علم اجتماع الفن

علم اجتماع الفن هو إحدى فروع علم الاجتماع التي تحلل الفن كظاهرة اجتماعية. يقوم بدراسة الفنون – سواء كانت أشكالًا شعبية أو فنونًا رفيعة – كفئة خاصة من الإنتاج الثقافي في المجتمع. من منظور التفاعل الرمزي، يمكن تعريف علم اجتماع الفن بأنه يدرس السياق الاجتماعي والثقافي الذي تحدث فيه الممارسات الجماعية المتعلقة بإنتاج وتوزيع واستهلاك الفن وتفاعلها.

لعدة عقود بعد تأسيس علم الاجتماع كتخصص، لم يُعتبر علم اجتماع الفن حقلًا مميزًا في المجال الواسع الذي نشأ باعتباره علم الثقافة، والذي ربما يكون أوسع فرع في علم الاجتماع. ومع ذلك، في الستينيات، بدأت حركة لتأسيس علم اجتماع الفن كفرع متميز في علم الاجتماع – عملية تم تحقيقها بدرجات متفاوتة في مختلف البلدان.

1- تعريف الفن

تحديد الفن هو مهمة صعبة؛ إنها مهمة تعامل معها العديد من المنظرين والفنانين والنقاد، حاولوا أن يقرروا أفضل نهج لفهم ما نعنيه بالفن. إنها سؤال يطرح حتى اليوم في الأدب المعاصر، ومع ذلك، يمكننا فقط من خلال فهم أعمق لما هو الفن أن نحاول بعد ذلك تحديد ما سيحمله المستقبل للفن. هل يجب أن نعتبر الفن فقط ما يجلب لنا السرور الجمالي؟ في هذه الحالة، هل سيجلب مستقبل الفن طرقًا إضافية لجعل الفن جماليًا؟ إن سؤال مستقبل الفن يتعلق مباشرة بما هو الفن؛ لذا فمن الضروري أولاً أن نفكر في طريقة لفهم الفن، بحيث يمكننا أن نفهم ما قد يحمله مستقبل الفن.

هناك عدة مواقف رئيسية حول أفضل طريقة لتعريف الفن. في كتابه "فلسفة الفن"، يسمي ثيودور جراسيك هذه المواقف بالتعريفات الوظيفية، والتعبيرية، والمؤسسية، يركز **التعريف الوظيفي** على الهدف، أو المهمة الخاصة التي يقوم بها الفن. يمكننا أن نصف شيئًا ما بأنه فن فقط إذا قام بأداء وظيفة معينة، أو يمتلك خصائص معينة. ومن الممكن أن نواجه مشكلات محتملة بالفعل، حيث يمكن استبعاد بعض الأعمال الفنية التي لا تتناسب مع تلك الفئات الضيقة. يمكن أيضًا، في المقابل، جعل الفئة واسعة بما يكفي، وربما يصبح التعريف شاملاً جدا. وبالتالي نجد أن أي تعريف للفن يتطلب أكثر من التركيز على تفاصيل الفن نفسه.

تعريفات التعبير، وهي نسخة من تعريفات الوظيفة، تحاول معالجة مشكلة العثور على "منطقة الذهبية" بين الشمولية والاستبعاد من خلال تحويل التركيز إلى ما يعبر عنه العمل، أو بشكل أكثر صعوبة، ما يُفترض أن يُعبر عنه. نقول إذن، "إكس" هو فن إذا كان يعبر عن قيمة يُفترض أن يعبر عنها الفن عمومًا أو عادة. أولاً، يعتبر تحديد النية أمرًا صعبًا، إن لم يكن مستحيلاً، لتحديد، خاصة للأعمال التي لا تترك أي أثر يمكن من خلاله تحديد نية الفنان. وعلاوة على ذلك، تصبح النية أكثر صعوبة عندما لا يكون لدى الفنان أي نية لتحقيق التعبير. وبالتالي، قد لا يعبر العمل الفني عن أي شيء سوى المشاعر الشخصية التي تثيرها في جمهوره، والتي لا يمكن أن تحدد كونها أو عدمها عن عمل فني. تعتبر تعريفات التعبير بشكل أفضل لتحديد جودة الفن، بدلاً مما يمكن تسميته بالفن.

تعريفات المؤسسة للفن تشدد على العوامل خارج العمل نفسه. مثال جيد على ذلك هو "خزائن الأدوية" لداميان هيرست. يُعتبر هذا فنًا، ومع ذلك ليست خزانتي الطب نفسها كذلك؛ كيف يمكن أن تُعتبر جسمين متشابهين أو متطابقين بشكل مختلف بالنسبة لوضعهما كأعمال فنية؟ يمكن أن يكون هذا الأمر ممكنًا فقط إذا كان هناك سمة "غير واضحة" إضافية للأمر الأول. "ربما كان نافورة دوشامب منحوتة... لأن لديه فرصة للاستفادة من الإعدادات المؤسسية – معرض فني ومجلة فنية طليعية – التي منحتها لها هذا الوضع" (جراسيك، 2012، ص 111). هذا هو تركيز تعريفات المؤسسة التي تؤكد أن هذه السمة "غير الواضحة" هي العامل المحدد للفن. إذا أراد شخص ما أن يدعي قطعة فنية، فإنه من الضروري أن يكون على دراية بالظروف الاجتماعية المحيطة بهذه القطعة. على سبيل المثال، يُقدم جورج ديكي في "الفن والجمال: تحليل مؤسسي" حجة بأن تسمية عمل فني بـ 'فن' تفترض أننا نعترف ونفهم أفكار الجمهور وعالم الفن (ديكي، 1974).

لذلك، من خلال فهم، وإلا من خلال الفهم فقط، أن خزانة الأدوية لداميان هيرست في معرض فني، وتُعرض بطريقة معينة، يمكننا تحديد أنها عمل فني وأن خزانتي ليست كذلك. المشكلة في مثل هذه التعريفات للفن هي أنها لا تدعي شيئًا عن العمل الفني نفسه، وإنما هي مهتمة فقط بما إذا كان يتم عرضه في الوقت الصحيح، في المكان الصحيح، باستخدام الطريقة الصحيحة، وللجمهور الصحيح.

علم اجتماع الفن

علم اجتماع الفن هو فرع من فروع علم الاجتماع يحلل الفن كظاهرة اجتماعية. يدرس العلم اجتماع الفن – سواء كانت الأشكال الفنية الشعبية أو الفن الرفيع – كفئة خاصة من الإنتاج الثقافي في المجتمع. من منظور التفاعل الرمزي، يمكن تعريف علم اجتماع الفن على أنه دراسة السياق الاجتماعي والثقافي الذي تحدث فيه الممارسات الجماعية المتعلقة بإنتاج وتوزيع واستهلاك الفن وتفاعلها.

لعدة عقود بعد تأسيس علم الاجتماع كتخصص، لم يتم تحديد علم اجتماع الفن حقًا كميدان متميز في المجال الواسع الذي نشأ على شكل علم الثقافة، وربما يكون هذا الأخير أوسع مجال فرعي في علم الاجتماع. في ستينيات القرن الماضي، بدأت حركة لتأسيس علم اجتماع الفن كمجال فرعي متميز في علم الاجتماع – عملية تم تحقيقها بدرجات متفاوتة في مختلف البلدان. بعد تتبع الخطوط الرئيسية لتطور التخصص عالميًا منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى الآن، سنقدم المنظورين النظريين الرئيسيين اللذين يوجهان المجال. بعد ذلك، سنصف بإيجاز ما يغطيه علم اجتماع الفن اليوم.

بدايات علم اجتماع الفن تعود في أوروبا إلى ظهور علم الاجتماع كتخصص، حيث كانت الثقافة والفنون موجودة بالفعل في كتابات أقدم علماء الاجتماع الأوروبيين. ويُعزى أول كتاب يربط بين علم الاجتماع والفن في عنوانه إلى مؤلف فرنسي يتم تجاهله بشكل عام في الوقت الحالي، وهو جان ماري غيو (1854–1888)، الذي في كتابه "الفن من وجهة نظر اجتماعية" (غيو 1889) حاول تفسير أعمال الفن من خلال ظروف إنتاجها المادية فقط. وكان ذلك في زمن ازدهار إميل دركايم (1858–1917)، الأب المؤسس لعلم الاجتماع الفرنسي، الذي جعل علم الاجتماع شائعًا في فرنسا. ومع ذلك، كان غيو في الغالب فلسفيًا أكثر من كونه عالم اجتماع. وعلى الرغم من أن إميل دركايم نفسه لم يكتب كثيرًا عن الفن، إلا أنه أسس قسمًا في "السنوية الاجتماعية" (التي تأسست في 1896) مخصص لـ "علم الاجتماع الجمالي". ومن بين الكتاب الآخرين، ساهم ابن دركايم، مارسيل موس (1872–1950)، في هذا القسم بشكل خاص. ولعب دركايم دورًا في تطور لاحق لعلم اجتماع الفن، حيث كان له تأثير كبير على شارل لالو (1877–1953)، فلسفي كان متخصصًا في مجال الجمال. وفي عام 1927، نشر شارل لالو كتابه "الفن والحياة الاجتماعية" (لالو 1927).

في مراحلها الأولى، تعود جذور علم اجتماع الفن في أوروبا إلى ظهور علم الاجتماع كتخصص (فيلاس بواس وكويمين 2016). كانت الثقافة والفنون موجودة بالفعل في كتابات أوائل علماء الاجتماع الأوروبيين. يُعتبر الكتاب الأول الذي ربط بين علم الاجتماع والفن في عنوانه يعود إلى مؤلف فرنسي يتم تجاهله عمومًا اليوم، وهو جان ماري جويو (1854–1888)، الذي في كتابه "الفن من منظور اجتماعي" (غويو 1889) حاول تفسير الأعمال الفنية من خلال ظروف إنتاجها المادية فقط. كان هذا في وقت قام فيه إيميل دوركهايم (1858–1917)، الأب الروحي لعلم الاجتماع الفرنسي، بجعل علم الاجتماع موضة في فرنسا. ومع ذلك، كان جويو أكثر فلسفيًا بكثير من كونه عالم اجتماع. على الرغم من أن إيميل دوركهايم نفسه كتب قليلاً جدًا عن الفن، إلا أنه أنشأ قسمًا في "السنوية الاجتماعية " ("The Sociological Yearly")، التي تأسست في عام 1896، كان مخصصًا لـ "علم الاجتماع الجمالي". من بين الكتاب الآخرين، ساهم ابن دوركهايم، مارسيل موس (1872–1950)، في هذا القسم بشكل خاص. كما لعب دورا في التطور اللاحق لعلم الفن علم الاجتماع، بقدر ما كان له تأثير كبير على شارل لالو (1877–1953)، فيلسوف كان متخصصًا في مجال الجمال. في عام 1927، نشر شارل لالو كتاب "الفن والحياة الاجتماعية" (لالو 1927).

خلال المراحل الأولى من تطور علم الاجتماع، كتب الاقتصادي والناشط السياسي والفيلسوف وعالم الاجتماع الألماني كارل ماركس (1818–1883) قليلاً جدًا عن الفن. ومع ذلك، برؤيته أن الثقافة والأفكار تعكس القاعدة الاقتصادية للمجتمع – طريقة إنتاجه – ساهم في تيار مهم جدًا سيرى الفن فيما بعد ككائن أساسي لاهتمام علماء الاجتماع. كتب رائد علم الاجتماع الألماني، ماكس فيبر (1864–1920)، نصًا عن علم اجتماع الموسيقى (فيبر 1921) حيث أكد على عملية التعقل في الموسيقى. لكن هذا كان أكثر تهميشًا بالنسبة لعمل فيبر بشكل عام الذي أظهر اهتمامًا أكبر بالاقتصاد. كتب الفيلسوف وعالم الاجتماع الألماني جورج سيميل (1858–1918) أيضًا عن الفن في عدة نصوص له. حتى منتصف القرن العشرين، كانت العديد من النصوص التي نشرت عن الفن مميزة ببعض عدم اليقين التخصصي: هل كانت علم اجتماع حقيقي أم كانت أكثر فلسفة جمالية؟ تاريخ الفن أم فلسفة الفن؟ من بين الحالات الأكثر توضيحًا لهذا العدم اليقين بشأن البعد الاجتماعي لهذه الأعمال

هو الفنان التاريخي الفرنسي بيير فرانكاستيل). لا يزال دوره كعالم اجتماع للفن قيد النقاش اليوم، على الرغم من أن فرانكاستيل ابتكر عبارة "علم الاجتماع للفن" وشغل أول كرسي في هذا المجال) في علم اجتماع الفنون البصرية في التي تأسست في باريس في عام 1948

في ألمانيا، كانت هناك نفس الحالة من عدم اليقين. كان علم اجتماع الفن قد شهد تطورًا كبيرًا ولكن بشكل أساسي برؤية ماركسية في مدرسة فرانكفورت (بعض الشخصيات البارزة كانت ماكس هوركهايم (1895–1973)، والتر بنيامين (1892–1940)، وثيودور أ. أدورنو (1903–1969)، ويورغن هابرماس (مولود في 1929)). ومع ذلك، خلال العقد الماضي، فقدت هذه التقليد الماركسي، التي شملت أيضًا مؤلفين أوروبيين آخرين مثل جورج لوكاكس (1885–1971) ولوسيان جولدمان (1913–1970)، معظم تأثيرها مع تطور علم اجتماع الفن المنقح بشكل جذري في ألمانيا الآن متأصل في التقاليد الفرنسية والأمريكية.

في فرنسا، ظهر علم اجتماع الفن في شكله الحالي في الستينيات. أكثر الأعمال تأثيرًا هناك كانت لبيير بورديو (1930–2002) وألان داربيل في كتابهم "الحب في الفن" (بورديو وآخرون 1997]1969[)، الذي نُشر في فرنسا عام 1966 ولعب دورًا مركزيًا في النقاش الاجتماعي حول تحقيق الفن مقارنة بين الطبقات الاجتماعية. ونُشر كتاب سابق عن الممارسة الاجتماعية للتصوير الفوتوغرافي، "فن متوسط. مقالة عن الاستخدامات الاجتماعية للتصوير الفوتوغرافي"، قبل سنة واحدة، في 1965 (بورديو وآخرون 1996) .نشرت ريموند مولين (مولودة في 1924) كتابها "سوق الرسم في فرنسا" (مولان 1987]1967[) لأول مرة في عام 1967، وكان لها دور حاسم في تأسيس علم اجتماع الفن. استفادت أعمال بورديو ومولين في الفن من إنشاء وزارة للشؤون الثقافية في فرنسا في عام 1959. شغل الكاتب الشهير والوزير أندريه مالرو الوظيفة لعشر سنوات وقام بالكثير لتعزيز التحديث الثقافي. في الولايات المتحدة، نشر هاريسون سي وايت وسينثيا أ. وايت كتابًا رئيسيًا، "اللوحات والمسارات المهنية"، بنهج اقتصادي اجتماعي مماثل لريموند مولين عن أسواق الفن والمؤسسات (وايت ووايت 1993]1965[) قبل سنتين، ولكن السياق الفكري في الولايات المتحدة كان أقل انفتاحًا آنذاك على الدراسة الاجتماعية للفن.

في ذلك الوقت، حتى في فرنسا، كان علم اجتماع الفن لا يزال مجالًا اجتماعيًا متناميًا؛ حيث كان تطوره الكامل سيأتي لاحقًا، تحت تأثيرين مزدوجين: تمكين التخصص والاهتمام

الاجتماعي والسياسي المتزايد بالثقافة والفنون في الثمانينيات. في عام 1981، تم انتخاب فرانسوا ميتران، الرئيس اليساري، وقامت حكومته الأولى بالكثير لتعزيز الثقافة والفنون. فقد عمقت سياسات التحديث الثقافي وتبنت نهجًا أكثر شمولًا للفنون، بعيدًا عن الحدود التقليدية للفن الراقي. في هذا السياق المواتي جدًا، نُظم في عام 1985 أول مؤتمر فرنسي لعلم اجتماع الفن في مرسيليا برئاسة ريموند مولين (مولان 1986).

تأثرت التقليد الفرنسي الذي اتخذ شكله منذ الستينيات حتى تم تمام تأسيسه في منتصف الثمانينيات بسرعة ببعض التقاليد الوطنية الأخرى، بخاصة تلك في الولايات المتحدة. كان السابقون الأمريكيون في علم اجتماع الفن غالبًا ما يكونون ملمين باللغة الفرنسية ويمكنهم متابعة تطور علم اجتماع الفن الفعلي في فرنسا منذ بداياته، قبل أن تترجم أهم الأعمال من الفرنسية إلى الإنجليزية. على سبيل المثال، لعبت فيرا زولبرغ وبريسيلا فيرجسون وديانا كرين دورًا كبيرًا في نشر علم اجتماع الفن عالميًا. وتعلم هوارد بيكر اللغة الفرنسية من أجل أن يكون قادرًا على قراءة كتاب ريموند مولين الأول (مولان 1987]1967[) حتى قبل ترجمته من الفرنسية إلى الإنجليزية.

تم إنشاء لجنة بحث علم اجتماع الفن للجمعية الدولية لعلماء الاجتماع (التي تأسست في عام 1949) في عام 1979 وتأثرت بشكل كبير بعلماء الاجتماع الفرنسيين والناطقين بالإنجليزية في علم اجتماع الفن. وتم إنشاء شبكة بحثية مناسبة في علم اجتماع الفن ضمن الجمعية الأوروبية لعلماء الاجتماع (التي تم إنشاؤها في عام 1992) في عام 1999. بينما لا تزال الجمعية الأمريكية لعلماء الاجتماع ليس لديها قسم خاص بعلم اجتماع الفن، وتظل الأنشطة المتعلقة بعلم اجتماع الفن مُدرجة في قسم علم اجتماع الثقافة. وحتى اليوم، معظم الجمعيات الاجتماعية الإقليمية والوطنية الأخرى لها لجان بحث تمزج بين الثقافة والفنون مثل الجمعية الاجتماعية اللاتينية الأمريكية والجمعيات الاجتماعية الوطنية في فرنسا وألمانيا وإسبانيا والبرازيل واليابان.

من الملحوظ أن الباحثة البريطانية مارتا هيريرو (هيريرو، 2013) ذكرت أثنين من أهم المساهمات النظرية في مجال علم اجتماع الفن: تحليل بيكر (1982) التفاعلي الرمزي لعالم الفن والنشاط الفني كنتيجة للعمل الجماعي، ومنشورات بورديو حول جوانب مختلفة من الإنتاج الفني والثقافي واستهلاكه (بورديو، 1984 [1979]؛ 1991؛ 1996] 1993[). بينما قامت العالمة الألمانية في علم اجتماع الفن، داجمار دانكو (دانكو، 2012) بتمييز ثلاثة مؤلفين: بورديو وبيكر، والألماني نيكلاس لوهمان (1927–1998) (ويبدو أن تأثير هذا الأخير مبالغ فيه ومحدود بشكل رئيسي بالسياق الوطني الألماني). وقد عرضت العالمة الاجتماعية الأمريكية جوليا روثنبرغ (روثنبرغ، 2014) بورديو وبيكر كأهم عالمي اجتماعيين في هذا المجال. ومن وجهة نظر فرنسية، فإن بورديو وريموند مولين (مولين، 1986؛ 1987 [1967]؛ 1992)، وبيكر من المرجح أن يُعتبروا أهم المساهمين في علم اجتماع الفن، حيث يتم ذكر الأولين بشكل وافر من قبل برونو بيكينوت (بيكينوت، 2013). وتُظهر هذه الأمثلة القليلة المذكورة أعلاه أن بورديو وبيكر يُعتبران عالميًا كشخصيات تأسيسية في علم اجتماع الفن.

بيار بورديو

رغم أن اهتمام بورديو الرئيسي طوال مسيرته العلمية كان في علم الاجتماع الثقافي، مع التركيز بشدة على علم الاجتماع الثقافي والتعليم (خصوصًا خلال الستينيات)، فإن مساهماته في علم الاجتماع

بشكل عام وفي علم الفن بشكل خاص ضرورية للغاية للتخصص والمجال الفرعي. حتى اليوم، أكثر من عشر سنوات بعد وفاته، يظل بورديو العالم أكثر عالم اجتماع مُقتبَسًا على المستوى الدولي.

كتب بورديو خمس كتب رئيسية تتعلق بمجال علم الاجتماع الفني؛ منها كتابان نُشرا للمرة الأولى باللغة الفرنسية في الستينيات – "التصوير: فن راق في منتصف الطريق" و"حب الفن". "التمييز: نقد اجتماعي لحكم الذوق"، الذي نُشر بالفرنسية عام 1979، يتجاوز علم الفن إلى علم الثقافة. "قواعد الفن: نشأة وبنية الحقل الأدبي" كان آخر كتاب نُشر أثناء حياة بورديو. "مانيه: ثورة رمزية"، تم نشره أكثر من عشر سنوات بعد وفاة بورديو ويتكون من محاضرات ألقاها في كلية فرنسا من عام 1998 حتى عام 2000.

في العالم الناطق بالإنجليزية، وبالتالي في العلم الاجتماعي الدولي الذي يقدر الموقع المركزي للعلم الاجتماعي الأمريكي اليوم، يعد كتاب "حب الفن" لبورديو أقل تأثيرًا من "قواعد الفن". لكن الأولى عمل رائع، أقل تمييزًا بالمنظور النظري ومبنية بشكل أكبر على البيانات التجريبية. لقد قدمت إسهامًا أساسيًا في تطوير علم الاجتماع للفن وأثرت في المتاحف (من خلال استطلاعات الزوار) والسياسات العامة. تظل النتائج الرئيسية لكتاب "حب الفن" صالحة حتى اليوم، وأهمها تأكيد العامل الذي يؤثر على معظم الممارسات الفنية (خصوصًا في مجال الثقافة العالية) – مستوى تعليم الفرد.

التركيز القوي على البعد النظري ربما يفسر نجاح "قواعد الفن" بين علماء الاجتماع الفنيين، حيث تم تفعيل جميع المفاهيم الرئيسية البورديوية من أجل شرح تحولات العالم الأدبي الفرنسي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وفهم نجاح الكاتب الفرنسي فلوبير. من أجل ذلك، وضع بورديو تحليلاً يجمع بين مفاهيمه الرئيسية للهابتس، والميدان، والرأسمال.

يُعرِّف بورديو الهابتس بوصفه مصفوفةً من التصورات والتقديرات والأفعال. يؤثر الهابتس، بين أمورٍ أخرى، في الأذواق الاجتماعية والممارسات للطبقات المختلفة التي تحددها حجم الرأسمال الذي يمتلكونه وأيضًا بنية ذلك الرأسمال (الرأسمال الاقتصادي، الثقافي، الاجتماعي، والرمزي). في مجال الفنون، يكون الرأسمال الثقافي هو الأكثر أهمية. يتكون الهابتس للطبقة السائدة (على عكس الطبقة المسيطر عليها) كوسيلة لتقييم واستهلاك الثقافة يُطلق عليها بورديو "الميول الجمالية" والتي تعبِّر وتميِّز الموقف المتميز في الفضاء الاجتماعي.

ترتبط مفاهيم الهابتس والرأسمال بمفهوم ثالث، وهو الحقل. يعرِّف بورديو الحقل بوصفه شبكة من العلاقات الهادفة بين المواقف، التي بدورها تشروط الهابتس التي يمكن أيضًا تعريفها بأنها نظام الانفعالات

الذهنية والجسدية التي يطورها الأفراد أثناء تشغيلهم في ميدان معين. وبالتالي، فإن ما يمكن أن يُنظر إليه على أنه فردي دائمًا ما يكون اجتماعيًا بشكل أساسي. في الحالة الخاصة للفنانين، بدلاً من رؤية ممارساتهم مبنية على عمليات إدراك فردية، تُعتبر نظرية بورديو الحقل، والفضاء الاجتماعي للصراع والمنافسة التي يناضل فيها الفنانون من أجل السيطرة على مختلف أنواع الرأسمال، بالإضافة إلى الهابتس في بعدها الاجتماعي بشكل أساسي.

يعد الحقل الفني عمومًا موقعًا للصراعات، مثل تلك بين وسائل الإنتاج التقليدية والقيم الجمالية من جهة، والابتكار الفني من جهة أخرى، وبين الفن التجاري وقيم الفن العالي. تشمل الصراعات أيضًا قضايا أساسية مثل تحديد الفرق بين الفن وغير الفن. بينما يفضل الفنانون المُعتمدون عمومًا الاستمرارية والتكرار، فإن المبتدئين عرضة للسعي إلى الاختلاف والانقطاع أو حتى الثورة من أجل تأسيس أنفسهم في أكثر المواقف المُتَمناة في الحقل. وبالتالي، غالبًا ما يستخدم المبتدئون الاختلاف والعلامات المميزة من أجل تحقيق شهرتهم وإنكار سابقيهم. الفرسان التقليديون هم التقليديون، أقل جرأة، وأقل ابتكارًا.

هوارد بيكر

على الرغم من أن بيكر، عالم اجتماع أمريكي، قد قدم مساهمات كبيرة في مجالات علم الاجتماع مثل علم اجتماع العمل، وعلم اجتماع الانحراف، وأساليب علم الاجتماع، مما جعله أحد أبرز أعضاء مدرسة شيكاغو لعلم الاجتماع وتفاعل الرموز، إلا أنه ركز على علم اجتماع الفن في كتابه المؤثر جدا "عوالم الفن" (بيكر 1982) وكان نشطًا جدا في هذا المجال منذ ذلك الحين.

تركز تحليلات بيكر على التعاون في عالم الفن. على الرغم من أن مؤرخي الفن والنقاد غالبًا ما يفهمون الفن كنشاط فردي ويمدحون عبقرية الأفراد الموهوبين بشكل استثنائي في إنتاج الأعمال الفنية، إلا أن بيكر يكشف البعد الجماعي الذي يكمن وراء جميع الأنشطة الفنية. بدلاً من أن يكون الفن عملًا فرديًا، تنتج الأعمال الفنية في جوهرها من عمل جماعي يشمل ليس فقط الفنانين بل أيضًا العاملين المساعدين مثل المساعدين والنقاد وموظفي المتاحف (الذين يلعبون دورًا كبيرًا في تحديد الأعمال كأعمال فنية) والمعرضين (الذين يحتلون مركزًا في تثمين الأعمال الفنية) والمجمعين، وما إلى ذلك. على الرغم من أن الطبيعة التعاونية لعوالم الفن أكثر وضوحًا في بعض المجالات (على سبيل المثال، الفرق الموسيقية ومجموعات المسرح) من غيرها، فإنها موجودة في أي مجال فني. يصر بيكر على ضرورة دراسة الهياكل المؤسسية والتفاعلات الاجتماعية التي يتم من خلالها إنشاء وتكرار هذه العوالم الفنية. سواء بورديو أو بيكر قدما لعلماء الاجتماع الدارسين للفن دراسات حالة غنية وأدوات تحليلية مفيدة.

في كتابات هوارد بيكر الأسطورية حول عوالم الفن، نجد تعريفًا مختلفًا إلى حد ما للأصول الاجتماعية للإنتاج الثقافي. يبدأ بيكر من نقطة انطلاقه الشهيرة التي تقول إن الفن هو عمل جماعي (a1974). وهذا يعني أن الإنتاج الفني يُنظر إليه على أنه يشمل عددًا من الأنشطة، ينبغي أن يدرسها عالم الاجتماع. ووفقًا لذلك، يقترح بيكر أن الأعمال الفنية هي نتيجة للعمل الجماعي:

"الأعمال الفنية، من هذا النقطة من النظر، ليست منتجات صناع فرديين، 'فنانين' يمتلكون هدية نادرة وخاصة. بل هي، بدلاً من ذلك، منتجات مشتركة لجميع الأشخاص الذين يتعاونون عبر التقاليد الخاصة بعالم الفن لإحضار أعمال من هذا النوع إلى الوجود" (1982، ص 35).

إيبرمان وزميله السويدي ماغنوس رينغ

المقالة النقدية التي كتبها إيبرمان وزميله السويدي ماغنوس رينغ (1998)، تتناول تأسيس علم اجتماع الفن في السويد. بدءًا من ملاحظة أن التنظيم الاجتماعي لإنتاج واستهلاك الأعمال الفنية كان يحتل مكانًا مركزيًا في النهج الاجتماعي للفن، يظهر إيبرمان ورينغ كيف تم استهداف هذا الإدراك في الدراسات التجريبية، التي تشير إلى المتع التي تنشأ في استخدام الفن. وللتقاط هذه "العلاقة بين إنتاج الأعمال الفنية [...] وإنتاج المعنى"، يلجأ إيبرمان ورينغ إلى كتابات مدرسة فرانكفورت، التي تقترح أن المعنى يتم تسجيله في الكائن أثناء الإنتاج، ومن جهة أخرى، تقليد الدراسات الثقافية، حيث اقترح مؤيدوها فتحًا نسبيًا لتفسيرات المنتجات الثقافية. ثم، يقترح إيبرمان ورينغ أن تسهم الإنجازات التي تحققت في تاريخ الفن في تقدم علم اجتماع الفن. وفي أعقاب اقتراح العالم الاجتماعي البريطاني روبرت ويتكين بـ 'علم اجتماع العمل الفني'، الذي يهدف إلى الارتباط بين المحتوى والهياكل الاجتماعية الأوسع، يقترح إيبرمان ورينغ أن الأعمال الفنية لا تعكس فقط العلاقات الاجتماعية؛ بل تجسد أيضًا القدرة على نقل المعنى وبالتالي استدعاء التغيير الاجتماعي.

في تحليل دوركهايم للحياة الدينية، يعتبر تمثيلات التوتيم كائنات مقدسة. وبالتالي، إذا تم نقل هذه النظرة إلى الأعمال الفنية، يمكن اعتبارها تجسيدًا لقوة خارقة للعالم. ومع ذلك، يقترح تحليل دوركهايم أن المقدسية هي بناء عقلي؛ الكائن هو رمز للاعتقاد؛ حامل للمعنى. وبالتالي، ليست الأعمال الفنية التي لها القوة، وإنما المحتوى الذي يتم إسناده لها (شيروود 2006؛ انظر هينيون 1995).

بالمثل، يقترح أدورنو أن المنتجات الثقافية هي وسائل فعالة لنقل القوة والمعنى. ومع ذلك، يبين أدورنو أيضًا كيف تختلف بعض الأعمال الفنية عن منتجات صناعة الثقافة السائدة. وبهذا، يفتح أدورنو الطريق لدراسة كيفية تفسير واستخدام معاني الأعمال الفنية (إيبرمان 2006). وعلاوة على ذلك، يمكن

لأدورنو بذلك دراسة كيف يمكن للأعمال الفنية أن تؤثر بطرق مختلفة (انظر دينورا 2003). ومع ذلك، يتابع مقال واحد فقط في المجموعة هذا البرنامج الذي يحول مكانة العمل الفني من سلبية إلى نشطة، ينظر إلى "الموسيقى كوكيلة" (دينورا 2006، ص 103). للأسف، يقدم هذا المقال دراسة تجريبية، وليس له علاقة مباشرة بالنقاشات في المقالات النظرية. وبالتالي، تستعيد المجموعة الرأي في الأعمال الفنية كحاملين للمعنى، مع ترسيخ آراء النظريين الكبار.

المثال الأخير هو مراجعة حالة الأمور في علم اجتماع الفن من قبل إدواردو دي لا فونتي. في الجزء الرئيسي من المقال، يفحص دي لا فونتي خمسة منشورات حديثة تقترح تعديلات مختلفة على علم اجتماع الفن: كتاب جيريمي تانر "علم اجتماع الفن: مقرأ" (2003)؛ كتاب ديفيد إنجليس وجون هيوسون "علم اجتماع الفن: طرق الرؤية" (2003)؛ كتاب تيا دينورا "بعد أدورنو: إعادة تفكير علم اجتماع الموسيقى" (2003)؛ كتاب هارفي مولوتش "من أين تأتي الأشياء: كيف تتحول المحمصات والمراحيض والحواسيب والعديد من الأشياء الأخرى إلى ما هي عليه" (2003)؛ وكتاب هوارد بيكر وروبرت فولكنر وباربرا كيرشنبلات–جمبليت "الفن من البداية إلى النهاية: الجاز، الرسم، وتحسينات أخرى" (2006). في حين تتضمن هذه الكتب عددًا من النهج، بعضها يمثل المواقف الاجتماعية التقليدية وبعضها يقترح اتجاهات جديدة مختلفة، يتكرر سؤال محدد عبر النصوص، وهو كيفية التعامل مع الأعمال الفنية بوجه علمي. وخصوصًا أحد الطرق لتشكيل هذا السؤال، أعتقد أنها مثيرة للاهتمام للغاية. هذا هو إعادة تصور العمل الفني، الذي يغير الكائن الثقافي من فهمه كحاوية سلبية للمعنى إلى كونه مشاركًا نشطًا.

في مقدمة بيكر وفولكنر وكيرشنبلات–جمبليت، يقترحون أن العمل الفني في "لغة برونو لاتور [...] هو عامل فاعل" (2003، ص 6، في دي لا فونتي 2007، ص 421). ومع ذلك، لم تُوضَّح النتائج المترتبة عن هذا الاقتراح في المجموعة، التي تهتم بالسؤال حول متى يُعتبر الأعمال الفنية جاهزة. بل، فإن الموسيقي الاجتماعي البريطاني تيا دينورا هي التي تجسد الرؤية اللاتورية في مراجعة دي لا فونتي. تقترح دينورا أن الموسيقى لها قوة؛ إنها تتصرف، وبسبب ما تفعله يتم تقديرها وتنظيمها. ووفقًا لذلك، تدعو دينورا إلى علم اجتماع الموسيقى الذي يبحث في كيفية تعاون الموسيقى والمجتمع، وهو جدول أعمال يتم اعتماده من لاتور" :تقدم فكرة لاتور عن التعاون دروسًا [...] لعلم اجتماع الموسيقى، الدرس هو أن [...] الموسيقى ليست مجرد 'مشكَّلة' بواسطة 'القوى الاجتماعية' – مثل هذا الرأي ليس فقط اجتماعيًا، بل يفوت أيضًا خصائص الموسيقى النشطة وبالتالي يقلل من إمكانات علم اجتماع الموسيقى) ."دينورا 2003، ص 39، في دي لا فونتي 2007، ص 418 .(تقترح دينورا أن الموسيقى ليست فقط عاكسة للعلاقات الاجتماعية،

بل إنها أيضًا منتجة لها، مما يعني أنه لا يمكن تصنيفها كمُرسلة للمعنى. وبالتالي، بدلاً من رؤية المنتجات الثقافية ككائنات سلبية للقوى الاجتماعية، فإن مكانة الكائن تتحول إلى مشارك نشط في العمليات الاجتماعية. ولا يعني هذا التحول في الوضع التحليلي للكائنات الثقافية فقط أن الفن يُفهم بشكل جذري مختلف، بل إنه يفتح أيضًا الباب أمام نهج جديد في علم اجتماع الفن.

علم الجمال والفن

الكلمة اليونانية "ايستهتيكوس" تعني "السماع" أو "الكشف" عن إحساس جيد بالجمال، والذي يشير إلى إدراك الجماليات. "الجماليات" هي فرع من فروع الفلسفة يدرس طبيعة الجمال والفنون. بمعنى آخر، الجماليات هي فلسفة الجمال أو جمالية موضوع ما، مثل الجيد، القبيح، الجميل، العظيم أو المأساوي. أحد فروع الجماليات يحلل الجن، الذي يحقق مفاهيم مرتبطة بالجمال والمنتجات الطبيعية الجمالية المرتبطة بالحكم أو الكائن المنشئ للإنسان والحياة المرتبطة بالقيم والمواقف والأذواق. أصل كلمة "الجمالية" يعود إلى الكلمة اليونانية "ايثيسيس"، والتي تعني "الإحساس" و "التصور". في سياق هذه الدراسة، تعني الجمالية نظرية الإحساس أو التصوير بالمعنى الفلسفي. استخدم ألكسندر بومغارتن مصطلح الجمالية كمصطلح فني للإشارة إلى إحساس الإحساس أو التصور في عمله "الجمالية) "1750 .(الجماليات الفلسفية هي تخصص يعلم الكفاءة الإدراكية من خلال استكشاف ما هو الجمال، لأن ما يشكل الكفاءة والكمال في الإدراك يمكن أن يوصف بأنه جميل. استخدم الفيلسوف الألماني الشهير إيمانويل كانت الجماليات في سياق تعليم الحواس والإدراك في قسم الجماليات التفاعلية ل "انتقاد عقل الملح"، أول عمل هام لفلسفته النقدية. في عمله الأساسي الثالث للفلسفة النقدية، وهو "انتقاد السلطة القضائية"، استخدم كانت كلمة "الجمالية" في معنى الكفاءة الإدراكية، أي علم أو تعليم الجميل والممتع .في حياتنا اليومية، "الجمالية" هي المصطلح المستخدم لتخصص خاص في الفلسفة. الكلمة لا تستخدم فقط في مجال الفلسفة ولكن أيضًا في مجالات التصميم والأزياء. بالمثل، تُستخدم "الجمالية" لوصف الحساسية والأسلوب في عمل فني (بييرو، 2 .(013يمكن أن يعطينا النظر إلى المعنى الأصولي للكلمة فكرة حول الأشياء الأساسية التي تبحث فيها هذا المجال.

تعود كلمة "الجمالية" إلى الكلمة اليونانية "ايثانوماي"، والتي تعني "التصوير من خلال الحواس". يُستخدم مصطلح "ايثيسيس" للدلالة على الإدراك والحاسة .الظاهرة الجمالية أو

الكيان الجمالي تحدث كتماسك أنتيكي لهذين العنصرين (تونالي، 1996). إنها تشير إلى الفرع الفرعي أو التخصص في الفلسفة الجمالية المرتبط بالقيمة الحسية. تعبر الجماليات بشكل عام عن فلسفة الفن وفلسفة الجمال وتفحص قسمين رئيسيين. القسم الأول هو الجماليات أو فلسفة الظواهر، مشيرة هنا إلى الجمالية، والكائن والموضوع الجمالي، والحكم الجمالي، والقيمة الجمالية، والموقف الجمالي وهكذا. القسم الثاني هو فلسفة الفن، والذي يركز مباشرة على الفن؛ يحقق ما إذا كان الفن جوهرًا أم لا ويؤكد على مكانة العمل الفني (أيكوت، 2018).

هذا المثال من أرسطو هو فكرة حديثة معترف بها حتى اليوم: "عندما يصبح الشيء الذي نكرهه في الواقع صورة مكتملة، فإننا ننظر إليه بتقدير، مثل صور الحيوانات والجثث التي تثير الاشمئزاز" (الأشعار). تعبر نسخة حديثة من هذه الفكرة عنها تونالي (2004): "الجمال في الطبيعة يمكن أن يصبح قبيحًا في الفن، بينما يمكن أن يصبح القبح في الطبيعة جميلاً في الفن."

كل مسألة جميلة ترتبط بالجماليات. لهذا السبب، يُطلق على الجماليات لقب المعرفة أو علم الجمال. الجماليات هي محاولة الكشف عن العوامل التي تجعل الشخص أو الكائن جميلًا (تيموتشين، 2008).

تتضمن القواعد الست للجماليات في هذا السياق الكائن الجمالي، والموضوع الجمالي، والتجربة الجمالية، والخيال الجمالي، والشعور الجمالي، وقيمة الجمال. وبناءً على ذلك، فإن قيمة إدراك الكائن كحامل للجمال لا يمكن أن تترك الحامل دون تأثير، فإن الشعور بالجمال لدى الكائن الجمالي يؤثر على الذوق الجمالي للوجود الإنساني الواعي. يُطلق على حامل قيمة الجمال والذوق الجمالي والذي يجذب الناس إليه اسم الكائن الجمالي (تشيفيزي، 2015).

الجماليات؟ الجماليات تُشير إلى الفرع الثانوي أو التخصص في الفلسفة المتعلق بالقيمة الحسية. تُظهر أصل الكلمة بوضوح في اللغة الإغريقية القديمة، وهي"aisthesis" ، والتي تعني الإحساس الأساسي. القيمة الحسية التي تركز عليها الجماليات أو تركز عليها هي

الجمال. كان الفيلسوف الألماني الشهير ألكسندر غوتليب بومجارتن (1714–1762) أول من أدرج هذا المصطلح في الفلسفة واستخدمه للتعبير عن مجال أو تخصص معين في الفلسفة. وفقًا لبومجارتن، تتعلق الجماليات بالمعلومات الحسية الموجهة نحو الجمال. بعد بومجارتن، قام كانط بتعريف الجماليات على أنها التفكير الفلسفي أو التأمل في الجمال والتقييمات الذوقية (جيفيزجي، 2012).

يُقال إن تاريخ الجماليات يعود إلى 2500 سنة مضت. ومع ذلك، لم يكن إلا في منتصف القرن الثامن عشر حين تم دمج أفكار حول جوهر الجمال والفن مع الفلسفة واللاهوت وتوثيقها على الورق، مما جعل من الممكن تحليل فنون مختلفة ملموسة، مثل الشعر، والرسم، والموسيقى، والعمارة (كاغان، 2008). في عمله المسمى "الجماليات"، الذي كتبه بومجارتن بين عامي 1750 و 1758، حاول كشف الاستقلالية، والحدود، والمحتوى لهذا المفهوم كفرع من الفلسفة. استخدم كلمة "الجماليات" لتعني "تحقيق الجمال من خلال الحواس"، لاسيما في الفن. وبعبارة أخرى، الجماليات هي مجال يدرس الكفاءة الحسية في الجمال (تاشديلن ويازيجي، 2012). فحص بومجارتن المعرفة الحسية وأهمية الإدراك الحسي، الغرض منها هو كشف علم المعرفة الحسية. من خلال هذا الفحص المباشر، لم يقوم بومجارتن فقط بتعريف الإدراك الجمالي والإحساس، بل قام أيضًا بدراسة أهمية المعلومات الحسية والإدراك الحسي. بشكل موجز، كان هدفه هو كشف "علم المعرفة الحسية". تحدد الجدليات للعلاقة بين ما هو جمالي وفني هيكل موضوع الجماليات. الجماليات ليست فقط فلسفة الجمال وإنما فلسفة الفن وبدقة أكبر علم اجتماعي، فن، ثقافة (كاغان، 2008). بهذا المعنى، النهج الجمالي هو نظرية الإدراك الحسي المعرفي. نظرية بومجارتن، التي تم تطويرها من خلال الإدراك، تصبح بعد ذلك متميزة في ظاهرتين رئيسيتين. أولًا، يتم تعريف "قدرة الإدراك الحسي" لبومجارتن من خلال فئات الأخلاق والجمال، وهي فئات أساسية في المنطق ومعنى تركيب جانب الخير والجمال الذي يتضمن ظاهرة الحقيقة. الثاني، وفقًا لبومجارتن، هو جمال الأشخاص الذين يجدون أن الفن هو أعلى تعبير في ظاهرة النشاط الفني (كاغان؛ 2008، 13). وفقًا لنظرية المعرفة والمنطق، فإن الجماليات لبومجارتن هي مجال يحتوي على نظرية الفن.

هذا المثال من أرسطو هو فكرة حديثة معترف بها حتى اليوم: "عندما يصبح جسم نكرهه في الواقع صورة مكتملة، فإننا ننظر إليه بإعجاب، مثل صور الحيوانات والجثث التي تثير القرف" (الشعرية). ويصاغ إصدار حديث لهذه الفكرة عن طريق تونالي (2004): "الجمال في الطبيعة يمكن أن يصبح قبيحًا عندما يتعلق بالفن، بينما القبح في الطبيعة يمكن أن يصبح جميلًا عندما يتعلق بالفن."

في الحياة اليومية، نحن بالتأكيد معتادون على التحدث عن 'لون' جميل، و'سماء' جميلة، و'نهر' جميل، و'زهور' جميلة، و'حيوانات' جميلة، و'أشخاص' جميلين (هيغل، 2011).

من ناحية أخرى، تشمل الجماليات أيضًا القيم المرتفعة، والأنيقة، والمضحكة، والمثيرة للاهتمام، وحتى القبيحة، كلها لها معنى جمالي. في الواقع، قد يكون من الأصح أن نسأل عن سبب إعجابنا بشيء بدلاً من سؤال ما الذي يجعل شيئًا جميلًا (تاونسند، 2002).

وفي هذا السياق، يجب على الجماليات أن تتناول ليس فقط نتائج الخلق الفني ولكن أيضًا عملية الخلق الفني نفسها. لذلك، تركز بحوث الجماليات ليست فقط على الفن ولكن أيضًا على نظام تواصل معين ليشمل الفنان، والعمل الفني، والشخص الذي يدرك الفن (كاغان، 2008). ومع ذلك، على الرغم من أن العقل البشري يميل إلى الاستمتاع ببعض الأشياء، إلا أنه ليس لدى الجميع نفس الشروط من السرور لأسباب عدة. أولًا، في حين أن الجمال والقبح ينتميان تمامًا إلى شعور وليس إلى صفة في الأشياء، فإن بعض الصفات في الأشياء تثير هذا الشعور. يفتقر الشخص إلى الحس الجمالي إذا لم تثري بعض الصفات في الأشياء، أو الفروق الصغيرة، أو التفاصيل الدقيقة إعجابه. ثانيًا، نقص التمرين هو أحد الأسباب الرئيسية لنقص الشعور الجمالي أو الحساسية. عندما يواجه الشخص جسمًا به بعض الصفات للمرة الأولى، فإن شعوره به غامض وملتبس. إنه/إنها لا يمكن أن يرى العديد من الأجزاء الجميلة والغير مكتملة في الجسم. يستمر هيوم في القول، "ولكن، دع شخصًا ما يكتسب خبرة في هذه الأشياء، سيكون شعوره أكثر وضوحًا وممتعًا" (هيوم، 1987). السبب الثالث هو أن الشخص

الذي ليس لديه تجربة في مقارنة أنواع الجمال المعينة لن يكون قادرًا على التفريق بين ما يراه وبالتالي تقييمه وتصنيفه بينها.

العلاقة بين الفن وعلم الجمال

فريدريش شيلر (1759–1805)، الذي يعتبر من أبرز ممثلي الرومانسية الألمانية، مشهور بأعماله في مجالات الأدب، والشعر، وكتابة المسرحيات، والجماليات. يتناول عمله "رسائل تربية الإنسان الجمالية"، الذي يشمل آراءه حول الجماليات وتعليمها، تحليلًا فلسفيًا للجمال، وعلاقته بالفنون والثقافة، وتأثيره على التربية الجمالية للإنسان.

يمكن تعريف الحياة الجمالية من خلال اقتراحين مكملين.

الكائن الجمالي هو حسي. يُرى، أو يُسمع، أو يُحيى في العقل بشكل حسي، ويوفر متعة للبشر من خلال صفاته الحسية. إن الكائن الجمالي هو كائن يُفكر فيه ويُشاهد في الوقت نفسه. إذ يشمل البشر، ليس فقط لأنه لطيف للحواس، ولكن أيضًا لأنه يتضمن معنى ويحمل قيمة.

تشير الاقتراحات الأولى إلى مصدر كلمة "الجماليات"، في حين يشكل الاقتراح الثاني أساسًا للحكم عن الإعجاب.

وفقًا لشيلر (1999)، الجمال ليس مفهومًا جماليًا فقط بل له أهمية مركزية في حياة الإنسان كمفهوم وجودي ونفسي. بالنسبة له، الجمال هو "شرط ملزم لوجود الإنسان". لن يكون من الممكن تحقيق هذا الشرط الملزم إلا من خلال التعليم. الهدف الأساسي للتعليم الجمالي الذي وضعه شيلر هو جعل الأفراد في العصر الحديث أفرادًا حرين يكتشفون ويكملون أنفسهم من خلال التعليم الجمالي والفني. من خلال مثل هذا التعليم، سيكون من الممكن تطوير الطبيعة العلمية والعقلانية للفرد، فضلاً عن طبيعته الحسية، ومشاعره، ورغباته، وعواطفه. بالنسبة لشيلر، تكمن وظيفة الفن والأعمال الفنية في وضع البشر في حالة جمالية يمكنها تحريرهم

والسماح لهم بإدراك الحرية. التعليم الجمالي مهم للحضارة ككل، وللأفراد على وجه الخصوص لتحسين أنفسهم.

تُشير الأعمال الفنية ككائنات جمالية بحجم مادي إلى قيمتين على الأقل من حيث حجم الكائن الجمالي. تعتبر القيمة الأولى من هذه القيم الجمالية الحسية للموضوع أو المراقب، الذي يستمتع بالخصائص الحسية الظاهرية للأشياء. أما القيمة الجمالية الثانية، فتكمن في شكل العمل الفني بصورته الشاملة، وهي الهيكل العام الذي يتم تحديده من خلال العلاقات المتبادلة لأجزاءه. تُعتبر العمل الفني الحقيقي، عندما يأتي من شكل عمل مميز، من خلال العلاقات المتبادلة للأجزاء التي تشكل التنظيم، نتيجة للشمولية في المعنى الذي يُطلب من الشخص وصف الهيكل العام للعمل. تُقترح الوحدة كمعيار للشكل الفني – حتى الوحدة العضوية للكائن الجمالي أو العمل الفني – كمعيار حسي، وتُسهم القيم الشكلية المتعلقة، كأبرز القيم التي تجلب الجمال، في تحقيق مساهمة. تُعرف الجمال كمفهوم جمالي، عادة ما يكون لكائن فني شكل، لون، صوت، تصميم أو إيقاع، مثل تجليات الحواس والإدراك من ولد منJun ، المعنى، أو الرضا. ومع ذلك، الجمال هو بالضبط ذلك؛ إنه شخصي وموضوعي وقيمة مطلقة أو نسبية، مما يؤدي إلى السؤال الأكثر أهمية في التاريخ الطويل للإبداع الجمالي.

حسب كروتشي، "الشعور بدون تعبير لا يختلف عن الروح بدون جسد". وهكذا، عبّر عن أن الحدس والتعبير هما نفس الشيء الواحد الذي لا يمكن فصلهما عن بعضهما البعض (يتكين، 2007). 1) من الجميل أن جون يظهر التزامًا بمفهوم محدد لكنه لا يتعلق بالتوافق: "نحن بحاجة إلى قول شيء لطيف لجون، فكرًا بقوة الخيال هو وعي بالانسجام بين" (يتكين، 2007). 2) ميزة الجمال هي "عدم الغرض هو غايتي". 3) حكم الجمال عالمي لأنه إلزامي. تنقسم الحكم الجمالي في جماليات كانت إلى حكم تليولوجي للذوق. تحمل الأعمال الفنية سلطات قضائية، ولكن تتباعد المسافات القضائية في توجيه العمل الفني على الصعيدين الزمني والفردي. ميزة هذا النهج هو أنه على الرغم من كونه سمة عالمية، فإنه لا يزال شخصيًا

بناءً على حكم الذوق. ومع ذلك، في جماليات هيجل وروحانية مفهوم الخيال، في الرأي الذي اعتمده السوريياليون في الفن وعندما لا يكون موجهًا بالمعنى. وفقًا لـ (تونالي، 2004)، الفن هو ظهور جوهر: "يعني هذا الظهور أنه يكتسب واقعية من خلال روحنة الحياة وتعسفها والصدف من العالم."

الدراسات الثقافية وعلم اجتماع الفن

يرث علم اجتماع الفن في الألفية الثالثة ثلاثة اتجاهات ويقوم بوضع الاتجاه الرابع. أولاً، يواصل العديد من علماء الاجتماع فحص أدوار المؤسسات والعمليات التي تؤدي إلى ظهور الفن أو تقييد ظهوره ثانياً، يحللون الممارسة الفنية للمبدعين، وأنماط التقدير والاقتناء للرعاة، والمجمعين، وأعضاء الجمهور. ثالثاً، يواصلون التحقيق في فرص الوصول للجماهير المتنوعة إلى الفنون، ودور الفنون في استمرارية الوضع الاجتماعي . ورابعًا، وبشكل أكثر جرأة، يشكك بعض العلماء في طبيعة فئة "الفن" نفسها، مؤكدين أنه يجب فهم "الفن" ليس كظاهرة ذاتية الوضوح، ولكن كبناء اجتماعي يتطلب التحليل وإعادة التحليل. وعلاوة على ذلك، فإن السؤال حول ما إذا كان ينبغي تحليل الفن كما لو كان في مكان منفصل عن السياق الاجتماعي ليس مسألة، خاصة بالنسبة لعلماء الاجتماع، ولكن أيضًا، وبشكل متزايد، بالنسبة للفنانين والجماليين المحترفين. بدلاً من "إذا"، يصبح السؤال هو "كيف" و"تحت أي ظروف"، على أي مستوى من التحليل يمكن فصل الفن والسياق ، ومن اللافت للنظر أن العديد من علماء الاجتماع المعاصرين يبذلون جهودًا للاعتراف بأهمية الوكالة البشرية لفهم هذا المجال الثقافي في "العلوم الإنسانية."

واحدة من الأسباب وراء هذه التطورات الفكرية هي أن المجال الذي تم وضع الفن فيه بشكل مستقل لا يعتبر عالمياً بضوء إيجابي. كما هو مبين أعلاه، فإن التعاقب السريع لأنماط الفن التي ميزت أوروبا في القرنين التاسع عشر والعشرين، يُعتبر من قبل البعض رمزاً لابتكار الحداثة، ولكن من قبل آخرين كإشارة للنضج المفرط، والتردي، والانحلال. وبينما يعتبر البعض دخول أشكال الفن التجاري إلى المعارض والمتاحف، وارتفاع الاحترام لأشكال الموسيقى المهانة مثل الجاز، وتزايد سماع الموسيقى الغير غربية، سواء في المجالات التجارية أو الجادة في الموسيقى، علامة على الانحدار (بيل، ١٩٧٦)، يعتبر العديد من النساء والرجال المثقفين، والفنانين والجماليين المحترفين، الأشكال الثقافية التي تم تجاهلها أو التحقير منها سابقاً كمصدر إثراء لـ"الفن."

بالنسبة لعلماء اجتماع الثقافة، الذين يظلون عادة أكثر منطقية من النقاد الثقافيين، فإن هذه التطورات توفر فرصًا للبحث والنظريات التي قد تساعدنا في فهم طبيعة التحول الاجتماعي والثقافي بشكل عام. استخدام وسوء استخدام الإبداع الجمالي في مصلحة مجموعات معينة، سواء كانت منشآت أو منافسين جدد، أو من أجل أغراض سياسية خارجية للجمالية هو أحد اهتماماتهم المتكررة. في الوقت نفسه، تظل فكرة وجود مجال فني خالٍ من الأغراض المادية خارج نفسه مثالية لبعض الناس، سواء كانوا فنانين أو جمهور بشكل عام ، حتى عندما يرفض آخرون هذا التفسير

يُعتبر التنوع المتزايد هو الخصم الأساسي لدراسة علم الاجتماع للثقافة والفنون اليوم. تتنوع النهج المنهجي بين التجريبية التي تعتمد على الأدوات الكمية لتحليل كميات كبيرة من البيانات المتاحة، مثل درجة الوصول إلى الموارد الثقافية (بورديو، ١٩٨٠)، وبيانات الاستطلاع حول ممارسات عالم الفن ودراسات الجمهور (جانس، ١٩٧٤؛ غانزيبوم وهانسترا، ١٩٨٩). بالمثل، النهج التجريبي، ولكن يستند إلى الملاحظة المجهرية والتحليل النوعي للممارسات الثقافية، هو الإثنوغرافيا التي ألفها بيكر حول "عوالم الفن" (١٩٨٢).

وقد تم استيراد الأفكار التاريخية والدلالية من تحليل الأدب إلى الدراسات الاجتماعية (جيرتس، ١٩٧٣). وما زاد من ذلك من التنوع هو أن مجموعة الأعمال وأشكال الفن المستقصاة قد توسعت وتضمنت المجال التجاري – صناعة الثقافة – بالإضافة إلى الفنون الجميلة التقليدية (بيترسون، ١٩٩٧). ربما كان ذلك مصدر قلق للنظريين الذين اعتبروا صناعة الثقافة لا أكثر من خادمة للرأسمالية (أدورنو، ١٩٧٦؛ معهد فرانكفورت للأبحاث الاجتماعية، ١٩٧٢)، حيث يُنتج تسلية فارغة لإنشاء مجتمع جامد وغير نشط. ومع ذلك، يعترف العديد من علماء الاجتماع، بناءً على ما قاله جانس (١٩٧٤)، بأن عالم الفن في لحظات تاريخية معينة يستحق أن يُدرس ليس فقط لما يكشفه عن الجماليات، ولكن لما يكشفه عن المجتمع. وبين أمور أخرى، أصبحت الفنون معروفة بما يمكن أن يُستبعد فضلاً عن ما يمكن أن يُشمل. فعدم وجود فئات معينة من الفنانين الطامحين مثل النساء والأقليات العرقية، من تلك الأشكال الفنية التي تم تحديدها كأكثر الأشكال التمييزية والمتميزة، لم يعد مسلمًا. إنه الآن مجال دراسة بالإضافة إلى أنه، في مؤسسات الثقافة في العديد من الدول الوطنية، مشروع يدعو إلى الإصلاح.

في تجلياتها الأكثر تميزًا، قدم علم الاجتماع الأمريكي للثقافة مزيجًا من النهج لدراسة العلوم الاجتماعية، والدين، والعمل تحت عنوان "إنتاج الثقافة" (بيترسون، ١٩٧٦). وقد تم تعريف الثقافة بمعنى عام يربطها بالأنثروبولوجيا، ويشمل الفن، والثقافة الشعبية، والعلوم، والدين، والمعاني الرمزية، حيث حث ريتشارد بيترسون وزملاؤه على أن يكون الأسئلة التي تُطرح هي التي يجب أن تحدد استخدام الأساليب المتزامنة أو الزمنية وفقًا لملاءمتها. يعتبر أنصار نهج إنتاج الثقافة كيف تُشكل المنتجات الثقافية، ويشددون على تأثيرات الترتيبات المؤسسية والهيكلية، سواء كميسرات للإبداع أو عوائق له. وفي حين رفض البعض الطموحات الماكروسوسيولوجية لصالح منح الأولوية للتحليلات الوسيطة والمجهرية التي، يعتقدون، تكشف بشكل أكثر فعالية تأثير القوانين وممارسات صناعة الثقافة والمسيّرين على شكل ومحتوى الأعمال الفنية، يمكن القول أن مجموعة الأساليب والمنظورات قد تشبه مجموعة واسعة من الأنواع والأساليب والأشكال للفنون ذاتها التي كانوا يحاولون دراستها.

واحدة من أكثر الأمثال التي تضليلًا على الإطلاق يجب أن تكون "دي جوستيبوس نون ديسبوتاندوم است". في الحقيقة، دائمًا ما يتم مناقشة الذوق. كان فيبلن واحدًا من أول علماء الاجتماع الأمريكيين الذين قاموا بتفسير المعاني الرمزية للذوق المعبر عنه في تحليله لسلوك طبقة الرفاهية خلال عصر الذهب (فيبلن، 1934). بعد نصف قرن تقريبًا، نشر راسل لاينز (وهو ليس عالم اجتماع، ولكن مراقب ثقافي ذكي ومثقف عام) تصنيفه لتفضيلات الذوق الرفيعة والمتوسطة والمنخفضة، حيث تم اعتبار الأعمال الفنية والأزياء علامات للوضع الاجتماعي. بناءً على كتابات هؤلاء وغيرهم من المراقبين المهمين والمعقولين (غالبًا ما يكونون قادرين على التقدير)، لاحظ عدد من علماء الاجتماع أن الذوق في الفن والتصميم والموضة قد يكشف عن موقف اجتماعي، ويخبر شيئًا عن حالة ثقافة المجتمع. بعيدًا عن اعتبار الذوق عبثيًا، شخصيًا، وصعب الفهم لأنه غير منطقي، يؤكد علماء الاجتماع مثل بورديو أن الذوق يتشكل اجتماعيًا، ويعبر رمزيًا، وله عواقب اجتماعية على الأفراد والمؤسسات الاجتماعية. بعيدًا عن فيبلن ولاينز وغانس وغيرهم الذين يعاملون الذوق كحق "كونسوميري" شبه، يخضع بورديو لتحليله من منظور ويبر، كدليل على الروابط بين الذوق والوضع الرمزي والآليات التي تميل إلى إعادة إنتاج التسلسلات الهرمية للوضع الاجتماعي في المجتمع، من جيل إلى جيل. يعتبر الذوق جزءًا من حمل الثقافة الشخصية، توجه سلوكي منظم نسبيًا يعود أصله إلى الاجتماع والتعليم في الطفولة المبكرة. ضمنيًا، يتضمن تقليص التقاليد التاريخية التي أصبحت هيكلًا ثقافيًا سائدًا. يستخدم بورديو مجموعة متنوعة من الأساليب، الكمية والأثنوغرافية، ليظهر كيف يعمل الذوق كشكل من أشكال الرأسمالية التي تجسد الفوارق بناءً على المزايا أو العيوب الاقتصادية والاجتماعية، ويؤثر على الشرف أو الازدراء الاجتماعي، مما يشير إلى الفئات المؤثرة بأن بعض الأذواق (وحملتها) أكثر قبولًا من غيرها. يعزز ذلك مزيدًا من شرف الإنتاج الاجتماعي، حتى في المجتمعات التي اعتمدت على المثل الأعلى للتنقل الاجتماعي بناءً على معايير الاستحقاق. علماء الاجتماع الإنجليزيين في مجال الثقافة يتابعون إعادة الإنتاج الثقافي من منظور مماثل. على الرغم من عدم استخدام استطلاعات كبيرة للذوق كقاعدة، قام العديد منهم بتحليل مضمون واستخدامات الثقافة الجمالية، سواء كانت عالية أو شعبية. رايموند

ويليامز، الذي يبدأ من منظور ماركسي، ويتنقل بين النقد الأدبي أو السينمائي والحياة الأكاديمية، كان له تأثير كبير على ما أصبح مجال دراسات الثقافة. وما وراء التوافق البسيط بين القاعدة والهيكل في الماركسية، حيث تمثل الثقافة على أنها ظاهرة ثانوية لعلاقات الإنتاج الحالية، يصور ويليامز وأتباعه، بما في ذلك ستيوارت هول وجانيت وولف، الثقافة كممارسة تشكيلية في بناء المعاني.

هذا لا يعني أن هناك اتفاقاً كاملاً بين علماء الاجتماع حول كيفية ترتبط الذوق والوضع الاجتماعي، وما هي النتائج المترتبة عن ذلك. يجد معظمهم أنه من الضروري أن يأخذوا في الاعتبار التغيرات القابلة للملاحظة في أنماط التصنيف الاجتماعي، وشروط تعبيرها. في حين أن بورديو أسند الخبرة في التلاعب برأس المال الرمزي من خلال رموز معقدة متاحة في تقاليد الفئات الطبقية السائدة، يُقدم ديفيد هالي، الذي درس جمع وعرض الفن داخل منازل الأشخاص، وجهة نظر مختلفة. تظهر مقابلاته مع جمعيات الفن النخبوية للفن الأبستراكت أنهم لا يملكون مزيدًا من القدرة أو الفهم للأعمال في منازلهم، حيث أنها تظل مثيرة للاهتمام بالنسبة لهم تقريبًا مثلما هي لغير النخب. في الواقع، يجد هالي مشاركة واسعة للذوق عبر خطوط الوضع الاجتماعي، ملاحظًا بشكل خاص وجود نمط شبه عالمي ومتشابه للتقدير لنوعية الريف. علاوة على ذلك، على الرغم من أن المستوى التعليمي هو مسبب مهم لذوق الثقافة الرفيعة، إلا أن العرق والجنس يلعبان دورًا هامًا في كيفية اختيار الناس لأعمال للمنزل، على عكس ردودهم في استطلاعات الرأي المجراة في الأماكن العامة. بالنسبة لهالي، هناك حاجة لاستيعاب الجنس والعرق والأصل القومي في تصور مفيد للوضع الاجتماعي، لأخذ في الاعتبار كل من حجم وتنوع التفضيلات التي غالبا ما يتم تجاهلها من خلال توجيه ثقافي إلى الطبقة الاجتماعية وحدها. في دراستهم لكيفية ترتبط الذوق الموسيقي بالوضع الوظيفي، يقترح بيترسون وسيمكوس أنه على الرغم من أن الموسيقى الكلاسيكية ما زالت تعتبر علامة للفئات الوظيفية عالية الوضع، إلا أن الشيء الملفت هو تنوع تفضيلاتهم الواسعة لمجموعة متنوعة من الموسيقى. وهكذا، بينما يقل تقريبًا ثلث الأشخاص الذين يشغلون وظائف مرموقة يقولون

إنهم يفضلون الموسيقى الكلاسيكية، فإن نسبة أكبر إلى حد ما من نفس النوع من المستجيبين يفضلون موسيقى الكان

ما هو الفن؟

الفن هو مفهوم متنازع عليه، حيث تطور تعريفه مع مرور الوقت واختلاف الثقافات. في الماضي، كان العلماء يفترضون فئات الفن التي اتفق عليها مشاركو العالم الفني، ولكن في الآونة الأخيرة، تحول انتباه بعض علماء الاجتماع إلى إعادة بناء كيفية تصنيف الفن وكيفية إنشائه وتحديثه.

مثلما يفعل عالم الاجتماع الفرنسي في علم العلم برونو لاتور (1987)، الذي يسأل عن العمليات التي يتم بها تضمين إطارات التحليل والتصنيفات والنتائج في السجل العلمي، يرون بعض الناس أن هناك أسباباً مقنعة أكثر لاستجواب كيفية إنشاء الكانونات الفنية. الفن هو محل مسابقة في ساحة حياة اجتماعية واسعة، كما يؤكد بورديو، وليس فقط بالنسبة للفنانين أنفسهم، ولكن أيضًا لداعميهم وزبائنهم ومجمعي الأعمال والموزعين، ولكتّاب وعلماء الاجتماع الذين يشكلون عوالم الفن التي يعيشون فيها.

في الآونة الأخيرة، وتحت ضغوط الجمهور المحتمل والقوى السوقية، بما في ذلك المجمعين، والعمل السياسي من الحكومات والأحزاب، ونظرًا لانفتاح الفنون الجميلة على الابتكار، بدأت المؤسسات الثقافية القائمة مثل المتاحف الفنية أو مساحات العرض العادية في عرض الأعمال التي استبعدت سابقًا من النظر كأعمال فنية.

على سبيل المثال، بينما كانت نحت الأفريقيين في الماضي تُحفظ في مجموعات الأنثروبولوجيا بشكل رئيسي، فقد دخلت الآن المتاحف الفنية وذلك عن طريق ارتفاع تدريجي؛ وقد حققت فنون "الجنون" قيمة سوقية عالية؛ والنساء الفنانات بدأن في الحصول على مستوى من الاعتراف الذي كان يُنكر لهن بشكل روتيني.

لا ينبغي أن نفترض أن هذا القبول المظهري، أو التعرف، على ملاءمة ما كان مستبعدًا من كانون الفن الرفيع والمحترم ينطبق فقط على مجال الفنون الجميلة. في الواقع، فقد فتحت عوالم صناعة الثقافة أيضًا ممرات للتعرف على أشكال موسيقية جديدة مثل "روك آند رول" والراب، والتي نشأت من تفاعل التطورات التجارية والابتكارات التكنولوجية والقوانين المنفذة في مجالات مثل قانون حقوق النشر، الذي يحدد الشروط التي يمكن أن تجلب بها الأعمال انتباه الجمهور.

بالمثل، كما أظهر بيترسون فيما يتعلق باكتشاف ونشر الموسيقى الريفية، يمكن أن تكون حتى الأعمال الموجودة على هامش الأشكال التجارية قادرة على إدراجها من خلال بعض الآليات والتكنولوجيا نفسها كموسيقى شعبية تجارية رئيسية.