الفن والظواهر الجمالية

- الفن بين التنظير الفلسفي والبحث العلمي
- من التحليل النفسي إلى سوسيولوجيا الفن
- الفن والمجتمع
- أنثروبولوجيا الفن: بين التطورية والبدائية
- بحوث معاصرة
- قائمة بيبليوجرافية

تشكلت مقولة الفن مضطربة نسبيا وبشكل واسع، انطلاقا من التعليق والممارسات التي تمأسسه كواقع خاص. وقد انشغل التقليد الفلسفي من جهته، في البداية بمسألة مكانة الجميل لكي يطور ابتداء من أ. **بومجارتن** (A. Baumgarten 1714-1762) التفكير حول مبحث الجمالية. وهكذا سيتجه التفسير الفلسفي حول الفن أحيانا، نحو مرجعية فكرة الجميل التي غالبا ما تلتصق باعتبارات المطلق وفي كافة الحالات بـ"المعنى". وهي تحيل حينا آخر إلى المرجعية الجمالية التي يتم تأويلها في الغالب، انطلاقا من المقولة العامة عن الشعور باللذة. ونعثر هكذا على أساليب الخطاب عن الفن التي تكون متنوعة جدا في قطبياتها: حيث يرى البعض في الفن، تجليات السمو المطلق، والفائق الوصف شيئا ما أو الذي يمكن ترجمته بالعكس في أشكال معطيات. في الوقت الذي حرص فيه الآخرون، في معالجة الكيفية التي تميل فيها بعض الأشياء إلى جلب الانتباه والمتعة الخاصّين. وهي الاتجاهات المتميزة عن العلاقات الأخرى التي لها صلة بالواقع، مثل: المعرفة الموضوعية.

الفن بين التنظير الفلسفي والبحث العلمي

وفي الأخير، فقد توجه الشرح الفلسفي إلى مسألة العمل الفني نفسه، انطلاقا من المشروعات الثورية التي أجراها م. **ديشان** (M. Duchamp 1887-1968) الذي كان يؤسس أعمالا فنية، تخص مجموعة من الأشياء المبتذلة (خاصة المبولة الشهيرة (Urinoir) التي لم تكن لترقى إلى هذه المرتبة، قبل أن يتم استدخالها هكذا في هذه الفئة المعبودة، من قبل الفنان الذي يصر على ضرورة الاعتراف بها. يجب أن ننظر إذن إلى أن التعليق حول الفن هو من حيث المبدأ عنصر يشحذ موضوعه، لأنه لا يمكن أو يعقل هكذا من تلقاء نفسه، أن يتم النظر إلى مبولة – وكذلك إلى كاتدرائية غوطية كانت قبل ذلك مبنى ذا صبغة دينية – كـ"تحفة فنية"، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، فقد سلم التقليد الفلسفي عددا مهما من الكتابات عن الفن

التي تم إنتاجها من قبل الفنانين أنفسهم أو من قبل المختصين في فن بعينه أو الفن بشكل عام التي تحاول وصف أو تنظير النشاطات الفنية، بالاستلهام شيئا ما من المفاهيم والنظريات الفلسفية الرائجة في تلك اللحظة. إن العمل الفني الأشهر في هذا الصدد، هو مؤلف **ج. فازاري** (G. Vasari 1511-1574) الذي حمل عنوان "حياة الفنان" (Vasari, 1550) الذي يجمع فيه صاحبه بين الفكاهة، السرد وتحليل الأعمال الفنية، متبنيا وجهة نظر معيارية بالأساس، حول ما يجب أن يكون عليه التلوين الجيد، الرسم أو الهندسة المعمارية الجيدة. كما توجد نصوص عديدة معيارية أيضا، تتعلق بالهندسة المعمارية والهندسة، الخ.

ومن جديد، سيكون إدخال المنظور "العلمي" على الفنون، بمثابة التخلي عن وجهة النظر المعيارية مباشرة، لكي يتم تبني موقف أكثر وصفا أو تاريخيا، حتى ولو أن مشكلة تقييم الأعمال الفنية [انطلاقا من مسألة تأويل نشأتها واستقبالها خصوصا] ستكون دائما حاضرة وستثير نوعا جديدا من الجدل. لقد تطور هذا المنظور العلمي في الأساس، عندما تم تهيئة الأرضية له، انطلاقا من أعمال **ج. ج. فينكلمان** (John J. Winckelmann 1717-1768) حول "تاريخ الفن" الذي ساد بعد ذلك تدريجيا في القرن 19م، ليمأسس وينتج نصوصا نظرية هامة، وبخاصة نصوص **رياجل** و**هـ. وولفلين** (A. Riegl 1858-1905 et H. Wölfflin 1888-1915). وستلتحق بهؤلاء المفكرين، في القرن العشرين، مجموعة أخرى من المنظرين المشهورين الذين سيطورون نظرية وجردا ممنهجين حول الأعمال الفنية للماضي ويجددون مشكلات تأويلها في الوقت ذاته. وسيتم القيام بكتابة تاريخ الفن هذا، بشكل مستمر في سياق حوار يجري مع أولئك المنشغلين بالعلوم الإنسانية التي ستقوم بدور مباشر في تحليل الظواهر الفنية. حيث اهتم علم النفس مبكرا في الحقيقة، بمسألة الفن. لأن هذا الأخير، يشترط تحليل جوانب تنتمي في الظاهر إلى ميدانه، مثل: إدراك الأشكال أو الرضا المستخلص من هذه الأخيرة، هذا من جانب. ومن جانب آخر، ستقوم السوسيولوجيا أيضا، بمعالجة الظواهر الجمالية، بقدر ما تتضمنه هذه الأخيرة، من تمايزات اجتماعية، أسلوب، معنى أو تقييم، بحسب الحقب والبيئات، الخ. وستقتحم السيميولوجيا هي كذلك بدورها، الأعمال الفنية وتعالجها كلغات، يتطلب منها الأمر تأويلها كإشارات ورموز.

إن تاريخ الفن [الذي يجب أيضا أن نضيف إليه الدراسات الموسيقولوجية] قد

لعب إذن دورين اثنين متميزين، عبر مراحل تطوره. فقد نظم أولا، المعرفة الأحداثية والوصفية التي تتشكل من كافة الأشكال الأسلوبية الأخرى التي تم إنتاجها في الماضي، وساهم بالتالي، في حمايتها عبر السيرورة الـ"متحفية" (Muséification). وبذلك، فقد أدى الموقف التاريخاني اتجاه الفن في القرن 19م، ليس وحسب إلى حماية وترميم تلك الأشكال المتروكة من الماضي، لكنه أدى أيضا إلى تقليدها، خاصة في ميدان الهندسة المعمارية. إذ تحمل كل المدن الأوروبية علامة هذه النزعة التاريخانية التي طبعت القرن 19م. وبالإضافة إلى ذلك، تجب الإشارة إلى مظهر مركزي من هذا التقليد التاريخي للفن: فبعيدا عن التركيز فقط على الأشكال النبيلة للفن المعترف به، فقد ارتبط هذا التقليد في الغالب وبخاصة منذ **رياجل** بإبراز أهمية الأشكال الأسلوبية للمنتجات المتواضعة، مثل فنون التزيين (سجاد، تخريم، خزف، الخ) التي لم تكترث كثيرا بالتأويلات المطنبة. وعليه، فإن تاريخ الفن يميل إذن إلى تطوير الأبحاث الأحادية (Monographies) حول هذا الفنان أو ذاك، بشأن مرحلة أو أخرى وحول أسلوب أو غيره من الأساليب الأخرى.

لكن الجانب الثاني من مساهمة تاريخ الفن، يعود إلى النقاش الذي يدور حول الأسلوب الملائم، لتأويل العالم المعقد والمتعدد الأبعاد الذي يخص الأعمال الفنية. وبهذا الشأن [وضد الرؤية المعيارية عند **فازاري**، واحتفاء ببعض الأشكال الأسلوبية المرتبطة ببعض الفنانين وبعض المراحل المعينة وضد أشكال فنية أخرى، يعتقد أنها أدنى وأحط] فقد قام **رياجل** بإدخال المفهوم الشهير بالأصواف الاصطناعية (Kunstwollen) الذي يرمز إلى خصوصية الـ„إرادة الجمالية"، بالنسبة لكل حقبة أسلوبية أو بالنسبة لكل فنان، تميزه عن بقية الفنانين الآخرين وتجعله في الوقت ذاته جديرا بالاهتمام. ويتخلى هكذا، عن الرؤية المعيارية التي تتعلق بتطور الأساليب التي كانت في السابق تربط في الغالب، بتمثل البدائل بين مراحل الامتياز ومراحل الانحطاط، لكي يستبدله برؤية تعددية، اتجاه الأساليب التاريخية، مركزا على قيمة كل واحد من بينها. وهكذا، فهو يعيد الاعتبار للأعمال العتيقة المتأخرة التي كانت تعتبر من قبل كأعمال منحطة ودنيا. في الواقع، بواسطة هذا المفهوم، لا يتعلق الأمر بتعيين خيار معين دون مرجعية سياقية، يكون متحررا بشكل خالص من كل إكراه يرتبط بالموقف الذي يعرفه الفنان، لكنه يشير في الأخير إلى نوعية الأساليب

الخاصة في أصالتها الملازمة. ومن هنا، فقد عرف تاريخ الفن نقاشا متجددا، حول مسألة معرفة ما إذا كان من الواجب، أن نتناول الأثر الفني، انطلاقا من شكله فقط، أو بالعكس من ذلك، يجب أن نتناوله انطلاقا من „معانيه".

يوجد اتجاه قوي في تاريخ الفن وخاصة عند هـ. **وولفلين** (Heinrich Wölfflin) يهتم بالمواصفات الشكلية في الأعمال الفنية ومقاربتها، انطلاقا من زوج الاتجاهات البديلة، مثل: "الخطية والرسمية"، "الخطط والأعماق"، "التعددية والفردية" أو"الوضوح والظلمة". وهكذا، فهو يميز بين الاتجاهات العامة والمتعارضة التي يمكنها أن توظف لاحقا في تمييز مراحل مجموع تطور تاريخ الفن (النهضة والباروك). كما اهتم إ. **جومبريتش** (E. Gombrich 1909-2001) أيضا بالأسلوب الذي بواسطته ترتكز التطورات الأسلوبية على المكتسبات الأسلوبية للأعمال الفنية السابقة، بغض النظر عن الانطباعات الشخصية وبعيدا عن فكرة الإدراك المحايد والمباشر للطبيعة التي تنتشر بالعكس عن طريق سلسلة من المحاولات والأخطاء وتسمح هكذا، بتقديم حلول متنوعة لمشكلة إدراك الواقع الخارجي، بشكل تدريجي. وكل تاريخ فن الرسم الأوروبي بالألوان (Peinture) يتم وصفه هكذا، كسيرورة تعلم التحكم في تمثل الموضوعات الخارجية، منذ اختراع تقنية التصغير وصولا إلى التلوين في الهواء الطلق عند الفانين الانطباعيين. ومن جانبه، فقد أكد الناقد إ. **بانوفسكي** (E. Panofsky 1892-1968) على ضرورة أن نؤول الأعمال الفنية ومعانيها، كمجموعة لا يمكن اختزالها في الخصائص الشكلية. وقد أدخل عناصر مستخرجة من الخلفية الثقافية التي تسجل فيها اللوحة الفنية. وأشهر التحليلات التي قدمها بهذا الشأن، هي التي تخص عملية التقريب التي أقامها بين الهندسة المعمارية الغوطية والتفكير المدرسي.

من التحليل النفسي إلى سوسيولوجيا الفن

في الواقع، وإذا كان من المؤكد أن كل عمل فني، ينمو انطلاقا من خلفية ثقافية، فهو يندمج فيها بقدر واسع، هذا من جهة. ويمكنه أن "يعكسها" [ذلك أن كاتدرائية غوطية، ليس لها ظاهريا أي معنى، بمعزل عن الديانة الكاثوليكية القروسطية). لكن ذلك لا يعني بالضرورة أن خصوصيتها، لا تعود إلى ترجمة شكلية للخلفية الثقافية. فالعمل الفني هو أولا ما يفرد موضوعا خاصا في هذه المجموعة، من الإحالات

الدالة: الكاتدرائية الغوطية لا تستنبط من الدين الكاثوليكي القروسطي من طرف واحد.

وبشكل ما، سنعثر مجددا على هذه المسألة المتعلقة بالمحتوى في المقاربة التي اعتمدتها السيكولوجيا، اتجاه الظواهر الجمالية. إن ميدان علم النفس بحد ذاته، هو حقل متنوع ويتضمن الأشكال الأكثر إيجابية من تحليلات آليات إدراك وتقييم الأشكال، وصولا إلى الخطابات الأكثر عمومية التي تتناول بدلا من ذلك المحتويات الأساسية الموضوعة والملحقة بمختلف الأعمال الفنية. هكذا، فقد حشر **س. فرويد** (S. Freud 1856-1939) ذاته، التحليل النفسي [من خلال نصوص شهيرة] في التحليل التأويلي للأعمال الفنية، بتوظيف تبريرات أمبيريقية عن تلك التأويلات المقبولة نوعا ما. فكل المحتويات وبخاصة المضامين التشكيلية للأعمال الفنية منها، يمكنها أن تكون موضوع تطورات سيكولوجية. وزيادة على ذلك، يوجد مرشحون مؤكدون لهذا النوع من التأويل، مثل الانجذاب الشهير الذي أبدته القديسة **تيريز دو بيرنين** (Thérèse du Bernin).

بمعزل عن عناصر المحتوى هذه، فمن المسلم به في جميع الأحوال، أن هذه الظواهر الجمالية بحكم أنها تتطلب إدراك الأشكال ومشاعر اللذة أو الانزعاج، اتجاه هذه الأخيرة أو الانفعالات بصورة أكثر تحديدا، فهي تدخل في نطاق الدراسة التجريبية الممكنة، مثل تلك التي قام **ج. فيشنر** (G. Fechner 1801-1887) بدراستها في القرن 19م. جاءت نتائج هذا النوع من التجربة جد ثرية وهزيلة معا: إنها كانت غنية، لأنها تتناول الاتجاهات الجمالية كظواهر، يمكن دراستها علميا. وهذا أمر مسلم به في الحقيقة، ذلك لأن: الأصوات، الصور والمواد التي تشكل التحف الفنية، يمكن تحليلها بحسب الأسلوب الذي تم تناولها به من قبل ذات مدركة. ولا ينفصل إدراك العمل الفني، عن هذا التصنيف العام للإدراك. ومن جهة أخرى، تتمثل مزية هذا النوع من المنظور في تناول الظواهر الجمالية في عموميتها، دون اختزالها في فئة متذبذبة من الأعمال الفنية. ويمكننا هكذا، أن ندرس التصورات الجمالية للجسد أو مجموعة من الأشياء التي تكون أكثر تباينا. وفي الوقت نفسه، تميل قراءة نتائج هذا النوع من البحوث إلى توليد شيء من خيبة الأمل، من جهة لأن النتائج كانت دائما ذات طابع جزئي جدا. كما أنها كانت مثارا للجدل، نظرا لأنها متعددة من حيث الاتجاهات التي تم الكشف عنها. ومن جهة أخرى، في الحقيقة، لأن تشابك

الجوانب الشكلية في الأعمال الفنية [دون الإشارة إلى "مضامينها"] على العموم لم تتخذ في الحسبان، من قبل سيناريوهات تلك التجارب. ولا يعود مرد ذلك أبدا إلى طبيعة العناصر العديدة الموضوعية أو الذاتية التي يمكنها أن تتدخل في عملية التمييز بين التصورات الفردية.

إن الدراسة السوسيولوجية للفن حديثة نسبيا، وما زالت منجزاتها متواضعة، حتى وقتنا الراهن. ولذلك، يمكننا أن نشير إلى هذا الحقل الذي يشكل "وجهة نظر أو موقف معين من الفن قد حاز على اعتراف أكاديمي". ويعود ذلك، إلى أن عالم اجتماع الفن لم يتخذ لنفسه موقفا متميزا أو متحررا بشكل مطلق عن مؤرخ الفن، الناقد الفني أو المؤرخ الاجتماعي. ويعيدنا التأريخ السوسيولوجي للفن إلى مؤلفات الأوروبيين في القرن 19م، ومن بينها مثلا، كتاب السيدة **دوستيل** (Mme de Staël 1766-1817) الموسوم "الأدب من حيث علاقته، بالنظم الاجتماعية" (Staël (de), 1800)، تناولت فيه علاقة العصر والمناخ بالأساليب الأدبية وتأثير المرأة والدين في الفن. يبدو الفن، كمنتوج أشكل التفكير الذي يرتبط حميميا بالمجتمع الذي يعرفه الفنان ويعيش فيه. ذلك أن التحفة الفنية تكتب بلغة العصر.

وحسب هذه الأطروحة، فليس بإمكاننا أن نفهم الفنان أو الشاعر **و. أبولينير** (W. Apollinaire 1880-1918) دون أن نرجع إلى الفن التكعيبي وتقنية **أ. دولوني** (R. Delaunay 1885-1941) والفن الزنجي، إضافة إلى المعرض العالمي وتطور المدرسة الحديثة، الكهرباء والسكة الحديدية. لكن ما يهمنا هنا أكثر، هو الاتجاه الثقافي الذي سيتحكم في وصف وإبراز هذا الواقع في مجموعة من الكلمات، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، يمكننا أن نجد في الحياة الفنية بكل أشكالها، علامة البحث عن التناغم بين الذاتي والموضوعي، ورجوعا إلى المعطى الظاهراتي في الوقت ذاته؛ أي إلى التجربة المعاشة الثرية بروابطها في الخيال والشعور. من المؤكد أن الفن لا ينفصل بالضرورة، عما هو ثقافي فينا، لكنه من الصعب أن نختزله في بناء علاقات عقلانية. فالدراسات، مثل تلك التي قام بها **ج. باشلار**، قد بينت أن الشعر، لا يمكن فصله عن النماذج المثالية للاشعور. وقد رأينا كيف يمكن للتحليل النفسي، عند النمساوي **كارل ج. يونغ** (Carl G. Yung) أن يبحث عن أصل مشترك في نقاط القوة من عملية التخيّل وخلق الأساطير (Young, 1912).

حيث يعتقد الناقد ب. **فرانكاستيل** (P. Francastel 1900-1970) أن: "الفنان يترجم في لغة خاصة، رؤيا مشتركة عن العالم المجتمعي الذي يعيش فيه بأكمله". ويدل هذا القول على المبدأ الذي يلهم سوسيولوجيا الفن التي تستهدف موضوعين مفضلين للدراسة: في الحالة الأولى، يتعلق الأمر بإبراز المدلول الفني المعبر عنه في العمل الفني. وفي الحالة الثانية، وصف وتحليل شروط التوصل للأعمال الفنية وفك رموزها. وقد تجرأ **فرانكاستيل** على قلب المشكلة: "فالفن وخاصة الفن الحديث لا ينبني بل تمليه التقنية، إذ لا وجود لتقنية خالصة دون تطبيق متفرد: "يجب الحديث، إذن، عن تقنية هذا الفن أو ذاك أو معرفة عملية للفنان. ومنه، فليس الفن بنية فوقية لآلية أدوات إنتاجه" (Francastel, 1956, p.p. 233-234). ويبين الناقد الفني إ. **بانوفسكي** كيف يمكننا أن نقرب بين أعمال متباعدة في الظاهر، مثل الهندسة الغوتية والفكر المدرسي للقرون الوسطى، عن طريق بعض روابط القرابة.

فالارتباط بين الفن الغوتي والفكر المدرسي، هو ثمرة العادة الذهنية المشتركة، لنمط إنتاج رمزي واحد يعكس نموذج تفكير واحد. وهو ينتشر ويعلّم عن طريق المؤسسة المدرسية التي تمثل المكان الممتاز الذي يعاد فيه إنتاج العادات العقلية (Panofsky, 1967). وإذا كان إنجاز العمل الفني يتأتى انطلاقا من العادات الذهنية للمجتمع والثقافة التي يعيش فيها الفنان، فإن فك الرموز ينجز وفق ثقافة المشاهدين، المستمعين والقراء. فقراءة أعمال **أبولينير** اليوم، دون امتلاك رموز الشاعر أو مشاهدة لوحة للفنان **دو شيريكو** (G. de Chirico 1888-1978) دون معرفة لمرجعياته، معناه الحكم على المشاهد بسوء فهمه للفنان أو للشاعر. بعض المؤلفين يعتبرون أن الفن في الحضارات الحقيقية أو الثقافات السامية، يتميز ليس بنجاح معين في ميدان ما، لكنه يتميز بمفهمية الأساليب، إن لم نقل بتعاقب النماذج والمدارس أو تنوعها، بحسب الفئات الاجتماعية (Cazeneuve, 1976, p.p. 42-43).

وعليه، فإن تقدير قيمة عمل فني ما يتطلب التحكم في معرفة متخصصة. وتؤكد أعمال سوسيولوجيا الفن أن هذه المهارة، ليست هِبة، كما أنها ليست شيئا ذاتيا. هكذا، فليس بإمكان أي واحد أن يكون موهوبا في الموسيقى، الرسم أو السينما. إن الحديث عن الموهبة معناه، بالعكس، إخفاء العوامل الحقيقية التي توصل إلى الفن: إنها شروط اجتماعية. وفي مؤلفهما الشهير "حب الفن: متاحف الفن الأوروبية"

P. Bourdieu et A. Darbel, L' amour de l' art: les musés d' art Européens) et leur Public)، يؤكد كل من **ب. بورديو** وأ. **داربل**، بناءا على بحث بالاستمارة، كيف يرتبط الارتياد على المتاحف بشكل واسع بالرأسمال الثقافي للعائلة. وأن إنجاز الأعمال الثقافية هو من مزايا الطبقة المثقفة (Bourdieu et Darbel, 1968). بينما لم يلتفت أحد إلى المستوى ذاته الذي بلغه وعي ا. **شبنغلر** (O. Spengler) بالظاهرة الكشفية للكل الاجتماعي الذي يمثله الفن. ولهذه الغاية، فقد عنون مؤلفه الضخم "مقدمة مورفولوجية للتاريخ العام" (Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle): أي، مقدمة تصنيف بنيوي للأشكال الفنية الكبرى التي تستكشف بها الثقافات (Spengler, 1948, p.p. 214-216).

وفي رأي كثير من علماء البيداغوجيا المحدثين، فإن التكوين المدرسي المنظم، هو وحده الكفيل بمحو منطق إعادة إنتاج المزايا الثقافية. تبدو هذه التربية الجمالية عند البعض، أكثر من ضرورية، لكونهم يرون أنها ليست ترفا بل هي ضرورة (Bourdieu et Paserons, 1970). ولا تزال دراسات علماء اجتماع الظواهر الفنية محدودة. إنها توجه بالأساس، صوب أعمال فنية في حقول: الأدب، الموسيقى، الفنون البصرية وبشكل عارض في المسرح والرقص. وعليه يبدو من الضروري، أن نعيد توجيه الاهتمام نحو دراسة رجال الفن وجمهور الفن أيضا. ويمكننا أن نقسم ميدان الفن بصورة عامة، إلى فنون مستقلة ونقوم بدراسة كل منها على حدة، على أن يركز عالم الاجتماع على البحوث الكشفية أو الوصفية، بهدف تحديد أبعاد هذا الميدان. ويمكننا ذلك، من وضع واختبار فروض بحثية معينة، تقودنا إلى نتائج عامة تصدق على بعض أو كافة أشكال وصور الفن.

ومن جانب آخر، فإن علم الاجتماع قد استنكر [عبر تأويل من النمط الدوركايمي **عند ش. لالو** (Ch. Lalo) على سبيل المثال] هذه السيكولوجيا التي تكون ذات علاقة لا مكتملة مع التعقد التاريخي والاجتماعي الذي يطبع الأعمال الفنية والمشاعر الجمالية التي تلحق بها. هكذا، يكون مشروع سوسيولوجيا الفن قد دخل على المسرح، سواء في شكل منافسة أو في شكل تكامل مع المنظورات السيكولوجية أو التاريخية حول إشكالية الفن. يتطابق العمل الفني عند إ. **دوركايم** (E. Durkheim 1858-1917) بفعل أسلوبه، مع قيمة ذات أصل اجتماعي. وانطلاقا

من هنا، فقد تعددت الدراسات والبحوث التي تبين تجذر الظواهر الفنية في الحياة الاجتماعية، في مرحلة تاريخية معينة. لكن هذه الفكرة الوثيقة بحد ذاتها، يمكنها أن تتطابق مع مقاربات متمايزة جدا. ويمكن أن نقوم بذلك بشكل عام جدا وهائل، عندما نحاول أن نؤول مجمل التطورات الأسلوبية، انطلاقا من خطط تترجم الحياة الاجتماعية، مثلما قام بذلك مثلا، **أ. هاوزر** (A. Hauser 1892-1978) انطلاقا من منظور ماركسي. كما لم يجد **جومبريتش** (Gombrich) أية صعوبة في كشف أن مثل هذه المحاولات، لا يمكنها أن تتوصل إلى غايتها، إلاّ بواسطة إجراءات سطحية، تؤدي في الأخير إلى إهمال الجانب التفصيلي والخصوصية التي تتميز بها التطورات الأسلوبية الفعلية.

بينما كانت الدراسات التي "تهتم" بتجذر مثل هذه الأساليب، في سياق أو آخر خاص، أكثر ثراءا من ذلك أيضا، وتؤكد على أن التطورات التقنية، الظروف الاقتصادية النوعية والمعتقدات الدينية أو الأخلاقية التي تميز مرحلة معينة، تؤثر بشكل خاص أو تسمح بتطور أو آخر لا مسبوق في ميدان الفن. وهكذا، فقد تطور سوق الفن في العاصمة أمستردام في زمن **هـ. رامبرانت** (Harmenszoon van Rijn Rambrandt 1606-1669). وهذا يعني إمكانية السماح، بتطورات فنية مجهولة من حيث الموقف الذي يرتبط فيه الفن مباشرة بطلبات الأمير. ومن جانب آخر، فقد أجريت دراسات أخرى، لكي تشير إلى: ظروف وحياة الرسامين، أجورهم، مكانتهم الاجتماعية، اندماجهم المؤسسي، الخ. ومن جانب آخر، فقد اهتمت تلك البحوث، بتحليل نمو أذواق الجمهور التي تمت دراستها في مختلف أبعادها والتي تؤكد بكيفية غير مفاجئة، على تأثير المستويات الثقافية (التي ترتبط هي نفسها جزئيا بالثروات (الرأسمال الثقافي، عند **ب. بورديو**) جزئيا على أنواع المفاضلات الجمالية. لكن ومع ذلك، تظل تلك الدراسات حول الأذواق في جملتها عامة جدا، لأن تشكيلة كبيرة من الاتجاهات والتفضيلات الجمالية، التي تقع داخل مستوى معين من الدراسات أو الثروات، تظل ممكنة.

لقد اتجهت هذه التعددية التي تدور حول تقييمات الأعمال الفنية [زيادة على التشابك الذي يتطلبه تعريفها] إلى إدخال نسبية رمزية عن الجمالية: وقد شجعت على هذه النسبية في الوقت ذاته، طائفة من التمثلات الذاتية عن المتعة والميل نحو

معارضة التفضيلات، تطور الموضات وتمايز الأذواق، وفقا للأوساط الاجتماعية الثقافية. لكنه من الممكن مع ذلك، أن نشير بالعكس إلى إمكانية إجراء تقييم حول الفن، يأخذ في الحسبان مجموعة عناصر التمايز الاجتماعي، بما يسمح على الأقل بتحقيق الفرق في نهاية الأمر، بين الأعمال المجددة والثرية من حيث الإضافات والتحكم الأسلوبي والأعمال التي تكتفي باستعادة وصفات مؤكدة ومنمطة، بمهارة أو بشكل رديء.

الفن والمجتمع

انطلاقا من تحليل فن الرسم الإيطالي المسمى الكواتروشنتو (Quattrocento) في القرن 15م يرى الناقد ب. **فرانكاستيل** في المنظور (Perspective) الذي أدخل في أعمال النهضة الإيطالية، لا تعبيرا عن الفضاء الذي يصبح أكثر تكيفا من غيره مع بنية العقل البشري (مثلما يقول بذلك، النقد التقليدي للفن)، بل يرى فيه نموذج تعبير اتفاقي، يتأسس على حالة معينة من تقنيات العلم والنظام الاجتماعي في مرحلة محددة. وبتطبيق المنهج التحليلي ذاته على الفن المعاصر يؤكد الكاتب، على بروز نسق تمثلات بلاستيكية جديد، حسب موقف اجتماعي معين. إن الفن لا يترجم المظهر الثقافي وحسب، بل هو يلهم المجتمع برمته في مناهجه الأكثر مادية (Francaste, 1956, p. 244).

ففي بداية القرن 15م، اخترع فنانو فلورانس، أمثال: ف. **برونيلليشي** (F. Brunelleschi 1377-1446)، د. **دوناتيلو** (D. Donatello 1386-1466) وب. **أوتشيللو** (P. Uccello 1397-1475) فضاءا بلاستيكيا جديدا، طبق فيه **برونيلليشي** انتصارات الهندسة ونظريات البصريات الجديدة على الفن، عن طريق سقف كاتدرائية في فلورنسا. لقد منح استدخال مناهج هندسة الفضاء في المجتمع، واستبدال استعمال وسائل الهندسة المسطحة للفنانين، بهدف تهيئة أداة خيالية جديدة. وبالاعتماد على أعمال الإثنولوجيين يؤكد **فرانكستيل** على مكانة الأسطورة في فن الكواتروشينتو: إعادة الأسطورة المسيحية، وخلق أماكن خيالية، صور رمزية ومدنسة (الآثار الرومانية). لكن فناني الرسم في مرحلة النهضة، كانوا يعبرون عن القيم الجديدة للعقل الحديث: وهي ثروة وقوة الإنسان الذي يؤسس فعله على المعرفة.

وفي نظر **فرانكستيل** فإن لوحة مثل ولادة فينوس للفنان **س. بوتيتشيللي** (S. Botticelli 1444-1510) توضح سياسة معينة. ذلك أن عائلة **ميديسيس** (Médicis) الثرية التي حكمت فلورانس وإيطاليا منذ عام 1434م، وقتها (التي دفعت له أجرا، لإنجاز ذلك) والفنان الذي رسمها، قد آمنا معًا بالتجسيد الفضائي لبعض سُلم القيم والمساهمة في تسيير شؤون العباد (Tenenti, 1968, p. 24). وقد طرحت كتابات **ك. ماركس** قضية إشكالية عن العلاقة بين الفن والمجتمع. إذ يعتقد **ماركس**، أن نظام الإنتاج السائد في مرحلة تاريخية بعينها، يحدد محتوى الفن وأساليبه في المجتمع. كما أن التفضيل الفني يتباين وفقا للموقف، القيم واتجاه الطبقة. إذ يعتبر **ماركس**: "أن التمركز الحصري للعبقرية الفنية بين بعض الأفراد واختناقها في الجماهير الكبرى، هو أثر لتقسيم العمل".

وفي رده على المنظر الفوضوي **م. ستاينر** (M. Steiner 1806-1856) يقول **ماركس**: "يعتقد **سانشو**(*) أن **س. رفائيل** (Raffaello Sanzio 1483-1520) قد أنجز رسومه متحررا من تقسيم العمل الذي ساد في روما في وقته. فلو أن هذا الأخير قارن بين **رفائيل** و**ب. ليونارد دا فينشي** (Leonard da Vinci 1452-1519) و**ف. تيتيان** (Tiziano Veccello 1488-1576) لأدرك إلى أي مدى أن الأعمال الفنية للأول، هي وليدة ازدهار روما، بفعل تأثير فلورنس. وأن أعمال **ليونارد** كانت نتيجة للوضعية الاجتماعية التي عرفتها فلورنس. وبعد ذلك، فإن أعمال **تيتيان**، كانت بفعل التطور المختلف للبندقية". ذلك: "أن **رفائيل** كأي فنان آخر، تأثر بالتقدم التقني للفن المنجز قبله، عن طريق تنظيم المجتمع وتقسيم العمل في بلده. وأن يتمكن فرد مثل **رفائيل** من تطوير عبقريته، فهذا يرتبط كلية بالطلب الذي يرتبط بدوره بتقسيم العمل وشروط تربية الأفراد التي تترتب عليها" (Marx, 1954).

ويعتبر **هـ. تين** (H. Taine 1828-1893) من أوائل أعلام علم اجتماع الفن المعاصر. وظهر كتابه الذي حمل عنوان "تاريخ الأدب الإنجليزي"، لأول مرة عام 1871م. ويرى هذا الأخير، أن العمل الفني يتحدد بواسطة مجموعة من المتغيرات التي تترجم الحالة العقلية العامة والظروف الاجتماعية السائدة. كما عالج الفيلسوف

(*) "سانشو" هو لقب أطلقه "ماركس" و"إنجلز" للسخرية، على "ماكس ستاينز" (M. Steiner).

ج – م. **جويو** (J-M. Guyau 1854-1888) في مؤلفه "الفن من وجهة نظر علم الاجتماع" من جهته في القرن 19م، موضوع "التكامل الاجتماعي الذي يتجسد من خلال الأعمال الفنية". إذ أن الفن، حسب رأيه اجتماعي بالضرورة، لأن الفنان المنعزل لاستمتاعه الخاص لا ينتج شيئا، ذا قيمة عظيمة. كما يشكل كتاب ب. **سوروكين** (P. Sorokin 1889-1968) الذي يحمل عنوان "الديناميكيات الاجتماعية والثقافية" المجلد الأول، بعنوان "تقلبات الأشكال الفنية" سنة 1937، أكثر المؤلفات طموحا وشمولية في هذا المجال ويربط بين وجهات نظر عالم الاجتماع، مؤرخ الفن وفيلسوف الفن (Sorokin, 1957).

بدأ الفنانون الرسامون المستقلون في نهاية القرن التاسع عشر، بتحطيم الفضاء البلاستيكي لعصر النهضة. وحسب **فرانكستيل**، فقد تمت المغالاة في الدور الذي لعبه تحليل الضوء في المدرسة الانطباعية. وفي الواقع، فإنه لم يتم التخلص من الفضاء التقليدي إلا ببطء شديد. ومع الرسام الفرنسي ب. **سيزان** (Paul Cézanne 1839-1906) بدأ تعويض الفضاء القديم بفضاء جديد. ففي لوحة **السيدة سيزان**، فإن الصورة توحي برؤية منفصلة عن مبدأ ثبات المحاور والاحتفاظ بالخط العمودي. فمحاور التقاط الصورة أو المنظر، إضافة إلى المحور الخيالي هي التي تتحكم في الصورة وليست معطيات الحركة. إن النسق الجديد، هو في أوج الاكتمال والتشكل في فن الرسم المعاصر. وعليه، فإن المجددين الحقيقيين، حسب **فرانكستيل**، قد خرجوا من الفن التكعيبي بتجاوزه. لقد عوّدت النزعة التكعيبية العقول على فكرة التحول الضروري للغة البلاستيكية. ويمثل عمل ف. **ليجيه** (F. Léger 1881-1955) مصدر إثراء، بفعل "الدور" الأولي الذي مُنح للموضوع، بالمقارنة مع العلاقة القائمة بين فن الرسم والسينما.

ومن بين الفنانين الرسامين المجدّدين، يذكر **فرانكستيل** بالفنان هـ. **ماتيس** (H. Matisse 1869-1954) الذي يرقى بنا إلى تشكيل فضائي، مبني على تحليل الانعكاسات وتشكيل سيكو – فيسيولوجي وليس بصريا (بالمعنى الإقليدي للعبارة). بينما يتشكل عمل الرسام الإسباني ب. **بيكاسو** (P. Picasso 1881-1973) في الوقت نفسه، من البحث عن الفضاءات المنحنية البعيدة وعن توليفات من زوايا متقاربة جدا، لأجزاء من العالم الحسي. إن الفن في المجتمع يرتبط بقوة، برؤية العالم. وفي هذا

الشأن يلتقي **ج. لوكاتش** (G. Luckas) مع **أ. شبنغلر** (Luckacs, 1948). لكن رؤية العالم هذه، تعطي بعدا إضافيا للتحفة الفنية، عندما توفر لهذه الأداة التعبيرية أو غيرها، الرسم مثلا، ما يشبه امتدادا للوسائل التقنية (Francastel, 1965, p.p. 131-134). ويمكن أن يكون المعنى المقلوب في تأويل الفن، في مجتمع بعينه، من قبل مجتمع آخر [للمفارقة] مصدر الهام فني... وأن علاقتنا بتحفة فنية، نادرا ما تكون مستقلة عن المكانة التي نحتلها في التاريخ. وأن وعينا التاريخي (...) يحوّل ميراثنا التاريخي: ذلك أن فن القرون الوسطى يحمل معاني مختلفة. إذ يمكن أن ننظر له على أنه فن الظلومات أو فن هندسة الإنسان القوية (Malraux, 1950, p.p. 45-50.).

وتشير أعمال عالم الاجتماع الفرنسي **ش. لالو** منذ عام 1921، إلى أن الفن هو في الآن عينه، قريب من الحياة الاجتماعية وبعيد عنها: أي أن العلاقة بين الفن والمجتمع، ليست علاقة اشتقاق بسيطة، كما اعتقد بذلك أتباع **شبنغلر** أو الماركسيون (Lalo, 1922). وقد بين **أندريه مالرو** (Andre Malraux 1901-1976) كيف يرتبط الفن في غالب الأحيان، بالاتجاه المعكوس للتيار الاجتماعي. إنه إذن، الطباق، لحن التاريخ، وبعيدا من أن يكون شكل القدر، فهو ضد – القدر. هكذا، ترتسم معالم مشروع علم اجتماع ثقافي انعكاسي، تبدو أفاقه واعدة جدا. إن الإنجاز الأسمى لسوسيولوجيا الثقافة، يتمثل في: ترجمة هذا الوفاق الذي يشكل [خلف التقاليد، الرموز، اللغات، التقنيات وفن الرسم] الأنا العميقة للمجتمع (Cazeneuve, 1976, p.p. 42-43). كما يرمز الفرق بين الفن الشعبي أو التقليدي وفن النخبة المعقد أو السفسطائي والتراتبي، حسب بعض المؤلفين، إلى أن المجتمع قد بلغ درجة مقبولة من الرقي. لكن الحضارات الحديثة، لا يبدو أن مثلها هو الإبقاء على القطيعة بين فن النخبة والفن الشعبي.

أنثروبولوجيا الفن: بين التطورية والبدائية

تعتبر أنثروبولوجيا الفن علما اجتماعيا ارتبط تاريخيا بدراسة المنتجات البلاستيكية ورسومات المجتمعات الإنسانية المسماة "تقليدية"، "من دون كتابة" أو "بدائية". وعلى منوال الفروع العلمية الأخرى الملحقة أو التي تخص الأنثروبولوجيا (مثل الإثنولوجيا والسوسيولوجيا) نشاهد خلال هذه العقود الأخيرة تمددا في رقعة

وحقل بحثها... وهي تتجاوب اليوم أكثر من أي وقت مضى مع التحليل الثقافي والرمزي للإنتاج الفني، في كافة أشكاله. تتميز أنثروبولوجيا الفن عن سوسيولوجيا الفن، بكونها تفضل ليس البعد الاقتصادي، السياسي أو الإعلامي للمنتجات الفنية، لكنها تدرس بدلا من ذلك المعاني التي يمكن أن تتخذها هذه الأخيرة في ثقافتها الأصلية. وهي لا تدرسها أيضا، من أجل قيمتها الضمنية، مثلما هو الحال في نقد الفن. منذ البداية، فقد وجدت أنثروبولوجيا الفن نفسها وهي تواجه مسألة إبستمولوجية بسيطة: ما هو الفن؟ وبعد عدة محاولات لحل هذه المعضلة، فقد اقترح **إ. بانوفسكي** في الأخير، تعريفا لائقا في الأنثروبولوجيا. فهو يعتقد بضرورة العودة إلى المعنى الأول لهذا المفهوم، بواسطة العبارة اللاتينية (*ars-artis*)(*)(*) التي حافظت مطولا على معنيين اثنين متميزين:1- مجموعة القواعد والتقنيات التي يجب أن يطبقها الفكر للتوصل إلى المعرفة وتمثيل الواقع. 2- القدرة الواعية والقصدية التي تميز الإنسان "لإنتاج الأشياء بالطريقة نفسها، مثلما تنتج الطبيعة الظواهر". يسمح هذا التمفصل المزدوج، بالتأكيد على أن: "دراسة العلاقة التي تقيمها كل ثقافة بين هذين الجانبين من مفهوم الفن[من بين أشكال أخرى من المعارف وبعض تقنيات تصور وإنتاج الصور] تشكل موضوع أنثروبولوجيا الفن.

تمنح الأعمال الرائدة التي قام بها **ج. سمبير** (Gottfried Semper 1803-1879) حول أصل الفن، شهادة ميلاد هذا الفرع العلمي من الأنثروبولوجيا، مهما بدا المنظور الذي تبنته تطوريا. فقد تم معالجة الفن الأول، بواسطة تاريخ مقارن للأساليب، دون اختزال ذلك في البحث عن أصول التمثل الفني. وبحسب رأيه، فإن كل أسلوب ليس شاهدا على تطور ثقافي ["حيث لا نعثر على مرحلة طفولة في الأساليب"] بل هو يمزج بدلا من ذلك، بين التقنيات التي تخضع للتطور والقدرات الذهنية في تنظيم الفضاء التي يفترضها كل تمثل. من جهته، يعتقد **ف. بواس** (Franz Boas 1858-1945) أن هناك فنا، عندما يتم التحكم التام في تقنية معينة. ومن هنا، تبرز الفكرة التي مفادها أن الموضوع الفني ليس له وحسب وظيفة نفعية، لكن يمكنه أيضا أن يتحول إلى نموذج أسلوب. ويرتبط هذا الأخير في الوقت ذاته، بالثقافة السائدة وبنوع من التمثل للفضاء، في نظر صاحب القطعة الفنية بالأساس. وهو يقول لنا

(*) Ars Artis: talent savoir-faire habileté art.

أن هناك نوعين اثنين من التمثل للموضوع: 1- التمثل الذي يبحث عن محاكاة ما تبصره العين، بصدق. 2- والتمثل الذي تقدمه العين، مثلما يقوم بذلك العقل. هكذا، لاحظ **بواس** كيف تتوصل المجتمعات التقليدية، داخل الإنتاج ذاته إلى التوليف بين مختلف المنظورات والعديد من وجهات النظر. ذلك أن: "الفن البدائي ليس إذن، لا ساذجا ولا بدائيا. وباختياره متغيرا خاصا في تنظيم الفضاء، فهو يبني التشابك، في الوقت الذي اعتاد فيه نظرنا على التبسيط". إن الطابع التطوري لهذه التحليلات، تجسده تحديدا فكرة أن إنتاج الفن يتطلب أن يكتسب المجتمع، بعض المهارات في ثقافته. هذا ما تشير له عبارة تصور الفضاء الحاضرة عند هذين الباحثين. يمكن مع ذلك، أن نلاحظ أنه عندما يسند **بواس** لهذا المفهوم وظيفة تحليلية، وليس فقط مقياسا للفرز والانتقاء، فهو يحاول أن يتنصل من هذا البراديجم. في الحقيقة، وبواسطة هذه الكيفية، فقد توصل **بواس** إلى أن يبين لنا كيف يمكن لمعرفة متعمقة لأساليب تقنية في دراسة الفنون الأولى، أن تخبرنا عن خصائص المجتمعات البعيدة.

بما أن العديد من المساهمين في تاريخ الفن، ليسوا مؤهلين ولا يقعون في دائرة تاريخ الفن (أي أنهم خارجين وغرباء عن حقل العلم) فهو يقدم أحيانا كعلم بيفرعي أو متعدد الفروع. لكننا نتحدث كثيرا أيضا عن موقعه بين العلوم الإنسانية والاجتماعية [فهل هو علم تطبيقي على المتاحف؟ ما هي استقلالية هذا التخصص، على سبيل الذكر؟]. نلاحظ هكذا، كيف يستحوذ تاريخ الفن على العديد من المنهجيات والمنظورات العلمية، مثلما هو شأن الفينومينولوجيا مع م. **ميرلوبونتي** (Maurice Merleau-Ponty 1908-1961) السيكولوجيا مع ر. **هويج** (René Huyghe 1906-1997) التحليل النفسي مع م. **شابيرو** (Meyer Schapiro 1904-1996) والسوسيولوجيا مع كل من ب. **فرانكستيل** وأ**رنولد هـ. بيكر** (Pierre Francastel 1900-1970, Arnold Howard Becker) وأ**رنولد هاوتز** (Arnold Hauser) البنيوية مع إ. **بانوفسكي**، أ. **واربورج**، هـ. **دميش** وب. **داكس** (Aby Warburg 1866-1929, Hubert Damisch, Pierre Daix) والماركسية مع م. **باكسندال** وف. **بردان**، الخ (Michael Baxandall 1933-2008, Françoise Bardon 1925-2005 etc.) والشكلانية والسيميولوجيا مع هـ. **وولفلين**، ر. **بارث** وأ. **أيكو** (Heinrich Wölffin, Roland Barthes 1915-1980, Umberto Eco) وما بعد الحداثية مع أ. **بونيتو** - **أوليفا**، **جان** - ف. **ليوتار**

وج. **دريدا** (Achille Bonito-Oliva, Jean-François Lyotard 1924-1998, Jacques Derrida 1930-2004) وزيادة على ذلك، يكون من الثقيل علينا، أن نذكر بالعلوم التي يستعين بها مؤرخو الفن، التاريخ الثقافي والفني وبأنثروبولوجيا الفن أو الثقافة، مرورا بالجمالية، الألسنية، اقتصاد الثقافة، نظرية الأدب، الاتصال أو الميثودولوجيا، أمثال مختلف البحوث المقارنة: البصرية، الجنسية، الثقافية أو المنحرفة التي تمخضت عن الأسئلة الإبستمولوجية المعاصرة [*](*).

بحوث معاصرة

تستكشف أنثروبولوجيا الفن اليوم، عن عدة محاور بحث ونذكر من بينها: 1- دراسة دلالة موضوعات الفنون، في السياقات التي تخصها. على سبيل المثال، هذا ما تكشف عنه أبحاث كل من أ. **فورج** (A. Forge 1929-1991) ود. **بيبويك** (D. Biebuyck)، 2- دراسة الأسلوب الفني بوصفه نسقا مستقلا من الاتصالات والدلالات. وهذا ما تناولته بالتحديد، بحوث ج. **باتيزون** (G. Bateson 1904-1980)، أ. **فورج** وإ. **كربانتار** (E. Carpenter 1844-1929). ونلاحظ من جهة أخرى، في مثل هذا النمط من البحوث الأنثروبولوجية حول الفن، كيف تبرز موضوعات جديدة تصلح للدراسة: الشفوية (oralité)، الرقص والموسيقى... ينمو الذوق إذن، في بداية القرن العشرين خاصة، بفضل الفنانين الوحوش والتكعيبيين. ويبدو الفن الزنجي معترفا به، حيث دخل إطار الملكية العالمية للأشكال. منذ نهاية النصف الثاني من القرن العشرين، يدور الحديث عن فن بدائي. لكن، هذه العبارة تحيل أيضا إلى حقيقة مفادها أن الفن الأفريقي، يترجم بوصفه المرحلة الأولى من التطور. حيث تكون أشياء الفن الأفريقي، قد نشأت من الغريزة، بدلا من الإنتاج الفني. هذا الحس الجمالي القوي الذي يبديه الفنانون المعاصرون اتجاه الفن الأفريقي، ينفصل تماما عن كل غاية تخص الوظيفة الاجتماعية لتشكل القطع، إذن فليس المعنى هو الذي يهم أكثر من الشكل. لا يعرف الفنانون الوحوش سوى القليل عن الأشياء "المتوحشة"، لكنهم ينجذبون بواسطة لا واقعيتها. إن هذه الدوافع الجمالية هي التي تضاعف بسرعة من القيمة السلعية والفنية لتلك الأشياء. لكن، إذا اهتممنا عن قرب بظاهرة انجذاب

(*) Visual، Gender، Cultural or Queer studies.

الفنانين الوحوش للفن الأفريقي، نفهم جيدا بأن تلك القطع هي بالخصوص منبع إلهام، من أجل تجديد الفن الغربي. فهي لا تقدر لقيمتها الخاصة بها، لكنها تقيم وفقا للمقاييس الغربية للمرحلة، وتتحول هكذا إلى مفهوم غربي. لقد افتقدت تحف الفن الأفريقي في تلك الحقبة، سياقاتها ومدلولاتها، لكي تستجيب لمقاييس جمالية غربية وحسب. لكن بعض الأشخاص، يرغبون مع ذلك في أن يشاهدوا تعاونا بين منظر الفن والإثنولوجي. وفي المعارض الكبرى، يتم تثمين جمالية التحف الفنية الأفريقية، لكن الممارسات الكولونيالية، لم تزل رغم ذلك بعد... إن بعثة داكار - جيبوتي في 1931م، على سبيل المثال، كانت ترمي إلى جني حصاد هائل، بغية تغطية نقائص المتحف الإثنوجرافي في **تروكاديرو** (Trocadéro) في العاصمة باريس، لهي دليل على ذلك. لكن الحركات السريالية، انتفضت ضد هذه العقلية الكولونيالية، عن طريق مقاطعتها للمعارض الوطنية الفرنسية.

منذ سنوات 1960، قابل الفن البدائي جمهورا أكثر فأكثر اتساعا، حيث حظي بحق اعتراف مؤسساتي. وفي 1937، تم تحطيم متحف تروكاديرو ليتم استبداله عام 1938 بـ"متحف الإنسان" (Musée de l'Homme). إنه ليس متحفا للفنون الجميلة، لكنه متحف يبحث عن العثور في أشياء الفن البدائي، عن تعددية التقنيات، الزخارف والأشكال من أجل تجديد الإلهامات الغربية. وفي سنة 1997، ثار النقاش حول "متحف ميناء برانلي" (musée du quai Branly) الذي سيفتتح عام 2005. لقد دفن هذا المتحف المعركة التي قامت بين الإثنيات القديمة (ethnos) ومتذوقي الفن والجمال (esthetes) التي ترمز إلى الحوار والتلاقي، بين الفن والعلم. ويقول لنا م. **ليريس** (M. Leiris) في هذا المقام: "إن جهلنا هو شبه تام، بالأذواق والمفاهيم التي تحدد على أساسها المعايير الجمالية عند تلك الشعوب بصورة أخرى لا خارجية". يجب علينا هكذا، أن نعدل كيفيتنا في التفكير، لكي نبحث عن فهم وتعريف مفاهيم مثل الفن، بالنسبة للأفارقة، بدلا من فرض التعريفات والقيم الغربية على تقييم تحفهم. وتغطي المتاحف اليوم الوقائع المختلفة جدا، إذ يجب أن تكون قبل كل شيء، مكانا مفتوحا في ملاقاة الآخر. ولا يمكن الحكم على المتحف، سوى وفقا لسياق ثقافي: "إنه انعكاس للمجتمع الذي يبنيه وليس للثقافات التي يكشف عنها، لذلك يجب عليه أن يتوقف عن ضرب (أو مجافاة) الحقيقة".

قائمة بيبليوجرافية

Alpers Svetlana (1991), L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent, (Rembrandt's Entreprise. The Studio and the Market), trad. Jean-F. Sené, Paris, éd. Gallimad. (1

Bacquart J-B. (1998), L'art tribal d'Afrique Noire, Paris, éd. Assoulinges. (2

Baqué Ph. (1999), Un nouvel or noir, pillage des œuvres d'art en Afrique Méditerranée, Paris. (3

Bateson G. (1984 [1917]), La nature et la pensée (Mind and Nature: A Necessary Unity (Advances in Systems Theory, Complexity, and the Human Sciences), Paris, éd. Seuil. (4

Baumgarten Alexandre G. (1998 [17501758-]), Esthétique, trad. Jean-Yves Pranchère, Paris, éd. L'Herne. (5

Bourdieu P. et Darbel A. (1968), L' amour de l' art: les musés d' art Européens et leur Public, Paris, éd. Minuit, Paris. (6

Bourdieu P. et Passeron J-C. (1970), La reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement, Paris, éd. Minuit. (7

Cazeneuve J. (1976), Dix grandes notions de la sociologie, Paris, éd. Seuil. (8

Clifford J. (1997), Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle, Paris, éd. E. N. Supérieure des Beaux-Arts. (9

Danto A. (1989 [1981]), La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art, trad. J-M.Schaeffer, Paris, éd. Seuil. (10

Degli M. et Mauzé M. (2000), Arts premiers, le temps de la Reconnaissance, Paris, éd. Découvertes Gallimard. (11

Demeulenaere P. (2002), Une théorie des sentiments esthétiques, Paris, éd. Grasset. (12

Duchamp M. (1917), Fontaine, urinoir renversé et signé "R. Mutt". (13

Dupéron I. (2000), "Gustav Theodor Fechner. Le parallélisme psychophysiologique", Paris, éd. PUF. (14

Durkheim E. (2009 [1894]), les règles de la méthode sociologique, Paris, éd. Gallimard. (15

Francès R. (dir.) (2000 [1979]), Psychologie de l'art et de l'esthétique, Paris, éd. PUF. (16

Francastel P. (1956), Art et technique, Paris, éd. Minuit. (17

Francastel P. (1965), Peinture et société, Paris, éd. Gallimard. (18

Freud S. (1969 [1931]), Sur la sexualité féminine, in ***La vie sexuelle***, Paris, éd. PUF. (19

Gombrich E. (2002 [1960]), L'art et l'illusion: Psychologie de la représentation picturale, Paris, éd. Phaidon. (20

Gombrich E. (2003 [1953]), "L'histoire sociale de l'art", in méditation sur un cheval de bois et autres essais, trad. G. Durand, Paris, éd. Phaidon. (21

Haskell F. (1999 [1976]), La norme et le caprice, trad. R. Fohr, Paris, éd. Flammarion. (23

Heinich N. (2001), La sociologie de l'art, Paris, éd. Flammarion. (24

Hauser A. (2000 [1951]), Histoire sociale de l'art et de la littérature, Paris, éd. PUF. (25

Kerchache J., Paudrat J-L. et Stephan L. (1988), L'Art Africain, Paris, éd. Citadelles. (26

Lalo Ch. (1910), Les sentiments esthétiques, Paris, éd. Félix Alcon. 28-((27
Lalo Ch. (1922), L'art et la morale, Paris, éd. Alcan.

Laurick-Zerbini (2004), L'Abécédaire des Arts africains, Paris, éd. Flammarion. (29

Leiris M. et Delange J. (1937), Afrique noire: la création plastique, Paris, éd. Gallimard. (30

Levinson J. (1996), The pleasures of aesthetics. Philosophical essays, Ithaka et London, Ed. Cornell University Press. (31

Luckacs G. (1948), Existentialisme ou marxisme ?,Paris, éd. Nagel. (32

Malraux A. (1950), Les voix du silence, Paris, éd. N.R.F. (33

Marx K. (1954), L'idéologie Allemande, Paris, éd. Sociales. (34

Mellor Stephan P. (2004), "L'exposition et la préservation des objets africains: la prise en compte de l'occulte", in Revue "Art Tribal" N° 07, Hivers. (35

Panofsky E. (1969 [1955]), L'oeuvre d'art et ses significations, trad. M.et B. Tyssèdre, Paris, éd. Gallimard. (36

Panofsky E. (1967), Architecture gothique et pensée scolastique, Paris, éd. Minuit. (37

Price P. (1995), Arts primitifs. Regards civilisés, Paris, éd. Ecole N. S. des Beaux-Arts. (38

Riegl A. (2003 [1966]), Grammaire historique des arts plastiques, trad., E. Kaufhotz, Paris, éd. Klincksieck. (39

Spengler O. (1948), Le déclin de l' Occident, T1, Paris, éd. Gallimard. (40

Mme de Staël (de) (1800), De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, paris. (41

Sorokin P. (1957), Social and cultural dynamics, Boston, éd. P. Sargent. (42

Tenenti A. (1968), Florence à l'époque des Médicis. de la cité à l'état, Paris, éd. Flammarion. (43

Vasari G. (1550), Le vite de più eccellenti architettori, pittori et scultori italiani da Cimabue infino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore aretino, Florence, Ed. L. Torrentino. (44

Vasari G. (2005 [1550]), La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, Arles, éd. Actes sud. (45

Vygotskij L. (2005), Psychologie de l'art, trad. F. Sève, Paris, éd. La Dispute. (46

Willet F. (1994), L'Art africain, Ed. Thames & Hudson, nouvelle édition. (47

Winckelmann J-J. (2005 [1764]), Histoire de l'Art dans l'Antique, Paris, éd. L.G.F. (48

Wölfflin H. (2000 [1915]), Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, trad. C et M. Raymond, Paris, éd. Gérard Monfort. (49

Young Carl. G. (1912), Symbole der Wandlung, Zürich. (50