أحكام الذوق الجمالي

بيير بورديو

ترجمة: د. عز الدين الخطابي*

استهلال

لقد قلتها أيها الفارس! يجب وضع قوانين لحماية المعارف المكتسبة. لنأخذ مثلاً، تلميذاً من تلامذتنا النجباء، يكون مجتهداً دون ادعاء، ويتوفر على دفتر خاص بالتعابير منذ تلقيه أول الدروس في النحو.

إن هذا التلميذ الذي ظل يتلقى العلم من أفواه أساتذته على مدى عشرين سنة، سيكتسب رصيداً ثقافياً لا بأس به. وفي هذه الحالة، ألا يعتبر امتلاك هذا الرصيد شبيهاً بامتلاك منزل أو قدر من المال؟

P. Claudel، Le soulier de satin

1. الحاجيات الثقافية وليدة التربية

هناك اقتصاد للخيرات الثقافية، وهو اقتصاد ذو منطق خاص، يتعين إبرازه لتفادي السقوط في نزعة اقتصادية (économisme). ويتم هذا الأمر، عبر تحديد الشروط التي يتواجد في إطارها، مستهلكو الخيرات الثقافية وشروط تكوّن أذواقهم؛ مع القيام في الآن نفسه، بوصف مختلف الطرق المساعدة على امتلاك الخيرات التي تعتبر بمثابة أعمال فنية، وأيضاً عبر تحديد الشروط الاجتماعية لتشكل نمط الامتلاك الذي يعتبر شرعياً.

ومقابل الأيديولوجيا الكاريزماتية (charismatique) التي تعتبر الأذواق في مجال الثقافة الشرعية، هبة من الطبيعة، فإن الملاحظة العلمية تبين كيف أن الحاجيات الثقافية هي نتاج للتربية. ويقر البحث الميداني بأن كل الممارسات الثقافية، مثل زيارة المتاحف والمعارض الفنية، وحضور الحفلات الموسيقية، والقراءة ... الخ، وكذلك الاختيارات في مجال الأدب والتشكيل والموسيقى، مرتبطة بشكل وثيق بالمستوى الدراسي [الذي يقاس بعدد سنوات الدراسة]، ثم بالأصول الاجتماعية.[1] ويختلف تأثير التربية الأسرية نسبياً، عن تأثير التربية المدرسية -التي ترتبط فعاليتها واستمراريتها بالأصل الاجتماعي- وذلك بحسب الاعتراف الذي تحظى به مختلف الممارسات الثقافية داخل النسق المدرسي؛ إذ أن تأثير الأصل الاجتماعي لا يكون قوياً، كما هو معلوم، إلا في مجال «الثقافة الحرة»، أو الثقافة الطليعية.

ومقابل التراتبية المعترف بها اجتماعياً داخل الفنون وأجناسها ومدارسها وحقبها، توجد التراتبية الاجتماعية للمستهلكين. وهو ما يهيئ الأذواق، كي تبرز كمؤشرات «طبقية» بامتياز. فكيفيات الاكتساب تستمر بحسب طريقة توظيف المكتسبات. هكذا، فإن الاهتمام بالكيفيات يجد تفسيره داخل الممارسات غير المتوقعة التي تتجلى عبر مختلف أشكال الاكتساب التراتبية للثقافة، سواء أكانت مبكرة أم متأخرة، أسرية أم مدرسية، وعبر فئات الأفراد الممثلين لها [مثل «المتحذلقين» و«رواد الصالونات الثقافية»]، فللنبالة الثقافية أيضاً، ألقابها الشرفية الممنوحة من طرف المدرسة، ولها مراتبها التي تقاس بأقدمية الولوج إلى هذه النبالة.

لقد كان تحديد النبالة الثقافية رهان صراع، بدأ منذ القرن السابع عشر واستمر إلى يومنا هذا، بحيث ما زالت تتواجه في إطار هذا المفهوم، بشكل مضمر أو معلن، مجموعات تختلف تصوراتها للثقافة وللعلاقة الشرعية بالثقافة وبالأعمال الفنية، أي تختلف شروط اكتسابها لمعطيات هذه الثقافة. فالتحديد الشائع لنمط الامتلاك الشرعي للثقافة وللعمل الفني، يعطي الامتياز، داخل المجال المدرسي نفسه، لأولئك الذين نهلوا مبكراً من الثقافة الشرعية، داخل عائلة مثقفة، وذلك بغض النظر عن المواد المدرسية الملقنة لهم. فهو يقلل إذن من شأن المعرفة والتأويل المعرفي الذي يوصف بـ«المدرسي» وأحيانا بـ«المتحذلق»، لفائدة التجربة المباشرة والاستمتاع العادي.

2. قراءة العمل الفني

إن منطق ما نسميه أحياناً بلغة «متحذلقة»، قراءة العمل الفني، يقدم لنا أساساً موضوعياً لهذا التعارض. فالعمل الفني لا يكون له معنى ولا يكتسي أهميته إلا بالنسبة للشخص المتوفر على مفتاح شفرة هذا العمل. ويعتبر التشغيل الواعي أو اللاواعي لنظام الخطاطات الذهنية الإدراكية والتخمينية الواضحة بهذا القدر أو ذاك والمنتجة للثقافة

التشكيلية أو الموسيقية، بمثابة الشرط الخفي لهذا الشكل الأولي للمعرفة الذي يروم التعرف على الأساليب. ذلك أن المشاهد الذي لا يتوفر على شفرة خاصة به، يجد نفسه مغموراً و«غارقاً» في ما يبدو له كفوضى من الأصوات والايقاعات والألوان والخطوط التي لا انسجام بداخلها ولا معنى لها. ولأنه لم يتعلم كيفية الاستعداد لمثل هذا الوضع بشكل ملائم، فإنه يكتفي بما يدعوه بانوفسكي (Panofsky) بـ «الخصائص الملموسة»، حيث ينعت الجلد بالمخملي، والنسيج المخرم بالرقة، متحدثاً عن الألوان أو الأنغام القاسية أو المرحة. وبالفعل، فإنه لا يمكننا أن ننتقل من «الطبقة الأولى للإحساس التي يمكننا ولوجها انطلاقاً من تجربتنا الوجودية»، إلا إذا كنا نمتلك المفاهيم التي تتجاوز الخصائص الملموسة وتسمح بإدراك المميزات الأسلوبية الخاصة بالعمل الفني.[2]

ومعنى هذا، أن لقاء العمل الفني لا علاقة له بالحب الفجائي (من أول نظرة) كما يعتقد عادة، فعملية التفاعل الوجداني (Einfuhlung) التي تخلق متعة حب الفن، تقتضي معرفة وعملية فك رموز الشفرات؛ أي استخداماً لميراث معرفي ولكفاية ثقافية.

وتتعارض هذه النظرية الذهنية الخالصة للإدراك الفني، على الفور، مع تجربة الهواة المقيدين بالتحديد الشرعي. لأن اكتساب الثقافة الشرعية عبر الاستئناس العادي داخل محيط الأسرة، يهدف إلى تفضيل التجربة الثقافية السهلة التي تقتضي نسيان الاكتساب وجهل أدوات الامتلاك. ويمكن لتجربة المتعة الجمالية أن تواكب سوء الفهم الناتج عن التمركز العرقي (Ethnocentrisme) الذي يؤدي إلى استخدام شفرة غير ملائمة.

هكذا، فإن النظرة «الخالصة» التي يوجهها المشاهد المثقف حالياً للأعمال الفنية، لا علاقة لها تقريباً مع «العين الأخلاقية والروحية» لمجموعة «الأربعمائة»؛ أي لكل الترتيبات المعرفية والتقويمية التي شكلت أساس إدراك أفراد هذه الجماعة للعالم وللتمثل التشكيلي للعالم. ولأنهم كانوا حريصين على أموالهم، كما تشهد العقود المتوفرة على ذلك، فإن زبائن فليبو ليبي (Filippo Lippi) ودومينيكو غرلاندايو (Dominico Ghirlandaio) أو بييرو ديلا فرانسيسكا (Piero della Francesca)، كانوا يستثمرون الأموال في الأعمال الفنية، متخذين كل التدابير التجارية لرجال الأعمال المتمرسين على عملية الحساب الفوري للكميات وللأثمنة والمستعينين بمعايير مثيرة للتقييم، مثلما هو الشأن بالنسبة لتقدير ثمن الألوان، حيث يصنف اللون الذهبي والأزرق البحري في المرتبة العليا.[3]

إن «العين» هي نتاج تاريخي يعاد إنتاجه بفعل التربية. وهو ما ينطبق على نمط الإدراك الفني الذي يعتبر مشروعاً اليوم؛ أي على الترتيبات الجمالية المعتبرة كقدرات، تأخذ بعين الاعتبار، ليس الأعمال الفنية الشرعية المأخوذة في ذاتها ومن أجل ذاتها، في شكلها وليس في وظيفتها فحسب، بل أيضاً كل أشياء العالم، سواء تعلق الأمر بالأعمال الثقافية التي لم تكتسب الشهرة بعد -كما هو الشأن بالنسبة للفنون البدائية في مرحلة سابقة، أو بالنسبة للتصوير الشعبي أو الكيتش (Kitsch)- أم تعلق الأمر بالموضوعات الطبيعية. فالنظرة «الخالصة» هي ابتكار تاريخي مرتبط بظهور حقل إنتاج فني مستقل، أي حقل قادر على فرض معاييره الخاصة، سواء على الإنتاج أم على استهلاك المنتوجات.[4]

3. حول استقلالية الفن

إن فناً مثل التشكيل ما بعد الانطباعي (Post-impressioniste)، يقتضي اهتماماً حصرياً بالشكل، باعتباره نتاجاً لقصد فني يعطي الأسبقية لنمط التمثل على موضوع التمثيل، وهو الأمر الذي يقتضيه الفن السابق عليه، لكن بشروط. فالقصد الخالص للفنان هو قصد المنتج الذي يريد أن يكون مستقلاً، أي سيد إنتاجه بالكامل، بحيث لا يسعى فقط إلى رفض «البرامج» المفروضة قبلياً من طرف الكتاب والأدباء، بل يسعى أيضاً إلى رفض النظام التراتبي القديم للفعل والقول وللتأويلات المفروضة بعدياً على عمله.

وعليه، فإن إنتاج «عمل فني منفتح»، متعدد المعاني داخلياً وبشكل اختياري، يمكن أن يفهم كآخر مرحلة من مراحل اكتساب الاستقلالية الفنية من طرف الشعراء، وأيضاً من طرف الرسامين الذين سيحذون حذوهم، بعد أن خضعوا طويلاً للكتاب ولعلمهم المتمثل في «الإبانة» و«الكشف عن الخصائص».

ويعني التأكيد على استقلالية الإنتاج إعطاء الأسبقية لما يتحكم فيه الفنان، أي الشكل والطريقة والأسلوب، مقارنة بـ«الذات» التي هي بمثابة مرجع خارجي، تتسلل من خلاله التبعية للوظائف، بما فيها الوظائف الأولية كالتمثل والدلالة وقول شيء ما. وهو يعني في الوقت نفسه رفض الاعتراف بأية ضرورة، كما يعني الانتقال من فن يحاكي الطبيعة إلى فن يحاكي الفن، بحيث يجد في تاريخه الخاص، المبدأ الحصري لأبحاثه ولقطائعه مع التقليد نفسه.

ويستدعي الفن الذي يحيل دوماً على تاريخه الخاص، رؤية تاريخية، فهو يطالب بأن يحال، لا على مرجع خارجي يجسده «الواقع» الذي تم تمثيله أو الإشارة إليه، بل على عالم الأعمال الفنية المنجزة في الماضي وفي الحاضر. وكما هو الشأن بالنسبة للإنتاج الفني النابع من مجال معين، فإن الإدراك الجمالي ضروري تاريخياً، لأنه فارقي وعلائقي ومهتم بالفوارق المنتجة للأساليب.

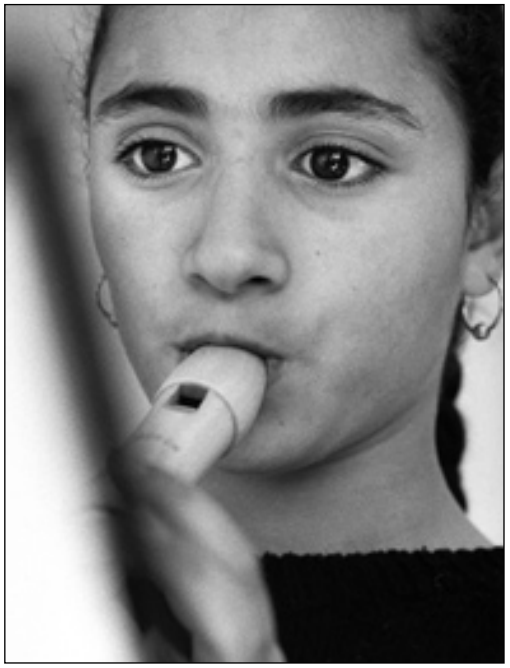
وكما أن الفنان المسمى «عفوياً» يظل خارج التاريخ الخاص بالفن المعني، لتواجده خارج مجاله وتقاليده، فإن المشاهد «العفوي» لا يمكنه تحقيق إدراك نوعي للأعمال الفنية، لأن هذه الأعمال لا تكتسي معناها إلا بالإحالة على التاريخ الخاص للتقليد الفني.

فالترتيبات الجمالية التي تستدعيها إنتاجات مجال إنتاجي بلغ أعلى درجة من الاستقلالية، لا تنفصل عن الكفاية الثقافية النوعية، ذلك أن هذه الثقافة التاريخية تعمل كمبدأ للملاءمة يسمح بالكشف عن كل العلامات المميزة داخل العناصر المقترحة للمشاهدة، حيث يحيلها بشكل واعٍ تقريباً، على عالم الإمكانيات القابلة للاستبدال.

إن هذا التحكم الذي اكتسب في الأساس عن طريق مشاهدة الأعمال

الفنية، أي عبر تعلم ضمني شبيه بالتعلم الذي يمكن من التعرف على وجوه مألوفة، دون اعتماد قواعد أو معايير تفسيرية، وهو التحكم الذي يظل غالباً في مستوى التطبيق، يسمح باكتشاف الأساليب؛ أي أنماط التعبير الخاصة بحقبة زمنية أو بحضارة أو بمدرسة، دون التمييز بينها بوضوح ودون إبراز العلامات التي تشكل أصالة كل واحدة منها. وحتى بالنسبة لمحترفي التمييز، فإن المعايير المحددة للخصائص الأسلوبية للأعمال الفنية الشاهدة التي تستند إليها كل الأحكام، تظل ضمنية في أغلب الأحيان. وتعتبر النظرة المؤدية إلى القطيعة مع الموقف العادي اتجاه العالم، بمثابة قطيعة اجتماعية، نظراً للشروط التي تنجز في إطارها هذه العملية. ويمكننا بهذا الصدد، الاتفاق مع أورتيغا إيغاسي (Ortega Y Gasset)، حينما يصف الفن الحديث كرفض تام لكل ما هو «إنساني»، أي لكل ما هو عام ومشترك –مقابل ما هو متميز وبارز– والمقصود بذلك الأهواء والعواطف والمشاعر التي يعبر عنها الإنسان «العادي» في وجوده «العادي».

وبالفعل، فإن كل شيء يتم وكأن «الاستتيقا الشعبية» [وأضعها هنا بين مزدوجتين للتأكيد على أن الأمر يتعلق باستتيقا في ذاتها (En soi) وليس من أجل ذاتها (Pour soi)]، قد تأسست على تأكيد استمرارية الفن والحياة، أي تبعية الشكل للوظيفة. وهو ما يمكن ملاحظته في مجال الرواية وخصوصا المسرح، حيث يرفض الجمهور كل بحث عن الأشكال الفنية وكل المؤثرات التي تهدف من خلال الابتعاد عن التقاليد الفنية المتعارف عليها [في مجال الديكور والحبكة الخ. . .] إلى خلق مسافة بين المشاهد والعمل الفني، بحيث تمنعه من الانخراط في اللعبة، ومن التماهي تماماً مع الشخوص [وأستحضر هنا مفهوم التباعد البريختي أو تفكيك الحبكة الروائية من طرف تيار الرواية الجديدة].



من معرض صور "تأسيس أوركسترا للشباب في فلسطين" للمصور بيتر دامان.

4. الاستتيقا الشعبية والاستتيقا الخالصة

ومقابل اللامبالاة والتجرد المعلنين من طرف النظرية الجمالية، كوسيلة وحيدة للتعرف على العمل الفني كما هو، أي كعمل مستقل (Selbständig)، فإن الاستتيقا الشعبية تتجاهل أو تنكر موقف الأبحاث الشكلية في مجال الذوق، والمتمثل في رفض الانخراط «السهل» والاستسلام «المبتذل» وغير المباشر للأحكام. ذلك أن الأحكام الشعبية حول التشكيل والتصوير مناقضة تماماً للاستتيقا الكانطية. فقد سعى كانط (Kant) عبر بحثه عما يشكل خصوصية الحكم الجمالي، إلى التمييز بين ما يروق (ce qui plaît) وما يخلق المتعة (Ce qui fait plaisir)؛ وبشكل عام، التمييز بين التجرد الذي يعتبر الضمانة الوحيدة للجودة الجمالية للتأمل والفائدة التي يتوخاها العقل المحدد لما هو جيد.

وبالمقابل، فإن الذوات المنتمية إلى الطبقات الشعبية، التي تنتظر من كل صورة، القيام بوظيفة محددة، حتى ولو كانت هذه الوظيفة دلالية، تدعم أحكامها بالإحالة الصريحة في غالب الأحيان، على معايير الأخلاق أو متع الحياة. وسواء قامت هذه الذوات بالذم أم بالإطراء، فإن تقديرها يحيل على نسق من المعايير، يظل مبدؤها أخلاقياً على الدوام.

ومن خلال إخضاع الأعمال الفنية الشرعية للخطاطات الذهنية للاستعطاف [إيتوس (Ethos)] الملائمة لظروف الحياة العادية، وعبر اختزال منتظم لأشياء الفن ضمن أشياء الحياة، سيبين الذوق الشعبي بشكل مختلف، ومن خلال الجدية [أو العفوية] المستثمرة في الأعمال المتخيلة والعروض الفنية، بأن الذوق الخالص يشكل تعليقاً للانخراط «العفوي» الذي هو بمثابة بعد من أبعاد العلاقة الشبه لهوانية (Quasi ludique) مع ضرورات الحياة. ويمكن القول إن المثقفين يقتنعون بالعرض – الأدبي والمسرحي والتشكيلي– أكثر من اقتناعهم بالأشياء المعروضة؛ في حين أن «الشعب» يطلب من العروض ومن القواعد المنظمة لها، بأن تمكنه أولاً وقبل كل شيء، من الإيمان «العفوي» بالأشياء المعروضة.

إن الاستتيقا الخالصة تتجذر ضمن إتيقا (éthique)، أو بالأحرى ضمن استعطاف [إيتوس] المسافة الانتقائي، لضرورات العالم الطبيعي والاجتماعي الذي يمكنه أن يتخذ شكل نزعة لا أدرية أخلاقية (agnosticisme moral) [تبدو جلياً عندما يتحول الانتهاك الإتيقي إلى موقف فني]، أو شكل نزعة استتيقية (esthétisme) تدفع بالرفض البرجوازي للوجود الاجتماعي إلى أقصى الحدود، مع جعل الوضع الجمالي مبدأ قابلاً للتطبيق كونياً. ونفهم هنا، كيف أن لامبالاة النظرة الخالصة، لا يمكنها أن تنفصل عن الموقف العام من العالم، كنتاج مفارق للإشراط الممارس من طرف الضرورات الاقتصادية السلبية –التي ندعوها بالتسهيلات– والمؤدي إلى تفضيل المسافة الفعالة اتجاه الضرورة.

وإذا كان من البديهي أن يمنح الفن للوضع الجمالي، ميداناً متميزاً، فإنه

لا يوجد مع ذلك ميدان للممارسة لا تتجلى فيه نية إخضاع الحاجيات والدوافع الأولية للتفنن وللإعلاء. من جهة أخرى، لا يوجد ميدان يمنح للحياة بريقها؛ أي يعطي الأولوية للشكل على الوظيفة وللطريقة على المادة، لا يؤدي إلى النتائج نفسها. ولا شيء أكثر تصنيفاً وتمييزاً وتأنقاً من القدرة على التشكيل الجمالي للموضوعات العادية، بل وحتى «المبتذلة» [لأن «المبتذل» يستخدمها لغايات جمالية]، أو للوجود المألوف، كما هو الشأن في مجال الطبخ واللباس والزخرفة، عبر قلب تام للتوجه الشعبي الذي يخضع الاستتيقا للإتيقا.

5. الذوق والمجتمع

وفي الواقع، فإن مختلف الوسائل المنفصلة أو البعيدة نسبياً، التي تسعى إلى ربط علاقة مع الوقائع والأحداث المتخيلة، وإلى الإيمان بجدواها عبر اصطناعها اعتماداً على الشروط الاقتصادية والاجتماعية المحددة لوجودها، هي وثيقة الصلة بمختلف الترتيبات الممكنة داخل الفضاء الاجتماعي، وبالتالي فهي مدمجة داخل أنساق الترتيبات [العادات] المميزة للطبقات ولأقسامها المختلفة.

إن الذوق يصنف ويجعل ذلك الذي يصنف مصنفاً (le goût classe et classe celui qui classe). وتختلف الذوات الاجتماعية فيما بينها، انطلاقاً من تميزها بين الجميل والقبيح، وبين الوجيه والمبتذل، حيث يبرز ويتجلى ترتيبها داخل التصنيفات الموضوعية. وفي هذا الإطار، فإن التحليل الإحصائي مثلاً، يبين كيف أن التعارضات من بنية التعارضات نفسها الملاحظة في مجال الاستهلاك الثقافي، توجد أيضاً في مجال استهلاك المواد الغذائية؛ فالتناقض بين الكمية والجودة، بين الأطعمة الكثيرة والأطعمة المنتقاة بعناية، بين الجوهر والشكل أو الأشكال، يزكي التعارض المرتبط بالضرورة حسب هذه المسافة أو تلك، والقائم بين ذوق الضرورة المقترن بالأطعمة المغذية والاقتصادية أكثر، وذوق الحرية -أو البذخ- الذي يهدف على عكس طريقة الأكل الشعبية، إلى تحويل الاهتمام من المادة إلى الكيفية [كيفية عرض الطعام وتقديمه وتناوله . . . الخ]، بواسطة ممارسة أسلوبية تستدعي من الشكل أو الأشكال، رفضاً للوظيفة ذاتها.

إن علم الذوق والاستهلاك الثقافي، يبدأ بانتهاك لا علاقة له بما هو جمالي، فهو مطالب بإلغاء الحدود المقدسة التي تجعل من الثقافة الشرعية عالماً منفصلاً، بغرض اكتشاف العلاقات المعقولة التي تجمع بين «اختيارات» غير قابلة للقياس على ما يبدو، مثل الميولات في مجال الموسيقى والطبخ والتشكيل والرياضة والأدب والحلاقة. وهذا الإدماج الفظ للاستهلاك الجمالي داخل عالم الاستهلاك العادي، يلغي التعارض المؤسس للاستتيقا العالمة (esthetique savante) منذ كانط، بين «ذوق الحواس» و«ذوق التفكير»، بين الذوق «السهل» وهو الذوق الملموس المقترن بالحواس، والذوق «الخالص» القابل لأن يتحول إلى رمز السمو الأخلاقي، وإلى مقياس لقدرة الإعلاء التي تحدد إنسانية الإنسان. وبهذا المقتضى، فإن الثقافة الناتجة عن هذا التقسيم السحري تكتسي طابعاً مقدساً. وهذا التقديس يطبع الموضوعات والأشخاص والمواقف بنوع من الارتقاء الأنطولوجي. وكبرهان على ذلك، أستشهد بالحكمين التاليين اللذين يمكنهما أن يعززا تحليلات عالم الاجتماع:

■ «إن ما أثارنا أكثر في آخر المطاف، هو أنه لا شيء يمكنه أن يعتبر مخلاً بالحياء أثناء العرض الأول للأوبرا، فراقصات الباليه اللواتي يرقصن عاريات ويقمن بحركات تعبيرية جريئة، يحافظن على براءتهن باستمرار». [5]

■ «هناك مواقف مخلة بالحياء، مثل افتعال المضاجعة الذي يصدم المشاهد. وليس الغرض هنا هو التأكيد على أن إدراج مثل هذه الحركات في الباليه، يسمح لها بأن تكتسي طابعاً جمالياً ورمزياً لا نجده في المشاهد الحميمية التي تعرضها السينما يومياً أمام أعين المشاهد [. . .] وماذا عن العري؟ كل ما يمكن قوله هو أن عرضه وجيز وتأثيره المشهدي ضعيف. طبعاً لن أدعي بأنه عفيف وبريء؛ لأن كل ما هو تجاري يفتقد لمثل هذه الأوصاف. لنقل إنه غير صادم، وإنه استخدم كإثارة لضمان نجاح المسرحية [. . .] فما يفتقده العري في مسرحية (Hair) هو الجانب الرمزي». [6]

إن إنكار المتعة الوضيعة والبذيئة والمبتذلة والتجارية والحقيرة، وباختصار المتعة الطبيعية التي تشكل في حد ذاتها نوعاً من «المقدس» الثقافي (sacré culturel)، يتضمن التأكيد على سمو أولئك الذين يلبون رغباتهم بمتع متعالية ورفيعة ومجردة ومجانية ومتميزة، وهي متع محرمة تماماً على البسطاء. لهذا، فإن الفن والاستهلاك الفني مهيآن، أحببنا ذلك أم كرهنا، للقيام بوظيفة اجتماعية، مهمتها هي شرعنة التمايزات داخل المجتمع.

د. عز الدين الخطابي
عضو اتحاد كتاب المغرب

من معرض صور "تأسيس أوركسترا للشباب في فلسطين" للمصور بيتر دامان.

الهوامش

* هذا النص الذي اقتطف من مؤلف :

Pierre Bourdieu, la distinction, critique sociale du jugement, Cérès éditions, Tunis, 1995, p: 5-14

تُرجم خصيصاً لـ **رؤى تربوية**، وعنوانه والعناوين الفرعية، هي من اقتراح المترجم.

[1] P. Bourdieu et al, Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie, Paris, 1965.
P. Bourdieu et A. Bardel, l'Amour de l'art, les musées et leur public, Paris, 1966.

[2] E. Panofsky, «iconography and iconology: an introduction to the study of renaissance Art», Meaning in the visual Arts, New York, double day and co, 1955, P: 58.

[3] Cf. m. Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth century italy, A Primer in the social History of Pictorial style, Oxford university Press. 1972.

[4] Cf . P. Bourdieu, Le marché des biens symboliques, L'Année sociologique, vol. 22, 1971, pp: 49 – 126; Eléments d'une théorie sociologique de la perception artistique, Revue internationale des sciences sociales,XX, 4, 1968, pp:.640 – 664.

[5] O. Merlin, «Mlle Thibon dans la vision de Marguerite», Le Monde, 09/02/1965.

[6] F. Chenique, «Hair est- il immoral?», Le Monde 28/01/1970.

من معرض صور "تأسيس أوركسترا للشباب في فلسطين" للمصور بيتر دامان.