" عقلانية التقييم النقدي وعلاقتها بالنظرية البنائية فى فلسفة الفن عند جورج ديكاي: فى النظرية الوسطية الشارحة "

الدكتور / صبري عبد الله شندي محمد
أستاذ مساعد الفلسفة الحديثة والمعاصرة
ورئيس قسم الفلسفة
كلية الآداب - جامعة الفيوم

مقدمة:

يقول جورج ديكاي G.Dickie (1926-) فى مؤلفه: "التقييم الفني " عام 1988 :

" يُثْبَتُ فى هذا الكتاب نظرية التقييم الفني The Evaluating Art Theory، وفى نفس الوقت لا يوجد ارتباط ضروري بين هذه النظرية ونظريتي فى البنائية الفنية، ولا يمنع وجود حاجة للارتباط بينهما – دون أن تكون حاجة ضرورية – وبخاصة لأن نظريتي فى بنائية الفن هى نظرية تصنيفية، نظرية – تفسر السبب الذي يجعل عملاً ما هو عمل للفن، وأما البحث عن السبب الذي يجعل عملاً ذو قيمة أو غير ذو قيمة إنما يعد بحثاً إضافياً."[1]

تتحدد إشكالية هذا البحث فى محاولة إثبات جوهرية نظرية التقييم الفني فى داخل النظرية البنائية عند ديكاي، وذلك رداً على اعتقاده بعدم ضرورية العلاقة بين النظريتين، بين التقدير الفني والنقد الجمالي. فى حين، تكون العلاقة بينهما ضرورية وبخاصة عندما تربط النظرية بين الخبرة والموضوع الجمالي، وتربط النظرية التقييمية بين النقدية والموضوع الجمالي أيضا، وفى نفس الوقت تقوم النظرية البنائية على أساس المفهوم الوصفي والمفهوم التصنيفي للفن بوصفهما مفاهيم بنائية، وهى نفس المفاهيم الجوهرية فى النظرية النقدية بجانب المفهوم التقييمي.

ومن ثم، تكشف النظريتان معاً عن المعنى الأنثروبولوجي للفن، وهو المعنى الذي يؤكد على الفعالية الثقافية فى النظريتين، وذلك فى مقابل تجاوزهما لحالات القوى الفردية الطبيعية وفعالياتها بوصفها الإطار العام لنظريات الاتجاه الجمالي Aesthetic attitudes Theories، مما يعزو إليه موقف ديكاي النقدي منها. وفى نفس الوقت ، تستمر فعالية مبادئ النظرية البنائية وأسسها فى داخل نظرية التقييم النقدي ، فمن الجانب الفينومينولوجى تلتزم البنائية الفنية عند ديكاي بوصف عواملها المختلفة من خلال تقرير دور عملية الادراك الحسي فى وصف خصائص الأعمال الفنية وصفاً موضوعياً ، وتهتم نظرية التقييم النقدي بتحديد شكل القيم الفنية ودرجاتها المختلفة دون محتواها ، وتفسير الأحكام الجمالية ، وتظل الموضوعات الجمالية محوراً رئيساً فى بناء النظرية الفنية ، وأرضاً خصبة – يكشف الناقد فيها عن طبيعة القيم الجمالية ، ومعايير الحكم الجمالي . وبناءً عليه، لا توجد النظرية البنائية الفنية عند ديكاي بدون ارتباطها بوجود نظرية التقييم النقدي بوصفها نظرية وسطية شارحه. فمن جانب، يؤكد الفيلسوف على ضرورة وجود المتذوق / الناقد فى حالة معرفية، وفى موضوع معرفي – يُمكِّنه من اكتشاف حقيقة أنطولوجيا عالم الفن، بفضل ما لديه من ثقافة،

وما يترتب عليه من توافر القدرة لديه على تقييم الأعمال الفنية، والتمييز بينها وبين حالات اللا- فن. وفى نفس الوقت، لا توجد نظرية التقييم النقدي بدون النظرية البنائية وبخاصة عندما تتجه الأولى نحو قيم الموضوعات الجمالية التى تحددها البنائية، وتبقى النظرية البنائية الميدان الفعلي للناقد ومصدراً لخبرته الفنية.

وهكذا ، تستمر مفاهيم الفن ، والموضوع الجمالي حدوداً بنائية ضرورية وكافية لوجود النظريتين معاً فى سياق فني واحد ، هو عالم الفن ، وفى هذه الحالة قد تتحول البنائية الفنية عند ديكاي إلى نظرية فى بنائية التقييم النقدي ، نظرية – تجمع فى داخلها بين التقدير والتقييم الفني ، الأمر الذى يفسر عملية تتابع التقدير والنقد غالباً فى تعبيرات الفيلسوف ، يقول ديكاي -مثلاً – فى مؤلفه : " الفن والاستطيقا: تحليل بنائي " عام 1974 :" لم ينتبه فلاسفة الاتجاه الجمالي إلى طبيعة العلاقة بين مفهومهم عن الموضوع الجمالي وظواهر التقدير والنقدية نظراً لما لديهم من معرفة بسيطة عن المذهب النقدي ." [2] ويقرر أيضا:" تكون كل الفنون قابلة للتقدير والنقد."[3]

تعد، إذن، النظرية التى تربط بين البنائية والنقدية بعلاقات ضرورية، هى النظرية التى يتحقق الباحث منها بالأدلة والتفسيرات الفنية لمختلف مواقف الفيلسوف، وهى النظرية الوسطية الشارحة.

وأما جورج ديكاي فهو فيلسوف أمريكي معاصر، من فلاسفة الفن، ولد الفيلسوف فى مدينة بالميتو Palmeto بولاية فلوريدا، وقد حصل على درجة الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة كاليفورنيا عام 1959، وعنوانها:" النظرية الأخلاقية عند فرانسيس هيتشسون "، ثم أصبح ديكاي من أشهر كتاب الاستطيقا الذين قدموا العديد من المؤلفات الفنية والجمالية إلى جانب العديد من المقالات. [4]

فمن مؤلفات الفيلسوف:" الاستطيقا: مدخل " عام 1971، و " الفن والجمال: تحليل بنائي " عام 1974، و "الاستطيقا" عام 1977، و " التقييم الفني " عام 1988، و " عصر الذوق " عام 1996، و " مدخل إلى علم الجمال " عام 1997، و " الفن والقيمة " عام 2001.

ففى مؤلفه:" التقييم الفني " يؤكد ديكاي على أهمية العديد من الفلاسفة فى عملية التقييم الفني، ومنهم: هيوم D. Hume (1711-1776)، وبول زيف P. Ziff (1920-2003)، ومونرو بيردسلي M. Beardsley (1915 – 1985)، ونيلسون جودمان N. Goodman (1906-1998)، وآخرين. ويعتبر ديكاي أن بيردسلي هو النموذج الفلسفي الذى يكون مرشداً فى هذا المؤلف لأنه الفيلسوف الذى طور النظرية التقييمية بالتفصيل ، ويعتبر نفسه بجانب بيردسلي وجودمان من قنافد Hedgehog التقييم النقدي ، وهو الاتجاه الذى يقرر أن قيمة الفن إنما تكمن فى شيء واحد one thing وفى نفس الوقت ، ينظر ديكاي إلى الفلاسفة الآخرين كثعالب foxes ، حيث يقرر هؤلاء أن قيمة الفن – تكون مركبة من العديد من الأشياء المختلفة ، الأمر الذى لا يمنع التداخل فيما بين النوعين ، مثلما يتفق بيردسلي ، وفرانك سيبلاى F.Sibley (1923-1996) ، وبروش فيرمازن B.Vermazen ، وزيف حول جوهرية الخصائص الجمالية فى عملية التقييم .[5]

وفى هذا المؤلف، يقسم ديكاي نظريات التقييم إلى أربع أنماط، وهى: نمط محاكاة القيمة، ونمط القيمة الذاتية الموضوعية، ونمط القيمة الذاتية الشخصية، ونمط القيمة الأداتية. وهنا، يؤكد الفيلسوف على نظريات القيمة الأداتية Instrumental Value Theories، ويعتبر أن الخبرة الجمالية عند بيردسلي هى أساس التقييم النقدي للفن بوصفها نظرية سببية – تدعى أن قيمة أعمال الفن إنما تنتج من قدرات السمات الموضوعية لأعمال الفن على إنتاج السمات الذاتية للخبرة، وهى: الوحدة الذاتية، والقوة الذاتية (الكثافة)، والتركيب الذاتي، بجانب إنتاج قيمة إضافية ناتجة عن ارتباط السمات الموضوعية بالذاتية، إلاّ أن ديكاي – على حد ذكره – تجاهلها.[6] وقد انتهى ديكاي فى مؤلفه إلى تقرير نظريته فى التقييم النقدي، وهى الرؤية الوسطية الشارحة. [7]

فى حين ، يؤكد ديكاي فى مؤلفه :" الدائرة الفنية " عام 1997 The Art Circle على الحالة البنائية التى تقرر اعتبار أعمال الفن فنوناً بوصفها نتيجة خاصة بالموضع position الذى تشغله فى داخل السياق البنائي ، وبناءً عليه تصبح النظرية البنائية نوعاً من النظرية السياقية .[8] a kind of Contextual Theory حيث تحاول هذه النظرية وصف الخبرة الإنسانية فى عمليتي : الإبداع والتذوق ، ووصف الحالات الضرورية التى تشكل البناء الجوهري للفن بدون اعتبار مفهومه جوهرياً .[9] وفى نفس الوقت ، يتفق ديكاي مع بيردسلي فى تقرير خصائص عمل الفن والتى يمكن للمتذوق تقديرها ونقدها ، على الرغم من عدم قبول الفيلسوف طريقة بيردسلي فى تحديد سمات عمل الفن والتى تتعلق بالموضوع الجمالي .[10]

ويذهب ديكاي فى مؤلفه :" الفن والقيمة " عام 2001 إلى تحديد المفهوم البنائي للفن على أساس القيمة الجمالية ، وبالتالى تكون القيم خصائص قابلة للتقدير ومن ثم للتقييم النقدي ، يقول ديكاي :" يكون أي شيء جيداً good واقعة فنية خاصة بنوع ما والذى يبدعه الفنان لكى يتم تقديمه لجمهور عالم الفن ."[11] الأمر الذى يوضح كيف يكون هذا المفهوم أساساً ، ومدخلاً للنظرية البنائية الأخرى النقدية أيضا، يقول ديكاي -هنا - :" يهدف المعنى الوصفي ، والمعنى التصنيفي إلى المعنى المحايد للقيمة a value – neutral sense بوصفه أساساً للنظرية البنائية."[12]

وفى نفس المقام، يقدم ديكاي العديد من المقالات الفنية، والتى تتحدد اتجاهاتها الرئيسة، إما حول مفاهيم الفن وطبيعته، مثل مقالته فى:" مفهوم الكيفية المحلية " عام 1963 The Definition of Regional quality، أو تتعلق بفلاسفة الفن وعلماء الجمال، أمثال: موريس ويتز M. Weitz (1916-1981)، وفرانسيس هيتشسون F. Hutcheson (1694-1746)، وبيردسلي، أو أنها تتعلق ببعض التساؤلات الجمالية، ومنها: مقالته " هل يتناسب علم النفس مع الاستطيقا؟ " عام 1962، ومقالته:" ماذا يعنى اللا- فن " عام 1975، وأما المقالات التى تقرر عمليات فنية فمنها: مقالته بعنوان:" عملية تحديد الفن: التحديد واللا تحديد " عام 1969 Defining Art: Intension and Extension، ومقالته:" عملية إدراك الفن " عام 1983 Perceiving، ومقالته:" عملية تقييم الفن " عام 1985 Evaluating Art.

وهكذا، يقدم ديكاي العديد من النظريات الفنية والجمالية – من خلال مؤلفاته المختلفة – ومنها: النظرية البنائية الفنية، ونظرية التقدير الفني، ونظرية التقييم الفني، ونظرية النقد الجمالي. حيث يفهم الفيلسوف نظرية التقدير من خلال البنائية ، ويفهم النقدية فى ضوء النظرية التقييمية وبالتالي يصبح لدى الفيلسوف نظريتين ، وهما : النظرية البنائية والتقدير الفني ، والنظرية التقييمية والنقد الجمالي ؛ توجه الأولى للجمهور ، ويقف النقاد على الأخرى ، بحيث تكون الأولى من أجل التصنيف ، وتبقى الثانية من أجل التقييم ، فالبنائية -تصف واقعية أعمال الفن وموضوعتيها من خلال عمليات الادراك الحسي التى ترتكز فينومينولوجياً على الخصائص الفنية فى الفن ، وعلى قدرة الفنان فى ابداع أعمالاً فنية ، وعلى قدرة المتذوق الخاصة بتقدير خصائص الفن . فى حين، تعمل النقدية على تحديد المعايير اللازمة للقيمة الفنية، وتفسر أحكامها الجمالية أيضا. وفى الحالتين، يعد كلاٌ من: مفاهيم الفن والموضوع الجمالي بمثابة همزتا الوصل بين النظرتين؛ يظل المفهوم الوصفي والمفهوم التصنيفي من المفاهيم البنائية للفن، والتى تؤول إلى تأكيد المفهوم القيمي للفن أيضا، وبناءً عليه يصبح لعمل الفن قيم فنية: جمالية أو غير جمالية، ففى حالة كونها جمالية فإن النظرية البنائية – تصير نظرية تقييمية نقدية، وتبقى النظرية البنائية تقديرية مادامت خصائص عمل الفن قيماً فنية.

فى نفس السياق، ترتبط النظريتان معاً بالموضوع الجمالي؛ يكون هذا الموضوع تجسيداً لخصائص عمل الفن الموضوعية فى النظرية البنائية، ويكون محلاً للقيم الجميلة بدرجة ما فى النظرية النقدية. وفى كل الأحوال، يوجد الموضوع الجمالي كموضوع للوصف والتقدير فى البنائية، ويوجد حاملاً للقيم الجمالية فى النقدية، الأمر الذي يفسر كيف تعد النظرية البنائية عند ديكاي مقدمة ضرورية من أجل النظرية النقدية التى تسكن فى أعماق البنائية نفسها، وتظهر النظرية البنائية وكأنها نظرية فى البنائية النقدية.

وفى هذه الحالة ، يكون للنظرية الوسطية الشارحة بوصفها نظرية فى التقييم النقدي عند ديكاي معنى ، وتكون أيضا مطلباً جمالياً فى عالم الفن الآن ، لأنها نظرية مناسبة للمعرفة النقدية ، ومتوافقة مع غاية النقدية ، وأيضا تعكس النظرية الوسطية القدرة العقلية لدى ديكاي ، وهى القدرة التى تطوق بمختلف نظرياته ، وتعلن عن فعاليات العقل بوصفها فعالية ثقافية بنائية – تهتم بالبحث عن الأسباب والمبادئ والمعايير اللازمة فى وصف القيم وتفسيرها ، الأمر الذى يفسر كيف تعد النظرية الوسطية الشارحة نظرية فى عقلانية التقييم النقدي .

إذن، تتحدد أهمية هذا البحث فى إثارة العديد من التساؤلات، وأيضا محاولة تقديم العديد من المحاولات التفسيرية، ومنها:

1- ما نظريات التقييم النقدي عند ديكاي؟
2- ماذا عن موقف الفيلسوف من مختلف النظريات؟
3- ما مفهوم الرؤية المركبة الشارحة، وما هى طبيعتها؟
4- كيف تعد مفاهيم الفن أساساً جوهرياً فى النظرية؟
5- ما طبيعة الموضوع الجمالي ودوره فى النظرية؟
6- هل توجد علاقة بين النظريات البنائية وغير البنائية؟

7- ما الموجهات الفلسفية الأساسية فى النظرية؟
8- لماذا يعد بيردسلي محوراً رئيساً فى بنية النظرية؟
9- كيف يمكن تطبيق النظرية، وما مناهج تحقيقها؟
10- هل تساهم النظرية فى الارتقاء بعقلانية الناقد الفني؟

وفى البحث، يعتمد الباحث على خصائص المنهج التحليلي النقدي المقارن ،من حيث تحليل أفكار الفيلسوف تحليلاً عميقاً – يكشف عن المعاني القريبة والبعيدة فى ادعاءاته الخاصة ، ويحدد أسس أحكامه الجمالية ، ويكشف أيضا عن رؤيته الحقيقية فى النقد الفني وبخاصة أن النقدية لديه هى العين التى ينظر بها إلى العديد من الفلاسفة ، ويحاول الباحث أيضا التعرف على طبيعة التوجه النقدي للفيلسوف عن طريق فحص حالات النقد ، وتقييمها من منظور العقلانية الموضوعية ، بجانب محاولة تحديد ملامح نظريته الوسطية الشارحة بدقة عن طريق عقد مقارنات بين الفيلسوف والعديد من الفلاسفة عبر تاريخ الفن .

ومن ثم، ينقسم البحث – على ضوء المنهج التحليلي النقدي المقارن – إلى مقدمة، وخمسة محاور، وخاتمة مزيلة بهوامش البحث والتى تتضمن أهم مصادر الفيلسوف والمراجع الأجنبية.

ففى المقدمة، يحدد الباحث إشكالية البحث، ثم تقديم الفيلسوف من خلال بعض مؤلفاته ومقالاته فى فلسفة الفن وعلم الجمال، ثم يحدد الباحث أهمية الموضوع وتساؤلاته، والمنهج المستخدم، ووفقاً لهذا المنهج يتم تجريد البحث.

وأما المحور الأول، وعنوانه:" مفهوم النظرية وطبيعتها " يحدد الباحث فيه مفهوم النظرية الوسطية الشارحة بوصفها نظرية فى عقلانية التقييم النقدي عند ديكاي، حيث تجمع النظرية بين: التمثيل والتعبير معاً، واستقلالية الخبرة والخبرة الأداتية معاً، بين بيردسلي وجودمان، وهى النظرية التى تقرر أنطولوجية عمل الفن وما يترتب عليه من خبرة فنية – تكون مصدراً للقيم الفنية القابلة للتقدير والنقد.

وأما المحور الثاني، وعنوانه:" المؤثرات الفلسفية فى النظرية "، حيث يكشف الباحث فيها عن أهم الموجهات الفلسفية فى النظرية الوسطية الشارحة، الأمر الذي يكشف عن أهمية الحاجة النقدية للخطاب الأفلاطوني فى النظرية النقدية، وحاجتها للتجريبية المعتدلة عند هيوم والتى تتضح من خلال السيناريو الفلسفي الفني الذي عقده ديكاي بين هيوم وبعض الفلاسفة إلى جانب تأثر ديكاي فى نقديته بالثالوث الفلسفي: زيف، وجودمان، وبيردسلي لكي يعلن الفيلسوف عن جوهرية بيردسلي فى رؤيته.

وأما المحور الثالث، وعنوانه:" أسس النظرية النقدية "، يتضح - هنا – كيف تقوم النقدية على أساسين، وهما: مفاهيم الفن، والموضوع الجمالي، وكلاهما يربطا بين النظرية البنائية والنظرية النقدية معاً.

وأما المحور الرابع، وعنوانه:" قواعد النظرية: نقد المبادئ الجمالية " يتجه الباحث فيه إلى تحديد أهم قواعد النظرية التى تثبت العلاقة الضرورية بين النظريتين، وبناءً عليه يحلل الباحث أولاً – قواعد الخبرة الفنية فى النقدية، وثانياً – مبادئ الخبرة الفنية والنقدية، بحيث يعد كلاهما معاً قواعد خاصة بتشكيل الحالة المعرفية الفنية التى يجب توافرها لدى الناقد - ثالثاً.

وأما المحور الخامس، وعنوانه:" برامج النظرية النقدية: النظرية والعملية " وهي البرامج بتطبيق النظرية الوسطية الشارحة ومنها: برنامج أساس المقارنة، وبرنامج التصنيف، والبرنامج الاستنباطي. وهى البرامج التى تثبت نظرياً وعملياً الوحدة الضرورية بين النظريتين فى نظرية واحدة وهى النظرية البنائية النقدية عند ديكاي.

وفى الخاتمة، يتناول الباحث أهم نتائج البحث.

-أولاً-

مفهوم النظرية وطبيعتها

لا تعد نظرية ديكاي الوسطية الشارحة اتجاهاً لتحديد الفن، ولكنها نظرية فلسفية فى الفن، هى فلسفة – تحدد قيم الفن، وما يحتاجه العمل الفني حتى يصير قابلاً للفهم والتقييم. وفى نفس الوقت ، تتصف النظرية الوسطية بالعقلانية ، وهى عقلانية نقدية – تجمع بين العقلانية النظرية المعرفية التى تبحث – كما يذكر روبرت أيدى فى مقالته :" العقلانية النظرية " عام 2004 – عن تحديد ما هو عقلي بحيث يمكن الاعتقاد به ، إلى جانب الاهتمام بالدرجات العقلية للاعتقاد ، وهى المعرفة التى تبحث عن الصورة الحقيقية للعالم ، وأما العقلانية العملية Rationality Practical تسعى نحو تحديد ما يكون عقلياً لكى يقوم الشخص بفعله ، أو يرغب فى عمله .[13] وبالتالى ، يطبق ديكاي عقلانيته فى النقدية من أجل اكتساب المعرفة الجميلة بدلاً من المعرفة العلمية .

وفى هذا المقام، يحدد ديكاي مفهومه عن عملية التقييم النقدي للفن فى الفصل الثامن من مؤلفه:" التقييم الفني " عام 1988 بأنها بنية فنية – تجمع فى داخلها بين النمط الرابع من نظرية القيمة الذاتية الشخصية Subjective Intrinsic Value Theory، والنمط الخامس من نظريات القيمة الأداتية Instrumental Value Theory، من نظريات التقييم الفني. حيث يقسم ديكاي نظريات التقييم الفني * من حيث القيمة إلى أربع نظريات ، وهى : نظرية محاكاة القيمة Imitation Value Theory ، وهى النظرية التى تقرر أنه :" تكون أعمال الفن ذات قيمة لأنها تقلد أو تمثل أشكال العالم ..." ، ونظريات القيمة الذاتية الموضوعية Objective intrinsic value theories والتى تنقسم إلى نظريتين – يقررا : " تكون أعمال الفن ذات قيمة عندما يكون لديها خاصية القيمة الذاتية الموضوعية فقد بدرجة ما in some degree " ، و ... " تكون أعمال الفن ذات قيمة عندما يكون لديها خاصية واحدة أو أكثر من القيمة الذاتية الموضوعية بدرجة ما ." وأما نظرية القيمة الذاتية الشخصية فتقرر أنه :" تكون أعمال الفن ذات قيمة حيث يمكن تقييمها ذاتياً عن طريق شخص ما أو عدة أشخاص ." ، فى حين تنقسم نظريات القيمة الأداتية إلى ثلاث نظريات ، وهى :" تكون أعمال الفن ذات قيمة عندما يمكن لها أن تكون مصدراً أداتياً لأية خبرة ذات قيمة ، بحيث تكون الخبرة أو أحد عناصرها قابلة / قابلاً للتقييم من شخص أو أكثر – ذاتياً ." ، وأيضا :" تكون أعمال الفن ذات قيمة بوصفها مصدراً أداتياً لأية خبرة ، وهذا بدوره – يكون ذو قيمة لأن الخبرة أو أحد عناصرها يكون قابلاً للتقييم أداتياً ." ، وأخيراً " تكون أعمال الفن ذات قيمة بوصفها مصدراً أداتياً لأية خبرة – تكون قابلة للتقييم ، وهذا بدوره يكون قابلاً للتقييم لأن الخبرة أو أحد عناصرها يكون قابلاً للتقييم ذاتياً عن طريق شخص أو أشخاص و/أو الخبرة أو عنصر فيها – يمون قابلاً للتقييم أداتياً ." [14]

ومن ثم، يحدد ديكاي موقفه من هذه النظريات بناءً على مجموعة من المبادئ، وهى: المفهوم المطلق للقيمة، وتقرير عقلانية التقييم، وتوافق موضوعية الجمال مع موضوعية التمثيل.

فمن جانب، يحدد ديكاي العلاقة بين مفهوم القيمة الفنية والقيمة الجمالية معاً بناءً على إمكانية وجود قيم فنية فى الأعمال الفنية Artworks، وفى الوقائع الفنية Artifacts،

فالقيم الفنية فى أعمال الفن إما انها تكون قيماً جمالية، أو تكون قيماً فنية أقل جمالاً، حيث تتخذ القيم الفنية درجات مختلفة والتى يكون فى أعلاها القيم " الأكثر جمالاً "، وفى أدناها القيم " الأقل جمالاً "، وعليه يكون القبح قيمة فنية فى أدنى درجات الجمال. فى حين، توجد القيم الفنية غير الجميلة فى الوقائع الفنية، الأمر الذي يفسر ارتباط دور الناقد الفني بتقييم القيم الفنية فى أعمال الفن دون الوقائع الفنية، على الرغم من اعتبار ديكاي أن الوقائع الفنية – فى نظريته البنائية الأخيرة – من انواع اللا- فن التى لا تخلو من القيم الفنية. وفى نفس الوقت، لا يستبعد ديكاي القيم: المعرفية والأخلاقية من نطاق القيم الفنية، ولكنها قيم غير جمالية، غير قابلة للنقد الفني، بالرغم من تقريره لدور هذه القيم فى عملية التذوق الفني غالباً، وفى عملية النقد الفني أحياناً. الأمر الذي يفسر المفهوم المطلق للقيمة الفنية لديه، وهى المطلقية التى تطوق بكل أشكال القيم، ويعد الاعتقاد السابق مبرراً عقلياً لحالة نقد الفيلسوف لنظريتي: المحاكاة، والتعبيرية فى الفن، ويعتبرهما نظريتين خاطئتين من وجهة نظر الرؤية البنائية، وبخاصة لأنهما – كما يذكر ديكاي- يركزا الانتباه على الخصائص التمثيلية والتعبيرية فقط بوصفهما الأكثر أهمية. وهنا، تكون أعمال الفن ذات وظيفة قيِّمة، إلاّ أن المفهوم البنائي للفن – لا يكشف عن كل شيء يمكن للفن القيام به، لأن ما يقدمه المفهوم البنائي عند ديكاي هو حديثه عن أنواع الشيء الذي يقدمه الفن. (15)

وأما عقلانية التقييم لدى ديكاي فهى تعني الاعتقاد بفعالية الجانب الذاتي وضروريتها فى التقييم النقدي للفن؛ تظهر هذه الفعالية فى تقريره للحالة الذهنية المعرفية للمتذوق / الناقد – عوامل Agents الخبرة الفنية – والتركيز على موضعه المعرفي فى تقييم العمل، وإعلانه أيضا عن فعالية الإدراك الحسي، والوعي الذاتي فى عملية التوجه نحو تقييم أعمال الفن.

واما توافق موضوعية الجمال مع موضوعية التمثيل فقد تعني اعتقاد ديكاي – أولاً – بأن التمثيل ليس خاصية جمالية لأنها لا تتعلق بالمعايير الثابتة fixed standard لأعمال الفن بقدر ارتباطها بالسمات المتغيرة التى تختلف باختلاف هذه العمال ، ومنها : الأشكال الجزئية ، والألوان فى فن التصوير(فن الرسم) Painting ، والألوان فى التصوير النصفي Bust Painting ، وأما السمات المعيارية Standard Features التى لا تتلاءم مع التمثيل ، فمنها : السطحية flatness ، والسكونية motionlessness فى فن التصوير ، إلاّ أنه لا يمنع هذا الاختلاف فى التصوير من تمثيل موضوع ما ثلاثي الأبعاد فى الحركة ، ويمكن أيضا تمثيل السمات المتغيرة فى التمثيل عن طريق معاني الرمزية ، الأمر الذى يفسر اتفاق ديكاي فى اعتقاده مع كيندال ولتون K.Walton (1939-) فى مؤلفه :" تصنيفات الفن " عام 1989 .(16) يعتقد ديكاي- ثانياً- بأهمية القيم التمثيلية التى تمتد إلى كل القيم الفنية ، وإلى الخبرة التمثيلية فى تقييم أعمال الفن ، وبخاصة عندما يميز العديد من فلاسفة الفن والجمال بين قيم التمثيل الفني ، وقيم التعبيرية ، حيث يتجه العمل الفني فى الأولى إلى الارتباط بشيء ما خارج بنية عمل الفن : نحو العالم ، والحياة الاجتماعية ، مثلاً ، وبالتالى يصبح هذا الشيء / الموضوع هو محتوى عمل الفن ، وتكون الخبرة الفنية مستقلة عن الجانب الذاتي فى عملية التقييم الفني ، أي تكون مستقرة فى بنية عمل الفن ذاته ، وبناءً عليه تصبح عملية التقييم النقدي للفن موضوعية objective أكثر من كونها ذاتية subjective .

فى حين، يكون العمل الفني أداة خاصة بالتعبير عن شيء ما، ويصير عمل الفن مصدراً للخبرة الأداتية ذات القيمة، وهى الحالة التى تقبل التقييم عن طريق شخص أو عدة أشخاص.

إذن، توضح موضوعية التمثيل لدى ديكاي عدم وجود صراع ضروري بين موضوعية الخبرة بالجمال وأي اهتمام ذاتي –يرتبط بها، مما يسمح بوجود علاقة بين القيم التمثيلية الحاضرة فى عمل الفن – والقيم التعبيرية، وأي قيم آخري مستقلة: فعلية أو متوقعة. (17)

يجمع ديكاي – إذن – فى العملية النقدية بين قيم التمثيل والتعبير معاً بطريقة – لا تمنع وجود قيم آخري فى عمليات التقييم، إلاّ أنه يضحي بالمحتوى التمثيلي، المحتوى المعرفي والأخلاقي، ويستعيض عنها بالإبقاء على الخصائص الجمالية الموضوعية لعمل الفن بوصفها مركز الخبرة الجمالية، وهى خصائص قابلة للتقييم وفقاً للحالة الذهنية المعرفية للناقد. وفى هذه الحالة لا يوجد تناقض بين الادعاءين عند ديكاي ، لأنه يجمع فى نظريته الوسطية الشارحة بين المتناقضات بشكل موضوعي ، ويؤكد على قيام الخبرة الجمالية البنائية على الخصائص الجمالية للموضوع الجمالي ، وهى خصائص تمثيلية وتعبيرية معاً ، ففى نقديته يضحي الفيلسوف بالمحتوى التمثيلي من أجل تقرير معيارية الخصائص الموضوعية – كما سبق ذكره – ويؤكد أيضا على وجود الخبرة غير البنائية التى تجمع فى داخلها بين مختلف القيم : الفنية ، والمعرفية ، والأخلاقية ، وفى الحالتين لا تنفصل البنائية عن غير البنائية سواء فى حالات التذوق أو فى حالات النقد الفني .

بتطبيق المعايير سابقة الذكر على نظريات التقييم النقدي من منظور القيمة ، يتضح كيف يستبعد الفيلسوف الأنماط التقليدية نظراً لوجود العديد من أعمال الفن غير التمثيلية non-representation ، بالإضافة إلى وجود العديد من العمال الفنية التمثيلية ذات القيم غير التمثيلية ، وهو ما يفسر رفضه لنظرية محاكاة القيمة.(18) وفى نفس الوقت ، يرفض ديكاي نمطي نظريات القيمة الذاتية الموضوعية حيث أنها قد تتضمن على نفس الخصائص فى الوقت الذى يصعب فيه – كما يذكر ديكاي – تحديد الخصائص التى تشارك فى تشكيل هذه النظريات عن غيرها من الخصائص .(19)

وهكذا، يقبل ديكاي النوع الرابع الخاص بنظرية القيمة الذاتية الشخصية، يقرر هذا النمط ما يلي:" تكون اعمال الفن ذات قيمة لأنه يمكن تقييمها ذاتياً عن طريق شخص ما أو عدة أشخاص، يستند قبوله على ما لديه من عقلانية يقينية certain plausibility – تعكس حالة التقييم النقدي بناءً على الحالة المعرفية الذاتية للناقد. (20)

فى حين، يرفض ديكاي نظريتي التقييم الأداتي: السادسة والسابعة. ففى نظريته السادسة الأداتية، يكون عمل الفن مصدراً للخبرة والقيم الأداتية، وهى الخبرة التى تنتج شيئاً ما ذو قيمة، وفى هذه الحالة يتم تقييم الخبرة الأداتية المكتسبة من عمل الفن أكثر من تقييم العمل ذاته، مما يعزو إليه صدق نظرية بيردسلي ما دامت " عملية التقييم الذاتي – لا تتضمن أي تطبيق على العمل الفني."(21) الأمر الذي يثبت ارتباط النقدية بالخبرة الجمالية لدى بيردسلي، بينما ترتبط النقدية بأعمال الفن عند ديكاي.

وفى نظرية التقييم الأداتي السابعة ، يكون العمل الفني مصدراً للخبرة التى تنتج قيمة ذاتية- تكون موضوعاً للنقد الفني ذاتياً ،، وتنتج قيمة أداتية – يترتب عليها اكتساب الناقد

خبرة جمالية ذات قيمة ، وبالتالى تجمع هذه النظرية فى داخلها مضمون نظرية التقييم الخاصة بالقيمة الذاتية الشخصية (النظرية الرابعة) ، وهى النظرية التى أقر ديكاي بأنه يوقفها دون تحطيمها ، ويوكد الشق الثاني من النظرية الأداتية الأخيرة على أن التقييم النقدي إنما ينصب على الخبرة الناتجة عن عمل الفن ، وليس على العمل نفسه ، مما يجعلها جديرة بالإيقاف أيضا .

وأخيراً، يتبنى ديكاي كلاً من: نظرية التقييم الرابعة والنظرية الخامسة فى التقييم - بعد إعادة صياغتها – وبخاصة لأن كلاً منها – يتضمن على قدر من العقلانية الذاتية اللازمة لعملية التقييم النقدي. يتضمن النوع الرابع على أنه تكون أعمال الفن ذات قيمة ذاتياً، وتكون الخبرات الخاصة بأعمال الفن – فى التقييم الخامس- مصدراً للقيمة الذاتية. وبالتالى، تستند عقلانية النمط الخامس على العديد من حالات النظريات التى تتوافق مع النظرية الرابعة فى التقييم النقدي.

ومن ثم، تجمع النظرية الوسطية الشارحة بوصفها نظرية فى التقييم النقدي عند ديكاي بين النظرية الرابعة والنظرية الخامسة معاً – من نظريات التقييم النقدي – على النحو التالي:

فى النظرية الرابعة، " تكون أعمال الفن ذات قيمة بوصفها مصدراً أداتياً لخبرة ما ذات قيمة، لأن الخبرة أو أحد عناصرها يكون ذو قيمة أداتياً عن طريق شخص ما أو بعض الأشخاص، وبسبب الخبرة أو أحد عناصرها الذي يكون سمة تمثيلية للفن، وهى السمة التى تشير إلى شيء ذو قيمة. a value thing "

وفى النظرية الخامسة،" تكون أعمال الفن ذات قيمة لأنها مصدر أداتي لخبرة ذات قيمة، بحيث تكون هذه الخبرة أو أحد عناصرها ذات قيمة أداتياً أيضا من خلال شخص أو بعض الأشخاص. "[22]

فالنظرية الوسطية الشارحة، إذن، هى نظرية فى التقييم النقدي، والتى تقرر أنطولوجية عمل الفن بما لديه من خصائص فنية موضوعية – تكون ذات قيم أداتية، ويكون العمل الفني –هنا- مصدراً للخبرة الفنية ذات القيمة فى ذاتها، وبوصفها ذات قيمة أداتية أيضا، وبخاصة عندما تشير هذه الخبرة إلى عقلانية الناقد التى تجسد الجانب الذاتي المعرفي فى عملية التقييم النقدي، وبالتالى تتحقق أداتية الخبرة فى ارتباطها بالموضوع الجمالي. وفى هذه الحالة النقدية ، تظل قيم العمل الفني موضوعية على الرغم من الفعالية الذاتية لدى الناقد ، فالنظرية الوسطية الشارحة – تجمع – إذن – بين التعبير والتمثيل ، بين الذات والموضوع ، بين الأنا والعالم ، بين جمالية بيردسلي ، وفنية جودمان ، بين المفاهيم البنائية للفن والمفاهيم غير البنائية ، بين فعاليات النوع الثقافي وفعاليات النوع الطبيعي ، بين مبادئ ومعايير النقد الفني وبرامجه العملية ، فى بنية واحدة هى بنية نقدية ، الأمر الذى يؤكد على العلاقة الضرورية بين النظرية البنائية والنظرية النقدية فى فلسفة الفن عند ديكاي . ومن ثم، يمكن وصف فلسفة ديكاي بأنها فلسفة خاصة بالنظرية البنائية النقدية.

****

-ثانياً-
المؤثرات الفلسفية فى النظرية

تتعدد المؤثرات الفلسفية التى ساهمت فى تشكيل الأسس النظرية فى النظرية الوسطية الشارحة كنظرية فى التقييم النقدي عند ديكاي، ومن أهم هذه الموجهات الخطاب الأفلاطوني Plato (428-348 ق.م)، وتجريبية هيوم، وثلاثية الخبرة الأداتية عند: زيف، وجودمان، وبيردسلي.

-1-
الحوار الفني بين أفلاطون وديكاي

يتمثل الحوار الفني عند افلاطون فيما يقدمه من نظريات ، ومنها : نظريته الجمالية ، ونظريته فى الفن ، وهما النظريتان اللتان أثرا فى تحديد موقف ديكاي الفني والنقدي – ترجع أهمية النظرية الجمالية الأفلاطونية ، من جانب ، إلى تركيزها على الموضوع الجمالي ، وتحديدها طبيعة القيم الجمالية التى تعد معايير فى النقدية ، وهى الطبيعة التى أثرت على النظريات النقدية المعاصرة ، مما يظهر – من جانب آخر – حقيقة امتداد مفهوم الفن امتداداً اتفاقياً حتى أصبح يحتوى كل أعمال الفن الفعلية والممكنة ، فتجاوز هذا المفهوم حالات تمثيل الواقع الفعلي إلى واقع أكثر اتساعاً وشمولية ، وهو عالم الفن Art world [23].

وفى هذا المقام، يوضح أفلاطون – كما يذكر ديكاي – فى محاورة " المأدبة " Symposium ان حب الجمال إنما يعلو على حب الجسد عن طريق عمليه التعالي Transcendent way، وتجاوز الخصائص المادية للأشياء، والتوجه نحو حب الخبرات الجمالية، وإدراك الفعاليات التى تشارك فى الجمال من خلال ما يسميه بالطريقة الروحية. Spiritual way الأمر الذى يوضح كيف يتناول أفلاطون طبيعة الجمال من خلال فلسفته الميتافيزيقية ؛ فالجمال هو مثال، هو حد كلي ذو معنى مجرد، بحيث يكون الموضوع الجزئي جميلاً بفضل مشاركته فى الشكل المجرد للجمال. يصبح، إذن، ما لدينا نوعان من الجمال الأفلاطوني، وهما: الجمال المطلق الذي يسكن فى العالم العقلي غير الزماني /المكاني، والجمال الموضوعي الذي تتصف به الأشياء الجميلة زمانياً ومكانياً. ومن ثم، يدرك الشخص الجمال الموضوعي عن طريق تحديد الخصائص الجمالية فى الأشياء الواقعية، وما تعكسه من قيم جمالية. وتعد الوحدة الفنية من الخصائص الجمالية البسيطة الكلية غير القابلة للتحليل، وتعد الوحدة أيضا مصدراً للخصائص الجمالية المركبة التى تقبل القياس بدرجات مختلفة. [24]

وهكذا، يمثل الجمال المطلق عند أفلاطون اعلى درجات التقييم الجمالي ، جمال المعاني والمفاهيم ، مما يفسر أهمية مقولات التصنيف الفني عند ديكاي ، حيث تبقى الأعمال الفنية الموضوعية لديه أعمالاً متوسطة أو سيئة جمالياً ، وبالتالى يعد حديث أفلاطون عن مطلقية الجمال وموضوعيته حديثاً عن نظرية بنائية نقدية فى الفن ، وهى نظرية – لا تفصل بين الخبرة الجمالية والخبرة النقدية بقدر تأكيدها على قيام الرؤية النقدية على أساس أنطولوجية الموضوع الجمالي فى عملية الخبرة بالموضوع الفني ذاته ، يقول ديكاي :" تقدم الطريقة القديمة – الطريقة الأفلاطونية – طريقة للحديث عن الفن المتوسط والسيء ، ويفضل الناس هذه الطريقة فى حديثهم عن الفن ."[25]

وفى سياق الأثر الأفلاطوني، يقسم ديكاي نظريات الأثر الأفلاطوني فى التقييم النقدي إلى نظريتين، وهما: النظرية الأفلاطونية الأولى التى تقرر عدم ضرورية أسباب النقد، والنظرية الأفلاطونية الثانية التى تقرر ضرورية أسباب النقدية. تعتقد الأولى بوجود مجموعة من الخصائص التجريبية والطبيعية Empirical and Natural properties فى أعمال الفن وموضوعات الطبيعة والتى يطلق عليها " الجمال" Beauty، والقيم الجمالية Aesthetic value، والجودة الجمالية Aesthetic goodness، وهى القيم التى ترتبط بالاستطيقا، مثل: اللون، والحجم، والشكل، والنغمات، والصوات. وفى نفس الوقت، تتضمن أعمال الفن، وموضوعات الطبيعة على خصائص القيم غير التجريبية، وغير الطبيعية والتى تُسمى بالجودة الأخلاقية Moral goodness، وهى الجودة التى ترتبط بالجمال أيضا [26]، وهو ما يفسر أثر الأفلاطونية الجمالية فى المفهوم المطلق للقيم عند ديكاي.

يذكر ديكاي – هنا – أن السمة الجذابة فى الأفلاطونية – 1) هى ما تثمر عنه من طريقة موضوعية خاصة بتقييم أعمال الفن، فالجمال لديه هو خاصية لموضوع موجود بالفعل فى مكان محدد حتى يكون محلاً للخبرة؛ هو خاصية موضوعية للشيء: لونه، وحجمه. إذن، قد يكون الحكم الجمالي لشخص ما حقيقياً، بينما يكون كاذباً عند آخر ما دام الموضوع قد يكون ذو خاصية للجمال أم لا. [27]

فى حين، تتحدد الأفلاطونية الثانية بالأولى، حيث تفترض أفلاطونية – 2) أن الشيء الموحد Unified thing – يكون جميلاً، وتكون كل الأشياء الجميلة ذات خاصية تجريبية حقيقية هى A، وبناءً عليه يكون أي شيء جميلاً عندما يكون لديه الخاصية A. وفى نفس الوقت ، يمكن للشخص اكتشاف خصائص تجريبية آخرى –تكون مرتبطة بالخاصية A ، وهى خاصية الجمال ، وترتبط عملية اكتشاف الخصائص الجمالية بقدرة الشخص على هذا الاكتشاف ، مما يؤكد إمكانية اكتشافه للقيم الجمالية بما لديه من قدرة على المعرفة بالشيء الجميل ، ولكن لا يمكنه بالضرورة تقدير جمالها .[28]

وفى نفس الوقت، تؤثر نظرية الفن عند أفلاطون على تشكيل مبادئ النظرية الوسطية الشارحة بوصفها نظرية فى عقلانية التقييم النقدي عند ديكاي ففى محاورة " الجمهورية "، يحدد أفلاطون الفن بوصفه محاكاة Imitation، ويعتبر ديكاي أن هذه المحاكاة هى حالة ضرورية من حالات وجود الفن الأفلاطوني بجانب إمكانيات وجود حالات ثانوية آخرى لاعتبار المحاكاة فناً أو لا. مما يعنى اهتمام أفلاطون بضرورة معرفة الماهية الفعلية للأشياء Knowledge of the real essence of a thing، وهو المنهج الذي يطلق ديكاي عليه " المنهج الخاص باكتشاف ماهية الفن عن طريق التأمل " The method of the Discovery –of-the – essence-of-art- by – reflection، وهو المنهج الذي يتأثر به زيف، وويتز وبخاصة من جانب رفض وجود حالة أو عدة حالات ضرورية لاعتبار شيئاً ما فناً، انطلاقاً من افتراض عدم وجود ماهية جوهرية لكل عمل فني.

يتحدد الفارق – إذن – بين نظرية المحاكاة والنظرية البنائية فى أشكالها المختلفة فى تحديد نظرية المحاكاة لعمل الفن – كما يذكر ديكاي – فى موضوع ثنائئ two places– ، فى حين يتحدد عمل الفن داخل النظرية البنائية فى داخل مكان – متعدد وأكثر تعقيداً فى سياق ثقافي – تاريخي .[29] وفى هذه الحالة ، تعد النظرية الفنية عند ديكاي سواء فى جانبها التقديري (النظرية البنائية) ، أو فى جانبها التقييمي (النظرية النقدية) عبارة عن نظريتي أفلاطون : الأولى والثانية + شيء ما ، مما يؤكد حقيقة امتداد بنائية التقييم النقدي إلى الأفلاطونية .

-2-

الموضوعية الجمالية فى تجريبية هيوم

يعتقد ديكاي بأن نظرية الذوق عند هيوم هى نظرية فى النقد الفني ، ويعترف أيضا فى مؤلفه :" عصر الذوق " عام 1996 بسمو نظرية الذوق عند هيوم من خلال مقالته : " فى مستوى الذوق " عام 1757 على غيرها من النظريات التالية: نظرية هيتشسون فى مقالته :" بحث فى أصل أفكارنا عن الجمال والفضيلة " عام 1725 ، ونظرية الكسندر جيرارد A.Gerard (1728- 1795) فى مقالته: "فى الذوق " عام 1759 ، ونظرية أرتشيبالد أليسون A.Aleson (1757- 1839) فى مقالته: "مقالات فى طبيعة ومبادئ الذوق" عام 1790 ، ونظرية كنت I. Kant (1724-1804) فى " نقد ملكة الحكم " عام 1790 ، ويعتبر ديكاي أن نظرية هيوم عملية ناجحة فى تناولها مبادئ الذوق وقواعده ، وفى حديثه عن كيفية اكتشاف هذه المبادئ والقواعد .[30]

يتحدد موقف هيوم فى ضوء علاقته بالرؤى الثلاثية فى الذوق والنقد الفني ، وهى : الرؤية الألمانية German view التى يمثلها كنت ، والتى تؤكد على وجود العقلانية القبلية كمصدر لقواعد التركيب الجمالي ، والرؤية الشكية Skeptical view التى ترفض أية محاولة خاصة بوضع مبادئ وقواعد جمالية فى الذوق والنقد ، والرؤية البريطانية British view التى تحدد التجربة كسمة مميزة فى عملية الذوق وعملية النقد ، إلاّ أنه يرفض الرؤيتين : الأولى والثانية لما يترتب عليها – كما يذكر ديكاي- من نتائج عبثية ، ويقبل الرؤية الأخيرة التى تؤكد على حقيقة وجود خصائص موضوعية ، هى كيفيات فعلية فى موضوعات الفن ، وتؤكد أيضا على وجود العواطف والمشاعر الذاتية الناتجة عن الكيفيات الموضوعية ، بوصفها أساساً فى حالات التقييم النقدي للفن .[31]

فمن جانب، يربط هيوم – كما يذكر ديكاي – بين حالات الجمال والأفكار المركبة، وبناءً عليه ترتبط كيفيات الذوق والقيم النقدية باللذة إما عن طريق مصادر داخلية أو عن طريق مصادر خارجية؛ إما عن طريق الأفكار البسيطة والأفكار المركبة، أو عن طريق الإحساسات الداخلية والإحساسات الخارجية، بدون أن ترتبط الأفكار البسيطة بالإحساسات الداخلية، ولا ترتبط الأفكار المركبة بالإحساسات الخارجية. وفى الحالتين، يكون الإحساس مصدراً للذة، مما يفسر حال توافق نظريته فى الذوق مع حالات حدس الخصائص – أساسية الجمال Beauty-making characteristics. لذا، يظل اللون أو الأفكار البسيطة موضوعات للجمال الذي يرتبط بالقبح من خلال العلاقة مع العاطفة.[32]

ومن ثم، يحدد ديكاي علاقات الاتفاق والاختلاف بين هيوم وغيره من الفلاسفة، على النحو التالي:

أولاً – يركز هيتشسون على الأفكار المركبة التى تحدد مجال الجمال الحقيقي، لأن الأفكار المركبة هى مصدر الحس الداخلي بالجمال The internal sense of Beauty، ومن الأفكار المركبة فكرته:" الوحدة فى الاختلاف " Uniformity in Variety، فى حين يستبعد الفيلسوف كل الخصائص التى تمثل أفكاراً بسيطة من مجال الجمال، مثل: اللون. وفى نفس الوقت، يفترض هيتشسون أن الإحساسات الخارجية، مثل: الرؤية، والسمع، بالإضافة إلى نشاطهم المعرفي هى استجابة للأفكار التى تنتج اللذة دون أن تكون صانعة الجمال.[33]

الأمر الذي يبرر اعتقاد هيوم بان حجة هيتشسون – كما يذكر ديكاي – لم تدعم نتيجته الميتافيزيقية التى تقرر وجود الإحساس الداخلي كأساس لنظريته فى الجمال. (34)

وفى نفس الوقت ، توجد علاقة متوازية بين الفيلسوفين ، فكلاهما – يهتما بقيمة التمثيل Representation's value ، إلاّ أنها رؤية ميتافيزيقية – تربط اللذة بوجود الإحساس بالجمال عند هيتشسون ، فى حين يكون التمثيل لدى هيوم ذو قيمة بطريقتين ، وهما : تكون التمثيلات الواقعية للمحاكاة ذات قيمة ، ويكون التمثيل لبعض الأشياء ذات قيمة فالفيلسوفين – يركزا على الحالات البسيطة عن الخصائص القابلة للإدراك الحسي ، وهو ما يفسر اتجاه هيتشسون نحو الجمال الكلي لدى كل الموجودات الإنسانية ، ويفسر محاولة هيوم لإصلاح حجة هيتشسون حتى تجمع مبدأ " الوحدة فى الاختلاف " بجانب خصائص آخرى (35).

وفى هذه الحالة ، يتضح أثر التوجه الهيومي فى نقدية ديكاي وبخاصة فى تقرير تعددية الخصائص الموضوعية كموضوع للتذوق الفني والنقد الجمالي ، وهو ما يفسر المفهوم المفتوح Open-Conception للقيمة لدى هيوم وأثره فى البنائية النقدية عند ديكاي ، حيث يعترف ديكاي صراحة بأنه يمكن تعميم رؤية هيوم حتى يمكن القول :" تعد أية قيمة فى عمل الفن هى قيمة معرفية فنية art and cognitive value ."(36) تتوافق حالة هيوم ، إذن ، مع القيمة المعرفية * جوهرية -الدلالة ، أو انعدام القيمة عند ديكاي ، وهى القيمة التى تشتق من قيمة الموضوع أو الحدث أو حالة الموضوعات التى تمثل خصائص عمل الفن ، أو لا تمثل قيمة. (37)

وفى نفس الوقت ، تؤثر نظرية هيتشسون على نقدية ديكاي وبخاصة فى اتفاق الفيلسوفين : هيتشسون وديكاي حول موضوعية الخبرة بالجمال ، وفى توافق القدرة على التذوق مع موضوعها " الوحدة فى الاختلاف " ، وهى قدرة معرفية أكثر من كونها ذو قيمة ، حيث تربط هذه القدرة بين العقل والعالم من خلال قيم التمثيل الفنية ، وتعمل هذه القدرة المعرفية – كما يذكر ديكاي – بطريقة واحدة فى مختلف الخبرات ، ومن ثم تكون اللذة هى الفارق الوحيد بين الخبرات عند هيتشسون ، وهى اللذة التى تنتج عن الخبرة الجميلة ، وفى هذه الحالة تصبح أعمال الفن موضوعات للجمال . (38)

ثانياً – يعتقد هيوم- كما يذكر ديكاي – بأن جيرارد هو الفيلسوف الأكثر كمالاً من الآخرين فى معالجته للعاطفة، حيث يدعى جيرارد بمعرفته للإحساسات الداخلية الخاصة بالذوق على أساس استبطاني، بالرغم من اعتباره ادعاء غير مبرر من وجهة نظر ديكاي. (39)

ثالثاً – يتفق الفيلسوفان : هيوم وأليسون فى الاعتقاد بالخصائص التعبيرية الذاتية ، إلاّ أن هيوم – يزيد عليها بالخصائص غير التعبيرية بوصفها أشكالاً جميلة – تجمع بين الوحدة والاختلاف ، بين اللون والبريق color and luster ، بين المحاكاة والدقة Exactness and Imitation ، حيث تعد هذه المعايير – كما يذكر جيمس شيللي J.Shelley – أحكاماً حقيقية – تقف وراء حالات التفضيل الجمالي (40) ، وفى نفس الوقت يؤكد هيوم علاقته بهيتشسون أكثر من جيرارد ، نظراً لاعتقاد الأخير بنشأة العاطفة عن طريق كيفيات العقل qualities of mind ، حتى ينتهي إلى تقرير جماليات كمال العقل الإلهي ، وهو ما يعرفه ديكاي بالغاية من البحث اللاهوتي .(41)

رابعاً – يحدد ديكاي أهم المبادئ الكنتية التى تمثل الرؤية الألمانية من منظور هيوم، فى: موضوعية الأحكام الجمالية وكليتها، والاتجاه نحو بنائية الفن نظراً لما يقوم به الخيال والفهم فى اللعب بالخيال الحر من تشكيل الخبرات: الجمالية، والعادية بطرق مختلفة. حيث يشكل العالم الخارجي مصدراً لكل الخبرات الكنتية، وتشكل قدرات الذهن أشكال: الحدس والخيال والفهم، البنية التى تشكل أيضا موضوعات الخبرة [42] ، فلا تكون الخبرة بالجميل خبرة خاصة بموضوع منفصل عن علاقاته مع الأشياء الأخرى. [43]

وفى هذا المقام، يتفق هيوم مع كنت فى موضوعية الأحكام الجمالية دون كليتها، وفى التوجه البنائي، نظراً لتجاوز هيوم أسوار القلعة الذاتية الدوجماطيقية، وما تتصف به من حالات الضرورة والكفاية والتحديد، من أجل قبول هيوم حالات الإمكانية والتعددية الثقافية. الأمر الذي يفسر اتفاق هيوم مع الفلاسفة الآخرين فى تدعيم الرؤية الخاصة بوجود قدرة على الذوق، وهى الرؤية التى تقرر وجود بنية أو بنيات محددة أو مركبة من البنيات الذهنية mental structures التى تمارس عملها عندما تدرك موضوعات التذوق.

خامساً – تتحدد أهمية السيناريو الفني السابق حول نظرية الذوق بصفة عامة بوصفها محاولة خاصة بإثبات العلاقة الارتباطية الضرورية بين التقدير الفني والتقييم النقدي عند ديكاي. فمن جانب، لم يحاول هيوم – كما يذكر ديكاي – الادعاء بوجود " القدرة على الذوق " بقدر اعتقاده بارتباطها بالعاطفة، فالتذوق لدى هيوم إنما يعتمد على عملية التقييم الذاتية. ومن جانب آخر، ترتبط عملية التقييم الذاتي لديه بالموضوعية، موضوعية الأحكام الجمالية، وهو ما يفسر مفهوم " حالة العبث " futility عند ديكاي؛ عبث البحث عن الشروط الضرورية والكافية للجمال على نحو كلي. يتفق ديكاي مع هيوم أيضا فى تقريره فعالية الحالة الذهنية من خلال اتجاه الوعي الذاتي نحو الموضوع الجمالي، وهو ما يفسر كيف يعد اللون خاصية جمالية ذوقية جمالية عند هيوم. [44]

يتفق ديكاي مع هيوم أيضا فى تقرير مبدأ الاستحالة، وهو المبدأ الذي يعتمد عليه هيوم فى حجته:" زوج غير متناسب " A Disproportionate pair "، وهو الاعتقاد بحالة الاختلاف فى القيمة بين أعمال الفن، مما يعزو إليه أفضلية بعضها عن بعض جمالياً، ويتفق الفيلسوفان فى الاتجاه نحو أسس المقارنة بين أعمال الفن، الأمر الذي يؤكد اتفاقهما حول مبدأ تعددية القواعد والمبادئ الممكنة، وفى كل أشكال المبادئ تكون الخبرة الواقعية هى الأساس.

وما دامت هذه المبادئ أسساً تفسيرية للجمال أو القبح، فالمتذوق – يكون فى موضع الناقد، وهو ما يتوافق مع العلاقة الضرورية بين التقدير والتقييم عند ديكاي، وهو ما يفسر أيضا ما ينتهي هيوم إليه فى مقالته:" فى مستوى الذوق " عندما يصف مستوى الذوق بوصفه حكماً ارتباطياً بخير النقاد joint verdict of good critics، بحيث يعد هذا الحكم طريقة صحيحة فى عملية صناعة القرار بخصوص العواطف الإنسانية. تتجه الأحكام الهيومية هنا – كما يذكر ديكاي- أولاً – نحو كشف جماليات الأعمال الفنية وعيوبها من زاوية الخصائص الموضوعية، وثانيا – تقرير حقيقة وجود الجماليات والعيوب معاً كأسس للأحكام الجمالية التى تجعل هذه الموضوعات حسنة، أو سيئة، أو متماثلة. [45]

فمثلاً، تشترك مبادئ التقييم الفني عند هيوم مع الكيفيات الجمالية والأخرى الأخلاقية فى شعر النبلاء. حيث يحدد هيوم الكيفيات الجمالية فى : قوة التعبير Force of Expression ، ووضوح التعبير Clearness of Expression ، واختلاف الابداعات variety of inventions ، والصور الطبيعية للعواطف الاجتماعية Natural pictures of gay passions ، والصور الطبيعية للعواطف الغرامية Natural

pictures of the Amorous passionsويحدد العيوب ، فيما يلي : القصص الوحشية غير المتوقعة Monstrous and improbable fictions ، والأنماط الهزلية Comic styles ، والأساطير الغريبة Bizarre mixture of series ، والرغبة فى التوحد wanting to coherence ، والمقاطع المستمرة فى الرواية continual interruptions of Narration . وبالتالي، ترتد هذه العيوب إما إلى انعدام الوحدة أو إلى انخفاض درجتها، مما يثبت -أولاً- أن انخفاض درجة القيمة الايجابية قد يظهرها كقيمة سلبية عند هيوم، بينما تكون قيمة الوحدة إيجابية دائماً لدى هيتشسون. وفى هذه الحالة، توجد قيمة سلبية واحدة لدى هيوم وهى انخفاض درجة الوحدة الفنية، وتوجد لديه ثماني قيم ايجابية، وهى: الوحدة من حيث (الانسجام والتصميم والعقلانية) بوصفها الدرجة الأعلى فى سلم القيم الجمالية، ثم الاختلاف، وقوة التعبير، ووضوح التعبير، وبريق اللون، والصور الطبيعية للعواطف الاجتماعية، والصور الطبيعية للعواطف الغرامية، وأخيراً دقة المحاكاة. [46] ويثبت –ثانياً- العلاقة الضرورية بين بنائية ديكاي ونظريته فى التقييم النقدي وبخاصة عندما يكون هيوم دعامة أساسية فى فلسفته.

-3-

ثالوث الخبرة الأداتية: زيف، وجودمان، وبيردسلي

يمثل كل من: زيف، وجودمان، وبيردسلي أسساً فلسفية – تؤثر بفعالية فى النظرية الوسطية الشارحة بوصفها نظرية فى التقييم النقدي عند ديكاي. حيث يعبر كل منهم عن الخبرة الأداتية للفن، ومركزية الموضوع الجمالي فى عمليتي: التقدير الفني والتقدير الجمالي، وموضوعية الخصائص الجمالية، وقيم الخصائص. وبالتالي تعد فلسفاتهم مقدمات ضرورية فى النظرية النقدية عند ديكاي، مثلما تعد نظريته البنائية مدخلاً جوهرياً إلى نقديته البنائية.

أولاً – من ناحية زيف ، يعتقد هذا الفيلسوف بموضوعية العمل الفني الذى يكون لديه –كما يذكر ديكاي – شيئاً ما لديه خصائص كافية والتى ترمز إلى سمات حالة متميزة ما ، وهى الحالة التى تجعل الحالة الوصفية عملاً للفن ،بحيث تكون هذه الحالة المتميزة مثمرة ومحددة وواضحة ، وبالتالي يعتمد وجود عمل الفن على التماثل المكاني ، والتماثل مع الحالة الوصفية .[47] وهنا ، قد يتفق الفيلسوفان : زيف وديكاي حول موضوعية العمل الفني ، إلاّ أن خاصية الواقعية الفنية art factuality – تظل شرطاً غير ضرورياً لدى زيف ، فى مقابل ضروريتها عند ديكاي بجانب شروط آخرى ،[48] حيث يقول زيف – كما يذكر ديكاي - :" يكون العمل الفني حسناً good لو وفقط لو يقوم شخص ما بإنجاز الفعل المناسب فى هذا العمل ، فى ظروف مناسبة ضرورية وكافية ، وبالتالي يكون العمل الفني مثمراً فى حدوده الخاصة . In its own sake "[49] وفى هذه الحالة، تكون الخبرة الفنية عند زيف مستقلة ؛ أي لا تكون خصائصها إشارية، وبناءً عليه يستطيع المتذوق / الناقد تكوين خبرة ثرية جمالياً فى ضوء علاقته مع العمل الجيد.

وهكذا، يوجد نوعان من الخبرة عند زيف ، وهما : الخبرة الفنية – استقلال ، والخبرة الجمالية – أداتياً ، حيث يتناول ديكاي النوع الثاني الذى يتوافق مع مبادئ وأسس نظريته الوسطية الشارحة بوصفها نظرية نقدية ، وهو ما يبرر نقده لموقف زيف من الذاتية

، بقوله :" يتجنب زيف النسبية Relativism عن طريق اتجاهه نحو اقصاء الأشخاص (الفنانين) من الصورة عندما يؤكد على وجود فعل واحد- يكون ملائماً مع العمل الفني ... وفى حقيقة الأمر ، لم يستطع زيف استبعاد هذه النسبية عندما قرر إمكانية تجاوزها عند اختلاف الناس (المتذوق والناقد) حول الاهتمام بخبرة عمل الفن ."[50]

وبالتالى، يؤكد زيف ويتفق معه ديكاي على العلاقة الضرورية بين نظريته الفنية ونظريته فى النقد الفني، مادامت الخبرة الجمالية لديه هى أكثر فعالية فى علاقتها بالمتذوق الناقد عن علاقتها بالفنان، وهو ما يفسر اهتمام زيف بحالات التقييم الفني ودرجاته فى حدود فنية موضوعية، حيث يذكر ديكاي فى الفصل الثالث، من مؤلفه:" تقييم الفن " أنه:" لقد بدأت مرحلة تاريخية جديدة عام 1958 فى نظرية التقييم النقدي، وبخاصة عندما ظهر مؤلف بول زيف:" الأسباب فى النقدية الفنية".[51]

ثانياً – تكون أعمال الفن عند جودمان رموزاً – تربط أعمال الفن بأشياء خارجية، وبعلاقات معرفية، وبالتالي يكون الفن تمثيلياً عندما يتضمن محتوى هذه الأشياء، إلاّ أن التمثيلية – لا تعني استقلالية الخبرة – وفقاً لما يذهب الباحث إليه من قبل – وبخاصة لأن الخبرة الفنية لدى جودمان هى خبرة رمزية معرفية – ترتبط بموضوعها الذي يقع خارج حدود عمل الفن، وهو ما يفسر اعتبار القيمة الفنية لديه اشارية. Referentiality

وعلى ضوء هذه القيمة، يضع جودمان أسس الخبرة الفنية والنقد الفني، ويحدد جودمان – كما يذكر ديكاي- ثماني ظواهر جماليةAesthetic Symptoms للخبرة الفنية، وهي: القوة الرمزية Symbolic Density، والقوة السيمانتيكية Semantic Density، والمبالغة الرمزية Syntactic Repleteness، والتمثيل Exemplification، والإشارة المركبة والمعقدة multiple and complex reference. وبالتالي، تتحدد رؤية جودمان فى أربعة تقريرات، وهى:

1- يكون عمل الفن رمزاً – يرمز إلى شيء ما عن طريق: الوسائل الفنية أو الوصف، والتمثيل، والتعبير، أو بطريقة آخرى تجمع بينهم.
2- تكون الرموز معرفية.
3- يكون الغرضي فى ذاته ومن أجل ذاته معرفياً.
4- يكون تقييم الفن بالطريقة التى تساهم فى تحقيق غرضه. [52]

ثالثا- من ناحية بيردسلي، يتفق هذ الفيلسوف مع زيف فى تقرير موضوعية الخصائص غير الإشارية، مما يؤكد نوع الخبرة – باستقلال لديهما، ويؤكد أيضا الخبرة الأداتية ودورها فى التقييم النقدي. فالخبرة الجمالية عند بيردسلي – كما يذكر ديكاي – هى خبرة موضوعية Detached؛ أي تكون أعمال الفن مدركة من خلال عملية التدريب والممارسة، حتى يبدوا العمل الفني مركزاً للخبرة – باستقلال، وبالتالي يمكن تقييم أعمال الفن على أساس خصائص غير الإشارية. [53] The non-referential aspects

وهكذا، يعد بيردسلي تقليدياً فى رؤيته وبخاصة عندما ترتبط عدم قدرته على إدراك قيمة الدلالة برؤيته للخبرة الجمالية بوصفها الإنتاج المناسب فقط من أداتية الفن. وفى هذه الحالة، يشبه بيردسلي – كما يذكر ديكاي – فلاسفة التذوق فى نظريته الجمالية، الذين يعتقدون بأن أعمال الفن الجيدة هى أعمال ذات قيمة أداتية بدرجة حقيقية، وبالتالي يكون الفن قابلاً للتقييم بناءً على ما ينتجه من خبرة جمالية ذات قيمة أيضا. [54]

وبالتالي، تكون الخبرة لدى بيردسلي مدخلاً ضرورياً إلى نظريته فى النقد الفني، مما يؤكد على العلاقة الضرورية بينهما، وهي العلاقة التى انعكست على الموقف النقدي لدى ديكاي. ففى مناقشة الأخير للخبرة الجمالية عند بيردسلي ،فى مؤلفه :" الاستطيقا : مشكلات

فى الفلسفة النقدية " عام 1958 ، يؤكد ديكاي على اتجاهه نحو البحث عن الأسباب النقدية Critical Reasons فى الاستطيقا أولاً قبل الخبرة الجمالية .[55] حيث تتحدد الأسباب النقدية فى الاستطيقا عن طريق ترتيب القيم الجمالية تدريجياً ، وفى هذه الحالة ،يكشف ديكاي على وجود مرحلتين للخبرة الجمالية عند بيردسلي ،وهما العملية الأولى عام 1958 والتى تتصف الخبرة فيها بمجموعة من القيم الجمالية المعيارية : الايجابية والسلبية معاً ،وهى : الوحدة (التطابق والكمال) ،والقوة ،والتركيب وهى قيم موضوعية معيارية إيجابية والتى تكون الخبرة فيها موجهة – الموضوع Object – Directedness ، وأما القيم الجمالية الذاتية فهى : الوحدة الذاتية ،والقوة الذاتية ،والتركيب الذاتي . فى حين، تنقسم الخبرة الجمالية لديه بخمس سمات فى صورتها الثانية عام 1978 وهى: الوحدة، والاكتشاف فى الفعال، ثم الإحساس بالكلية، والحرية الشعورية felt freedom، ثم العاطفة الموضوعية؛ الإحساس بالموضوعات التى يرتكز الاهتمام الجمالي عليها.[56]

وهكذا ،تشكل هذه الخصائص الجمالية عند بيردسلي الخبرة الجمالية ،بحيث تكون الخصائص الجمالية قيماً جمالية ،وبالتالي فالقيم الجمالية هى التى تنتج الخبرة الجمالية ،مما يفسر أولاً – يفهم بيردسلي النظرية النقدية فى علاقتها بالخبرة الجمالية نفسها ، فى حين يفهم ديكاي النقدية فى علاقتها بأعمال الفن ،ثانياً – تتجه النظرية النقدية لدى بيردسلي إلى القيم الجمالية من أجل تحديد درجاتها من منظور السمات المعيارية ، ثالثاً – تتحقق قيمة أعمال الفن فيما تنتجه من خبرات – تكون ذات قيم معيارية موضوعية فى ذاتها ،وبالتالي تكون خصائص الموضوعات الجمالية أداتية فى إنتاجها للخبرات الفنية .

رابعاً – وهكذا، تتضح حالة التشابه بين زيف وبيردسلي، بينما يتحدد الفارق بين بيردسلي وجودمان فى نقطة المبادأة، ففى حين يبدأ بيردسلي بالخبرة الجمالية – استقلالاً من أجل تقديم حالة من النقد الفني، يبدأ جودمان بنظرية الفن الرمزي لإنتاج أيضا حالة من تقييم الفن. [57] وفى نفس الوقت، يصدق الفيلسوفان: بيردسلي وجودمان عندما يقررا أداتية بعض خصائص أعمال الفن والتى يترتب عليها خبرات جمالية ذات قيمة – تكون قابلة للنقد. فى حين، يخطأ جودمان – كما يذكر ديكاي – عندما يعتقد برمزية العمل الفني حتى تكون خاصيته ذات قيمة، ويخطأ بيردسلي أيضا عندما يرفض قيمة الخاصية الإشارية، الأمر الذي يبين الفارق بين سمة القيمة عند بيردسلي بوصفها حيازيه possessive، فى مقابل إشارية القيمة عند جود مان Goodman's Referentiality.[58]

ومن ثم ،يؤكد ديكاي على العلاقة الضرورية بين النظرية الجمالية والنظرية النقدية لدى فلاسفة ثالوث الخبرة الأداتية ،حيث تعد الأولى مقدمة ضرورية للنقدية ،وهنا ،يبدو اعتراف ديكاي برفض هذه الضرورة بمثابة الإعلان عن اختلاف نقديته عن جمالية الفلاسفة الآخرين ،خوفاً من اتهامه بأن نظريته البنائية هى نظرية تلفيقيه أكثر من كونها ابداعية ،إلاّ أن ادعاءه برفض العلاقة الضرورية بين البنائية والنقدية – لا يتوافق مع تفسيراته العميقة لهذه النظريات الجمالية ،ولا يتوافق مع إعلانه المتكرر دائماً عن استمرارية أثر بيردسلي فى نظرياته الفنية . وبالتالي ،فقد أثر الثالوث الجمالي فى بناء النظرية البنائية والنظرية النقدية عند ديكاي ،فى حين تسيطر جماليات بيردسلي على بنائية ديكاي أكثر من نقديته ،وتسيطر جماليات جودمان فى نظريته النقدية أكثر من بنائيته ،الأمر الذى يعنى إمكانية تقرير بيردسلية النظرية البنائية عند ديكاي ،وأيضا تقرير جودمانية نظريته النقدية ،ونظراً لاعتبار نظريته البنائية هى أساس النقدية لديه فإنه يعتبر أن بيردسلي هو فيلسوفه الرئيس المفضل ،مما يفسر محاولته الدائمة تعديل رؤية بيردسلي سواء فى سياقها الجمالي أو النقدي ،حتى

ظهرت نظريته الوسطية الشارحة التى تجمع بين القيم التمثيلية والقيم التعبيرية معاً فى بناء ثقافي واحد – يحيا فيه كل من : بيردسلي وجودمان وآخرون .

****

-ثالثاً-

أسس النظرية النقدية

تعتمد النظرية الوسطية الشارحة كنظرية فى التقييم النقدي عند ديكاي على أساسين مرتبطين معاً، وهما: مفاهيم الفن، والموضوع الجمالي.

-1-

مفاهيم الفن

يقدم ديكاي نوعين من مفاهيم الفن، وهما: مجموعة المفاهيم غير الملائمة، ومجموعة المفاهيم الملائمة، فالأولى هى مفاهيم غير بنائية للفن، كما تعبر عن فعاليات النوع الطبيعي The natural – kind activities التى تقرر استمرارية وجود الفن نتيجة للسلوك الطبيعي، فالعاطفة – مثلاً – هى تعبير عن ظاهرة النوع الطبيعي. وأما المفاهيم الملائمة للفن فهى المفاهيم الناتجة عن الخبرة البنائية، وترتبط بفعاليات النوع الثقافي. وفى هذه الحالة، يتضح عدم تناقض نوعي المفاهيم بقدر ما يعنيه ديكاي من قدرته على التمييز بينهما، فالقوى الثقافية هى فعاليات اجتماعية بنائية – تكون لدى الأفراد نتيجة لوضعهم فى تنظيم اجتماعي، الأمر الذي يحدد معنى " البنائية " عند ديكاي – وعلى حد ذكره – بالمعنى الاتفاقي فى المعجم الفلسفي، وبالتالي لا يعتقد ديكاي بأن فعاليات النوع- الثقافي يتناقض مع فعاليات النوع – الطبيعي فى مجال الاستطيقا مثلما يذهب جوزيف مارجوليس Joseph Margolis (1924-) إليه.[59]

وما دامت بنائية ديكاي نظرية تركيبية structural أكثر من كونها تاريخية historical، فقد تجمع فى داخلها أيضا بين المفاهيم غير البنائية دون أن تتجاهل التاريخ، وهو ما يفسر قوله:" تعد النظرية البنائية – سواء فى رؤيتها الأولى أو الأخيرة – تركيبية أكثر من اعتبارها تاريخية وبدون أن تتجاهل التاريخ، وبالتالي لا تنكر النظرية البنائية حالة الارتباط بين محتوى الفن من جانب فعاليات النوع الطبيعي، والخصائص الجمالية الشكلية من جانب فعاليات النوع الثقافي."[60]

فمن جانب ،تظهر مفاهيم الفن غير الملائمة بنائياً فى نظريات الاتجاه الجمالي ،وهى محاولات فلسفية خاصة بنظرية الانتباه الموضوعي objective attention عند جيروم ستولنتز G.Stolintz (1925-) ،ونظرية الادراك الجمالي Aesthetic Perception عند ڤيرجل ألدريش V.Aldrich (1903-1998) ،ونظرية المسافة النفسية Psychological Distance لدى إدوارد بولوف E.Bullough (1880-1934) ،حيث يشترك فلاسفة هذه العمليات accounts – كما يرغب فى تسميتها ديكاي – فى حالة الاعتقاد بوجود قوة فردية ،وظيفة محددة- تعمل على تغيير الخصائص غير الجمالية إلى جمالية ،وتجعل الجمالية مقبولة ،وأيضا فى الاتجاه نحو تقرير موضوعية الجمالي ،وفى تأكيد

العلاقة بين الخبرة والنقدية ،يجسد ديكاي هذه الاعتقادات بقوله :" تذهب النظريات الجمالية إلى وصف حالة الوعى الموضوعي (الادراك والانتباه) ،والخبرة الخاصة بهما بوصفهما حالة ضرورية من أجل وجود الشيء جميلاً أو حالة ضرورية لإدراك الجمال فى شيء ما ،وأما ادراك الشيء فى علاقته بشيء آخر إنما يجعله غير جميلاً ،ولا يمكن للشخص ادراك جمال هذا الشيء ،الأمر الذى أدى إلى ظهور مفهوم الموضوعية والتجردية Disinterestedness .[61]

ومن جانب آخر، تتكون بنية الاتجاه الجمالي عند ديكاي من عنصرين، وهما: الادراك الحسي perception، والأحكام الجمالية (الانتباه) attention. تشير الأحكام الجمالية إلى الإدراك الحسي للموضوعات الجمالية، حتى يصبح أي موضوع جمالياً دون النظر إلى خصائصه المحددة، فى حالة تغير ادراكه الحسي الجمالي فقط. [62]

فالاتجاه النقدي لدى ستولنتز هو اتجاه تفسيري وتحليلي – يتجه نحو التبسيط دون الغموض والتركيب، يتجه نحو التركيز على البناء الموضوعي للعمل الفني أكثر من الاتجاه نحو المضمون الأخلاقي حتى يتمتع الشخص بالعمل جمالياً. فى حين ،يعتقد ديكاي بالمعنى الأخلاقي فى أعمال الفن أحياناً ،ويعد هذا المعنى من أهم الخصائص الفنية ، وهو ما يفسر اهتمام النقاد غالباً بالمحتوى الأخلاقي فى أعمال الفن ،وبخاصة عندما يركزوا انتباههم على الخبرة النقدية أكثر من الاتجاه نحو تفسير طريقة اختلاف البعد الأخلاقي .[63] وفى هذه الحالة ،يدرك ديكاي الاتجاه الجمالي عند ستولنتز بوصفه فعلاً عادياً – يحدث بطريقة موضوعية من خلال الانتباه الموضوعي والتعاطفي Disinterested and Sympathetic attention لأى موضوع – يكون قابلاً للإدراك والمعرفة فى حدوده الخاصة فقط ،فالموضوعية لديه – إذن- تتحدد معالمها فى عدم ارتباط العمل بأي غرض ، كما تعنى العاطفية قبول الموضوع فى حدوده الخاصة حتى يمكن للناقد تقييمه .[64]

وفى نفس الوقت، ينقد ديكاي نظرية الانتباه الجمالي عند ستولنتز ويصفها بالاضطراب، فيقول:" تبدو نظرية الانتباه الجمالي مضطربة لأنها لا تفسر علاقة المذهب النقدي بتقدير الفن، ولا تفسر أثر المضمون الأخلاقي على التقدير الفني فى عمل الفن." [65] حيث يتبين من هذا القول، ما يقرره ديكاي من وجود علاقة ضرورية تبدأ من الحديث عن النظرية البنائية للفن ثم المحتوى الأخلاقي ثم النظرية النقدية، وهى علاقة جمالية – تسير فى اتجاه النقدية، وبناءً عليه تتحدد علاقة النظرية النقدية بالنظرية البنائية فى علاقتها البعدية، وتتحدد علاقة البنائية مع النقدية فى علاقتها القبلية، بحيث يمكن فهم النوعين معاً فى سياق ثقافي، هو عالم الفن. الأمر الذي يبرر نقده لجمالية ستولنتز الذي يبدأ بالنقدية لينتهي بالجمالية، وبخاصة عندما يقول ستولنتز -كما يذكر ديكاي – أنه:" تلعب النقدية دوراً هاماً فى اعداد الناس لتقدير خصائص الفن ... وكأن النقدية لديه – كما يذكر ديكاي – توجد قبل أعمال الفن."[66]

فى نفس السياق ، يشيد ديكاي بنظرية " الرؤية بوصفها ..." seeing as عند ألدريش ، وهى الرؤية الأكثر ارتباطاً بمفهوم الموضوع الجمالي المناسب للتقدير والنقدية ، حيث يحدد ألدريش الموضوع الجمالي بوصفه مجموعة من الخصائص التى تظهرها خبرة الادراك الحسي الجمالي ، ويقسم الفيلسوف هذه الفعالية الادراكية إلى ثلاثة أنواع ، وهى :

الادراك الحسي عن طريق الملاحظة observation ، والادراك الحسي عن طريق الفهم prehension ، والادراك الحسي عن طريق الشيء المادي material thing ، وأما الذى يحدد طبيعة هذا الشيء فهو طبيعة ادراكه ، أي أنه يكون لشيء مادياً عند ادراكه فى مكان فيزيقي ، ويكون جمالياً عند ادراكه فى مكان جمالي عن طريق عملية التركيز على أجزاء مناسبة فى الموضوع الجمالي.(67)

وأما نظرية المسافة النفسية عند بولوف فهى عملية سيكولوجية – تحدث نتيجة لما يقدمه الفنان من عمل فني: تصوير، ومسرحية، ... إلخ بعيداً عن اهتماماته الذاتية (68) out of gear، ويعرفها أيضا بأنها:" ظاهرة سيكولوجية – تعبر عن اتجاه المتلقي نحو موضوع ما بدون التعبير عن اتجاهه الجمالي، وبالتالي تكون المسافة النفسية شرطاً ضرورياً غير كافياً للاتجاه الجمالي."(69)

تعكس المسافة – هنا – مستوى الوعي الجمالي الذي يتحقق فى فصل الاقصاء الذاتي بوصفه فعلاً ضرورياً، وبناءً عليه يجوز فهم الفن فى حالة العزل الذهني mental insulation للضرورة المادية حتى يكون عمل الفن ممتعاً. وفى نفس الوقت، يفترض العامل هذه المسافة لكي تكون مكوناً فيزيقياً لنوع محدد من الوعي الذاتي الذي يربط بين الفاعل وعواطفه، ومن ثم يصبح هذا النوع منتجاً للخبرة الجمالية. مما يعزو إليه، إشادة بيردسلي – كما يذكر ديكاي – بموضوعية الخبرة الجمالية عند بولوف التى تفسر أسباب الموضوعية الجمالية أكثر من التركيز على الميكانزمات السيكولوجية لديه، (70) ويفسر أيضا نقد ديكاي لنظرية الاقصاء النفسي وبخاصة عندما يرفض تقرير وجود ما يُسمى بالقوة النفسية psychological التى تمنع وقوع الفعل النظري أو الأفكار العملية. (71) يعتمد ديكاي – إذن- فى نقده السابق على ما يُسمى – كما يذكر روبرت ويلكنسون – بنصل أوكام. Occam's razor (72)

ومن ثم ، يحدد ديكاي مفهوم الفن فى الاتجاه الجمالي بالمفهوم التمثيلي ، وفى هذه الحالة يعد محتوى العمل الفني نفسه مركزاً للخبرة الجمالية الموضوعية فى ارتباطها بالأشياء الفعلية فقط ، والتى ينبغي أن تكون غاية النقدية ، وبالتالي تبدو العلاقة ضعيفة بين الخبرة الجمالية والنقدية لدى هؤلاء ، الأمر الذى يفسر إشادة ديكاي بعقلانية بيردسلي ، فيقول :" وعلى عكس فلاسفة الاتجاه الجمالي ، يتناول بيردسلي الاستطيقا من خلال المذهب النقدي والتقدير ، وقد أطلق على رؤيته الميتانقدية metacriticism ، وهى الرؤية التى تقدم الموضوع الجمالي بوصفه شيئاً – يترتب عليه إثبات معنى واحد جوهري بين الموضوعات الجمالية والتقدير والمذهب النقدي."(73) مما يعكس المفهوم الرومانتيكي للفن عند بيردسلي ودوره فى تشكيل بنائية ديكاي الأخيرة ، فى مقابل تجاوزه لأسطورة الاتجاه الجمالي .* حيث يستند المفهوم الرومانتيكي للفن على مبدأين ، وهما : أولاً – عندما يتضمن الوجود الخاص ببنائية ما العديد من حالات الصدقtruth conditions الخاصة بأن A هى عمل فني ، إذن تكون الأعمال الفنية موضوعات بنائية بشكل جوهري .

ثانياً – عندما يتضمن الوجود الخاص ببنائية ما العديد من حالات الصدق الخاصة بأن هذا العمل الفني ذو خاصية أ، عندما تكون أ خاصية عادية a normal property للأعمال الفنية، إذن تكون الأعمال الفنية موضوعات بنائية، جوهرياً. (74)

وأما المفاهيم البنائية للفن عند ديكاي فهى المفاهيم التى تثبت كيف تقدم الأعمال الفنية خبرات جمالية قابلة للتقييم النقدي بطريقة – لا تقصي الخبرات الفنية الأخرى، الأمر الذي يفسر العلاقة الارتباطية الضرورية بين نظريتيه: البنائية الفنية، والنقدية، ويفسر أيضا بنائية الفن عبر التاريخ فى مقابل رفض نقد جيرهارد ريمب* G. Rump (1947-) .

يقدم ديكاي ثلاثة مفاهيم للفن، وهى : المفهوم الوصفي، والمفهوم التصنيفي، والمفهوم التقييمي، وعلى أساس هذه المفاهيم يقيم الفيلسوف بنائيته التى مرت بمرحلتين، وهما: المرحلة البنائية الأولى التى تمتد من عام 1969 حتى عام 1974، والمرحلة البنائية الأخيرة عام 1984. وفى الحالتين، يقصد ديكاي بالعملية البنائية أنها الفكرة التى تقرر أن الأعمال – تكون فنون بسبب الموضع الذي تشغله هذه الأعمال فى داخل السياق البنائي. institutional context [75]

ففى المفهوم الوصفي للفن، يكون الفن:" (1) واقعة فنية an artifact، و (2) التى يمنحها المجتمع أو أية مجموعة اجتماعية فرعية حالة خاصة من أجل التقدير الفني. appreciation "[76] ويعد هذا المفهوم الوصفي أساساً لنظريته البنائية الأولى عام 1969.

يتضمن المفهوم الوصفي عند ديكاي على عدة أمور، ومنها:

1- يركز ديكاي – كما يذكر تيد كوهين T.Cohen (1939-2014) – على الخصائص المشتركة للفن ، مما يفسر اتفاقه مع التقليديين فى تحديد الفن بوصفه : محاكاة ، تعبير ، شعور ...إلخ ، بالإضافة إلى أن تركيزه على هذه الخصائص إنما ينشأ من اعتقاده بأن الموضوعات القابلة للإدراك الحسي هى أعمال فنية ، وبالتالي يقبل ديكاي أية خاصية مجرده بوصفها خاصية اجتماعية* من خلال مراقبته لعمل الفن ، وهى الخاصية التى يمكن ادراكها فى أية بنية ، يقول ديكاي :" ما لم تستطع العين اكتشافه ، يكون ذو طبيعة مجردة ومركبة ، وتكون خاصة بالوقائع الفنية ."[77]

2- تعد كل واقعة فنية فناً ، وهو ما يفسر عدم قبوله لأعمال دوشامب ،مثل ، النافورة ، والمبولة بوصفها فنون ؛ فالعمل الفني هو واقعة موضوعية ذات خصائص فنية قابلة للتقييم والنقد ، والتى تكون ممنوحه وليست مكتسبة .

3- يعد التقدير الفني حالة ضرورية وكافية لوجود عمل الفن .

4- لا يكون التقدير الفني – فى هذه الحالة – مقدمة ضرورية للتقييم النقدي، مما لا ينفي وجود حالة التقييم النقدي فى داخل عملية التقدير، وأما الذي يعنيه فهو اعلاء قيمة التقدير الفني من خلال المفهوم الوصفي للفن.

5- يتأثر ديكاي بمذهب الدادية* Dadaism فى كشف ماهية الفن البنائية، وهى بنائية مشكِّلة Constitutive وليست منظِّمة Regulative. وفى هذه الحالة، يتفق الباحث مع نقد أ. ل. كوثي A.L. Cothy فى مؤلفه:" طبيعة الفن " عام 1990 لبنائية ديكاي من جانب إمكانية ارتباط البنائية المشكِّلة بغرض الفن art's purpose، فى الوقت الذي يقرر ديكاي فيه موضوعية البنائية فى مقابل رفض الغرضية، [78] كما لا يتفق الباحث مع اعتقاد كوثي بفشل ديكاي فى تحليل بنائية الفن وبخاصة لأنه يعتمد فى نقده لديكاي على رؤيته البنائية الأولى – التى يستغني ديكاي بنفسه عنها – دون ادراكه النظرية البنائية الأخيرة.

وأما المفهوم التصنيفي للفن عند ديكاي فهو يعني: " يعد عمل الفن بالمعنى التصنيفي واقعة خاصة بنوع مُبَدع لكي يكون مقدماً إلى جمهور عالم الفن."[79] ويعد هذا المفهوم أساساً لبنائيته فى مرحلتها الثانية عام 1971، حيث يعكس هذا المفهوم مجموعة من الأمور، ومنها:

1- عمل الفن هو واقعة فنية.
2- يقوم فنان أو أكثر بإبداع الواقعة الفنية.
3- يكون الابداع من أجل تحقيق خصائص عالم الفن بوصفه بنية اجتماعية فعلية.
4- تكون الحالات الفنية الممنوحة من أجل التقدير الفني.
5- لا تعد حالة التقدير الجمالي هى الحالة الوحيدة فى عالم الفن، وبالتالي يرفض ديكاي – على حد ذكره – اعتبار الحالة التقديرية أساساً – يجعل شيئاً ما موضوعاً جمالياً، وبخاصة عندما يجوز امتداد التقدير من أعمال الفن إلى الأعمال غير الفنية. [80]
6- لا يتعارض التقدير الفني مع حالات التقييم النقدي لأن ترتيب الفنون إنما يخضع لدرجات تقييمها نقدياً، بجانب إمكانية اعتبار سمات المفهوم التصنيفي خصائص جمالية – تعد معايير للحكم الجمالي وتفسيراته.
7- يتميز، إذن، المفهوم التصنيفي للفن عن الوصفي بإعلان ديكاي عن الحاجة إلى التقييم النقدي فى المفهوم التصنيفي، واعتباره أساس عمليات التصنيف.

وفى عام 1974، يجمع ديكاي بين مفهومي الفن: الوصفي والتصنيفي ليكونا معاً أساساً لنظريته البنائية الأولى، فيقول:" يعد عمل الفن بالمعنى التصنيفي هو: (1) واقعة فنية، و (2) مجموعة من الخصائص aspects التى يمنحها الفنان أو مجموعة من الفنانين من أجل التقدير، ولمصلحة بنية اجتماعية فعلية هى عالم الفن."[81]

يجمع ديكاي فى هذا المفهوم بين الخصائص سابقة الذكر، بالإضافة إلى ما يلي:

1- يوضح المفهوم التصنيفي – الوصفي للفن حقيقة النزعة العلمية التجريبية لدى ديكاي، وهو ما يؤكد حواره مع النظريات النفسية، بجانب تركيزه على دور المدخل المعرفي فى عملية التقدير، وعملية النقد، وهو ما يفسر اهتمامه أيضا بالتصنيف المقولي للفنون.
2- يتصف المفهوم التصنيفي – الوصفي عند ديكاي بعلاقته مع المفهوم التقييمي، حيث لا يستقيم الوصف أو التصنيف بدون عملية التقييم النقدي للفنون.
3- وفى هذه الحالة، تكون عقلانية التقييم النقدي حالة ضرورية فى بنائية الأولى ولكنها حالة أقل عقلانية، من حيث اعتقاده بالسلطة المانحة، الأمر الذي يفسر – أولاً – اتفاق ديكاي مع ريتشاردز ولهلم فى مؤلف الأخير:" التصوير بوصفه فناً والذي يصف البنائية فيه بأنها نظرية غير معقولة Implausibility، إلاّ أن ديكاي يدعى – ثانياً- بأن البنائية الأولى – لم تعد نظريته، تمهيداً لإقامة البنائية الأخيرة التى تجمع بين حالات المخ وحالات الاكتساب، بين فنون الموهبة وصناعات المهارة. [82]

وأما مفاهيم الفن فى النظرية البنائية الأخيرة عن ديكاي فهى:

1- الفنان هو شخص – يشارك بفهم فى صناعة عمل الفن؛ فالفنان – يعرف نوع الفعالية التى لديه، على وعي بما لديه من فكرة كلية عن الفن، ويعرف أيضا الوسيط

الفني الجزئي أو الوسائط الفنية التى يستخدمها الفرد؛ فالفنان – يفهم كل الأشياء التى تشارك فى تقديم عمل الفن. (83)

2- عمل الفن هو واقعة فنية خاصة بنوع مُبَدع لكي يكون مُقدَّماً لجمهور عالم الفن. الأمر الذي يؤكد استمرارية مفهوم " عمل الفن " قائماً فى الرؤية البنائية الأخيرة، فى حين تسقط الواقعة الفنية وحالات المخ. وهنا، يقترب مفهوم عمل الفن من الواقعة الفنية، حيث يعني هذا العمل تقرير إمكانية تقديم نوع خاص من شيء محدد للجمهور، وهى إمكانية مفتوحة للأشياء التى تقبل تطبيق مفهوم الفن عليها. (84) الأمر الذي يتضمن موقفين، وهما:

الموقف الأول – يتفق ديكاي مع ما يذهب إليه ويتز فى مؤلفه:" العقل المفتوح " بـأن مفهوم الفن هو مفهوم مفتوح، إلاّ أن هذا لا يمنع من البحث عن طريق آخر – يؤكد أن للفن مفهوماً مفتوحاً، ولكنه مفهوم لا يفرغه من محتواه. (85)

الموقف الثاني – ينقد جيرولد ليفنسون J.Levinson (1948 -) ما يذهب إليه ديكاي بكلمة " نوع a kind " لأن ديكاي يقصد بها أنها مقولة فنية ثابتة، ففى هذه الحالة يسهل على المرء تخيل الأمثلة العكسية، counterexamples –فمثلاً- لو يقصد ديكاي بنوع الفن أن يكون معروضاً، ففى حالة عدم قصد الفنان عرض فنه على الجمهور، فلا يكون فناً. (86)

3- جمهور عالم الفن هو مجموعة من الأشخاص الأعضاء من الذين يشاركون بدرجة ما فى فهم أي موضوع – يعرض عليهم؛ مما يعني ضرورة توافر خصائص للجمهور بشكل يتوازى مع خصائص الفنان، ومنها: وعيه بالفكرة العامة للفن، ومعرفته بالحد الأدنى لفهم وسائل العمل الفني وأدواته. (87)

4- العالم الفني هو مجموع كل أنساق العالم الفني all artworld systems؛ فالعالم الفني هو بنية ثقافية، وهو المفهوم الذي يوضح ما يلي:

أولاً- حقيقة استمرار ماهية الفن، وهى ماهية ثابته- تسمح بإضافة مفاهيم جديدة عبر التطور الثقافي للمجتمعات، الأمر الذي يفسر اعتقاده بأن مفهوم الفن مثل مفهوم الأعزب، إلاّ أنه بتطور الفكر الثقافي قد تنشأ مفاهيم آخرى بجانب ماهيته الأصلية (88)، وهو ما يحدد بعض الأبعاد الميتافيزيقية فى بنائية ديكاي بالرغم من رفضه المبادأة بها، ورفضه أيضا سيادتها على الواقع الفعلي.

ثانياً- تجمع نظريته البنائية الأخيرة هذه بين حالات: الفن واللا-فن، مما يعزو إليه اعتباره الوقائع الفنية فنون – مثل: المبولة والنافورة عند دوشامب، الأمر الذي يؤكد – كما يذكر ديكاي – على إمكانية إدراك موضوعات كأعمال فنية وهى فى الواقع ليست ثرية فى المعنى عند النظر إليها، إلاّ أنها قد تكون منتجة فكرياً- مثل النماذج الجاهزة عند دوشامب – وبخاصة عندما تدفع هذه الموضوعات المتذوق / الناقد نحو البحث عن علاقتها بالعالم الفني، بجانب إعلان دوشامب عن دخول هذه النماذج إلى الفن. (89)

5- نسق عالم الفن هو بنية العمل الفني اللازم لعرض الفنان عمله الفني. (90) الأمر الذي يؤكد على اعتبار الدورية circularity عند ديكاي خاصية لنظريته البنائية. حيث تعني الدائرية – كما يذكر ديكاي – تقرير وجود خمسة مفاهيم للفن فقط، وهى

المفاهيم التى يتعلمها أي شخص من هذه النظرية، ويكون تعلمها مجموعة واحدة معاً، كما أنها تقدم جديداً دائماً. (91)

وهكذا، يتضح حقيقة قيام النظرية البنائية الأخيرة على المفاهيم الخمسة السابقة الى تقبل الإضافة، وهى المفاهيم التى تستند إلى المفهوم البنائي (الوصفي – التصنيفي)، والمفهوم التقييمي، وبناءً عليه تتحول النظرية البنائية إلى نظرية فى التقييم النقدي صراحة، يقول ديكاي:" يعد عمل الفن – بالمعنى التصنيفي – واقعة فنية قابلة للتقييم، وهى واقعة فنية من نوع – يبدعه الفنان من أجل عرضة على الجمهور."(92)

وبالتالي، يتضمن المفهوم التقييمي للفن على كل عمل للفن وكل واقعة فنية – ينطبق عليها مفاهيم الفن، وفى هذه الحالة يصبح لدى ديكاي نوعين من مفاهيم الفن، وهما: المفاهيم الأولية التى تؤكد انفتاحيه عالم الفن لقبول كل المفاهيم الخاصة بالأعمال الفنية، ومنها: المفهوم البنائي، والمفهوم التقييمي. ويوجد أيضا مفاهيم ثانوية ، وهى مفاهيم تقييمية – كما يطلق عليها كذباً ، وهى المفاهيم التى تنطبق على الأشياء الأقل جمالاً ، مثل : المبولة عند دوشامب والتى يطلق عليها " أعمال الفن – كما يطلق عليها – كذباً ".(93) وفى نفس الوقت ، تكون الخبرة البنائية هى الخبرة الجمالية الناتجة عن أعمال الفن ، وتظل الخبرة البنائية خبرة فنية فى علاقتها بالوقائع الفنية ، وفى الحالتين تعبر البنائية عن الفعالية الثقافية للإنسان ، وهى فعالية لا ينفصل التقدير الفني فيها عن النقد مادامت الحالة المعرفية تصلح لإقامة بنية من معايير الأحكام الجمالية ،(94) وفى هذه الحالة يذهب ديكاي فى مؤلفه :" الفن والقيمة " عام 2001 – كما سبق ذكره – إلى أنه يتدرج تقييم الفن من درجة ممتاز excellent إلى جيد worthless ، بحيث تكون درجة ممتاز هى الغاية من المقياس الجمالي ، وبعدها تكون الأعمال جيدة good ، ثم درجة متوسط mediocre ، ثم سيئة bad ، وفى الأسفل العمل قليل القيمة valueless ، وبالتالي يتضمن الفن الأسوأ worst art على قدر بسيط من القيمة ، وفى كل الحالات تنحصر كل درجة نقدية بين درجتين : الدرجة الأعلى ، والدرجة الأدنى .

وبالتالى، يكون مفهوم الفن عند ديكاي منتجاً عندما يحدد مفهوم الفن الجيد دون أن يتحمل ما يثقل كاهله من أية التزامات ميتافيزيقية أو غير تجريبية، وبخاصة لأن مفهوم الفن – كما يذكر ديكاي – إنما يستند على الفنون الواقعية، كما يظل مفهوماً مفتوحاً للمفاهيم الأخرى التى تحيا فى العالم الفني من الماضي إلى الحاضر، (95) وهو ما يؤكد أيضا على حقيقة وجود علاقة ضرورية بين النظرية البنائية ونظرية التقييم النقدي للفن بوصفها نظرية وسطية شارحة – تجمع بين الشيء ونقيضه فى بنية نقدية ثقافية.

الموضوع الجمالي

الموضوع الجمالي هو الأساس الثاني فى نظريتي ديكاي: البنائية، والنقدية. ومادامت النظرية البنائية، وما يترتب عليها من خبرة بنائية – لا تكتمل إلا بالموضوع الجمالي مع مفاهيم الفن، تتحقق أيضا النقدية الجمالية فى اتجاهها نحو الموضوع الجمالي بوصفه مكوناً جوهرياً لها، وهو ما يفسر العلاقة الضرورية بين النظريتين، ويفسر ما يقوله ديكاي:" فالخبرة المشتقة من الموضوع الجمالي هى خبرة جمالية، وأما الخبرة التى لا ترتبط بالموضوع الجمالي فهى خبرة غير جمالية."(96)

يمثل الموضوع الجمالي، إذن، حجر الزاوية فى فلسفة الفن، حيث يقول ديكاي:" تركز النظرية البنائية الخاصة بالموضوع الجمالي عملية الانتباه على الممارسات practices، والتقاليد conventions المستخدمة فى تقديم خصائص فعلية لأعمال الفن إلى المستمعين، وتعمل أيضا على اثبات الطريقة التى تحدِّد بها التقاليد الفنية المعروضة، أو تعزل الموضوعات الجمالية (السمات features) الخاصة بأعمال الفن."(97) ويقول أيضا: " تشكل الكيفيات الجمالية لعمل الفن ما نسميه بالموضوع الجمالي."(98)

وأما تعبير " الموضوع الجمالي " فإنه يتكون من حدين، وهما: موضوع، وجمالي. فالموضوع هو المدرك حسياً ، والذى يظهر فى الخبرة التى تعد مجالاً موضوعياً للموضوع الجمالي ، وبالتالي يكون الموضوع الجمالي أحد عناصر الخبرة ، حيث تتكون الخبرة من عناصر : جمالية ، وعاطفية ، ومعرفية .(99) وفى هذه الحالة ، يطبق ديكاي قيم الخبرة على عناصرها جميعاً ، الأمر الذى يبرر وجود المفهوم السببي للخبرة فى جانبها العاطفي والمعرفي ، إلاّ أنه يرفض هذا المفهوم فى الخبرة الجمالية الخاصة بالموضوع الجمالي ؛ يرفض النظر إلى الموضوع من منظور آثاره العاطفية والمعرفية ، ويقبل التركيز على سماته الموضوعية .(100)

فى حين ، تشير كلمة " جمالي " إلى الكيفيات الجمالية Aesthetic qualities التى يمكن للشخص تقديرها و/أو نقدها ، فالموضوع الجمالي – إذن – هو التعبير الكلي a collection expression الذى يرتبط بخصائص عمل الفن القابلة للإدراك الحسي ، بحيث يعتمد وجود هذه الخصائص على ما يُسمى بالتناسب الجمالي ؛ أي تكون الخصائص مناسبة لعمليتي : التقدير والنقد ، وفى هذه الحالة ، يقول ديكاي :" يتحدد الجمال فى خصائص العمل الفني أو فى أجزاءه ، وهى خصائص شكلية ، ونمطية* ، والتى يمكن فصلها عن الخصائص الأخلاقية ، وفى هذه الحالة تكون عملية الفصل اسمية ، وهنا تطلق "جمالي" ... وبناءً عليه يمكن للناقد وصف العمل وتقييمه ."(101)

ومن ثم، يوجد نوعان من الخصائص عند ديكاي، وهما: الخصائص التى يمكن للشخص تقديرها بوصفها ملائمة، وخصائص لا يمكن تقييمها بوصفها غير ملائمة، والشخص قد يجمع بين الحالتين معاً؛ يدرك الخصائص المناسبة، ويدرك الخصائص غير المناسبة. تكشف الخصائص الجمالية – إذن – عن دينامية الحياة الداخلية فى أعمال الفن، الموضوعات الجمالية؛ مثل الخصائص التى تشير إلى الأمام أو إلى الخلف فى فن التصوير، ومن ثم يمكن الاتفاق حو مجموعة من الخصائص التى تعد معايير فى عملية التقدير والنقد معاً، وهو ما يفسر موقف ديكاي من جماليات موضوعات الطبيعة التى تفتقد للحياة الداخلية، إلاّ أنها تصبح جمالية فى حالة تناولها فى سياق ثقافي اجتماعي.(102)

الموضوع الجمالي، إذن، هو عمل الفن فى وجوده الأنطولوجي داخل عالم الفن، بحيث يوجد حاملاً للخصائص الجمالية، وبناءً عليه يكون للموضوع الجمالي معنيان، وهما: المعنى المستقل The independent sense، وهو المعنى الذي يرتبط بالاتجاه الجمالي،

يرتبط بشيء ما – لا يكون فناً، وأما المعنى الآخر فهو المعنى التابع The dependent sense الذي يؤكد ارتباط استطيفا الموضوعات الجمالية بأعمال الفن فقط، وهو المعنى الخاص بالنظرية البنائية فى صورتيها: الأولى والأخيرة. (103)

وهكذا ، ينتج الموضوع الجمالي خبرة جمالية من خلال ما لديه من خصائص قابلة للتقدير والنقد معاً ، الأمر الذى يؤكد على ارتباط الموضوع الجمالي بمفاهيم الفن البنائية والتقييمية ، وبالتالي تكون العلاقة ضرورية بين النظرية البنائية والنظرية الوسطية الشارحة التى تحتوي كل خصائص العمل الفني ، وكل حالات الموضوع الجمالي ، وفى كل الحالات يبقى الموضوع الجمالي محوراً جوهرياً فى بناء نظريات ديكاي ، وهو ما يكمن وراء قوله :" يعد مفهوم الموضوع الجمالي مفهوماً بنائياً ، وهو ما يؤكد على ارتباط المفهوم البنائي للفن مع المفهوم البنائي للموضوع الجمالي معاً بوصفهما سمات خاصة بنظرية واحدة ".(104)

****

- رابعاً –

قواعد النظرية: نقد المبادئ الجمالية

فى هذا المحور ، يتناول الباحث أهم مبادئ النظرية الوسطية الشارحة فى عقلانية التقييم النقدي عند ديكاي ، وهى المبادئ العامة التى توصل إليها الفيلسوف فى نظريته النقدية من خلال نقده لحالة المبادئ عند بيردسلي ، وهى المبادئ التى تحكم عقلانيته النقدية الجمالية ، وبناءً عليه وتعني كلمة نقد – هنا – نقد مبادئ التقييم عند بيردسلي أولاً ، ثم تحديد طبيعة المبادئ الفعالية فى النظرية الوسطية ، ثانياً ، وهو ما يؤول إلى اعتبار نظريته البنائية هى نظرية بنائية نقدية ، بجانب تحديد طبيعة الناقد الفني التى تعكس خبراته الجمالية فى ضوء البنائية الثقافية ، الأمر الذى يفسر قول ديكاي :" عندما يقيم النقاد عملاً للفن ، فإنهم يقدموا الأسباب التى يقيمون عليها تقييمهم ، وتدعم أحكامهم ؛ فالنتائج التقييمية ، والأسباب النقدية ، والمبادئ النقدية ، هى مفاهيم مركزية فى نظريات التقييم الفني ."(105)

-1-

قواعد الخبرة الفنية فى النقدية

يتوافق البدء بقواعد الخبرة الفنية مع فلسفة ديكاي التجريبية التى يتأثر فيها الفيلسوف بالرؤية الإنجليزية، وتتحدد هذه القواعد فى قاعدتين، وهما " قاعدة الادراك الحسي المباشرة، وقاعدة الموضوعية *.

فمن جانب، يعتمد ديكاي على قاعدة الادراك الحسي المباشر لكي يفرق – أولاً- بين الخصائص المادية material aspects عن الخصائص الادراكية perceptual aspects، ويرتبط كلاهما بالأعمال الفنية، إلاّ أن الخصائص الادراكية فقط هى التى ترتبط بالأعمال الفنية بوصفها موضوعات جمالية. وبالتالي، تتعدد الخصائص الادراكية، وتعدد موضوعاتها

الجمالية، فمثلاً، يعد إدراك التصميم المرئي موضوعاً جمالياً مرئياً، وإدراك التأليف الموسيقي هو الموضوع الجمالي المسموع ...إلخ.

ومن ثم، يوجد شرطان لتطبيق قاعدة الادراك الحسي المباشر على الموضوعات الجمالية، وهما: أن تتوافر القدرة على الادراك الحسي المباشر وأن يكون الموضوع الجمالي مُعطى فى الخبرة الفنية الواقعية، وفى هذه الحالة يستبعد ديكاي الأشياء التى لا يمكن إدراكها حسياً بطريقة مباشرة، والأشياء التى لا يمكن إدراكها فى الحالات العادية.

ومن ثم ، تعد قاعدة الادراك الحسي المباشر عند ديكاي قاعدة جوهرية فى إثبات تجريبيته الفينومينولوجية ، حيث تجسد هذه القاعدة حالة اتجاه الوعي الذاتي للمتذوق / الناقد تجاه موضوعاته الفنية من أجل تحويلها إلى موضوعات جمالية ذات قيمة ، وبناءً عليه يكتسب الشخص قدراً من المعرفة التى تمكنه من إصدار الأحكام الجمالية المبررة تبريراً موضوعياً ، من خلال تناوله الموضوع الجمالي فى سياقه الثقافي ، وفى داخل عالم الفن ، الأمر الذى يفسر اتفاق ديكاي مع ما يذهب إليه بيردسلي – كما يذكر ديكاي – بقوله :" يكون أي موضوع ادراكي ذو كيفيات خاصة به والتى تكون قابلة للإدراك الحسي المباشر ."[106]

وفى نفس الوقت، يميز ديكاي – ثانياً- فى عملية الادراك الحسي المباشر بين ثلاثة أنواع من الادراكات، وهى : الادراك الحسي العلمي، والادراك الحسي الفني المباشر، والادراك الحسي المباشر غير الجمالي.

فمن جانب ، يعد الادراك الحسي العلمي أساساً للمعرفة العلمية التى ينبغي توافرها لدى الناقد الفني دون التسليم بقدرة المعرفة العلمية على حل الإشكاليات الفنية والجمالية ، الأمر الذى يفسر قوله :" التفضيل فى الفن مثل التفضيل فى الفعاليات الإنسانية الأخرى إنها إنما يحتاج إلى تأسيس معرفي ، يحتاج لحالة من المعرفة التى تظهره كواقعة ثابتة ، فالمعرفة – إذن – تشكل أساساً للمبادئ المعيارية normative principles التى يمكن للناقد استخدامها فى النقد الفني ."[107] هذه الحالة التى تمثل البعد التجريبي فى الاستطيقا والنقد الفني لدى كلاً من : بيردسلي ، وديكاي ، بوصفه حالة من المعرفة الواضحة . clear thinking

وأما الادراك الحسي الفني المباشر لدى ديكاي فهو الادراك الجمالي، وفى هذه الحالة لا يكون ارتباطه ضرورياً بالكيفيات الجمالية؛ فالإدراك الحسي الجمالي – لا يكون ضرورياً للإدراك الحسي الخاص بالكيفيات الجمالية فى الفن. وفى نفس الوقت، لا يكون الادراك الحسي الفني المباشر كافياً لإدراك الخصائص غير الجمالية فى الفن، مثل إدراك الرؤية الأخلاقية. يكون الادراك الحسي للفن – إذن – موضوعاً مركباً هو فعالية معرفية فى داخل الخبرة الجمالية بجانب وجود الاعتقادات beliefs، والدوافع motives، والانفعالات emotions. وبالتالي، يجب على المتذوق / الناقد أن يعرف الاعتقادات المختلفة عن الفنون، وهو ما يؤكد حالة المشاركة الفنية بين مختلف العوامل.

وأما الادراك الحسي غير الجمالي فهو إدراك الخصائص غير الجمالية: المعرفة، والأخلاقية، وهى خصائص تخرج من نطاق تطبيق الأحكام الجمالية. الأمر الذي يفسر اتفاق ديكاي مع ما يذهب روبرت ماك جريجور R. McGregor إليه، وبخاصة عندما يترك جريجور التمييز بين الادراك الجمالي والادراك غير الجمالي بدون تحديد، بالرغم من

تحديده مكونات الادراك الجمالي فى ثلاثة، وهى: الدوافع (الأغراض، والاهتمامات)، والانتباه، وخصائص موضوع الانتباه .[108]

وأما القاعدة الثانية ، وهى قاعدة الموضوعية التى تعني أن الموضوع الجمالي هو نفسه الخصائص الجمالية بوصفها موضوعاً لعمل القدرة على الادراك الحسي المباشر ، الأمر الذى يعني ضرورة تقديم الموضوعات الجمالية وعرضها للجمهور ، وهو ما يعكس دور المهارات الفنية فى بناء عالم الفن ، فالعرض -مثلاً- هو جزء -كما يذكر ديكاي – من الموضوع الجمالي فى فنون الرقص .[109] وفى هذه الحالة ، تكون مهارات الممثلين ، والراقصين من الخصائص الجمالية فى الموضوعات الجمالية ، بحيث تجسد هذه الخصائص حالة معرفية ما – تقف وراء العامل : الفنان / المتذوق / الناقد ، وتجسد أيضا حالة الوعي بالوسيط الفني ، يقول ديكاي :" لكي تتحقق أحكامنا عن الموضوعات الجمالية يجب علينا أن نعرف ما نبحث عنه على نحو كلي ، وما ننظر إليه ، وما نستمع إليه ولماذا ؟... إلخ "[110]

يتضح، هنا، أنه إذا كانت قاعدة الموضوعية – تعني أن الموضوع الجمالي هو نفسه الخصائص الجمالية بوصفها موضوعاً لعمل القدرة على الادراك الحسي المباشر، فلا يعني ذلك أن الموضوعية هى الادراك الحسي المباشر عند ديكاي، فالموضوعية – فى الحقيقة – هى تحقق الواقعية الفنية كخاصية جمالية فى عمل الفن. ومن ثم، لا تعني الواقعية – الموضوعية فى النظرية البنائية والنظرية النقدية عند ديكاي وجود أعمال الفن فى عالم الفن أنطولوجياً، فهى ليست علاقة خاصة بالإدراك الحسي الفني، ولكنها " خاصية علائقية – كما يذكر ديكاي – تربط أعمال الفن بسياقها الثقافي."[111]

وبالتالي، تكون أعمال الفن عند ديكاي موضوعات ثقافية .[112] الأمر الذي يفسر اتفاق ديكاي مع ما يذهب دانتو إليه فى مؤلفه:" الفن الفني " عام 1964 الذي يقدم الفيلسوف فيه نظريته التمثيلية، حيث يدعي دانتو أن النظرية الفنية هى التى تجعل الفن ممكناً، وبناءً عليه تكون النظرية البنائية من النوع الثقافي لأنها تتناول التركيب الثقافي والبنائي كأساس ضروري وكافي لأعمال الفن. [113]

وفى نفس الوقت، يختلف الفيلسوفان: دانتو وديكاي حول تصور عالم الفن. فمن ناحية، يذكر روبرت ستاكر R. Stecker (1947-) فى مقالته: "مفهوم الفن " عام 2003 أن عالم الفن هو عالم تاريخي بنائي – يتضمن على الأعمال والأنماط والنظريات المرتبطة تاريخياً، كم أنه بنائي – يتجه نحو تحديد العالم الفني فى حدود البنية، إلاّ أنها بنية وظيفية بوصفها نوعاً من الأشياء التى توجد لكي يتم منحها حالة رسمية official status؛ فالبنية التاريخية – تنتج فئة ما من الوقائع الفنية لعرضها على الجمهور، فى حين تكون بنية عالم الفن عند دانتو تمثيلية. [114]

وفى الحقيقة ، يختلف ديكاي عن دانتو فى بنائية عالم الفن ، وبخاصة عندما ينظر دانتو إلى هذه البنائية بوصفها بنية تاريخية ؛ فالتاريخ الإنساني كله إنما يمثل عالم الفن ، وبناءً عليه تتحول الحياة إلى أعمال فنية ، فالسياسة – كما يذكر ديكاي – هى شكل من المسرح ، والملابس هى نوع من الموضة ، والعلاقات الإنسانية هى نوع من الدور الاجتماعي ، فالحياة لديه – تكون – على حد ذكره أيضا- لعبة ، يمثل فيها البشر بأدوار مختلفة .[115] فى حين ، يتناول ديكاي عالم الفن – كما سبق ذكره – كبنية ثقافية وليست تاريخية ، وبدون تفريغ التاريخ من محتواه . مما يعني إساءة فهم ستاكر لبنائية ديكاي ، وقد ترتد هذه الحالة من سوء الفهم لديه إلى تركيزه على بنائية ديكاي الأولى دون نقديته الأخيرة التى ترتبط بشكل واضح بنظريته النقدية ، كما تمتد هذه الحالة إلى تقرير خطأ تيد كوهين عندما أعتقد بأن نافورة دوشامب هى عمل فني لأنها تتخذ مكاناً مادياً فى عالم الفن ، فى

الوقت الذى يؤكد فيه ديكاي على عدم اهتمامه بالمكان المادي للواقعة الفنية عند دوشامب بقدر اهتمامه بما تشير إليه من طريقة اجتماعية فى التفكير ، وهى الطريقة التى يترتب عليها خبرات اجتماعية – تؤكد على أنطولوجية الواقعة الفنية فى السياق الاجتماعي الثقافي .(116)

-2-

مبادئ الخبرة الفنية والنقدية

يحدد ديكاي مبادئ نظريته: البنائية والنقدية، فى المبادئ التى تشير إلى الخصائص الجمالية – أكثر من ارتباطها بالخبرة الجمالية نفسها – فى الموضوع الجمالي. وفى هذه الحالة، تكون المبادئ هى الخصائص الجمالية، وهي السمات، وهى الكيفيات الموضوعية، وهى المعايير الفعلية فى ارتباطها بالموضوعات الجمالية. ومن ثم، تكون هذه المبادئ ضعيفة عند ديكاي والتى تتحدد فى المبادئ القوية عند بيردسلي، وهى: الوحدة، والقوة، والتركيب، بحيث تكون هذه المبادئ معيارية – تساهم فى تشكيل الأحكام الجمالية وتفسرها.

إذن، يتجاوز ديكاي حال تمييز بيردسلي لأنواع المبادئ بين المبادئ القوية – التى تعد معيارية أولية – تمثل المعايير والأسباب العامة فى الاستطيقا – والمبادئ الضعيفة الثانوية. ترتبط الأولية بخاصية الكلية generality، وهى خاصية كلية مستقلة – تقبل التطبيق على كل أعمال الفن، فى حين تؤكد المبادئ الثانوية السلبية على الخاصية الكلية التابعة .(117) dependent generality

ومن ثم، يتحقق هذا التجاوز عند ديكاي فى تقريره للمبادئ السلبية والإيجابية الأولية دون حصرها فى المعايير القوية فقط عند بيردسلي، الأمر الذي يفسر ما يذهب ديكاي إليه بقوله:" يجب التخلي عن تمييز بيردسلي بين المعايير الأولية والثانوية لأن تحديد الأولية ليس ضرورياً من أجل هذه المفاهيم .(118)

وهكذا، يؤكد ديكاي على إمكانية وجود المعايير الإيجابية والسلبية فى القيمة الفنية عندما تكون القيم الجمالية نوعاً واحداً من القيم الفنية مما يتطلب ضرورة تجاوز عملية تحديد المعايير الإيجابية والسلبية فى القيم الجمالية، ويتطلب أيضا إعادة صياغتها، على النحو التالي:

أ- تكون الخاصية معياراً إيجابياً للقيمة الفنية عندما تكون خاصية لعمل الفن، وتكون مستقلة عن غيرها من الخصائص ذات القيمة.

ب- تكون الخاصية معياراً سلبياً للقيمة الفنية عندما تكون خاصية لعمل الفن وتكون مستقلة عن غيرها من الخصائص غير ذات القيمة. (119)

ومن ثم، تعد الخصائص التى تكفي للحالتين السابقتين أسساً للمبادئ الكافية الضعيفة – من جانب – عند ديكاي، وهى:

أ- تكون الوحدة unity فى عمل الفن ذات قيمة دائماً، فى انفصالها عن غيرها من الخصائص.

ب- تكون الرشاقة elegance فى عمل الفن ذات قيمة دائماً، فى انفصالها عن غيرها من الخصائص.

ج- تكون الدقة فى عمل الفن ذات قيمة دائماً، فى انفصالها عن غيرها من الخصائص.

ومن جانب آخر، تكون الخصائص المعيارية – التى تكون ذات قيمة أو غير ذات قيمة – أسساً للمبادئ الضرورية الضعيفة، مثل:

أ- يكون عمل الفن ذات قيمة دائماً بوصفه موحداً. (120)

الأمر الذي يوضح الفارق بين الخصائص الجمالية والفنية، حيث تكون الأولى ذات قيمة دائماً، وتكون الأخرى إما ذات قيمة أو غير ذات قيمة. وفى الحالتين، تكون الخصائص معرفية.

وبالتالي، يقسم ديكاي القيم المعرفية إلى ثلاثة أنواع، وفى كل الأنواع – توجد الخاصية مستقلة عن غيرها من خصائص العمل، وذلك على النحو التالي:

أ- القيم المعرفية التقليدية: Imitative Cognitive Value ترتبط هذه القيم بنظرية المحاكاة فى الفن، وهى قيمة فعلية واقعية، أو حقيقية أو قبلية، وتبقى هذه القيمة موضوعاً وظيفياً ثابتاً – باستقلال، وبناءً عليه، يترتب على القيم المعرفية التقليدية هذه المبادئ:

(أ-1) تكون المطابقة truth ذات قيمة فى عمل الفن عندما ترتبط بالواقعية بشكل ما.

(أ-2) تكون عملية تقرير افتراض حقيقي ما – كما يعنيه عمل الفن – ذات قيمة دائماً.

ب- القيمة المعرفية مركزية – الدلالة: Referent – Centered Cognitive value حيث ينتج عن هذه القيمة مجموعة من المعايير الجمالية، وهى:

(ب-3) يكون التمثيل ذو قيمة فى أعمال الفن، والخاصة بشيء ما ذو قيمة دائماً.

(ب-4) يكون التمثيل ذو قيمة فى أعمال الفن، والخاصة بشيء عديم القيمة دائماً. (121)

وهكذا، يتضح مما سبق ذكره فى القيم، ما يلي:

1- يترتب على القيمة المعرفية التقليدية، والقيمة مركزية – الدلالة مجموعة من المبادئ والمعايير التى تشارك فى عملية وصف أعمال الفن فى النظرية البنائية، وتقييم أعمال الفن فى النظرية النقدية.
2- إمكانية تطبيق المعيارين: الثالث، والرابع على الأشياء ذات القيمة وعديمة القيمة.
3- تكون المعايير الأربعة السابقة معايير ضعيفة لأنها لا تتضمن قيمة كلية.
4- لا يترتب على القيم المعرفية التى تدعم الخصائص الجمالية أي مبادئ مباشرة.
5- تكون قيم أعمال الفن قيماً تعبيريه، فهى ليست قيماً تقييمية، ولا مقدمات لما تكون عليه أعمال الفن.
6- يترتب على المبادئ الضعيفة الأربعة مجموعة من المبادئ، ومنها:
7- تكون الرشاقة ذات قيمة فى عمل الفن (فى استقلال الخاصية عن غيرها من الخصائص)
8- يكون لعمل الفن خاصية من الرشاقة بدرجة ما.
9- تكون الوحدة ذات قيمة فى عمل الفن (فى استقلال الخاصية عن غيرها من الخصائص)
10- يكون لعمل الفن خاصية من الوحدة بدرجة ما. (122)
11- تكون مطابقة الواقعية الفنية ذات قيمة فى عمل الفن – باستقلال.
12- يكون عمل الفن صادقاً فى واقعيته بدرجة ما.

13-تعمل الخصائص ذات القيمة معاً فى عمل الفن، ولا تستقل إحداهن عن الأخرى.
14-إذن، يكون عمل الفن ذو قيمة بدرجة ما. (123)

وهكذا، تعد المعايير الضعيفة عند ديكاي أسساً وصفيه فى نظريته البنائية، وأسساً نقدية فى نظريته الوسطية الشارحة، الأمر الذي يثبت حقيقة العلاقة الارتباطية الضرورية بين النظريتين لديه، هذه المعايير التى ترتبط بماهية الفن عند ديكاي، وبخاصة أنها معايير ضعيفة – تقبل أي معايير آخرى للقيمة ذات الدرجة. مما يؤكد الاتفاق الجزئي بين ديكاي وبيردسلي فيما يذهب الأخير إليه بقوله:" إنني أهدف إلى القول بان أي شخص – يكون لديه خبرة جمالية طوال الوقت لو وفقط لو يكون الجزء الأكبر من فعاليته الذهنية موحَّدة، وقوية، ومركبة. ومن ثم ، يكون هذا الجزء مصدراً للذة عن طريق وجود حالة من الارتباط مع الشكل والكيفيات الخاصة بالموضوع القصدي والذى يمكن للفنان تقديمه بطريقة ما : حسية ، أو تخيلية ، بحيث يتم التركيز عليه ."(124) يتفق الفيلسوفان ، إذن ، فى تقرير وجود المعايير اللازمة للقيمة الجمالية ، فى حين تبقى معايير بيردسلي محددات كلية ثابته جوهرية والتى على أساسها يفهم بيردسلي نظريته النقدية فى علاقتها بالخبرة الجمالية ، بينما يرفض ديكاي هذه الجوهرية الذاتية من أجل قبول تعددية المعايير الجمالية وبالتالي يفهم النقدية فى علاقتها بالعمل الفني نفسه ، وهو ما يفسر اعتبار المعايير ضعيفة وبخاصة لاختلافها عن المبادئ القوية عند بيردسلي ، الأمر الذى يثبت تجاوز ديكاي قصدية الفنان كمعيار للتقييم النقدي لدى الناقد الفني .

-3-

الناقد الفني

يعتقد ديكاي – على حد ذكره – بأن الناقد – يتحدث عن العمل الفني، ويقيمه، ويفكر فى السبب الذي يجعله جيداً أو سيئاً. (125) وهنا، يتفق ديكاي – جزئياً – مع وصف الناقد عند هيوم. حيث يعد الناقد لدى الأخير شخصاً عملياً – يمارس الخبرة الخاصة بنوع محدد من الفن. مما يفسر ضرورة حساسيته المرهفة sensitive لهذه الخاصية، وبفضل هذه الحساسية يكون للناقد القدرة على إصدار الحكم الجمالي على الموضوع المحدد للفن. وفى نفس الوقت، يجب على الناقد أن يعقد العديد من المقارنات لأعمال الفن حتى يحصل على المعرفة بكل الممكنات المتوقعة فى داخل نوع الفن، ويكون لديه أيضا قدرات حسية على عالية، بدون أن يكون لديه أحكاماً جمالية سابقة بأية طريقة قد تضعه فى حالة من سوء إدراك طبيعة عمل الفن. (126)

وفى هذا السياق، يتفق ديكاي مع هيوم فى تقرير حساسية الناقد الفني – من جانب – وهى الحساسية التى تجعل الناقد أفضل من شخص آخر دون أن يكون أحسن منه فى إدراك الخبرة الخاصة بالطبيعة الجمالية، وهى الخبرة التى يفشل آخر فى ادراكها. (127) وفى هذه الحالة، يقبل ديكاي إمكانية أن يكون أي شخص ناقداً للفن فى ضوء قدرته على إدراك الطبيعة الجمالية فى الخبرة. وفى نفس الوقت، يتفق ديكاي مع اعتقاد هيوم فى حالة واحدة فقط، وهى الحالة التى يكون للشخص فيها القدرة على الإحساس بالخاصية.

وفى نفس الوقت، يتفق الفيلسوفان أيضا حول علاقة الناقد بالمستوى الذوقي – النقدي فى عملية صناعة القرار، الأمر الذي يظهر أكثر من دلالة، ومنها:

أولاً – إمكانية وجود المتذوق فى مستوى نقدي أثناء النظرية البنائية عند ديكاي، وهو ما يفسر قوله:" توجد صعوبات فى مستوى الذوق والتى يمكن ادراكها بوصفها أحكاماً ارتباطية خاصة بالنقد الجيد."(128)
ثانياً – وجود الناقد الفني فى المستويين: الذوقي والنقدي دائماً.
ثالثاً – تقرير أهمية الحالة الذهنية للمتذوق / الناقد، وهى حالة معرفية – تساهم فى تشكيل البنائية – النقدية.
رابعاً – اتفاق الفيلسوفان حول مرجعية أسس المقارنة بين أعمال الفن، علماً بأن المقارنة لدى هيوم أكثر تجريبية، بينما تكون نقدية لدى ديكاي عندما تجمع بين الأسس النظرية والعملية.
خامساً- يتفق الفيلسوفان فى الحديث عن الناقد فيما يرتبط بالممكنات، حيث لا تكون هذه الممكنات نقيضاً للموجودات من زاوية القيم بالمعنى الميتافيزيقي، وبخاصة لأنهما فلاسفة واقعيين – يتجنبوا البحث الميتافيزيقي قصدياً، ومن ثم تكون الممكنات لديهما هى الممكن من القيم الفعلية، الخصائص الموضوعية التى يمكن اكتشافها.
سادساً – رفض حالات المعرفة المثالية، وهى المعرفة التى تحدد المعايير الكلية القبلية فى ذهن الناقد الفني قبل مقابلته للعمل الفني، وقبول الفيلسوفان دور الناقد فى اكتساب المعرفة الفنية من عالم الفن، ومن ثم يصبح لديه خبرة فنية – تُمكِّنه من تكوين المبادئ والمعايير النقدية اللازمة جمالياً.

وهكذا، يقدم ديكاي – كما يعتقد الباحث – بنية تركيبية نقدية* ، وهى البنية التى تجمع فى داخلها بين أربعة أنواع من النقد، وهى: النقدية التقديرية appreciative criticism، والنقدية التحليلية analytic criticism، والنقدية التفسيرية interpretative criticism، والنقدية الثقافية cultural criticism.

تتحدد النقدية التقديرية عند ديكاي من خلال المفهوم الوصفي، والمفهوم التصنيفي فى البنائية الجمالية والنظرية النقدية، وبخاصة فى اهتمام الفيلسوف بالفن كوقائع فنية والتى تم انجازها بأدوات ووسائل مختلفة. فى حين، تعد النقدية التقديرية لدى ديكاي أكثر وضوحاً فى نظريته البنائية، لأن عمليات: الوصف والتصنيف الفني – لا تقوم إلاّ على التوجه النقدي الضمني.

وفى نفس الوقت، قد تعد نقديته تحليلية وتفسيرية. حيث تتجه هذه النقدية نحو الحالات الخاصة بتحديد القيم الفنية أكثر من تحديدها لأنواع الفنون. وفى هذه الحالة، تمثل القيم الفنية ذلك المحتوى الفعلي لأعمال الفن من جانب، وتركز من جانب آخر على الجانب الشكلي، على الخصائص الفنية الموضوعية دون محتواها، من أجل تحليل البنية الشكلية لأعمال الفن، وأيضا من أجل تقرير إمكانية الوصول إلى المعايير والمبادئ الخاصة بعملية النقد الفني، وهى معايير ناتجة من الخبرة الفنية.

ومن ثم، ترتبط فعالية التحليل بالخبرة الفنية عند ديكاي، الأمر الذي يؤكد على العلاقة الضرورية بين النظرية البنائية والنظرية الوسطية الشارحة بوصفها عقلانية نقدية فنية؛ تؤكد أيضا على تعايش الناقد مع المتذوق فى عالم الفن. وفى هذه الحالة، يرفض ديكاي – على حد ذكره – حالة الارتباط بين الانسجام المتزامن synesthesia والنقدية التحليلية

عند ريتشاردز، لأن الأخير – يعتمد فى نظريته على النظرية النسبية للخبرة الجمالية، هى النظرية التى توضح أن بنية أعمال الفن إنما يتولد عنها استجابات سيكولوجية ذات قيمة اعتقاداً منه بموضوعية الفن التجريبي عند بل C. Bill. وهنا، يرفض ديكاي محاولة ريتشادرز الخاصة بمحاولة نقل العضوية البنائية من أعمال الفن إلى العواطف، وفى نفس الوقت لا ينكر ديكاي – على حد ذكره أيضا- دور المشاعر فى فنون التراجيديا – مثلاً- بوصفها سبباً لحالات: الحزن، الفرح [129]... إلخ.

فى حين، يصف ريتشاردز نقدية ديكاي فى مقالته: " النقدية بوصفها استراديه Retrieval " عام 1995- بأنها نقدية استراديه والتى تقرر أن العملية الابداعية هى مراجعة أو تنقيح Review، وهى العملية التى تجعل عقل الناقد فى حالة من التاريخية الراديكالية Radical historicism التى تؤكد تغير أعمال الفن عبر التاريخ الثقافي. [130]

تعد نقدية ديكاي البنائية أيضا نوعاً من النقدية الثقافية، وهى النقدية التى تعتمد على استخدام الفن والثقافة، والاعتقاد بأنطولوجية الفن، فى ضوء فهم علاقتها بالسياق الثقافي الاجتماعي. [131]

وهكذا، يقدم ديكاي نقدية بنائية – تعتمد فى بنائها على حالات النقد السابقة دون رفض وجود حالات نقدية آخرى بجانبها، الأمر الذي يتوافق مع الاتجاه العام الفلسفي عند ديكاي، وهو الاتجاه التحليلي فى فلسفة الفن. حيث تعتمد التحليلية على تحليل الموضوع، الأمر الذي يفسر السبب فى اهتمام ديكاي بالمفاهيم البنائية للفن، وتركيزه على الموضوع الجمالي، واتجاه نقديته نحو موضوعية العمل الفني، واهتمامه بموضوعية الخصائص الجمالية. إذن يمكن القول بأن نقدية ديكاي – بوجه عام – هى نقدية موضوعية – توجه نحو الموضوعات الجمالية دون الانتباه إلى ما يرتبط بها من: أغراض، أو اعتقادات ذاتية. وفى هذه الحالة، تتوافق النقدية الموضوعية عند ديكاي مع اتجاهه العام الفلسفي، وتتوافق أيضا مع كل أنواع النقدية لديه.

****

-خامساً-

برامج النظرية النقدية: النظرية والعملية

تعني برامج النظرية النقدية تحديد طرق تطبيق النظرية الوسطية الشارحة بوصفها نظرية فى عقلانية التقييم النقدي عند ديكاي على أعمال الفن، وتنقسم هذه البرامج إلى ثلاثة طرق، وهى: برنامج أساس المقارنة، وبرنامج التصنيف، والبرنامج الاستنباطي، وهى البرامج التى تثبت العلاقة الضرورية بين النظرية البنائية والنظرية النقدية معاً.

-1-

برنامج أساس المقارنة

تتحدد ماهية برنامج أساس المقارنة – كما يذكر ديكاي – فى تقييم الخصائص الفنية عندما يكون الشخص فى حالة معرفية – تُمكِّنه من معرفة قيم هذه الخصائص – استقلالاً (استقلال الخاصية عن غيرها من الخصائص). (132)

وفى هذه الحالة، يقرر ديكاي وجود نوعين من الخصائص، وهما: خصائص ذات القيمة – استقلالاً، وخصائص ذا القيمة – بالتبعية، حيث تشير الأولى إلى تنوع الخصائص الفنية فى العمل الواحد، وفى مختلف الأعمال، مثل: اختلاف قيم الخصائص – باستقلال فى فن الشعر من حيث: الكلمة، والقافية، واختلاف هذه الخصائص عن غيرها فى فن التصوير من حيث اللون، مثلا. فى حين، تشير الخصائص ذات القيمة – بالتبعية إلى علاقة الملائمة، والتناسب الجمالي للخاصية مع عمل الفن نفسه.

يتأثر ديكاي – فى هذا المقام – بما يذهب إليه بريش ڤيزمازن فى مقالته:"تماثل تقييمات أعمال الفن " والتى ينتهي فيها إلى الاعتقاد بإمكانية عقد مقارنات بين القيم الجمالية المتماثلة أو المختلفة – باستقلال، فى أعمال الفن. فى حين، يرفض ديكاي هذه الإمكانية من الجانب العملي، وفى نفس الوقت يقرر إمكانية نجاحها وصفياً.

وهكذا، يرتبط أساس المقارنة الأول عند ديكاي بوصف القيم الفنية، الأمر الذي يعني اعتباره حالات وصف القيم عمليات نقدية للعمل الفني، وهو ما يؤكد وجود البنائية النقدية في داخل البنائية الجمالية لديه.

فمثلاً، عند تقييم خصائص ستة أعمال فنية ذات قيم فنية – باستقلال، يتضح ما يلي:

أولاً – إمكانية إجراء التقييم النقدي للقيم على المستوى النظري الوصفي المجرد، على النحو التالي:)(133)

1- تحديد خصائص العمل الأول ذات القيم – باستقلال فى هذه الخصائص: A-B-C-D-E
2- تحديد خصائص العمل الثاني ذات القيم – باستقلال فى هذه الخصائص: A-B-C-F-G
3- تحديد خصائص العمل الثالث ذات القيم – باستقلال فى هذه الخصائص: A-B-F-H-I
4- تحديد خصائص العمل الرابع ذات القيم – باستقلال فى هذه الخصائص: A-B-H-J-L
5- تحديد خصائص العمل الخامس ذات القيم – باستقلال فى هذه الخصائص: A-B-M-N-O
6- تحديد خصائص العمل السادس ذات القيم – باستقلال فى هذه الخصائص: A-B-P-Q-R

وفى هذه الحالة، يتضح أن العمل الفني الذي يتضمن أكثر القيم المعيارية الكلية إنما يعد الأكثر جمالاً، حيث تشكل القيمتان B,A القيم الكلية المشتركة فى كل الأعمال، والتى يفترض أن إحداهما معيارية، والأخرى ذات قيم – باستقلال. وبالتالي، تقدم هذه العملية الوصفية تفسيراً منطقياً لطبيعة الحكم الجمالي.

ثانياً- إمكانية إجراء التقييم النقدي عن طريق تحديد القيمة العددية للخاصية:

فى هذه الحالة، يكون عمل الفن الأكثر جمالاً هو العمل الذي يتضمن القيمة الأعلى عددياً، ويكون الأقل جمالاً ذات القيمة الدنى عددياً. الأمر الذي ينقسم إلى بعض الاحتمالات، وهى:

1- الحالة الخاصة باختلاف الأساس العددي فى مقارنة القيم:

ففى حالة اختلاف أساس المقارنة بين خصائص القيم عددياً، يكون العمل الأكثر قيمة عددياً هو الأكثر جمالاً، فمثلاً – فى حالة وجود خصائص مختلفة القيمة، وهى: A_1, B_3, C_2, D_5,E_7

يتضح – بناءً على معيار أساس المقارنة – أن العمل E هو الأكثر جمالاً لأنه يتضمن القيمة العددية الأكبر 7، ويكون العمل A هو الأدنى فى درجات الجمال لأنه يتضمن القيمة الأقل جمالاً وهى 1، ويكون العمل B هو عمل متوسط لأنه يقع فى وسط البنية العددية للقيمة الجمالية.

2- الحالة الخاصة بوحدة الدرجة العددية للقيمة الجمالية:

ففى حالة الاتفاق فى درجة القيمة بين مختلف الأعمال، مثل:

A_4, B_4, C_4, D_4, E_4

يكون العمل الأول A_4 هو الأكثر جمالاً من الأعمال الأخرى. (134)

ثالثاً – المقارنة التقييمية بين أعمال الفن على أساس الفئة التصنيفية للفن:

وفى هذه الحالة، يكون أساس المقارنة بين أعمال الفن هو الفئة التصنيفية للفنون، فما دامت الفنون البعدية أكثر جمالاً من الفنون السمعية، الأمر الذي يفسر اعتبار فنون: العمارة، والنحت، والتصوير، هى الفنون الأكثر جمالاً من فنون: الموسيقى والشعر، وكلاهما أكثر جمالاً من فنون: الطهي، وتنسيق الحدائق.

رابعاً- المقارنة العملية بين قيم خصائص أعمال الفن:

وفى هذه الحالة، تنقسم المقارنة إلى نوعين، وهما: أساس المقارنة الأدنى minimal comparison matrix، وأساس المقارنة الفعلي actual comparison matrix. فمن جانب، يتكون أساس المقارنة الأدنى من العمل الأساسي the base work، ومن كل الأعمال الممكنة التى قد تكون أفضل فيه better، أو تكون أسوأ منه worse. وبالتالي، يتخذ العمل الأساسي فى الخبرة الجمالية مكانة معيارية متميزة، بحيث تكون كل الأعمال الفنية التى تعلو عليه أفضل منه، والأعمال التى تقع أسفل منه أعمالاً أسوأ منه .(135)

وفى هذه الحالة، يتحدد أساس المقارنة بين أعمال الفن فى إمكانية اعتبار العمل الأساسي ميداناً للمقارنة، بحيث لا يجوز – كما يذكر ديكاي – المقارنة بين مختلف الأعمال على نحو كلي، ولكن تتم المقارنة بين أي عمل فني فى علاقته بالعمل الأساسي، أو بنيه وبين الأعمال الفنية التى تقع عند حده الأعلى أو حده الأدنى، وهو ما يفسر قوله:" يتكون الأساس الأدنى من الأعمال الفعلية والممكنة دون العمل الأساسي."(136)

خامساً – المقارنة على أساس الأعمال الفعلية دون الممكنة:

يتحدد أساس المقارنة، هنا، فى أعمال الفن الفعلية وليست الممكنة عن طريق التحديد النوعي للخاصية، على النحو التالي:

1- تكون الأعمال الفنية أكثر جمالاً عندما يكون لديها خصائص جمالية ذات درجات عالية فى القيمة، ومنها: الوحدة، والتركيب، والرشاقة، والزخرفة.garishness

2- تكون الأعمال الفنية أكثر جمالاً عندما يدعم أحكامها الجمالية خصائص معرفية: وفى هذه الحالة، تعد أعمال الفن أكثر جمالاً عندما يقوم الحكم الجمالي على إما حالة من خصائص المعرفة التقليدية (التمثيلية) التى تدعم حالات صدق الأحكام الجمالية، وفى هذه الحالة تصبح الخاصية المعرفية خاصية جمالية أيضا سواء فى عملية التقدير أو فى عملية النقد، أو يقوم الحكم الجمالي على خصائص المعرفة التقليدية التى تدعم حالات الصدق [1] أو الكذب [صفر]، بحيث يكون كل حكم حقيقي ذو قيمة 1 بوصفها صادقة، بينما يكون كل حكم غير حقيقي ذو قيمة صفر، هو حكم كاذب. وبالتالي، يكون أساس المقارنة هو 1، صفر، وتظل قيم الصدق مشتركة فى جميع الحالات؛ فالأحكام الجمالية الحقيقية – تكون ذات قيم أعلى من الصدق، وتبقى الأحكام الكاذبة ذات قيم أدنى من الصدق .[137]

وأما الخصائص المعرفية جوهرية – الدلالة فهى الخصائص التى تشير إلى العديد من الأشياء، وترتبط الخصائص بدلالاتها الحقيقية، وهو الأمر الذي يفسر ثبات القيم المعرفية مع قيم الدلالة عند الحديث عن نابليون، مثلاً، بوصفه قائد عسكري، أو شخص آخر.

-2-

برنامج التصنيف Classificatory Program

قبل الحديث عن هذا البرنامج، يتضح من معناه التصنيفي حقيقة ارتباطه بالنظرية البنائية والنظرية النقدية، لأن تصنيف الفنون إنما يستند على خصائصها؛ عن طريق ترتيب هذه الخصائص عن طريق رؤية نقدية مبررة عقلياً، ولعل هذا الاعتقاد هو السر الحقيقي فى تحديد موضوع البحث فى عقلانية التقييم النقدي وعلاقتها بالنظرية البنائية من خلال النظرية الوسطية الشارحة، وهى النظرية التى تجمع فى بنيتها بين: القيم التمثيلية والتعبيرية، بين أسس المقارنة: النظرية والعملية، بين الفن واللا-فن. الأمر الذي يفسر قول ديكاي:" يتعلق المذهب النقدي بمساعدتنا على فهم الفن، والتمييز بين الفن واللا-فن، بين الفن الجيد والفن الرديء، دون الاهتمام بمقاصد الفنانين، وفى هذه الحالة تهتم النقدية بوصف العمل الفني والحكم عليه."[138]

يعتمد ديكاي – هنا – على عملية تصنيف أعمال الفن وفقاً لخصائصها، حيث يتأثر الفيلسوف بمقالة ج.و.أرمسون J.O.Urmson ، وهى:" فى عملية التصنيف " On Grading، يقسم الفيلسوف أعمال الفن إلى خمسة أنواع، وهى: ممتازة Excellent، وجيدة Good، ومتوسطة Fair-Mediocre، ورديئة Poor، وساقطة Fail. وبالتالي، يكون العمل الممتاز فى قمة الخبرة الجمالية The Top of its matrix، ويتخذ العمل الجيد مكانه فى أعلى الأساس وليس فى القمة، ويقع العمل الرديء فى أدنى low الأساس، وليس فى القاع، ويكون العمل الساقط فى قاع الأساس The Bottom of matrix، أو فى منطقة قريبة منه .[139]

الأمر الذي يثبت إمكانية استخدام برنامج التصنيف فى داخل برنامج أساس المقارنة.

-3-

البرنامج الاستنباطي

البرنامج الاستنباطي من البرامج الخاصة بتطبيق النظرية الوسطية الشارحة عند ديكاي، ويعد هذا البرنامج عودة إلى الخبرة الجمالية عند بيردسلي، الأمر الذي يفسر حقيقة الأثر البيردسلي فى فلسفة ديكاي، من جانب، ويفسر عقلانية ديكاي من خلال محاولته إصلاح البرنامج الاستنباطي عند بيردسلي. وفى هذا المقام ، يقول ديكاي :" تعتبر نظرية بيردسلي أكثر عقلانية إلاّ أنها ليست نظرية مقبولة ، ولكنها لو تكون مقبولة فسوف يفضلها العديد من الفلاسفة ، لأنها النظرية التى تحاول انجاز ما يتمناه هؤلاء الفلاسفة من ناحية ادراك نظرية فى النقدية التقييمية"[140] ، ويستطرد ديكاي فى حديثة ، فيقول :" تعد نظرية بيردسلي فى تقييم الفن نظرية مركبة – تعكس العديد من السمات الهامة فى مجال التقييم ، وما تقدمه من تحليلات عميقة لمفهوم الجودة الجمالية ... ، كما تقدم حالة واضحة من الخبرة الفعلية للناقد ، وتكشف أيضا عن العلاقة بين قيمة الأحكام الجمالية والأسباب التى تدعمها [141]".

ينقسم البرنامج الاستنباطي، إذن، إلى قسمين، وهما: المعالجة النقدية أساسية الاستنباط عند بيردسلي، والمعالجة النقدية عند ديكاي.

-أ-

المعالجة النقدية – أساسية الاستنباط عند بيردسلي

يتكون البرنامج الاستنباطي عند بيردسلي من نظريتين، وهما: النظرية الأداتية فى القيمة الجمالية The instrumental theory of aesthetic value، ونظرية المعيار العام. general criterion theory

ففى النظرية الأداتية، ينتج العمل الفني خبرات جمالية ذات قيم جمالية مختلفة الدرجة، وبالتالي تصبح الخبرات الجمالية أدوات أو وسائل من أجل تشكيل العقلانية النقدية، وهى العقلانية التى تحدد المقولات الخمس والتى على أثرها يتم تحليل الخبرة، والحكم على عمل الفن، على النحو التالي:

المقولة الأولى – يكون لدى الشخص انتباه ثابت لموضوع ما – يسيطر على الخبرة وهو ما يفسر قيمة الوحدة الفنية.

المقولة الثانية – تتميز الخبرة الجمالية بالقوة التى ترتبط بعنصر ما فى الموضوع الجمالي.

المقولة الثالثة – تكون الخبرة الجمالية متطابقة بدرجة عالية، بحيث يؤدى الشيء الواحد إلى شيء آخر، وهو ما يعبر عن عملية التطور المستمر Continuity of Development.

المقولة الرابعة – تكون الخبرة الجمالية كاملة.

المقولة الخامسة – تكون الخبرة الجمالية مركبة؛ تجمع بين مختلف العناصر معاً فى داخل بنائها، وهو ما يبرر إمكانية وجود عناصر معرفية وآخري أخلاقية داخل الخبرة الجمالية لديه. (142)

وهكذا، تدعم النظرية الأداتية فى القيمة الجمالية عند بيردسلي بعض الأمور، ومنها: في العقلانية النقدية، يرتبط الموضوع الجمالي مع القيمة الجمالية، وبالتالي تكون x موضوعاً جمالياً جيداً وذو قيمة جمالية عندما يترتب عليها خبرات جمالية ذات قيمة أيضا، وتكون الخبرة الجمالية شيئاً جيداً، ولكنها ليست القيمة الجمالية الأعلى، وأيضا توجد علاقة بين عناصر الموضوعات الجمالية وعناصر الخبرة الجمالية، وهو ما يثبت العلاقة بين الخبرة الجمالية والعقلانية النقدية. وفى نفس الوقت، تبقى خصائص الخبرة الجمالية: الوحدة، والقوة، والتركيب بمثابة معايير فى العقلانية النقدية.

ومن ثم، يمكن للناقد الفني تفسير خاصية التوتر الدرامي، مثلا، فى مكبث Macbeth، على النحو التالي:

1- يتضمن العمل الفني دائماً توتراً، وهو ما يجعل العمل جيداً فى ذاته. [المقدمة المفترضة]
2- يوجد اتصال بين البطل فى مكبث والعناصر الأخرى فى المسرحية، وهى علاقة من شأنها تُزيد التوتر الفني. [عن طريق الملاحظة]
3- تكون مكبث متوترة. [عن طريق الاستنباط الأول من 2]
4- تكون مكبث جيدة شيئاً ما فى حد ذاتها. [عن طريق الاستنباط الثاني من 1 ،3] (143)

وفى نظرية المعيار العام، يفترض بيردسلي مجموعة من المبادئ العامة التى تستند عليها الأحكام الجمالية، وأما الفارق فى هذه الحالة بين رؤية بيردسلي ورؤية ديكاي فهو إمكانية تطبيق الأحكام الجمالية الكلية عند بيردسلي على كل أعمال الفن، حيث يقول ديكاي:" وأما ما يميز نظرية المعيار العام لدى بيردسلي فهو أن العقلانية النقدية إنما تفترض مبادئ عامة – تستند إليها الأحكام الجمالية استقرائيا."(144) بينما يؤكد ديكاي على صحة الحكم الجمالي فى ضوء ارتباطه بعمل معين ذو خاصية جمالية محددة. وفى نفس الوقت، يتفق الفيلسوفان حول إمكانية ارتباط العمل الفني بسمتين أو أكثر، وعدم توافقه مع سمات آخرى؛ فقد يكون حكم شخص على خاصية ما فى عمل ما جمالياً، بينما يكون حكمه على خاصية آخرى فى ذات العمل غير جمالياً، وهو ما يفسر إمكانية ارتباط الفن باللا-فن وبخاصة فى النظرية البنائية الثانية عند ديكاي.

إذن، تقوم نظرية المعيار العام عند بيردسلي على الأسباب العقلية التى تبرر قيمة السمات الفنية، والسمات التى تجعل عمل الفن جيداً، والعلاقة التى تربط هذه الأسباب والسمات. فمن جانب، يوجد نوعان من السمات، وهما: سمات أولية، وسمات ثانوية؛ فالأولى معيارية موضوعية والتى يتولد عنها المبادئ العامة، ومن هذه السمات: التوتر الدرامي Dramatic Tension، والانتباه notice. الأمر الذي يفسر قيمة المعايير الأولية التى تعد أساس الجودة الفنية فى الخبرة الجمالية عند بيردسلي، وهى: الوحدة، والقوة فى التعبير مثلاً، والتركيب.

وبالتالي، تظل السمات الأولية معايير ايجابية والتى تحدد درجة جودة العمل الفني دون مراعاة التغيير فى الخصائص الأخرى. حيث يكون العمل جيداً فى ذاته عندما يتضمن خصائص الوحدة، والقوة، والتركيب، وفى هذه الحالة يكون كل معيار خاصية ذات درجة جمالية ما. وبناءً عليه يكون العمل Y الأعلى وحدة، والأكثر قوة، والأكثر تركيباً، أفضل من العمل X. (145) وأما الخصائص أو المعايير الثانوية فهى السمات التى تزيد من المعايير الأولية إذا أضيف إلى X، وهى المعايير التى تندرج تحت الأولية.

وهكذا، تعد نظرية المعيار العام عند بيردسلي نظرية فى العقلانية النقدية التى تعتمد على العملية الاستنباطية، كما يلي:

1- المقدمة المفترضة: assumed premise
يكون لعمل الفن الموحَّد شيئاً ما جيداً دائماً فى داخله.

2- عن طريق الملاحظة:
تكون ألوان التصوير انسجامية، ويرتبط تصميمه المكاني its spatial design، وأحجامه عضوياً.

3- الاستنباط: أ- يكون هذا التصوير موحَّداً. بناءً على 2
ب- يتضمن هذا التصوير شيء ما جيداً فى ذاته. (146)

- ب-

المعالجة النقدية عند ديكاي

المعالجة النقدية عند ديكاي هى محاولة خاصة من الفيلسوف بإعادة تكوين البرنامج الاستنباطي الكلي فى نظرية التقييم النقدي عند بيردسلي، وفى هذه الحالة، يحدد ديكاي خطوات اعادة تكوين البرنامج الاستنباطي، على النحو التالي:

1- ينتج أي عمل موحَّد خبرة جمالية بقدر معين، عن طريق الحجة التى تحدد الموضوع الجمالي الجيد.
2- تكون أية خبرة جمالية ذات قدر معين – جيدة بدرجة ما، عن طريق القبول العام.
3- ينتج أي عمل موحَّد شيئاً ذي درجة جيدة ما، استنباطياً من 1، و2.
4- عندما يمكن لأي شيء ذو درجة جيدة ما، فإنه يكون دائماً جيداً بدرجة ما، عن طريق تعريف الحدود.
5- يكون أي عمل موحَّد – دائماً – جيداً – أداتياً بدرجة ما، استنباطياً من 3 ،4.
6- تكوين ألوان التصوير انسجامية، ويرتبط تصميمها المكاني وأحجامها معاً، عن طريق الملاحظة.
7- يكون هذا التصوير موحَّداً، عن طريق 6 والملاحظة.
8- يمون هذا التصوير جيداً بدرجة ما، عن طريق 5، و6. (147)

وفى هذه الحالة، يؤكد ديكاي على أهمية الادعاء الخامس الذي يؤكد الحقيقة المفترضة؛ فتكون جيدة أداتياً لأنها تنتج B والتى تكون هى الأخرى جيدة – أداتياً. فى حين، يشير كلا من: الادعاء الثاني، والادعاء الثالث إلى طبيعة الجودة الفنية، وهي الجودة التى تؤكد على ارتباط عملية التقييم النقدي بالخبرة الجمالية عند بيردسلي، بجانب ارتباط العقلانية النقدية بالعمل الفني فى فلسفة ديكاي.

وهكذا، تتحدد معالجة ديكاي للبرنامج الاستنباطي عند بيردسلي فى تركيزه النقدي على عمل الفن فقط دون البحث عما وراءه من مقاصد أو اعتقادات، فوجود العمل الفني فى الواقع هو الحالة الفعلية التى تنتج توقعاً ما بحيث يكون هذا التوقع محكوماً بالوقائع الناتجة، وفى النهاية يكون معيار الوحدة الفنية، وحدة عمل الفن، هى الشيء الذي يعزز كل التوقعات.

وفى هذه الحالة، لا يكون لدى ديكاي خبرة واحدة، ولكن يوجد العديد من أنواع الخبرات الأخرى عن طريق العلاقة الجدلية بين الخبرة الجمالية الفعلية، والتوقعات، على النحو التالي:

1- لا مشاعر no feelings ولا توقعات.
2- لا مشاعر والتوقعات كافية.
3- لا مشاعر والتوقعات غير كافية.
4- المشاعر غير متطابقة noncoherent feelings ولا يوجد توقع.
5- المشاعر غير المتطابقة والتوقع كافي.
6- المشاعر غير المتطابقة والتوقع غير كافي.
7- المشاعر المتطابقة ولا يوجد توقع.
8- المشاعر المتطابقة والتوقع غير كافي.
9- المشاعر المتطابقة والتوقع الكافي. (148)

وفى هذه الحالة، يؤكد ديكاي على ضرورة إصدار الحكم الجمالي على الموضوع الجمالي الذي يتولد عنه خبرة جمالية ما، وما دامت الخبرة فعلية، فإنها تنتج هى الأخرى توقعات كافية، لأن التوقعات –هنا- ترتبط بالموضوع الجمالي الفعلي، وبناءً عليه تكون التوقعات الجمالية ناتجة من خبرات جمالية كاملة، مما يعزو إليه قبول الأحكام الجمالية بوصفها أحكاماً صادقة. وأما عدم كفاية التوقع الجمالي فهو دليل على نقص الخبرة الجمالية وبخاصة عند سيطرة المشاعر والاعتقادات الذاتية على أحكام التوقع، وبالتالي يستثني ديكاي الحالات: الثالثة، والسادسة، والثامنة من الأحكام الجمالية الحقيقية، وبخاصة لأنها تعبر عن حالة عدم كفاية التوقع الجمالي.

وهكذا، يقف بيردسلي بقوة فى النظرية البنائية والنظرية النقدية عند ديكاي، إلاّ أنه يمكن القول بأن بيردسلي – ينجح فى النظر إلى التقييم النقدي من خلال نظريته فى الخبرة الجمالية، فى حين يتناول ديكاي نظريته النقدية فى داخل نظريته البنائية، وبناءً عليه قد تكون العلاقة غير ضرورية بين الخبرة الجمالية والنظرية النقدية عند بيردسلي، وتبقى ضرورية عند ديكاي، وبالتالي تعد فلسفة الفن عند ديكاي هى فلسفة خاصة بالبنائية النقدية، حتى ولو ينكر الفيلسوف نفسه هذه العلاقة الضرورية.

****

-الخاتمة –

وفى خاتمة البحث، يتناول الباحث أهم نتائج البحث، ومنها:

أولاً – النظرية الوسطية الشارحة هى نظرية فى عقلانية التقييم النقدي، حيث تجمع النظرية فى داخلها بين الاتجاهات المتصارعة، بين القيم التمثيلية والقيم التعبيرية، بين المفاهيم البنائية والمفاهيم غير البنائية للفن، بين أداتية بيردسلي وجمالية الخبرة عند بيردسلي، بين مثالية أفلاطون وتجريبية هيوم.

ثانياً – لا تعد النظرية البنائية نظرية جمالية ولكنها نظرية فى فلسفة الفن، فى حين تبقى النظرية النقدية الوسطية الشارحة نظرية جمالية.

ثالثاً – تؤكد النظرية الوسطية على أهمية المدخل المعرفي، وبناءً عليه يجب على الناقد أن يكون فى موضع معرفي – يمكنه من كشف الكيفيات الجمالية وتفسيرها.

رابعاً – تعتمد النظرية الوسطية الشارحة على مجموعة من الأسس والمبادئ والقواعد التى تكفل بنجاح النظرية.

خامساً – يمثل المفهوم البنائي والمفهوم التقييمي للفن حجر الأساس فى نظريته البنائية ونظرية النقدية.

سادساً – تجمع النظرية الوسطية الشارحة بين النظريات البنائية وغير البنائية، حيث تعتمد الأولى على المفهوم البنائي والمفهوم التقييمي للفن، وتعتمد غير البنائية على المفاهيم غير البنائية للفن، إلاّ أنهما يرتبطان معاً فى داخل النظرية البنائية والنظرية النقدية ارتباطاً لا يمنع التمييز بينهما.

سابعاً – الموضوع الجمالي هو عمل الفن ذو الخصائص الجمالية الموضوعية، والتى يفهمه ديكاي فى سياقه الثقافي الاجتماعي.

ثامناً – تتعدد نظريات التقييم النقدي إلاّ أن ديكاي يدخل نظريته الوسطية فى داخل نظريات التقييم النقدي من حيث المفهوم.

تاسعاً – تعد نظريات التقييم الأداتية هى الأقرب إلى النظرية النقدية عند ديكاي، مما يفسر أثر بيردسلي فى فلسفته.

عاشراً – تتضمن النظرية الوسطية الشارحة على العديد من مختلف الفلاسفة، إلاّ أن الفيلسوف – يتأثر أكثر بالخطاب الأفلاطوني، وتجريبية هيوم، وأداتية زيف وجودمان ودانتو.

حادي عشر – نظرية بيردسلي الجمالية هى المرشد الرئيس فى فلسفة الفن عند ديكاي سواء فى نظريته البنائية أو فى نظريته النقدية.

ثاني عشر – تعتمد النظرية الوسطية الشارحة على المفهوم المطلق للقيمة الفنية التى قد تكون فنية أو جمالية، حيث توجد الأولى فى الوقائع الفنية، وقد توجد الجمالية فى أعمال الفن، وهو ما يفسر قبول ديكاي للوقائع الفنية الخاصة بدوشامب فى نظريته البنائية الأخيرة.

ثالث عشر – تعكس بنية النظرية الوسطية الشارحة طبيعة العقلانية فى فلسفة ديكاي ، وهى عقلانية نقدية – تجمع بين العقلانية النظرية فى بحثها عن الحالة

المعرفية للناقد، والعقلانية العملية فى التركيز على عمل الفن كموضوع جمالي.

رابع عشر – النظرية الوسطية الشارحة هى نظرية واقعية – تكون قابلة للتطبيق من خلال برامجها المختلفة: النظرية والعملية: برنامج أساس المقارنة، وبرنامج التصنيف، والبرنامج الاستنباطي.

خامس عشر – النظرية الوسطية الشارحة هى نظرية ثقافية – تعكس طبيعة فكر ما بعد الحداثة، من حيث التعددية وقبول الآخر، والثورة على تمركز الأنا حول نفسها.

سادس عشر – تعد النظرية الوسطية الشارحة مشروعاً نقدياً مفتوحاً للمستقبل، وقابلاً للتطبيق، وليس نسقاً فلسفياً مغلقاً.

سابع عشر – تؤكد النظرية الوسطية الشارحة على علاقتها الضرورية بالنظرية البنائية، وهو الأمر الذي يمهد الطريق نحو إمكانية دمجهما معاً فى نظرية واحدة، وهى البنائية النقدية التى قد تكون مشروع ديكاي.

الهوامش

([1]) George Dickie (ed.)(1988) :Evaluating Art, 1st ed , Philadelphia : Temple University Press , P ix ph1.

([2]) _____(ed.)(1974) :Art and The Aesthetic: An Institutional analysis, 1st ed, London : Cornell University Press , p148.

([3]) Ibid.,p161.

([4]) Nöell Carroll (2001) :Dickie, George, An article In David E.Cooper (ed.)(2001), A Companion to Aesthetics, U.S.A: Blackwell Publishers, Inc., p123.

([5]) George Dickie (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit., pp1-3.

([6]) Ibid., p61ph3.

([7]) Ibid., p154ph3.

([8]) _____(ed.)(1997) :The Art Circle : A Theory of Art, 2nd ed, U.S.A: Chicago Spectrum Press, p7ph1.

([9]) Ibid., pp 3-4.

([10]) Ibid., p89ph2.

([11]) _____(ed.)(2001) :Art and Value , 1st ed, UK: Blackwell Publishers, Ltd., p98ph1.

(12) Ibid., p57ph1.

(13) Robert Audi (2004) :Theoretical Rationality: its sources, structure , and scope, In Alfred R.Mele and Piers Rowling (ed.)(2004), The Oxford Handbook of Rationality, Oxford :The Oxford University Press, p17 .

* يقصد بالتقييم الفني عند ديكاي تلك العملية التى تبحث عن الأسباب التى تجعل أعمال الفن جيدة ، ويقسم ديكاي نظريات التقييم الفني أربع تقسيمات – بوجه عام – وهى :

1- نظريات التقييم الفني من حيث القيمة الفنية ، وتنقسم هذه النظريات إلى نظريات محاكاة القيمة , والقيم الذاتية والموضوعية ، والقيم الشخصية ، والقيم الأداتية .
2- ونظريات التقييم الفني من حيث المنهج ، وهى : نظرية المقارنة ، ونظرية التماثل ، والنظرية الأداتية .
3- ونظريات التقييم الفني من حيث أسباب التقييم ، والتى تنقسم إلى : الأفلاطونية-1 ، والفردية النقدية ، والنسبية ، والعاطفية ، والأفلاطونية -2 ، والذاتية ، والأداتية .
4- وأما نظريات التقييم من حيث المفهوم الفني فهى نوعين : نظريات بنائية ويمثلها ديكاي ، ونظريات غير بنائية والتى يمثلها فلاسفة الاتجاه الجمالي .

راجع :

(George Dickie (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit.,pp2-5.)

(and also : ____ (1985) :Evaluating Art, British Journal of Aesthetics, Vol.25, No.1, p3ph1.)

(14) _____ (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit.,pp5-6.
(15) _____(ed.)(1974) :Art and The Aesthetic: An Institutional analysis, Op.cit., pp51-52
(16) _____(1995) :The Intentional Fallacy: Defending Beardsley, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.53, No.3, p247.
(17) _____ (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit.,p20.
(18) Ibid., p6ph2.
(19) Ibid., p6ph3.
(20) Ibid., p6ph4.
(21) Ibid., p8ph2.
(22) Ibid., pp154-155.
(23) _____ (2004) :Defining Art :Intension and Extenion, In Peter Kivy (ed.)(2004),The Blackwell Guide to Aesthetics, 1st ed,UK :Blackwell Publishing Ltd ,p6oph1.
(24) _____ (ed.)(1971) :Aesthetics :An Introduction, 1st ed, U.S.A: The Bobbs – Merrill Company ,Inc.,pp3-5.
(25) _____(ed.)(2001) :Art and Value, Op.cit., p100ph3.
(26) _____ (ed.)(1971) :Aesthetics :An Introduction, Op.cit., p165ph3.
(27) Ibid., p167ph1.
(28) Ibid., p168.
(29) _____(ed.)(1997) :The Art Circle : A Theory of Art, Op.cit., pp4-6.
(30) _____(ed.)(1996):The Century of Taste:The Philosophical Odyssey of Taste in The Eighteenth Century,1st ed, New York: The Oxford University Press, p5ph1.
(31) _____ (ed.)(1971) :Aesthetics :An Introduction, Op.cit., pp23-24.
(32) George Dickie (ed.)(1996):The Century of Taste, Op.cit., p143ph2.
(33) Ibid., p142ph3.
(34) Ibid., p144.
(35) Ibid., p145.
(36) _____ (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit.,p127ph1.

* يقسم ديكاي حالات القيمة المعرفية إلى ثلاثة أقسام ، وهى :
- القيمة المعرفية التقليدية أو إنعدام القيمة التي تترتب على كفاية أو عدم كفاية عملية الملاحظة .
- القيمة المعرفية التدعيمية أو إنعدام القيمة والتي تترتب على السمات الرمزية لعمل الفن .
- القيمة المعرفية الجوهرية – الدلالة أو إنعدام القيمة والتي تنتج من قيمة الموضوع أو إنعدام قيمته .

علماً بأن ديكاي يعتقد بأن حالة هيوم هي من النوع الثالث .

راجع :

(George Dickie (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit.,p128 .)

([37]) Ibid., p128.

([38]) Ibid., p22ph2.

([39]) _____ (ed.)(1996):The Century of Taste, Op.cit., p146ph2.

([40]) James Shelley(2005) :Empricism : Hutcheson and Hume ,In Berys Gaut and Dominc McIver Lopes (eds.)(2005), The RoutLedge Companion to Aesthetics, 2nd ed, New York: RoutLedg, p50ph1

([41]) _____ (ed.)(1996):The Century of Taste, Op.cit., pp148-149.

([42]) _____ (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit., p32ph2 .

(and also :_____(ed.)(1996):The Century of Taste, Op.cit., p150ph1.)

([43]) Ibid., p36ph3.

([44]) _____ (ed.)(1996):The Century of Taste, Op.cit., p124.

([45]) Ibid., p136.

([46]) Ibid., pp128-129.

([47])_____(ed.)(1997) :The Art Circle : A Theory of Art,Op.cit., pp33-34.

([48]) George Dickie (2004): The New Institutional Theory of Art ,In Peter Lamarque and Stein Haugon Olsen (eds.)(2004), Aesthetics and The Philosophy of Art – The analytic Tradition: An anthology , 1st ed,UK : Blackwel Publishing Ltd ,p47ph5.

([49]) _____ (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit., p43 .

([50]) Ibid., p51ph1.

([51]) Ibid., p39ph1.

([52]) Ibid., pp104-105.

([53]) Ibid., p101ph2.

([54]) _____ (1985) :Evaluating Art, Op.cit., p3ph1.

([55]) Ibid., p4ph2.

([56]) Ibid., pp4-6.

([57]) _____ (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit., p101ph2 .

([58]) Ibid., pp111-112.

([59]) _____ (1975) :A Reply To Professor Margolis, The Journal of Aesthetics and Art Criticism , Vol.34, No.2 , p231ph1.

([60]) _____(ed.)(2001) :Art and Value, Op.cit., p49.

([61]) _____(ed.)(1974) :Art and The Aesthetic, Op.cit., p126ph2.

([62]) _____ (1961) :Taste and attitude :The Origin ofAesthetic, Theoria ,Vol.39, No.1-3, p156ph2.

(63) _____(ed.)(1974) :Art and The Aesthetic, Op.cit. p33ph2.
(64) _____(1977) :All aesthetic attitude theories fail : The Myth of the aesthetic attitude ,In George Dickie (ed.)(1977) ,Aesthetics : A critical Anthology ,1st ed ,U.S.A :St.Martin's Press , p803ph3.
(65) _____(ed.)(1974) :Art and The Aesthetic, Op.cit., p127ph3.
(and also_____(1977): All aesthetic attitude theories fail ,Op.cit., p809ph4.)
(66) Ibid., p128ph1.
(67) Ibid., p138ph2.
(68) _____(1964) : The Myth of the aesthetic attitude, American Philosophical Quarterly, Vol.1, No.1, p56ph3.
(69)George Dickie (1961): Bullough and The Concept of Psychological Distance, Philosophy and The phenomenological Research ,Vol.22, No.2, p233ph2.
(70) _____(2005) : The Origins of Beardsley's Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.63, No.2, p177ph2.
(71) _____(1973) : Psychical Distance: In A Fog At Sea , The British Journal of Aesthetics, Vol.13, No.1,pp 28-29

(72) Robert Wilkinson (ed.)(1996): Theories of Art and Beauty, 1st ed, London: The Open University Press, p266ph1.
(73) George Dickie (ed.)(1974) :Art and The Aesthetic, Op.cit., p148.
* يتفق ديكاي مع جلبرت رايل فى مؤلف الأخير :" مفهوم العقل " عام 1945 حول نقد الاتجاه الجمالي بوصفه أسطورة – أي تدعى أموراً لا علاقة لها بالواقع الفني – وفى نفس الوقت تقدم الأساطير فائدة نظرية عظيمة ، ومع ذلك تظل الأساطير جديدة .
راجع :
(George Dickie (1964): The Myth of the aesthetic attitude, Op.cit., p56ph1.)
(and also:_____(ed.)(1974):Art and The Aesthetic, Op.cit., p91ph3.)
(74) _____(ed.)(1997) :The Art Circle : A Theory of Art, Op.cit., p50ph3.
* ينقد ديكاي ما يذهب جيرهارد شارلز ريمب إليه فى نقده للبنائية ، على النحو التالي :
أولاً- يذهب ريمب إلى أن بنائية ديكاي فى هذه الأيام فقط .
وأما ديكاي فيقرر أن بنائيته على طول الزمن .
ثانياً- يعتقد ريمب بأن مفهوم عالم الفن عند ديكاي هو مفهوم معيب بسبب ما يقرره ديكاي من الحالات المانحة للفن .
فى حين ، يرى ديكاي أن الفنان – يمنح الواقعية الفنية للعمل وليس لأشخاص .

ثالثاً- يعتقد ريمب بأن تحليل ديكاي يخلو من أي جديد بالنظر إلى ما يقدمه دانتو .
وأما ديكاي فيرى أن ما قدمه دانتو أقل بكثير مما يقدمه ديكاي .
راجع :
(George Dickie (1978) :Art and The Aesthetic: An Institutional analysis, The MIT Press Journals: Leonardo,Vol.11, No.2, p175)
([75]) George Dickie (ed.)(2001) :Art and Value, Op.cit., p52ph1.
([76]) Ibid., p52ph1.
* يذكر تيد كوهين فى مقالته :" نقد النظرية البنائية للفن " عام 1977 ، أن الخاصية الاجتماعية عند ديكاي هى الفكرة التى تجعل شيئاً ما فناً ، وهى خاصية بنائية .
(راجع :
(Ted Cohen (1977) :A Critique of The Institutional Theory of Art:The The Possibility of Art ,In George Dickie(ed.) (1977) , Aesthetics : A critical Anthology, Op.cit., p186ph2.)
([77]) Ted Cohen (1977) :A Critique of The Institutional Theory of Art, Op.cit., p184ph2.
* الدادية Dadaism : هى حركة فنية انتشرت بعد الحرب العالمية الأولي ، وبخاصة بين 1915 حتي 1922، وهى حركة مضادة للفن السائد ، وقد ارتبطت بالبحث عن دور الفن والقيم الفنية في المجتمع ، وارتبطت أيضا بفناني السخرية ، والعدمية ، ومن أشهر ممثليها :مارسيل دو شامب.
(راجع:
(Winifred Dacre(1999):Dada,an article in Ian Chilvers (ed)(1999), Adictionary of Twentieth Century Art, Oxford:The Oxford Uni press,p154.)
(78) A.L.Cothy (1990): The Nature of Art, 1st ed, New York: RoutLedge, p123ph2.
(79) George Dickie (ed.)(2001) :Art and Value, Op.cit., p92ph1.

(and also: Ibid., p53ph2.
(80) _____(ed.)(1997) :The Art Circle : A Theory of Art, Op.cit., p94ph3.
(81) _____(ed.)(2001) :Art and Value, Op.cit., p53ph3.
(82) _____ (1993): An Artistic Misunderstanding, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.51, No.1, pp69-70.
(83) _____(2000): The Institutional Theory of Art, In Nöell Carroll(ed.)(2000), Theories of ArtToday,1st ed, Madison- Wisconsin: The University of Wisconsin Press, pp93-94.
(and also :_____(2010): The Art Circle, In Robert Stecker(ed.) (2010) ,Aesthetics Today: Areader, 1st ed,UK:Rowman and Littlefield Publishers Inc., p131ph3.)
(84) Ibid., p99.

(85) _____(1980): A Comment on Morris Weitz' The Openning Mind, The Journal of Philosophy, Vol.77, No.1, p56ph2.
(86) Jerrold Livinson(1987): Review on G.Dickie's The Art Circle , The Philosophical Review, Vol.96, No.1, p145ph2.
(87) George Dickie (2000): The Institutional Theory of Art, Op.cit., p100ph2.
(88) George Dickie (2004) :Defining Art :Intension and Extenion, Op.cit., p54ph4.
(89) _____(1975): What is Anti-Art?, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.33, No.4, p421ph1.
(90) _____(ed.)(2001) :Art and Value, Op.cit., p55ph1.
(and also:_____(ed.)(1997) :The Art Circle : A Theory of Art, Op.cit., pp80-82.)
(91) _____(2000): The Institutional Theory of Art, Op.cit., p101ph4.
(92)George Dickie (ed.)(2001) :Art and Value, Op.cit., p107ph1.
(93) Ibid., p97ph1.
(94) Ibid., p98ph2.
(95) _____ (1969) :Defining Art, American Philosophical Quarterly ,Vol. 6, No. 3, p256ph2.
(96) _____(ed.)(1974) :Art and The Aesthetic, Op.cit.,p198ph2.
(97) Ibid., p12.
(98) Ibid., p86ph2.
(99) _____(1965) :Beardsley's Phantom Aesthetic Experience , The Journal of Philosophy ,Vol.62, No.5, $p130_n$.
(100) Ibid., pp135-136.

* النمط عند ديكاي هو النوع أو الفئة أو الشكل ، والخصائص النمطية هي الخصائص العامة التي تتكون من خصائص جزئية ، ولذا يُسمى ديكاي الخصائص النمطية بالخصائص الإقليمية التي ترتبط بالمركب ، وأما الخصائص التي ترتبط بالعنصر الجزئي فهى العناصر المحلية .
راجع :
(George Dickie (1963) :The Definition of Regional Quality, The Journal of Philosophy,Vol.60, No.16, pp456-467.)

(101) _____(1977): All aesthetic attitude theories fail,Op.cit., p813ph3.
(102) _____(ed.)(1974) :Art and The Aesthetic, Op.cit., pp199-200.
(103) _____(ed.)(1997) :The Art Circle : A Theory of Art, Op.cit., pp89-91.
(104) _____(ed.)(1974) :Art and The Aesthetic, Op.cit., pp10-11.
(105) George Dickie (1997) :Introduction To Aesthetics :An analytic approach, 1st ed, UK: The Oxford University Press, p127.

* يعد شافتسبري أول من أدخل مفهوم الموضوعية بالمعنى الاصطلاحي فى النظرية التى تبحث عن

تفسير الخبرة بالجمال ، وهو المفهوم الذى يوضح كيف يختلف التقدير الجمالي عن التعلق بشيء ما – يترتب عليه فوائد شخصية ...فالموضوعية إنما قد تعني البحث فى حدود عمل الفن دون ذاتية الفنان / المتذوق ، وتعني أيضا تموضع الخصائص الفنية بالفعل.

(راجع :

(George Dickie (ed.)(1974) :Art and The Aesthetic, Op.cit., p127ph2.)

([106]) _____(ed.)(1974) :Art and The Aesthetic, Op.cit.,p163.

([107]) _____(1962) :Is Psychology Relevant To Aesthetics?, The Philosophical Review, Vol.71, No.3, p294ph3.

([108]) _____(1983) :Perceiving Art, Visual Art Research, Vol.9, No.2, p67ph7.

([109]) _____(ed.)(1974) :Art and The Aesthetic, Op.cit., p161.

([110]) Ibid., p173ph1.

([111]) _____(ed.)(2001) :Art and Value, Op.cit., p57ph2.

([112]) _____(ed.)(1997) :The Art Circle : A Theory of Art, Op.cit., p98ph2.

([113]) _____(1997) : Art: Function or Procedure : Nature or Culture?, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.55, No.1, p27ph3.

([114]) Robert Stecker (2003) :Definition of Art , In Jerrold Levinson (ed.)(2003), The Oxford Handbook of Aesthetics, UK :The Oxford *University Press, PP146-147* .

([115]) Arthur C.Danto (1977) :The Last Work of Art :Artworks and Real things , In George Dickie(ed.) (1977) Aesthetics :A critical Anthology, Op.cit., p562ph2.

([116]) George Dickie (1977) :Aresponse To Cohen : The Actuality of Art ,In George Dickie(ed.) (1977) , Aesthetics : A critical Anthology, Op.cit., p189ph4.

([117]) _____ (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit.,pp76-77.

([118]) George Dickie (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit., p157ph1.

([119]) Ibid., p158ph1.

([120]) Ibid., p158ph3.

([121]) Ibid., p159.

([122]) _____(ed.)(2001) :Art and Value, Op.cit., p89.

([123]) _____ (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit.,p160ph2.

([124]) Ibid., p187ph2.

([125]) _____ (1997) :Introduction To Aesthetics,Op.cit., p104ph3.

([126]) _____ (ed.)(1996):The Century of Taste, Op.cit., p133ph6.

([127]) Ibid., p134ph4.

(128) Ibid., p135ph3.

* يذكر روجر سيمون أن النقدية criticism تعني " فعالية إنسانية حاضرة " ، وبالتالي فالنقدية هى جزء من الثقافة الإنسانية ، وتكون معظم موضوعاتها أدوات ،مثل : الوقائع الفنية ، والأفعال ، والأحكام عليها من منظور أخلاقي ، والتمثيلات ، هذا بالمعنى العام .

وأما النقدية بالمعنى المحدد فهى فهم شيء ما بوصفه أعمالاً فنية وبالتالي تكون فكرة الإنجاز performance أو الأداء ذات قيمة ، وتكون النقدية هى العملية التى يتناول الناقد فيها الإنجازات بوصفها موضوعه القابل للنقد .

(راجع :

(Roger Seamon (2005) :Criticism ,In Berys Gaut and Dominc McIver Lopes (eds.)(2005), The RoutLedge Companion to Aesthetics, 2nded, New York: RoutLedg, pp401-402 .)

(129)_____(1968): I.A Richard's Phantom Double, *The Britis*h Journal of Aesthetics, Vol.8, No.1, p59ph2.

(130) Wollhelm Richard (1995) :Criticism as Retrieral ,In Alex Neil and Aaron (eds.)(1995), The Philosophy of Art : Readings ancient and modern, 1sted, U.S.A: McGraw -Hill, p406ph1.

(131) Roger Seamon (2005) :Criticism, Op.cit., pp401-403.

(132) George Dickie (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit.,p169ph1.

(133) Ibid., p165ph1.

(134) Ibid., p166ph2.

(135) Ibid., p169ph2.

(136) Ibid., p171ph1.

(137) George Dickie (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit., p175.

(138) _____ (ed.)(1971) :Aesthetics :An Introduction, Op.cit., p121ph3.

(139) _____ (ed.)(1988) :Evaluating Art, Op.cit., pp178-179.

(140) Ibid., p179ph2.

(141) _____ (ed.)(1971) :Aesthetics :An Introduction, Op.cit., p148ph1.

(142) Ibid., p154ph1.

(143) Ibid., p152ph2.

(144) Ibid., p148ph3.

(145) Ibid., p150ph2.

(146) Ibid., p151.

(147) Ibid., p157ph1.

(148) _____(ed.)(1974) :Art and The Aesthetic, Op.cit., p198ph1.

" The Critical Evaluating Rationality and its Relation to The institutional theory of George Dickie's The philosophy of Art: Of the Implified Compromised Theory."