الأنثروبولوجيا وتاريخ الفنّ

د. أوراغي أحمد
جامعة بوبكر بلقايد – تلمسان

تعدّ أنثروبولوجيا الفنّ علما اجتماعيا قائما بذاته، قد اهتمّ منذ عهوده الأولى بدراسة المنتوجات التشكيلية ورسومات المجتمعات البدائية التي نطلق عليها عادة "المجتمعات التقليدية" أو مجتمعات "بدون كتابة" أو "مجتمعات بدائية. والحقيقة أنّ مثل هذه المصطلحات قد حرّكت الاتّجاه البنائي الوظيفي ووسّعت نتائجه ونشّطت الرحلات إلى الخارج أوروبا من أجل الدّراسات الميدانية الحقلية. فقد شهدنا في الثلاثينات والأربعينات حركة واسعة للأنثروبولوجيين الذين أخذوا في الخروج من أوروبا لإجراء دراسات حقلية في أماكن متعدّدة من المستعمرات، لجمع مادّة أولية لوصف وتحليل الثقافات في سياقها الواقعي. وقد نتج عن ذلك العديد من الكتابات الوصفية والتحليلية للقبائل والمجتمعات المحلّية الصغيرة التي كانت ترزح حينئذ تحت نير الاستعمار الأوروبي في آسيا وإفريقيا، الأمر الذي أثرى الإثنولوجيا بمادّة أولية جمعت بطريقة منهجية تفوق ولا شكّ المعلومات التي كان قد جمعها الرحالة والمستكشفون في القرون السابقة. ولعلّ من بين الإسهامات التي أتت بها الدراسة البنائية الوظيفية هو تأكيد خاصّية نسبية الثقافة الإنسانية، الأمر الذي ساعد على تقويض دعائم فكرة العنصرية والتعالي الغربيين حيث أوضح التحليل البنائي والوظيفي للمجتمعات البدائية أنّ الثقافة أسلوب حياة له مقوّماته العقلانية. كما يعكس مواءمة مقبولة بين الناس والبيئة والاحتياجات الفردية.

ولقد أطال الدراسة والتحليل العالم الأنثروبولوجي البريطاني الشهير إيفانز بريتشارد حول ما يسمّى بـــ "المجتمعات البدائية"، وكانت نتائجه أن ذكر أنّ كلمة بدائب هي في حقيقة الأمر اختيار غير موفّق لوصف المجتمعات المنعزلة غير الأوروبية، والواقعة تحت طائلة الاستعمار الغربي، إلاّ أنّها أصبحت اصطلاحا واسع الانتشار إلى حدّ لا يمكن تجنّبه. وعلى أيّة حال، يستخدم الأنثروبولوجيون هذا الاصطلاح ليشيروا إلى المجتمعات الصغيرة سواء من ناحية عدد السكّان أو المساحة أو تشعّب العلاقات الاجتماعية. وتتّصف المجتمعات البدائية عادة ببساطة الفنون والأدوات، والنظم الاقتصادية وقلّة التخصّص في الوظائف الاجتماعية إذا قورنت بالمجتمعات الأوروبية، إلى جانب ذلك يضيف بعض الأنثروبولوجيين بعض المقاييس والمعايير الأخرى مثل عدم وجود تراث مكتوب، وبالتالي عدم وجود أي فنّ متقدّم أو علم لاهوتي، أي ديني منهجي منظّم[1] .

والحقيقة أنّ هذه التعاريف هي التي قامت عليها الدراسات الأنثروبولوجية في بدايتها. يقول كلايك كلوكهون في كتابه "مرآة الإنسان" : " في أوائل القرن العشرين أطلق على العلماء الذين شغلوا أنفسهم بالأوجه غير العادية والمستغربة لتاريخ الإنسان، اسم علماء الإنسان. لقد كانوا رجالا يبحثون عن أبعد أجداد الإنسان، وعن طروادة هوميروس، وعن الموطن الأصلي للهنود الأمريكيين، وعن العلاقة بين ضوء الشمس الساطع ولون البشرة، وعن أصل العجلة ودبّوس الأمن وصناعة الخزف. وكانوا يريدون معرفة كيف شقّ الرجل الحديث طريقه، ولماذا يحكم شعبا ما ملك، على حين يحكم شعبا ثانيا مجموعة من الشيوخ وشعوبا أخرى جماعة من العسكريين، ولا يوجد شعب إلاّ نادرا تحكمه النساء، ولماذا تنقل الملكية في بعض الشعوب متتبّعة قرابة الذكور وفي بعضها الآخر تتبع قرابة الإناث وفي نوع ثالث من الشعوب، يرث الذكور والإناث معا، ولماذا يمرض بعض

الناس ويموتون عندما يظنّون أنّهم سُحروا على حين يخر أناس آخرون من هذه الفكرة. كانوا يبحثون عن الكلّيات أو المبادئ العامّة في علم الحياة الإنسانية وفي الأخلاق الإنسانية. ولقد برهنوا على أنّ الناس في جميع القارات والأقاليم، من الناحية الفيزيائية، أكبر في درجة تشابههم منهم في درجة تفاوتهم. ممّا يلاحظ أنّ أنثروبولوجيا الفنّ تشبه تماما تلك الدراسات الملحقة أو المنحدرة من الأنثروبولوجيا كالإثنولوجيا وعلم الاجتماع وغيرهما. غير أنّ ما يسجّل خلال هذا العقد أنّ هذا العلم أخذ في تطوّر مدهش حيث بدأ حقله الدراسي يتّسع ليصبح اليوم قريبا من الدرس التحليلي للثقافة أو بالأحرى : التحليل الثقافي والرمزي للمنتوج الفنّي في جوانبه وأشكاله المختلفة. قد تتداخل الأنثروبولوجيا مع علوم أخرى، خاصّة علم الاجتماع الفنّي، ولكنّ من يمعن النظر في ميادين العلمين، فإنّه سوف يجد لا محالة أنّ هناك فروقا أساسية بين المجالين. إنّ علم الاجتماع الفنّي يعتبر فرعا من علم الاجتماع، ويشتغل بوصف مقاربتين واضحتين هما : دراسة الفنون العادية باعتبارها نشاطات أو لغات لها بعد جمالي في الحياة الاجتماعية، ومثال عن ذلك اللباس والتجميل والعمران والطبخ والموسيقى والمسرح والتشكيل والإشهار إلخ... ثمّ ثانيا : دراسة نشاط وعالم الفنّانين المميّز كبيئة الفنّانين ومحيطهم والهيئات المشرفة على انتقاء المنتوج الفنّي واستقبال الأعمال الفنّية والبحث في الحركات الفنّية ثمّ نشر هذه الأعمال واستهلاكها. وتجدر الإشارة إلى أنّ الهدف الأول الذي كان يرمي إليه علم الاجتماع في بدايته — وهو دراسة الفنّ باعتباره بعدا للحياة الاجتماعية يشترك فيه كافّة الأوساط اجتماعية — قد استغنى عنه علماء الاجتماع تاركين إيّاه لصالح الإثنولوجيين وعلماء الآثار ومؤرّخي الفنّ. ولا بدّ من التذكير أنّ علماء الاجتماع للفنّ ليس لهم موضوع خارج الجامعة، فهي مكانهم الأوّل ومحيطهم منذ أقدم عهودهم. و الأمر الذب يدعو إلى الغرابة

أنّنا لا نجدهم ضمن دارسي الاجتماع، أي ضمن أهل علم الاجتماع، وإنّما غالبا ما نعثر عليهم في ميدان محيط تاريخ الفنّ أو في مجالات الأدب المختلفة. إنّ علم الاجتماع الفنّي هو في واقع الأمر علم اجتماعي يتكفّل بالتعليق، إنّ sociologie du commentaire على الأعمال الفنّية، تلك الأعمال التي لها اتّصال واضح ووثيق مع التاريخ وعلم الجمال والفلسفة وكذلك النقد الفنّي. ومن الطّبيعي أنّ هذه المادّة تختلف اختلافا كلّيا عمّا يسمّى بعلم الاجتماع للفنّ المطبّق منذ جيل من الزمان داخل هيئات البحث والتنقيب كمصالح الدراسات الإدارية. إنّ منهجية هذا الأخير إحصائية بامتياز. ثمّ إنّ الأعمال الفنّية لا يعتني بدراستها مثل ما يدرس الجمهور والهيئات والتمويل والأسواق والمنتجين إلخ... ثمّ إنّ هذا العلم يتموقع غالبا داخل هيئات البحث كالمراكز الوطنية للبحث العلمي والمدارس العليا للعلوم الاجتماعية بالنسبة لفرنسا، أو المراكز والنوادي بالنسبة لخارج فرنسا. ويلاحظ في هذا السياق إنجاز إنتاج متنوّع يحتوي على التعليقات الأدبية والثقافية والتحليلات الإحصائية التي تتمّ بواسطة محادثات وملاحظات. إنّ هذا النوع من الدّراسات، قليلا ما تولي اهتمامها لقضايا القيمة الجمالية لتلك الأعمال الفنّية أو للوظائف التي تؤدّيها.وإذا نظرنا إلى جيل ثان من الدراسات الاجتماعية للفنّ، وجدنا أنّ تلك الدراسة تندرج تحت ما يسمّى بـــ "التاريخ الاجتماعي للفنّ"، الذي اتّصل مع الحرب العالمية الثانية بأعمال مؤرّخي الفنّ وأصحاب الممارسة التجريبية التي أخذت مجراها في إنجلترا وإيطاليا. ومهمّة التاريخ الاجتماعي للفنّ لا تكمن في إقامة علاقة بين "الفنّ" و"المجتمع"، بل إنّها ترمي إلى إعادة وضع الفنّ داخل المجتمع بشكل أكثر واقعية. ليس هناك بعد بين "الفنّ والمجتمع" ينبغي تقليصه أو تضييقه، وإنّما هناك علاقة تداخل وتكامل يجب تفسيرها. إنّ التاريخ الاجتماعي للفنّ ساهم في نقل السؤال التقليدي الخاص بالمؤلّفين والأعمال الفنّية نحو

سياقهم، أي أنّه ساعد على ربط هؤلاء بسياق أعمالهم مباشرة، وهو أمر جديد بالنسبة لما كان يجول في اعتقاد الجيل الأول. ثمّ إنّ التاريخ الاجتماعي للفنّ يتميّز بجدارة مناهجه، خاصّة التنقيب التجريبي البعيد نوعا عن أفكار مسبقة أيديولوجية. وإذا كان أصحاب هذا الاتّجاه غير طامحين مثل سابقيهم، لأنّهم لا يرغبون في وضع نظرية للفنّ أو نظرية للحدث الاجتماعي، فإنّه من الإنصاف أن نعترف لهم بما أنجزوه من نتائج ملموسة ومستدامة أثرت المعارف التي تدور حول الأنثروبولوجيا الثقافية بوجه عام والفنّية بوجه خاصّ. أمّا الأنثروبولوجيا الفنّية، فإنّها لا تأبه بالبعد الاقتصادي والسياسي والتواصلي للمنتوجات الفنّية كما هو الشأن بالنسبة لعلم الاجتماع الفنّي، وإنّما تعتني بدراسة دلالات هذه الأبعاد في مختلف المجتمعات الإنسانية. كما لا تدرس تلك المنتوجات من وجهة قيمتها الذاتية الجوهرية كما هو الشأن في النقد الفنّي. إنّ أنثروبولوجيا الفنّ تنطبق على كافّة الأعمال التي ينتجها الفكر التقني، إنّها في حقيقة الأمر تطوّر واضح للأنثروبولوجيا الإكلينيكية التي تحدّث عنها جان غانيوبان Jean Gagnepain والتي سمّاها بـــ "نظرية الوساطة" التي تستطيع أن تنجز إبستومولوجيا عامّة للعلوم الإنسانية. إنّ أنثروبولوجيا الفنّ تسعى إلى وضع "أركيولوجيا عامّة"، كرؤية لإعادة التأسيس النقدي لكافّة الأفكار ووجوه التأويل، وكذلك التعاريف الإبستمولوجية لعلم الآثار وتاريخ الفنّ والتاريخ. إنّ علم الآثار العام الذي سيتمخّض عن هذه جمع هذه المعارف سيسمح بإعادة تحديد "أكيولوجيا للعهود الحديثة والمعاصرة"، ومن جهة أخرى، سيعمل على بناء علم جديد هو "الفنّية" artistique كوجود اللسانيات التي تعنى بتصميم مجموع الإجراءات التقنية، التي يركّبها الفكر، انطلاقا من العلاقات المتبادلة مع النماذج الأخرى التي يصنعها الفكر، ومنها التصوّر واللغة والكائن والمجتمع والإرادة والقانون إلخ... وفي هذا المنظور،

يتحدّث الدّارس اللباس والمعتقد وممارسات الدفن والتصميم والرياضة والسكن، وبكلمة واحدة، كلّ ما تقني في العمل المنتوج. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ أوّل من اقترح استعمال مصطلح "أنثروبولوجيا الفنّ" هو جان لود، وذلك خلال سنوات 1960. وقد منح لهذا العلم مهمّة تجنّب مطبّات التمركز الإثني التي غالبا ما تختبئ وراء غلالة مغرية من جمالة شمولية مزعومة. إنّ أغلب السجالات الحالية عن أفضل وسيلة للتعرّف بـــ "الفنون الأولى" تنطوي على سوء نية مشوب بالتوجّهات ما بعد الاستعمارية، وتجسّد ميلا إلى الحطّ من قدر الفنون غير الغربية[2]. وفي هذا السياق، من الضروري أن نوضّح أنّ من سمات عصر ما بعد الحرب العالمية الثانية هو انتشار حركات التحرير والاستقلال بين الشعوب المستعمرة وانهيار الإمبراطوريات الاستعمارية الفرنسية والبريطانية والهولندية صوريا فحسب، لأنّ أطماع هذه الإمبراطوريات لا تزال قائمة ولا يزال تدخّلها وارد في كلّ لحظة من لحظات الحياة. ومع ذلك، فقد نتج عن هذا أن خرجت إلى العالم مجموعة من الدول المستقلّة الجديدة الناهضة، وبدأ عصر من الاتّجاه القومي والتحرّري الذي أثّر في إيديولوجيات العلوم الاجتماعية، وبالتالي في أساسيات علم الإنسان ومناهجه وأهدافه. ومنذ أن خرجت تلك الدول الجديدة إلى حيز الوجود وانضمّت إلى الأمم المتّحدة لتلعب دورها على المسرح الدولي، أصبح يشار إليها باعتبارها قوة جديدة لا بدّ من مراقبتها، وسمّيت بالعالم الثالث. ولكن ما العلاقة بين الفنّ الغربي وكل ما هو ليس غربيا ؟ باعتبار أنّ ما هو غربي يتمتّع بقيمة جمالية أكثر شاعرية وأنّ ما هو غير غربي قيمته منحطّة لا تؤدّي الضرورة الجمالية الشاعرية. وهي يتأتّى تجاوز النظرة الجمالية التي تضفى على الأشياء لكي يبنى علم أنثروبولوجي فنّي ؟. من البداية، يجوز لنا أن نقول مع صاحبا معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا أنّ أنثروبولوجيا الفنّ ليست مجرّد علم يمارس في المتحف لدراسة

مجموعات فنّية وللتعريف بقيمة روائع العوالم "غير المتحضّرة" الفنّية، فهي أيضا وبصورة خاصّة دراسة الأشياء ضمن نطاقها الشامل، أي إنّها إثنولوجيا التراث[4]. أمّا بالنسبة لفيلسوف الفنّ نلسون غودمان Nelson Goodman، فإنّ ظاهرة "الفنّ" لا بدّ أن ينظر إليها من خلال التفاعل الكامن بين العمل الفنّي ومُشَاهِده. إنّ العمل الفنّي لا وجود له في حدّ ذاته، وإنّما له وجود من خلال تلك الدلالات المتنوعة والمختلفة التي يمنحها المتأمّل له. لكنّ غودمان، بتركيزه عن التفاعل بين العمل والمشاهد قد قلّص حقل تطبيق فرضيته للعهد الحديث والمعاصر بوجه خاصّ. إنّ الصورة في القرون الوسطى لم يكن لها وجود خارج البعد العلائقي أي العلاقة بين الشركاء أصحاب رؤوس الأموال والمبتكرين والمبدأ الإلهي. أمّا وجود الصورة في المجتمعات القديمة، فإنّ قيمتها كانت ملتصقة بما تمثّله في حدّ ذاتها. ومن البديهي أنّ مادّة "أنثروبولوجيا الفنّ" لا تزال إلى يومنا هذا تبحث عن تعريف دقيق لها. وفي اعتقادنا أنّ هذه الصعوبة تكمن في تعدّد المصطلحات واستقلال بعضها عن بعض ونوعية تمييزها، فقد رأينا أنّ الأنثروبولوجيين يستعملون مصطلح "المجتمع البدائي"، ويستعملون أيضا وإلى جانب هذا "البدائية" في الفنّ البدائي وكذلك "الفنّ القبائلي" أو "البربري" أو "الغريب" أو"السحري" أو "اللاّغربي" ومؤخّرا "الإثنولوجي".

و الملفت للأنظار كما يقول بيار بونت وميشال إيزار، أنّ اختصاصيي أنثروبولوجيا الفنّ ما زالوا يحاولون حصر ميدان دراستهم في فئة واحدة من الأشياء التي تعود هي الأخرى حصريا إلى مجتمعات يقال عنها "تقليدية" أو "دون كتابة" أو بصورة أبسط "ذات السلم الصغير".

وذلك في وقت يجهد فيه الأنثروبولوجيون الآخرون لتبيان اهتمام علمهم بمعرفة كلّ أنواع المجتمعات، كما يعود ذلك أيضا إلى عدم الدقّة العائد إلى التعريفات السلبية (التي تقول بأنّ مادّة أنثروبولوجيا الفنّ "ليست كذا" دون أن تتوصّل إلاّ في حالات نادرة إلى تحديد "ما هي"). وهناك سبب ثالث يجعل تعريف هذه المادّة صعبا، ألا وهي مسألة قديمة طرح تاريخ الجماليات الصعوبة المباشرة والكبرى لحلّها، هذه المسألة تتمثّل في إمكانية إعطاء تعريف محدّد و"مسبق" لفكرة الفنّ 6. ونخلص من هذا كلّه أنّ النظرية الأنثروبولوجية للفنّ هي عبارة عن نظرية تعالج الإنتاج الفنّي للمجتمعات المستعمَرة والمستعمَرة الجديدة التي درسها الأنثروبولوجيون، وكذلك دراسة الفنّ المسمّى "بدائيا" ولكن يفضّل بعضهم تسميته اليوم بالفن "الإثنوغرافي"، أي الفنّ الذي يعرض في المتاحف. إنّ القضية الأساسية في اعتقادنا تنحصر في النظرة التي ينظر إليها هؤلاء الأنثروبولوجيون إلى الفنّ غير الغربي. لماذا ؟ لسبب بسيط هو أنّهم ينظرون إليه بأدوات ليست تلك الأدوات التي ينظرون بها عادة إلى فنونهم الغربية. وهذا هو لبّ المشكل الحاصل في مسألة أنثروبولوجيا الفنّ. والجدير بالملاحظة أن تلك النظرة تبعث إلى إبراز نظريتين للفنّ، كلّ نظرية قائمة بذاتها، نظرية للفنّ الغربي ونظرية ثانية مختلفة ومعيّنة لفنّ الثقافات التي كانت ترزح قديما تحت نير الاستعمار. هذه النظرة لا طائل من ورائها لأنّ المنطقي في كلّ هذا هو أنّه إذا كانت النظريات الجمالية الغربية للفنّ قابلة التطبيق على فنّهم، إذن لا بدّ، بل يجب أن تطبّق أيضا على فنّ جميع الشعوب على وجه الأرض، وإلاّ فقدت تلك النظريات أهمّ عنصر في تكوين أيّ نظرية علمية وهو الشمولية exhaustivité. ومن الإنصاف أن ننوّه بما ذهبت إليه الكاتبة سالي برايس sally price التي فضحت تلك النظرية الجوهرية (أي النظرية الفلسفية التي تقرّ بأنّ الجوهر يسبق الوجود بعكس الوجودية التي ترى مقابل ذلك) للفن

"البدائي"، وبالتالي الداعية إلى نبذه. إنّ هذا الفنّ يقتضي أن يعاد تقييمه من قبل المشاهدين الغربيين بواسطة معايير الحكم المطبّقة على فنونهم. إنّ فنّ الثقافات غير الغربية ليس بالضرورة مختلفا جوهريا على فنّنا – كما تقول – إنّه يمثّل هو الآخر منتوجا ابتدعه فنّانون لهم شخصياتهم. تقول في حديثها عن الفنّ البدائي : إنّ عمق المشكل – كما أفهمه – يتمثّل في أنّ "الفنّ البدائي" عولج في جميع الحالات بمقاربة خاطئة في طرحها. فإمّا نترك المجال لعين عنصرية في جمالياتها، وذلك باسم مفهوم غامض للجمال العالمي، وإمّا نهيم تحت تراكم من "التقاليد القبلية" لمحاولة اكتشاف تلك الوظيفة المنفعية أو الطقوسية للأشياء المدروسة. إنّ هاتين النظرتين متنافستين ومتباعدتين وغير متوافقتين. وعليه، فإنّني – كما تضيف – أقترح طريقا ثالثا يقع في واقع الأمر بين النظرتين. ومن أجل ذلك، لا بدّ من أن نتقبّل مبدأين أساسيين ما زال يحوم حولهما اختلاف شديد ولم يتمّ الاتّفاق عليهما بين الأعضاء المثقّفين للمجتمعات الغربية. فأمّا الأول، فإنّ "عين" العارف ليست بيضاء، وإنّما تدرك الفنّ بواسطة الرؤية التكوينية الثقافية الغربية. أمّا الثاني، فيتمثّل في كون عدد كبير ممّا يسمّي "بدائيين" (بما في ذلك الفنّانون والناقدون) يتمتّعون هم أيضا بـــ "عين" عنصرية تخضع هي الأخرى لنظرة تكوينية ثقافية خاصّة بهم. وانطلاقا من هذين اعتبارين، يمكن القول بأنّ السياقية الإثنولوجية لا تمثّل تراكما مملاّ للتقاليد الغربية المنافسة لـــ "التجربة الجمالية الحقيقية"، وإنّما تعدّ وسيلة تتّسع بواسطتها التجربة الجمالية بعيد عن خطّ الرؤية الضيّقة المتّصلة بثقافتنا. وعلينا بعد أن نعترف بوجود وشرعية الأطر الجمالية التي عملت على إنتاجها[7].

الإحالات

● د. أحمد أوراغي – قسم الفنون – كلية الآداب و اللغات.

1 – الأنثروبولوجيا الاجتماعية : إيفانز - بريتشارد – ترجمة أحمد أبو زيد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – الإسكندرية – ط 5 – 1975 – ص 14.

2 – معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا : بيار بونت وميشال إيزار – ترجمة مصباح الصمد – دار مجد – بيروت – لبنان – ط 1 – 1427 هـ/2006 م – ص 212.

3 - قصّة الأنثروبولوجيا : سميح فهيم – عالم المعرفة – مجلّة يصدرها أحمد مشاري العدواني – فيفري 1986 - ص 190.

4 – معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا : بيار بونت وميشال إيزار – ترجمة مصباح الصمد – دار مجد – بيروت – لبنان – ط 1 – 1427 هـ/2006 م – ص 213.

5 - Éric PALAZZO, « Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises du Moyen Âge », dans L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale au Moyen Âge, Actes du 5e séminaire d'art mural, 16-18 septembre 1992, CIAM, Saint-Savin, 1993, p. 151.

6 – معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا : بيار بونت وميشال إيزار – ترجمة مصباح الصمد – دار مجد – بيروت – لبنان – ط 1 – 1427 هـ/2006 م – ص 210/209..

7 - Price, Sally (1989) Arts primitifs; regards civilisés, Paris, École supérieure des beaux-arts – p 92/93