رموز السمعة
وأثرها في الهيبة الاجتماعية

المدرس الدكتور
حسين علي البدري
جامعة البصرة – كلية الفنون

المقدمـــــــة :

يعد الفن والأدب من اهم مصادر تشكل الوعي الاجتماعي ، وقـد لعبـا دوراً بارزاً على امتداد العصور التاريخية التي مرت بها المجتمعات البشرية ، وما لهـا مـن تأثير بالغ على انتاج وتوزيع واستهلاك الفن على اختلاف صوره . لذلك فلا مناص مـن تناول اشكالياته وتفحص العلاقة الجدلية بينه وبين الواقع الاجتماعي .

الواضح ان العلوم الاجتماعية المعاصرة لم تبدأ بالاهتمام في الدراسة المنهجيـة للفن – عدا جهود مجموعة من علماء الاجتماع الرواد الذي ساعدوا عل بلورة ما يسـمى بمنهجية التحليل الثقافي – الذي يعنى بالدرجة الاولى بدراسة الظواهر الثقافية المختلفـة ومن بينها الفن وتأثيره على المجتمع .

ان علم الاجتماع هو من اكثر العلوم الاجتماعية الذي يهتم بدراسة الفن ، حيـث تتنوع الاطر النظرية التي على اساسها يتم دراسة الفن من الوجهة الاجتماعية ، ولـدينا اطار ثلاثي يقوم على دراسة المنتج (الفنان) والناتج الفني (الأثر الفنـي) والجمهـور المقتني (المستهلك) .

ففيما يتعلق بدراسة المنتجين (المبدعين) والذي شكل المبحث الاول من هـذا البحث ثم التركيز على عدد من المتغيرات الاساسية ، التي يفترض ان يكون لها التـأثير على العمل الابداعي ، لذا تناولنا في هذا المبحث ، المتغير الطبقي ، أي الاصول الطبقية للفنان وتأثير ذلك على تشكيل رؤيته للعالم ، وما يؤدي من انعكاسات على العمل الفني ، سواء فيما يتعلق بظروف التنشأة الاجتماعية وانواع التفاعلات التي خبرها المبدع او مـا

يخص موقفه ازاء ظواهر الصراع الطبقي ، أي الاصول الطبقية للفنان وتأثير وذلك على تشكيل رؤيته للعالم ، وما يؤدي من انعكاسات على العمل الفني ، سواء فيما يتعلق بظروف التنشأة الاجتماعية ، وانواع التفاعلات التي خبرها المبدع او ما يخص موقفه ازاء ظواهر الصراع الطبقي في المجتمع ، يضاف الى ذلك الاطار النظري الذي يركز على المؤلف والعمل والجمهور وهو احد الاطر الأساسية في علم اجتماع الفن ، غير ان هنالك اطاراً آخر يركز على البعد الاقتصادي وماله من تأثير في عملية الابداع ذاتها ، وهو الذي يهتم بدراسة جوانب ثلاثة هي :

انتاج الفن ، توزيع الفن واستهلاك الفن .

ان تركيز الاهتمام على مجال الفن وتناوله اجتماعياً ، هو باعتبار ان الفن هو من اهم مصادر تشكيل الوعي الاجتماعي ، وعليه تم تناول ظاهرة اقتناء العمل الفني كظاهرة اجتماعية حديثة كونها تشكل لدى البعض رمز للتباهي في اظهار المنزلة الاجتماعية المرموقة او كدليل على اظهار المكانة ودرجة التحضر لدى البعض الذين يدعونه زيفاً ورياءً تماماً كالمكتبة او خزانة الكتب الانيقة المملوءة بافخر الكتب المجلدة تجليداً فاخراً والتي لم ترى صفحاتها النور مطلقاً . كما تناولنا باسهاب الانتماء الاجتماعي او الوسط الطبقي الذي ينتسب اليه الفنان للوقوف على مدى الاستجابة الذي يبديه نتيجة للضغوط الاجتماعية الاقتصادية .

ولكي نكون دقيقين علينا التعرف على نشأة الفنان واصوله ومظاهر البيئة التي عاشها وكذلك جماعته الثقافية وأجواء الابداع او النكوص اضافة الى المقومات النفسية والظروف الزمانية والمكانية ، دون نسيان بيئته العائلية ، مستعرضين وبتسلسل تاريخي وضعه الاجتماعي والمكانة التي كان يشغلها سابقاً ، وما آلت اليه هذه المكانة ثم العلاقة السببية المباشرة بين الاصل الطبقي للفنان ورؤيته للعالم وموقفه من الصراع الطبقي ، ولمن يبدع ، وهو بين خيارات متضاربة ، بين فئات تمتلك الثروة وتفتقد الى الذوق والثقافية وبين احتياجات الفئات العريضة من المجتمع للفن لكونهم فئات لا تستطيع ان تقيم اودها . كما تناولنا في المبحث الثاني الأثر الفني او النتاج الابداعي وانعكاسه على الوعي الجمعي ، كونه تتويجاً على مستوى التماثل بين بناءه الدلالي والبناء الذهني العام للجماعة ومدى تضمنه من جماعية غير منظورة .

اما المبحث الثالث فقد خصص للمقتني الذي يتباهى بهذا الرمز في ايهام الآخرين بامتلاكه الذوق الحضاري العالي . هؤلاء الذين درّت عليهم الظروف ثروة مفاجئة غير منتظرة والذين يسعون الى ادرك ما فاتهم من فرص التعليم ، للتعويض عن ذلك بهذه الرموز ، اضافة لأسباب ظروف الهجرة من الريف الى المدينة ، الساعين الى ترييف المدينة دون علم منهم أي بالانتقال الجغرافي المكاني ، مع الاشارة الى العامل المسبب لذلك في التوسع الحاصل في نمو المدن والتفجير السكاني وطبيعة العلاقات ما بين المراكز الحضرية والمناطق الريفية ، وما تفرزه من جوانب مرضية للحياة في المدينة وأثر ذلك على الاسرة والتحولات التي تحصل في بنيتها بتحويلها من أسر ممتدة الى أسر نووية وتوجيه الابناء الى دراسات معينة تحافظ على كيان هذه الاسر لبقاء تقاليدها واستمرارها .

خلص البحث الى النتائج التالية : ان لكل زمن مدىً فنياً متلائماً مع المفهوم الخاص بالجماعات الانسانية لأبعاد الوجود لا يمكن ان ينسجم مع التصور الكوني للمدى في عقلية العصر الذي يليه ، كما وجدنا ان الفنان يتأثر بما هو مألوف في مجتمعه الآني وان العوز احياناً يدفعه الى العمل لصالح الميسورين وفق رغباتهم لتوفير اسباب عيشه من جراء ذلك ، باستثناء من يثور على هذه الطروحات اولئك الذين يحملون رسالة انسانية ، يدافعون بها عن قضاياها من خلال ما يبدعونه في المجال الفني ، فهم يمتنعون العمل للفئات التي تمتلك الثروة وتفتقد الى الذوق والثقافة ، الذين يرون في الفن مجرد حلية او زخرف ليس الا . الامر الذي يُستلب به العمل الفني ومبدعه لخدمة اغراضهم ، اذ هم لا يقيمون للفن اية اعتبار ، فالمقتنون للآثار الفنية يجرون بذلك خلف ما يميزهم من نفاق اجتماعي ظاهر للعيان وبشكل متسارع للحاق بالمتحضرين والتشبه بهم ما أستطاعوا الى ذلك سبيلا هؤلاء الذين استفادوا من العمق التأريخي في تواجدهم في المدينة وظروفها الثقافية والحضارية عكس حديثي النعمة الهادفون الى عرض ثرواتهم عن طريق مجرد تزين جدران المنازل والمكاتب للمباهاة بذلك فقط لا غير .

المبحث الأول
((المبدع وانتماؤه الاجتماعي))

ان الفن التشكيلي بوصفه نشاطاً انسانياً جمالياً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالاوضاع العقلية والاجتماعية السائدة في مرحلة تاريخية معينة من مراحل تطور الفكر والمجتمع . بل انه يحصر مظاهر التطور في فن الرسم بتطور المدى Space التشكيلي في تركيب اللوحة . وفي تأليف عناصرها والوانها ويؤمن بان تكـّون هذا المدى وتطوره بالتالي من وضع الى وضع انما هو نتيجة للمفهوم الاجتماعي العام حول المدى الكوني والفكرة الذهنية التي يتصور الناس ابعاد هذا الكون ، انطلاقاً من تحسسهم بها ، وادراكهم النفسي بناء على معطيات علومهم في كل عصر .

ان الحركة الفنية في الرسم منذ القرن الخامس عشر حتى قرننا الحالي ، هي حركة ابداعية ناشطة ، تشتمل على خصائص متنوعة بالنسبة لمداها التشكيلي أي بالنسبة الى مقاييس البعد ، وتأليف الخطوط والالوان والاشكال في اللوحة . وان هذه الخصائص المميزة للمدى التشكيلي هي التي تحدد مراحل تطورها من وضعية الى اخرى . وهي بالنتيجة مرتبطة بمفهوم المدى الكوني لدى الجماعات الانسانية التي ابدعتها ، ومرتبطة برؤاها الكونية الشاملة للطبيعة ، وخاصة للقوانين العلمية السائدة حول مفهوم هذا المدى الكوني ، ولما تفرضه من تقنية ملائمة لها في رسم الاشكال والابعاد . ففي عصر النهضة اكتشفت ابعاد جديدة للكون في الرسم تختلف عن القواعد الكلاسيكية الاغريقية ومبادئها في الرسم والنحت والعمارة ذات الطابع المحدود بما تطبع عليه العقل من محدودية . لذا نمت اوضاع عقلية واجتماعية جديدة لتطور المدى الكوني . ونمت بالتالي حركة فنية في الرسم والموسيقى والنحت والعمارة تصور الاشياء وفقاً لهذا التصور ، وبدافع منه ومن خلال مقاييسه ومبادئه ، مما ادى الى ولادة مدى تشكيلي جديد في اكتشاف المنظور الخطي [1] الذي اعطى طريقة في تقديم العالم بشكل مغاير عما كان عليه سابقاً.

في القرن التاسع عشر وبعد ثورة جميع الرسامين الاستقلاليين . فلقد كف ذلك المدى عن الاستمرار او ان يكون هو المدى الفني المتلائم مع مفهوم الجماعات الانسانية لابعاد الوجود . أي لم يعد ينسجم مع تصور المدى الكوني في عقلية هذا العصر . لتقوم

مكانها في الفن اسس جديدة لمدى تشكيلي جديد مما ادى الى تهـديم المـدى الكلاسـيكي الموروث ، لكنها لم تستطع ان تبني المدى التشكيلي الجديد لعدم تكونه بشكل كـاف فـي اذهان الناس والعقلية الجماعية ، ولكي يأخذ التعرف مداه الواسع اذن لا بد لنـا ان نبـدأ بالفنانين انفسهم لنكون اقرب الى هذا العالم من خلال هذا الذي يحدث من تغيير فنتنـاول اذا ً الفنان من حيث انتماؤه بالتعرف على الوسط الاجتماعي الذي ينتسب اليه ، نتنـاول دراسته من حيث نشأته واصوله وانتماءاته الاجتماعية ، مهنته ، موقعه الطبقي ، مظاهر البيئة التي عاش فيها ، جماعته الثقافية والاجواء التي يبدع فيها وذلك لان الانتاج الفنـي كما هو معلوم هو من صنع مجموعة من الفنانين تخضع عبر العصور لتقلبات تماثل تلك التي تخضع لها كافة الجماعات السكانية الاخرى [٢] .

كما تناولنا بالاضافة الى ذلك المقومات النفسية التي ترتبط جذريا ً بالمقومـات العرقية والظروف الزمانية والمكانية للبيئة التي نشأ وترعرع فيها ، اضافة للبيئة العائلية والوسط الاجتماعي . ولكي نتمكن من فهم الوضع الحقيقي للفنان في المجتمع وما ترتـب على ذلك من ظهور خلجات في الفن نعود قليلا ً الى الوراء لاستعراض ما كـان عليـه وضع الفنان الاجتماعي .

فقد اعتبر الفنان التشكيلي – الرسام خاصة – حتى نهاية القرون الوسطى كـأي عامل مهني او حرفي (واعتبر الفن في بعض الاحيان عملا ً للعبيد او نوعا ً من التعبـد للناسكين) نتيجة الجهد الجسماني والعضلي للفنان التشكيلي فـي اعـداد المـواد التـي يستخدمها في تنفيذ العمل الفني بنفسه ، تماما ً على الضد ما كان للشعر والموسيقى والتي هي من الاعمال الغير متضمنة لأي مجهود جسمي ، حيث اتخذ الشـعراء والموسـيقيون انداد ا ً بالنسبة للملوك والامراء اضافة الى اعتبار البعض منهم خاصة الشـعراء احيانـا ً (اولياء) قريبين من الالهة . اما في المجتمع الاغريقي فان الفن قد انفصل عن العقيـدة (الدين والسحر) لأول مرة واستهدف اساسا ً نقل الطبيعة كما هي وبدأ الاهتمام الفلسفي والفكري بالفنون ، فاقيمت لها المتاحف الفنية ، وبرزت بعدئـذ ولأول مـرة اتجاهـات ومدارس فنية مختلفة في آن واحد ، ثم بدأت تجارة الفن ، وبرزت قوة شرائية جديدة للفن فازدهرت عملية نقل ونسخ الاعمال الفنية السابقة ، ومع ذلك فان موقع الفنان التشكيلي لم يتغير وبقى على حاله أي على ادنى مستوى قياسا ً بالشعراء والمؤلفين مما ارجع الفـن

الى حظيرة الدين ، وبقى الفن التشكيلي كما كان عاملاً حرفياً لخدمة العبادة ، اما في عصر الفروسية فان مستوى الشعراء ارتفع الى مصاف النبلاء ، الامر الذي رفع من شأن الفنان وجعله يتحدث عن نفسه في عمله . ثم بدأت رغبة الفنان في تمييز نفسه عن عامة الشعب وأرتفع فنه الى المستوى الارستقراطي . مما دفعه الى الالتجاء الى وسائل فنية صعبة ومعقدة ذات المضامين الغامضة المقنعة ، والسعي وراء الرموز التي لا يفهم معناها تماماً .

ومع التطور الاقتصادي الغوطي وظهور البرجوازية المالية في المدن وانزال الفرسان في مثالياتهم الاقطاعية . شعر الفنانون بغربتهم وبداؤا بثورتهم ضد المجتمع الذي لم يعد يحفل بهم الامر الذي ساعد على ظهور الفنانين البوهيميين المنبوذين . ولقد اظهر هذا التطور نوعاً من الفن الديناميكي كتعبير عن القلق والحركة والتطور وبلورة العلاقة الشخصية بين الفنان وعمله مما مهد لظهور النقابات الفنية لتنظيم المنافسة بين الفنانين .

اما في القرن الخامس عشر فقد حل العرض محل الطلب في الفن لاول مرة مما ادى الى تكوين الصالونات الفنية نتيجة لانفصال الفنان عن العامة . وبقى الحكم على الفن في يد الصالونات حتى اوائل القرن العشرين .

بازدهار عصر النهضة ازدهر الطلب على الفن ، مما ادى الى رفع الفنان لاول مرة تماماً عن الحرفية وبدأ ترفع الفنان عن ذلك تدريجياً . ففي حياة (دافنشي) الذي اصبح من اصدقاء الملك فرانسوا الاول ملك فرنسا ومن المفضلين لديه سيما في اواخر حياته حيث عاش في منطقة اللوار الفرنسية بعد ان بنى له هذا الملك قصراً خاصاً وفقاً للطراز المعماري الايطالي لينقطع لاعماله الفنية والهندسية . وبعد دافنشي عاش (روفائيل) في قصر خاص ايضاً . اما الفنان (تيتيان) فكان ثرياً جداً حمل القاباً كثيرة وتودد له الحكام ليرسمهم فكان الملك هنري الثامن يتردد عليه في منزله وانحنى شارل الخامس يلتقط له فرشاة سقطت منه في حين عاش قبل تيتيان (١٤٨٧ – ١٥٧٦) بمدة قصيرة فنانون ماتوا وهم في اشد الحاجة الى ما يعينهم على العيش ولو بمستوى العامة من الناس اما (ميكائيل انجيلو) فقد بلغ قمة الترفع في حياته فرفض صداقة النبلاء والامراء وسخر منهم وادى به الامر الى تحديهم في شتى امور الحياة .

وقد تعالى الفنانون على الزبائن حتى ان بيروجينو مثلاً قضى عشرات السنين في عمل لوحة واحدة لاحد العملاء فكان يعمل كلما اتاه المزاج [٣] .

ان السبب الرئيسي لهذا التطور هو تنسيب فكرة العبقرية كمنحة من الله تولد في الفرد ونتيجة لهذا المبدأ – العبقرية – ازداد اهتمام الفنان بنفسه وازداد زهوه بان اخذ احياناً يضيف صورته في اللوحة بين الانبياء والحكام اضافة لوضع امضائه عليها ، لكن تحرر الفنان من الحرفية وابتعاده عن الناس وفقاً لمبدأ العبقرية قاده الى الانعزالية وامتلأت شخوصهم بالصراع الداخلي بين الاقبال على الحياة والهرب منها . بين التمسك بالتقاليد والثورة عليها . بين الرغبة في كشف الذات والرغبة في اخفائها ، أي جميع عناصر التناقض التي هدفت الى تحطيم قيم النهضة والتي خرج عنها فن المانريزم (١٥٢٠ – ١٦٠٠) المتحرك الملىء بالمبالغات في اوضاع الاشخاص والضوء واللون والتكوين المعقد ، حيث يتركز الثقل الى جانب واحد او في الخلفية مما اظهر اعراض الشذوذ لدى الفنانين وكذلك الامراض النفسية اذ أوقف (بارميجا تينو) حياته لتحويل المعادن الى ذهب . وانتحر روسو ، واسدل الفنان الجريكو الستائر السود على نوافذ غرفته وابتعد ميكائيل انجيلو عن العمل اكثر من عشر سنوات .

ظهرت بعد ذلك حركة الباروك المضادة (للمنارizم) تبنتها البرجوازية وغذاها البلاط الفرنسي لتصبح فن الدولة الرسمي تنادي بالعودة الى الكلاسيكية الطبيعية . تمجد الاستدارة والامتلأ (رمز النضوج) فسيطرت الدولة على وسائل حياة الفنانين واصبحت المستهلكة الأولى للفن ، لغاية موت لويس الرابع عشر في فرنسا ١٧١٥م .

ثار الفنانون على هذه السيطرة وكذلك على الاكاديمية الفنية الفرنسية المسيطرة على اسواق الفن ومقاييسه فظهر فن الروكوكو ليعيد للفنان فرديته من جديد بفن خفيف مرح بعيد عن تقاليد الحياة [٤] بعد الاهتمام باكتشاف الاثار الاغريقية في استخراج النسب والقواعد الرياضية لتطبيقها على الفن الجديد مبتعدين اكثر فاكثر عن الحياة اليومية ومشكلاتها حتى مجيء الفن النيوكلاسيكي في ١٨٣٠م .

ان المهمة الحقيقية للفنان ليس مجرد تقرير او رسم ما يراه من احداث وصور في الحياة بل عليه رغم ما تعانيه هذه الصور ان يتخذ موقفاً معيناً وحكماً واضحاً

يلتزم به ويدافع عنه فهو الممثل الزمني لقوة مقدسة وهو كما يعرفه رونسار Ronsard في انشودة لمشيل دي لوبيتال Ode a M. L' Hopital كرسول للمطلق (٥) .

للتعرف اكثر على الوسط الاجتماعي الذي ينتمي اليه الفنان فاننا نركز على عدد من المتغيرات الاساسية التي يفترض ان يكون لها تأثير على المسيرة الابداعية لدينا . اولاً المتغير الطبقي أي الاصول الطبقية للفنان وما يؤثر في تشكيل رؤيته للعالم وانعكاساتها في العمل الفني ، سواء ما يتعلق بظروف التنشئة الاجتماعية وانواع التفاعلات الاجتماعية التي خبرها الفنان او ما يخص اتجاهاته السياسية وموقفه ازاء ظواهر الصراع الطبقي في المجتمع .

ان المهم في هذا المجال هو الفكرة الاساسية التي مؤداها انه ليست هناك علاقة سببية مباشرة بين الاصل الطبقي للفنان ورؤيته للعالم وموقفه من الصراع الطبقي فقد ينتسب فنان ما لأصول طبقية دنيا ولكنه لاسباب ذاتية وموضوعية معقدة يتبنى قيم نفس الطبقة التي انحدر من صلبها او ان يكون الامر على عكس ذلك،فقد ينحدر من طبقة عليا ولكنه يتنكر لها ويتبنى مصالح الطبقات الدنيا والوسطى.وهذا ما اصطلح عليه(بالخيانة الطبقية) اذ يتخلى الفنان عن الدفاع عن مصلحة طبقته (٦) .

في دراستنا للفن ينبغي علينا ان نذهب الىما ذهب اليه علماء الطبيعة وكما تصدى للنهوض بهذه المهمة هو شارل اوجستين سان بف Ch . A. Saint Beuf الذي بهرته روح العلم الطبيعي بما فيه من دقة التساؤل التجريبي فدعى الى تواجد الصلة بين سمات العمل الفني وملامح صاحبه ، ومن ثم ركز على دراسة الفنانين من حيث صفاتهم الجسمية ومشاعرهم او حياتهم المادية والعقلية والخلقية والعائلية ، واذواقهم وعاداتهم وآرائهم طالما (ان وظيفة الفنان هي التفتيش الدائم عن وظيفة لا يمكن الامساك بها) (٧) . وهذا ما يفرقه عن الآخرين في وظائفهم التي تحددها المجموعة التي تختارها . فهي لا تلتقي أبداً وان تطابقت في الوضعيات .

من خلال ما تقدم ومن خلال استعراضنا للحقب الزمنية المختلفة ، رأينا كيف كان الفنان التشكيلي مرة مستقل الارادة يعمل بما تمليه عليه احاسيسه وضميره . يحمل رسالة انسانية ويدافع عن قضية من خلال ابداعاته في مجال الفن التشكيلي على وجه الخصوص، مضحياً بسعاده احياناً وحياته احياناً اخرى . ونجده تارة اخرى يكون اداة

تنفيذ بيد من يملك المال او السلطة في المجتمع . يبيع لوحاته ويبيع نفسه احياناً ويستأجر عمله مثل عمل خادمة البيوت تماماً . وقد عرفت ذلك بلدن الشرق المختلفة بحكم التبعية لثقافة المستعمر او الغزو الثقافي ، والانقطاع عن التفاعل مع الثقافات الشعبية القائمة في هذه المجتمعات التي سار الفن فيها في مسارين الاول / الاستجابة الاختبارية لمتطلبات المؤسسات الاقتصادية والتجارية التي تلبي احتياجات المستهلك البرجوازي للفن جاعلاً الاعمال الفنية تتقولب في انماط استهلاكية شائعة ومتكررة تخلو من الفكر ومن المضمون . لتشبع الحاجة المتزايدة لدى البرجوازية الصاعدة الى المتعة الحسية والاثارة البصرية ، في اطار فن الزينة او الحلية الاجتماعية وتحويل الفن الى (صرعة) شأنها شأن الملابس والاثاث وما أشبه تتحكم في منتجاته مؤسسات ووسطاء كأية سلعة تجارية .

لقد جوبه الفن بقانون السوق ، فأصبح سلعة مع كل ما يحمله من اضعاف للجوهر الانساني والاغناء المادي . فمقاييس نجاح الفنان الاكثر اهمية في الحياة الثقافية هو قدرته على البيع ، لقاء ما يقدم له لاعانته المادية [٨] .

لقد ترددت في هذه المجتمعات صرخة (لقد مات الفن) وهذا صحيح حيث ان الفن قائم على الوحي وممارسة في اطار نخبة ضيقة قد اختفت . والثاني في كون الفن تمرداً غاضباً على قوانين البرجوازية بعد ان شعر الفنان في العالم الرأسمالي بان الحرية في مجتمعه هي قناع زائف لا يملك الفنان فيه الا ان يكون مهرجاً ومسلياً للاثرياء والفارغين ومخدراً للضائعين ، فاندفع يشوه النموذج الاستهلاكي للفن ، كنوع من الاحتجاج على هذا المجتمع ولعلنا نرى في كلا المسارين : سواء بتحول الفن الى انماط استهلاكية او احتجاج عصبي يعبران عن تأثر الفنان المباشر بعنصري الزمان والمكان ، أي بفكر العصر السائد وواقع المجتمع ، حتى وان كان تأثراً سلبياً [٩] . ففي السويد وكذلك في الاتحاد السوفيتي سابقاً تقدم الدولة اعانات مادية للفنان كي لا يكون نهباً للضغط الاقتصادي [١٠] .

ان المشكلة الصعبة امام الفنانين هي : لمن يبدعون ؟ فهم امام خيارات متعارضة : بين فئات تمتلك الثروة وتفقد الذوق والثقافة ترى الفن مجرد حلية وزخرفة فقط ، وبين احتجاج الفئات العريضة من المجتمع للفن وهي فئات لا تستطيع ان تقيم

اودها . وبعد كل ذلك تبقى المعضلة الاصعب هي كيف يكون الفنان تعبيراً حضارياً عن واقع عصري ومستوعباً لتيار الزمن وخصوصية المكان وحرية الفكر ؟

المبحث الثاني

((الاثر الفني – النتاج))

الفن من صنع الانسان ، وهو يمثل تعبيراً صادقاً عن الزمان والمكان ، فهو نتاج الذين عاشوا حياتهم ازاء خلفية اجتماعية واقتصادية وثقافية لحقبة زمنية معينة نستطلع من خلالها حالات الوهن والقوة التي عاشها الفنانون والجماعات وان الاقبال الكبير عليها ما هو الا دليل على حيوية الاهتمام بالابداع البصري واثره الفعال في حياة الافراد والمجتمع معاً . فالعالم الفني ((عالم رمزي تنشئه جماعة اجتماعية يمثلها شخص المبدع ، ولها رؤية مشتركة تجاه العالم)) [١١] . وعليه فهو لا يعتبر فقط بانه ابداع فردي ، بل الجماعة الاجتماعية ممثلة في مبدعها . او ما يطلق عليه كولدمان (التفاعل الجمعي) Sujet Collectif . اذ ان من خلال علاقة الانتماء او الاصل بين الجماعة ومبدعها ، تمر عن وعي او لا وعي قيم اجتماعية وسياسية وايديولوجية تؤسس بناءً منطقياً يسمى(الرؤية). والتي تعني الموقف الاجتماعي والسياسي تجاه الكون والانسان والمجتمع ، ولكونها الرؤية (رؤية العالم) Vision du monde فهي تبتعد عن كونها نسقاً فردياً . لتتخذ طابعاً اجتماعياً تاريخياً . فهي نسق يحتضن وعي تجربة جماعية اجتماعية بذاتها .

ان رؤية العمل الفني ليس فقط انعكاساً بسيطاً للوعي الجمعي للجماعة بل تتويجاً على مستوى التماثل ، بين بنائه الدلالي والبناء الذهني العام لهذه الجماعة وهو ما يعني انه ابداع للواقع وتعبير عنه كرؤية للعالم ، مهما بدت عناصر هذه الرؤية مشتتة على سطح البناء الفني او ذات خيال كثيف ومجرد .

ان الفنان عندما يؤلف عملاً فانه ((يضمنه جماعية غير منظورة ، شبحاً لمجتمع يتبلور فيه الجوهر الاجتماعي هذا (الماني) الذي يؤلف حبكة وجودنا الآتي)) كما يقول جون دوفينيون عالم الاجتماع الفرنسي المعروف [١٢] .

للاثر او النتاج الفني وظائف عديدة ، فالفن ((هو روح الانسانية)) لانه يجسد خبرات الانسان وتطلعاته ايضاً يؤثر في الحياة الاجتماعية كما في حياة الافراد . يقول الشاعر الامريكي روبرت فروست (اذا كنت تبحث عن شيء تبدي فيه بسالة ، فتأمل الفنون الجميلة لان اكاليل غار الفن فيه باقية) [١٣] .

ان الفن يصبح شعاراً او رمزاً جماعياً تماماً كما هو العلاقة المميزة للشخصية ، فهو يساعد الناس على بلوغ ما يتطلعون اليه ، كما تقول آرسي هايمان Arcy Hayman [١٤] .

الفن ليس اكتشافاً لوحده بل انه تأصيل وهو وسيلة من الوسائل المهمة في عملية التعبير لانه شاهد على العصر (ان الروائع والاعمال الفنية بمثابة خلاصة للخبرة البشرية عبر المراحل التاريخية) .

الفن هو ترجمة وتفسير واكتشاف وتشخيص معاً فهو تحليل صادق لمختلف الظروف الانسانية والفن ايضاً اداة للاصلاح والتهذيب كما تضيف آرسي هايمان في مقدمة كتابها (الفنون والحياة) فالفنان لعب ويلعب اليوم دوراً هاماً ومؤثراً في كل عمليات الاصلاح التي تحصل في المجتمع ، فهو عنصر اغناء وله دور بارز في الاكتشاف وايجاد الاشكال الجديدة للجمال .

ان الخبرة الفنية هي ظاهرة اكتشاف كونية لما هو خافٍ ، والفن عنصر مشاركة وتحقيق علاقات بين عالم الخيال ، وعالم الفكر (Pensee) والعالم الفيزيائي للواقعية الموضوعية . ان ما يسمى ((طبيعة)) ينتج عن نقل آخر يمدد ويعدل التسمية التي جعلها المجتمع ذات طابع كوني Universal فأثمار الكاكي التي رسمها موكي Mou'ki مثلاً وتفاحات سيزان ليست اثماراً لكنها تصنيفات جديدة بمستوى الدلالات الصرفة ولليفي شتراوس الحق في ان يقول لجورج شاربونييه Charbonier (بقدر ما القطعة الفنية هي اشارة للشيء وليست اعادة انتاج حرفية له فهي تبين شيئاً لم يكن معطى للرؤية التي عندنا لهذا الشيء وهو بنيته لان السمة الخاصة للغة الفنية هي انه دائماً تقابل عميق بين المدلول وبنية الدال) [١٥] .

ان غاية الفن كما كتب بشكل واضح عالم الاجتماع الفرنسي (بيير فرانكاستل) ليس النقل على القماشة لأشياء مرئية وانما لأشياء معلومة [١٦] . فما نراه في الطبيعة

فذلك لا يعني بالنسبة للفنان حقيقة ما يبحث عنه لان هذا المرئي يبدو للجميع في لحظة معينة شيئاً واحداً لكنه في نظر الفنان له دلالته الخاصة .

فلم يرى احد قبل (روفائيل) بطاح امبريا كما رآها هو [١٧] ولم يرى احد قبل غويا الشعب الاسباني كما ظل منذ ان رآه غويا . ولقد مرت الدهور على جبل (سان فكتوار) وهو بانتظار عبقرية سيزان ، كما بقيت اشجار السرو حول مدينة آرل بانتظار فان كوخ وهل يرسم هؤلاء ما رسموه كما هو بالفعل ... بالطبع كلا !! .

ولكن المشاهد يرى ما رآه هؤلاء الافذاذ ، وقد اندمج بما تخيلوه منتشياً بعين الخيال .

ان كل لوحة عظيمة تظهر لنا ما نبصره بالعين فعلاً اضافة الى شيء ندركه بالحدس فهي جمع للبصر والبصيرة . فالفنان بغير البصيرة الفنية بالخيال ، انما يرسم سطوحاً رغم نقله او اظهاره بشكل تام بصورة بارعة خالية من الاخطاء الطبيعية ومشحونة باقوى العواطف عنفاً لكنها تبقى رسماً سطحياً ، وكذلك لمن ينظر الى الرسم من دون الخيال : فلن يرى الا سطوحاً حتى لو نظر الى الروائع وكلما ازداد التأمل بالسطح قل الفهم لما هو كامن وراءه .

ان الخيال ، وهو اعم المقدرات واشدها انسانية ، هو ايضاً مقدرة الفنان الخاصة هذا دون غيره هو السبب في العمق والتنويع العجيبين اللذان تتصف بهما طرق الفنانين في النظر الى الاشياء اضافة لذلك فان العيون الجسدية وعين الخيال لا تعملان الا معاً في الفنان الواحدة منها لا تستثني الاخرى [١٨] .

بعض الفنانين يدربون انفسهم على رؤية الطبيعة نفسها كعمل فني . فالفنان (موريس شيرن) بعد ان شاخ وترك وراءه عمراً من رسم الصور الامينة في التفاصيل جرب هذا الامر فولد من جديد كفنان خلاق . وقد حصل له ذلك عندما جلس يوماً يستريح وهو ينظر بعيداً عبر المحيط الاطلسي بمياهه الخضراء والبيضاء والريح تلفحها واذا بنورس يحط من علٍ فيراه . ففكر شيرن : (هذا الابله سيلطخ جناحيه بالاصباغ) . ان افضل لوحاته نبعت من هذه التجربة فهو حين جعل في النهاية يختبر الطبيعة كانها صورة مرسومة ، فان المشاهد يختبر صوره الاخيرة وكانها طبيعية .

فالذي يرسم منظراً طبيعياً ، لا يرسمه كأضواء وظلال او كأشجار او صخور فقط . بل انه يضمن عمله هنا الحقائق العلمية المعروفة عن عناصره ايضاً (علوم

مختلفة كالكيمياء والطبيعة والنبات) كما انه يصوغ ما يحسه ويراه ويتجاوب معه وفق ما خبره سابقاً فهو ليس بآلة تصوير ، بل انسان من عصر معروف وطبقة معينة ودولة وثقافة معينة وله تجاربه الخاصة وشخصيته الفريدة واحساسات خاصة به . والعناصر هذه كلها تلعب دورها في كل ما ينتجه من فن .

ان كل عصر كما يؤكد فرانكاستيل لا يخلق فقط تقديماً للمدى (الفضاء) ولكنه يخلق المدى نفسه . أي بمعنى الرؤية التي يحملها الناس لعالم معروف (معطاة) [١٩] . وبهذا نجد كم ان الفنان كما يكون الباحث نافعاً في اكتشاف الواقع وراء المظاهر الاجتماعية الساكنة الخداعة . لكن رؤية الفنان (المكتشف) ليست ابداً كرؤية الآخرين في عموم المجتمع .

هناك عوامل تؤثر في الفن منها الحالة الثقافية وهي بالطبع انعكاس للحالة الاقتصادية والاجتماعية العامة وكذلك البيئة . فالمعروف ان الثقافة عموماً تؤثر على تكيف الذوق الفني كما تؤثر الحالة الاجتماعية عليه . وهكذا فان الانتاج الفني بشتى صوره يتكيف وفقاً لهذه الدوافع والعوامل الاقتصادية والاجتماعية . وكل فن يعكس اسلوباً معيناً من الحياة الاقتصادية والاجتماعية ، ويكون في الوقت نفسه بمثابة اتخاذ موقف بالنسبة للمجتمع الذي يصوره ويعيش فيه .

نرى في احيان كثيرة ان الفن يُستلب من قبل بعض الميسورين لخدمة اغراضهم وفي احيان اخرى ينحرف هذا الفن عن اداء رسالته النبيلة ويستجيب الكثير من الفنانين لهذا الامر آملين في الحصول على ما هم بحاجة اليه في مجتمع لا يقيم للفن أي اعتبار من قبل اقلية لديها وسائل الدفع وينقصها الثقافة اللازمة لأدراك هذا العالم الرائع . لذا فالموضوع غالباً ما يفرض على الفنان وقد يفرض على عمله احياناً مغزى رمزياً غريباً عنه .

ان العامل الاقتصادي وعلاقة الانسان بوسائل الانتاج ... وتأثيرها على الفن وعلى القيمة الجمالية واضح جداً لان الفن والذوق الجمالي ، انعكاس للعوامل الاقتصادية والاجتماعية . فمقياس الجمال يختلف من فرد لأخر طبقاً للوضع الاجتماعي ، فالفلاح مثلاً ليس لديه ذات المقياس عند غيره لأن الاول مثلاً يفضل المرأة السمينة البيضاء

التي لم تتعرض للشمس : لان السمنة دلالة على العز والثراء وعدم الحاجة للعمل ، كذلك فان البيضاء دليل على عدم خروج المرأة للحقل ، أي العفة ويسر الحال .

ان اهم دليل على ارتباط العمل الفني تماماً بوسائل الانتاج هو عدم شعور الانسان المتخلف بقيم جمالية . الا في العناصر التي يعرفها ويستعملها .

فالذي يعيش على صيد الحيوانات والاسماك لا يستعمل الزهور للتجمل رغم كثرتها في مناطقه والنباتات لا تظهر في رسومهم او في وحداتهم الزخرفية . فالقيمة العملية تسبق احياناً القيمة الجمالية ، لذا فالقيمة الجمالية تكون معطلة نوعاً ما حتى عند التفكير في شراء لوحات فنية غالية للأنفاق العام عليه كما يحصل في بعض الدول فان ذلك يحصل من قبيل المردود الاقتصادي الذي سيأتي في المستقبل .

ان الشعوب البدائية كما نعرف لم يكن لديها الوقت لان تنتج الفن ، وان ظهرت بعض الرسوم في الكهوف كرسوم (التأميرا) فلقد كانت لقيمتها العملية لا الجمالية . ولم نجد في هذه الاعمال او غيرها صوراً للازهار او نباتات الزينة لانها غير عملية في حياتهم المبنية على الصيد اساساً وان وجدت بعض الصور التي تظهر فيها الاشجار فانها في حياتهم المبنية على الصيد اساساً فانها استخدمت كملاذ يختفي خلفها الصياد ويترصد فريسته كما تحدث عن ذلك (بليخانوف) [٢٠] .

كانت حياة الانسان مشغولة بشكل كامل بالعمل الدؤوب في سبيل الحصول على لقمة العيش ، حتى تطورت وسائل الانتاج وبدأ الاقتصاد بالمحافظة على وسائل الانتاج وتخزين الفائض مما زادت طاقة الأنسان عن حاجته المباشرة للبحث عن الطعام ، فظهرت الفنون كعوامل مساعدة للانتاج ، فكان كل منها في البدء سبباً مباشراً وقيمة عملية محددة .

ان زخرفة الجسم او طلاءه بالرماد او الزيوت كانت للوقاية من الحشرات الضارة ، والوشم كان سببه الانتماء للقبيلة او الجماعة . فكان بمثابة شهادة الميلاد للافراد . والموسيقى بدأت لحفظ وحدة العمل الجسماني وتنظيمه وتحفيزه . وبدأ الرسم للسيطرة على الحيوانات باستخدام طرق السحر .

رأى الانسان هذه الاشياء من حوله بما لهـا مـن قيمـة عمليـة فقـط ولكـن عند استعمالها بدأ يشعر او يكشف قيمها الجمالية . اما ما لم ينتفع بها فلم يكتشـف لهـا اية قيمة جمالية . فالقيمة العملية هي الأصل والجمالية هي النتيجة ، والفن نتيجة للحاجة . ان تجاهل القيم الجمالية الذي يطرحه الفن وكذلك الوظيفة الاجتماعية له يؤدي بـه الـى السقوط في احضان الجهل (فللفن عدو اسمه الجهل) .هذا ما يقوله بـن جونسـون [٢١] .ومن يطلب اللوحات الفنية السيئة او من يسمع الالحان الرديئة تضـعف روحـه ويفقـد الشهامة والنخوة كما قال بوثيوس [٢٢] . وان ما نعرفه عن الاميـة لـيس فقـط الجهـل بالقراءة والكتابة أي بمعنى الامية الابجدية وانما امية اخطر منها ، هي الامية الثقافيـة ، ونحن نعرف بين من يقرأ اللوحة هناك قارئان قارئ متذوق وقارئ مستهلك . وشتان بين القراءتين [٢٢] .

يعتبر (كانت) kant ان الابداع الفني يلزمنا الزاماً في الاقل عندما نتأمـل الإثارة فنحن نحس بالمهانة حتى اعماقنا اذا ما سخر احد او رفع كتفه اسـتهزاءاً امـام العمل الفني . انه يهيننا جميعاً . كل ذلك يحصل كما لو ان اكتشافاً لهذا العمل يحـوي رأياً غير معبر عنه ، كما لو ان هذا العمل يقدم لنا منطلقاً لمفهوم كل شيء عن وجودنا في العالم ، ولكن الحاصل ان هذه المقولة تبقى أبداً غير معبر عنها ومع هذا نحن وحدنا نحدس المعنى ونتحسسه [٢٤] .

المبحث الثالث
((المقتنـــــــــــي))

للتعرف اكثر على ظروف المقتني للوحة نتصـدى اولاً لانتمائـه الاجتمـاعي والمهني والايكولوجي والعمري والثقافي ونوعية المنتجات المطلوبة من قبله وظروفها .

تتميز الشخصية العربية بمميزات فردية قلما نجدها لدى الاخرين ان لـم نقـل اختفائها تماماً ، وذلك لاسباب معروفة . فاذا القينا نظرة على الخارطة نجد ان المنطقـة العربية الممتدة من الخليج العربي شرقاً حتى المحيط الاطلسي غرباً نجد انها تتميز عن غيرها من مناطق العالم بكونها اكبر امتداداً ، صحراوي على وجه الكرة الارضـية أي انها تمثل اكبر منطقة بداوة في العالم [٢٥] . رغم كون هذه المنطقة في الوقت نفسه مهـد اقدم الحضارات وقد كانت في بعض الفترات مركز الحضارة في العالم اجمـع . وبـذلك

نقول بان هذه المنطقة منطقة صراع وتفاعل طويل بين الحضارة والبداوة وهذا ما ينـــدر حصوله في أي مكان في العالم . أو شبه نادر .

رغم ان البداوة تنحسر في منطقتنا العربية وفي العراق بالذات باستمرار علـــى توالي الاعوام . فان في العراق كانت القبائل البدوية في منتصف القرن الماضي تشـــكل ٣٥ % من السكان . وانها تشكل الآن نحو ٢ % لكن المشكلة لا تكمـــن فـــي وجودهـــا الظاهري بل في اعماق النفوس . فالكثير منا كما يذكر الـــدكتور علـــي الـــوردي [٢٦] . متحضرون في الداخل بينما في الباطن لا يزالون شبه بدو . فالتطور حصل في المســـكن والملبس والمهنة وبعض مظاهر الحياة الاخرى . لكن الاختلاف هو في القيم الاجتماعيـــة المسيطرة على التفكير والسلوك الواقعي الذي لا يختلف عن البدو . وهكذا فان التغيير في ذلك يكون بطيئاً وتبقى ((قبضة النسق التقليدي على الامور محكمـــة)) [٢٧] . دون أي تأثير بالسحب العابرة في سماء الثقافة ، التي تتطلب تدريباً للعقل وصـــقله مـــن خـــلال الاذواق والطرائق . بعبارة اخرى هي حالة التدريب والصقل المتعلقة بالجانب الفكري من الحضارة [٢٨].كما يذكر تايلور Taylor في مؤلفه(الثقافة البدائية)عام١٧٨١هو كون الكل (يشكل المركب الذي يشتمل على المعرفة والمعتقدات والفنون والقانون والسنن والاعراف وكل القدرات والعادات التي يكتسبها الانسان بوصفه عضواً في المجتمع) [٢٩] .

ان بعض العادات التي كانت ولا تزال ماثلة في الريف او البادية نجد اثراً لهـــا في المدينة ايضاً دون تأثر معطيات المدينة على البعض من المهـــاجرين اليهـــا ، فلقـــد ذكرت جريدة الجمهورية في عددها الصادر في ١٩ نيسان ١٩٩٢ عن معركة حدثت في عام ١٩١٧ وقد رواها الشيخ ضاري فياض العلي سقط فيها مئة قتيل وثمانون جريحـــاً لامر تافه ، بسبب بقرة دخلت مزرعة مالك آخر [٣٠] .

هذه الواقعة التي نجد انفسنا في حيرة إزائها تذهب بنا الى حالـــة نقيضـــة لهـــا تماماً هي بما تتمثل لدى البدوي من الخلق الرفيع والطباع الحميدة والتضـــامن والكـــرم والمروءة . وما سمعنا وما نزال نسمعه عن ذلك الكثير .

لقد شدد الكثير على الخصال الحميدة المرغوبة اجتماعياً وهذه الامور حقيقة لا تنكر ، لكن الكثير من الكتاب الطوبائيين يهملون ويغفلون الميول الخفية غير المرغوبـــة كما هي الحال بالنسبة لاستعداد الافراد للحسد والحقد والشك والانانية والاتكال والكســـل

وعشرات النزعات الذهنية الاخرى المتجذرة في شخصية الافراد الثقافية [٣١] . . وهـذا يحجب عنا ولا يقدم لنا الصورة المتوازنة للشخصية المعنيـة ، اضـافة الـى المواقـف والاتجاهات الشكلية المتكلفة التي يتظاهر بها الافراد والتي تكون بعيدة عن الطبع الثقافي السائد لاكثرهم الذي يعدها بعض الباحثين سمات حقيقية . في الواقع ان هـذه المواقـف والاتجاهات غير معبرة عن الميول الصادقة النابعة من النفس والتي سرعان مـا تـزول بزوال اسبابها الخارجية الطارئة . فلقد يتظاهر البعض بحب النظام واحترام القانون وذلك عن طريق الحماسة اللغوية البلاغية ، لكنهم سرعان ما يخرقون ذلك النظام والقانون عند غياب الرقابة او عندما تتصادم مع مصالحهم الخاصة [٣٢] يرد هذه الطبيعة الثقافية النفسية للشخصية العربية الدكتور قيس النوري الى اسباب هو في بعد تسخيره للامكانيات العلمية المتاحة واختيار اقربها الى واقعنا النفسي ، منها الانطلاق من اداة التنشـئة الاجتماعيـة الاسرية التي لها التأثير الكبير في صنع الجانب الاكبر من هـذه الشخصـية . وخاصـة المتوالية منها . وثانياً من منظور القيم والمعايير التقليدية السائدة . والثالثة عن معادلـة التوازن الديناميكي بين المثالية والواقع . هذه التركيبة الثلاثية تكون اضمن من غيرها في تفسير بعض الجوانب المخفية في هذه الشخصية . ولسنا هنا بصدد هذا الموضوع بقدر ما يهمنا ما لهذه الجوانب من تأثير على التصرف ازاء بحثنا هذا .

الانتقال الجغرافي والمكاني :

" المدينة قبلة انظار الطموحين من اهل القرية " هذا ما ذكره ابن خلدون حيـث يزداد تركز السكان في المناطق الحضرية كأحدى نتائج التصنيع ، مما ساعد على ظهور دراسات تناولت الظروف الملائمة لنمو المدن والتي يتوقف وجودها اصلاً على الـوفرة في الفائض الاقتصادي ، كما يتأثر هذا النمو بالصناعة والتجارة والادارة ، اما العلاقـات بين المراكز الحضرية والمناطق الريفية فانها تختلف من مجتمع الى اخر فلقد كانت المدن على مر العصور تعتمد على الريف ، ولم تكن لها السيادة على المجتمع ككل . وكـذلك كانت تخضع للتباين في الحجم والاهمية . لكن الحضرية اصبحت اسلوب الحياة السـائدة في المجتمع الحديث فقط . وهناك صراع بين القرية والمدينة في مجتمعات عديدة . وقـد اوضح بيرن Pirenne في مؤلفه (مدن العصور الوسطى) [٣٣] . الدور الذي لعبتـه

المدن الاوربية خاصة في القرنين الرابع عشر والسادس عشر في تحلل العلاقات الاجتماعية الاقطاعية ومقاومة هذا النظام .

اما ابن خلدون فقد قارن بين حياة البداوة والحضر ، وعرض نظريته في الصراع بين المدن المستقرة ، وقبائل البدو الرحل ليقدم تفسيراً لازدهار المدن العربية وتدهورها .

ان الظاهرة الجديرة بالاهتمام هي انقسام الاقاليم الحضرية الى مناطق وقطاعات تتميز بملامح اقتصادية طبقية خاصة . بعدها تظهر الاختلافات بين الحضر والريف بظواهر متعددة مثل : الجريمة ، الطلاق ، الانتحار ونوع العلاقات الاجتماعية والنظرة الثقافية عموماً .

ان الفروق بين سكان الريف والحضر ، فروق جوهرية ، كما يمكن مشاهدة التباين الهائل داخل المدن الكبرى ذاتها . فلقد حاول علماء الاجتماع تفسير هذا التباين في ضوء الموقف الاجتماعي ، والانتماءات الجماعية لسكان المدن ، لكن ذلك كله انحصر في نطاق الثقافة السائدة في المدن . ولقد بين زيمل Simmel في احدى دراساته اسباب النمو الفكري للفرد في حياة المدينة وانتاج نموذج متميز من الاشخاص . كما ان هنالك معالجة اخرى قدمها لويس ممفورد Lewis Mumford في ثقافة المدن [٣٤] ، اكدت الجوانب المرضية للحياة في المدينة كعزلة الفرد ، تفكك الصلات الاجتماعية الشخصية مع زيادة الاحباط والملل والاحساس بالسطحية .

ان الانسجام التام في مجتمع بدائي بكل ما فيه يساوي تماماً ما لدى ارقى المجتمعات الصناعية،أي تساوي طرفي المعادلة . وان أي انتقال بسيط من جماعة اخرى يرتب مسائل الانحراف وهذا الانحراف تدعوها مارغريت ميد بـ (اللانموذجية) [٣٥] .

ان الفرد (اللانموذجي) يطلب ويجدّ في ما يطلبه ، وهذا ما نحن بصدده ، للتعبير عن احساسه بالعزلة ، وان الاحساس بالعزلة هذه ما هو الا علامة على مشاركة افتراضية .

يحصل التغيير الاجتماعي في ميادين عديدة منها نواح مادية وعلمية وتكنولوجية وكذلك نواح مثالية وحضارية وفكرية . لكن هناك حقيقة ماثلة تتعلق بطبيعة انماط هذا التغير . فتغير المجتمع من الناحية المادية هو اسرع منه في تغيره الفكري والحضاري .

بمعنى ان تغير المجتمع من النواحي الاقتصادية والتكنولوجية يكون اسرع . اما في النواحي الثقافية والفكرية فهو ابطأ . وان سرعة التغير المادي مقارنة بالتغير الفكري تؤدي الى ظهور مشكلات اجتماعية وحضارية جمة في المجتمع مما يعيق ويمنع التطور والتقدم في مجالات وميادين حياتية كثيرة [٣٦] .

وعليه فان الميسور (اقتصادياً) يجري تغيرات كثيرة من النواحي الشكلية والظاهرة للعيان ويسرع في احيان كثيرة للالتحاق بابن المدينة في الملبس والمأكل ، لكنه يحافظ على ما هو عليه من القيم وانماط السلوك والتصرف ، الذي جاء بها من الريف واحياناً يتصرف تصرفاً بالذات يتفق والقيم السائدة في مجتمعه السابق فقد يتصرف خلاف ذلك ايضاً ... ماذا سيكون موقفه لو ضربه احد على وجهه ؟ هل يرد الضربة ام ينهزم خائفاً ام يشكو الى الشرطة ام يدير خده الاخر لتلقي ضربة اخرى [٣٧] .

كيف سيكون اسلوبه في الكلام ولهجته في الالفاظ او المفردات التي يرد بها ؟ كيف ستكون طريقته وفلسفته في تربية ابنائه . هل سيكون متسامحاً معهم ام سيتبع اسلوباً قاسياً . هل يراقب ابنائه ام انه لا يعير ذلك أي اهتمام . هل سيتابع ويقرر اصدقاء ابنائه ام لا يعير ذلك أي اهتمام . ما نوع الدراسة التي سيختارها لابنائه . تعليم نظري ، عملي ، متوسط ، عال ، فني اهتماماته الثقافية ، الفنية وعيه الصحي ، شعوره الوطني .

زيادة العوائد المالية :

شهد الاقتصاد العراقي اثناء الخمسينيات تغيرات كبيرة وتنمية شاملة طالت جميع قطاعاته الهامة ، نتيجة استغلاله لثرواته المعدنية كالبترول والكبريت وبناء الصناعات الانتاجية المختلفة وزيادة حجم التجارة الداخلية والخارجية [٣٨] وأهم نوع من الاستقرار السياسي استثمر فترة الستينات من القرن الماضي .

ان صناعة البترول والتي هي من اهم الصناعات ساهمت بشكل فعال في حصول التغيرات الاقتصادية والاجتماعية الشاملة رغم خضوعها للسيطرة الاحتكارية الاجنبية لغاية ١٩٧٢ .

لقد ارتفع انتاج البترول بعد عام ١٩٥٥وارتفعت معها الصادرات العراقية منها ، الامر الذي رفع مدخولات العراق من هذه الصادرات ، حيث وجهت لتمويل المشاريع الصناعية والزراعية وشراء المكائن والاليات الصناعية والمصانع .

كان لكل ذلك اثره البالغ على صدى التحولات الاقتصادية في المؤسسات البنيوية للمجتمع العراقي . ان التحولات الاقتصادية والمادية التي شهدها العراق خلال الحقبة ١٩٥٠ – ١٩٨٠ والتي انعكست في التصنيع ، وتضخم حجم انتاج وتصدير البترول ، وتحقيق ظاهرة الاستخدام الكامل وظهور انواع عديدة من المهن والاعمال ، اثرت ايجابياً في رفع المستوى المعاشي والاجتماعي للاسرة العراقية . وتشير الاحصاءات الاقتصادية الى ان الدخل القومي للقطر ارتفع من (٢٦٣) مليون دينار عام ١٩٥٣ الى اكثر من (٧٣٠٠) مليون دينار عام ١٩٨٠ وارتفع المعدل السنوي لدخل المواطن العراقي من ٤٥ دينار عام ١٩٥٣ الى ٣٥٠ دينار عام ١٩٨٠ . ان الارتفاع السريع في المعدل السنوي لدخل الفرد خلال الحقبة (١٩٥٣ – ١٩٨٠) ساعد الاسرة على تطوير وتحسين ظروفها المعاشية [٣٩] . وكان في ادخال البرامج والخطط التنموية والاقتصادية الهائلة الاثر الكبير على حصول شريحة من المجتمع على موارد مالية لم تكن تتوقعها نقلتها من موقع مغاير تماماً لما كانوا عليه مما ادى الى تغيير هيكلي في نمط سلوكهم ومستوى معيشتهم .

ان تحسن الظروف المادية والاجتماعية لهذه الشريحة دفع برب الاسرة الى ان يساير الطبقات الراقية في بعض المستويات . الامر الذي لا يصار الى ان يبدوا اقل شأناً في المجتمع ويرجعهم الى ما كانوا عليه . لذا فهم يعدون العدة لتهيئة كافة الاحتياجات التي تقربهم من الطبقات الراقية والمتحضرة بالتزود بما لدى هؤلاء ولو شكلياً ما هو موضع تقدير في المجتمع . وعليه اصبح الاهتمام بالمدارس الهندسية والتقنية وليست الثقافية وان إدعوّا بها لادارة المشاريع الصناعية من قبل ابنائهم . ولم يولوا أي اهتمام لمدارس ومعاهد الفنون والآداب وكلياتها ، رغم اهتمامهم الظاهر بالفن والادب اذ انهم يعتبرون ذلك من الامور الرجعية كما يذكر ذلك المفكر الاجتماعي ميشيل راغون . وبان الفنان في نظرهم في المجتمع الصناعي والتجاري ، هو انسان عبثي (بوهيمي) وشبه مجنون [٤٠] . والفنان يصبح في هذه المجتمعات كالساحر في المدن المسيحية القديمة

يقللون من شأنه ولا يحرقونه كما كانوا يفعلونه مع السحرة سابقاً ، لان هذه المجتمعات تقتصد في خشبها وحطبها وكبريتها . بل يتركونه يموت يائساً بجعله ينفذ ما يريده هو . وهذا ما دفع بابناء هذه الطبقات في بعض البلدان كفرنسا على سبيل المثال ان يحقدوا على اساتذتهم ويشاركون في احداث ١٩٦٨ بدءاً بجامعة نانتير – جامعة باريس العاشرة – التي تقوم بتدريس المواد الثقافية والاجتماعية .

ان هذه الطبقات ان اهتمت بالفن فهو من قبيل الاستثثار والمصادرة لصالحها كأية بضاعة تدخل السوق التجارية لتتعرض الى آليته في العرض والطلب .

اصبحت النظرة للفن نظرة مادية وينظر الاقتصاديون الى الفن باعتباره سلعة من السلع تصنع من اجل المال فالفن أصبح يخضع لمتطلبات السوق ، وان الغاية الرئيسية من المقتنيات الخاصة بالفن هي اولاً عرض لثروة اصحابها وثانياً الضمانة التي تحققها مستقبلاً كما يذكر الكسندر اليوت [٤١] ،والمفروض بالمقتنين ان يكونوا اغنياء ولكن ذلك هل يجعل من الفنانين مرتزقة ؟ ان الرسم الهولندي على سبيل المثال في القرن السابع عشر قد استجاب لاذواق طبقة سائدة تنزع للتباهي . وقد عانى بعض الفنانين الذين لم يستجيبوا حينها لهذه الاغراءات من الحرمان لعدم تمكنهم من بيع لوحاتهم : فلوحات " فرمير " العبقري كان يفضل عليها لوحات (بيتر دي هوتش) لانها كانت تساير الذوق السائد ، حين نجد لوحات " فرمير " تحقق اعلى الاسعار حالياً لاكتسابها طابعاً تاريخياً ولان البرجوازية الآن استفادت ايضاً من هذه الميزة لتضيف الى ثروتها مكاسب مالية اضافية جديدة . وما قولنا عن لوحات الفنان الهولندي " رامبرانت " الذي عجز كلياً عن بيعها اضافة الى الكثير من الفنانين من امثال الفنان " فان كوخ " الذي انحدر الى الجنون . وهذا هو شأن السوق !!! .

ان الفنانين الذين يعانون من الحرمان ، انما يهيأون غذاءً جديداً للبشرية . ولكن لا بد لهم قليل من المال يقيمون به اودهم يعملون للحصول عليه .

ان سيطرة هؤلاء على الفن يؤدي الى موته وقد ساعد على افراغه من محتواه الروحي ومن رسالته التاريخية ، فبعد الثورة الصناعية لم يكن هؤلاء البرجوازيون بحاجة الى مثل هذه الكائنات الذين يسمون بالفنانين مما ادى ذلك الى ان يرتفع عالياً حينها الشعار : (لقد مات الفن ، عاش المصنع وعاش العلم) [٤٢] . اذ ادى هذا الشعار بشكل

مقصود او غير مقصود الى ظهور الآلة التي زاحمت حينها الرسم واعتبر خطأ في وقتها ان يكون المسمار الأخير في نعش الرسم ، الا وهو التصوير الفوتغرافي ، مما حدا ببعض المفكرين من امثال ((غوستاف فلوبير في " قاموس الافكار الناجحة " ان يعلن ان التصوير سيحل محل الرسم)) Daguerreotye Remplacera La Peinture (٤٣) وقد جاء هذا النداء ايضاً من قبل بعض الرسامين مثل " بول دُ لاروش " Paul Delaroche الذي كتب : " منذ اليوم فان الرسم قد مات " . وقد اعلن جول فيرن ذلك في " يوم من حياة صحفي اميركي عام ١٨٨٩ " ، اذ قال :

ان الرسم هذا الفن قد سقط مغشياً عليه ، بحيث اننا نجد ان لوحة انجلوز Angelus للرسام Millet قد بيعت بخمسة عشر فرنكا . هذا بفضل تقدم التصوير الفوتغرافي الملون " . وقد اشيع بان مصانع التصوير الفوتغرافي ستحطم الرسم ، لذا سارع عدد من الرسامين للتحول الى التصوير الفوتغرافي محطمين فرشهم لشراء الكاميرا ، فهذا " ديلاكروا " و " تولوز تريك " و " ماتيس " و " كوربيه " و " ديكا " اعتمدوا اساساً في تنفيذ لوحاتهم على التصوير الفوتغرافي .

وقد انتشر ذلك في الولايات المتحدة عند كل من (اندي وارهول) Warhol وفي ايطاليا عند (بيرتيني) Bertini و (روتيلا) Rotella وفي فرنسا (جاكيه) و (رانسياك) . Jacquet et Rancillac ايضاً .

بعد عشرون عاماً من توظيف هؤلاء للفوتغرافيا في الرسم نهض هذا الفن الميكانيكي ليطغي ولو لفترة على فن اليد (٤٤) . ومنذ عام ١٩٦٤ وخاصة في ١٩٦٨ اشتهر بطغيان (السوبرماتيه) في عالم التقنيات . واعتبروا ان فن الرسم ما هو الا ديكور تاريخي .

ان القيمة العملية احياناً تسبق القيمة الجمالية ، ان لم تكن هذه الاخيرة معطلة شيئاً ما ، حتى عند التفكير في شراء اللوحات الفنية مهما ارتفعت اسعارها فان ذلك يرجع للاتفاق العام عليها وما تحققه من مردود مالي متوقع في المستقبل .. فالتفكير يتجه نحو بورصة الفن الذي سيكون الملجأ الامين الذي يصون المالك من الانهيار المالي كما يحصل في الغرب واليابان حالياً .

لقد حذر " برودون " Proudhon من الدور التخديري للفن عندما يكون وسيلة بيد الاحتكارات المالية وادخاله في السوق الرأسمالية [٤٥] لا كما هو مطلوب منه في تبني قضايا الشعوب والطبقات الفقيرة او تعرضه للعنصرية والاستعمار والحروب كلوحة " الجورنيكا " لبيكاسوا التي افرغت من محتواها التحريضي الى محتوى جمالي براغماتي والذي وظفت ايضاً كحاجة استهلاكية جمالية ، فلم تعد الآن سلاحاً سياسياً . بل حساء حياتياً فكرياً ينتقل بين اطباق التجار والصناعيين وكل من يملك المال . لذا كانت ثورة الفنانين في اوربا تتخذ اساليب عديدة معروفة لا مجال لذكرها في بحثنا هذا منها الدادئية والواقعية الجديدة التي تمثل فيها العنف . فقد عبر الفنان الفرنسي النحات " ارمان " Arman عن غضبه بكسر الالات الموسيقية وتركيبها على اشكال غريبة او حرقه للالآت الموسيقية كالبيانوا [٤٦] محاولة من هؤلاء الفنانين الى تحطيم المسافة ما بين الفن والحياة ، حيث جعلوا من الفن نموذجاً للحياة الصاخبة المعاشة .

والملاحظ عندنا في العراق بشكل خاص ، فان الدور الاجتماعي التي تؤديها الاعمال الفنية واللوحة التشكيلية حصراً لدى الذين تمكنوا من الحصول على ثروات طائلة نتيجة ما ذكرناه انفاً من اموال طائلة وبشكل سريع ، هو ان معظم الذين تمكنوا من الحصول على الثروات غالباً ، يفتقرون الى خلفية ثقافية لا تسمح لهم بامتلاك فكر او موقف ، او رأي خاص تجاه الفن وان تصرفهم هذا من قبيل الادعاء بالثقافة وهم فاقدوها ، متباهين بها معلنين بذلك عن معايشتهم ومسايرتهم للعصر .

لا نتطرق هنا الى امتلاك الكتب الكثيرة والفاخرة لدى البعض دون الاطلاع عليها بل كونها مجرد " اكسسوارات " او متممات مضافة الى ما يملكونه من اثاث فاخر او ادعاء زائف بالثقافة ، او رؤية جمالية . بل نتناول عملية اقتناء اللوحات او القطع الفنية الاخرى كالمنحوتات او ما هو قريب من ذلك . لكي يحظى بمركز اجتماعي محترم له بالانتقال او التحول الطبقي موظفاً هذه الرموز اضافة لما يملكه من ثروات فهذه من المعايير الموضوعية التي تحدد المكانة والطبقة او ركناً لها . فهي اضافات لما لدى الافراد من خبرات وتجارب حياتية تعبر من خلالها عن الادوار الاجتماعية التي تتم تأديتها .

ان من السهولة التعرف على خلفية هؤلاء الثقافية مهما تظاهروا او حاولوا الاتيان بسلوك متصنع ، يقلدون فيه ابناء الطبقات الراقية المستقرة ، فالباحث الاجتماعي يتمكن بفراسته او بحدسه العلمي من معرفة الشريحة الاجتماعية التي ينتمي اليها الافراد بملاحظة ودراسة وتقصي سلوك هؤلاء وتصرفاتهم وكذلك من الحركات والسكنات واخلاقه المؤثرة في شخصية اتزانه السلوكي والخلقي (٤٧) ان لكل شريحة او طبقة اجتماعية شخصيتها النموذجية المعبرة عن اخلاق وسلوك اعضائها ولهذه الشخصية مجموعة من الالفاظ والكلمات والعبارات التي يستخدمها في شتى المناسبات الاجتماعية ، كالافراح والمآتم ولها نمط معين من العلاقات الاجتماعية التي تربطها بافراد العائلة والقرابة والمجتمع المحلي ولها ردود افعالها ازاء القضايا والحوادث التي تجابهها . وبذلك بالامكان تحديد المعالم الذاتية والموضوعية للشخصية المثالية للطبقات العليا الارستقراطية والشخصية المثالية للطبقة المهنية والمتوسطة ، وكذلك الامر بالنسبة للطبقة العمالية والكادحة . ومن خلال دراسة سلوكية واخلاقية وحركات وسكنات الفرد بالامكان فرز شخصيته المثالية المعبرة عن شريحته او الطبقة التي ينتمي اليها (٤٩) والمقصود بالعوامل الذاتية الصفات والخصائص النفسية والسيكولوجية والباطنية التي تميز الطبقات في المجتمع . فلكل طبقة ذاتيتها المتميزة وهي تعبر عن مبادئ وآراء ومفاهيم ومعتقدات وقيم ومقاييس ومصالح واهداف ابناء الشريحة او الطبقة الاجتماعية ، تنتج عن اختلاف في طرق واساليب التنشئة الاجتماعية بين الطبقات . وكذلك اختلاف المستويات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، واختلاف الافكار والمعتقدات الايديولوجية والسياسية بين الطبقتين نتيجة لاختلاف المصالح والطموحات والاهداف (٥٠) .

ان الواقع الاقتصادي او الطبقي للفرد او الجماعة هو الذي يقرر طبيعة افكارها ومعتقداتها ووعيها الاجتماعي . بمعنى انه يقرر سيكولوجيتها وهويتها الاجتماعية والحضارية (٥١) .

عرّف " ماكس فيبر " المكانة الاجتماعية بوصفها الشرف الذي يخلعه المجتمع او الجماعة المحلية . فهو عندما يعرف الطبقة من خلال علاقتها بانتاج السلع ، فان جماعة المكانة تحدد طريقة الاستهلاك أسلوبها . وتتميز جماعات المكانة بعضها عن

بعض اساساً باسلوب الحياة الذي ينعكس على نشاطات المرأة واستهلاك السلع والخدمات . فالذهاب الى الاوبرا يحظى بمكانة اعلى من الذهاب الى ملهى ليلي او حانة كما ان للمكانة مؤشراتها التي تشير اليها في اماكن العمل كالفروق في الاثاث والتجهيزات وغيرها (٥٢) .

على الرغم من الارتباط الوثيق بين الطبقة والمكانة الا ان حيازة الثروة لا تؤدي بشكل " اوتوماتيكي " تلقائي الى تأمين القبول في جماعة المكانة كما ان فقدان الثروة لا يؤدي بالضرورة الى فقدان المكانة خاصة على المدى القصير . فالاغنياء القدامى عادة لا يقبلون بينهم محدثي الغنى . وقد لا يحصل ذلك الا بمرور اجيال في حيازة الثروة .

ان العامل المادي هو عامل مهم في تحديد الانتماء الطبقي ولكنه ليس هو العامل الاوحد كما اعتقد كارل ماركس . بسبب وجود عوامل اخرى تحدد المنزلة او المكانة الاجتماعية للفرد ومكانته الطبقية كالعوامل الثقافية والدينية والسياسية . ان رجل الدين او العلم او السياسة قد يحتل منزلة اجتماعية مرموقة في المجتمع بالرغم من عدم تملكه لوسائل الانتاج ، بينما البرجوازي الرأسمالي المالك لوسائل الانتاج والملكية الواسعة قد يفشل باشغال المنزلة او الدرجة الاجتماعية السامية التي يشغلها العالم او السياسي او رجل الدين كما يذكر ماكس فيبر (٥٣) .

في الوقت الذي يركز فيه ماركس على العوامل المادية وعامل التقسيم الاجتماعي للعمل في ظهور الطبقات الاجتماعية ، يركز العالم الاجتماعي الالماني ماكس فيبر على عوامل اخرى منها العامل الايديولوجي المتجسد في الحقل الديني او الثقافي او السياسي او العلمي . الذي يقسم المجتمع الى فئات وشرائح مختلفة تتباين في المنزلة والسمعة الاجتماعية . فاهمية العامل الايديولوجي تفوق اهمية العامل المادي في تحديد الطبقة والمكانة الاجتماعية التي يحتلها الفرد .

لذا فان حديثي الغنى يحاولون بوعي او دون وعي السعي لامتلاك ما يحقق لهم منزلة اجتماعية من خلال رموز يسعون اليها ، محاولين شراءها بالمال لعدم تمكنهم من ادراك ما فات من الوقت او الزمن الذي فاتهم في تحصيل اسباب الثقافة والعودة الى القراءة المطولة المضنية . فهم يجدون المطالعة والتحصيل العلمي او الثقافة نوعاً من

العذاب النفسي . لذلك يسعون الى امتلاك هذه الرموز بأية وسيلة لتأكيد منزلتهم وادعائهم بما هم ليسوا فيه .

يرى " كانت " Kant ان الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرق بينه وبين الحكم العقلي والخلقي . وأولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره فهو حكم صادر عن الذوق وان الذوق يصدر عن رضا لا تدفع اليه منفعة .

فالمنفعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها ، بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك وبخلاف الرضا الخلقي الذي يتطلب تحقيق موضوعه . والذوق كما عرفه"ديدرو" : ((قوة مكتسبة بالتجارب المتكررة ، بها يتيسر فهم الخير والحق في حالة يصير بها كلاهما جميلاً)) (٥٥) .

ان في انتقال ميسور الحال من الريف الى المدينة تزداد لديه ظاهرة الانفتاح الاجتماعي وكذلك يقبل على الانفتاح الاجتماعي مع مختلف الفئات والجماعات بعد عهود من الانغلاق والجمود في اطار المجتمعات الريفية المحلية المغلقة داخل النسب والتضامن المحدود وينمو لديه التسامح الذهني والنفسي ازاء التنوع والاختلاف في انماط السلوك الاجتماعي ويرجع ذلك الى تعددية النماذج الاجتماعية في المدن وتزدهر لديه الرؤية العملية والمادية على حساب الرؤية المثالية والروحية وهذا الاتجاه ناتج من اتساع فرص العمل والربح وما تحمله من اغراءات بالنسبة لعموم الناس (٥٦) .

لقد وجدت هذه الطبقات (والصورة اكثر وضوحاً في الغرب) وجدت في الفن ما كانت تبحث عنه في المجالات الاخرى دفع بهم الى خلق " بورصة " خاصة بالفن وما يجلبه لهم من عوائد وضمانات مالية مربحة بمرور الزمن . فأصبح للفن تقييم خاص واصبح الفن حاجة ملحة لا يستغنى عنها . يدخل الوعي الجمعي حيث نكون ازاءه مقيدين وملزمين ومجبرين والذي يقيدنا ويجبرنا هو الضمير الاجتماعي Conscience Social كما يقول دور كايم . ونحن نوافق دور كايم في ذلك فان ما يعتقده ذا قيمة يتوقف الى حد كبير على المعايير التي يصنعها المجتمع . فحكم الشخص القيمي يتأتى بواسطة مجتمعه وبيئته . وليس وفق تأملاته الشخصية المستقلة . حيث ان الرجل العادي يأخذ قيمه واخلاقه جاهزة من المتجر الاجتماعي كما يأخذ ملابسه من السوق التجارية .

ان البرجوازية او الطبقة الميسورة كما بفضل تسميتها تهدف من وراء اقتناء اللوحات الفنية غايات اخرى تخلقها بنفسها . كأن توظفها في اعمال الديكور والزخرفة والمتعة المادية غير الروحية . اذ يعتبرها البعض كالكرسي الهزاز الذي يستريح عليه رجل الاعمال المتعب (٥٧) .

ان البرجوازي او الميسور اصبح يطلب ليس فقط اللوحات الواقعية بل كذلك اللوحات الفنية الحديثة التي تنتمي الى المدارس او الاساليب التجريدية او السريالية وان كان يردد بينه وبين نفسه ((بان طفلي يرسم افضل من هذا .. !!)) لعدم استيعابه لهذه الاساليب والدور الذي تلعبه هذه الاساليب الفنية الحديثة ، بل جاعلاً من وظيفة الفن كوظيفة الملصق الاعلاني الذي يحاول ترويج بضاعة ما . فالعملية هنا هي عملية ترويج لأظهار هذه الرموز على انها دليل على ثقافته وتحضره . يتباهى بها عندما يعلقها في منزله وفي غرف الاستقبال او في المكاتب او اماكن العمل .

النتائج والاستنتاجات :

نحاول اخيراً ابراز المعالم الرئيسة لنتائج بحثنا هذا والتي نجملها بما يأتي :

ان لكل حقبة زمنية مدى فنياً متلائماً مع المفهوم الخاص بالجماعات الانسانية لابعاد الوجود لا يمكن ان ينسجم مع التصور الكوني للمدى في عقلية العصر الذي يليه ، حيث تقوم في الفن اسس جديدة تهدم المدى الكلاسيكي الموروث بعد ان يتمكن من اخذ مساحته في التكوين بشكل كاف في اذهان الناس والعقلية الجماعية .

في تناولنا للفنان ، نجد انه وخلال كل العصور فأنه يكون ذاته مرة مستقل الارداة يعمل وفق ما يمليه عليه ضميره واحاسيسه تجاه المجتمع الذي يعيش فيه يحمل رسالة انسانية ، يدافع عن قضاياه خلال ما يبدعه في المجال التشكيلي بخاصة رغم التضحيات الجسام التي يقدمها . مرة اخرى يمسي اداة تنفيذ بيد من يملك المال في المجتمع ، بائعاً لوحاته وحتى نفسه احياناً . او ان يكون عبداً لآلية السوق فيصبح سلعة مع كل ما يحمل ذلك من اضعاف للجوهر الانساني فهو في هذه الحالة ينتج اعمالاً لفئات تمتلك الثروة وتفتقد الى الذوق والثقافة ، ترى من الفن مجرد حلية وزخرف لا غير في

حين انه في الحالة الاولى يكون فيها تعبيراً حضارياً عن واقعه ، مدافعاً عن قضايا الفئات العريضة من المجتمع التي تعاني من شظف العيش .

اما بالنسبة للنتاج الفني او الاثر الفني ، فان الثقافة عموماً تؤثر على تكيف الذوق الفني كما تؤثر الحالة الاجتماعية عليه ، وان الانتاج يتكيف وفق الدوافع الاقتصادية والاجتماعية وهو يعكس اسلوباً خاصاً من الحياة الاجتماعية والاقتصادية . وكثيراً ما يستلب العمل الفني ومبدعه من قبل مالكي الثروة لخدمة اغراضهم وينحرف احياناً اذ يستجيب لهذه الاغراض ، خصوصاً لدى الذين لا يقيمون للفن أي اعتبار ، فهم يمتلكون وسائل الدفع لكن تنقصهم الثقافة اللازمة لادراك هذا العالم الرائع . حيث يفرضون على الفنان المواضيع ، وتفرض عليه وعلى اعماله مغزى رمزياً غريباً عنه .

اما بالنسبة لمقتني الاثر الفني ، فهناك حقيقة ماثلة تتعلق بالتغيير الاجتماعي في الميادين العديدة المادية والعلمية والتكنولوجية ، وكذلك في الميادين الفكرية والحضارية المثالية ، حيث ان التغير الحاصل في الناحية المادية اسرع مما يحصل بالجانب الفكري والحضاري ، أي ان تغيير المجتمع اقتصادياً وتقنياً يكون هو الاسرع وتكون النواحي الثقافية والفكرية الابطأ حيث تؤدي الى ظهور مشكلات اجتماعية وحضارية جمة في المجتمع مما يمنع التطور والتقدم في مجالات حياتية عديدة ، لذا فان حديثي الغنى يجرون تغيرات عديدة في النواحي الشكلية والظاهرة للعيان بشكل متسارع للحاق بابن المدينة ، والتشبه ما استطاعوا الى ذلك سبيلاً بالاسر الغنية العريقة التي افادت من العمق الزمني لتواجدها في المدينة ، ثقافياً وحضارياً .

ان اول ما يفعله حديثوا الغنى هو جمعهم الاعمال الفنية الرصينة منها والمبتذلة لعدم استيعابهم كنهها وجهلهم بها وبما تحمله من مضامين . وما تقدمه من رؤية جمالية او هدف معين . ان هدفهم الاساس هو عرض ثروتهم عن طريق تزيين جدران المنزل او المكتب الذين يعمل فيه تباهياً .

لقد اصبح حالياً للاثر الفني ، كاللوحة التشكيلية وظيفة مضافة بطغيان قيمتها العملية على قيمتها الجمالية . ان لم تكن الاخيرة معطلة بعض الشيء ، حيث اصبحت هذه الآثار الفنية تدخل سوق المضاربات المالية العالمية في بورصة الفن الذي سيكون الملجأ الامين الذي يضمن المالك من الانهيار المالي مستقبلاً . وبهذا اخذ الفن يلعب دورا

ً تخديريا ً بيد الاحتكارات المالية في السوق الرأسمالية ، لا كما هو مطلوب منه في تبني القضايا الانسانية وسلاح للنضال الاجتماعي ، بعد افراغه من محتواه التحريضي الى محتوى جمالي براغماتي نفعي .

اما لدينا في العراق ، فلقد بدأ الاثر الفني يلعب نفس هذا الدور الكبير ، لكن الذي يحصل لدينا هو ان حديثي النعمة او الغنى التي جاءتهم الاموال في ظروف طارئة وبشكل سريع فانهم يفتقرون الى خلفية ثقافية تحرمهم من امتلاك فكر او موقف او رأي خاص تجاه الفن ، وان تصرفهم هذا هو من قبيل الادعاء بما هم لسوا فيه متباهين بامتلاكها ، ومعلنين مواكبتهم للعصر ولأهل العصر لكي يحظوا بمركز اجتماعي وطبقي مرموقين يسمح لهم بالانتقال او التحول الطبقي ، موظفين لذلك هذا الرمز (الاثر الفني) اضافة لما يملكونه من ثروات .

من السهولة التعرف او كشف تلك الادعاءات لان لكل شريحة او طبقة اجتماعية شخصيتها النموذجية المعبرة عن اخلاقها وسلوكها ، ولا يمكن بأي حال من الاحوال ان تكون هذه الرموز اضافة الى الثروة او الممتلكات عامل مهم في تحديد الانتماء الطبقي بسبب وجود عوامل اخرى كثيرة تحدد المنزلة او المكانة الاجتماعية للفرد ومكانته الطبقية ، كالعوامل الثقافية والدينية والسياسية وان محاولة هؤلاء بامتلاك هذه الرموز الذي يسعون لشرائها هي محاولة غير مجدية في ادراك ما فات من الوقت او الزمن اللازم في تحصيل اسباب الثقافة .

المصادر والمراجع

1- Francastel p., : Etudes de Siciologie de l'art , Dencel , Paris , 1970 , P. 133 .
2- Escarpit P. : Le Litterature et le Social – Element Pour une Sociologie de la Litterature , Flammarion , Paris 1970 , P. 41 .

٣- فريد كامل ميخائيل : الفن ودوره الاجتماعي في مصر ، فيال ايلماس ، كالياري ، ايطاليا ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٤ ، ص٧٤ .

٤- المصدر اعلاه ، ص٧٦ .

٥- جان دفينيو : سو سيولوجيا الفن ، ترجمة هدى بركات ، منشورات دار عويدات ، بيروت – باريس ، ١٩٨٣ ، ص١٩ .

6- Ragon Michel , L'art pour quoi faire , Casterman Paris 1978 , P.30 .

7- Bate W. J. : Prefaces to Criticism , Doubleday Ancher book , N. Y. , 1979 P.98 .

٨- جان دوفينيو : المصدر اعلاه ، ص١١١ .

٩- عز الدين نجيب: الفن التشكيلي وحركة المجتمع ، مجلة المنار ، ايلول ١٩٨٩ ، ص٧٨ – ٧٩ .

10- Ragon Michel , L'art pour quoi faire ? PP. 14 – 15 .

11- Goldmann , L. : Marxisme et sciences humaines , Gallimard Paris 1970 P.60 .

١٢- جان دوفينيو ، المصدر السابق ، ص٦ .

١٣- الكسندر اليوت : آفاق الفن ، ترجمة جبرا ابـراهيم جبـرا ، المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ ، بيروت ، ص٤٦ .

14- Ragon Michel , L'art pour quoi faire ? P. 14 .

١٥- جان دوفنيو : المصدر السابق ، ص١٨ .

16- Ragon Michel , L'art pour quoi faire ? P. 44 .

١٧- الكسندر اليوت : ، المصدر السابق ، ص٧٣ .

١٨- ، المصدر السابق ، ص٧٧ .

19- Ragon Michel , L'art pour quoi faire? P. 129 .

٢٠- فريد كامل ميخائيل : ، المصدر السابق ، ص١١ .

٢١- جوليوس بورتنوي : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمـة الـدكتور فـؤاد زكريـا ومراجعة الدكتور حسين فوزي ، الهيئة المصرية العامة للكتـاب ، القـاهرة ، ١٩٧٤ ، ص٣١٢ .

٢٢- المصدر السابق ، ص٣٢٥ .

٢٣- روبير اسكاربيت : سوسيولوجيا الادب ، ترجمة آمال انطون عرموني ، منشورات دار عويدات ، (بيروت – باريس) ، ص٢٢ .

٢٤- جان دوفينيو : سوسيولوجيا الفن ، المصدر السابق ، ص٦ .

٢٥- د. علي الوردي : لقاء معه في مجلة آفاق عربية ، العدد السابع – تموز ١٩٩٢ ، ص٨٠ – ٨١ .

٢٦- المصدر السابق ، ص٨٠ .

٢٧- ت.ب : بوثومور : تمهيد في علم الاجتماع ، ترجمة الدكتور محمد الجوهري والدكتورة علياء شكري – دار المعارف – القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص١٤٥ .

٢٨- ت.ب : بوثومور ، المصدر السابق ، ص١٧٦ .

٢٩- المصدر السابق ، ص١٧٧ .

٣٠- د. علي الوردي : المصدر السابق ، ص٨٠ – ٨١ – ٨٢ .

٣١- د. قيس النوري : آفاق الشخصية العربية المتوالية ، مجلة آفاق عربية ، العدد السابع ، تموز ١٩٩٢ ، ص٨٦ .

٣٢- المصدر السابق ، ص٨٦ .

33- Banks , J. A. , Prosperity and Parenthood , Medieval cities , London 1954 .

٣٤- ت. ب : بوبومور ، المصدر السابق ، ص١٢٢ .

٣٥- جان دوفينيو : سوسيولوجيا ، المصدر السابق ، ص٥٠ .

٣٦- د. احسان محمد الحسن : التصنيع وتغير المجتمع ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨١ ، ٣٦ .

٣٧- د. عبد الحميد لطفي : علم الاجتماع ، دار المعارف بمصر ، الطبعة السابقة ، ١٩٧٨ ، القاهرة ، ص١٩٢ .

٣٨- د. احسان محمد الحسن : ، المصدر السابق ، ص٤١ .

٣٩- المصدر السابق ص٥٠ .

40- Ragon M. : Ibid . P. 27 .

٤١- الكسندر اليوث : المصدر السابق ، ص٤٣ .

42- Ragon M. : Ibid . P. 72

43- Ibid . P.73 .

44- Ibid . P.74 .

45- Ibid . P. 77 .

46- Ibid . P. 81 .

٤٧- د. احسان محمد الحسن : البناء الاجتماعي والطبقية ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص٨٣ .

٤٨- ، المصدر السابق ، ص٨٨ .

٤٩- ، المصدر السابق ، ص١٥١ .

٥٠- ، المصدر السابق ، ص ٤٩ .

٥١- ، المصدر السابق ، ص٣٥ .

٥٢- د. محمود عودة : اسس علم الاجتماع ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ص٢١٨ .

٥٣- د. احسان محمد الحسن : البناء الاجتماعي والطبقية ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص٧٧ .

٥٤- ، المصدر السابق ، ص٧٧ .

٥٥- روبير اسكاربيت : المصدر السابق ، ص٢٥٨ .

٥٦- د. قيس النوري : المصدر السابق ، ص٨٩ .

٥٧- فريد كامل ميخائيل : المصدر السابق ، ص ٨٨ .