطلَق من **جهة ثانية**.

مدرسة فرانكفورت

في موازاة التيار الماركسي ظهر في الثلاثينيات مجموعة من الدراسات والأبحاث في الفن لمجموعة من الفلاسفة الألمان سُمُّوا

(11) الجانسينية (jansénisme) استمدّت اسمها من مؤسسها الأسقف كورنيليوس جانسن (Cornelius Jansen) ومن كتابه (*Augustinus*) المنشور سنة 1640، وهي حركة بدأت دينيةً ثم سياسية. ولدت من ضمن الإصلاح الكاثوليكي في القرن السابع عشر، وامتدت إلى القرن الثامن عشر في فرنسا (في عهد الملكين لويس الثالث عشر ثم لويس الرابع عشر واستمرت بعدها)، بخاصة ضدّ بعض اتجاهات الكنيسة الكاثوليكية والاستبداد الملكي.

(12) نبلاء الثوب (noblesse de robe) فئة من النبلاء كانت في ظل النظام القديم في فرنسا تحصل على اللقب من خلال الوظيفة التي يشغلها نبيل الثوب، وبخاصة في مجال القضاء؛ ومن هنا التسمية نبلاء الثوب تمييزاً لهم من نبلاء السيف (la noblesse d'épée) الذين كانوا يحصلون على اللقب من بلائهم في ساحات القتال وهؤلاء أرفع مقاماً من أولئك وأكثر عراقةً.

(13) نبلاء البلاط (noblesse de cour) وهم فئة في طبقة النبلاء كانت تعيش في بلاط الملك، ومعظمهم من نبلاء السيف الأرقى مقاماً والحائزين ألقاب شرف تلازم أسماءهم (دوق، كونت، ماركيز... إلخ.).

جميعاً بتسمية واحدة هي «مدرسة فرانكفورت» (وكان في عدادهم بالإضافة إلى تيودور أدورنو (T. Adorno) وفالتر بنيامين (W. Benjamin)، سيغفريد كروكاور (S. Kraucauer) الذي وضع أبحاثاً في السينما، وماكس هوركهايمر (M. Horkheimer)، وفرانز نيومان (F. Neumann)، وهربرت ماركوز (H. Marcuse)). كان هذا التيار من وجهة النظر السوسيولوجية مبهَماً، فمن **جهة أولى**، كان يضع في مركز مشاغله الفكرية علاقة الفن بالحياة الاجتماعية، مشدّداً بالتالي على «خضوع» أو «تبعية»[14] الفن لقوانين خارجة عنه، أي على ما يجعل الفن «خاضعاً» لتحديدات غير فنية حصراً، لكنه كان من **جهة ثانية** يبتعد عن الماركسية، فكان يتمجيد الثقافة والفرد والاستهانة بـ«الاجتماعي» و«الجماهير» لا يأخذ بالمبادئ التي تنزع في سوسيولوجيا الفن إلى نزع المثالية عن الفن.

يصف تيودور أدورنو الموسيقى الجديدة، في كتابه (*Philosophie de la nouvelle musique* [1958a])، بأنها واقعة اجتماعية تتناقض فيها مثلاً حداثة سترافنسكي (Stravinsky) المعتدلة والمنخرطة في «الأيديولوجيا السائدة»، مع «راديكالية» (radicalisme) شونبرغ (Schönberg) التي تجمع بين استقلالية الفن والهدم الأيديولوجي. ويرى أدورنو في كتابه (*Notes sur la littérature* [1958b]) أن الفن والأدب هما أداتان لنقد المجتمع، ويكفي مجرّد وجودهما ليكون لهما قوة «السلبية». وفي وقت لاحق دافع أدورنو عن استقلالية الفن والمجتمع في وجه قوة «الجمهرة» أو «الغوغائية»[15].

---

(14) hétéronome: صفة تُطلَق على كل شيء يخضع لقانون غير مستمد من داخله، بل يُملى عليه من الخارج، ولا يتمتع تالياً باستقلال ذاتي.

(15) الجمهرة (تحويل الفئات الشعبية إلى جماهير) (massification): نزعة نحو تسطيح الثقافة لجعلها شعبوية. وهي نزعة تلقى رواجاً بين الغوغاء من الفئات الشعبية فالتلفزيون على سبيل المثال وسيلة لتسطيح الثقافة، وتحويل الناس إلى نُسَخ متطابقة، أي إلى جماهير.

أما فالتر بنيامين فقد سعى في نتاجه الفكري إلى الجمع بين المثال التقدّمي والظاهرات الثقافية ـ وهما من خصال القوى الطليعية، السياسية والفنية ـ وذلك من خلال تحليله الفن والثقافة بوصفهما وسيلة تحرر الجماهير من حالة الارتهان والاستلاب[16] التي يفرضها عليها المجتمع.

هالة القداسة عند فالتر بنيامين

دشّن فالتر بنيامين في كتابه الشهير **العمل الفني في زمن استنساخه التقني**[17] (*L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1936]) تفكيراً جديداً حول نتائج الابتكارات التكنولوجية – ويعني بها التصوير الفوتوغرافي – على تلقّي الفن[18]. وفي الوقت الذي انتشر فيه تلقّي الفن بين الجماهير، فقَدَ العملُ الفني «هالته» السحرية (أي تأثيره الباهر السحري الناجم عن فرادته أو وحدانيته (son unicité)) ومع

(16) الارتهان أو الاستلاب (l'aliénation) مفهوم ماركسي يدل على ما يجعل الإنسان مختلفاً عن نفسه، مستلَباً، مرتهناً لأمور خارجة عنه تقطع صلته بما هو أصيل فيه.

(17) استنساخ الفن تقنياً (reproductibilité technique) أو وفرة الإنتاج الفني بوسائل تقنية. أول من استخدم هذه العبارة هو الفيلسوف الألماني فالتر بنيامين ليدل بها على أن الصورة يمكن أن تنتج بكميات هائلة بوسائل صناعية، وأولها التصوير والاستنساخ.

(18) لابدّ من التمييز بين تلقي الفن (réception de l'art) وفهم الفن (perception de l'art) فتلقي العمل الفني أوسع نطاقاً من إدراكه (أو فهمه): الأول يشمل جملة ردود الفعل على الأعمال الفنية والآراء المختلفة التي تُبدى حيالها... إلخ، إذ تجعل «دراسات تلقي الفن» (في إطار سوسيولوجيا الفن) موضوع دراستها كل ما يصدر من ردود فعل عن جمهور معين (كزوار المتاحف مثلاً) تجاه عمل فني. أما إدراك الفن فيقتصر على ما ينشأ من علاقة بين المُشاهد الفرد واللوحة التي يشاهدها أو بين المستمع والموسيقى التي يستمع إليها... من دون أن يتجلّى ذلك بالضرورة في أثر مادي.

تحوّل «القيمة العبادية» (cultuelle) (الدينية، ماقبل الجمالية) إلى «قيمة استعراضية» (فنية (artistique)) زال الطابع القدسي عن العلاقة بالعمل الفني.

على أن هذا التفسير قد يحجب كون تقنيات إعادة الإنتاج تلك هي بالضبط شرط وجود الهالة القدسية السحرية: وذلك لأن (وليس برغم) التصوير الفوتوغرافي يُكثّر الصور، تتخذ الصورة الأصلية [اللوحة] امتيازها وتكتسب وضعاً متميّزاً. وعوضاً عن إبراز الصفة الاجتماعية المنشأ والتكوين لمفهوم الأصالة في العمل الفني، يجعل بنيامين من هذا المفهوم صفة ملازمة[19] لطبيعة العمل الفني، فيحوّل ما كان يمكن أن يشكّل موضوعات للتفكير وللأبحاث السوسيولوجية، إلى موضوع معياري[20] ورَدّي[21]، في مجابهة مفاعيل دمقرطة الثقافة[22] التي لا يمكن لها إلا أن تضع كل جمالي[23] تقدّمي في وضع مضطرب.

---

(19) وكما أن ثمة مفهوماً يرى بأن «الاجتماعي» هو مادة ملازمة للمجتمع تتكوّن من تلقائها أو شيء قائم بذاته وذو تأثير ومفاعيل، كذلك فإن ثمة من يرى بأن الأصالة في الفن هي صفة قائمة بذاتها، ومن طبيعة العمل الفني.

(20) تطبيعي أو معياري (normatif) (انظر أعلاه: هامشاً حول الوظيفة المعيارية للخطاب).

(21) رَدّي (réactif): يولّد رد فعل أي يقوم بتصفية حساب ومساجلة وجدال وتناقض مع مفهوم قائم.

(22) جعل الثقافة ديمقراطية أي في متناول الجميع.

(23) الجمالي (l'esthète) فيلسوف مختص بالجماليات، أو أي شخص يجعل من الجمال قيمة تسمو عل القيم جميعاً ويعيش حياته من أجل الفن والجمال. والجمالي التقدمي هو الجمالي الذي يتبنّى في السياسة قيماً تقدمية مبتغياً من وراء ذلك التقرّب من الشعب.

سوسيولوجيا بيار فرنكاستل

وأخيراً، هناك تيار ثالث جاء من تاريخ الفن بالذات وعاصر المؤرخين الماركسيين وفلاسفة مدرسة فرانكفورت، لكن تاريخ الفن هذا لم يعد تأريخاً (historiographie) للفنانين وأعمالهم الفنية، ولا توليفاً شاملاً للمذاهب الجمالية الكبرى: وإنما بات إيضاحاً لما يُفصِح به الفنُّ عن حقائق جماعية، عن رؤى للعالَم[24] أو عن «أشكال رمزية» على حدّ تعبير الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر (E. Cassirer) (ولا ينتج عنها، كما في الفكر الماركسي). وقد مهّد لهذا التيار في فرنسا ومنذ القرن التاسع عشر، على الصعيد الفلسفي أيضاً، مفكرون أمثال جان ماري غويو (J. M. Guyau) [1889] الذي دافع عن المقاربة الحيوية[25] من خلال نقده لنزعة تاين التحديدية، وإبرازه أهمية إمكانات الفن الناشئة من خارج الجماليات.

إن تاريخ الفن هذا الذي «يستعين بالسوسيولوجيا الشكلية» عُرِف في فرنسا على يد بيار فرنكاستل (P. Francastel) وبخاصة في كتابَيْه: (*Peinture et société*) [1951] و(*Etudes de sociologie de l'art*) [1970]. ينطلق فرنكاستل، بوصفه مؤرخاً للفن، من الاهتمامات المتصلة بالشكل أو التي تعتمد على الشكل، ويولي أهمية خاصة لتحليل الأساليب المتّبَعة في الرسم والنحت. لكنه بدلاً من أن يتقيّد بتحديدها والكشف عن هويتها ـ على نحو ما يفعل تاريخ الفن عادةً ـ ويقوم بتحليلها من الداخل ودراسة تأثيرها، نراه يذهب إلى البحث عن الصلة التي تجمعها بمجتمع عصرها، فيقول على سبيل المثال:

---

(24) visions du monde وبالألمانية: Weltanschauungen.

(25) الحيوية (le vitalisme) تيار فلسفي يرى أن الكائن الحي لا يمكن اختزاله في قوانين فيزيائية/ كيميائية، بل يرى الحياة مادة ذات طاقة حيوية تُضاف إلى المادة في الكائنات الحية. بحسب هذه الفلسفة تكون تلك القوة هي التي تنفخ الحياة في المادة.

إن بناء الفضاء التشكيلي في لوحات عصر النهضة من خلال نظرة الفنانين، أسهم في بناء العلاقة بالمجتمع جملةً. إنه بالضرورة، تاريخ للعقليات بدءاً من الأعمال الفنية الكبرى في تاريخ الفن الذي يرتسم بفضل هذا التحول، جاعلاً من الفن مُبدِعاً لرؤى العالم المختلفة والمعاصرة له، لا مجرّد انعكاس لظروف إنتاجه.

فرنكاستل، من الفن إلى الاجتماعي

يشدد فرنكاستل في كتابه **الفن والتقنية** [1956] (*Art et technique*) الذي يُبرز فيه الظروف المادية والتقنية لإنتاج العمل الفني، على أن الفن ليس «انعكاساً» كما تزعم الفكرة الماركسية بل هو «بناء، وقدرةٌ على التنظيم والتصوّر، فالفنان لا يترجم، بل يؤلف ويخترع ويُبدِع. إنه ميدان الحقائق المتخيَّلة». وعلى نحو ما يوجز روجيه باستيد (R. Bastide) في كتابه [1970 و1945] (*Art et société*) فإن «التحليل السوسيولوجي للعمل الفني ليس سوسيولوجيا غاية، بل هو سوسيولوجيا منهج» يجعلنا نُدرِك على نحو أفضل لا المحدِّدات الاجتماعية للفن فحسب، ولكن يجعلنا ندرك البناء الجمالي لتجربة جماعية: المشهد المصوَّر ليس انعكاساً لبنى اجتماعية، وذلك لأن الفنان يصنع الطبيعة التي يصوّرها، ولأن الفن هو ما تتشكل به البنى الذهنية.

وهكذا، منذ دراسته [1930] (*La sculpture de Versailles*) كان رأيه أن الفنانين إذا كانوا خاضعين لتأثيرات مجتمعهم، فإنهم بدورهم يؤثرون فيه. وللفن «قيمة إعلامية مشهودة» وهو في نظر الباحث السوسيولوجي «أداة متميزة لاكتشاف محركات ازدهار المجتمعات: كيف يستوحي البشر؟ كيف يخلقون

حاجات لأنفسهم؟ كيف تنعقد صلاتُ تواطؤ أو تغاضٍ ضمني يقوم عليها تعويض القوى وحاكمية البشر؟ يغدو الفنّ أداةً من أجل فهم المجتمع فهماً أفضل على نحو ما يوجز ذلك مرةً أخرى روجيه باستيد: «بدأنا من سوسيولوجيا تبحث عن الاجتماعي في الفن، فانتهينا إلى سوسيولوجيا تسير في الاتجاه المعاكس، من معرفة الفن إلى معرفة الاجتماعي».

«تصوُّر للحياة جديد وشامل»، «تغيّر في الموقف الذي يتخذه المجتمع في علاقته بالعالم الخارجي»، «تعديل الوجود اليومي»، «أُطُر فكرية واجتماعية للإنسانية»: إن مستوى التعميم المفرِط في هذه العبارات يدلّ على حدود المقاربة «السوسيولوجية» لدى فرنكاستل، ففي نظر سوسيولوجيا اليوم بما لديها من إمكانات البحث والدراسة، وما تتمتع به من صرامة الشروط الفكرية، تبدو تلك المقاربة أنها تفصح عن رغبة في الانفتاح لدى مؤرّخ فن غير نمطي أكثر مما تدلّ على إسهام يمكن علماء الاجتماع أن يستعينوا به حقاً، وأن يستخدموه.

في اتجاه مماثل، تندرج أبحاث مؤرخ فن آخر هو هوبير داميش (H. Damisch)؛ ففي كتابه **نظرية الغيم** [1972] (*Théorie du nuage*) يحلل البناء التصويري للتعارض بين فضاء ديني وفضاء دنيوي استناداً إلى تحليل الشكل في الأعمال الفنية التي تصوّر الغيم بوصفه نمطاً متواتراً ينظم العلاقة بين العالم السفلي للحياة الأرضية والعالم العلوي الإلهي كما تُصوّرها لوحات النهضة الإيطالية. أما جان دوفينيو (J. Duvignaud)، السوسيولوجي في فن المسرح الذي يرى أن الفن «يواصل الحَراك الاجتماعي، ولكن بوسائل أخرى»، فإنه يصوغ ما يطلق عليه تسمية **سوسيولوجيا المخيال** [1972] (*sociologie de*

(*l'imaginaire*) ويسعى في كتابه [1965] (*Sociologie du théâtre*) إلى إقامة الدليل على أن المراحل الكبرى في تاريخ المسرح تتماشى مع التحوّلات الكبرى في المجتمع، حيث يعبّر كُتّاب المسرحيات من خلال أبطال وهميين عن القلق حيال التحوّلات والتغيّرات الاجتماعية.

بذلك، يظهر الفن كأنه محدّد[26] أكثر مما هو محدِّد، ويظهر بوصفه كشافاً للثقافة التي يُسهِم في بنائها بقدر ما هو نتاج لها. هذا المنظور يجمع بين الاعتراف التقليدي بمثالية الجمالية (أي سلطة الفن) وإنكار السوسيولوجيا لاستقلالية الفن (علاقة الفن بالمجتمع)، ولكن من دون البعد السياسي الذي تُصِرُّ عليه مدرسة فرانكفورت، يبرز هنا الحدّ بين تاريخ الفن والسوسيولوجيا، مثلما هو الأمر نفسه في مدرسة فرانكفورت حيث يبرز أيضاً الحدّ بين الفلسفة والسوسيولوجيا.

ولئن كان فرنكاستل يعتبر نفسه «باحثاً سوسيولوجياً»، فإنّ ذلك لا يصبح إلاّ من منظور تاريخ الفن الذي كان فرنكاستل يسعى إلى توسيع أفقه؛ أما في منظور السوسيولوجيا فقد كانت أبحاثه تعوزها منهجية البحث السوسيولوجي والمفاهيم الأساسية الخاصة بهذا الفرع المعرفي (وتلك أيضاً كانت حالُ الاتجاهات الأساسية التي ظهرت لدى هذا الجيل الأول)، كما كانت تتجاهل مفهوم تقسيم المجتمع إلى فئات وطبقات، فالمجتمع لا يكون كلاً واحداً، بل مركّباً من جماعات وفئات وطبقات وأوساط مختلفة. ومن دون تلك المفاهيم

---

(26) يعتمد المنهج السوسيولوجي جملة عوامل تُسمّى محدّدات (les déterminants) كالمنبت الاجتماعي والانتماء الطبقي والسن والمهنة والعمر والجنس ومكان الإقامة، وينتج عنها محدَّدات (les déterminés) كالأذواق والميول والأهواء والتصورات.

المعرفية الأساسية، تصبح الوقائع التي يُقال إن الفن يُحيلنا إليها وقائعَ ذات طبيعة «ثقافية» بالمعنى الواسع للكلمة، أكثر مما هي وقائع «اجتماعية» بالمعنى السوسيولوجي.

مرحلة ماقبل السوسيولوجيا

امتدّ الجيل الأول، جيل «الجمالية السوسيولوجية»، فترةً طويلة بعد ظهوره، واستمرّ من خلال المقترَحات التجريدية[27]: فعلى سبيل المثال، عكفت الباحثة الإنجليزية جانيت وولف (J. Wolff) [1981، 1983] على دراسة حدود المنظور المادي، وبخاصة ما سُمّي فيه بالـ «الاختزال»[28] أي النزعة التي لا ترى في الفن إلا ما يساعد على إبراز المحدّدات المادية والاجتماعية. بيْد أن هذا الانفتاح الفكري لم يُفضِ إلى دراسات جادّة ومثمرة، على الرغم من ميله الشديد إلى التجديد والابتكار. ويقول أنطوان هنّيون (A. Hennion) [1993، p. 90] في سياق تعداده إنجازات السوسيولوجيا إن «مسافة البُعد التي كان عليها أن تتيح للسوسيولوجيا دراسة الفن سوسيولوجياً، لم تُملأ إلا بحسن النوايا فقط».

مع مرور الزمن، أخذت الفروق بين الاتجاهات الكبرى داخل السوسيولوجيا الجمالية تتضح أكثر فأكثر: فهي لئن كانت تُجمِع على القول بعدم استقلالية الفن عبرَ البحث في الصلات التي تربط الفن بالمجتمع، فإنها لم تتفق حول مسألة معيارية القيمة التي توليها لموضوع أبحاثها. ويمكن القول باختصار بأن التراث الماركسي يوحّد

---

(27) propositions spéculatives: الخطابات النظرية والمجرّدة، أو الخطابات التي تطرح احتمالات فحسب، من دون أن يكون لها أي صلة بالوقائع المادية والفعلية.

(28) réductionnisme: ميل أو نزعة نحو التهوين من أهمية شيء أو التقليل من قيمته، بإلحاقه بشيء آخر أدنى قيمة.

بين التبعية (فقدان تحديد المصير) ونزع المثالية بعدما يعمد إلى «تحجيم» الوقائع الفنية واختزالها في محدّدات من خارج الجماليات، وبأن تاريخ الفن الذي يعتمد السوسيولوجيا يجمع بين التبعية والمثالية بمنح الفن سلطة اجتماعية. ولئن كانت مدرسة فرانكفورت توحّد هي الأخرى بين التبعية والمثالية، فإنها تفعل ذلك مضيفةً إلى تاريخ الفن استقلالية الفن في وجه الاستلاب الاجتماعي، 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، إضافةً إلى الفروق بين تلك التيارات، بقيت مكامن الضعف على حالها دليلاً إما على عدم استقلالية المشروع السوسيولوجي عن تاريخ الفن والموسيقى والأدب، وإما عن مرحلةٍ كانت السوسيولوجيا فيها لاتزال قليلة التطوّر. ويكمن الضعف **الأول** في وثنية العمل الفني الذي يُتّخَذُ منه على الدوام منطلقاً للتفكير، في حين أن أبعاداً أخرى للتجربة الجمالية ـ كعملية الإبداع وأشكال التلقي وأساليبه والسياق ـ كانت تُنفى عن عملية البحث وإعمال الفكر. وتتمثل نقطة الضعف **الثانية** في كون ما يمكن لنا أن نسمّيه مادية الاجتماعي[29] (أي جعل الاجتماعي مادة قائمة بذاتها: منح «الاجتماعي» شكلاً مادياً مستقلاً، سواء أكان هذا الشكل اقتصادياً أم تقنياً أم ثقافياً أم فئوياً، كيما نعاينه وندرسه) يميل إلى اعتباره واقعةً قائمة بذاتها، منفصلةً عن الظاهرات المدروسة؛ من هنا نشوء مبدأ الفصل بين «الفن» و«الاجتماعي»، وهو فصل لا يمكن له إلا أن

(29) substantialisme du social: مفهوم يعني أن «الاجتماعي» مادة قائمة بذاتها أو مُعطى قائم بذاته ذو تأثير ومفاعيل.

يتسبب بمشكلات زائفة، و- بالضرورة - غير قابلة للحلّ. أما نقطة الضعف **الثالثة** فتكمن في النزعة نحو السببية التي تقصر كل تفكير في الفن على تفسير النتائج بالأسباب، على حساب كل تفكير آخر، وبخاصة التفكير الذي يعتمد مفاهيم الوصف والتحليل.

إن عبادة العمل الفني[30]، وجعْل الاجتماعي مادةً قائمة بذاتها، والبحث عن الأسباب الخارجية[31]، هي الحدود الإبستيمولوجية التي كانت تُعيق تفكيرَ الجيل **الأول** ـ على الرغم من أن ذلك الجيل جاء بجديدٍ كان بمثابة نقلة نوعية في ذلك الوقت، تُلزِمنا بالتفكّر في مفهوم التحليل السوسيولوجي بالذات. ولم تتراجع تلك الحدود أمام الجيل **الثاني**، ولا حتى أمام الجيل **الثالث** في سوسيولوجيا الفن، لكن هذه الصفات التي سترتدّ إلى المقام **الثاني** تبدو لنا أنها الصفات النمطية التي تميّزت بها الجمالية السوسيولوجية لدى الجيل **الأول**: ذلك الجيل الذي سلّم بالفصل بين الفن والمجتمع، ثم عاد يبحث عن العلاقة بينهما، يبدو اليوم أنه كان مرحلة ماقبل السوسيولوجيا في تاريخ هذا الاختصاص. وبالنظر إلى التقدم الذي أُنجِز منذ ذلك الوقت، فإن المقاربات التي بقيت زمناً طويلاً تُعتبَر «كلاسيكيات» سوسيولوجيا الفن تغيّر مقامها وحالها: فقد غدت عواملَ تحديثٍ علم الجماليات.

---

(30) fétichisme: عبادة الأوثان، وهي هنا تعني إجلال العمل الفني حتى القداسة والعبادة.

(31) causalisme: نزوع نحو البحث الدائم عن الأسباب (وإهمال البحث عن الوصف أو عن النتائج).