# طبيعة البنائية الفنية عند جورج ديكاي

## إعداد /

**نشوى حسام الدين ناصف محفوظ**
**معيدة بقسم الفلسفة – كلية الآداب – جامعة الفيوم**

**أولاً – البنائية بين التصور والواقع :**

**١ – مفهوم البنائية :**

البنية من حيث المفهوم الاصطلاحي هي البنيان أو هيئة البناء وبنية الرجل فطرته . فتقول فلان صحيح البنية ، وأما البنية من حيث المفهوم الفلسفي ، فتتعدد مفاهيمها ، فمن جانب ، يؤكد البعض على أن البنية أن البنية هي : " ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ، وتطلق البنية في علم التشريح على تركيب أجزاء البدن ، لا على وظائف هذه الأجزاء ، وللبنية معنى خاص وهو إطلاقها على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة ، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الآخرى ومتعلقة بها[١] . الأمر الذي يتضح من خلاله ، ما يلي : كيف ، أولاً، تجسد البنية وحدة بنائية من الأجزاء المختلفة ، مما يعبر عن تضمنها لحالات الجدل بين الجزئي والكلي ، ويتضح ثانياً كيف تخضع البنية لما يمكن تسميته بالتركيب المنطقي الذي يعزو إليه تبعية الظواهر السابقة للظواهر اللاحقة .

ومن جانب آخر، تكون البنية هي كل مؤلف من ظواهر متضامنة – في مقابل مجرد الجمع بين العناصر بحيث يستند كل منها إلى الآخر ولا يمكن أن يكون على ما هو عليه إلا في علاقته مع الآخرين ، وهذه هي الفكرة المحورية لمدرسة الجشطلت ، ويستخدم لالاند هذا المصطلح اليوم في الدراسات اللغوية ، فيعنى الترابط المحكم القائم بين أجزاء اللغة الواحدة [٢] . الأمر الذي يعكس وظيفية البنية ، وهى العلاقة التي تربط بين أجزائها ، ومن ثم يتضح الفارق بين المفهومين السابقين وبخاصة عندما يتجه المفهوم الأول نحو تقرير البنية المعرفية ، في حين يتجه المفهوم الآخر نحو البنية الإجتماعية .

ومن ناحية ثالثة ، البنية هي الكل الذي يتألف من أجزائه فهي كلاً – يتألف من أجزاء وتحليلها إلى هذه الأجزاء ، فالمذهب البنيوي : هو دراسة الظواهر من خلال التركيب البنائي لها ، ومن خلال بنية الظاهرة ، فهي مجموع العناصر المؤلفة للشكل ، فهو نسق يتسم بالديمومة النسبية ويتناسب مع الوظيفة أو أنه يوجه الوظيفة . ومن جانب آخر يؤكد آخرون على أن مصطلح البنية ينطوي على دلالة معمارية ترتد بها إلى الفعل الثلاثي : ( بني ، يبنى ، بناء ، وبناية ، وبنية ) وقد تكون " بنية " الشيء في العربية هي " تكوين " ، ولكن الكلمة قد تعنى أيضاً " الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء أو ذاك " ومن هنا قد نتحدث عن " بنية المجتمع " أو " بنية الشخصية " ، أو " بنية اللغة " فأبسط تعريف للبنية هو إنها " نظام – أو نسق من **المعقولية** " فليست البنية " صورة " الشيء أو " هيكله " أو " وحدته المادية " ، أو " التصميم الكلى " الذي يربط أجزاءه فحسب ، وإنما هي أيضاً " القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته " [٣] .

**٢ – عقلانية البنائية :**

يتصور العقل موضوعاً ما كبنية ، كبناء ، وبالتالي تتحدد المعالم العقلية في البنائية في تحقق الكلية ، في تقرير العلاقات بين الأجزاء ، في الوظيفية ، في تناسق قيم الشكل البنائي وتوازنها ، في اتساق الشكل والمضمون ، في الدلالة الميتافيزيقية الفنية ، وهى دلالة التجاوز ، المباطنة والعلو . إذن ، فالبنية هى القانون الذى يفسر تكوين الشيء ومعقوليته ، فهى نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً – يتميز بثلاث خصائص وهى : الكلية والتحولات والتنظيم الذاتى وكل تحول فى أحد عناصر البنية يحدث تحولاً فى باقي العناصر الأخرى ، فالبنية هى القانون الذى يحكم تكوين المجاميع الكلية من جهة ، ومعقولية تلك المجاميع من جهه أخرى ، فمفهوم البنية هو مفهوم العلاقات الباطنة الثابتة التى تقدم الكل على أجزائه[٤] .

وفى كل الأحوال ، تتفق هذه المفاهيم – سابقة الذكر – في تقرير مجموعة من الخصائص ، ومنها : الكلية ، والتحولات ، والتنظيم الذاتي . وأما الكلية Totalism فهى تؤكد علي أن البنية – لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل فقط ، بل هي تتكون أيضاً من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق ، ولا ترتد قوانين تركيب هذا النسق إلى ارتباطات تراكمية ، بل هي تضفي على الكل من حيث هو كذلك خواص المجموعة باعتبارها سمات متمايزة عن خصائص " العناصر " وليس المهم في " البنية " هو العنصر أو الكل ( الذي يفرض نفسه على العناصر باعتباره كلاً

) ، وإنما المهم هو العلاقات القائمة بين العناصر ؛ أى عمليات التأليف أو التكوين على اعتبار أن الكل ليس إلا الناتج المترتب على تلك العلاقات أو التأليفات مع ملاحظة أن قانون هذه العلاقات هو قانون " النسق " نفسه أو المنظومة نفسها [٥] .

وأما الخاصية الثانية وهى التحولات Transformations فإنها تعني أن " المجاميع الكلية " – تنطوي على ديناميكية ذاتية ، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل " النسق " أو " المنظومة " ، وتكون خاضعة في الوقت ذاته لقوانين " البنية " الداخلية ، دون التوقف على أي عوامل خارجية . وفي نفس الوقت ، تحقيق هذه التحولات ضرباً من " التوازن الديناميكي " – عند بعض دعاة البنيوية – الذي يعبر عن أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق بل هي تقبل دائماً من " التغيرات " ما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل " علاقات النسق " ، حيث يذهب عالم النفس جان بياجيه ( ١٨٩٦ – ١٩٨٠) Jean Piaget إلى أن الحلم الأكبر للكثير من البنيويين هو تثبيت البنيات فوق دعائم لا زمانية شبيهه بدعائم الأنظمة المنطقية – الرياضية ، الأمر الذي يؤكد وجود علاقة وثيقة بين مفهوم " البنية " وبين مفهوم " التغير " أو بين " فاعلية البنيات " ، وبين " تكونها أو نشوئها " .[٦]

وأما الخاصية الثالثة وهى " التنظيم الذاتي Autoreglage " – فهو أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها مما يحفظ لها وحداتها ويكفل لها المحافظة على بقائها ويحقق لها ضرباً من " الانغلاق الذاتي " ؛ ومعنى هذا أن للبنيات قوانينها الخاصة التي لا تجعل منها مجرد مجموعات ناتجة عن تراكمات عرضية ، أو ناجمة عن تلاقي بعض العوامل الخارجية المستقلة عنها بل هي أنسقة مترابطة – تنظم ذاتها سائرة في ذلك على نهج مرسوم وفقاً لعمليات منتظمة خاضعة لقواعد معينه ألا وهى قوانين الكل الخاص بهذه البنية أو تلك ، وعلى الرغم من أن كل بنية مغلقة على ذاتها إلا أن هذا الإنغلاق لا يمنع البنية الواحدة من أن تندرج تحت بنية أخري أوسع على صورة بنية سفلية أو تحتية ، فلابد من عملية التنظيم الذاتي من أن تتجلى على شكل إيقاعات وتنظيمات وعمليات وهذه كلها عبارة عن " آليات بنيوية – تضمن للبنيات ضرباً من الإستمرار من أجل المحافظة على الذات[٧] .

الأمر الذي يفسر – أولاً – جوهرية مفهوم البنية ودورها الأنطولوجي في فلسفة الفن بوجه عام ، وأهميتها في النظرية البنائية عند ديكاي بوجه خاص ، حيث يقول ديكاي أن البنية عنده بمثابة المعني الخاص للمجتمع أو الجماعة ؛ فالبنية عند ديكاي هي أبسط من التقليد التفسيري في عالم الفن عند دانتو. وبالتالي ، فيري ديكاي أن هذه البنية الخاصة بالفن إنما تتجسد بواسطة الخمسة تعريفات وتكون النوع

الخاص بالشيء الذي يشكل الجوهر الثقافي الخاص بالبنية داخل الفن ووجوده[٨] . وبالتالي ، تكمن البنية الحقيقية للفن فى تقديم أشكاله بوصفها أشكال للأشياء مثل الأشياء فى ذاتها [٩] . ويفسر، ثانياً ، السبب الجوهرى فى اهتمام ديكاى بسيناريو المحاولات الفنية السابقة وبخاصة أن هذه المحاولات – تمثل جذوراً للبنائية الفنية ، ومن ثم يعد الحوار السابق تمهيداً للنظرية البنائية عند ديكاى ، وهى المحاولات التى يقسمها الفيلسوف الى نظريات وظيفية – يمثلها : كولنجوود ، وبيردسلي ، ونظريات تاريخية – تمتد الى دانتو ، وكارول ، وليفنسون ، وبخاصة فى الوظيفية التعبيرية عن العاطفة للفن ، وفى تحديد بيردسلي للفن بوصفه التنظيم القصدى للحالات الفنية من أجل منح الخبرات الجمالية مع وضوح الخاصية الجمالية ، حيث يقدم بيردسلى أيضاً نظرية النوع الطبيعي في الفن ، وهو ما يفسر كيف أن الإبداع الفني لدي بيردسلى وفلاسفة النظريات التعبيرية – كما يذكر ديكاى – إبداعاً تلقائياً– فقط ، كما فى فاعلية النوع الطبيعي مثلما توجد فى عملية الطعام والتزاوج ، حيث يتصور كل من بيردسلى وفلاسفة التعبيرية أن الموجودات الإنسانية هي مثل وجود الطيور ، ولكن أعمال الفن لدى بيردسلي يتم إبداعها بواسطة الفنانين وبواسطة قدراتهم المبدعة ، وبالتالي تتضمن نظرية بيردسلى الفاعليات الخاصة بالنوع الطبيعي – والفعل القصدى من أجل الإستمتاع بالنتائج المتوقعة وبالكيفيات الجمالية[١٠] . يتضح في هذه الحالة ، كيف يخلط بيردسلي في نظريته في التعبيرية – كما تري الباحثة – بين قدرات النوع الطبيعي وقدرات النوع الثقافي ، القدرات الطبيعية والقدرات الحضارية ، وهو ما يفسر تلقائية الإبداع الفني لديه ، وهي تلقائية ترتد إلي المستوي الطبيعي الذي أطلق هيوم عليه من قبل تعبير " فاعليات النوع الطبيعي " ، مثل : الأسود والنمور ... إلخ ، ومن ثم قد يكون كلاً من : دانتو وكارول أقرب إلي المستوي الحضاري والثقافي وبخاصة عندما يقدم الأول رؤية فنية تتصف بالعقلانية التى تطوق بتاريخ الفن في تصور خاص بعالم الفن ، ويقدم كارول رؤية خاصة بجماليات النسق الإجتماعي .

فمن جانب ، ترتد البنائية الفنية الى اسهامات دانتو وبخاصة فى اهتمامه بتاريخ الفن بداية من الفن الأول ، ويقدم دانتو في مؤلفه : " عالم الفن " طريقاً جديداً للإعتقاد الداخلي لفلسفة الفن بواسطة استخدام حجة : " الأشياء غير المدركة " ، حيث استمر دانتو في استخدام هذه الحجة وقام بتطبيقها على الفن المرئي كما فى الفن الصامت Fountain ، بينما يقرر ديكاى خطأ رؤية دانتو لأن الفن – كما يوضح ديكاى – قد تم إنتاجهً قبل فلاسفة اليونان من نظريات فنية ، ومن ناحية آخري – كما يذكر

ديكاى – تعد نظرية دانتو نظرية هامة لكونها أول نظرية إجرائية [١١] ؛ وهي نظرية – تكشف عن وسائل تحقيق العمل الفني وتطوره التاريخي .

وفي هذه الحالة ، يوضح ديكاي أهمية التمييز بين فاعليات النوع الطبيعي وبين فاعليات النوع الحضاري – الثقافي بوصفها الأساس في عملية تصنيف نظريات الفن ، حيث يذهب ديكاى إلى أن نظرية النوع الطبيعي في الفن هي التي تزعم بأن الفن الأول – يظهر بوصفه النتيجة الخاصة بفاعلية النوع الطبيعي وبها يستمر الفن ليصبح فناً مبدعاً بوصفه النتيجة الخاصة بسلوك النوع الطبيعي [١٢]. وفي نفس الوقت ، يقدم كارول رؤية للسرديات الكبري فى الفن ، وهو الأمر الذي يؤكد تداخل افكاره السرديه مع بنائية الفن . ومن ثم ، تستند تاريخية كارول على ما يلي : تقول النظرية البنائية – كما يوضح كارول – أن (×) هو فن بالمعني التصنيفي وذلك لو أن الفن فقط يكون : ١– عندما يكون (×) واقعة فنية ، ٢– تكون هذه الواقعة مبدعة ويتم تقديمها مع الفهم والإدراك لهذه الواقعة بواسطة المتذوق وذلك بأسلوب ملائم ، ومن ثم يذهب كارول في نظريته البنائية إلي تقرير ظهور الفن داخل السياق الإجتماعي ، وهو السياق الذي يمكن للشخص تحديد حالاته بوصفها الوظيفة الخاصة للعلاقات الاجتماعية[١٣] .

وهنا ، تتساءل – الباحثة – هل تؤول التاريخية الفنية حتماً إلي النظرية البنائية في الفن ؟ هل تؤول تاريخية دانتو وكارول إلي بنائية ديكاي ؟ في الواقع ، تكشف الإتجاهات التاريخية في الفن عن خصائص البنائية الفنية من حيث اعتبار العمل الفني واقعة فنية ، وبوصفه حاملاً للخصائص الفنية التى ترتبط بالإتجاه التاريخي العام ، وأيضاً في الكشف عن فعالية الوعي الإنساني ودوره في تشكيل أعمال الفن وتوجيه الحركة التاريخية ، إلا أن هذه العلاقة لا يمكن أن تكون علاقة حتمية ضرورية ، وهو ما يفسر اختلاف المواقف الفنية من فيلسوف لآخر في ذات السياق والرؤية التاريخية للفن ؛ حيث يُعد العمل الفني – كما تذهب ماريا بريت Maria prette **والفونسوجيورجيس** Alfonso Degiorgis **يجسد** القدرة التكنيكية اللازمة لإدراك موضوعاً ما كما يعد مفهوم الفن إكمالاُ لأية فعالية يمكن تحديدها ومثالاً علي ذلك فن الشعر والنحت ، وبالتالي يعد الفن – أعمالاً فردية أو جماعية – تخضع لقواعد عالم الفن نفسه ، وبالتالي تقوم فكرة الجمال علي فكرة الإنتاج الفني ، وبالتالي يوضح تاريخ الفن حقيقة اهتمام الفنانين بما يقدمونه من رسائل فنية قادرة علي تحقيق الإتصال الجماهيري ، وهو ما يفسر اعتبار المحتويات الفنية مركبة من خلال الوصف الضروري للأعمال ، ومن ثم تكون

اللغة الفنية مباشرة وعاطفية [١٤] . ففي حالة دانتو ، نجد اهتمامه بتاريخ الفن وبنائيته عن طريق تركيزه علي الخطوات والمراحل الإجرائية في الخبرة الجمالية ، في حين تعتمد بنائية كارول التاريخية علي تحديد علاقة الفن بالسياق الإجتماعي ، وأما ليفنسون فإنه يؤكد الإرتباط التاريخي بين العمل والفن والفترة الزمنية السابقة عليه والمحددة لعمل فني سابق ، وهو الأمر الذي يفسر مفهوم الفن الذي يقدمه ليفنسون نفسه عام ١٩٧٩ بقوله : " تعد x عملاً فنياً في t وهذا إنما يعني أن x إنما تكون موضوع حقيقي في t والتي يتجه إليها شخص أو أشخاص بوصفها عملاً للفن بفضل ما تحمله من خصائص قابلة للإدراك " ، ومن ثم تكون هذه الأعمال هي أعمال فنية قبلية . مما يفسر امتداد مفهوم العمل الفني وتطبيق تعريفه[١٥] .

وبناءً عليه ، يتناول ديكاى النظريات الجمالية – سابقة الذكر – منظوراً إليها من جانبين ، وهما : نظريات طبيعة البعد ، ونظريات حضارية البعد ، علماً بأن الأخيرة – تهتم باللغة كفاعلية إنسانية ، وكمظهر من مظاهر الحضارة . الأمر الذى يؤكد ما ينتهى ديكاى إليه بأنه بالرغم من رفض أصحاب الاتجاه التاريخى للنظرية البنائية إلا أن البنائية تسري فى عروق نظرياتهم الفنية .

**ثانياً – الرؤية الفنية البنائية الأولي عند ديكاى :**

**١ – طبيعة الرؤية الجمالية الأولى :**

يمكن تلخيص النظرية الأولى المبكرة للفن عند ديكاي وفقاً لما يذكره الفيلسوف نفسه فى مؤلفه : " الفن والاستطيقا " عام ١٩٧٤ ، حيث يقول : " يعني عمل الفن بالمعني التصنيفى أنه : أولاً – واقعة فنية ، –مجموعة من أشكال الفن الناتجة عن حالات وعى الفنان بما يقدمه من بنيات جمالية – تعبر عن عالم ثانياً الفن ، وهى بنية إجتماعية واقعية " . [١٦] وفى هذا المقام ، يمكن تحديد الأساس الذى يقوم عليه عالم الفن عند ديكاي فيما لدى الخبرة من انساق متعددة ذاتية وموضوعية والتى يمثل كلُ منهم عرضاً خاصاً بالأعمال الخاصة للفن .

ومن ثم ، يعد مفهوم الحالات المعطاة مفهوماً جوهرياً فى هذه الرؤية الأولى ، ومثال على ذلك ، اعتبار هذه الحالات أفعالاً حقيقة لأية حالة – تشترك فيها حالات مشروعة ، وهى مثل العلاقة المشروعة بين الزوج والزوجة ، والتي بناءً عليها يكون فعل الشخص نائباَ عن هذه الرابطة البنائية وما يصدر عنها من مشروعية ، فالجامعة عندما تمنح شخصاَ ما الدكتوراة ، وانتخاب شخصاَ ما

رئيساً ، إنما هى حالات معطاة من بنيات اجتماعية .وبناءً عليه ، "يكون عالم الفن عند ديكاى حالات مكتسبة للشخص من خلال وعيه بمضمون النسق الحضاري ". [١٧]

وفى هذه الحالات ، ووفقاً للرؤية الأولى ، يعد وضع أعمال الفن فى المتاحف الفنية جزءاً من العرض ، أو المشهد المسرحي ، ومن ثم تكون أعمال الفن إشارات والتى تقدمها حالات الفن ، مما يعزو إليه كيف يكون مطلوباً من العديد من الناس تقديم بنية حضارية فعلية خاصة بعالم الفن ، وبخاصة عندما تؤكد هذه البنية الفنية على حالات الوعي الذاتي ، وهو ما يفسر قوله : " تكون الحالات الممنوحة معطاة عن طريق معاملة شخص ما فردى لأية واقعة فنية بوصفها مطلباً جوهرياً للوعي ". [١٨]

وفى هذه الحالة ، يذهب ديكاى إلى أنه : " لا يوجد شيء – يمنع أية مجموعة من الأشخاص من تقديم الحالات التي تظهر عملية الفعل فيها أنهم فنانين ، وبخاصة عندما يكون الشخص الفردي هو من يُقدم عمل الفن ، فالفنان هو مبدع الواقعة الفنية ، ففي الحقيقة يكون العديد وهكذا ، يذهب ديكاي من أعمال الفن مدركة عن طريق مبدعيها كما أنها تظل أعمالاً للفن " [١٩] . إلي أن بعض البنيات الفنية تكون صورية ، أو غير صورية ، والمقصود بالصورية هنا أنها ليست تصورية خالصة بقدر أنها قانونية رسمية ، مما يفسر حاجة بعض التشكيلات إلى موظفين ، ومكاتب ، وهيئات – تمنح شيئاً ما ، في حين لا تحتاج بعض هذه البنيات وبخاصة الفنية لمثل هذه الأشكال القانونية لكي توجد ويكون لديها القدرة على تقديم حالات إبداعية ، الأمر الذي يعكس دور الخبرة الواقعية التي تحدد أية بنية حضارية ، ومن ثم يمكن لديكاي – تجاوز حالات الغموض الخاصة بوجود الحالات المانحة في داخل عالم الفن[٢٠] .

**أ – الفن فى الرؤية الأولى :**

وأما مفهوم " الفن " في الرؤية الفنية الأولى عند ديكاى فإنه يُعد حديثاً عن الحالات المانحة للوعي . وبناءً عليه ، لا يمكن الحديث عن الوعي الفعلي ، وبخاصة لأنه يسمح بإمكانية أعمال الفن غير القابلة للإدراك الواعي . ومن ثم ، يكون الوعي بأعمال الفن ضرورياً من أجل تحديد معنى عمل الفن بوصفه مانحاً لهذا الوعي الذاتي أكثر من تحديده لخصائص قيمة عمل الفن من خلال ما يُسمى

بالوعي الفعلي أو الواقعي لأنه في هذه الحالة سيكون مستحيلاً الحديث عن أعمال غير مدركة من الفن ( أعمالاً غامضة ) ، ويكون صعباً الحديث عن أعمال الفن السيئة أيضاً ، وهو أمر غير مرغوب فيه . وبخاصة عندما يري ديكاى أنه يجب أن تتضمن أية نظرية في الفن على سمات جوهرية يقينية خاصة بالطريقة التي نتحدث بها عن الفن ، وهى طريقة ضرورية أحياناً من أجل تقرير إمكانية الحديث عن الفن وليس عن التقدير الجمالي ، والفن السيئ ترجمتها ، بمعنى أنه : " ليس كل موضوع للفن يكون محلاً للتقدير الجمالي فمثلاً لا يعد اللون الخلفي في فن التصوير موضوعاً للتقدير الجمالي [٢١] .

وهكذا ، يري ديكاى – على حد ذكره – أن رؤيته المبكرة في النظرية البنائية – لا تتضمن أي نوع خاص من الوعي الذاتي الجمالي ، ففي الجزء الأول تثبت هذه الرؤية أنه لا يوجد هذا النوع من الوعي الذاتي الجمالي ، ولا السبب للاعتقاد بوجوده ، الأمر الذي يعنى أن الوعي الذاتي في الرؤية الأولى هو شيء ما مثل " الكيفيات الخاصة بشيء ما والتي يجدها الشخص في عملية الخبرة بوصفها مثمرة وذات قيمة " ، وبناءً عليه ، يقرر ديكاي بحقيقة تطور رؤيتيه فى البنائية الفنية بتطور الخبرات الخاصة بعالم الفن وبخاصة خلال المائة عام الأخيرة ، وهو الأمر الذي يعزو إليه موقف ديكاى من الدادية ، وفن البوب ... إلخ [٢٢] . فالوعي الذاتي الجمالي في رؤيته الأولي موجود من خلال الخبرة الفنية والوعي الجمالي والمعرفي بها ، وبالتالي لا يجوز الحديث في رؤيته الأولي عن الوعي الذاتي الجمالي لشىء مستقل بذاته .

وفى هذا المقام ، يري ديكاي أنه : " لكي يكون شيء ما عملاً فنياً بالمعنى التصنيفي ، فإن ذلك لا يعنى تقرير ما لديه من أية قيمة فعلية Actual value ، حيث تكون الموضوعات الطبيعية التي تصبح أعمالاً للفن – وفقاً للرؤية المبكرة للفن – والمشكَلة بدون استخدام الأدوات الفنية – ممنوحة في الموضوع أكثر من أن تكون أعمال الفن ( الموضوعات الطبيعية ) ذات ذات تأثير وفعالية وجودية لهذا الموضوع . الأمر الذي يؤكد كيف تكون الواقعية الفنية Actuality في العديد من أعمال الفن متحققة بوصفها مصنوعة بطريقة ما ، وبناءً عليه يحقق الفنان هذه الواقعية الفنية – وفقاً للرؤية الأولى عند ديكاى – بطريقتين مختلفتين ، وهما : عن طريق عمل شيء ما ، أو منح شيء ما ، ففي الحالات الخاصة بالأشياء تبدو هذه الواقعية الفنية بوصفها أشياء مصنوعة كما عند

ديشامب ، ومن ثم تتضمن واقعة الفن على تحقق فني – يكون ممنوحاً لها ، ومن ثم تعكس هذه العملية ما يُسمى بالواقعة الفنية المزدوجة[٢٣] .

وهكذا ، يوجد نوعان – وفقاً للرؤية الفنية المبكرة عند ديكاى – مختلفان من الأشياء الممنوحة وهما : الواقعية الفنية وموضوع الوعي الذاتي ، وبناءً عليه يقرر ديكاى أن ما يجعل العمل فناً ليست بنية الفن ولكنها الخبرة البنائية ، وهى الخبرة التي ترتد إلى موهبة الفنان ، ومن ثم ما يجعل رسومات الفنان أعمالاً فنية إنما يكمن فى قدرة الفنان على منح هذه الواقعية الفنية والحالات الخاصة بالوعي الذاتي لهذه الأعمال من أجل عالم الفن ، وأما المطلب الآخر فى النظرية البنائية الأولى عند ديكاى فهو أنها نظرية – تتطلب الإبداع الفني ، والإبداعية هنا تعنى تقرير قدرة الفنان على استخدام شيء ما ومن ثم تطويعه ليكون فناً ، وهى عملية – لا تفرض أي قيود على الإبداع[٢٤] .

الأمر الذي يفسر، كما – توضح الباحثة – موقف ديكاى من ويتز ، فمن جانب يتفق ديكاي مع ويتز فى تقرير الأخير للمفاهيم الذاتية للفن وهى مفاهيم مرتبطة بعملية الإبداع ، في حين يعتبر ديكاى أن هذا الاعتقاد قد يعد عائقاً للإبداعية فى هذه الأيام وبخاصة فى ظل تقرير المرونة الفنية التي تعنى غياب النماذج الفنية بوصفها موضوعاً للمحاكاة ، ومطلباً ضرورياً من أجل وجود عمل الفن.

وهكذا ، يكون عمل الفن – في الرؤية الأولي للبنائية عند ديكاي – هو الموضوع الذي ينصب عليه ما يقوله شخص بأنه : " إنني أعمد هذا الموضوع كعمل للفن "[٢٥] . وبناءً عليه يكون عمل الفن عملاً قائماً في الواقع ، وهو ما يعرف بصيرورة الفن ، دون أن يكون المقصود به أنه مادة بسيطة . فمثلما يكون لدى الطفل في عملية التعميد معرفة سابقة عن تاريخ الكنيسة وبنائها ، فإنه يجب أن يكون لدينا في صيرورة الفن معرفة سابقة بخصائص الفن البيزنطي[*] لعالم الفن . وبالتالي ، تعكس العبارات السابقة الاختلافات بين عالم الفن والبنيات القانونية وبخاصة عندما تعكس الأخيرة الموضوعات الخاصة بالنتائج الشخصية وإجراءاتها التي تترتب عليها هذه النتائج ، في حين يتعامل عالم الفن مع الموضوعات الهامة أيضاً ولكنها موضوعات من نوع مختلف

كليةً ، حيث لا يتطلب عالم الفن مثل هذه الإجراءات المادية الصارمة بقدر ما يتطلب من المرونة والقدرة على الإبداع بدون أن يفقد الفنان غايته[٢٦] .

ومما سبق يتضح ، أن الرؤية الأولي – كما يذهب ديكاى – في النظرية البنائية في الفن قد عبر عنها الفيلسوف عام ١٩٧٤ في مؤلفه : "الفن والجمال" كما يلي : " العمل الفني هو : ١- واقعة فنية ، ٢- ومجموعة من الأشكال الخاصة بالبنية الاجتماعية "عالم الفن" التي يعبر عنها شخص أو مجموعة من الأشخاص " حيث يذكر ديكاي أن الرؤية السابقة للنظرية البنائية لن تشتمل علي نوع خاص بالتقدير الجمالي ، حيث يعني التقدير الجمالي في الرؤية الأولي أنه شيء ما مثل ما تكشف عنه الخبرة من كيفيات جمالية – تُثري من قيمة العمل الفني بوصفه شيئاً [٢٧] .

وهكذا ، يمكن أن تكون أي واقعة فنية في أي متحف فني بمثابة جزءاً خاصاً من رؤية فنية – تشير إلي حالة من التفضيل مثل حالات التفضيل في المسرح وإشارتها إلي إشارات حقيقية للحالات التي يقدرها الإنسان [٢٨] . وفي هذه الحالة ، يتضح كيف أن التعريف البسيط للفن – وفقاً للبنائية – لم يعالج القضية الفلسفية ، وذلك لأن الكثير من التعريفات الخاصة بالفن – كما يذكر ديكاي – لم تسمح بالأمثلة السيئة ، وهو ما يترتب عليه إمكانية استبعاد الفنون الجيدة إذا فشلت في محاكاة الطبيعة وبخاصة عندما تكون المحاكاة والتعبير عن العاطفة من معايير التقدير الجمالي . وبناءً عليه ، يؤكد ديكاي علي إمكانية اعتبار الفن السيء أو الفن البسيط mediocre art فناً [٢٩] ، ومن ثم ، لا تعد البنية لديه بمثابة المعني الخاص للمجتمع أو الجماعة ولكنها تعني الخبرة أو الممارسة الفعلية An established practice ، وهو ما يفسر اتفاق ديكاي مع دانتو [٣٠]. وبالتالي ، فيري ديكاي أن هذه البنية الخاصة بالفن وتقدم – بواسطة الخمسة تعريفات وتكون هي نوع الشيء الذي يشكل الجوهر الثقافي الخاص بالبنية داخل الفن ووجوده[٣١] .

**ب- إشكاليات فنية :**

يذهب ديكاى – كما يوضح كارول – إلي حقيقة وجود بعض الإشكاليات التى تواجه الرؤية الأولية فى الفن ومنها : ١ – تتحدد الإشكالية الأولي في اللغة الشكلية التى استخدمها بعض الفلاسفة في تشكيل مفاهيم الفن ، حيث أن التحولات في المفاهيم الخاصة برؤيته الأولية إنما تهدف الوصول إلي الحالات الفنية الكلية التي يتشكل بصورة غير ما يسعي إليها جورج ديكاي ( حالة غير مرغوبة informal ) . حيث تشير الواقعة الفنية إلي ضرورة دخول عمل الفن إلي عالم الفن وهو المجتمع الذس

لابد أن تكون فيه الواقعة الفنية موجودة أنطولوجياً[٣٢] . وبالتالي ، يشكل الفن الخبرات الإجتماعية التى تتميز عن غيرها من الخبرات مثل الخبرات الخاصة : بالعلم ، والسياسة ، وتربية الأطفال ، ومنتجات الطعام . [٣٣]

وأما الإشكالية الثانية وهي النظرية التى تتدعي واقعية الأعمال الفنية التى يمكن تحققها بطريقتين وهما : ١ – أن تكون مصنوعة بطريقة تقليدية أو آخري ، ٢ – وأن تكون ممنوحة ، علماً بأن الطريق الثاني الخاص بعملية منح الواقعة الفنية في رؤية ديكاي الأولي هي مفترضة للفنان في الفن الدادي Dadaism[*] بالإضافة إلي العديد من الحالات الفنية التى لا توجد فيها صناعة تقليدية ، وبناءً عليه يعتقد ديكاي في رؤيته الأولي بأن الواقعة الفنية ليست شيئاً ما يمكن أن يكون ممنوحاً ولكنها خاصية يلتزم الفنان أو المتذوق بإنجازها بطريقة ما ، هذه الإشكالية التي تفسر طبيعة العلاقة بين الجمال الطبيعي والجمال الفني لدي ديكاي وبخاصة عندما يفصل بين الأنواع الطبيعية والتقدير الجمالي وذلك في رؤيته الأولي للبنائية . وأما الحقيقة فهي تدعم تأكيد الفيلسوف علي العلاقة بين البنيات الطبيعة والتقدير الجمالي . وفي هذه الحالة ، تشكل الطبيعة جزءاً هاماً في تشكيل الخبرة الفنية وتربية الذوق الجمالي لدىه . الأمر الذي يفسر تحديده لشروط الجمال الطبيعي ، ويفسر أيضاً طبيعة العلاقة بين ديكاي وهيوم ودانتو[٣٤] .

وبالتالي ، تكون هذه الإشكالية من أجل تحديد التوجه الفلسفي لدي الفيلسوف من خلال دلالات بنائيته الفنية . حيث يتضح في موقف الفيلسوف الفني وبخاصة في تركيزه علي جوهرية الواقعة الفنية وأنطولوجيتها ، وهو الأمر الذي قد يعلن عن تجريبية فلسفته ، وفي نفس الوقت يحرص الفيلسوف علي مبادأته بتحديد مفهوم الفن وهي في ذاتها دلالة مثالية ، وعليه يحدد الفيلسوف الفن – كما سبق شرحه – في مفاهيمه الخمسة : الفنان ، والعمل الفني ، والجمهور ، وعالم الفن ، وأخيراً بنية عالم الفن .

وهكذا ، يتضح السيناريو الفني لدي ديكاي حيث يبدأ الفيلسوف بتعريفه للفن بطرق مختلفة بدلاً من التركيز علي أعمال الفن الجزئية ، حيث يحاول ديكاي التركيز علي الإطار العام الإجتماعي والذي تكون فيه أعمال الفن الجزئية مجسدة ومنها يصل إلي المفهوم البنائي للفن وإلي الإطار العام البنائي الذي نجده عند آرثر دانتو ويطلق عليه ديكاي اسم "عالم الفن" الذي يتكون من جوهر المبدعين والمقدمين والمدركين الذين يتماشوا في النقاد والفلاسفة والمفكرين الفن فالمبدعين هم الرسامين والكتاب والممثلين. وأما

المقدمين فهم مديري المتاحف ومنظفي المعارض ، كل هؤلاء الأشخاص الذين يتجهون نحو تحقيق معني البنائية التي تتمثل في عالم الفن[٣٥] . وبناءً عليه ، يكون الفيلسوف أقرب للمثالية من التجريبية .

فمن جانب ، يحدد ديكاي شروط الجمال الطبيعي في أمريين ، وهما : ١ – أشكال البنيات systems التي تتماثل مع الأشكال الجميلة ، ٢ – أشكال البنيات التى تتوافق مع الأحكام الجمالية بوصفها حكماً يقوي الفاعليات العقلية ، ٣ – ومن ثم تتناسب أشكال البنيات مع الأشكال الجمالية [٣٦]. ومن ناحية آخري ، لم يهتم هيوم – علي عكس هيتشسون وكانط – تحديد أعمال الفن بكونها أعمال تقييمية في إما في المعني بأن هذا العمل الفني يكون جيداً – أو سيئاً أو متوسطاً ، أو يكون ذات معني رائع وجميل . وبالتالي يدرك هيوم – كما يري ديكاي – أن الجميل هو التقييم الشامل لعمل الفن أو الموضوع الطبيعي بوصفه ظاهرة phenomenon ، فالموضوع الجمالى – من ناحية – قد يكون لديه سمة أو سمات لتقديم making هذا الجميل ولكنه يظل قبيحاً ، فالموضوع في رؤية هيوم يصبح جميلاً عندما يكون لديه خاصية تشكيل هذا الجميل بدرجة كافية ، أو عندما يكون لديه خاصتين أو أكثر ، فالفن عند هيوم هو المتعة التي نستمدها منه ، حيث يتعلق هذا الفن بإنفعالاتنا أو عواطفنا المرتبطة به في المقام الأول قبل أن يكو مرتبطا بالطبيعة الداخلية اللازمة له ، الأمر الذي يفسر جماليات الفنون عن طريق إدراك الخصائص التالية : بريق اللون ، ودقة المحاكاة ، والتناغم ، والتصميم ، والإنتباه ، وارتباط هذه الخصائص بالعواطف الإنسانية التى تدعم حقيقة وجود اللذة العقلية الناتجة عن تأمل العقل [٣٧]. وعلى النقيض يدرك هيتشسون أن التماثل والتنوع لهما القدرة علي التفسير الجمالي للأشياء لتكون أكثر أو أقل جمالاً . [٣٨]

الأمر الذي يفسر أيضاً ، موقف آرثر دانتو من هيوم ، فيذهب دانتو إلي أن هيوم يكتب عن الجمال Beauty كمقولة أو تصور عقلي فقط وليس خاصية للأشياء في العقل الذي يتأمل هذه الأشياء حيث يفترض الفلاسفة وجود الجمال المجرد في العقل : الزمان ، والمكان ، والسببية علي سبيل المثال[٣٩] ، في حين تكمن الفكرة عند دانتو في أن أعمال الفن يمكنها أن تعبر عن حقائقه بشكل مباشر من خلال الحواس أو الإدراك حيث تم اكتشاف الفن بواسطة نشاط إنساني مستقل يحتاج إلي القدرة العقلية Capacity Mental بدلاً من الحرفة أو البراعة Craftsmanship حيث من ناحية أخري يميز بين محتوي العالم الفيزيائي المادي وبين عالم الخيال. وفى نفس الوقت ناقش دانتو في مؤلفه "أعمال الفن ، الأشياء الواقعية ، الحالات الخاصة بالفن وقهرها" فهو يفترض بأن وجود فن

الرسم هو وجود أو إبداع مزيف يمنعه من وجود عمل الفن بل يؤكد علي أن الإبداع هــو الاحتيــاج التحليلي لوجود عمل الفن . [٤٠]

وفى هذا المقام ، تري الباحثة – رغم تجريبية هيوم إلا أنه يقول بوجود ما هو جميل فــي العقل الأمر الذي يفسر مفهومه عن السببية ، حيث يحدد هيوم السببية بوصفها شيئاً ما يتصوره العقل داخل النسيج المحايد للعالم الخارجي ، الأمر الذي يفسر كونه فيلسوف مثالي في هذا الصدد.

وفى نفس الوقت ، يذهب ديكاي إلي أن مفهوم الجميل عند كانط ليس بمفهوم ضــروري – يربط الجميل بوجود الحدس بوصفه شكلاً كلياً والاستقلال الخاص بالتركيب مع الكلية ، ينكر كــانط نفسه إذن المبادئ مثل مبدأ هيتشسون عن الجميل المحدد بخاصية ما مثل التماثل داخــل اخــتلاف الموضوعات ، في حين ديكاي إلي أن وجهة نظر كانط مستمدة من غائيته التي تكمــن عنــده فــي الأشكال الطبيعية الجميلة وهي أشكال البنيات هذه الأشكال – تتلاءم مع أحكامنا بشكل واضح . فيؤكد ديكاي – هنا – علي أن مفهوم كانط عن الجميل إنما يمثل القصدية من خلال بعدين وهمــا : ١ – يركز أحدهما علي عالم الموضوعات. ٢ – ويركز الآخر علي عالم الذوات Subjects حيث تقــوم هذه الأنظمة بعرض شكل القصدية في الموضوعات التجريبية الخاصة بالعالم[٤١] ، وأما عقل الإنسان ذاته فهو الذي يعرض شكل القصدية في تفاعل ملائم خاص مع شكل هذه البنيات ، حيث يتم عــرض الشكل الخاص بالقصدية بواسطة البنيات الطبيعية في عالم الخبرة الذي يحدده ديكاي في العقل عندما يتحدث عن موضوع الجمال الطبيعي.

وبالتالي ، فلم يعتقد ديكاي أن كانط أعطي كل شيء كحجة مباشرة لتبرير ما ذهب إليه بينمــا قام بملاحظات عن ما يعتقده عن أشكال البنيات والأنظمة وهي أشكال جميلة وطبيعية ، حيــث يقتــرح كانط ثلاثة أنواع للفنون : (الفن اللفظي – الفن التشكيلي – المسرحية الخاصة بالعواطف)[٤٢] إذن يذهب ديكاي إلي أن أشكال بعض البنيات (الأغراض الطبيعية) لم تكن جميلة علي الإطلاق ، وعلي الرغم من ذلك توجد بعض البنيات و الأغراض الطبيعية يكون لديها أشكالاً جميلة ، إلا أن هذه الأشــكال ليســت جميلة وبخاصة عندما تكون غرضية . وبناءً عليه ، يكون جوهر نظرية كانط متناقضاً ، حيث تتــأثر نظريته في التذوق بمفهوم الغائية لديه ، الأمر الذي يفسر حقيقة الأثر الكانطي لــدي ألان كارلســون .

حيث يعتقد كانط أن أشكال البنيات Systems والأشكال الطبيعية هي أشكال جميلة حيث يري أن أشكال هذه البنيات تتطابق مع الأشكال الطبيعية الجميلة[٤٣] . ومن ناحية أخرى ، يذكر ديكـــاي أن العقبـــة الأولي في تعريف الفن هو اعتقاد ويتز بأن الواقعية الفنية Artifactuality ليست حالة ضرورية فـــي الفن . [٤٤]

**٢ – مفهوم الفن في الرؤية الجمالية الأخيرة** Later .

**أ- جوهرية الفن عند ديكاى .**

يذهب ديكاى إلى أن نظريته البنائية فى الفن ليست محاولة للقول بأن كل شىء موجود يعد فناً ، فالفن عند ديكاى هو الذى يقدم العديد من الأشياء المختلفة التى لم يتم تناولها عن طريق النظرية البنائية أو أية نظرية فنية آخري ، حيث تتضمن أية نظرية فنية على تحديد الخصائص الجمالية لأعمال الفن ، ولكن الفن عند ديكاى هو الذى يعكس نطاقاً واسعاً بالأشياء التى تقدمها أعمال الفن . [٤٥]

وفى هذا المقام ، يتضح إقرار النظرية البنائية أن أعمال الفن تعد فناً ، بسبب الموضع الذى تشغله بداخل السياق البنائي ، وبناءً عليه يقدم ديكاي بهذه الرؤية خمسة تعريفات للفن – السابق ذكرهم – بحيث يشكلوا السياق البنائي لنظريته كما يلي :

**( أ – ١) – الفنان** من منظور ديكاي هو الذي يدرك ويفهم عملية تشكيل عمل الفن ، وهي عملية مركبة من الموهبة التى لا تكفي وحدها لإبداع الفن ، بجانب حاجة الفنان كي يكون فـــي حالـــة معرفية – تمكنه من الإنتقال من دائرة الإنسان العادي إلي الإنسان المبدع . وهو ما يفسر قوله : " يعد الفنان شخصاً – يشارك في صناعة العمل الفني من خلال مشاركة عملية الفهم " . [٤٦]

**( أ – ٢ ) العمل الفني :** هو نوع الإبداع الذي يتم تقديمه لجمهور عالم الفن ، وبالتالي يكون هذا العمل هو الواقعة الفنية الخاصة بنوع ما يقدم لمتذوقي عالم الفن الذي يسيطر علي جوهر الفن ، الأمر الذي يعني أن عالم الفن هو عبارة عن مجموعة من الأنظمة من : رسم ، وأدب ، ومسرح ...إلخ . [٤٧]

وبناءً عليه ، يعد العمل الفني – كما تري الباحثة – هو واقعة فنية تشير إلـــي ضـــرورة دخول عمل الفن إلي عالم الفن وهو المجتمع الذي لابد أن تكون فيه الواقعة الفنية ، حيث توضح

هذه الواقعة كيف يكون عمل الفن متحققاً في الواقع الخارجي ، الأمر الذي يفسر – كما سبق ذكره – أنطولوجية الفن أي أنه موجود ومتحقق في الواقع .

( أ– ٣ ) **وأما الجمهور :** يُعد الجمهور مجموعة من الأشخاص بوصفهم أعضاء في عالم الفن والذي يقدم العمل الفني بدرجة ما من أجل فهم هذا الموضوع الفني الذي يقدم لهم كمتذوقي للفن . وفي هذا المقام ، يتضح أن الجمهور عند ديكاي هو الجمهور الواعي بعالم الفن ، ومن ثم يتطلب وجود حد أدني من الثقافة الفنية لدي هؤلاء بحيث يكون تقديرهم للأعمال الفنية تقديراً جمالياً – يعكس الحالة المعرفية والثقافية للجمهور .

وهكذا ، يضع ديكاي الثلاثة مفاهيم السابقة في جزأين ، وهما : ١– واقعية الفن ، ٢– والمنهج الخاص بأشكال الإدراك لعمل الفن . ( أ – ٤ ) – **عالم الفن :** هو المجموع الكلي كما تحديده سابقاً – لكل اتجاهات العالم الفني . [٤٨]

( أ – ٥) – **بنية عالم الفن :** وأما بنية عالم الفن فهي عبارة عن الإطار العام الذي يحوي مختلف الأعمال الفنية وذلك من أجل عرض وتقديم عمل الفن من خلال الفنان ووصولاً إلي جمهور عالم الفن ، وتشير بنية العمل الفني إلي جانبين وهما : ١– الإطار النظري لعمل الفن ، بمعني ضرورة ارتباط عمل الفن بمعني . ٢– التأكيد علي الجانب الواعي لعمل الفن . [٤٩]

ومما سبق يتضح ، أن أول ثلاثة مفاهيم هى تمثل الرؤية الفنية الأولى عند ديكاى ، التى تعد بمثابة المفاهيم الأساسية المكونة للفن عند ديكاى ، أما المفهومين الآخرين فإنهما يمثلا الرؤية الفنية الآخيرة لديه بوصفها الحالة التى تطوق بالنسق البنائي كله عند الفيلسوف .

**٣ – تقييم موقف ديكاى :**

وهكذا ، يؤكد ديكاي علي أن مفهوم الفن من الضروري أن يكون مستقلاً عن معيار الفن الجيد ، وذلك في سياق نقده للفن الرمزي عند سوزان لانجر والتى تحاول فيه التأكيد علي الفن الوظيفي بوصفهما خاصية لكل عمل فني حَسُن ( جيد ) . الأمر الذي يفسر كيف يؤكد ديكاي أيضاً علي المفاهيم الخمسة هي أساس النظرية البنائية ، هذه المفاهيم التي تشكل البنية الفنية كما أنها تعبر أيضاً عنها من خلال طبيعتها البنيوية الشكلية بعيداً عن الحدود الوظيفية ، كما يحدد طبيعة هذه المفاهيم ودورها في تحديد خصائص عالم الفن [٥٠].

وفى نفس الوقت ، يذهب ديكاي في مؤلفه : " دائرة الفن " إلي تشكيل الرؤية الأخيرة للنظرية البنائية – كما سبق – حيث يحدد الفيلسوف جوهر مفاهيم النظرية البنائية في الفن من خلال المفاهيم الخمسة ، وهنا نلاحظ أن الأربعة مفاهيم الأولي في الرؤية الآخيرة إنما يشتق كل منهم من الآخر ، وبناءً عليه يحدد الفنان عن طريق تحديدهلمفهوم عمل الفن الذي يعرفه بدوره عن طريق تحديد مفهوم الجمهور وعالم الفن ، فالخمسة مفاهيم هي تعريفات دائرية ، والدائرية هنا هي الخاصية التي لم تشتمل عليها النظريات التقليدية، حيث تعرف النظرية التعبيرية الفن بناءً علي التعبير عن العاطفة ، االأمر الذي يعنى أن عالم الفن هو مجموعة من الأنظمة من: رسم ، وأدب ، ومسرح . (٥١)

وهكذا ، تكشف مفاهيم الفن عند ديكاي – كما يذكر كارول أيضاً – عن التعريفات ، علماً بأن ديكاي – يهتم بهذه الدائرية ولكنه يراها ليست إشكالية ، الأمر الذي يفسر ما يذهب إليه كارول – علي حد قول روبرت ستاكر – بأن ديكاي يعتبر أن تعريفاته السابقة للفن هي تعريفات دائرية لا جدوى منها ولكنه ينكر وجود مشكلة في ذلك (٥٢) .

إذن، يوضح ستاكر أن الفكرة الرئيسة في المفاهيم الخمسة عند ديكاي كما يلي : بأن حالات الفن إنما تُشتق من أي عمل بوصفه نسقاً من العلاقات ومن ثم ، يرفض ستاكر النظر لحالات الفن بأنها شيئاً ما ناتجاً عن سلطة العامل ( الفنان – المتذوق ) . وفي هذه الحالة يُشير هذا النسق إلي العلاقة التى تربط العمل الفني بالفنان ، وهو ما يفسر ما يذهب ستاكر إليه عندما يقرر أن عمل الفن هو شيء ، وذلك من أجل إدراك هذا العمل كنسق من العلاقات ، وهو النسق الذي يكشف عن استمرارية العلاقة بين الفنان وعمله الفني بوصفه مبدع عمل الفن (٥٣) ، هذه الحالات التي تم منحها هي التى تقوم ببعض الوقائع الفنية بوصفها عمل فني ، الأمر الذي يشير إلي إمكانية تحديد الإختلاف بين فلاسفة البنائية الفنية علي نحو يختلف مع وجهة نظر ديكاي نفسه فمثلاً ، يعد مفهوم الفن عند دانتو مفهوماً تاريخياً وظيفياً ، في حين يقدم ديكاي مفهوماً بنائياً إجتماعياً (٥٤) .

وفي نفس الوقت ، يختلف ديكاي عن ستاكر وبخاصة عندما يذهب الآخير إلي تقرير حقيقة اعتبار الفنان هو الذي يمنح الحالات الفنية – أساساً – في حين لم يحدد ديكاي من الذي

يقوم بمنح الحالات الفنية ولكنه يكتفي برؤيته للفنانين بوصفهم أدوات خاصة بحالات المنح ، وذلك علي الرغم من اتفاق الفيلسوفين حول واقعية الأعمال الفنية وبنيتها الإجتماعية .