الصياغة المتأخرة من النظرية المؤسساتية للفن عند جورج ديكي

أحمد عاطف محمد*

إشراف

أ.د / حسن عبد الحميد حسين عبد الرحمن**

أ.د/ وفاء محمد احمد إبراهيم ***

المستخلص

هذ البحث بعنوان (الصياغة المتأخرة من النظرية المؤسساتية للفن عند جورج ديكي) وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع نظراً لاعتقادنا أن النظرية المؤسساتية للفن عند جورج ديكي تعد من أشهر المحاولات التي سعت إلى التعاطي مع إشكالية ماهية الفن في النصف الثاني من القرن العشرين. ومن أبرز سمات الصياغة المتأخرة من هذه النظرية كونها تتأسس على الرؤية الثقافية للفن. وهذا معناه أن معاييرنا ومفاهيمنا للطبيعة التي ينبغي أن تكون عليها الأعمال الفنية، هي وليدة النسق القيمي لبيئة ما، في حقبة زمنية معينة. وهذا مؤداه إمكانية وجود تباينات حول طبيعة الفن في المجتمعات المختلفة. وقد أوضحنا فى الخاتمة أن معضلة الدائرية – وهى من أبرز المعضلات التى جابهت هذه النظرية – يمكن التصدى لها عبر الإطار العام لنظرية ديكي الذى يشرع للإتفاقيات الثقافية. وهذه الرؤية الثقافية للفن هى المنهجية الصحيحة، من وجهة نظر الباحث، للتدشين لمفهوم الفن. وقد أعتمدنا فى بحثنا هذا على المنهج التحليلى النقدى، بهدف تحليل مقومات نظرية ديكى، وتقييمها للوقوف على إيجابياتها وسلبياتها.

الكلمات المفتاحية:

الفنان – العمل الفني – الجمهور – عالم الفن – منظومة عالم الفن – الدائرية.

*. معيد بقسم الفلسفة كلية الأداب جامعة عين شمس
** استاذ منطق وفلسفة العلوم – كلية الآداب – جامعة عين شمس
*** أستاذ علم الجمال والفلسفة المعاصرة – كلية البنات – جامعة عين شمس
البريد الالكتروني : Ahmedatef٦١٠١٩٨٧@gmail.com

مقدمة البحث

تحتل قضية الوقوف على الطبيعة المحددة لماهية الفن مكانة مركزية في الدراسات الفلسفية المعاصرة. ومنبع هذا الاهتمام بالطابع الماهوي للفن في هذه الحقبة المعاصرة يعود إلى أمرين: الأمر الأول يتعلق بالطابع المتمرد الذي تميزت به الممارسات الفنية في القرن العشرين، فقد طفت على السطح مدارس وتوجهات فنية، [مثل: الدادئية – السريالية – الميتيمائية – الفن المفاهيمي .. إلخ]، جعلتنا نعيد النظر في التصورات المألوفة عن الفن، والتي كانت تُمثل بُعده التعريفي.

الأمر الثاني يتعلق بالفكرة الجذرية التي أعلن عنها الفتجنشتانيوين الجدد New Wetgensteinians - مثل " موريس وايتز " Morris weitz (١٩١٦-١٩٨١) ، و " بول تسيف" Paul ziff (١٩٢٠-٢٠٠٣)، و " ويليام كينيك" William Kennick (١٩٢٣-٢٠٠٩) – حين ذهبوا إلى أن الفن " مفهوم مفتوح " Open concept.

ويعود هذا التصور الذي تبناه الفتجنشتانيون الجدد إلى معضلتين أساسيتين مثلتا عقبة كئود أمام أية نظرية تعريفية للفن. المعضلة الأولى تتمثل في تعدد المجالات الفنية – مثل الموسيقى، الفن التشكيلي، الشعر، السينما .. إلخ – فالمجالات الفنية تبلغ من التعدد والتباين فيما بينها حدًا يجعل من المستحيل – وفقًا لرؤية الفتجنشتانيين الجدد – وجود سمة أو عدة سمات مشتركة بينها، تبرر من الناحية المنطقية إدارجها جميعًا تحت فئة تصنيفية واحدة، هي فئة الفن.

أما المعضلة الثانية فتتعلق بما يمكن تسميته بـ" الأعمال المستقبلية ". وفحوى هذه المعضلة أننا حتى لو افترضنا أننا قد استطعنا وضع نظرية تعريفية صحيحة لجميع المجالات الفنية بشتى أنواعها، فلا يزال ممكنا ظهور أعمال جديدة تتسم بطبيعة مغايرة للنسق النظري الذي أطّرته هذه النظرية. ولا ريب أن تاريخ الفن خير شاهد على جدية هذه المعضلة الأخيرة.

مثّلت الإشكاليات السابقة تحديًا كبيرًا لفلاسفة الفن المعاصرين، فسعى العديد منهم، كل بطريقته، إلى مجابهة هذا التحدي من خلال وضع نظرية فلسفية تُحاول تحديد الشروط " الضرورية والكافية " Necessary And Sufficient Conditions، التي من شأنها أن تقف على الطبيعة المحددة لماهية الفن، بحيث تتصدى للإشكاليات السابقة. ويُعد من أبرز هؤلاء الفلاسفة، الذين سعوا إلى الاضطلاع بهذه المهمة، الفيلسوف التحليلي المعاصر: جورج ديكي George Dickie. وذلك من خلال نظريته المعروفة باسم " النظرية المؤسساتية للفن " The Institutional Theory Of Art .

وقد وُضعت اللبنة الأولى لهذه النظرية في مقالة لديكي بعنوان: " تعريف الفن " Defining Art عام ١٩٦٩، ثم أجرى ديكي تعديلات على الإطار النظري الذي أودعه هذه المقالة الأخيرة، وذلك في كتابي: " الاستاطيقا: مدخل " Aesthetics: An Introduction عام ١٩٧١، و " الفن والاستاطيقي " Art And The Aesthetic عام ١٩٧٤. وتُمثّل هذه الأعمال الثلاثة ما أصطُلح على تسميته بـ " الصياغة الأولى من النظرية المؤسساتية للفن ".

والجدير بالذكر أن هذه الصياغة الأولى قد تعرضت لانتقادات حامية الوطيس، من قبل فئة غير قليلة من النقاد والباحثين. وقد نجم عن هذه الانتقادات أن قام ديكي بوضع صياغة جديدة من نظريته المؤسساتية، وهي الصياغة التي سُميّت بـ " الصياغة المتأخرة من النظرية المؤسساتية للفن "، وهي الصياغة التي سنعالجها في هذا البحث.

وتجدر الإشارة إلى أن ديكي قد أرسى قواعد نظريته – في صياغتها الجديدة – بشكل مقتضب في مقالة: " النظرية المؤسساتية الجديدة للفن " The New Institutional Theory Of Art ، ثم بسطها بشكل مفصل في كتاب: " دائرة الفن" The Art Circle، وهو الكتاب الذي يُعوّل عليه عند معالجة هذه الصياغة. ثم أعاد عرضها بشكل مقتضب في كتاب: " مدخل إلى الاستاطيقا: مقاربة تحليلية " Introduction To Aesthetics: An Analytic Approach، ثم في كتاب: " الفن والقيمة " Art and Value. ونحن في هذا البحث سنعتمد بصورة أساسية في معالجتنا لهذه الصياغة على كتاب " دائرة الفن "، وإن كان هذا لا يمنع أننا قد نعرج على بعض من كتاباته الأخرى التي تناولت هذه الصياغة.

وفي ضوء ما سبق، يتضح أن إشكالية هذا البحث تتجلى بشكل أساسي من خلال التساؤل التالي :

ما مقومات الصياغة المتأخرة من النظرية المؤسساتية عند ديكي؟ وما أبرز المعضلات التي جابهت هذه الصياغة؟ وهل بالإمكان التصدي لهذه المعضلات؟

إن الأمر الملاحظ في هذه الصياغة ، هو أن ديكي يستخدم مصطلح " المؤسساتية" بغير معانيه المتداولة في الفهم العادي، بأكثر مما كان الأمر في الصياغة السابقة، ويتضح هذا من قوله : " إن المنهج المؤسساتي هو النظر إلى العمل الفني، بوصفه فنًا، بسبب الموقع الذي يحتله داخل ممارسة ثقافية معينة" (Dickie,١٩٨٤.P.٥٢) . وعلى هذا النحو فإن نظرية ديكي تفهم العمل الفني من خلال وضعه داخل تقليد ثقافي ما، بهدف إدراك طبائع الممارسات الفنية المتضمنة فيه. فعلى سبيل المثال ، لكي نفهم الخصائص الفنية لـ"مهرجانات التنين" Dragon carnivals في الصين الشعبية، فإن علينا أن نفهم رمزية التنين في الميثولوجيا الصينية، والدور الذي يلعبه في هذه الثقافة. وبدون هذا الفهم للواقع الثقافي المحيط بأي عمل، فإنه لن يتأتى لنا إدراك هويته الفنية التي تميزه عما سواه من الأعمال الأخرى التي تقع خارج دائرة الفن. إن هذه الاتفاقيات الثقافية لن تمكنّا فقط من التمييز بين الأعمال الفنية وغير الفنية، بل إنها ستمكنّا أيضًا من أن نضع أيدينا على العناصر الهامة وغير الهامة، حين القيام بعملية التقييم لهذه الأعمال، ومنها نستطيع أن نستنبط معايير الجودة والرداءة، وأسس النقد لأي ممارسة فنية. وهذه العبارات الأخيرة قد تخوّل لنا الحق في القول بأن الرؤية التقييمية للفن موجودة بشكل ضمني داخل الإطار النظري المؤسساتي كما نص عليه ديكي، وهذا يعني أن النظرية المؤسساتية لم تكتفِ فقط بالتنظير للفن وفقًا لمعناه التصنيفي، دونما إيلاء أي اعتبار للمعنى التقييمي كما هو شائع، بل وكما أكد على هذا ديكي نفسه.

والجدير بالذكر أن مفهوم " المؤسسة " Institution – المطلوب لجعل الفن ممكنًا – قد تطور تدريجيًا في الصياغة الثانية عنه في الصياغة الأولى. ففي الصياغة الأولى، نجد أن المفهوم كان " إقليميًا

"، وهذا يتضح من خلال إشارة ديكي في غير موضع من كتابات الصياغة الأولى، إلى أنه يهتم فقط بمفهوم الفن وفقًا للممارسات الغربية لهذا النشاط (Lemkow,٢٠١١.p.١٥٢)، منذ القرن الثامن عشر وحتى الآن. أما في الصياغة الثانية- كما يتضح في مقالة " النظرية المؤسساتية الجديدة للفن " وكتاب دائرة الفن- نجد أن مفهوم مؤسسة الفن يراعي مختلف الثقافات الأخرى، بمعنى أنه يدشن لمفهوم الفن، انطلاقا من رؤية تضع في اعتبارها جميع الأطر الثقافية، وليس الإطار الغربي فقط، وعبر مختلف العصور، لا منذ القرن الثامن عشر فقط، كما كان الحال في الصياغة الأولى. وديكي بهذا يسير على نهج آرثر دانتو وتيد كوهين، في محاولتيهما وضع تعريف لا زمني للفن.

وبناءً على ما سبق، فإن النظرية المؤسساتية تقف بمعزل عن النظريات التي يمكن أن نسميها: " النظريات الموضوعية للفن" وهي تلك النظريات التي تتبنى منطلق أن القواعد الحاكمة للممارسة الفنية، ومبادئ النقد الفني، هي قواعد عابرة للثقافات Trans cultural rules، تنطبق على كل نشاط فني، في كل زمان ومكان. فمسألة ما هي الخصائص المحددة لطبيعة الأعمال الفنية وفقًا لهذه النظريات، هي مسألة تحديد صفات مشتركة بين جميع الأعمال الفنية قاطبة .

وانطلاقًا من هذه الرؤية، يجد المتأمل للنظرية المؤسساتية للفن أنها تظهر بوصفها امتدادًا للنظريات السوسيولوجية التي تعزو التشريع القيمي إلى المجتمع. فالمجتمع – في ميدان الأخلاق على سبيل المثال – هو الذي يحدد ما هو صواب وخطأ أخلاقيًا، وعلى هذا فإن الأخلاق هي أمر اجتماعي، وليست مجموعة من القواعد المتعالية التي تكتسب قيمتها من ذاتها فتصبح صالحة لكل زمان ومكان . كذلك الفن – طبيعته وحدوده- هو جزء من المنظومة السوسيولوجية المحدِدة للقيمة. ومن هذا المنظور تبدو النظرية المؤسساتية للفن بوصفها إحدى نقاط التماس التي تربط الفلسفة بعلم الاجتماع .

و ثمة عناصر خمس لا بد من توافرها في أي ممارسة فنية، أيا كانت طبيعتها وأيا كان الإطار السياقي الذي يشملها. هذه العناصر الخمس هي: الفنان، العمل الفني، الجمهور، عالم الفن، منظومات عالم الفن. ويوضح ديكي هذه العناصر على شكل تعريفات مترابطة فيما بينها (فيما يتعلق بهذه التعريفات أنظر : Dickie, ١٩٨٤.PP.٨٠-٨٢، وقارن Dickie,٢٠٠١.PP.٥٨- ٦١) ، ورغم ذلك لا تفترض ترتيبًا معينًا، وهو يقدمها على النحو التالي:

١- الفنان: هو شخص يشارك بفهم في صناعة العمل الفني.

إن كلمة الفهم understanding المتضمنة في تعريف ديكي لمصطلح الفنان – كما أشار في كتاب الفن والقيمة - لها أهمية خاصة من ناحيتين: الناحية الأولى ترسخ لمبدأ أن الفنان لا بد أن يكون مدركًا للمعنى العام لكلمة فن، لكي يكون مستوعبًا أن العملية التي يشارك فيها تندرج تحت مقولة الفن وليس أي أمر آخر. وهذه المعرفة يتم اكتسابها من خلال الوسط الثقافي الذي يحيا فيه الفرد. أما الناحية الثانية فتتعلق بفهم الوسيط المستخدَم في العملية الفنية. وما يقصده ديكي هنا هو أن الفنان لا بد أن يجيد إحدى تقنيات الممارسة الفنية الخاصة بالنوع الفني الذي يبتغي مزاولته. ولا بد من التأكيد على أن هذا لا يعني أن كل من امتلك فهمًا لهذين العاملين هو بالضرورة فنان. ذلك لأن هناك حالات لأشخاص يمتلكون وعيًا بمعنى كلمة فن، فضلًا عن معرفة بالوسائط الفنية، بل والأكثر من ذلك أنهم يشاركون في خلق العمل الفني، ورغم هذا ليسوا فنانين (Dickie,٢٠٠١.P.٥٨) . ففي فن التمثيل – على سبيل المثال- نجد أن

أشخاصًا مثل عمال الإضاءة، والمسؤولين عن المكياج الخاص بالممثلين، ورجل الكاميرا Camera man، كل هؤلاء يشاركون بفهم في خلق العمل الفني، ومع هذا لا يمكن إدراجهم ضمن فئة الفنانين.

وينجم عن هذه النقطة الأخيرة السؤال التالي: إذا لم يكن العاملان السابق ذكرهما كافيين لجعل شخص ما فنانا، إذا فما هي العوامل التي تسمح لنا أن نلقب إنسانًا ما بلقب فنان؟ .. يرى ديكي أن الإجابة عن هذه السؤال تقتضي منّا أن نتحول إلى مناقشة مفهوم " العمل الفني ".

لكن قبل أن ننتقل إلى مناقشة هذا المفهوم الأخير، لا بد من أن نستطرد ونشير إلى أن دور الفنان- كما نص عليه ديكي – يمكن تصوره من مناحٍ عدة، حيث يمكن أداء هذا الدور من خلال شخص واحد، كما هي العادة في حالات الفن التشكيلي. وهو هنا يؤكد أنه في الحالة التي يستعين فيها الفنان بمساعديه لمعاونته على إتمام العمل الفني الخاص به، مثلما هو الحال مع صناديق بريللو لآندي وارهول، فإن هذا لا يستتبع أن ثمة أدوارًا عدة متضمنة في هذا العمل، بل دورا واحدا تم توزيع مهامه على عدة أشخاص تحت قيادة مبدع فكرة العمل، وهو الفنان. وعلى النقيض من هذا توجد فنون أخرى، تنطوي على أدوار متعددة، وبالتالي تقتضي وجود العديد من الفنانين لإتمام العمل الواحد، مثلما هو الحال في الفنون الأدائية. ففي السينما والمسرح- على سبيل المثال- لا بد من توافر عدة أدوار لعدة فنانين، مثل المخرج، وكاتب السيناريو، والممثلين ..إلخ (Dickie,١٩٨٤.P.٧٢)، لإتمام العمل الفني . كذلك في العروض الموسيقية، هناك المؤلف الموسيقي، والمايسترو، والأوركيسترا .

٢- العمل الفني : هو مصنوعة إنسانية من نوع ما، خلقت ليتم عرضها على جمهور عالم الفن.

إن هذا التعريف يتضمن عدة أفكار : العرض، الجمهور، عالم الفن. وسنتحدث في التعريف التالي عن مفهوم الجمهور، وفي الذي يليه عن مفهوم عالم الفن. بقي لنا أن نتحدث في هذا الموضع عن مفهوم " العرض".

إن العملية الفنية تحتم وجود علاقة بين الفنان والجمهور، وتتمثل هذه العلاقة في عملية العرض Presentation. فالغرض من وجود أي عمل فني، هو أن يتم عرضه على الجمهور. بيد أن ديكي يعتقد أن ضرورة فكرة العرض لا تتعارض مع واقعة أن بعض الأعمال الفنية قد لا يتم عرضها، حيث أن بعض الفنانين قد يرفضون عرض أعمالهم على الجمهور. وهذا الأمر قد يرجع إلى أسباب عديدة، فعلى سبيل المثال، نجد أن الطلاب، في كليات الفنون الجميلة، يقومون بما يسمى بـ "الأعمال التدريبية" Practice works. إذ يتم إعطاؤهم واجبات تدريبية كرسم بعض الأعمال القديمة، أو بعض الأشكال الهندسية. وإذا كانت هذه الأعمال التدريبية لا تُعرض، فمرجع هذا اعتقادهم بأنها مجرد أعمال تدريبية لا ترقى إلى مستوى العرض.. أيضًا قد يرفض بعض الفنانين عرض أعمالهم على الجمهور نظرًا لعدم جدارتها – من وجهة نظرهم- لعملية العرض. في حالة ثالثة، قد يرفض بعض الفنانين عرض بعض أعمالهم، بسبب كونها تكشف عن ذواتهم أكثر مما يجب (Dickie,١٩٨٤.P.٧٢)، بحيث تبدو هذه الأعمال كما لو أنها تنتهك خصوصياتهم.

يذهب ديكي إلى أن هذه الحالات ومثيلاتها التي لا يتم فيها عرض الأعمال على الجمهور، إنما تشير ضمنًا إلى جوهرية فكرة العرض وليس نفيها، لأنه ليس منطقيًا – في الحالتين الأولى و الثانية مثلًا- أن نحكم بعدم جدارة عمل ما بالعرض، دون وجود فهم ضمني بأن العمل في الأصل هو للعرض. ومن هنا يؤكد ديكي أن الفنان الذي يرفض عرض عمله على الجمهور، إنما يفعل ذلك تحت تأثير ما يسميه بـ" النية المزدوجة" Double intention. وأغلب الظن أنه يقصد بهذا وجود " نية أولية" لعرض العمل، وهذا قُبيل أو أثناء عملية الخلق، ثم " نية لاحقة" متمثلة في تراجع الفنان عن نيته الأولى، عقب انتهاءه من خلق العمل، نتيجة لأحد الأسباب سابقة الذكر. إن النقطة المحورية التي يريد ديكي أن يبرزها هنا، أنه مهما كان القرار فيما يتعلق بإذا ما كان العمل سيتم عرضه أم لا، فلا بد من التأكيد على أن فكرة العرض على الجمهور، تقبع دائمًا في الخلفية الذهنية لأي فنان. ومن هنا فهي أمر جوهري في العملية الفنية، وعليه فإنها – أي فكرة العرض- لا بد أن تشكل جزءًا من التركيبة البنائية لمفهوم الفن.

وهكذا يرى ديكي أن الأعمال التي لم تعرض على الجمهور، تندرج ضمن فئة الأعمال الفنية، طالما توافرت نية قبلية لعرضها. والواقع أن هذه الفكرة قد تكون عسيرة التطبيق من الناحية العملية، إذ كيف يتأتى لنا التأكد أن الفنان(X) قد انتوى عرض عمله على الجمهور؟.. فمن الممكن جدًا أن هذا الفنان قام برسم لوحته – إذا كان فنانًا تشكيليًا- من باب التسلية وتمضية الوقت، في ليلة جافاه فيها النوم لا أكثر. ومن هنا فإن فكرة التثبت من قصدية الفنان أثناء قيامه بخلق العمل عصية على المنال، إلا إذا قام الفنان نفسه بإخبارنا بالأمر.

بالإضافة إلى ذلك، إن المُلاحظ في تعريف مصطلح " عمل فني" هو أن عبارة " من نوع ما خلق ليتم عرضه على جمهور عالم الفن"، ليست قاصرة فقط على الأعمال الفنية، إذ أن ثمة أعمالًا تم تقديمها لجمهور عالم الفن، ومع هذا لا ينطبق عليها مصطلح " عمل فني ". مثل ملصقات إعلانات العروض المسرحية والأوبرالية، كذلك كتالوجات معارض الفنون التشكيلية .. إلخ (Dickie,٢٠٠١.P.٥٩).

ومن هنا نجد أنفسنا مرة أخرى مضطرين للانتقال إلى معالجة مصطلح آخر، وهو مصطلح " جمهور"، لإلقاء الضوء على مصطلح حالٍ "عمل فني" ، والذي بدوره- حسبما يعتقد ديكي- سيساعدنا على فهم مصطلح " فنان" .

٣- الجمهور: مجموعة من الأشخاص(الأعضاء) الذين يمتلكون قابلية إلى حد ما لفهم العمل المقدم إليهم .

ذكرنا أن الفنان ينتج أعماله الفنية بغرض عرضها على الجمهور، ومن هنا لا بد للإطار الفني أن يتضمن دورًا للجمهور الذي يُقدم إليه العمل. وفي هذا الصدد يؤكد ديكي أن الجمهور لا بد أن يحمل نفس الفهم والمعرفة التي عند الفنان ولو بدرجة ما – رموز، معاني .. إلخ- حتى يستوعب المغزى المقصود من هذا العمل. مثال على ذلك، في الفن التشكيلي نجد أن اللون الأزرق – بصفة عامة- عند غالبية الفنانين، يرمز إلى شيء إلهي. وإذا لم يحمل الجمهور نفس هذا الفهم، لفقدت اللوحة معناها في أذهانهم. كذلك معرفة طبقات الصوت في فن الأوبرا، أو المقامات في المقطوعات الموسيقية.

والواقع أننا إذا تأملنا هذا التعريف لمصطلح الـ"جمهور"، فإننا سنلاحظ أنه ليس قاصرًا فقط على جمهور عالم الفن، وإنما هو يتحدث بصفة عامة، عن الجمهور الذي يمتلك قابلية إلى حد ما لفهم ما هو مقدم إليه. وهذا المفهوم ينطبق على جمهور الناخبين - على سبيل المثال- في الميدان السياسي، وكذلك جمهور كرة القدم في ميدان الرياضة .. إلخ. وهذا نظرًا لأن مبدأ التعريف يشملهم جميعًا. فأنت لكي تتذوق عملًا فنيًا ما، لا بد أن تكون مدركًا لآليات وقواعد النوع الفني الماثل أمامك. كذلك في ميدان الرياضة، لكي تستمتع بمباراة كرة القدم، لا بد أن تكون على دراية بقواعد وقوانين اللعبة، وهكذا دواليك. ومن هنا نجد أنفسنا مضطرين للانتقال إلى مصطلح جديد علّه يسد النقص الكامن في المصطلحات السابقة.

٤- عالم الفن: هو مجموع المنظومات الفنية:

إلى جانب كونه يمثل الإطار العام الذي يحوي في رحابه جميع المنظومات الفنية، نجد أن "عالم الفن" يتشكل من مجموعة من الأدوار Roles، يقوم بها من يسميهم ديكي بـ" الموظفون الأساسيون". وهذا مبدأ قد سبق وتحدث عنه في الصياغة الأولى. ولا شك أن هذه التسمية توحي بأنه يتحدث عن مجموعة من الأشخاص المنخرطين في عمل مؤسسي رسمي، وهو الأمر الذي أراد ديكي تلافيه منذ البداية. ومن هنا فإنه يشير إلى أن استخدامه لكلمة " موظفون" في توصيفه لممارسات عالم الفن - في صياغته المتأخرة - هو استخدام مجازي، يشير إلى أشخاص يؤدون أدوارًا في مؤسسة غير رسمية قائمة على الممارسة والفعل. ولكن مَن هم هؤلاء " الموظفون الأساسيون" ؟ .. في إجابته عن هذا السؤال، نجد أن ديكي- على نسق الصياغة الأولى- يشير إلى أن الموظفين الأساسيين يتألفون من " الفنان" ، و" الجمهور" ، ويطلق عليهم ديكي مصطلح " مجموعة العرض" Presentation Group . فضلًا عن هذا، يشير إلى وظيفة تضطلع بها فئة أخرى، يتوسط دورها بين الفنان والجمهور، فيسمح بتلاقي عمل الأول، لتتناوله ذائقة الأخير، لتتم بذلك عملية العرض . تتمثل هذه الفئة في مديري المتاحف الفنية، ومعاونيهم، ومديري المسارح ومعاونيهم.. إلخ. ولما كانت عملية العرض لن تتم بغير هؤلاء، فهم بالضرورة جزء من مجموعة العرض .. وإذا كان المخرجون، ومديرو المتاحف الفنية، ومديرو المسارح، ومنسقوا الحفلات الفنية وما إلى ذلك، يقومون بدور فعال لمساعدة الفنان لعرض عمله على الجمهور، فإن هناك أدوارًا مغايرة لفئات أخرى، الغرض منها مساعدة رواد الفن على تأويل وفهم وتقييم الأعمال الفنية المقدمة إليهم. وأبرز النماذج على هذه الأدوار، محرروا الصحف، والمجلات الفنية، والنقاد. فضلًا عن هذا، نجد أن ديكي يضيف إلى ممارسات عالم الفن أدوارًا مغايرة، تهتم بالعمل الفني من نواح مختلفة عن اهتمامات هؤلاء السابق ذكرهم. مثل التأريخ للفن والمدارس الفنية، ويقوم بهذا الدور مؤرخو الفن، بالإضافة إلى التنظير الفني، ويضطلع بهذا الدور منظّروا وفلاسفة الفن-(See:Dickie,١٩٨٤.PP.٧٢ ٧٥) ويطلق ديكي على هذه الأدوار الأخيرة ، المضافة إلى أدوار مجموعة العرض، مسمى الأدوار التكميلية supplementary roles .

٥- منظومة عالم الفن: هي إطار لتقديم عمل فني بواسطة فنان، لجمهور عالم الفن.

إن هذا التعريف الخاص بهذا المصطلح الخامس – كما هو واضح - يحيلنا إلى مفاهيم: "عمل فني"، و"الفنان"، والـ"جمهور"، و " عالم الفن". وبذا نكتشف أن العناصر التعريفية الخمسة، كل منها

يؤدي إلى الآخر، ليتشكل منها جميعًا تعريف دائري. والدائرية هي الاتهام الأكثر شهرة الذي تم توجيهه إلى النظرية المؤسساتية للفن عند ديكي، وهو الأمر الذي سنعرض له بعد قليل.

ولعل من أبرز النماذج على المنظومات الفنية: السينما، المسرح، الفن التشكيلي.. إلخ وكل من هذه المنظومات يمتلك أدواره الخاصة به، سواء الأساسية منها أو التكميلية. ومن هذا المنطلق لا بد من الإشارة إلى أنه بالرغم من كون القواعد المؤطِرة للمنظومات الفنية تبدو متماثلة، إلا أن الاختلاف يكمن في التفاصيل الداخلية لممارسة هذه القواعد داخل كل منظومة . فلا ريب أن دور الفنان في منظومة فن الموسيقى يختلف عنه في منظومة الفنون الأدبية، كذلك في الأدوار التكميلية، يختلف النقد الفني التشكيلي عن النقد الفني الأدبي.. إلخ.

ويشير جابرييل ليمكو إلى أن العناصر الخمسة سابقة الذكر، لا تكاد تختلف كثيرًا عن تعريفها في الصياغة الأولى، باستثناء تعريف مصطلح " العمل الفني". إذ أن تعريفيْ " عالم الفن " و " منظومة عالم الفن" يقاربا حدود التطابق مع نظيريهما في الصياغة الأولى. وبالرغم من أن تعريف كل من مصطلحيّ " الفنان " و " الجمهور " لم يتم النص عليهما بشكل صريح في الصياغة الأولى، إلا أنهما ضمنيًا يحملان نفس المعنى الذي نص عليه ديكي في الصياغة المتأخرة. و ربما تكون الإضافة الوحيدة بالنسبة لتعريف هذين المصطلحين الأخيرين- في الصياغة الثانية – تتمثل في أن كلا من الجمهور والفنان لا بد أن يمتلكا فهمًا للاتفاقيات والإجراءات الفنية، فضلًا عن فهم الوسائط الفنية (Lemkow,٢٠١١,P.١٥٦).

والآن، عقب الانتهاء من عرض الإطار العام للصياغة المتأخرة من النظرية المؤسساتية للفن عند ديكي، تجدر الإشارة إلى أن هذه الصياغة، كسابقتها، قد تعرضت لسهام النقد من قبل العديد من الباحثين والنقاد. وسنحاول فيما يلي أن نركز على أهم وأبرز هذه الانتقادات، فضلًا عن بحث إمكانية مجابهتها.

لعل من أهم الإشكاليات التي أثارتها النظرية المؤسساتية عند ديكي، هي تلك التي أبرزها الناقد الأمريكي " كيندال والتون" Kindal Walton (١٩٣٩-)، في معرض مراجعته لكتاب " الفن والاستاطيقي" الخاص بالصياغة الأولى. ولما كانت هذه الإشكالية الهامة تنسحب على الصياغة المتأخرة أيضًا، فقد رأينا أن نعرض لها في هذا السياق. كما سنعرض الحلول التي اقترحها والتون على ديكي، ورد ديكي عليها.

يأخذ والتون على ديكي أنه في حديثه عن منظومات عالم الفن، لم يقدم لنا قائمة حصرية بهذه المنظومات، وإنما هو أعطانا فقط عدة نماذج أيقونية لها، مثل السينما، والمسرح، والنحت، والرسم، والأدب. ومنشأ الإشكال في رأي والتون يتبدى في أن ديكي لم يحدد لنا طريقة معينة لمعرفة ما إذا كانت منظومة ما – غير موجودة في الأمثلة الأيقونية التي أوردها ديكي- تنتمي إلى عالم الفن أم لا.

ويعترف ديكي أنه فعلًا لم يقدم لنا وسيلة لمعالجة هذه الإشكالية في صياغته الأولى. والواقع أن والتون قد عرض عليه – أي على ديكي- عدة مقترحات لمجابهة هذه الإشكالية. ولعل أهم هذه المقترحات هو تصوره بأن منظومات عالم الفن قد تكون مترابطة فيما بينها بروابط تاريخية /علية causal/historical ties . وفحوى هذه الفكرة أن عالم الفن قد يكون في أساسه محتويًا على عدة

منظومات بدائية، تفرعت منها - بشكل أو بآخر - هذه المنظومات الحديثة. ويتصور والتون أنه بهذا قد تصدى لهذه الإشكالية، حيث أن المنظومات المنتمية لعالم الفن – كما ذكرنا - قد صارت كذلك بسبب انحدارها من منظومة أولية، وأن المنظومات التي لا تنتمي لعالم الفن، مثل العروض العسكرية والعروض الرياضية .. إلخ، قد تم إقصاؤها خارج المنظومات الفنية بسبب افتقارها إلى الأصل الذي انبثقت منه هذه المنظومات. بيد أن ديكي يعتقد أن هذا المقترح لن يُفلح في معالجة الإشكالية المذكورة، لأنه – أي والتون- لم يوضح لنا الكيفية التي أصبحت بمقتضاها هذه المنظومات البدائية منتمية إلى عالم الفن أصلًا!! .. وإذا لم تتم الإجابة عن هذا السؤال، فإن هذا من شأنه أن يؤدي بنا إلى نتيجة أن المنظومات البدائية، ومن ثم المنظومات التي تفرعت عنها، قد أصبحت جزءًا من عالم الفن بشكل اعتباطي (Dickie,١٩٨٤.PP.٧٥-٧٦).

وفي محاولة منه للتصدي لهذه الاعتباطية، يقدم لنا " والتون " مقترحًا جديدًا، ويتأسس هذا المقترح على فكرة أن الرابطة التي تؤلف بين المنظومات الفنية متبدية فيما أسماه بـ " التشابهات الأساسية ". وهو يريد بهذا أن يذهب إلى أن ثمة خاصية، أو عدة خصائص، حسية – أو كما يدعوها هو خصائص غير علائقية – لا بد أن تكون عاملًا مشتركًا بين كافة منظومات عالم الفن، بحيث أن كل منظومة تتوافر فيها هذه الخصائص تصبح منظومة فنية، وما خلا ذلك ليس من الفن في شيء. ومن الواضح أن هذا المقترح الأخير يخالف تمامًا النهج الذي تنتهجه النظرية المؤسساتية، ويرتد بنا إلى نهج الفلاسفة الكلاسيكيين في التنظير الفني. وعلى هذا يذهب ديكي إلى أنه إذا كانت هذه التشابهات، ذات الطابع الحسي، موجودة لما كانت ثمة حاجة إلى النظرية المؤسساتية. إذ أن النظريات الكلاسيكية التي دشنت لمفهوم الفن من منطلقات حسية، كانت لتصبح كافية لمعالجة إشكالية الماهية الخاصة بالفن (Dickie,١٩٨٤.PP.٧٦-٧٧).

إن الأمر الواضح هو أن الأعمال الفنية تنطوي على العديد من التوجهات المتنوعة والمختلفة، إلى حد يصعب معه إيجاد صفات حسية مشتركة فيما بينها، وقد كانت هذه النقطة الأخيرة، هي إحدى المنطلقات الأساسية التي دفعت بـ "موريس وايتز" ورفاقه إلى الإعلان الشهير عن أن الفن مفهوم مفتوح وغير قابل للتعريف. ومن هنا فإن محاولة معالجة مفهوم الفن عبر تحديد شروطه الضرورية والكافية، لن يتأتى من خلال البحث عن صفات حسية مشتركة بين جميع الأعمال الفنية. ومن ثم فقد أكد ديكي أن المشترك بين جميع الأعمال الفنية ليس صفة حسية معينة، وإنما المكان الذي يحتله كل منها داخل منظومات عالم الفن . وهذا من شأنه أن يعيدنا مرة أخرى إلى السؤال عن الرابطة التي تجمع بين هذه المنظومات، وتبرر انتمائها جميعًا لمفهوم الفن.

إن الحل الذي يقدمه ديكي لمواجهة هذه المعضلة، يعيدنا مرة أخرى إلى الحديث عن الاتفاقيات والتقاليد الثقافية. ويتمثل هذا الحل في أن منظومات عالم الفن قد أصبحت كذلك نتيجة لاعتبارات ثقافية. فمن الواضح بالنسبة لديكي – كما أشار في كتاب " الفن والقيمة - أن منظومات المسرح، والسينما، والأدب.. إلخ، قد أصبحت فنًا نظرًا للاتفاق الجمعي على اعتبارها كذلك. وقد يحدث في ظل ثقافات مغايرة أن يتم إدراج منظومات أخرى إلى مقولة الفن. فعلى سبيل المثال، نجد أن مجتمعات الغجر Gypsis تدرج عروض السيرك ضمن مقولة الفن، ومن ثم فإن السيرك بالنسبة لهؤلاء – ووفقًا لمصطلحات ديكي

– هو منظومة من منظومات عالم الفن. كذلك في المجتمعات البدوية، يعتبرون عروض الرقص على الخيل متضمنة في مسمى الفن أيضًا. وبذا فهي تشكل إحدى المنظومات الفنية.

أما الإشكالية الأشهر، التي مثلت حجر عثرة في وجه النظرية المؤسساتية للفن عند ديكي، هي انطواؤها على " الدائرية " . والجدير بالذكر أن الدائرية هي الطابع الذي وُسمت به النظرية المؤسساتية في صياغتيها. ففي الصياغة الأولى تمثلت الدائرية – كما ذهب الباحثون - في أن العمل الفني يُعرّف من خلال مؤسسة عالم الفن، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، نلاحظ أن مؤسسة عالم الفن يستند تعريفها على وجود الأعمال الفنية.

أما بالنسبة للصياغة الثانية – وهي التي سنتناولها هنا - فتتمثل في أن المصطلحات الخمس (الفنان- العمل الفني – الجمهور- عالم الفن- منظومة عالم الفن) يؤدي كل منها إلى الآخر على نحو يشكل دائرة. ومن المعروف أن الفلاسفة والمفكرين قد اعتادوا على النظر إلى أي تعريف دائري بوصفه تعريفًا خاطئًا، وصكّوا لهذا مصطلح " الدائرية الفاسدة " vicious circle. والحق أن ديكي كان مدركًا منذ البداية للدائرية التي ينطوي عليها تعريفه للفن، لكنه يؤكد أن التصور القائل بفساد أي تعريف دائري، لم يتم تناوله أبدًا على نحو عميق، لتحليل مضامينه وتبين مدى صحته. ومرد هذا أن هناك تصورًا ضمنيًا بأن فكرة فساد الدائرية هي أمر واضح بذاته، ولا تحتاج إلى حشد الأدلة لإثبات صدقها. ولا ريب – كما يرى ديكي - أن الدائرية في الكثير من الحالات تعد خاطئة من الوجهة المنطقية، لكن السؤال الذي يطرحه هنا هو: هل هي خاطئة دائمًا؟! .. هذا ما أراد أن يثبت عدم صحته.

لدعم فكرته، قام ديكي بتحليل فكرة التعريف الخطي التي يعتمدها الفلاسفة، حيث يرى أنها تتأسس على تحديد المصطلحات التي نجهل معانيها عبر استخدام مصطلحات أخرى لدينا بها معرفة. وهذا يحملنا إلى التراجع بعيدًا إلى الوراء، أي إلى ما يسميه ديكي بـ" المصطلحات الأولية " Primitive terms. إن هذه المصطلحات الأولية غير قابلة إلى التحليل اللغوي من خلال ردها إلى مصطلحات أخرى ندرك مضموناتها. ونحن نفهم مضامين هذه المصطلحات – غالبًا- عبر الإدراك الحسي المباشر، ثم نستخدم رموزًا صوتية (كلمات) لتشير إلى هذه المدركات الحسية. ثم يجيء بعد ذلك ما يسميه ديكي بـ " مصطلحات المستوى الثاني"، والتي تعتمد في تعريفها على مصطلحات المستوى الأول، والتي باتت معروفة لدينا، ثم مصطلحات المستوى الثالث التي تعتمد في تعريفها على المستويين السابقين، وهكذا دواليك. ووفقًا لهذا النموذج فإن جميع التعريفات تعود بنا إلى الخلف لتعتمد على المصطلحات الأولية والأشياء التي ترمز إليها، ومن ثم فإن هذه المصطلحات الأولية تشكل أساس جميع معارفنا . ويطلق ديكي على هذا النهج التعريفي اسم " النموذج الابستمولوجي " Epistemogical ideal.

وعلى صعيد مغاير، نجد أن هناك نهجًا آخر في التعريف اسماه ديكي بـ" النموذج البراجماتي " Pragmatic Ideal . ووفقًا لهذا النموذج لن نكون بحاجة إلى الارتداد إلى المصطلحات الأولية. ويرجع هذا إلى أن النهج الأخير يعتمد على عملية الثراء الدلالي اللغوي المكتسب من تراكم المعرفة بدلالات مصطلحات النموذج الابستمولوجي ، وهو يضرب مثالًا على ذلك بتعريف كلمة " السرّاج " Saddler. إننا إذا عدنا إلى القواميس، سنجد أن تعريف هذا المصطلح " هو الشخص الذي يصنع السروج "، ومصطلح " سرج " يُعرّف بـ" مقعد للراكب يوضع على ظهر الحصان ". ونحن إذا تأملنا هذا المثال

سنجد أننا لسنا في حاجة إلى تعريف مصطلحات " مقعد "، " راكب " ، " ظهر"، " حصان " ، بسبب الثراء اللغوي السابق ذكره.

ويؤكد ديكي أن الطريقة الوحيدة لاثبات عدم إمكانية وجود تعريف دائري صحيح للفن هي : إما أن نثبت أن أحد النموذجين التعريفيين السابقين صحيح بشكل مطلق، أو أن نقدم تعريفًا لا دائريًا للفن . وبما أن أحدًا من هذين الأمرين لم يحدث، فإن هذا - على الأقل - يفسح الطريق أمام تأمل إمكانية وجود تعريف دائري للفن (Dickie,١٩٨٤.PP.٧٧-٧٨).

ولأن النظرية المؤسساتية في صياغتها الأولى كانت تعاني من الدائرية، فإن الفلاسفة الذين يتبنون النهج الكلاسيكي في التعريف، سرعان ما وجهوا إلى ديكي الاتهام بأن تعريفه ليس له فائدة تذكر، نظرًا لكونه لا يقدم لنا معلومات ذات أهمية، هذا فضلًا عن الخطأ المنطقي في تبني المنحى الدائري للتعريف منذ البداية .

وقد كان ديكي مدركًا لهذين الاتهامين، ولهذا فقد حاول – في دائرة الفن - أن يدفعهما بعيدًا عن تعريفه المُتضمن في الصياغة المتأخرة. ومن هنا فهو يرد على الاتهام الأول – لا فائدة التعريف - رائيًا أنه غير صحيح. إذ أن تعريفه، بمعنى ما، يقدم لنا معلومات هامة عن جوهر الممارسة الفنية . وهذا يتبدى من خلال تصويره لطبيعة الفن بوصفها كيانًا يتألف من العديد من العناصر التي يدعم ويفترض بعضها بعضًا، لدرجة أنه لا يمكن تصور وجود أحدها بمعزل عن تصور وجود باقي العناصر الأخرى . وبهذا لا يمكن القول بأن هذا التعريف خال من الفائدة نظرًا لكونه يكشف حقيقة أن الفن – كما يؤكد ديكي- بطبيعته دائري. وهذا من شأنه أن يتصدى للاتهام الثاني، أعني الخطأ المنطقي في تبني المنحى الدائري في التعريف، لأن هذا التعريف لم يلجأ إلى المسار الدائري اختيارًا، وإنما لأن طبيعة الممارسة الفنية هي التي فرضت عليه هذا النهج فرضًا. وإذا كان الأمر كذلك، أي إذا كانت بعض الممارسات دائرية بطبيعتها، فإن تعريف المصطلح الدال عليها، على نحو دائري لا يمكن أن يكون خطئًا منطقيًا، وإنما هو استقراء لواقع قائم . وعلى العكس من ذلك، سيكمن الخطأ في اتباع منهج لمعالجة موضوع ما، لا يتناسب وطبيعة هذا الموضوع، وعليه فإن التعريف الخطي لمفهوم الفن هو النهج الخاطئ من الناحية المنطقية، وليس التعريف الدائري.

والحق – ردًا على دفاعه هذا - أننا قد نتفق مع ديكي على أن بعض التعريفات الدائرية يمكن أن تكون صحيحة، وأحد الأمثلة على هذا هو مصطلح " الأب "، إذ أن أي تعريف لمصطلح الأب سينطوي بالضرورة على وجود الـ" ابن" وإذا انتقلنا إلى تعريف مصطلح الـ " ابن " سنجد أن أي تعريف له سيتضمن حتمًا وجود الـ " أب " . هذا ضرب من ضروب الدائرية لا يلقى اعتراضًا من أحد، وهو دليل على أن الدائرية لها تجليات مقبولة منطقيًا . ولكن هل يعني هذا أن التعريف الدائري للفن الذي قدمه ديكي هو أحد هذه التجليات الصحيحة للدائرية ؟!.. يمكن القول أن العناصر الخمس، التي قدمها ديكي، هي بالفعل مترابطة ويفترض بعضها بعضًا كما ارتأى هو، أي أنها ضرورية. لكن السؤال هل هي كافية؟ .. إننا لو تأملنا تعريف المصطلح الأول " الفنان "، سنجده ينطبق على جميع الفنانين، وبعض من غير الفنانين، أي أن المصطلح لم يتم تحديده على نحو قمين بأن يبين لنا ماهية الفنان بشكل يميزه عما سواه من غير الفنانين . ومن هنا فقد كان هذا المصطلح بحاجة إلى دعم المصطلحات الأخرى لتتم عملية التمييز

هذه، وهذا نقلنا إلى المصطلح الثاني " العمل الفني "، على أمل أن تحديده سوف يساعدنا على تحديد مصطلح الفنان على نحو دقيق. ولكننا وجدنا للمرة الثانية أن تعريف هذا المصطلح الثاني ينطبق على الأعمال الفنية، وبعض من الأعمال غير الفنية، مثل ملصقات الإعلانات الفنية، وكتالوجات المتاحف والمعارض التشكيلية. هذا يعني أن التعريف كان ضروريًا ولم يكن كافيًا، ومن ثم فقد انتقلنا إلى المصطلح الثالث " الجمهور "، على أمل أن تعريفه سيحدد لنا المصطلحين السابقين، وللمرة الثالثة نجد – ما وجدناه في المرتين السابقتين – أن تعريف هذا المصطلح غير كاف، فضلًا عن كونه لم يساعدنا في التحديد الكامل للمصطلحين السابقين . ثم تستمر الدائرة مرورًا بمصطلحي " عالم الفن " و " منظومة عالم الفن "، لنعود مرة أخرى إلى مصطلح الفنان، دون أن نكون قد وضعنا أيدينا على البعد التحديدي لهذا المصطلح الأخير. أي أن الدائرية لم تساعدنا على عزل الفنانين، عن غيرهم ممن ينطبق عليهم تعريف الفنان كما نص عليه ديكي ، وينسحب نفس هذا الأمر على مصطلحي العمل الفني والجمهور .

وقد اقترح كل من " ستيفن دافيز Stephen Davis (١٩٥٠-)" و " سيمون فوكت Simon Fokt (١٩٧٠-)"، أن هذه المعضلة يمكن التصدي لها بالإلتجاء إلى مبدأ يقع خارج هذه العناصر الخمس، ليحد من فجاجة الدائرية، بحيث لا يكون ثمة اعتماد كامل للمصطلحات الخمس على بعضها البعض . وقد تم تقديم مقترحين أساسيين لمجابهة هذه المعضلة : الأول – على نحو ما سنعرضهما - قدمه ستيفن دافيز في كتابه " تعريف الفن" Definitions Of Art والثاني قدمته " كاثرين لورد " Catherin Lord (١٩٤٩-) في مقالها " الفهرسة لا الدائرية " Indexicalty Not Circularity

إذا بدأنا بمقترح ستيفن دافيز نجد أنه رأى أننا بحاجة إلى معيار لديه القدرة على التمييز الذي افتقرت إليه جميع العناصر الخمس سابقة الذكر، ويمكن تلمس هذا المعيار في فكرة " سلطة الفنان " Authority of the artist. فمما لا شك فيه أن الفنانين الكبار الذين قدموا أعمالًا مغايرة بشكل راديكالي لما هو متعارف عليه بوصفه فنًا، إنما فعلوا ذلك استنادًا إلى السلطة التي يتمتعون بها بوصفهم فنانين معترف بهم من قبل عالم الفن(Carson, ٢٠٠٢. P.٣٦). ولو أن نفس هذه الأعمال قدمت من قِبل أشخاص مغمورين، ما كانت لتصبح فنًا بأي حال من الأحوال. ومن ثم فإن عملية الفصل بين ما هو فن وما هو غير ذلك، خاضعة لإرادة الفنان الذي يحتل موقع قوة ناجمة عن الاعتراف الذي يلقاه من الوسط الفني.

ويعترف " روب كارسون " Rob Carson، أن السلطة تلعب دورًا ملحوظًا في تشكيل فهمنا للأعمال الفنية، حيث أننا في كثير من الأحيان نقبل أحكام النقاد والقائمين على الأمر الفني، أكثر مما نعتمد على استجاباتنا نحن وتقييماتنا لفنية أعمال معينة . بل إننا في كثير من الأحيان – كما يرى كارسون – نقف عاجزين عن فهم أعمال بعض الفنانين، ورغم هذا نعترف بالمكانة الفنية لهذه الأعمال. بل وفي بعض الأحيان، نقبل كون هؤلاء الفنانين عظماء، لا لشيء إلا لأن عالم الفن قد منحهم السلطة الفنية ووضعهم في مكانة عظيمة. ومن ثم فنحن نعتقد بأن أعمالهم عظيمة، على الرغم من أننا قد لا نفهمها. ورغم هذا الاعتراف، فإن كارسون يرفض التسليم بفكرة دافيز القائلة بأن السلطة لا بد أن تلعب دورًا جوهريًا في تقرير فنية أي عمل من عدمها . ويطرح بعض التساؤلات على النحو التالي: كيف يمكن تحديد سلطة الفنان بدون تحديد طبيعة العمل الفني نفسه؟ .. أي أن الفنان لن يمتلك السلطة المزعومة سوى

من خلال الأعمال الفنية التي ينتجها، والتي بدورها لن تكون فنًا – حسب دافيز- سوى من خلال سلطة الفنان، إن هذا من شأنه أن يعيدنا إلى فخ الدائرية الذي من أجل الخلاص منه لجأنا إلى فكرة " سلطة الفنان " . فضلًا عن هذا، هل تعني فكرة دافيز أنه لا يمكن للأشخاص الذين لا يمتلكون سلطة مثل الفنانين المعروفين أن ينتجوا أعمالًا فنية؟ .. إن المطّلِع على الانتاج الأدبي الغربي ، ولا سيما الشعر الأمريكي في القرن التاسع عشر، يعرف أن " إميلي ديكنسون " Emillie Dicknson (١٨٣٠-١٨٨٦)، لم تلق التقدير الأدبي في حياتها، ولم يتم الاعتراف بها كشاعرة كبيرة إلا عقب وفاتها. وقد نشرت هذه الشاعرة في حياتها إحدى عشر قصيدة فقط، نشرتها في بعض الصحف المحلية، بأسماء مستعارة، في حين أن ما نُشر بعد وفاتها يربو على الألف وسبعمائة قصيدة .

إذا تأملنا هذه الحالة الأخيرة، على ضوء رؤية دافيز، فإننا لن نستطيع أن نقبل فكرة أن الإحدى عشر قصيدة التي نشرتها خلال حياتها تدخل في زمرة الأعمال الفنية، وهذا ما يرفضه الكثيرون. إن الرأي العام الفني يؤكد أن هذه الأعمال كانت فنًا أثناء حياتها، برغم عدم حيازتها للسلطة على النحو الذي تحدث عنه دافيز. في هذا الصدد يتساءل كارسون: على أي أساس استمدت قصائد ديكنسون التي نشرت عقب وفاتها تلك السلطة إذا لم تكن قوة قصائدها هي التي منحتها إياها؟.. ويخلص إلى أن الأعمال الفنية هي التي تعطي السلطة للفنان، وليست سلطة الفنان هي التي تعطي الأعمال فنيتها. (Carson,٢٠٠٢,PP.٣٦-٣٧)

أما المقترح الثاني – الذي قدمته كاثرين لورد – للتخلص من حدة الدائرية، فيتمثل في أنه ربما من الأفضل لنا أن نتوقف عن النظر إلى النظرية المؤسساتية بوصفها قابلة للتطبيق على جميع الثقافات وجعلها قطرية. وبهذا فهي تعتقد أنه من الممكن كسر الدائرية من خلال التعرف العيني على عالم الفن الغربي.. ويعلق روب كارسون على هذه الفكرة رائيًا أنها تتمتع ببعض المزايا: إذ أنه من المعلوم، وفقًا لاتفاقيات هذا العالم الفني المحدد، أن جمهور الباليه يُعد ضمن فئة جمهور عالم الفن، في حين أن جمهور الألعاب القتالية ليس كذلك(Carson,٢٠٠٢.P.٣٥) . إن الغاية من هذه الرؤية تتبدى في أن امتلاك معرفة كاملة بعالم فني ينتمي إلى ثقافة بعينها، سيطلعنا على جميع مضامينه، وهذا سيساعدنا على التمييز بين ما هو فن وما هو غير ذلك، لأننا سنكون على دراية بأن كل ما خلا هذه المضامين ليس من الفن في شيء.

لكن ستيفن دافيز يستنكر هذه الفكرة قائلًا: " إن الثمن الذي يُدفع من أجل كسر الدائرية على هذا النحو غالٍ بشكل غير مقبول، لأنه يتضمن أن لا شيء خارج إطار عالمنا الفني يمكن أن يُعد فنًا "(Davies,١٩٩١.P.١١١). وعلى هذا النحو يمكننا أن نذهب مع " كارسون " - في اعتراضه على كاثرين لورد – إلى أن ابناء السياق الثقافي الغربي قادرون على التعرف على عوالم فنية تنتمي إلى حضارات أخرى غير الحضارة الغربية، كما أنهم يعترفون بفنية الكثير من الأعمال التي تنتمي إلى هذه الحضارات . فكيف يتأتى إذن تفسير فنية هذه الأعمال التي يعترف بها أبناء الثقافة الغربية برغم أن مبررات فنيتها غير مدرجة ضمن سياقهم الثقافي؟ ففي ميدان الأدب – على سبيل المثال - نجد أن الكثير من الأعمال الأدبية، غير الغربية، معترف بها لديهم ، بل إن بعض هذه الأعمال يفوز بجائزة نوبل في

الأدب، برغم تناوله لقضايا محلية ، خارجة عن إطار السياق الغربي، مثلما حدث مع نجيب محفوظ عند فوزه بجائزة نوبل، رغم كون أعماله تعبر عن الحارة المصرية.

ونتيجة لهذه الإشكاليات التي جابهتها الحلول المقترحة للتصدي لمعضلة الدائرية عند ديكي، انتهى روب كارسون إلى ان النظرية المؤسساتية بسبب منحاها الدائري، وبعد اثبات فشل محاولات الافلات من هذه الدائرية، لا تصلح أن تكون تعريفًا صحيحًا للفن.

وآخر الانتقادات التي سنعرض لها في هذا البحث هو ذلك النقد الخاص بالفيلسوف المعاصر " نويل كارول " Noelle Carroll (١٩٤٧-)، إذ أنه قد شكك في كون النظرية المؤسساتية للفن – لا سيما في صياغتها الأخيرة- هي في أساسها نظرية فنية. هذا لأنه يرى أن التعريفات الخمس التي تنطوي عليها هذه النظرية ليست قاصرة على الشق الفني فقط، وإنما يمكننا ببساطة أن نحذف مصطلح " فن" وأن نستبدله بمصطلحات عديدة أخرى، وسنكتشف أن هذه التعريفات الخمس تنطبق أيضًا على هذه المصطلحات الجديدة (yanal,ED,١٩٩٤.P.١٢).

والمثال الذي يضربه كارول للتأكيد على صحة رؤيته هو مفهوم " الفلسفة" . فهو على سبيل المثال يُعرّف " العمل الفلسفي " على نحو ما عرّف ديكي " العمل الفني " قائلًا: " العمل الفلسفي هو خطاب من نوع ما، خلق ليتم تقديمه إلى جمهور عالم الفلسفة"(Yanal,ED,١٩٩٤.P.١٢) . و على نفس المنوال يمكن استبدال العناصر التعريفية الأخرى لمفهوم " الفن " بنظائرها الخاصة بمفهوم " الفلسفة ". ويعلق جابرييل ليمكوGabriel Lemkow (١٩٨٠-) قائلًا : " على ذلك يبدو أن كارول على حق في تأكيده أن ديكي قد فشل في تقديم تعريف خاص بالأعمال الفنية"(Lemkow,٢٠١١,PP.١٥٩-١٦٠).

خاتمة:

في هذه الخاتمة سنحاول الرد على الانتقاد السابق الذي ساقه نويل كارول ضد هذه الصياغة المتأخرة، فضلًا عن اقتراح مخرج من أزمة " الدائرية "، وسنبدأ بـالرد على نقد كارول.

بالرغم من كون تعريف ديكي – كما يرى كارول وليمكو - قابلاً للانطباق على مفاهيم أخرى بخلاف مفهوم الفن، إلا أن كلا من كارول وليمكو قد غض الطرف عن السياق الثقافي الذي يمثل الإطار العام لنظرية ديكي. هذا السياق سيكون هو العامل الحاسم في عملية التمييز بين المصطلحات المختلفة التي ينطبق عليها هذا التعريف. فلا شك أن الاتفاقيات الثقافية ستمكننا من التمييز بين سيمفونية " بيتهوفن" بوصفها عملًا فنيًا، وبين كتاب نقد العقل الخالص لكانط بوصفه عملًا فلسفيًا. وقد يحتج كارول رائيًا أن ديكي لم يقل شيئًا محددًا عن المحتوى الفني، أو كما قال هو عن الفن بوصفه فنًا Art Qua Art.

إن ديكي قد أراد منذ البداية أن يؤكد على أن الفن ابن الثقافة التي يمارس فيها، وأن السؤال عن طبيعته وحدوده، وما يعد وما لا يعد فنًا، هو سؤال مناط بكل ثقافة أن تجيب عنه حسب مقتضيات طبيعتها الخاصة. ولو حاول أن يحدد صفة خاصة بالفن وحده، على النحو الذي يريده كارول وآخرون، لسقط في الفخ الذي تردى فيه العديد من الفلاسفة الموضوعيين، وما استطاع أن يواكب التغيرات الدائمة التي تطرأ

على عالم الفن في كل ثقافة، فتغير من معاييره لتدشن لطبائع جديدة تسم الممارسة الفنية بشكل يغاير كل ما كان متعارفًا عليه في ثقافات وعصور سابقة. بعبارة أخرى، إن مقولة الفن هي قالب فارغ، وعلى كل ثقافة أن تملأه بما شاءت من طبائع ومعطيات، وربما يكون هذا هو النهج الوحيد الكفيل بالتصدي للاستحداثات الفنية المتمردة على كل معايير، والتي لا تفتأ تظهر في كل ثقافة بين حين وآخر. وليس أدل على ذلك من أن إحدى الصفات القليلة جدًا التي لم يتركها ديكي للسياق الثقافي، وإنما أكد على جوهريتها مهما كانت طبيعة الثقافة التي يمارس فيها الفن، والمقصود هنا هو صفة الصناعة الإنسانية. إن هذه الصفة تبدو شديدة البداهة، بل إن مجرد طرحها كموضع للتساؤل في ظل ثقافات سابقة، كان ليعد أمرًا يدعو للسخرية. بيد أن الطبيعة الجديدة للعديد من ممارسات الفن المعاصر، حتمت وضع هذا المعيار بين قوسين، للسؤال عن مدى ضرورته، وعندما انبرى ديكي للتأكيد على جوهريته، قوبل هذا التأكيد بالرفض من قبل العديد من فلاسفة ومنظري الفن. وأكد هؤلاء، ومن بينهم ستيفن دافيز، على أن الفن المعاصر قد أثبت أن الصناعة الإنسانية لم تعد شرطًا ضروريًا للأعمال الفنية. والآن، إذا كان شيئًا بديهيًا فيما مضى، كمعيار الصناعة الإنسانية، قد أصبح مدار تساؤل ورفض من قبل العديدين، فإن هذا لِينهض دليلًا على أن أي عزل لصفة تخص الفن، والفن وحده، بحيث تتعالى على الثقافات واتفاقيات عالم الفن، من شأنه أن يواجه نفس المصير الذي لقيه معيار الصناعة الإنسانية. وإن هذا ليدعو إلى ضرورة التوائم مع فكرة الصيرورة الدائمة لطبيعة الأعمال الفنية، وهذا ما حاولته نظرية ديكي حين أسندت الأمر إلى السياقات الثقافية .

أما عن معضلة الدائرية، فربما يكون ممكنًا لديكي التصدي لها من خلال فكرته الأم التي تؤكد على أهمية السياق الثقافي مع التأكيد على وجود " فن " ينتمي إلى سياقات ثقافية أخرى. وعلى هذا النحو، سيتأتى لنا التمييز بين الملصقات الإعلانية الفنية، وكتالوجات المعارض التشكيلية – والتي ينطبق عليها تعريف ديكي للأعمال الفنية – بوصفها لا تنتمي إلى فئة الأعمال الفنية، وبين الأعمال التي تتحدث عنها هذه الملصقات والكتالوجات والتي تندرج تحت مقولة الفن. هذا نظرًا لأن السياق الثقافي قد تواضع على عدم النظر إلى هذه بوصفها فنًا، في حين أنه منح صفة الفن لتلك. ومن ثم سيكون السياق الذي تتم فيه عملية اللقاء بين الجمهور والعمل، هو المَناط الذي يُناط به عملية التمييز بين جمهور الفن وما سواه. وعلى هذا سيكون جمهور الأوبرا جمهورًا للفن، في حين أن جمهور كرة القدم ليس كذلك، بسبب أن الأول يذهب إلى مسرح أُتفق على النظر إليه بوصفه مكانًا لعرض أعمال منتمية لفئة الفن، في حين أن استاد كرة القدم خارج هذا الاتفاق. وهكذا برغم اشتراك كافة أنواع الجمهور من جميع النشاطات في فهم العمل المقدم إليهم، إلا أن عملية التمييز قد تمت دونما حاجة إلى الاعتماد الكامل على المصطلحات الأخرى، على النحو الذي يشكل دائرية فاسدة.

وميزة هذا المقترح الأخير للتعاطي مع مشكلة الدائرية هو أنه يفسح مجالًا لعملية الفهم والاعتراف بالأعمال التي تنتمي إلى ثقافات متباينة. وهذا من ناحية يساعدنا على التمييز بين أفراد العناصر الخمسة لتعريف ديكي، و أفراد العناصر الأخرى التي تشاركها نفس التعريف ولكنها تقع خارج نطاق الفن. ومن ناحية أخرى يتفادى القطرية التي تؤكد على أن الفن هو فننا نحن – كما كان الحال عند كاثرين لورد – وذلك لأن هذا المقترح يعترف بوجود أعمال فنية تنتمي إلى ثقافات متباينة. ولكي نفهم الفن الذي ينتمي إلى هذه الثقافات المغايرة لثقافتنا سيتحتم علينا أن ندرس هذه الثقافات لندرك السبب

الكامن وراء إضفاءها صفة الفن على أعمالها الفنية. بيد أن هذا المقترح الأخير لاقى اعتراضات من قبل "سيمون فوكت"، معتمدًا في اعتراضه هذا على مثال ضربته الناقدة " باربارا سكولز " Barbara scholz (١٩٦٩-)، في مقالتها " إنقاذ النظرية المؤسساتية للفن " Rescuing the institutional theory of art، حيث رأى فوكت أن ممارسات عالم الفن المعاصر تسمح لأي فنان بأن يضفي صفة الفن على أشياء غريبة بالنسبة لما هو معترف به داخل السياق الثقافي الفني، حتى ولو كان وجبة طعام، وبهذا استخلص فوكت أن النظرية المؤسساتية ستكون عاجزة عن تفهم هذه الأعمال (Fokt,٢٠١٣.PP.٣٢-٣٥)

والواقع أن النظرية المؤسساتية لن تكون عاجزة عن استيعاب فنية هذه الأعمال الخارجة عن السياق كما ارتأى فوكت، وإنما هي تُعلق الحكم عليها، حتى تختبر إذا ما كانت هذه الأعمال ستنجح في نيل الاعتراف الثقافي أم لا. وبشكل عام، إن إبداع أعمال جديدة مغايرة للنمط السياقي الفني، وما هو معترف به داخله تحتاج إلى عنصرين أساسيين: الزمن- قصر أو طال- ليفسح مجالًا للعنصر الثاني وهو الاستيعاب الثقافي، والذي قد يحدث أو لا يحدث. وبهذا فإن هذه الأعمال الجديدة لن تكون فنًا فور ظهورها، وإنما هي مشروع فن، أو – إذا استخدمنا التعبير الأرسطي - فن بالقوة. ومن ثم فإن الأنماط الجديدة في الممارسة الفنية، إذا لم تكن من القوة بما يكفي بحيث تفسح لنفسها مجالًا داخل الإطار السياقي، فإنها لا يمكن أن تندرج تحت مقولة الفن. ومن أمثلة ذلك المقطوعة الموسيقية الصامتة لجون كيدج John Cage (١٩١٢-١٩٩٢). إن هذه المقطوعة حينما عرضت على الجمهور لأول مرة قوبلت بالاستهجان والرفض الشديدين. أما في السنوات اللاحقة للعرض الأول، نلاحظ أن الجمهور حين يحضر حفلًا يتضمن هذه المقطوعة ، فإنه يقابلها بالتصفيق الحاد، وذلك نظرًا لأن هذا الجمهور قد صار معدًا لتذوق هذا العمل، بعد أن أصبح جزءًا من المنظومة الثقافية الفنية المعاصرة. فضلًا عن هذا، نجد أن الشعر الحر في بداياته الأولى، قد لاقى اعتراضات شديدة، ولم يكن يُعترف بكونه فنًا. ولكن نتيجة لعامل الزمن، استطاعت ممارسات الشعر الحر أن تجد لنفسها مكانًا داخل الوسط الثقافي، ومن ثم الاعتراف بفنيتها.

إن هذا الأمر يمثل نقطة تمايز هامة بين نظرية ديكي والنظريات الكلاسيكية للفن، إذ أن هذه الأخيرة – بشكل عام – كانت تؤكد على أن العمل يصبح فنًا منذ اللحظة الأولى التي تم فيها الانتهاء من عملية خلقه. كما أنها تمثل نقطة تمايز أيضًا بين النظرية المؤسساتية في صياغتها الأخيرة، وبينها في صياغتها الأولى، إذ أن الصياغة الأولى كانت تؤكد على أن العمل يصبح فنًا بمجرد ترشيحه لنيل التقدير، بصرف النظر عما إذا كان هذا العمل قد نال حقًا هذا التقدير .

المصادر والمراجع :

- أولًا المصادر:

-Dickie, George. (١٩٨٤). *The Art circle*, Haven Publishing Corporation,US.

-Dickie, George.(٢٠٠١). *Art and Value*, BlackWell Publishers, Malden, Massachusetts USA.

ثانيًا المراجع:

- Carson, Rob. (٢٠٠٢). *Byond Essentialism Toward A New Definition of Art*, Kingston, Ontario, Canada.

- Davies, Stephen. (١٩٩١). *Definitions of Art*, Corner University Press.

- Fokt, Simon. (٢٠١٣). *Defining Art Culturally*, *Modern Theories of Art*, University Of Standrews.

- *Institutions Of Art – Reconsiderations Of George Dickie's Philosophy*. (١٩٩٤). ED. Robert Yanal, The Pennsylvania State University Press.

- Lemkow, Gabriel. (٢٠١١). the *institutional Definitions Of Art*, University Of East Anglia.

The late formulation of The Institutional Theory of Art in George Dickie

Ahmed Atef Mohamed Eliwa

Department Of philosophy

Faculty of Arts – Ain Shams University - Cairo

Mail: ahmedatef٦١٠١٩٨٧@gmail.com

Abstract

This paper is entitled (The late formulation of the institutional theory of art in George Dickie) and we have chosen this topic due to our belief that the institutional theory of art in George Dickie is one of the most famous attempts that sought to deal with the problem of what art is in the second half of the twentieth century. One of the most prominent features of the late formulation of this theory is that it is based on the cultural vision of art. This means that our standards and concepts of the nature that artworks should be upon are a product of the value system of an environment, in a certain period of time. The conclusion clarified that the circularity dilemma - one of the most prominent dilemmas facing this theory - can be addressed through the general framework of Dickie's theory that legitimizes cultural conventions. This cultural vision of art is the correct methodology, from the researcher's point of view, to inaugurate the concept of art. We have relied in our research on the critical analytical method, with the aim of analyzing the fundamentals of Dickie's theory, and evaluating it to determine its positives and negatives.

Key words :

Artist – Artwork – Public – Art world – Art world system – Circularity.