إشكالية التذوق والتلقي في فنون ما بعد الحداثة
(الفن ألمفاهيمي) أنموذجا

م.د. زهراء هادي كاظم م.د. رؤى صادق محمود العكام
كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

The Problem of Conception in Post- Modern Arts
'Conceptual Arts' as An Example

Lect. Dr. Zahra'a Hadi Khgadim
Lect. Dr. Rua'a Sadiq Mahmood Al-Akam
College of Fine Arts / University of Babylon
Dr.zahraa.Alazzawi@gmail.com

Abstract

The present study deals with the problem of taste and reception in postmodern art. The research was divided into four categories, and the objective of the research was to study the mechanism of taste and reception in postmodern art. The limits of research were limited to the following: temporal boundaries (1980-2010), spatial boundaries (Europe), objective boundaries: different materials and methods of subtraction used.

Key Words: Receive. Tasting. problem. Postmodernism. Conceptual art

الملخص

تناول البحث الحالي موضوعة: (إشكالية التذوق والتلقي في فنون ما بعد الحداثة "الفن ألمفاهيمي أنموذجا")، أختص البحث بدراسة آلية التذوق والتلقي في فنون ما بعد الحداثة متخذا من الفن المفاهيمي انموذجا، وقد احتوى البحث على أربعة فصول، وهدف البحث. فيما اقتصرت حدود البحث على ما يأتي: الحدود الزمانية (١٩٨٠-٢٠١٠)، الحدود المكانية: (أوربا)، الحدود الموضوعية: مختلف الخامات واساليب الطرح المستخدمة.

الكلمات المفتاحية: التلقي. التذوق. اشكاليه. ما بعد الحداثة. الفن المفاهيمي

مشكلة البحث

يطرح التلقي في مجال الفنون التشكيلية إشكاليات بصرية كبيرة ومعقدة تجعل الكثير منا يعجز عن فهم الأعمال الفنية وفك رموزها والتعايش معها جمالياً وإدراكياً (الأمية الأيقونية)، مثلما يثير التلقي سؤال الذوق الفني والحاجة إلى الإحساس بقيمة الإبداع المادي والفضائي Spatial كخطوة أولى لبلوغ مسالك المنجز التشكيلي ومدركاته المرئية وغير المرئية. ولما كان الفن يحمل تشكيلا ذات طابع إبداعيا، فانه أصبح ركيزة أساسية لإثارة إشكالية تذوقه وآلية تلقيه من قبل الآخرين، فتنوعت مديات تذوق الفنون باختلافها تبعا وعملية استيعابها من قبل المتلقي، لانها عملية لإدراك علاقات فنية، قد تكون جميلة، وقد تكون قبيحة، و محاولة لتفسير تلك المعميات التي ينتجها بعض الفنانين، و تعرف على لغة كل فنان ومحاولة فهم إنتاجه، وبناء على هذا فإن عملية التذوق الفني يمكن اعتبارها اتصالاً أو ملاءمة بين طرفين: الطرف الأول هو الفنان ممثلاً في أعماله الفنية، والطرف الثاني هو المستمع الذي ينظر إلى هذه الأعمال ويحاول أن يستمتع بها. وإذا كنا وفق المفهوم الحديث، قد أعطينا للفنان ملء الحرية في تقديم ما يريد، حتى ولو كان ما يقدمه كومة من أقذار، فإن على المشاهد أن يجري في لهاث متتابع يحاول فهم وتذوق هذه الأعمال التي قد تكون نوعاً من العبث أو العبث ذاته، فالتذوق الفني، لا رصيد له في النفس الإنسانية، كرصيد التذوق الجمالي الذي يستند إلى الفطرة، ولذا كان بحاجة إلى دربة طويلة المدى يدرس المستمتع من خلالها المدارس الفنية، والتشعبات الناشئة عنها، ويتعرف على أبجديات كل مدرسة، بل وكل فنان، وإذا كانت هذه الأبجديات لا تنتهي، إذ لكل فنان أبجديته.. فسوف يظل هذا المتذوق بحاجة إلى متابعة كل جديد.. وربما إلى تعديل

ذوقه حتى يتلاءم مع الجديد.لذا نجد هناك إشكالية وإرهاق في فهم جماليات فنون ما بعد الحداثة لما حملته من طابع تجريد وتنوع خامات واليات الطرح المختلفة تماما عن ما كان متعارف عليه، لذا تتلخص مشكلة البحث الحالي في السؤال الآتي:

ما هي إشكالية التذوق وآلية التلقي في فنون ما بعد الحداثة؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

١. يسهم البحث في توسيع المعرفة الجمالية لفنون ما بعد الحداثة ومن ضمنها الفن المفاهيمي.
٢. توضيح الإشكالية القائمة في عملية تذوق وآلية التلقي لفنون ما بعد الحداثة.

هدف البحث: التعرف على إشكالية التذوق والتلقي في فنون ما بعد الحداثة (الفن المفاهيمي) أنموذجا.

حدود البحث:

- الحدود الزمانية: (١٩٨٠-٢٠١٠)
- الحدود المكانية: (اوربا)
- الحدود الموضوعية: مختلف الخامات وأساليب الطرح المستخدمة.

الفصل الثاني

المبحث الأول

التذوق الفني (مقدمة في المفهوم)

يمكن اعتبار عملية (التذوق الفني) عملية اتصال أو ملائمة بين الطرفين الأول هو الفنان ممثلاً غي أعماله الفنية، والطرف الثاني: هو المستمتع الذي ينظر إلى هذه الأعمال ويحاول أن يستمتع بها.

بهذا التعريف البسيط يتضح أن عملية التذوق الفني ذات مسؤولية مزدوجة، جانب من هذه المسؤولية يقع على الفنان، والجانب الآخر يقع على المستمتع وأن عملية التذوق الفني لا تتم على مستوى واحد من النجاح، بل تأتي عادة على مستويات متفاوتة، وهذا بطبيعة الحال يتوقف على مدى وعي وإدراك كل من يشترك في العملية بدوره ومسؤوليته، فإذا كان هذا الوعي على مستوى مرتفع، كانت عملية التذوق على نفس الصورة، والعكس كذلك صحيحاً، بمعنى ان هذا الوعي إذا كان يعتريه الضعف أو الوهن كانت عملية التذوق الفني على نفس الصورة (حمدي خميس، ص١١-١٢).

ولا يمكن أن يقوم علم الجمال الذي يدرس الأحكام الجمالية الصادرة على الظواهر الجمالية بدون أن يكرس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية، أي عنصر التذوق، فحكمنا على الشيء بالجمال يعني إننا قد نفذنا إلى باطنه وتذوقناه، وحدث ضرب من التماس الوجداني بيننا وبينه، وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتحد فيها الذات مع الموضوع لإدراك معناه والكشف عن تراثه الفني ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أي بين المادة والصورة.

ولعلنا نتساءل (ونحن بصدد مشكلة التذوق) عما إذا كانت دراسة الجمال دراسة نفسية للإبداع وللعبقرية في الفن أم أنها دراسة نفسية للتذوق أو للإعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالي.

ويرد الجماليون على هذا التساؤل بقولهم: إن الدراسة الجمالية تتضمن الناحيتين معاً، فالفنان المبدع للأثر الفني وكذلك المتذوق لهذا الأثر، كل منهما يمارس الدورين معاً أي دور المبدع ودور المتذوق.

فمن ناحية نجد أن من بعد أن يبدع الأثر الفني، يراجعه فيقف منه موقف المتذوق له والمصدر والحكم عليه.

أما من ناحية المتذوق فإنه يصدر حكمه على العمل الفني، وكذلك فإنه يضع نفسه موضع الفنان الذي أبدعه وكأنه يمتلك الأثر الفني ويتعاطف معه وحقيقة الأمر أن المرء لا يتذوق العمل الفني إلا إذا كان (متأملاً) و(مشاركاً) في نفس الوقت، أما التأمل

وحده فلن يكون سوى نظرة سطحية ساذجة تقف عند الحدود الباردة لمناخ العمل الفني، فلا تحتك بالجهد الخلاق الذي يكمن وراء ظاهرة التعبير الفني (محمد علي أبو ريان، ص٩٩ – ١٠٠).

فما هي إذن حقيقة التذوق الفني؟ وما هي مواقفه إزاء الموضوع الجمالي؟ يشير علماء الجمال إلى مواقف أو خطوات متتالية أو متداخلة يمر بها المتذوق فيكتمل لديه الإحساس بجمال الموضوع وتذوقه، وقد أحمل (باير) هذه المواقف فيما يلي (زكريا إبراهيم، ص٢٥٠ وما بعدها):

١. أولهما التوقف أي توقف مجرى الفكر العادي لمثول شيء غير مألوف أمام الذات.
٢. العزلة، ونعني بها استئثار الموضوع بكل انتباهنا بحيث يعزلنا عن العالم المحيط بنا، ويجعلنا نحيا في داخله وننفصل عن العالم.
٣. إحساسنا بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق ما، ومن ثم فإن اهتمامنا ينسحب على شكل العمل الفني وأسلوب أداءه.
٤. الموقف الحدسي، وهو أن الموضوع الماثل أمامنا، يوقف عمليات البرهنة والاستدلال العقلي يدفعنا إلى الحدس المباشر والعيان المماس، فنميل إلى الموضوع أو ننفر منه.
٥. الطابع العاطفي أو الوجداني: إن الموضوع الفني الماثل أمامنا يثير فينا أحاسيس وانفعالات خالصة وبسيطة.
٦. التداعي: وتثير هذه الانفعالات ذكريات ماضية لنا فنشعر بالتأثر، وإذا ما بالغنا في هذا الاتجاه بحيث أغفلنا الأثر الفني وانطلقنا في أحلام اليقظة متتبعين ذكرياتنا فإننا ننحرف عن موقف التذوق الفني الخالص وهذا ما يحدث غالباً لأكثر المستمعين للأعمال الموسيقية المتصلة بالعواطف.
٧. التقمص الوجداني أو التوجد: وهو أن نضع أنفسنا موضع الأثر الفني فتتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية، وهذا هو الذي يظهر على قسمات وجوهنا ما يشير إلى تقمصنا لمواقف أبطالها، وتوجدنا معها.

ونلخص هذه المواقف بأن القول أن المتذوق يبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالي ثم يستتير الموضوع أمامه تدريجياً وهنا تبدأ الذات في التراجع عن امتلاك الموضوع، ويأخذ الموضوع دوره في السيطرة عل المتذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجداني.

فيكون على المتذوق أن ينصت إلى الحديث الخاص بموضوع الجمال على نحو ما ينطق به وجوده الحسي ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية، ومعنى هذا أن المتذوق في هذه الحالة قد نفذ إلى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الأصلي للفنان الذي ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأحس ذبذباته خلال الأداء، ومع هذا فالحكم الجمالي مجرد شهادة على الموضوع فهي لن تغير من طبيعته، وليس العمل الفني كائنا فينا، ولكننا نحن الذين نحيا فيه.

وإذا كان الأمر كذلك فكيف نفسر هذه الشهادة، إنها لن تكون حيادية ما دمنا نتعاطف مع الموضوع – ومن ثم فسيكون الحكم شخصياً – وعلى هذا فسيكون لدينا عدد من الأحكام بقدر أعداد المتذوقين – إن كانت يرد على هذا التساؤل بقوله أن الحكم الجمالية ولو أنه شخصي إلا أنه يتسم بالضرورة الأولية، هاتان الصفتان اللتان تتيحان له أن يكون موضوعيا والموضوعية هنا ليست كموضوعية الأحكام الطبيعية والرياضية بل نفسر على أنه ثمة إحساساً مشتركاً بالجمال بين الناس يجعلهم يتفقون أو يكادو على تقدير السمة الجمالية في الأثر الفني (محمد ابو ريان، ص١٠١ – ١٠٢).

إن (ستولينتزز جيريوم) كان محقاً فيما ذهب إليه حول دور علم النفس في تفسير عملية التذوق فمنذ أكثر من مائة عام – أي منذ ظهور علم النفس التجريبي ١٨٧٩ واهتمام علماء النفس موجه نحو دراسة تذوق الجمال منذ سنة ١٨٧٦ أجرى (فخنر) تجاربه على التذوق ونشرها في كتابه (مبادئ التذوق الفني) ثم استمرت الدراسات للتذوق تتركز على محاولة التعرف على خصائص الشيء الجميل سواء كانت عناصر جمالية معينة أو تالفا متناسقاً من هذه العناصر إضافة إلى محاولة الإجابة عن الأسئلة الآتية:

الأساس النفسي للتذوق الفني:

ما الذي يحدث في تجربة التذوق الفني؟ يقول (يجروم): إننا نرجع إلى عالم النفس إذ أنه هو الذي يستطيع القيام بتحليل وتفسير الحالات النفسية للإدراك والانفعال والخيال التي تؤلف هذه التجربة كما أن العمل الفني كونه جيداً أو رديئاً يتوقف على نوعية التجربة التي يمر بها وهو يتأمل ذلك العمل الفني (ستولينتر، جيرون، ص٩-١١).

ما طبيعة الخبرة النفسية التي يمر بها المتذوق عند استغراقه في تأمل شيء جميل؟ ما سمات الشخصية المرتبطة بالتفضيل الفني؟ هل هناك اتفاق أو تشابه بين الأفراد والجماعات في النظرة الجمالية؟ هل توجد فروق حضارية في تذوق الجمال؟ (عبد الستار إبراهيم، وآخر، ص١٠، ص ٣٤٧).

من أجل الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها يقوم عالم النفس بدراسة العلاقة بين منبه (الموضوع الفني) والشخص الذي يستجيب لهذا المنبه (المستمع أو المتذوق) علماً بأن هذه الاستجابة ربما تكون لفظية أو فزيلوجية كضربات القلب وحرارة الجسم أو التغيرات في التوصيل الكهربائي للجلد التي تنشأ مصاحبة للانفعال الذي تولده تلك الاستجابة.

إذن ومن أجل فهم عملية التذوق الفنية لابد من دراسة ثلاثة عناصر يتكون منها الموقف الجمالي والشخص الذي يبدعه والشخص الذي أدركه ولما كان الفن حسب رأي (تولستوي) يمثل أحد وسائل الاتصال فإن هذه العناصر تتفاعل في عملية تدعى الاتصال، والاتصال يقوم على أساس المنبه – الاستجابة وهنا تتدخل عمليات الانتباه والإدراك الحسي والوعي والتأمل والتفكير، فمن أجل فهم عملية اتصال يتضمن تذوقه طرفين هما (الفنان) أو العمل الفني (الرسالة) الذي ربما يعبر عنه بالألفاظ أو الرسوم أو الصور أو النماذج أو المجسمات أو الأفلام وغيرها من أعمال فنية، فالفنان يطرح نتاجه والمشاهد أو السامع يستلمها عن طريق نظام خاص من الرموز اللفظية أو غير اللفظية ومن ثم يرد بالاستجابة المناسبة.

ولكي تحدث الاستجابة في تجربة التذوق الفني، يجب إلقاء الضوء على العمليات العقلية التي تقوم عليه عملية الاتصال ومن ثم استعراض الكيفية التي تتم عليها عملية التذوق الفني والعوامل العقلية والنفسية الكاملة ورائها.

إن العملية الاتصالية هي عملية شعورية وعليه لابد من تحليل الشعور إلى جوانبه الأساسية فما الشعور؟ وما جوانبه؟ الشعور مصطلح يشير إلى الخبرات العقلية الداخلية التي يعيها الفرد أو يكون على دراية بها وحالة الوعي هذه تستلزم ذاتها وموضوعاً وأداة للربط بينهما تتمثل في أجهزة الإحساس التي تسمح بإقامة علاقة بين الذات والموضوع ويخير الفرد كثيراً في أنماط الشعور كالأفكار والمشاعر والإحساس والمركبات، ويبدو أن حالات الشعور تعتبر وظيفة لنشاط المخ وهناك ثلاث محددات للشعور:

١. إذا أعيقت وتلفت عمليات المخ عندئذ تضطرب عمليات الشعور وتحدث فوضى وارتباك.
٢. يحدد الشعور بقدرة الفرد على الاستقبال والمعالجة مثل تأثير الانتباه على الإدراك.
٣. كما أن الظروف البيئية قد تبدل عمليات الشعور كالتعب والمقاطعة في أثناء الكلام، وحالات النشوة والحرمان الحسي أو الحمل العصبي الزائد (أبو طالب محمد سعيد، ص٢٠١ – ٢٤٢).

تربية الذوق الجمالي:

إنَّ التربية الجمالية ضرورة لإصدار حكم جمالي مطابق، ويحسن أن نبدأ بها في وقت مبكر أي منذ مرحلة الطفولة حتى تتفتح ملكة الإحساس بالجمال لدى الطفل.

والواقع إن التفاوت الملاحظ بين الأفراد بصدد أحكامهم الجمالية وإن كان يستند إلى حد تأثير قدراتهم الخاصة التي يمكن قياسها سيكولوجياً سواء كانت فطرية أو وراثية أو مكتسبة، إلا أنه قد تأكد لدى علماء التربية، أن قسطاً كبيراً من هذا التفاوت إنما يرجع إلى نقص في التربية الجمالية ينسحب بدرجة أكبر على البيئة بمعناها الواسع.

فإذا علمنا باستمرار تلاقي هذا النقص بإتاحة الفرصة لكل فرد في الحصول على قسط وافر من التربية الجمالية بحيث يكون هذا المنهاج التربوي الجمالي مشتركاً بين الجميع، فهل يعني هذا إننا سنصل إلى توحيد الأحكام الجمالية بين هؤلاء الأفراد الذين تلقوا منهجاً واحداً مشتركاً في التربية الجمالية.

والواقع أن الهدف من التربية الجمالية إنما يتحقق بالوصول إلى نوع من التقارب بين الأحكام الجمالية للأفراد بالنسبة لموضوع إجمالي بعينه بحيث ينتفي التباين الصارخ والتشتت المفرط بين هذه الأحكام، ومن ثم فإن التربية الجمالية لن تؤدي بنا أبداً إلى أحكام موحدة تماماً بهذا الصدد، ما دام يختلفون من حيث المزاج والشخصية والانفعالات وغير ذلك، فالفروق الفردية ستظل كما هي، ويظهر أثر هذه الفروق في مدى إحساس الأفراد بالجمال أي في اختلاف درجات التذوق الجمالي (محمد علي ابو ريان، ص١٠٢ – ١٠٣).

إن التجربة الجمالية لا تقتصر على خلق وإبداع، وإنما تشمل التذوق والمشاركة الفنية، فليس الفن مجرد خلق لصور وإبداعات، وإنما هو أيضاً نشاط تتولد عنه منتجات تصلح لأن تكون بمثابة مؤثرات تثير لدينا بعض الاستجابات.

فالعمل الفني هو منبه أو مثير حسي يولد لدينا مجموعة من الأوجاع الجسمية والنفسية ويستثير انتباهنا وملاحظتنا وأن المواجهات الضوئية أو الصوتية الآتية من العمل الفني تنبه أعضاء الحس والجهاز العصبي لكي تدفع بها إلى الاستجابة لذلك التنبيه فتقوم عندئذ بأداء بعض الأفعال التي تتفق مع طابعنا الخاص وحالاتنا النفسية واتجاهاتنا العقلية.

ولما كان الموقف الجمالي يتضمن العمل الفني والشخص المدرك والوسط المحيط فان معرفة التذوق لا تتوقف على تفهم الخبرة الذاتية للمستمع فحسب، بل يمكن تحليلها حسب المتغيرات التالية (عبد الستار إبراهيم وآخر، ص٣٤٦).

المبحث الثاني

آلية التلقي والتأويل في الحقل البصري

يفترض التلقي وجود مادة إبداعية بمختلف المجالات منها ما تمثل قناة الإبداع اللفظي كالشعر والنثر وفنون السرد اللفظي، مثلما قد تكون مرئية ذات طبيعة أيقونية ومادية كالصور والملصقات الإعلانية والأشرطة السينمائية واللوحات التشكيلية والمنحوتات والتصاوير والنقوش والزخارف والقصص المصورة وأفلام الفيديو والمنشآت التشكيلية Installations والعمارة والقطع التراثية، وغيرها من الوسائط التعبيرية البصرية والحوامل الثقافية المتعددة. والتلقي التشكيلي معناه التفاعل والكشف والتبصر والتواصل بين المشاهد والمنجز الفني بوصفه نصاً بصرياً مليئاً بتفكير فني وجمالي وأسلوب اشتغال وصيغ معالجة تقنية وسنائد مرجعية ومحتويات متعددة وأفكار ومعانٍ.

إلى غير ذلك من العناصر التعبيرية التي تشكل مفاتيح النص التشكيلي البصري التي تبدأ من كل ما يعكسه النص من خط ولون وكتلة وفضاء، وما ينشأ عن كل ذلك من علاقات مركبة، تناغماً وإيقاعاً وتضاداً وانسجاماً، ثم ما يحدث من جدل بين هذه العلاقات، سواء في العمل الفني ذاته، أو في ما يحدثه في المتلقي انفعالياً، ولا بأس من أن يتفاعل ذلك مع المنظومة القيمية والنفسية والفكرية لدى المشاهدين، ولا بأس أيضاً أن يدفعهم إلى رفض العمل البصري أو قبوله، وهكذا يبدأ استقراء النص من الحواس فالمدركات ثم الفكر، وصولاً إلى المشاركة الوجدانية سلباً أو إيجاباً، وانتهاء بموقف واع من مجمل العمل البصري. (أبو رزيق، محمد: النص التشكيلي بين اللغة البصرية والتأويل، ص١٢٦)

ويربط كثيرون التلقي التشكيلي بالتذوق الفني من حيث اعتباره مقدرة على الإحساس والشعور بالعمل الفني وتلمس قيمته الجمالية واكتشاف سمات الإبداع، أو النقص فيه، فالذوق الفني داخل وخارج هذه العلاقة، يمثل (عملية تبادل وجداني وفكري ونفسي لها صفة الترابط الاجتماعي التي هي من أهم وظائف الفن ودوره في توحيد أفكار ومشاعر وأحاسيس أفراد المجتمع). (مصطفى، يحيى: التذوق الفني والسينما، ص١٩) فهذا النوع من التلقي يقتضي من القارئ التقاط النقاط المضيئة في العمل الفني والبحث عن مسالك التذوق الفني كمقدمات ضرورية لفهم بنية العمل الفني، ولبلوغ هذا المسعى، لا بد من المرور عبر معابر الحساسية الذوقية باستلهام الأثر وتوليف مناهل الرؤى. لذلك تظل نظرية التلقي في المجال التشكيلي تمثل آلية مبتكرة من آليات الفهم والتفكر والتفكير

المنهجي كنتاج منطقي لمساحة التفاعل الثقافي والفكري والجمالي مع مقاييس النزعات المركزية الأروبية بالفن، سواء أكانت المستلهمة من عصور الإغريق الفلسفية في مقدماتها المنطقية الكبرى والصغرى ونتاج المحاورة الجدلية لمناهل الأفكار، أو تلك المستحضرة من الفلسفة العربية الإسلامية المتصلة بشجرة التفريعات الخوارزمية ومداخل النظم الشمولية التكاملية. (أبو راشد، عبد الله: نظرية التلقي في الفنون التشكيلية، ص٤)

داخل سياق هذه النظرية، يتم الاعتراف بالنص التشكيلي Texte plastique كمجال حيوي وكفتنة بصرية ضرورية لا بد من التواصل مع عناصرها ومكوناتها، بل كمادة إبداعية دينامية لها مقاصد مأمولة قابلة للقراءة والتحليل والتركيب والمعايرة والتذوق والنقد الجمالي. (عطية، محسن محمد: الفنان والجمهور، ص٨٣) فالنص التشكيلي يعد بالضرورة الإبداعية عملاً فنياً، كما أنه ليس وسيلة يعبّر بها الفنان عن نفسه فحسب، بل هو وسيلة كذلك تستثير وتوجه في المشاهد نوعاً من الخبرة الجمالية، وتتوجه إلى حاسته البصرية أو السمعية أو الاثنين معاً، فتثير بالتالي استجابات أخرى، كالخيال والفهم والعاطفة. وبما أن الفن يوجه إلى الإدراك الحسي وإلى الأجهزة النفسية والحسية، فإن عمل الفن يتوقف على طبيعة هذه الأجهزة في المشاهد، فهناك حدود تفرضها العين الإنسانية وتقرها عملية الإحساس بفاعلية الصور والأضواء والحركات في العمل الفني (الغوثاني، راتب مزيد: المعايشة الجمالية، ص٢٥). وعملاً على ذلك فإن العمل الفني التشكيلي يجب أن ينظر إليه كنص وسرد بصري مفتوح على القراءة الكاملة لكافة مكونات النص البصري الكلية والفرعية والجزئية، ومن ثم إعادة تأليف أنساق البحث البصري المعرفي والجمالي. (الحَيْسن، إبراهيم: التلقي في الفن التشكيلي المدركات والخواص الجمالية، ص٢٣).

إن أي حقل بصري مسرود بوسائط وأساليب الفن التشكيلي، لا بدَّ أن يحتوي على مناهل معرفية ومرجعيات بصرية ومسالك سرد وفلسفة فن في أبعادها الجمالية المُعبرة بشكل ما أو بآخر على حساسية ذوقية تذوقية انفعالية وعقلانية في نهاية المطاف، تكون مقدمة طبيعية ومنطقية لولادة نظرية «التلقي» التي تُساهم في رفع سوية الذائقة البصرية من أنماطها ذات المعابر الحافلة بالانتقائية متصلة بطبقة محددة بعينها ولا تلامس حساسية العامة، وتغدو في حالة غربة واستغراب على الشرائح العريضة من بنى المجتمع وحتى الفنانين التشكيليين أنفسهم (السابق نفسه، ص٢٦-٢٨).

ويظل فهم النص التشكيلي مرتبطاً بشروط تتجاوز في الكثير من الأحيان المساحة الإبداعية العامة التي تؤطر العمل الفني، لسبب بسيط هو أن قراءة النص البصري تعد قراءة مُتجددة محكومة بعوامل بحث ذاتية خارجة عن نمطية التأليف والتوصيف، وهي نوع مُبتكر للرسم بوسائط تعبيرية متنوعة. (عاقل، فاخر: الإبداع وتربيته، ص١٧٤) كما تشكل قراءة وتحليل العمل التشكيلي معضلة أساسية تواجه غالبية الناس، ويعود السبب إلى تربية الذوق الفني، كأساس لعملية القراءة البصرية، إذ إن وجود الفرد في بيئة تهتم بالجماليات، سينتج بالضرورة كياناً أقدر على تذوق الفن، كمقدمة لاستقرائه، وينطبق الحال على المحيط الاجتماعي الذي يشكل الدائرة الأكبر بالنسبة للكائن، فالمحيط الذي يرسخ قيم التمتع بالجمال، وبالنظر إليه كقيمة في حد ذاته، ليس كمجتمع يقمع هذه القيم، أو يسمح بها ضمن نطاق محدود، أو ضمن سياق قيمي أو مادي محدد.

أما في ما يخص مفهوم الفن من فرد إلى آخر، فإن إشكالية القراءة للعمل الفني تتوه عبر نظريات ورؤى مختلفة تتضمن الكثير من المداخل منها المنحى الجمالي الذي يتضمن البحث في العلائق والأنساق البصرية التي تكون العمل الفني، ومحاولة الوصول إلى المعاني الأيقونية التي تنطوي عليها، باعتماد مناهج تحليل سيميائي يقوم على التوليف بين الدال والمدلول والعلاقات البصرية القائمة بينهما.

أما المنحى الوجداني يرتبط هذا المنحى بالإسقاطات التي يلجأ إليها بعض القراء، لاسيما عندما يلمسون نوعاً من التقاطع بين موضوع العمل الفني وبين واقعهم الاجتماعي والذاتي، فهذا النوع من الإبداع يستجيب لرغبات المتلقي ويحرك شعوره بشكل مباشر في الكثير من الأحيان، كذلك المنحى الفلسفي يتفق مع هذا المنحى التعبير التجريدي القائم على حرية الانتشار الخطي واللوني على مسطح العمل الفني فهو، يتيح للقارئ إمكانيات واسعة لإثارة أسئلته البصرية من منظور فلسفي يأخذ بعين الاعتبار تقاطع الأفكار

وتضاربها. ومن جانب المنحى العلمي أي قراءة المنجز الفني من زاوية علمية ترتكز بالأساس على تفكيك العناصر والمفردات التعبيرية ووضعها في سياق علمي مرجعي مدعوم بمفاهيم ومصطلحات دقيقة لا تقبل الذاتية والتأويل، ويندرج في هذا المستوى العلاقة الطيفية بين الألوان والأبعاد ودراسة المنظور ونسب الظل والضوء والعمق والفضاء وغير ذلك.

في التلقي التشكيلي ينبغي معايشة الأعمال الفنية إدراكياً، ومن ذلك العمل الفني كأحد أبرز أشكال التصوير التي يتم التعامل معها بوصفها شيئاً كسائر الأشياء، ولذا يجب النظر بعين الاعتبار إلى ترابط أجزاء جسد هذا الشيء المسمى بالعمل الفني، فيقول " بول كلي ": (اللوحة هي الكل)، ولذلك يجب أن ترتبط الأجزاء الداخلية بهذا الكل، وهذا يعطي أهمية كبرى لمساحة اللوحة وشكلها (بول كلي: نظرية التشكيل، ص٨٦). في التلقي التشكيلي يكون القارئ ملزماً بترتيب المدركات الحسية والخواص البصرية المؤسسة للمنجز الجمالي: اللون، الملمس، الشكل، البنية، الكتلة.. إن عملية الترتيب هذه تقود كثيراً إلى التعرف إلى منطلق القراءة باعتباره عتبة أساسية للفهم والعبور نحو عوالم المنجز التشكيلي الداخلية.

فهي بداية الشعور بالمتعة وتذوقها، متعة القراءة ومتعة الفهم، المتعة الجمالية التي تُحدَّد من خلال الطبيعة الخاصة بالتأمل الجمالي، والذي يتم خلاله: التعليق أو الإيقاف المؤقت، التمايز أو (الانفصال) العادي بين المشاهد والعمل الفني المواجه له، فالمشاهد والعمل الجمالي يكونان شيئاً واحداً، دون أي شعور بالانفصال بين الذات والموضوع، ولذلك فإن المتعة الجمالية متعة لا موضوع لها، إنها تنشأ من خلال تلك الوحدة الخاصة بين الشخص المتأمل والعمل الفنية، وهذه المتعة الفنية ليست متعة من أجل موضوع معين خارج العمل الفني، بل هي متعة موجودة داخله. (عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، ص٤١)

هذه المتعة البصرية Erotisme visuel هي التي ترسم حدود المسافة بيننا كقراء بصريين وبين المنجز التشكيلي باعتباره موضوعاً للقراءة البصرية، وفي الغالب تتجاوز مستوى القراءة الأدبية لتشمل مستويات قرائية أخرى تنخرط في نسجها كل حواس القارئ، لذلك يصح القول كون العلاقة بين القراء وبين القطع الفنية (ليست علاقة واحدة فقط هي العلاقة الجمالية، أو علاقة الاستمتاع والتأمل على مسافة معينة فقط، بل هي في جوهرها علاقة موقفية تعتمد على «طبيعة التفاعل» بيننا وبين العمل الفني في «موقف معين»، وهذه خاصية لا تعمل ضد الفن، بل تعمل معه، وكلما كان العمل الفني قادراً على النشاط والتأثير في مواقف متعددة تعددت تفسيراته وتأويلاته ومستوياته). (مديين، لبنعمار: إشكالية المقدس والدنيوي في الرسم العربي المعاصر والمغاربي، ص٣٩)

يمكن القول بأن الفن لا يمكن تذوقه والإحساس بقيمته سوى عبر المتعة الجمالية، و(هو وصول التكوين الفني موضوع المادة الفنية إلى لحظة المعايشة عند الجماهير، والشيء الثاني هو حيوية المادة المعروضة وتعمقها في أرجاء الذهن المشاهد، وعلى مساحة الشيئين الأول والثاني تحدث (العلاقة) بين منتج الفن ومستقبله أو الحاصل عليه، وهذه العلاقة لا تتواجد كثيراً أو غالباً في العلوم أو إنتاج المشروعات العلمية على اعتبار أن الفنون تتعامل مع المشاعر والأحاسيس، وتتولد عنها تأثيرات حقيقية وحسية ووجدانية وإيحائية وانطباعية ونفسية وواقعية.

فالمتلقي المتذوق والعاشق للفن يكون قريباً من فهم رسالة الإبداع عبر الشعور والإحساس بقيمة العمل الفني.. والعمل الفني تتضاعف قيمته عندما يقرأ ويفهم.. وشرط الفهم الذوق، والذوق حصيلة لنمو ثقافة المتلقي وشحذ إدراكه البصري والجمالي.. وفي الواقع فإن العمل الفني (ليس وسيلة يعبر بها الفنان عن نفسه فحسب، بل هو وسيلة كذلك تستثير وتوجه في المشاهد نوعاً من الخبرة الجمالية، وتتوجه إلى حاسته البصرية أو السمعية أو الاثنين معاً، فتثير بالتالي استجاباته الإدراكية الحسية وما يتصل بها من استجابات أخرى، كالخيال والفهم والعاطفة. وبما أن الفن يوجه إلى الإدراك الحسي وإلى الأجهزة النفسية والحسية، فإن عمل الفن يتوقف على طبيعة هذه الأجهزة في المشاهد، فهناك الإحساس بفاعلية الصور والأضواء والحركات في العمل الفني. (عطية، محسن محمد: الفنان والجمهور، ص٢١)

ومن منظور آخر، يشير أرنهايم Arnheim 1966 إلى أن الأعمال الفنية ينبغي معايشتها إدراكياً، وإذا أراد المرء فهمها عليه بوضعها داخل شبكة تصورية من العلاقات البصرية المناسبة. فلكي نحلل أي عمل فني، نكون ملزمين بإخضاعه لشبكة تصورية من

العلاقات. وفي هذه الشبكة (تكون كل وحدة من وحدات العمل محددة أو معرَّفة على نحو جيد، كما أن العلاقات بين هذه الوحدات ينبغي أن تكون قابلة للتحديد أيضاً، لكن هذا التحديد أو التمييز للوحدات لا يعمل دائماً بالشكل الغشتالتي والمتكامل المنظم، فهذه التفاعلات ينبغي أن تتم داخل كل مستوى من مستويات بنية العمل الفني، وأيضاً في ما بين هذه البنيات وبعضها البعض، ومن الكل إلى المكونات الفرعية له وبالعكس، وبين المستويات المتنوعة هذه كلها أيضاً). (عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، ص١٦٢)

فإن قراءة أي منجز تشكيلي (مسطح/ مجسم) تعني الدخول في نسج علاقة قرائية مع المدة الإبداعية التي تجري عليها القراءة، وبالتالي استنتاج العلائق والأنساق التعبيرية التي تنظمه. من هنا يمكن للقارئ أن يفكك، البناء الدلالي للنص التشكيلي بغية إبراز المعنى الضمني واستجلاء الرسائل الضامرة والموجودة خلف العناصر والمفردات الجمالية الظاهرة.

المبحث الثالث

نبذه عن الفن المفاهيمي (السمات والخصائص)

يعد الفن المفاهيمي محاولة للفت الانتباه نحو عالمنا اليوم وما يشهده من تفكك واسع النطاق في البنى الإيديولوجية والمؤسسات التقليدية والفنون البصرية وذلك على اعتبار أن المفاهيمية انتقادية تنازعية حيوية في تعاملها مع المؤسسات الجمالية في الإنتاج الفني. ترسخ أن الفن يقوم أساسا على ترجمة الفنان فكرته باستخدام أي وسيط يراه مناسبا للتعبير. أن الفن المفاهيمي يتحرر من القيود الاجتماعية والثقافية ولكن بمنطلقات فكرية خاصة. وبدأ الفنان يتمتع بفضاء واسع من الحرية جراء التعبير بأشكال ومواد يبتكرها لنفسه.وذلك باختصار المسافة بين الفن والحياة، بمعنى التوجه نحو العمل بمادة العالم بشكل مباشر بدلا من الخيال.

هذا النوع من الفن حدسي يتضمن كل العمليات الفكرية وليس له هدف غير أن يتحرر من المهارة الحرفية للفنان حيث تصبح الفكرة هي الهدف الحقيقي للفن بدلا من اتجاهات الفن الأخرى. الفكرة أو المفهوم في الفن المفاهيمي هو أهم جانب من جوانب العمل ، عندما يستخدم الفنان هذا النوع من الفنون فإن كل التخطيط والقرارات تتخذ من قبل وتنفيذ العمل ما هو إلا قضيه روتينه.

بدأ الفنان منذ أزمنة بعيدة مشواره في توظيف طاقاته الفنية الخلاقة على إبداع الجميل من خلال الابتكار ومحاولة الوصول للجانب الإبداعي، ومحاولة توظيف الخامات للخروج من المألوف، من هذا كان للفن المفاهيمي الاتساع العالمي بهذا المجال، إذ يشير أمهز إلى أن نشأة الفن المفاهيمي على نطاق واسع ترتبط بالمعرض الذي أقيم في متحف ليفركوزن (Leverkusen) في ألمانيا عام ١٩٦٩، " وأطلق عليه اسم مفهوم، وأن عبارة فن مفهومي صارت: " مدلولاً أو معادلة لمادة مدونة معقدة، أو رسالة غامضة من الفنان، حيث تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه، أي أن الفن المفهومي يمثل من هذه الزاوية مرحلة من النشاط مابين الفكرة والنتاج النهائي، تشكل الجزء الأهم في عملية صناعة الفن " (أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ص٤٨٣)

نشأ الفن المفاهيم بفعل عوامل عدة أبرزها: ردة الفعل النفسية على الحربين الكونيتين الأولى والثانية، والتطور العلمي والتكنولوجي، وكذلك التأثر بالحركات الفنية الحديثة التي ظهرت في القرن العشرين مثل السريالية، والتعبيرية التجريدية، ومحاولات مارسيل دوشامب في العقد الثاني من القرن المنصرم على أخص، والحركة الدادية الجديدة، والفنانين الفرنسي ايف كلين، والإيطالي مانزوني اللذين اعتبر نشاطهما بمثابة حلقة الوصل" مابين الدادائية في مختلف مراحلها والفن المفهومي " (أمهز، ٢٠٠٩: ٤٨٣). وسعى هذا الفن إلى لفت الانتباه تجاه عالم اليوم وما يشهده من تفكك واسع النطاق.(آل وادي، والحسيني، ص٣٣٧)

أن النماذج الأولى للفن المفاهيمي (conceptual art) ظهرت حوالي مابين (١٩٦٥-١٩٦٦)، وقد جاءت هذه النماذج " كأعمال فنية لا وظيفة لها، أو رسالة سوى تحديد نفسها، وتمثل لوحة الفنان كوزت (Kosuth) المسماة تصوير واحدة من تلك النماذج، وهي عبارة عن صورة فوتوغرافية مكبّرة لتفسير كلمة ((Painting كما وردت في القاموس)) أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ص٤٨٢)

كما يشير أمهز إلى أن التيارات الفنية الجديدة تمثلت " للمرة الأولى على نطاق واسع في المعرض الذي أقيم سنة ١٩٦٩ في متحف ليفركوزن(Leverkusen) في ألمانيا عام ١٩٦٩، وأطلق عليه اسم مفهوم "conception وتلا ذلك تنظيم معارض أخرى في

عدد من المدن الأوروبية، والأمريكية " شارك فيها فنانون من مختلف أنحاء العالم يمثلون تيارا فنيا طليعيا كان قد مهد له "مارسيل دوشامب" (المصدر السابق نفسه، ص٤٨٢-٤٨٣)

ومن رواد المراحل المبكرة للفن المفاهيمي الأكثر شهرة: جوزف كوست,Joseph Kosuth ، روبرت موريس Robert Morris، جوزيف بويسJoseph Beuys ، ورامسدن ميل Mel Ramsden .(Schellekens,P231)

أن الفن المفاهيمي يتضمن العديد من الممارسات والاتجاهات الفنية مثل" فن الجسد، فن الأرض، الفن لغة، وجميعها تذهب إلى قطع الصلة مع الموروث، والتخلص من إشكال الفن التقليدية، وطرق استهلاكه، مع"إبراز الواقع كما هو كقيمة جمالية.(آل وادي، علي شناوة، والحسيني، عامر عبد الرضا: التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، ص٣٣٨).

وقد سعت هذه الاتجاهات إلى الابتعاد عن العمل الفني التقليدي، واستبدل الفنان اللوحة والتمثال "بالأفكار والمفاهيم والمعلومات التي تمس الفن" وشملت أدوات هذا الفن" المقترحات المكتوبة، والصور الفوتوغرافية، والوثائق، والخرائط، والرسوم البيانية، والفيلم، والفيديو، وأجسام الفنانين أنفسهم، واستخراج اللغة نفسها. (آل وادي، علي شناوة، وعبادي، رحاب خضير: استطيقا المهمش في فن ما بعد الحداثة، ص١٨١)

وأصبح الفنان " يتمتع بفضاء واسع من الحرية جراء التعبير بأشكال ومواد يبتكرها لنفسه تمثل أشياء هي من نتاج الحياة اليومية المعاصرة كما بدأ العمل الفني" يرتهن تماماً لتقنيات الحياة الحديث". (آل وادي، علي شناوة، والحسيني، عامر عبد الرضا: التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، ص٣٣٥).

فن لغة: يشير أمهز إلى أن العمل الفني في نظر أحد ابرز ممثلي هذا الاتجاه جوزف كوزتKosuth ، وفي نظر جماعة فن ولغة أيضاً يمثل " نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية: الصورة واللغة تلتقيان في الكتابة، الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية، واعتبروا أن التقويم الجمالي ليس غريباً عن وظيفة الشيء فحسب، بل يبعده عن مبررات تمثيله، فهم يعتقدون أن محور الفن قد "انتقل منذ مارسيل دوشامب من شكل اللغة إلى اللغة نفسها" وأن جماعة فن ولغة أسست مجلة في إنجلترا سنة ١٩٦٩ تحمل ذات المسمى، غير أن الجمع بين كلمتي(فن)، و(لغة) لا يشير إلى " ممارسة الكلام باعتباره فنًّا، بل إلى تطبيق اللغة على تحليل الفن" (أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ص٤٨٦)

واحد وثلاثة كراسي ١٩٦٥، للفنان (جوزيف كوسوت)، وهو عبارة عن كرسي حقيقي وصورته الفوتغرافية. والمعنى اللغوي لكلمة كرسي

فن الأرض: انعكس الفن المفاهيمي على بعض الأنشطة التي يحتل فيها التوثيق دوراً كبيراً، وتوظف فيه الصور الفوتوغرافية، وشرائط الفيديو، وغيرها من الوسائل التي تساهم في تحويل " مفهوم الفن بصفته شيئا مجسداً ماديّا إلى مفهوم يجعل الفن وسيلة استعلام فيزول العمل الفني، ولا يبقى منه سوى الذكرى، ويحل الاتصال محل الملكية. وقد امتد تأثير هذا الاتجاه على ما يعرف بفن الأرض (Land Art) حيث بات فن النحت يمارس مباشرة في الطبيعة نفسها، كما اقتصر النشاط الفني لبعض الفنانين على التجول بين أحضان الطبيعة، وتأملها، والتقاط الصور الفوتوغرافية، وهكذا تخطى العمل الفني قاعة العرض، و" لم يعد يرتبط، أو يتمثل بأي أثر تزييني، أو نظام معماري، بات تساؤلاً ذا أبعاد فكرية، ونفسانية جديدة على علاقة بالتجربة المباشرة، وأصبح فن الأرض يعبر عن" التداخل مع الطبيعة بعد أن تجدد مفهوم الفنان لها".(المصدر السابق نفسه، ص٤٨٨-٤٩٠)

على مستوى لونين للفنان (دانيل بورين) حيث يمر خط ذو شرائط لونية راسية عند مستوى الأرض عبر الفراغ المتاح في قاعدتين عرض مفتوحتين فيما بينهما

فن الجسد: يؤكد فن الجسد (Body Art) فكرة الحياة التي تتحول إلى عمل فني٣٤٤، وترافق ظهور هذا الفن مع ظهور مجموعة من التوجهات التشكيلية التي قدمت الفن كفكرة، كمحاولة للاحتفال إبداعيا بالجسد وجعله مكونا تكميليا للعمل الفني. (آل وادي، علي شناوة، والحسيني، عامر عبد الرضا: التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، ص٣٤٢-٣٤٤) حيث شكل الجسد مادة العمل الفني الأساسية، ومحور " اهتمامات الفنان المفهومي بعد أن تخلى عن كل المقاييس الجمالية، أو الأخلاقية، واقترب من الحدوثية ". (أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ص٤٩٣).

حذاء وساق للفنان (أيفن كلين)

مؤشرات الإطار النظري

١. تتم عملية التذوق بملائمة طرفين الفنان من خلال عمله الفني والمستمتع المتلقي.
٢. يختلف التذوق الفني تبعا لمدى وعي وإدراك كل من يشترك في عملية التذوق كلما كان الوعي على مستوى مرتفع كلما كان التذوق بنفس المستوى.
٣. لفهم عملية التذوق لابد من دراسة ثلاثة عناصر يتكون منها الموقف الجمالي والشخص الذي يبدعه والشخص الذي أدركه وهنا تتدخل عمليات الانتباه والإدراك الحسي والوعي والتأمل والتفكير من اجل فهم عملية الاتصال.
٤. إن لحدوث عملية التلقي يفترض وجود مادة إبداعية بمختلف المجالات منها ما تمثل قناة الإبداع.
٥. يعد التذوق المقدرة على الإحساس والشعور بالعمل الفني وتلمس قيمته الجمالية واكتشاف سمات الإبداع، أو النقص فيه، فالذوق الفني داخل وخارج هذه العلاقة، يمثل، عملية تبادل وجداني وفكري ونفسي لها صفة الترابط الاجتماعي التي هي من أهم وظائف الفن ودوره في توحيد أفكار ومشاعر وأحاسيس أفراد المجتمع.
٦. إن لتربية الذوق الفني، تمثل أساس لعملية القراءة البصرية، إذ إن وجود الفرد في بيئة تهتم بالجماليات، سينتج بالضرورة كياناً أقدر على تذوق الفن، كمقدمة لاستقرائه، وينطبق الحال على المحيط الاجتماعي الذي يشكل الدائرة الأكبر بالنسبة للكائن، فالمحيط الذي يرسخ قيم التمتع بالجمال، وبالنظر إليه كقيمة في حد ذاته، ليس كمجتمع يقمع هذه القيم.
٧. إن الفن لا يمكن تذوقه والإحساس بقيمته سوى عبر المتعة الجمالية، لأنه يتطلب لحظة المعايشة عند الجماهير، والشيء الثاني هو حيوية المادة المعروضة وتعمقها في أرجاء الذهن المشاهد، وعلى مساحة الشيئين الأول والثاني تحدث (العلاقة) بين منتج الفن والمتلقي كنوع من التقبل.
٨. يعد الفن المفاهيمي من الفنون ذات الطابع الحدسي يتضمن كل العمليات الفكرية وليس له هدف غير أن يتحرر من المهارة الحرفية للفنان حيث تصبح الفكرة هي الهدف الحقيقي للفن بدلا من اتجاهات الفن الأخرى. الفكرة أو المفهوم في الفن المفاهيمي هو أهم جانب من جوانب العمل.
٩. أن الفن المفاهيمي يتضمن العديد من الممارسات والاتجاهات الفنية مثل" فن الجسد، فن الأرض، الفن لغة، وجميعها تذهب إلى قطع الصلة مع الموروث، والتخلص من أشكال الفن التقليدية، وطرق استهلاكه، مع " إبراز الواقع كما هو كقيمة جمالية.
١٠. أصبح الفنان يتمتع بفضاء واسع من الحرية جراء التعبير بأشكال ومواد يبتكرها لنفسه تمثل أشياء هي من نتاج الحياة اليومية المعاصرة.
١١. تتدرج آلية التذوق في الحقل البصري المابعد حداثوي وخاصة في الفن المفاهيمي حسب مفهوم وإدراك المتلقي لمكونات العمل الفني وملامسة بيئته ويومياته.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:

أفرزت الحقبة الزمنية التي تناولها البحث منذ عام ١٩٨٠ إلى عام ٢٠١٠ كمَّاً هائلاً من النتاج الخاص بالفن ألمفاهيمي، والتي تعذَّر حصرها إحصائياً، فاعتمدت الباحثة على ما موجود ومنشور ومتيسر من مصورات للأعمال الفنية الخاصة بفناني (الفن ألمفاهيمي) والإفادة من الأعمال الفنية المنشورة على شبكة (الانترنت)، والتي عن طريقها يمكن تحقيق هدف البحث الحالي.

ثانياً: عينة البحث:

نظراً لكثرة الأعمال الفنية المنتجة ضمن حدود البحث الحالي، ولكثرة عدد الفنانين في المجتمع الأصلي واستحالة تغطية جميع الأعمال الفنية لهذه المرحلة، فقد ارتأت الباحثة اختيار عينة البحث بشكل قصدي وبما يحقق هدف البحث، هذا بعد الإفادة من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري تم اختيار عينة البحث الحالي، وبواقع (٣) أنموذجا.

ثالثا: منهجية البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحليل محتوى عينة البحث الحالي.

تحليل عينة البحث

نموذج (١)

اسم الفنان: جوزيف كوزوث

اسم العمل: غرفة المعلومات

تاريخ الإنتاج: ١٩٨٠

المادة: مواد مختلفة

يمثل العمل اثنتين من الطاولات الكبيرة، موضوع عليها مجموعة كبيرة من الكتب المختلفة ومن بينها كتب ودراسات خاصة لـ (جوزف كوزوث) نفسه، وهناك عدد من الكراسي تدعو المشاهد للجلوس و القراءة، كما يتضح وجود شاشة عرض الكترونية معلقة على الحائط وعرض لمادة علمية، وهذا يدل على بيان مزاوجة التطور التكنولوجي السائد والطرق التقليدية للقراءة، فالعمل الفني هنا غير موجود في طريقة وضع أو ترتيب الكتب والطاولات والكراسي، أي خارجة عن التناسق التقليدي أو الشكلي سواء الارتجالي أو المنظم للأشياء، و لكن العمل الفني موجود في فكرة العمل و مضمونه والتي تمثل "القراءة" ووضع هذه الفكرة، أي عملية القراءة في سياق الفن البصري، أي تحويل الفن البصري إلى فن ثقافي فلسفي وجودي علمي، وهذه هي الطبيعة المفاهيمية. إذ سعى اغلب الفنانين المعاصرين إلى تحريك نشاطهم الإبداعي خارج الحدود التقليدية لمجالات الفن من تشكيل وتصوير وغيرها وكذلك أماكن العرض والنتيجة كانت صعود الفن ألمفاهيمي الذي كان تأثيره بالغ الأهمية لما تلاه من فنون فهو يرفع "الفكرة " على "الشكل "باعتبار عملية الفكر هي المضمون الصافي للفن ، هكذا يصبح العمل الفني مكون أساسه الفكرة ، فالتصميمات الأولية للعمل ترشد وتدفع بواسطة الفكرة ، أما التقنيات والممارسات الإبداعية فهي شكل مادي لنتاج الفكرة، كالاعتماد في إظهار الأفكار على النصوص اللغوية ، الخرائط ، أفلام، وأشياء أخرى. إن محاولة الفنان المفاهيمي في السعي لإدخال الوسائط المتعددة ولد له إمكانيات مختلفة للتجريب ، والقدرة على المزج بين مختلف مجالات الفن والاحتفاء بالشيء الجاهز المستمد من الحياة اليومية كمادة و وسيلة غير تقليدية في التعبير والبحث عن جمالية تميز أعمالهم اعتمادا على مبدأ الصدفة، مقدم حلولا في الاتصال الإنساني المتفاعل بالطبيعة التي تفيض بالبيئات الصناعية، وانتقد مثل هؤلاء الفنانين كل ما هو تقليدي وليس له ارتباط مباشر مع حياة الإنسان وواقعه. هذا فتح أمام الفنانين آفاق جديدة للإبداع بخلق فضاء وعوالم مليئة بالأحداث المتنوعة و واقع خليط بين السمعي والبصري والحركي عبر الزمن ، ساهم بقدر كبير في تكامل الفنون وامتزاجها مع بعضها، وقد طرح كل ذلك أشكل مغايرة ومفاهيم مختلفة يصعب تحديدها وتلقيها او تذوقها وفق معيار ثابت أو محدد كسابقتها من الفنون التقليدية، مما يطرح أفاق أكثر رحابة في قراءة العمل الفني وتلقيه فتقديم أشكال الفن في مثل هذه الفنون أسهم بشكل فعال في القراءة المفتوحة للعمل الفني مما ساعد على التشتيت الذي لا نهاية له وعدم وضوح بؤرة تركيز يستند إليها المشاهد وأدى ذلك إلى تفكيك العناصر الفنية.وبالنظر هنا الى مفردات العمل نجد هناك خصوصية وتفرد يمكن تميزه من خلال عناصر العمل الفني والمعنى الدال، و يظل النص التشكيلي يعتمد على رؤية المتلقي ومديات فهمه وتذوقه للمادة المطروحه لمساعدة

على بلوغ المعنى. لذلك يجب أن يكون المتلقي في ممارسته لعملية الإدراك فناناً من نوع ما، في ما يختص بالتجربة الحياتية اليومية ليستفيد مما تقدمه، وبما إن الفن المفاهيمي يعنى بالفكرة والمضمون يمكن القول، إنه في الحياة اليومية يختفي الخط بين الجمالي والعمل الفني، إذ يقدم العمل الفني في هذا المعنى من خلال وسائل جمالية وسائل للاستفزاز، من شأنها أن تخلق إحساساً يستجيب للأنواع المختلفة من التجربة التي تنشأ من السياقات الاجتماعية المختلفة.

نموذج (٢)

اسم الفنان: تريسي إمين

اسم العمل: موقع محدد

تاريخ الإنتاج: ١٩٩٨

المادة: مواد مختلفة

يتمظهر العمل الفني في تكوينه بوجود سرير من الخشب وفراش ذات قماش ابيض اللون يظهر بصورة مبعثرة غير مرتبة لوجود الطيات وظهور الاغطيه بشكل عبثي، نلاحظ ايضا وجود منشفه بيضاء وجوارب نسائية طويله على السرير، اضافه الى وجود سجادة زرقاء على الارضية على تتبعثر عليها المخلفات من زجاجات الكحول وعلب السكائر وبعض من علب الادوية وبقايا مناديل متسخة وحذاء واوراق صحف، ويظهر بجانب السرير قاعدة خشبية أرضية عليها بعض بقايا الأطعمة ووعاء ماء، محاولا إضفاء الجو الحقيقي لغرفة النوم ونقلها بصورة اكثر واقعية لتكون اقرب الى رؤية المتلقي.

يعد العمل الفني فنا مفاهيميا يمثل اتصال الإنسان بيومياته وواقعه، باستخدام الشيء الجاهز والأقرب إلى الواقع كوسيلة فنية، وكثيرا ما نجد أن أشياء الفنان الخاصة نفسها هو العمل الفني نفسه ، وبذلك يقوم الفنان بمهارته وبصمته الخاصة وبأسلوبه المتفرد بالمهمة ليقدم العمل الفني، و بمعنى آخر يعتمد ان استخدام الشيء الجاهز يقود بالمتلقي الى الفعل الحقيقي لهذا الشيء وان كان ثابت الحركة أو في غير مكانه الخاص، فهو يقود مخيلة المتلقي نحو مشهد استخدامه عبر ذاكرته، الذي يمنح القدرة على الإحساس بإيقاع الزمن الذي يجسد المعنى، وهذا اختصار للمشهد الحقيقي بحد ذاته وتقديمه بشكل صوري في مقابل المشاركة الفعالة بين مجموعة من العناصر داخل قوام العرض. فالهدف هو التعبير عن الحدث النفسي أو الفكري ليكون هو ذاته محور العمل الفني..

وهنا اعتبر الفنان السرير ايقونته التشكيلية لعمله الفني، ليقترب الفنان أكثر من الحدث ويتخلى عن المعايير الجمالية والأخلاقية بوضع بعض المفردات التي تتشبه بوجود معاني جنسية، محاولا أن يقدم عمله كنوع من الواقعية الاجتماعية الإدراكية. ليست مهمة المتلقي هنا مقصورة فقط على مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل هي مهمة البحث عن الفكرة التي يقوم عليها العمل، وهذا هو ما يجده صعبا، وليس كل متلق يهتدي بفكره إلى وجه الكشف عما اشتملت عليه الصورة من معنى دقيق، بل يتطلب الأمر أن يكون المتلقي قادرا على إدراك العلاقات في مجال الصورة، وهذا الأمر يعتمد على خبرته وذوقه الجمالي التي تعد وسائل استكشاف لعناصر الجمال في العمل الفني. فعملية التلقي في مثل هذه الفنون هي عملية مشتركة يسهم فيها صاحب العمل الفني بخلاصة التجربة التي عايشها، و ذائقة المتلقي بخبرته الفنية الجمالية. فالعلاقة بين هذه المحاور تشبه بناء هرميا، قمته العمل الفني ومعطياته، وقاعدته المتلقي، وهي علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحس بهذا الشكل التنظيمي ولكنها علاقة ذهنية تفرض نفسها على المتلقي متذوقا أو قارئا للعمل الفني أو مستمتعا.

فتداخل الشيء الجاهز مع الفنون قد دعى في مفهومه لإنهاء المبدأ الاستطيقى الذي يرتكز على استقلالية العمل الفني و تفرده الذي يكسبه الندرة كغاية وقيمة في ذات الوقت ، بل وأصبح الفن معها جماعيا أو مشتركا اختياريا يقوم على بنيات مفتوحة وغير محددة ببدايات أو نهايات، بل متعدد في صورة لا نهائية من التفاعلات ذات تركيبا فوضويا مشترك بين الفنانين والجمهور في تفاعلهم داخل العمل لإعادة البناء والتركيب للعمل الفني بتلقائية وبشكل غير مكتمل، متخذا الطابع الارتجالي، لأن مثل هذه الفنون تتسم بكونها متغيرة حسب رؤية الفنان وحسب البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها و ثقافته، فهو ينمي قدراته وتصوراته بفضل فعل الإرادة و الرغبة في الإبداع وتجاوز التقليد والمحاكاة، بكون الفن التشكيلي بالأساس قائم على الرموز فالعنصر التشكيلي المكون للتركيب البنائي للعمل الفني هو قائم بفعل الرمز، أكان نقطة أم خطا أم شكلا أم لونا، فلا يمكن أن ندخل في أية قراءة تحليلية لفن التشكيلي دون معرفة أبعاد هذه اللغة الرمزية والعلاقة القائمة بين الدال والمدلول، فهذه المنظومة من الرموز تتجلى بفك مدلولاتها كبوابة لفهم العمل ليتسنى لنا معرفة التنوع القائم في مكونات العمل الفني وفي وحداتها و ماهيتها الأساسية. كما نجد بان هذه العلامات أو الرموز التشكيلية مرتبطة اصطلاحيا بالأشياء التي تحددها والتي تنتمي إلى نموذج اللغة التشكيلية المتكونة من أشكال عبر خطوط ودرجة انحناءاتها واللون وضربات الفرشاة، وأخيرا وجود الشيء الجاهز وتعدد الخامة، فأن من هذه التكوينات نستخرج منها الدلالة التشكيلية في بعدها النفسي، وعلينا أن نفهم بان لا يمكن أن يخرج عمل فني دون دوافع نفسية للفنان لأن كل شيء يحدث في النفس، وان أي دافع للعمل يأتي بوجود (مثير) يربط بمثير آخر يوحي بصورته الذهنية، أي أن هنالك جدلية قائمة بين المادة محسوسة وبين دوافع نفسية ترتبط صورتها بالقيمة المعنوية في إدراكنا بصورة المثير، ومنها يفهم العمل الفني عبر الإيحاء الذي يهيئ لذواتنا صورة الترابط بين الشكل والموضوع لإدراك العمل ومن ثم الحكم عليه. ولا شك بان حكمنا للعمل الفني هو الآخر ينبع من خلال البيئة ليس فحسب الأمر متعلقا ببيئة الفنان، بل ببيئة ذواتنا كمتلقين للعمل.

نموذج (٣)

اسم الفنان: (ألفريدو)

و(إيزابيل أكويليزان)

اسم العمل: هجرة

تاريخ الإنتاج: ٢٠٠٦

المادة: مواد مختلفة

يظهر العمل بشكل مجموعتين مرتبة بعضها فوق بعض من مواد مختلفة بخامات وألوان متعددة، قطع ملابس، صناديق معدنية، بعض الكتب، المواد المنزلية، أحذية، واحتياجات يومية يضعها الفنانان على قاعدة خشبية تراصت الأشياء عليها بعضها فوق بعض.

نجد في اغلب الأحيان اتجاه الفنانان(ألفريدو وإيزابيل أكويليزان) دائما الى الميل نحو امتزاج الفن بالحياة والارتياب العام من الانفصال بين الأشياء بعضها البعض ، وسيادة الصفة التجارية على أعمال الفن و الدمج بين أنساق الفنون المختلفة في التراث الفني عبر الحضارات والثقافات المتعددة. والعمل على عدم ادراج العمل الفني تحت مسمى تصنيفي واضح و عدم الالتزام بالحدود الفاصلة بين الفنون. وإضفاء قيم مناهضة لقيمة "التكامل " التي كانت تميز فنون الحداثة وتتصف بها الأعمال الفنية من صعوبة إضافة أو حذف جزء منها ، بل أصبح معهما العمل الفني متعددة المسارات، والتي توفر للمتلقي مداخل عديدة لتفسيرها.

ويعكس العمل تلك الرحلة العائلية الخاصة، وهو يصف الهجرة والتشرّد والصدمات الشخصية التي يقاسيها الأطفال وهم يقرّرون ما سيأخذون وما سيتركون خلفهم، لتسجيل تذكيرا مأساويا للحادثة. إن فكرة الهجرة والإحساس بفقدان الوطن كموضوعات حاضرة في الأعمال الفنية، فكرة الرحيل الناتجة لعدم الارتياح وتزايد الهموم والأحزان كما انه لم يتمكن من تحقيق أمنياته، ظاناً إن الغربة ستحقق له حياة جديدة فيشد الرحال نحو عالم الاغتراب متوجها نحو المجهول بغية لحياة كريمة وأكثر إنسانية. يقدم لنا هذا العمل صورة لتحولات الواقع السياسي، وبالذات هذا الواقع المرير الذي تعيشه دول منطقة الشرق الاوسط وبالذات مناطق شمال افريقيا مثل المغرب الفقير وتونس والجزائر وليبيا الذي أدى الى نشوء ظاهرة الهجرة بالسفن التجارية والانتقال الى دول اوربا المحاذية للمتوسط، وقد شهدت مرحلة التسعينات من القرن الماضي هجرة الالاف العراقيين عبر خزانات النقل التجاري في السفن الى موت الكثير من الشباب الباحث عن لقمة العيش او تحقيق حلم الحرية سبب الحروب المدمرة التي ألمّت بالمنطقة واستمرار فكرة الهجرة الى يومنا هذا ، وهو ما جعل موضوعة الهجرة والبحث عن ملاذ جديد احد اهم مميزات مرحلة العولمة ، فاصبحت تمثيلا واقعيا لتصاعد الانفتاح والرفض على حد سواء من قبل المجتمعات المستقبلة للغرباء.

ان تنضيد الادوات الشخصية ورزمها تعني علامة الرحيل التي لا تعرف هوية لها غير هوية التهجين الثقافي وانتقال نوع ثقافي من منطقة الى اخرى اكثر استقرارا ، فالهوية التي تحملها مستلزمات السفر تقدم لنا صورة لهجرة عائلية مع حقيبة سفر وكتب واحذية وغيرها ، يعيش أزمة البحث عن معنى وجوده الشخصي في العالم المعاصر والعيش بسلام في ارض اكثر امن واستقرار.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

١. يمثل الفن المفاهيمي أسئلة عن طبيعة ما يفهم من الفن ، لان الفن وجد بالطبيعة كمفهوم ومرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي.
٢. اتبع الفنان المفاهيمي نمط جديد في إخراج العمل الفني من خلال إدخال مكونات و خامات مألوفة متعددة كمعطى مادي وبدافع الوصول إلى تذوق العمل الفني جماليا من قبل المتلقي.
٣. توظيف الشكل الواقعي رغبة في التعبير عن الفكرة التي تكمن في مخيلة الفنان وذاته وإمكانية تلقيها من قبل المتلقي البسيط.
٤. تعدد الأوجه التي تنتمي للفكرة المفاهيمية منها فن الأرض، وفن الجسد، وفن لغة، وفن التصوير.
٥. يعمل الفن المفاهيمي على تحويل فكرة ما وجعلها ملموسة بعد تنفيذها، وهذه فرصه لمنح المتلقي شيء من التأمل في العمل واستخراج مفاهيمه.
٦. يتخذ الفن المفاهيمي الواقع القاعدة الأساسية لبناء فكرة العمل الفني ومضمونه التي أبدى لها أولوية على الشكل.
٧. ان جوهر الفن ومضمونه لا النفعية هي الغاية الأولى للفن المفاهيمي.
٨. يسعى الفنان المفاهيمي دائما للاقتراب إلى ذائقة المتلقي من خلال اتخاذ الواقع أساس لإنتاجه الفني.
٩. يتمتع الفنان المفاهيمي بفضاء واسع من الحرية من خلال التعبير بأشكال ومواد يبتكرها لنفسه وذلك لاختصار المسافة بين الفن والحياة، بمعنى التوجه نحو العمل لتكوين المنتج الفني بمادة العالم وبشكلها المباشر بدلا من الخيال.

ثانياً: الاستنتاجات

١. إن لاعتماد الفكرة كأساس للتكوين في الفن المفاهيمي، تأثير مباشر على عملية التلقي والية التذوق الجمالي، لجعل المتلقي يخوض في مضمون العمل الفني لاكتشاف مدى تحقيق وصوله لفكرة العمل، أي إن الفن المفاهيمي يقوم أساسا على ترجمة الفنان فكرته باستخدام أي وسيط يراه مناسبا للتعبير.

٢. رغم تغلب الفكرة والمضمون على الشكل إلا إن الفنان المفاهيمي وظف الشكل الواقعي وفي أنماط جديدة في تكوين العمل الفني من خلال استخدام وتعدد الخامات باليات متفردة.
٣. إن لوجود الوسائط المتعددة في الفن المفاهيمي اثر على المزج بين مختلف مجالات هذا الفن وقد طرح ذلك أشكال ومفاهيم مغايرة يصعب تحديدها وفق معيار ثابت أو محدد المرتبطة بمعظم الفنون التي تتميز بصفة الزوال كفن الأرض والتجهيزات وكذلك بالمناهج المستخدمة في فنون الحدث والأداء.
٤. يحدث التذوق نتيجة الإحساس بالعمل الفني والشعور بمكوناته، فهو عملية نفسيه انفعالية تكمن في دواخل المتلقي من خلال النظر للعمل الذي يحمل معطيات اجتماعية قريبه من واقعه.
٥. إن القراءة البصرية لإعمال ما بعد الحداثة و خاصة الفن المفاهيمي تتطلب، تربية للذائقة الجمالية للفرد من خلال التطلع والرؤى المتزايدة للثقافات والفنون المختلفة، فتذوق مثل هذه الفنون تتطلب متلقي ذات حس جمالي عالي يقوم على قيم جمالية فنية ثقافية وبيئة تحفز على سيادة الفن والجمال.
٦. لتلقي فنون ما بعد الحداثة ومنها الفن ألمفاهيمي يتطلب وجود موضوعات ذات صله بالجمهور والبيئة، لأنها اقرب لواقعه، وإخراجها بصورة تنتمي وتقترب لبيئته ويرجع هذا لمهارة الفنان وآلية تقديم العمل الفني.

ثالثاً: التوصيات

استكمالاً للبحث الحالي توصي الباحثة بما يلي:

١. محاولة الاستفادة من الخامات المتعددة في انجاز أعمالا تنتمي للفن ألمفاهيمي و توظيف المخلفات والأشياء المهمشة لإعادة خلق جمال فني للعامة.
٢. التركيز على تضمين موضوعة التذوق و التلقي في منهج كلية الفنون الجميلة وخاصة في الدراسات الأولية لتنمية الذوق الفني والجمالي لدى الطالب.
٣. ممكن الاستفادة من بعض التقنيات والحركات الفنية السابقة للفن المفاهيمي كالدادائية منها والتجميعية وتكويناتها، وتوظيفها بآلية الفن المفاهيمي، وهي محاولة اقتراب موضوعة العمل الفني لتلقي رجل الشارع البسيط وحمل المضامين والموضوعات الواقعية التي على تماس مباشر مع الواقع.

رابعاً: المقترحات

استكمالاً للبحث الحالي تقترح الباحثة إجراء الدراسة الآتية:

آلية التذوق والتلقي في الفن البصري.

المصادر

١. أبو راشد، عبد الله: نظرية التلقي في الفنون التشكيلية/ نحو خلق نظرية عربية، الملحق الثقافي – يومية الثورة/ إصدارات مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة، عدد ١٢٢٣ الثلاثاء، فبراير ٢٠٠٥.
٢. أبو رزيق، محمد: النص التشكيلي بين اللغة البصرية والتأويل، مجلة الصورة، العدد الثاني/ مايو ٢٠٠٣، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.
٣. ابو طالب محمد سعيد: علم النفس الفني، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٩٠.
٤. آل وادي، علي شناوة، والحسيني، عامر عبد الرضا: التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١١.
٥. آل وادي، علي شناوة، وعبادي، رحاب خضير: استطيقا المهمش في فن ما بعد الحداثة. عمّان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠١١.

٦. أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٩.
٧. بول كلي: نظرية التشكيل، ترجمة وتقديم: عادل السيوي/ دار ميريت، ط١، ٢٠٠٣.
٨. حمدي خميس: التذوق الفني، دار الندوة الجديدة، بيروت، ١٩٧٥.
٩. الحَيْسن، إبراهيم: التلقي في الفن التشكيلي المدركات والخواص الجمالية، ط١، الكويت، ٢٠٠١.
١٠. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، شارع كامل صدقي (الفجالة) د. ت.
١١. ستولينتر، جيروم: النقد الفني، ت فؤاد زكريا، ب. ت.
١٢. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، ٢٠٠١.
١٣. عاقل، فاخر: الإبداع وتربيته، دار المعارف للملايين، ط٣، بيروت، ١٩٨٣.
١٤. عبد الستار إبراهيم وآخر، السلوك الإنساني، دار الكتب الجامعية، ١٩٧٣.
١٥. عطية، محسن محمد: الفنان والجمهور، دار الفكر العربي، ط١، ٢٠٠١.
١٦. الغوثاني، راتب مزيد: المعايشة الجمالية، دراسات فكرية جمالية تتناول العلاقة بين الإنسان والأشياء والفن، دار الينابيع، ط١، دمشق، ٢٠٠٤.
١٧. محمد علي ابو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط٥، دار الجامعات المصرية، ١٩٧٧.
١٨. مديين، لبنعمار: إشكالية المقدس والدنيوي في الرسم العربي المعاصر والمغاربي، ت: محمد بيدي/ مجلة الوحدة، العدد ٧٠ – ٧١ يوليو/ آب، ١٩٩٠
١٩. مصطفى، يحيى: التذوق الفني والسينما، دار غريب للطباعة، ١٩٩١.
20. Schellekens, Elisabeth(2007): Conceptual Art, Stanford Encyclopedia Of Fhilosophy.