جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)
المشهرة برقم (٥٣٢٠) سنة ٢٠١٤
مديرية الشئون الإجتماعية بالجيزة

الأسس المفاهيمية لفنون المشاركة فى ضوء نظرية التلقى

The conceptual foundations of participatory arts in light of the theory of reception

إعداد

أ.م.د هبة عبد المحسن ناجى

أستاذ مساعد النقد والتذوق الفنى

كلية التربية الفنية جامعة حلوان

٢٠١٨م

خلفية البحث:

يشارك المتلقى الفنان فى عملية الإستمتاع الجمالى بالعمل الفنى، عندما يتفاعل معه حسياً ووجدانياً حيث ينفذ ببصره عبر مسطح اللوحة، فتوحى له الخطوط والألوان وكافة عناصر العمل الفنى بدلالاتها التعبيرية والرمزية بمعانى حياتية وتجارب ذاتية. "فلعملية التذوق طابع رمزى، وغالباً نجد المشاهد وهو مستغرق فى تأمل موضوع العمل، يكون فى نفس الوقت يتأمل ذاته باحثاً عن نفسه عبر عالم الأشياء التى يتأملها. وهنا يحدث التوفيق بل التوحد بين الحس والمخيلة والفهم، فالمتذوق يقوم فى هذه الحالة بالتوفيق بين شعوره ومعرفته من ناحية، ورغبته فى الإستمتاع من ناحية"(١).

وقد كانت العلاقة بين الفنان والمتلقى محور اهتمام النقاد والمفكرين على مر العصور، وحتى النصف الأول من القرن العشرين كان الإهتمام السائد منصباً على دراسة أساليب الفنانين وتنوع إتجاهاتهم، والسياق الإجتماعى والثقافى المؤثر على إنتاجهم الفنى، بالإضافة إلى مجالات البحث فى النظم البنائية والتنظيمات الشكلية البصرية للأعمال وما تحمله من قيم فنية وتعبيرية وجماليات خاصة.

ولم يحظ دور المتلقى ومشاركته الفعالة فى العمل الفنى بالإهتمام الكافى من قبل الفنانين والنقاد، ومع نهاية الستينيات من القرن العشرين تحولت الدراسات والنظريات النقدية من الإهتمام بالمؤلف (الفنان) والعمل إلى القارئ أو المتلقى بوجه عام. فظهرت نظرية نقد إستجابة القارئ فى أمريكا، ونظرية التلقى من خلال أبحاث كلا من هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss وفولفجانج آيزر Wolfgang Isar بجامعة كونستانس بألمانيا، كما عرفت هذه النظرية أيضاً بجمالية التلقى وهو المسمى الذى أطلقه عليها ياوس من خلال كتابه الصادر عام ١٩٩٤ بعنوان جمالية التلقى l`esthetique de la rèception، حيث يعنى لفظ التلقى "الإستقبال والتملك والتبادل أما الجمالية فيقصد بها كيفية فهم الفن عن طريق تمرسنا فيه بالذات أى بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية تلك التى تتأسس عليها ضمن سيرورة الإنتاج- التلقى- التواصل كافة تجليات الفن"(٢).

وقد ظهرت نظرية التلقى نتيجة للتطورات الإجتماعية والفكرية والأدبية التى حدثت فى ألمانيا الغربية خلال الستينيات المتأخرة، وتهتم هذه النظرية بالقارئ (المتلقى) وبما يثيره فى النص (العمل) بغض النظر عن العمل وشخصية المؤلف أو الفنان، فهى تركز تركيزاً كلياً على الدور الذى يؤديه المتلقى فى إتمام عمل الفنان "وليس هناك منطقة من مناطق الإهتمام الأدبى لم تؤثر فيها نظرية التلقى، فالواقع أن هذا المنهج قد أثر كذلك فى بعض النظم الأخرى مثل علم الإجتماع وتاريخ الفن"(٣). فبشكل مواكب تقريباً لظهور تلك النظريات، تبنت فنون ما بعد الحداثة ثم الفنون المعاصرة مبدأ الاهتمام بالمتلقى بإعتباره جوهر العمل الفنى "فخلال النصف الثانى من القرن العشرين تغيرت العلاقة بين الفنانين والجمهور، حيث أصبح الجمهور جزءاً أساسياً من العملية الإبداعية ومشاركاً فى عملية الإستكشاف"(٤) من خلال حضوره الفعلى داخل العمل الفنى الذى لا يكتمل بدون وجوده الذاتى، ومن ثم ظهرت مجموعة من الفنون مثل فن المجتمع Community Art ، فنون المشاركة Participatory Arts، فن العلاقات Relational Art، فن الحوار Dialogical Art، فن الناشطين Activist Art، فن الإرتباط الاجتماعى Socially engaged Art، الشكل الجديد لفن

---

(١) محسن عطيه: ١٩٩٧، "تذوق الفن الأساليب- التقنيات- المذاهب"، دار المعارف، القاهرة، ص١٥-١٦.

(٢) هانس روبرت ياوس: ٢٠٠٤، "جمالية التلقى من أجل تأويل جديد للنص الأدبى"، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص١٠١.

(٣) روبرت هولب: ٢٠٠٠، "نظرية التلقى مقدمة نقدية"، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهره، ص ٢٥.

(4) Xavier Roux: 2007, "Participation in contemporary art", Washington DC, USA, p1-2.

العامة New Genre public Art، لتؤكد على الدور الذى يؤديه المشاهد أو المتلقى فى الإدراك المادى والمفاهيمى للعمل الفنى فالمكون الرئيسى لتلك الفنون هو المشاركة النشطة والفعالة للمتلقى.

ومن ثم يتجه هذا البحث إلى دراسة نظرية التلقى من حيث نشأتها وأصولها المعرفية وإسهاماتها النقدية التى وجدت صداها فى اتجاهات فنون ما بعد الحداثة والفنون المعاصرة بوجه عام وفنون المشاركة بوجه خاص، حيث تشترك نظرية التلقى مع نظريات مع بعد الحداثة التى طورها النقد الأدبى "فى عدد من القضايا كمفهوم العمل المفتوح ورفض مركزية العلم ورد الإعتبار للذات وإعادة تقييم النص الأدبى من خلال وظيفته كعامل تغيير إجتماعى"[(١)]. ذلك بالإضافة إلى دراسة أثر نظرية التلقى فى تكوين الأسس المفاهيمية لمختارات من إتجاهات فنون المشاركة، وهو ما يساهم فى الربط بين مجال الدراسات النظرية النقدية وتطبيقاتها فى المجالات المختلفة وبخاصة فى مجال النقد والتذوق الفنى وتاريخ الفن.

ويمكن تحديد مشكلة البحث فى التساؤل الآتى:

١- ما هى الأسس المفاهيمية لفنون المشاركة فى ضوء نظرية التلقى؟

فروض البحث:

١- إمكانية الكشف عن الأسس المفاهيمية لفنون المشاركة من خلال دراسة وتحليل أنماط مختلفة من تلك الفنون.

٢- ساهمت نظرية التلقى فى تشكيل الأسس المفاهيمية لفنون المشاركة حيث أصبح المتلقى هو جوهر العمل الفنى.

هدف البحث:

- الكشف عن الأسس المفاهيمية لفنون المشاركة فى ضوء نظرية التلقى.

أهمية البحث:

١- إلقاء الضوء على نظرية التلقى الأدبية التى ظهرت كرد فعل ضد المناهج النقدية التى ركزت فى دراستها الأدبية على المؤلف (الفنان) والنص (العمل) دوناً عن القارئ (المتلقى).

٢- محاولة الربط بين الجانب النظرى النقدى والجانب التطبيقى فى مجال الفنون البصرية بوجه خاص.

٣- التعريف بأحد أتجاهات الفنون المعاصرة العالمية وهى فنون المشاركة التى تتضمن أنماطاً متعددة قائمة على التفاعل الدائم بين العمل الفنى والمتلقى بواسطة آليات التواصل المختلفة.

أولاً: نظرية التلقى:

١- مفهوم التلقى:

يشير لفظ التلقى فى اللغة العربية إلى معنى الاستقبال، فتلقى الشخص شيئاً أى استقبله، والمتلقى بهذا المعنى هو المستقبل. فقد جاء فى قول الله تعالى "فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه"[(٢)]، وهو نفس المعنى الذى يدل عليه المسمى الأجنبى للفظ، حيث يرجع أصل كلمة التلقى فى اللغة الإنجليزية إلى الأصل اللاتينى reception الذى ورد تعريفه فى قاموس الإنجليزية أكسفورد بمعنى الإستقبال أيضاً، وهو طريقة رد فعل شخص أو جماعة تجاه شئ ما.

---

(١) هانس روبرت ياوس: ٢٠٠٤، مرجع سابق، ص ١٠٧.
(٢) القرآن الكريم: سورة البقرة آية ٣٦.

وقد استخدم مصطلح التلقى بمنظوره النقدى فى كتاب جنتر جرم Gunter Grimm عام ١٩٧٧م بعنوان تاريخ التلقى، كما نشرت مجلة فن الأدب Poetique فى عامى ١٩٧٥-١٩٧٦ مقالات عن جماليات التلقى. ومنذ عام ١٩٧٩ صار مصطلح التلقى أكثر شيوعاً عندما اتخذ كعنوان لمؤتمر الجمعية الدولية للأدب تحت مسمى (الإتصال الأدبى والتلقى) الذى عقد فى مدينة انسبريك بفرنسا وشارك فيه المنظر الألمانى هانس روبرت ياوس أحد مؤسسى نظرية التلقى.

ويعرف مراد حسن التلقى بأنه يتضمن معنى مزدوج "يمتد إلى الإستقبال أو الامتلاك والتبادل فى الوقت نفسه، فالتلقى هو البحث عن قنوات للتواصل بمقدار ما هو بحث عن ملء للفراغات وكسر أفق التوقع، إنه تعريف آخر للجمالية وهو فاعلية بناء وإنتاج"(١). كما يعرف أولريش كلاين Ulrich Klein مصطلح التلقى فى مجمع الأدب بمعنى "الإستقبال، إعادة الإنتاج، التكييف والاستيعاب، التقييم النقدى لمنهج أدبى أو لعناصره بإدماجه فى علاقات أوسع"(٢)، أما الدراسات الأمريكية فقد أطلقت على التلقى مصطلح الإستجابة ومن ثم إرتبطت نظرية التلقى بمفهومى الإستقبال والإستجابة وتداخل المصطلحان حتى أصبح من الصعب فصل إحداهما عن الآخر وهو ما انعكس بدوره على الترجمات العربية للمسمى الأجنبى للنظرية حيث أشير إليها بمسميات عدة منها نظرية الإستقبال، جمالية التقبل، جماليات التلقى، جمالية التأثير والإتصال.

ويشير التلقى كمصطلح نقدى حديث إلى العملية التى يقوم فيها المشاهد بإستقبال ومجابهه العمل من أجل تأمله وإدراكه حسياً ووجدانيا وتفسيره فى ضوء خبرته وثقافته الذاتية المكتسبة بمعزل عن مبدع العمل " حيث تحمل ثقافة المتلقى أهمية كبرى لأنها الرافد الأساسى فى كل عمل ذهنى، فكما أن المبدع فى حاجة إلى ثراء ثقافى وخيالى. فكذلك المتلقى يعبر عن إنه يعى ذاته ويعى الآخر من خلال تمثله تلك الحالة الثقافية فى أثناء تلقيه العمل، فالتلقى حالة من التوازن الجمالى والثقافى بين المبدع والمتلقى"(٣). تتطلب حساسية جمالية حيث يثير العمل شعور المتلقى، فيتعمق فى تتبع تفصيلاته من خلال الوعى والاستكشاف بناء على مرجعياته المعرفية والثقافية، فللتلقى غاية معرفية ووجدانية تتشكل من حدس المتلقى ومرجعتيه الثقافية وإعمال عقله وخياله معاً حيث يعيد بناء الأثر المعرفى فى العمل الفنى ويتذوق أبعاده الجمالية.

ولم يخلو التراث والأدب العربى القديم من الإشارة إلى مفهوم التلقى وجمالياته حيث أشاروا إليه "بمصطلحات تحمل فى طياتها معانى الجمال والمتعة واللذه التى تحدث للمتلقى عندما يواجه النص الأدبى وما تحدثه اللغة وتشكيلاتها فى نفسه من شعور بالعجب والإستغراب والرغبة فى الكشف عن المعانى المحتجبه وما يحصل له من إعمال الفكر والجهد فى الوصول إلى المعانى والتأويلات التى يحيل إليها النص ومحاورتها والنظر فيها حتى يصل إلى المعنى والتأويل الذى تطمئن إليه نفسه المتلقيه"(٤). وهى نفس العمليات الذهنية والوجدانية التى يمر بها المتلقى فى تذوقه لأعمال الفنون البصرية أيضاً.

٢- نشأة نظرية التلقى وماهيتها:

ظهرت نظرية التلقى أو جمالية التلقى فى أواخر الستينات من القرن العشرين من خلال إسهامات كلا من روبرت ياوس وفلفجانج إيزر بجامعة كونستانس بجنوب ألمانيا، من أجل تغيير

(١) مراد حسن فطوم: ٢٠١٣، "التلقى فى النقد العربى"، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ص١٧.
(٢) على حمودين المسعود قاسم: ٢٠١٦، "إشكالات نظرية التلقى المصطلح المفهوم الإجراء"، مجلة الأثر، العدد٢٥، ص٣٠٦.
(٣) مراد حسن فطوم: ٢٠١٣، مرجع سابق، ص٥-٦.
(٤) آلاء داود محمد ناجى: ٢٠١٢، "شعر أبى قاسم الشابى فى ضوء نظرية التلقى"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، ص٣٣.

مسار اهتمام النقد الأدبى القائم على دراسة بنية النص (العمل) ومبدعه حيث كان "النقد القديم يدرس النص الأدبى من خلال كاتبه فقد ركز الإتجاه الواقعى والنفسى على المؤلف وظل يحيل إليه عند دراسة النص والبحث عن مدلولاته حيث يركز النقاد على دراسة المؤلف من حيث علاقته بجنسه وعقله ووطنه وعصره وأسرته وثقافته وبيئته الأولى وقد سار هذا الإتجاه زمناً فى أوروبا فى الدراسات الأدبية على يد نقاد من أمثال هيبوليت تين Hippolyte taine وسانت بيف Sainte Beuve "[١] مؤسسين ما يسمى بالنقد السياقى الذى يعنى بدراسة المؤثرات المختلفة على عمل الفنان بالبحث عن السياق التاريخى والإجتماعى والنفسى المرتبط بعمله حيث يبحث الناقد "عن مدى تمثيل العمل الفنى لنمط معين أو لفترة تاريخية أو يمثل روحاً قومية معينة ثم يحاول ترتيب الأعمال وفقاً لهذا المعيار"[٢].

كما ظهرت أنواع نقدية أخرى وجهت جهودها نحو دراسة التنظيمات الشكلية والبنائية التى تعمل على تحقيق جمالية العمل ويشعر من خلالها المتلقى بالمتعة والبهجة كالنقد الشكلى والبنيوى أيضاً حيث يمكن اعتبار "النقد البنيوى نقداً شكلياً لأنه يستبعد من موضوعه كل ما يدور حول قصد العمل، وأى علاقة بين العمل والقيم الإجتماعية وإنما ينصب الإهتمام فيه على تنظيم وترتيب المواد التى تؤلفه وإن الفن يصنع بالألوان والخطوط ولذا ينبغى الاهتمام بمسألة الشكل وبالإيقاع والإنسجام"[٣].

ولذلك فقد قامت جهود كلا من ياوس وإيزر على تغيير مناهج النقد الأدبى بالتحول إلى دراسة المتلقى وكيفية تلقيه للعمل وفعل التلقى ذاته والتفاعل الحادث بينه وبين العمل الفنى فضلاً عن عملية التأويل التى تنبع من خلال تجربة المباشرة للعمل ومشاركة الفنان فى تشكيل المعنى "فلم يعد دور المتلقى سلبياً إستهلاكياً فى صلته بالعمل ولم تعد إستجابته إستجابة عفوية ترضى عطشه الجمالى وتشبع فيه نزوعه إلى التلقى الشخصى بل أصبح المشاهد مشاركاً فى صنع العمل، وتشكل إستجابته نسيج الموقف النقدى برمته"[٤]. كما تؤثر فى عمليات التلقى القادمة، وبذلك يصبح العمل الفنى مجالاً خصباً لتعدد التفسيرات والتأويلات بناء على اختلاف طبيعة المشاهدين حيث تؤكد نظرية التلقى على حرية المتذوق فى تشكيل إستجابته ومظاهر الوعى والنقد وتحليل العمل وهى تسعى لترسيخ فردية الإستجابة وتنوعها فليس هناك معيار ثابت أو موحد كما تعنى "بالكيفية التى تم بها تلقى العمل فى لحظة تاريخية بعينها ولذلك نجدها تركز على شهادات المتلقين بشأن هذا النص أو بشأن الأدب عموماً وعلى أحكامهم وردود أفعالهم المحددة وتعتبرها عوامل حاسمة فى تحديد كيفية التلقى"[٥].

٣- الأبعاد المؤثرة فى نظرية التلقى:

على الرغم من ظهور نظرية التلقى فى أواخر الستينات من القرن العشرين مثلما ذكر سالفًا، إلا أن الدراسات التى تناولت البحث فى تلك النظرية من خلال إسهامات كلا من ياوس وإيزر، قد أجمعت على إمتداد الأصول المعرفية لنظرية التلقى إلى جذور الفكر النقدى لدى فلاسفة اليونان "فنظرية التلقى نظرية نقدية قديمة حديثة، قديمة فى تاريخها وأصولها، حديثة بمصطلحاتها

---

(١) على بخوش:٢٠٠٨،"تأثير جمالية التلقى الألمانية فى النقد العربى"، بحث منشور، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص١.

(٢) محسن عطيه: ٢٠٠٢، "نقد الفنون من الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة"، منشأه المعارف، الإسكندرية، ص١٠٧.

(٣) ــــــــــــ: ٢٠٠٢، "نقد الفنون من الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة"، المرجع السابق، ص١٥٩،

(٤) عبد الناصر حسن: ٢٠٠٢، "نظرية التلقى بين ياوس وإيزر"، دار النهضة العربية، القاهرة، ص٢.

(٥)خالد وهاب: ٢٠١٦، "جمالية التلقى والتأثير فى ثلاثية أحلام مستغانيمى"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، ص٢٤.

وآلياتها وتأويلاتها ومنظريها، فقدمها يعود إلى تاريخ بدء إنشاء النصوص، فكل نص له متلقوه سواء أكان النص مسموعًا أم مقروءًا"[١].

فقد ربط أرسطو وأفلاطون بين مفهوم التلقى والمحاكاة إلا أن عملية تلقى العمل الأدبى والفنى متغايره بينهما، فبينما اعتبر أفلاطون التلقى "عملية ذهنية عقلية، والمعنى فيه هو مقاربه شبحيه للحقيقة تقوم على مبدأ المحاكاه لعالم المثل"[٢] البعيد عن الواقع. اتجه أرسطو إلى الحياة الإنسانية والواقع فالفن يقوم بتصوير الحياة البشرية الأرضية، والتعبير عن أحوال النفس البشرية يؤدى إلى التأثير المباشر فى المتلقى "فإن سرورنا بصورة معينة يفترض إعجابنا بأصل الصورة، ولا يمكن لكل الحواس أن تقدم لنا تمثيلات واضحة فاللمس والذوق لا يبلغان هذه القدرة أما البصر فيمكنه القيام بهذه المهمة"[٣]. وبالتالى فإن عملية التلقى لدى أرسطو تحمل طابعاً حسياً ووجدانياً أيضاً – مخالفا لأفلاطون- حيث أكد على الأثر الهام الذى تتركه الأعمال الأدبية والفنية من ردود أفعال تطهيرية، حيث يتجه الفن "إلى النفس البشرية فيطهرها من الشرور والخوف والألم ... وبلغ تأثيره العظيم فى النفوس حين يغاير النتائج التى يتوقعها المتلقى"[٤].

كما تضمنت كتابات الفلاسفة فى العصر الحديث تفسير طبيعة الإستجابة والتلقى الفنى والأدبى فعلى سبيل المثال صرح ديدرو "بأن تلقى المعنى الفنى والجمالى قائم على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء، واعتبر هيجل أن الإستجابة هى نوع من الإدراك الحسى لموضوع مثالى لا يتغير حيث يرتفع الفن بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالى"[٥].

أما بالنسبة للأصول المعرفية والفلسفية الأحدث والأكثر تأثيراً فى نظرية التلقى كما عددها الكتاب والنقاد وبخاصة روبرت هولب فى كتابه نظرية التلقى Reception theory,A critical Introduction فترجع إلى الفلسفة الظاهرتية والهيرومونيطيقا وآراء براغ فى البنيوية بالإضافة إلى سوسولوجيا الأدب من خلال آراء ليولوفنتال Leo Lowental، ومع تتبع المؤلفات والدراسات العلمية والأكاديمية، تبين أن أثر الفلسفة الظاهرتية (الفينومينولوجيا) والتأويلية (الهيرومونيطيقا) كان الأعظم تأثيراً على بلورة مفاهيم نظرية التلقى وهما ما سوف يتعرض لهما البحث بالدراسة كالآتى:

أ- الظاهرتية (الفينومينولوجيا):

ترتبط نظرية التلقى إرتباطاً وثيقاً بالظاهرتية (الفينومينولوجيا) أو علم الظواهر حيث يتكون لفظ (الفينومينولوجيا) من مقطعين هما فينومين phenomena "وتعنى فى أصلها الإغريقى معنى الإبانة والظهور"[٦] ولوجى Logy وتعنى الدراسة العلمية لمجال ما لذلك أطلق عليهما الظاهرتية أو علم الظواهر وهى علم كلى ومنهج شامل "يسعى للكشف عن حقيقة شئ ما من خلال ما يدركه ويعيه عقل ووجدان المرء نتيجة ملاحظة وتجربة مباشرة لما يدركه الوعى من خلال

(١) آلاء داود: ٢٠١٢، مرجع سابق، ص ٢٦.
(٢) مراد حسن فطوم: ٢٠١٣، مرجع سابق، ص ١٩.
(٣) أميرة حلمى مطر: ٢٠٠٣، "فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٨٧.
(٤) مراد حسن فطوم: ٢٠١٣، مرجع سابق، ص ٢٠.
(٥) أميرة حلمى مطر: ٢٠٠٣، مرجع سابق، ص ١٥١.
(٦) مخلوف سيد أحمد: ٢٠١٣، "التصور لفينومينولوجي للغة"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية العلوم الإجتماعية، جامعة وهران، الجزائر، ص ٢٥.

تجربة الحواس"[١]. مع التأكيد على العلاقة بين الذات المتذوقه والموضوع الفنى وإعتبار المتلقى ركناً أساسياً فى إدراك العمل الفنى وأن إدراك الظواهر لا يتحقق عيانياً الإ بوجوده.

وترجع الأسس الفلسفية للفينومينولوجيا إلى أبرز روادها وهما الفيلسوف الألمانى ادموند هوسرل Edmund Husserl، ورومان إنجاردن Roman Ingarden، ويعد مفهوم القصدية فى فلسفة هوسرل الفينومينولوجية هو الأكثر تأثيراً فى نظرية أو جمالية التلقى حيث يطلق عليه الخاصية الأساسية للشعور، حيث يرجع مصطلح القصدية إلى "فعل لاتينى Intender أى قاصد ومتجه ويشير إلى To Point to أو الشعور بشئ ما ومن ثم فإن كل فعل قصدى للشعور يمكن أن يقال عنه أنه متجه نحو شئ ما وهذا يعنى أن القصدية غالباً ما تعرف على أنها إحالة أو إتجاه الشعور نحو شئ ما"[٢]. وقد أطلق هوسرل على الظواهر القصدية الفعل وبالنسبة له فإن الفعل القصدى (فعل الفهم) يستبعد المعرفة والافتراضات السابقة فى محاولة للوصول إلى معرفة جديدة مرتبطة بذات المتلقى على اعتبار أن العمل الفنى "ظاهرة لا تتبين قيمتها الحقيقية الإ من خلال التوجه القصدى أى أن الممارسة النقدية غايتها إظهار المعنى الموضوعى الذى دونه التوجه القصدى للمتلقى"[٣].

وبالتالى تختلف عملية الفهم من متلقى لآخر كما اختلف الفينومينولوجيين فى تحديد مصدر القصدية (الفنان/المتلقى) أم الجمع بينهما، بناء على تحديد إنجاردن عندما صرح بأهمية عمليات الفهم والإدراك الجمالى التى يقوم بها المتلقى للعمل الفنى وأن المحصله النهائية هى "التفاعل بين بنية العمل وفعل الفهم للمتذوق أى التكامل بين دور الفنان والمتذوق: الفنان من خلال عمله (أو قصده المرسل) بتعبير إنجاردن والتذوق من خلال قصده المستقبل فالإستقبال هنا ليس مجرد تلق وإنما هو تلق قاصد أو متجه نحو موضوعه المقدم إليه ويكون محتاجاً إليه كى يؤسسه ويظهره ويصبح الموضوع بمثابة البوتقه التى تنصهر فيها ذات الفنان وذات المبدع أو على الأقل نقطة الإلتقاء التى يلتقى عندها القصدان: قصد الفنان وقصد المتذوق"[٤]. أو كما أطلق عليها إنجاردن:

- الموضوعات القصدية الخالصة بالأصالة: والتى تتعلق بالمؤلف أو الفنان وتستمد وجودها وماهيتها بشكل أساسى مباشر من فكر المبدع ورؤيته الذاتية فى عمله الفنى.
- الموضوعات القصدية الخالصة المستمدة: وتتعلق بالمتلقى وبما يضفيه على العمل من معانى ودلالات ناتجة عن عملية الرؤية والتفاعل، وخبرة المتلقى وطريقته فى فهم العمل الفنى وتأويله.

ب- الهيرومونيطيقا (التأويلية):

تعتبر الهيرومونيطيقا أو كما أطلق عليها أيضاً التأويلية أو نظرية التأويل هى الأساس الثانى الذى استندت عليه نظرية التلقى وبخاصة آراء الفيلسوف الألمانى هانز جورج جادامر Hans Georg Gadamer فى مفهوم التأويل، حيث تعتمد نظرية التلقى فى أحد أركانها على عمليات تأويل العمل الأدبى أو الفنى، فالتأويل كما يصرح إمبرتو إيكو ينتج عن "عملية التفاعل بين المؤول والنص أى المتلقى والعمل الفنى ويعتمد على طبيعة العمل والإطار العام للمعارف الثقافية للمتلقى، فالتأويل عالم مفتوح على ثقافة وخبرات القارئ ومعرفته وإطلاعه وميوله وأفكاره، وهذا ما جعل

---

(١) أمانى عادل: ٢٠١٦، "مفهوم الحضور الفينومينولوجى لتذوق أعمال فن التجهيز فى الفراغ"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ص ٦٧.

(٢) محمد فرحه: ٢٠٠٩، "المفهوم الفينومينولوجيى للنظرية القصدية عند هوسرل"، بحث منشور، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد ٣١، عدد ١ن سوريا، ص٩٥.

(٣) ناظم عوده خضر: ١٩٩٧، "الأصول المعرفية لنظرية التلقى"، دار الشروق، عمان، الأردن، ص ٨٠.

(٤) محمد شبل الكومى: ٢٠١٢، "الواقعية الجديدة مدخل لدراسة ثقافة عصرى الحداثة وما بعد الحداثة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٣٣٤.

التأويلات متعددة متشعبة وهو ما أعطى نظرية التلقى هذا الإهتمام الكبير، فمع تنوع القراء وإختلاف تجاربهم وأفكارهم وثقافتهم أصبح لكل عمل عدد لا متناه من التأويلات التى تتيح لنا فرصة رؤية العالم بطريقة جديدة، فالنص ليس أداه تستعمل للتأكيد على معنى ثابت وفهم محدد ولكنه عالم يقوم التأويل ببنائه وهدفه أن يدخل المؤول فى جو من اللذه والمتعة المتحصله من محاولة الفهم والنظر والتفكر فى كل التأويلات والخيارات الممكنه للوصول إلى معان وآفاق فى النص"[١].

ويرجع أصل كلمة هيرمونيطيقا إلى الفعل اليونانى Hermeneuin ويعنى يفسر والأسم Hemeneia ويعنى تفسير، كما ارتبط المصطلح لغوياً "بالإله هرمس Hermes رسول آلهه الأولمب الذى كان بحكم وظيفته يتقن لغة الآلهه ويفهم ما يجول بخاطر هذه الكائنات الخالدة ثم يترجم مقاصدها وينقلها إلى بنى البشر"[٢]. ومن ثم ارتبطت الهيرومونيطيقا بعملية تفسير النصوص وتحديد معانيها وفهمها وبخاصة تأويل النصوص المقدسة قديماً وعلم اللاهوت المتصف بالغموض نوعاً ما، ومنذ القرن الثامن عشر اشتمل منهج الهيرومونيطيقا على تفسير النصوص الدينية والدنيوية وظهر علم التأويل الحديث بناء على جهود فريدريك شلايرماخر Friedrich Daniel Ernest Schleiermacher الذى أسس القواعد الأولى للهيرومونيطيقا الحديثة بعيداً عن الحقل الدينى والاهتمامات العقائدية للأديان حيث عنيت بتفسير وفهم كل ما هو خفى فى النص الأدبى وإيجاد أساس للفهم السليم فى التجربة الحية لعملية التلقى.

وقد أعاد جادامر النظر فى "مشكلة فهم الفن فقد أبدى اهتمامه بمضمونه ومعناه على حساب الشكل مما روج له ولأفكاره لدى منظرى جمالية التلقى والتأثير ولاسيما ياوس الذى استفاد من التصورات التى اقترحها جادامر"[٣]. وتأكيده على ضرورة فهم الآخر (الفنان) من خلال فهمنا، كما وضع جادامر ثلاث مراحل أساسية يستند إليها علم التأويل وهى تشمل:

- الفهم: أى الإجراءات والاستعدادات الذهنية والمواقف الذاتية.
- التفسير: بمعنى الشرح أو التعليق الفعلى وتفسير البنيات والصيغ الأساسية للعمل.
- التطبيق: بمعنى "تحقيق الشئ فى الواقع أو جعله حاضراً أمام المفسر وتجسيده عبر وسيط مادى.، كعقد مقارنة بين المخرج المسرحى الذى يفسر النص المكتوب ويحققه فى الأداء ونشاط القارئ فى فهم النص فكلاهما يستوعب التطبيق بالمعنى الذى أراده جادامر"[٤].

وبالتالى يمكن القول أن تفسير العمل الفنى يندرج تحت منهج التأويل أو الهيرومونيطيقا فهو مرحلة من مراحلها، وهى منهج هذا التفسير وأصوله وأحكامه وقواعده والنظرية التى تحكمه، وهى وفقاً للفيلسوف الفرنسى بول ريكور Paul Ricoer عملية فك لشفرة الرموز بالإنتقال من المعنى المرئى المباشر أو الظاهر بوضوح إلى المعنى الكامن أو الخفى وسواء أكانت هذه الرموز أحادية المعنى أو متعددة المعنى وهى الأكثر أهمية للهيرومونيطيقا والغاية القصوى لها هى "الفهم الجيد للمؤلف أكثر من فهم نفسه... وهو ما كان ذا أهمية بالنسبة لياوس لأنه ينسجم واهتمام النظرية الحديثة (التلقى) التى تركز على فعل الفهم وتعتقد أنه جزء أساسى من المعنى"[٥].

---

(١) آلاء داود: ٢٠١٢، مرجع سابق، ص ٣٥-٣٦.
(٢) عادل مصطفى: ٢٠٠٧، "فهم الفهم مدخل إلى الهيرومونيطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص ٢٤.
(٣) خالد وهاب: ٢٠١٦، مرجع سابق، ص٢٩.
(٤) روبرت هولب: ٢٠٠٠، مرجع سابق، ص ٨٧.
(١) ناظم عوده خضر:١٩٩٧، مرجع سابق، ص٩٩.

ج- سيسيولوجيا الأدب:

ساهمت آراء ليولوفنتال فى المنهج السيسيولوجى للنقد فى بلورة بعض الأسس التى قامت عليها نظرية التلقى من حيث الإهتمام بالمتلقى وثقافته والطبقة الإجتماعية التى ينتمى إليها بل أن جان إيف تاديه يذكر فى كتابه النقد الأدبى فى القرن العشرين "أن نظرية التلقى تنشأ عن السوسيولوجيا"[١].

فالفرد هو البنية الأولى التى يتكون منها المجتمع، فمن المؤكد أن عملية تلقيه للعمل الفنى تتأثر بتكوينه الثقافى والإجتماعى، فالتلقى بالنسبة لليولوفنتال قوة مكيفه إجتماعياً ونفسياً وهو عملية فهم وتحليل وتكيف وتغيير بين المتلقى والمجتمع. لذا كان من مبادئ فنون ما بعد الحداثة تحطيم الحواجز بين الفن والحياة والمجتمع حيث خرج الفنان عن نطاق الأعمال الفنية المعلقة على الجدران داخل قاعات المتاحف والمعارض إلى الواقع الخارجى والطبيعة بدون عداء، وساهم فى ترسيخ علاقة جديدة بين الفنان والمتلقى قائمة على الفهم والحوار والتفاعل الجماعى، فتحول الفن من مبدأ الفردية إلى الجماعية.

٤- مفاهيم نظرية التلقى:

يمكن استخلاص مجموعة من المبادئ والمفاهيم التى صاغتها آراء النقاد فى نظرية التلقى من أجل تحديد دور المتلقى والطرق التى يتم بها استقبال الأعمال بدلاً من التركيز على عمله إنتاج النص أو العمل ذاته وذلك كالتالى:

- المتلقى هو نقطة البداية فى أى منظور لفهم العمل الأدبى، ولا يمكن التوصل إلى قصد ومعنى العمل الإ إذا شارك المتلقى فى بناء وإنجاز المعنى بمشاركة فعالة وقوية تجعله طرفاً فى تأويله وتفسيره مستخدماً فى ذلك خبرته الجمالية ومرجعياته الثقافية والإيديولوجية.

- ليس للعمل الفنى فى حد ذاته "أى أهمية إنما تكمن أهميته فى اللحظة التى يلتقى فيها بالجمهور فتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل التلقى حيث يقوم المتلقى بدور فعال بنسجه لعلاقات مختلفة"[٢] مع العمل.

- لا يمكن الوقوف على معنى العمل من خلال تحديده ووصفه بشكل سطحى مباشر لكن لابد للمتلقى أن يقوم بإكتشافه بواسطة فك التشفير ومن هنا كان الإرتباط القائم بين نظرية التلقى ومنهج التأويل الهيرومونيطيقى وذلك مثلما سبق الإشارة من قبل.

- يظهر البعد الجمالى للعمل من خلال تنوع وإختلاف تأويلاته التى تتعدد بتعدد المتذوقين وتنوع إستجاباتهم التى تشكل جماليات العمل.

- تتنوع طرق الإستجابة للعمل الفنى حيث يمكن للمتلقى الإكتفاء "بإستهلاكه أو نقده أو الإعجاب به أو رفضه أو الإلتذاذ بشكله، أو تأويل مضمونه أو تكرار تفسير له مسلم به، أو محاولة إيجاد تفسير جديد له ... كما يمكنه أن ينتج لنفسه عملاً جديداً"[٣].

- تنقسم عملية التلقى إلى ثلاث مراحل وفقاً لتقسيم حبيب موسى[٤]:

---

(٢) جان إيف تاديه: ١٩٩٣، " النقد الأدبى فى القرن العشرين"، ترجمة قاسم مقداد، وزارة الثقافة، المعهد العالى للفنون المصرية، دمشق، ص ٣٨٧.

(٣) ناظم عوده خضر:١٩٩٧، مرجع سابق، ص١٤٤.

(٤) هانس روبرت ياوس:٢٠٠٤، مرجع سابق، ص١٠١.

(١) حبيب موسى: ٢٠٠٧، "نظريات القراءة فى النقد المعاصر"، منشورات دار الأديب، وهران، ص١٦٢.

- مرحلة ما قبل التلقى: أى المرحلة الأولى قبل ظهور العمل الجديد وهى مؤطره بما يسمى أفق التوقع (انتظار) الجمهور والذى تحكمه المعايير الفنية والجمالية السائدة.
- عملية التلقى: مرحلة الفهم والإدراك التى تتمازج فيها الذات مع الموضوع.
- ناتج التلقى: مرحلة الحوار والتفاعل مع الأثر الأدبى أو الفنى وفيها ينتاب المتلقى مشاعر وإنفعالات مختلفة أو ما يسمى بكيمياء التلقى.

- اعتبار مفهوم أفق توقع الجمهور هو أساس عملية التلقى والتفسير وهو مصطلح صاغه ياوس أطلق عليه عدة مسميات منها أفق الإنتظار، مسافة التوتر، أفق البناء، أفق خبرة الحياة وهو مفهوم فلسفى يعنى ويهتم بالفكرة السابقة عن شئ ما بالإعتماد على الخبرة الثقافية والمعرفية للمتلقى، والمتشكله فى ذهنه من خلال إطلاعه المستمر واحتكاكه المباشر بأعمال الفن فهو مفهوم " يضع منظومه التوقعات والإفتراضات السياقية التى تكون مترسبه فى ذهن المتلقى حول عمل ما، وهى فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدد حول عمل محدد وقد تكون تصورات يحملها جيل"[١] أو فئة من المتلقين. ويعرف بشرى موسى صالح أفق التوقع بأنه "الفضاء الذى يتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوط الأساسية للتحليل ودور المتلقى فى إنتاج المعنى عن طريق التأويل الذى هو محور اللذه[٢].

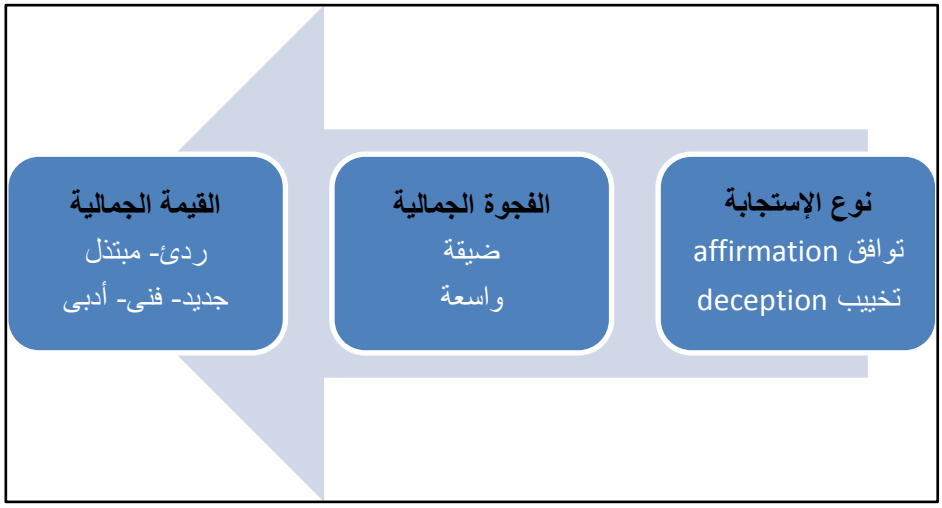
ويتشكل أفق توقع المتلقى من ثلاث روافد أساسية هى:

- التجارب السابقة (الخبرة الفنية والجمالية) التى اكتسبها الجمهور وتمرس عليها من خلال التجربة المباشرة مع النمط أو الإتجاه الذى ينتمى إليه العمل.
- الأشكال واللوحات الفنية السابقة التى يفترض معرفتها فى العمل الأصلى من خلال مفاهيم التداخل/التحاور/التشاكل ضمن آليات مصطلح التناص النقدى.
- التعارض بين اللغة الفنية والعملية اليومية أى "التعارض بين العالم التخيلى والواقع اليومى"[٣].

ويرتبط مفهوم أفق التوقع بمفهوم آخر هو أفق توقعات النص أو أفق العمل الذى يتكون من لغة الشئ سواء أكانت أدبية أو فنية من حيث تشكيلاتها وإيحائتها وتناصها ومن التراكيب والصيغ الصورية ومن التكرارات والإيقاعات وغيرها، ويصبح مقدار الفارق بين هذين الأفقين وهو ما أطلق عليه ياوس المسافة الجمالية فهى "البعد القائم بين ظهور الأثر(العمل) نفسه وبين انتظاره ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال الجمهور على الأثر أى من تلك الأحكام النقدية التى يطلقونها عليه"[٤] والمقياس الذى يقاس به جودة العمل وقيمته.

---

(٢) عبد الله محمد: ١٩٩٤، "القصيده والنص المضاد"، المركز الثقافى العربى، بيروت، ص١٦٤.
(٣) بشرى موسى صالح:٢٠٠١، نظرية التلقى أصول وتطبيقات، المركز الثقافى العربى، ص٤٥.
(٤) بشرى موسى: مرجع سابق، ص ٤٦.
(٥) عبد الرحمن تبرماسين وآخرون: ٢٠٠٩، "نظرية القراءة المفهوم والإجراء"، بحث منشور، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث فى نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكره، الجزائر، ص ٣٩.



شكل (١)
رسم تخطيطى يوضح أنواع الإستجابة والقيمة الجمالية

وقد حدد ياوس فى كتابه جمالية التلقى نوعان أساسيان من أنواع الإستجابة المحتمل حدوثها عند تلقى العمل شكل (١) وهما استجابة تتوافق مع أفق انتظار المتلقى وإستجابة أخرى تخيب أفق انتظاره، كما تتحدد قيمة العمل "بدرجة انزياحه الجمالى عن أفق الإنتظار المعهود أى بمدى تعطيله للتجربة السابقة وتجاوزه لها وتحريره للوعى بتأسيس إمكانات جديدة للرؤية والتجربة فالقيمة الجمالية للعمل تكون أكبر كلما كان تغيير الأفق السابق ضرورة ملحه يتطلبها استقبال هذا العمل وفهمه وعلى العكس من ذلك فكلما تضاءلت المسافة الجمالية لم يقتض العمل الجديد أى تغيير فى الأفق بل استجاب تماما للإنتظار المألوف والمستقر فإنه يقترب حين إذن من ميدان التسليه البسيطة والفن الإستهلاكى Kitch"[(١)].

وهو ما يؤكد بدوره على أهمية توافر عامل الجده والتنوع فى التجارب الفنية لإثارة دهشة المشاهد وتجنب ألفته بالصياغات والأساليب الفنية المعتادة والتقليدية لكسر أفق توقعه فتمتع العمل بقدر من الغرابة واللامألوف يساهم فى تعميق متعة المتذوق.

ثانيا: التلقى فى فنون المشاركة:

١ـ البدايات الأولى لفنون المشاركة:

ترجع بدايات فكرة مشاركة المتلقى فى بناء العمل الفنى وإنخراطه فى عمليات الحوار والمناقشة والتفاعل من خلال حضوره الذهنى والمادى كعنصر فعال فى بنية العمل، إلى فن الحدث Happening بعروضه الحدوثية حيث يعرف ألان كابرو Allan Kaprow لفظ الحدث عام ١٩٥٩م بالشئ الذى يحدث أو يقع، وقد ظهر هذا المسمى لأول مرة فى الستينيات من القرن العشرين لوصف العروض والأحداث والمواقف الفنية التى تعتمد على الإرتجال والعفوية لإثارة التفاعل من جانب الجمهور.

وقد ظهرت هذه الحركة فى مدينة نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية وانضم إليها عدد من الفنانين مثل جيم دينJim Dine رد جرومز Red Grooms كليس أولدنبرج Claes Oldenburg ، ويعتبر عمل الفنان ألان كابرو "١٨ حدث فى ستة أجزاء أول عرض حداثى أقيم فى جاليرى

(١) خالد وهاب:٢٠١٦، مرجع سابق، ص ٥٧.

روبين فى نيويورك شارك فيه المشاهدين كجزء من الحدث الفنى"[١] وقد عرف كابرو من خلال عمله السابق فن الحدث بأنه "تجميع لأحداث تم أداؤها أو إدراكها أكثر من مرة وفى أكثر من مكان وهذا يعنى أن بيئة العمل تتفاعل على يد المؤدين والمشاهدين"[٢] حيث تعتمد العروض الحدوثية بشكل أساسى على مشاركة الجمهور مع الدمج بين مختلف الأساليب والتقنيات والوسائط التعبيرية، والجمع بين المفاهيمية والأدائية والبيئية من خلال استخدام تقنيات التوليف والتجميع "والاعتقاد فى مشروعية الصدفة فى الفن الذى لا يخضع للمفاهيم التقليدية عن الوحدة العضوية المتكاملة وللجمهور دوره هنا فى إعادة ترتيب البيئة والأشياء جاهزه الصنع دون التقيد بتصنيفات الفن الشكلية التقليدية بل بإتباع طرق أساسها التبادل بين الأنشطة والأفكار وذلك يزود العروض الحدوثية بعناصر التشويق"[٣] حيث تعبر عن معانى الجده والإقتحام واللاتقليد.

كما ساهمت إتجاهات ما بعد الحداثة منذ ظهورها فى السبعينات والثمانينات من القرن العشرين فى ترسيخ الأفكار الفنية الطليعية التى أتاحت الفرصة للجمهور للتفاعل المادى مع العمل الفنى حيث انتقل الفن إلى الشوارع والميادين، وأصبحت الفكرة غاية العمل الفنى. فأقيمت العروض والمشروعات الفنية التشاركية فى الولايات المتحدة الأمريكية منذ ثمانينات القرن الماضى من خلال تجارب مجموعة من الفنانين من أمثال Rirkrit Tiravanija وإسهامات الفنانة مارى جين يعقوب Mart Jane Jacob فى إعادة تحديد العلاقة بين الفن العام Public Art والجمهور فى الولايات المتحدة الأمريكية وتوجيه أنظار الفنانين نحو أنماط الفنون التشاركية حيث أقامت مارى فى عام ١٩٩١م مشروعاً فنياً بعنوان أماكن فى الماضى Places in the past فى مدينة Charleston بجنوب كاليفورنيا شارك فيه عدداً من الفنانين منهم الفنانة آن هاميلتون Ann Hamilton.

ومشروع آخر فى شيكاجو بعنوان الثقافة فى الفعل Culture in action فى عامى ١٩٩٢، ١٩٩٣م، ودعت من خلاله الفنانين لإنتاج صيغ فنية متنوعة (منحوتات تفاعلية- عروض حدوثية) للتعبير عن بعض القضايا الملحه فى هذه المجتمعات كالعنصرية- التشرد وغيرها، وقد أعيد إحياء هذا المشروع مرة أخرى من خلال تنظيم سمبوزيوم عام فى شيكاجو عام ٢٠١٣م بمناسبة مرور عشرين عاماً على مشروع مارى وذلك للتأكيد على أهمية المشاركة فى الفن حيث يشير الفن التشاركى إلى "مجموعة من ممارسات الفنون يتم من خلالها التركيز على دور المشاهد فى الإدراك المادى أو النظرى واستقبال العمل الفنى، فالعنصر الرئيسى لفنون المشاركة يتمثل فى المشاركة الفعالة من قبل المتلقى، وتمثل العديد من صور الفنون التشاركية بشكل أولى دور التعاون فى إنجاز العمل الفنى ويتم تجاهل دور الفنان المحترف كمبدع فريد أو صاحب عمل فنى ويشمل مصطلح الفنون التشاركية مجموعة من الممارسات الفنية التى تنعكس فى الضرورات الاجتماعية والسياسية والجغرافية والاقتصادية والثقافية مثل فنون المشاركة وأنواع جديدة من الفن العام وفن المجتمع والفن الحوارى"[٤].

---

(1) Amy Dempsey: 2002, "The Essential Encyclopedia Guide to Modern Art Styles, Schools Aand Movements", Thames and Hudson, London p222.

(٢) هويدا السباعى:٢٠٠٨، "فنون ما بعد الحداثة فى مصر والعالم"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٢٦٥.

(٣) محسن عطيه: ٢٠٠٧،"التفسير الدلالى للفن"، عالم الكتب، القاهره، ص ٨٥.

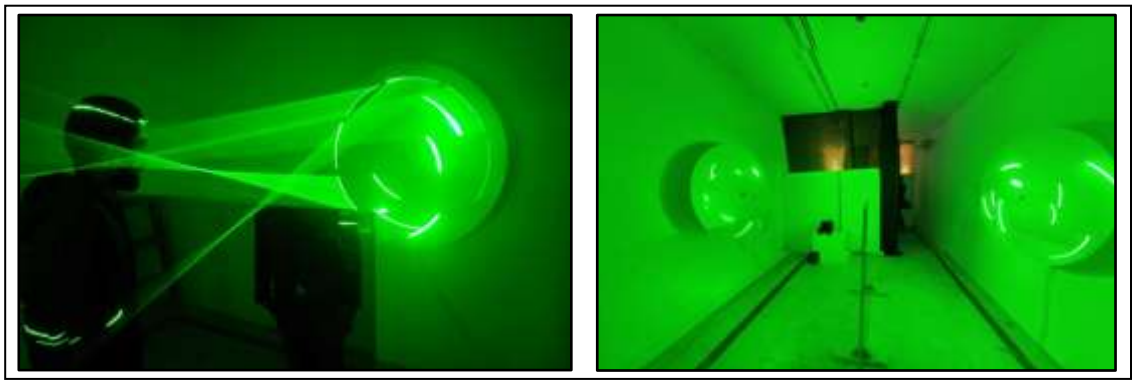
(4) Brian Hand:2010, "what is participatory and relational art", Irish museum of modern art IMMA, Ireland, p 4.

٢- ماهية فنون المشاركة:

يشير مفهوم فنون المشاركة إلى الممارسة الفنية التى تعتمد فى المقام الأول على الاستقبال والتفاعل النشط من قبل الجمهور للإدراك الفعلى والمفاهيمى للعمل الفنى، مع عدم وضوح الخط الفاصل بين الفنان/المتلقى، وعادة ما تتضمن فنون المشاركة وسائط تعبيرية متعددة تنطوى على التعاون بين مجموعة من الفنون المختلفة سواء البصرية، السمعية، أو الأدائية وتشمل أيضاً على مبدأ التعاون بين المؤسسات غير الفنية مثل منظمات التنمية المجتمعية والسلطات المحلية "ويمكن أن يتخذ العمل الفنى الناتج أشكالاً عديدة بسبب الطبيعة التعاونية لفنون المشاركة وقد يشمل هذا حدثاً أو موقفاً او أدائاً بدلاً من إنتاج فنى مادى معين، وغالباً ما تترجم التفاعلات التى تنشأ عن تلك الممارسات الفنية إلى وسائط وثائقية مثل التصوير الفوتوغرافى أو الفيديو أو التسجيل النصى"[١].

وتعتبر علاقة الجمهور بالعمل الفنى محوراً رئيسياً لأنماط أو أشكال فنون المشاركة حيث يصف الفنان Liam Gillick فنه (بأنه مثل الضوء فى الثلاجة فإنه يعمل فقط عندما يكون هناك أشخاص يفتحون الباب، وبدونهم هى ليست فناً أنها شيئاً آخر فى غرفة).

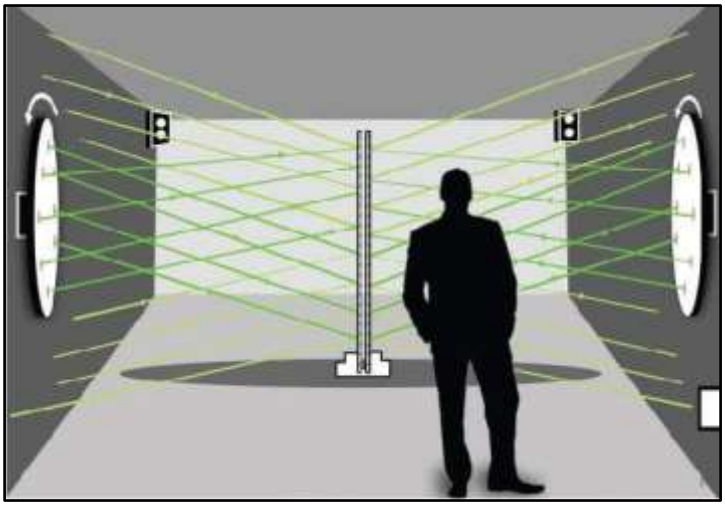
يعد عمل الفنان محمد حسام بصالون الشباب ٢٧، عام ٢٠١٦م والفائز بجائزة منحة الأكاديمية المصرية بروما شكل (٢،٣)، أحد نماذج فنون المشاركة التى تعتمد على فاعلية المتلقى، وتشترط وجوده لإتمام وتحقق فكرة العمل الذى يحمل عنوان تصدام Collision، ويتبع العمل فن التجهيز فى الفراغ، معتمداً على التزاوج بين مجموعة من الوسائط المتعددة السمعية والبصرية (وحدات إضاءه ليزر- سماعات حائطية- مرايا- اسطوانات خشبية- جهاز حساس sensor)، لتجسيد مفهوم العمل الذى يتناول قضية الصراع بين القديم والجديد واختلاف الثقافة والفكر بين الأجيال، ذلك الإختلاف الذى ينتج عنه التصادم والنزوع نحو السيطرة الفكرية وعدم القدرة على التعايش وتقبل الآخر، ويوضح الفنان ذلك بقوله (الصراع بين التقليد وكل ما هو جديد شئ مستمر وغير منتهى ويزداد مع تصاعد حده الحوار بين المجتمع المحيط المتمسك بكل ما هو تقليدى وقديم، وينتهى الصراع دائماً بالتصادم مع الطرف الآخر. والصراع مع المجتمع التقليدى المحيط هو صراع دائم والرغبة فى التجديد والتغيير هى دائماً نقطة الخلاف والتصادم حيث لا يوجد نقطة مشتركة للإتفاق).



شكل (٢)
محمد حسام، تصادم، تجهيز فى الفراغ، صالون الشباب، ٢٠١٦م
نقلاً عن https://www.behance.net/gallery/46598825/Shift-Light-Installation

(1) Brian Hand:2010, ibid, p4-5.

وقد استطاع الفنان صياغة العمل بطريق غير مباشر وأسلوب مفاهيمى ما بعد حداثى من خلال تثبيت دائرتات كبيرتان على جدران قاعة العرض يقابل كلا منهما الآخر، وموصل بهما جهاز حركة (موتور) ووحدات ليزر، يتوسط القاعة فاصل أو حاجز من المرايا وتحتوى أيضاً على جهاز حساس (sensor) يعمل عند دخول المتلقى للقاعة فينقل الإشارة لتلك الدوائر المبرمجه فتنطلق فى حركة من الدوران السريع المستمر وتندفع منها بقوة أشعة الليزر-فى كناية عن حدة الصراع والتصادم- لتتقاطع وتسقط على المرايا ثم تنعكس ثانية على الحائط ويصاحب ذلك تأثيرت صوتية صاخبة تدعم فكرة العمل، وفجأة تتوقف الحركة ويسود الظلام أرجاء القاعة ليعاود العمل مرة أخرى عند دخول شخص آخر.



شكل (٣)
رسم تخطيطى يوضح العمل التجهيزى التفاعلى للفنان محمد حسام، الحائز على منحة الأكاديمية المصرية بروما

وتعتبر قضية الصراع أو التصادم التى جسدها الفنان فى عمله أحد المشكلات الثقافية والفكرية التى يعانى منها المجتمع الراهن وقد تناولها العديد من الكتاب والنقاد منهم الناقد محسن عطيه الذى أكد على أهمية قبول الآخر"من أجل إدراك الذات ومن أجل تدعيم مبادئ المشاركة والتعايش السلمى. كما أن نشر ثقافة قبول الآخر هو قطعاً السبيل لترسيخ مبدأ الحوار واحترام الرأى المعارض لضمان الحرية الفكرية، أما مصير عدم قبول الآخر وفرض الرؤية الآحادية بالقوة فإنه سوف ينتهى إلى نوع من الفكر إقصائى وإلى الإحساس بالكراهية بين الناس"[(١)]، وربما إتساع دائرة الصراع.

وتطرح الفنانة آن هاملتون Ann Hamilton فى عملها حدث من الخيط The event of the thread عام ٢٠١٢م شكل (٤)، الذى أقيم على مساحة ضخمة بمؤسسة أفينو أرمورى بارك الثقافية فى مدينة نيويورك The park avenue armory، عدة مفاهيم تتعلق بالحرية، الحنين إلى الماضى، الدمج الإجتماعى، وقد جمعت الفنانة فى عملها التشاركى والمجهز فى الفراغ بين عناصر ووسائط متعددة كثيرة، بدت متناقضة فى وجودها معاً، حيث يتألف العمل من اثنان وأربعين أرجوحة معلقة من سقف بيضاوى الشكل بواسطة سلال حديدية على ارتفاع ٧٠ قدم، ويتوسط القاعة قطع ضخمة من أقمشة بيضاء اللون مثبته فى السقف من خلال مجموعة حبال وقد تركت تلك الأقمشة لتنساب وتتدلى نحو الأرض. وتتيح هاملتون للجمهور القيام بتجربة مباشرة وحقيقيه مع العمل حيث تدعوهم للتأرجح وهو ما آثار إعجاب الزوار على اختلاف أعمارهم (أطفال- شباب- شيوخ) حيث

(١) محسن عطيه: ٢٠١٣، "الفن سبيل قبول الآخر"، مقال منشور، مجلة المحيط الإلكترونية، القاهرة.

علقت إحداهن على العمل بقولها (إنه شعور رائع وكأننى اتحلق وقد فقدت فى مكان ما بالسماء فى منتصف مانهاتن) فإنطلاق الفرد للأمام وارتداده للخلف مرة أخرى فى حركات تبادلية متكررة وسريعة يولد الشعور بالتحرر من الجاذبية الأرضية فى محاولة للمس السماء واستعاده عالم البراءة والطفولة.

وقد كان لإستخدام هاملتون لقطع القماش البيضاء الضخمة عدة معانى ودلالات توضحها بقولها "يمثل القماش العمارة الأولى للجسد، إنه يحمى وقد يخفى أو يكشف أيضاً، وهو يحمل أوزاننا، ونلف به بعد الولادة ونغطى به بعد النوم والموت، كما يرمز القماش المنقوش إلى الدولة أو المنظمة ووجود الصليب الأحمر على مساحة بيضاء هو علامة دولية للمساعدة، والقماش الأبيض يمكن أن يشير إلى صورة الشبح أو الوحش أو إشارة إلى الهدنة"[١].

شكل (٤)
آن هاملتون، حدث من الخيط، عملى تشاركى مجهز فى الفراغ، أفينو أرمورى بارك، نيويورك، ٢٠١٢م
نقلاً عن http://www.annhamiltonstudio.com/projects/armory.html

ويثير دهشة المشاهد للعمل وجود طاولة خشبية تتوسط قاعة العرض يجلس عليها اثنين من القراء، يقرأون للجمهور بصوت عال مجموعة عبارات ونصوص ولفائف ورقية توحى بالقدم نوعاً ما، أمامهم أيضاً أزواج من الحمام وضعوا داخل أقفاص خشبية، فى إشارة أخرى إلى ذكريات الطفولة حيث يقضى الأبناء عادة عدة ساعات يستمعون إلى قراءة الأجداد للقصص فى حميمية

(1) http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/armory/Ann_statement_final.pdf

شديدة، وفى الجانب المقابل لهذا القارئان وفى الطرف الشرقى من القاعة يوجد كاتبة تجلس أيضاً أمام منضدة خشبية تكتب رسائل ويتاح للزوار التفاعل مع المحتوى المكتوب فى اللفائف الورقية من خلال عدة طرق سواء عن طريق البث الصوتى المباشر أو عن طريق التسجيل الصوتى حيث وضعت أكياس من الورق المحمول باليد والمتصل بسماعات يمكن للجمهور الجلوس على مقاعد وضعت عند أطراف القاعة للإستراحة والاستماع للمادة المسجله.

وفى نهاية كل يوم من العرض يقوم أحد الأشخاص بالغناء من شرفه مطلة على فناء القاعة الكبيرة حيث تختلط الموسيقى والغناء بأصوات القارئان وهديل طيور الحمام وصوت فعل التأرجح للجمهور ذلك فضلاً عن احتواء العمل على جهاز عرض للإسطوانات الموسيقية.

وقد جمعت تجربة مباشرة الجمهور للعمل بين الحضور المادى والذهنى من خلال المشاركة الفعلية والحضور الذاتى، حيث يمثل المتلقى جزء من بنية العمل المجهز فى فراغ القاعة الكبير، وذلك من خلال قيامه بفعل التأرجح وما صاحبه من أبعاد وجدانية وإنفعالية جذبت مختلف فئات المجتمع ثم التنقل داخل المكان الواسع من أجل الرغبة فى اكتشاف عناصر العمل الأخرى حيث تأمل الطيور والاستماع إلى الموسيقى وقراءة النصوص بما تستدعيه تلك المشاهد من جوانب ذهنية تتعلق بالخبرات والتجارب الحياتية المختلفة للجمهور التى تتعدد وتتنوع بإختلاف الثقافة، المعرفة، المرحلة العمرية، وفقاً لقصدية المشاهد وبذلك يقبل العمل تعددية التفسيرات والتأويلات كما يتميز برؤيته التوليفية التى دمجت بين عناصر هجينية مختلفة وغير معتادة فالمعانى والحركات والأصوات والأضواء جميعها هو نسيج يؤلف الفعل الإجتماعى ومن ثم قصدية الفنانة هاميلتون من مسمى عملها (حدث الخيط).

وفى عمل آخر للفنانة هامليتون بعنوان الحواس المشتركة The common senses عام ٢٠١٤م فى جاليرى كورتيسى هنرى آرت Courtesy Henry art gallery فى واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية شكل (٥)، يدعم مبدأ مشاركة المتلقى الذى أسندت إليه مهام متعددة أثناء فترة عرض المعرض الفنى. حيث يمكن إعتباره معرضاً متحفياً مؤقتاً أقامته الفنانة بالتعاون مع جامعة واشنطن ومتحف بيرك Burke للتاريخ الطبيعى والثقافى، فقد تم اختيار بعض العناصر المادية المعروضه بالعمل من مقتنيات تلك المؤسسات (عينات حيوانية محنطة- صور فوتوغرافية- أزياء قديمة- جلود وأصواف حيوانات- نسيج لخيوط دودة القز- ريش طيور) ويشعر المتذوق عند إرتياد قاعة العرض بشئ من الإرتباك حيث أقيم المعرض على مساحة ضخمة وفى قاعات متعددة، احتوت إحداهن على واجهات عرض متحفية تضم مجموعة العناصر السابق ذكرها، بالإضافة إلى عدة نسخ من كتب مطبوعة على ورق مقوى منفصل الصفحات حيث دعت هامليتون الجمهور لإلتقاط الصفحات المفضلة لديهم والإحتفاظ بها كما احتوت القاعة على أغطيه من الصوف علقت على قضبان خشبية منخفضة ومثبته على الجدران أتيح للجمهور أيضاً الإحتفاظ بها.

وفى قاعة أخرى كبيرة، علقت على الجدران الآلاف من الصور المطبوعة على ورق الصحف لطيور وحيوانات محنطة مختلفة الأنواع، ويستطيع الزوار أيضاً نزع وإلتقاط أيا منها، ومن أجل تحقيق مزيد من الإتصال بين المتلقى والعمل تم دعوة الجمهور لإلتقاط صور شخصية لهم، ثم القيام بطباعتها وعرضها لتصبح جزء أساسياً من المادة (الصور) المعروضه على جدران القاعة كما طرحت الفنانة الدعوة للمتطوعين من الزوار للتنقل والسير داخل قاعات العرض للغناء وقراءة الكتب المعروضه بصوت عال، وفى قاعة ثالثة سمح للجمهور بالجلوس أو التمدد على الأرض للإستمتاع بالهواء المتدفق من عشرين آلة بولرويرز Bullroarers متحركة مستوحاه من أحد الآلات التى استخدمتها الشعوب القديمة فى اليونان للإتصال عن بعد وعبر آلاف الأميال.

شكل (٥)
آن هاملتون، الحواس المشتركة، جاليرى كورتيسى هنرى آرت، واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية، ٢٠١٤م
نقلاً عن http://www.annhamiltonstudio.com/projects/the_common_SENSE.html

ويتميز العمل بطابعه المفاهيمى فعلى الرغم من تعددية العناصر المادية المكونة للعمل المجهز فى الفراغ واختلاف طبيعتها، وتناقضها وغرابة إجتماعها معاً إلا أنها تتضمن قاسماً مشتركاً يثير تساؤلات المتذوق ويطرح عدة معانى ومفاهيم تتعلق بالتاريخ- الإتصال الذاتى والجمعى- نقد الإستهلاك السلبى للطبيعة – العلاقة مع الآخر. وتؤمن الفنانة بحاجة الجمهور للشعور بالتقارب والتفاعل والقيام بتجربة لمس المعروضات أيضاً والتى يفتقدها المتذوق فى أغلب الأحيان أثناء مشاهدته للمتاحف والمعارض الفنية ومن ثم تحطيم القيود والحدود الفاصلة بين الفنان/ العمل الفنى/ المتلقى.

ويمكن تناول بعضاً من أشكال أو أنماط فنون المشاركة بالشرح والتوضيح كالآتى:

١- الفن الناشط/ فن الناشطين Activist Art:

هو فن قائم على الحدث، يهدف إلى نقد الأنظمة السياسية القمعية والتدخل المباشر فى هياكل السلطة من خلال توظيف الأعمال الفنية الأدائية والمفاهيمية فى النطاق المجتمعى العام من خلال المظاهرات والاحتجاجات وكتابة اللافتات وتوزيع النشرات وذلك لتوجيه نظر أفراد المجتمع نحو مظاهر الظلم السياسى والإجتماعى. ويعرف متحف تيت للفنون بلندن هذا النمط من فنون المشاركة بأنه "الفن القائم على فعل الحدث من أجل معالجة القضايا السياسية والإجتماعية والهدف منه خلق أعمال تمثل شكلاً من أشكال التداول السياسى والإجتماعى والتعامل بنشاط مع هياكل السلطة الثقافية بدلاً من تمثيلها أو وصفها ببساطة"[١].

وتوضح الفنانة تانيا بروغيرا – أحد فنانى هذا النمط- رأيها بقول (لا أريد الفن الذى يشير إلى شئ، أريد الفن الذى هو الشئ مانح السلطة للأفراد والمجتمعات، والذى يقع عموماً فى الساحات العامة مع الفنانين الذين يعملون بشكل وثيق مع المجتمع لتوليد الفن).

(1) http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/activist-art

وقد أحدث عمل الفنانة تانيا بروغيرا Tania Bruguera تاتلين والهمس#٦ Tatlins whisper #6 عام ٢٠٠٨م شكل (٦) صدمة شديدة لجمهور متحف تيت للفنون بلندن الذى فوجئ عند دخوله لساحة المتحف الكبيرة بوجود اثنين من رجال الشرطة بالزى الرسمى (إحداهما يمتطى جواد أبيض والآخر أسود اللون) يقومان بدوريات بوليسية بالمكان، ويسعى العمل الأدائى التشاركى إلى تفعيل مشاركة الجمهور للحدث حيث أن مسار حركة الشرطيين يؤدى إلى توجيهه حركة تجمعات الحضور والسيطرة عليها عن طريق استخدام ما لا يقل عن ستة طرق وأساليب يتبعها رجال الشرطة للسيطرة على الحشود مثل إغلاق مداخل ومسارات العبور، دفع الجمهور للأمام والخلف وفقاً لحركة الخيول أو تفتيت الجموع إلى عدة مجموعات. وذلك كدلالة رمزية تشير لنظم الاستبداد، السيطرة وقمع حريات الشعوب، وكضرورة للتأكيد على دور الفن فى تشكيل الوعى والثقافة المجتمعية حيث أصبحت تجربة الجمهور للحدث الفنى الحى مصدراً لفهم الحقائق والممارسات المختلفة سواء الإجتماعية أو السياسية أو غيرها بطرق مغايره عما يبثه الإعلام التقليدى وذلك عندما امتدت التجارب الإبداعية فى فنون ما بعد الحداثة والفنون المعاصرة "خارج حدود اللوحة لتتصل ببساطة مع الحياة نفسها وأصبح الفن يتم من خلال النموذج الحى نفسيه دون الحاجة إلى إعادة تمثيله ... وتتبلور فى هذه الآونة التعبير عن الإنسان والمجتمع والثقافة للكشف عن الجمهور الموضوعى بإستخدام أشكالاً عامة ذات دلالة رمزية لصور مجازيه أخضعها الفنان للتعبير عن معنى الواقع بهدف نقدى شامل وأصبح الفن يتراوح بين فنون تنتقد المجتمع وفنون هى ذاتها إجتماعية إذ تنتهى كثير من الأعمال بإنتهاء العرض الفنى وتبقى الفكرة فى ذهن المشاهد"[(١)].

شكل (٦)
تانيا بروغيرا، تاتلين والهمس#٦، متحف تيت للفنون، لندن، ٢٠٠٨م
نقلاً عن http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/activist-art

(١) أمل مصطفى إبراهيم: ٢٠١٤، "علم الجمال فلسفة الفن التشكيلى"، بدون تاريخ نشر، القاهره، ص١٦٨-١٦٩.

٢- فن العلاقات Relational Art:

ظهر هذا الفن معتمداً على مصطلح جمالية العلاقات (الجماليات العلائقية) Relational Aesthetics الذى صاغه الناقد الفرنسى نيكولا بوريورد Nicholas Bourriaur عام ١٩٩٨م فى كتاب له بنفس العنوان، وذلك لوصف الأعمال الفنية القائمة على التواصل والتبادل والمستوحاه من السياق الإجتماعى للعلاقات الإنسانية.

كما استخدم المصطلح أيضا "لتأكيد الدور النشط للحوار فى هذا النمط الفنى المنخرط إجتماعياً والمعنى بشبكة التواصل الإجتماعى والقائم على المناقشات والمعلومات المتبادلة بين الفنان والمتلقى مع إشراك الجمهور فى المناقشات والحوارات الفلسفية حول معنى الفن والغرض منه فى المجتمع، ودور الفنان وتجربة الجمهور كمشارك أساسى فى الحدث الفنى من أجل توطيد العلاقات بين الأفراد والعالم المحيط وفى ضوء ذلك رفض أنصار هذا النمط الفنى الإستراتيجيات غير التواصلية للفن التجريدى المستقل ذاتياً"[(١)]. من أجل التركيز على أهمية الحوار- التفاعل- التواصل بدلاً من الإنتاج المادى فى هيئة لوحة أو تمثال أو غيرها.

ويعتبر الفنان ريركريت تيرافانيجا Rirkrit Tiravanija أحد رواد هذا الفن فهو فنان مفاهيمى معاصر تايلاندى الأصل، ويفكك تيرافانيجا مفهوم الفن إلى مجموعة من العلاقات الإتصالية حيث التركيز على التفاعلات بين الفنان/الحدث الفنى/ المتلقى والسعى نحو خلق روابط وثيقة بين الفنان والمشاهد، كما تتصف أعماله بعدم وضوح الخط الفاصل بينهما فالفنان ذاته هو أحد المشاركين.

شكل (٧)

ريركريت تيرافانيجا، الحر، فى أعلى اليمين صورة العمل عام ١٩٩٢م بجاليرى ٣٠٣ فى نيويورك، بينما تمثل اللقطات الأخرى العمل عندما عرض عام ٢٠١٢م فى متحف الفن الحديث بنيويورك، نقلاً عن https://www.moma.org/collection/works/147206

(1) Brian Hand:2010, ibid, p 7.

ففى عمله المسمى الحر free الذى عرض لأول مرة عام ١٩٩٢م فى جاليرى ٣٠٣ بنيوريورك فى الولايات المتحدة الأمريكية ثم أعيد عرضه فى عدة مناطق أخرى بآسيا وأوروبا فى أعوام ١٩٩٥، ٢٠٠٦، ٢٠٠٧، وفى عام ٢٠١٢م أعيد عرضه فى متحف الفن الحديث بنيويورك. شكل (٧) ويتكون العمل من مجموعة وسائط متعددة وأشياء جاهزة الصنع objects تتضمن ثلاجة- مقاعد- منضدة- مكونات غذائية وأطمعة وعناصر أخرى استخدمت فى عملية إعداد وتجهيز كميات هائلة من وجبات طعام مكونة من (الأرز-الكارى-الخضروات) حيث تشارك زوار المعرض فى تناول الطعام وتبادل الأحاديث والمناقشات مع الفنان والحضور لتكوين معارف جديدة ومناقشة قضايا متعلقة بالفن فأصبح العمل وسيلة لخلق التفاعل الإجتماعى وطمس الحدود الفاصلة بين ثنائية الفنان/المتلقى- الفن/الحياة، ومثال على أسلوب الفن الذى يركز على التفاعلات البشرية بدلاً من التركيز على الأشياء المادية الثمنية ومفهوم التحفه الفنية والجماليات الفنية المعتادة، وذلك فى دعوة لجلب مظاهر الحياة اليومية داخل المتاحف والساحات والميادين العامة وإشراك الجمهور فيها، ففى فنون المشاركة لا يظل المشاهد فى دور المستهلك السلبى بل هو أكثر من ذلك حيث يشارك بفاعلية فى خلق العمل الفنى بإعتباره حدث إجتماعى وتلاحظ كاتى سيجل* katy siegel أن استهلاك المشاهد للوجبة هو فى حد ذاته جزء من العمل الفنى. وقد طرح تيرافانيجا تلك المفاهيم فى أعمال أخرى له منها عمله غداً هو السؤال Tomorrow is the question فى متحف الفن الحديث بموسكو روسيا حيث قام الزوار بالمشاركة فى لعب كرة البنج بونج

وفى عمل آخر له بعنوان الحساء/ لا حساء soup/no soup وهو عمل تشاركى مفاهيمى استغرقت مدة عرضه ١٢ ساعة فقط شكل (٨) حيث أقيم بساحة الصحن الرئيسى للقصر الكبير فى باريس Grand palais de Tokyo paris وتم من خلاله دعوة الجمهور للجلوس على طاولات خشبية ضخمة للتجمع وتبادل الحديث أثناء المشاركة فى عملية تناول الحساء المقدم لهم وفى تحدى لكل ما هو مألوف وشائع فى عالم الفن.

شكل (٨)
ريركريت تيرافانيجا، الحساء/ لا حساء، الصحن الرئيسى لقصر طوكيو، باريس، ٢٠١٢م
نقلاً عن https://lauramoralesl.files.wordpress.com/2013/01/5-soup-no-soup.jpg

* كاتبة وناقدة تعمل كأستاذ مساعد للفنون البصرية المعاصرة فى كلية هانتر Hunter College, CUNY بنيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية.

كما تميز الفنان كارستن هولر Carsten Holler بأعماله التشاركية التى تركز على فاعلية المشاهد وتدفعه إلى خوض تجارب فنية غير تقليدية تطرح طرقاً جديدة للرؤية والمشاركة، ففى عمله المجهز فى الفراغ بعنوان الآلة الطائرة Flying machine عام ١٩٩٦م، قام زوار المعرض بتجربة الطيران والتحلق فى الفضاء من خلال آلة الطيران التى ثبتها كارستن فى سقف قاعة العرض. وفى عمل آخر له سمى أومكربرييل Umkehrbrille بمعنى (النظارات رأسا على عقب) ٢٠٠١م، تم دعوة الجمهور لإرتداء نظارات خاصة تقوم بتحويل مسار الرؤية البصرية للعناصر المرئية لتصبح مقلوبة وذلك فى محاولة للدمج بين التجارب العلمية والفن حيث يشير "هذا التركيب التفاعلى إلى تجربة علمية تاريخية أجريت فى عام ١٨٩٠م من قبل عالم النفس جورج ستراتو George Stratton الذى استخدم نظاره مماثلة لعكس رؤيته البصرية"(١). ويطرح عمل كارستن وجهه نظر مختلفة تماماً عن تلك الرؤية المعتادة لمعارض الفن بل يقوم بإثارة تساؤلات المتذوق ودعوته للشك فى المعرفة الإنسانية الثابتة والقائمة على البناء الثقافى والحضارى والإجتماعى للبشرية حيث تبدلت وتحولت فى ضوء الدعوة "لرفض اليقين المعرفى المطلق والمنطق الطبيعى ورفض الحتمية الطبيعية"(٢) والحقيقة الموضوعية. وذلك وفقاً لبعض الأسس الفلسفية لمرحلة ما بعد الحداثة.

أما عمل كارستن الضخم الذى أقيم فى قاعة توربين Turbine بمتحف تيت للفنون بلندن بعنوان موقع الإختبار Test site عام ٢٠٠٦ شكل (٩)، فقد تحول إلى نشاط للعب، وإشراك رواد المتحف فى تجربة حياتية تعتمد على حضورهم المادى الجسدى، والذهنى والوجدانى أيضا حيث يتألف العمل من خمسة شرائح أنبوبية كبيرة امتدت بإرتفاع الطوابق العليا للمكان لتسمح بإنزلاق الزوار بداخلها من أعلى لأسفل فى محاولة لإنشاء مواقف تفاعلية حقيقية فى متاحف الفن وكوسيلة للتواصل بين العمل والمتلقى مع إتاحة الحرية للزائر لرفض أو قبول القيام بعملية الإنزلاق داخل الشرائح التى تثير مشاعر وإنفعالات متباينة لدى الجمهور بإختلاف فئته العمرية وخبرته ووجوده الذاتى داخل العمل الفنى حيث تعلق مؤرخه الفن دورثى فون Dorothea von hantelmann على العمل بقولها (أن تجربة الزائر ليست فقط جزء هاما من العمل بل هى تمثل العمل ذاته وأيضا معناه).

كما يوفر العمل للمتلقى تجربة ممتعة ومبهجة من خلال نشاط اللعب والتنفيس، فللعب وفقاً للفيلسوف الألمانى شيلر Friedrich von Schiller دوراً هاماً فى التجربة الفنية وفى إنتاج الفن، فجوهر الفن هو اللعب وإحساس المتذوق بجمال العمل الفنى يتوقف فى رأيه على مدى إندماج شعور المتذوق وتفاعله معه، ذلك التفاعل الذى تحول مع الفنون المعاصرة إلى مبدأ ممارسة التجربة المباشرة "التى تخضع للنظام الإنشائى والفكرى اللذين صاغهما الفنان ويوجهان بدورهما المتذوق بشكل مباشر أو غير مباشر نحو نوعية الممارسة داخل العمل سواء ممارسة حركية، بصرية، سمعية، ذهنية ووجدانية داخل الإطار الفراغى للعمل"(٣).

---

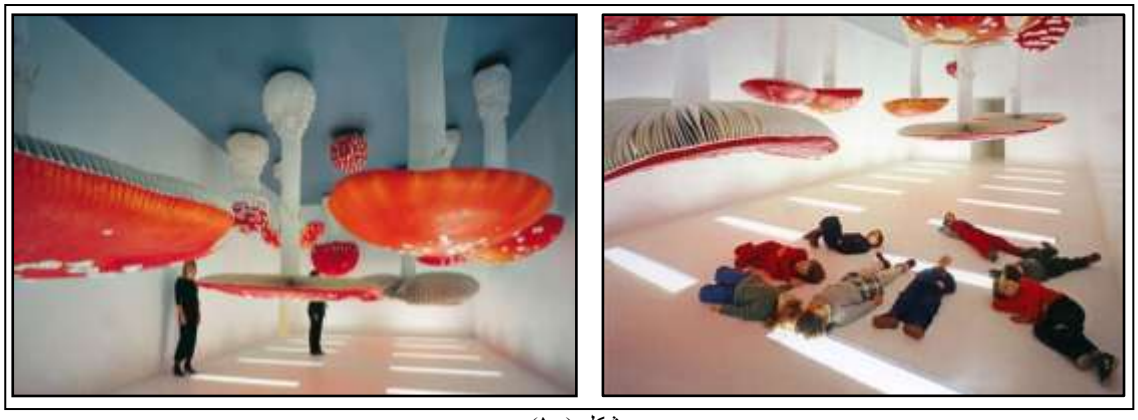
(1) Graham Coulter Smith: 2006," Deconstructing installation art (fine art and media 1986-2006), prepublication brumaria print , Madrid, p 75,

(٢) بدر الدين مصطفى: ٢٠١٣،" حالة ما بعد الحداثة فى الفلسفة والفن"،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهره.ص٦١-٦٢.

(٣) أمانى عادل: ٢٠١٦، مرجع سابق، ص٨٢.

شكل (٩)
كارستن هولر، موقع الإختبار، متحف تيت للفنون، لندن، ٢٠٠٦م
نقلاً عن -http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site

كما تبع كارستن ذلك النهج أيضاً من خلال عمل آخر له بعنوان أعلى وأسفل حجرة المشروم upside down mushroom room عام ٢٠٠٠م شكل (١٠)، وأعيد عرضه فى أعوام ٢٠١١، ٢٠١٤م فى مناطق أخرى، حيث دعى رواد المعرض للقيام بتجربة اللعب مع منحوتاته الضخمة والمجهزه فى الفراغ على هيئة نباتات كبيرة الحجم من المشروم، وقد تناثرت ووزعت فى أرجاء متعددة بداخل قاعة العرض.



شكل (١٠)
كارستن هولر، أعلى وأسفل حجرة المشروم، متحف الفنون فى ميلانو، إيطاليا، ٢٠٠٠م
http://www.visualnews.com/wp-content/uploads/2014/11/Carsten-Holler-Sculptures-2.jpg

٣- الشكل الجديد لفن العامة New genre public art:

ارتبط هذا النمط الفنى بمصطلح صاغته الفنانة الأمريكية سوزان لاسى Suzanne Lacy لوصف شكل من أشكال فن العامة * public art الذى يؤكد على الجماعية، المشاركة مع الجمهور وضبابية الحدود البينية بين مجالات الفنون المختلفة.

وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة لوصف عمل فنى أدائى فى متحف سان فرانسيسكو ثم استخدمته سوزان لاسى فى كتابها الشكل الجديد لفن العامة، حيث تعرف هذا النمط الفنى بأنه "فن بصرى يوظف الوسائط التقليدية وغير التقليدية لتحقيق الإتصال والتفاعل مع جماهير متباينة وعريضة فى ضوء تناول أحد القضايا ذات الصلة الوثيقة بحياتهم الخاصة ... متضمناً الدمج بين فنون مختلفة كفن التجهيز فى الفراغ، الأداء، الفن المفاهيمى، وفنون الميديا والوسائط المتعددة معتمداً على أفكار مستمدة من الحركات الطليعية، مع الإهتمام بتوسعه الإدراك الخاص بدور الجمهور، والاستراتيجيات الإجتماعية والفاعلية التى تتميز بها الفنون البصرية المعاصرة"(١).

وقد استخدم هذا المصطلح لوصف أعمال مشروع Culture in action عام ١٩٩٣م- سبق الإشارة إليه- حيث "تضمن سلسلة من الأعمال التى يمكن تعريفها بالفن العام الجديد (الشكل الجديد للفنون العامة) مثل عمل الفنان مارك ديون Mark Dion مع فريق شيكاجو للعمل البيئى الحضرى حيث أقاموا تجهيزاً فى الفراغ ارتبط بالمفاهيم البيئية"(٢).

وتقام الأعمال والعروض الفنية فى هذا النمط خارج الهياكل المؤسسيه وفى الساحات والميادين من أجل تحقيق مبدأ المشاركة المباشرة مع الجمهور لمواجهة أحد المشكلات أو القضايا الهامة، ففى شكل (١١) وهو عمل جماعى من تنفيذ الفنان الدنماركى الأيسلندى أولافور إلياسون Olafur Eliasson بالتعاون مع الجيولوجى الدنماركى مينيك روزينغ Minik Rosing من أجل إلقاء الضوء على أحد المشكلات المتعلقة بمخاطر الاحتباس الحرارى والتغييرات المناخية الحادثة على مستوى العالم، حيث يتكون العمل من ١٢ قطعة من الكتل الجليدية رتبت فى دائرة ووضعت خارج ساحة مبنى البانثيون فى باريس. وذلك لحث الجمهور على التفاعل مع الأزمة البيئية الراهنة، أثناء

---

* الفن العام هو مصطلح واسع يشير إلى الأعمال الفنية التي يتم إنشاؤها إما مؤقتاً أو بشكل دائم في الأماكن العامة، كمراكز التسوق والتجمعات السكنية الخاصة، والمستشفيات والمكتبات والحدائق العامة والمطارات وغيرها من المبانى والمنشآت، وهو ما يتيح لقطاع كبير من الجمهور مشاهدة تلك الأعمال.

(1)Suzanne lacy:1995, "Mapping the terrain- new genre public art", Bay Press, Washington, p19-20.

(2) http://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/new-genre-public-art

إنعقاد قمة الأمم المتحدة المعنية بالمناخ (COP21)، ويؤكد على ذلك قول الفنان (آمل أن يعمل هذا الفن فى الواقع على سد الفجوة بين البيانات والعلماء والسياسيين ورؤساء الدول وكيف يشعر الناس العاديون).

شكل (١١)

أولافور إلياسون و مينيك روزينغ، ساعة الجليد، قصر بانثون، باريس، ٢٠١٥م

نقلاً عن http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch

٤- فن المجتمع Community art:

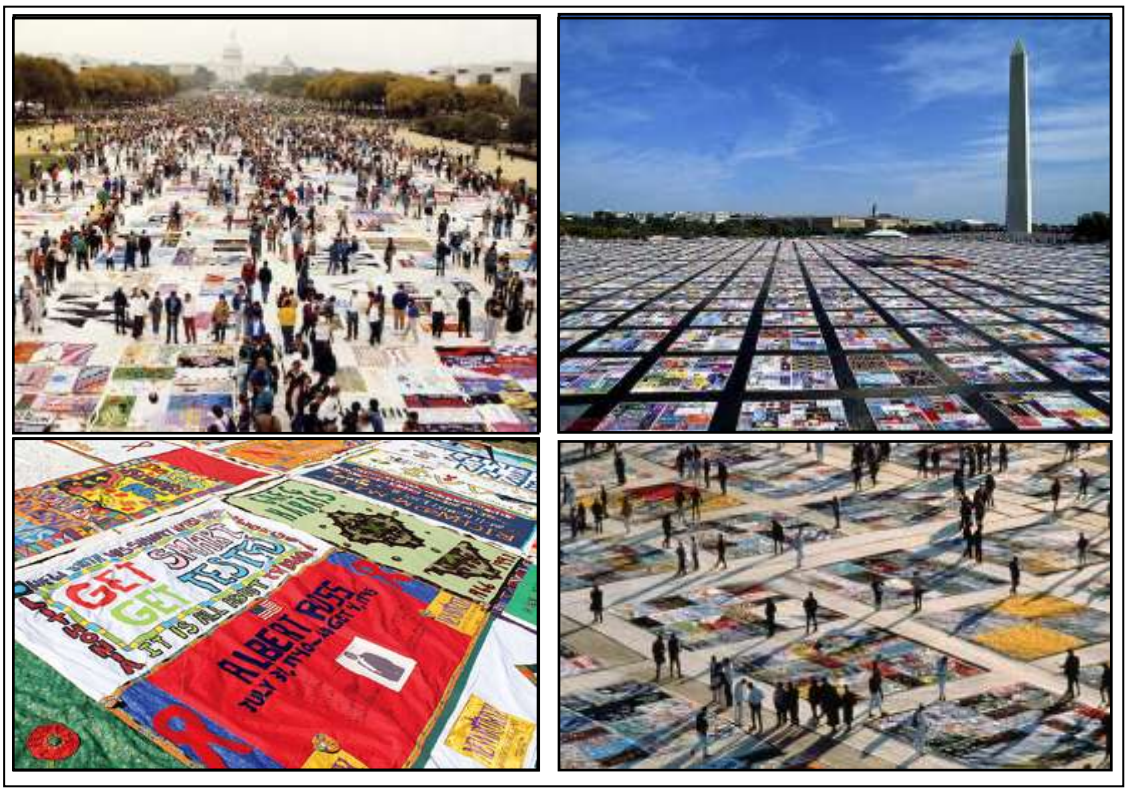
يعتبر من أقدم أنواع فنون المشاركة، ظهر فى السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين فى الولايات المتحدة الأمريكية، كندا، وإنجلترا كشكل من أشكال التعاون الفنى القائم بين الفنان والمؤسسات المجتمعية مثل جماعات التنمية المحلية، لمواجهة مجموعة من قضايا المجتمع كالفقر، الطبقات المهمشه إجتماعياً أو إقتصادياً وذلك من أجل زيادة الوعى بدور وإمكانيات الفنون كوسيلة للمعالجة وإحداث التغيير الإجتماعى وغالباً ما تتم "مشاريع الفنون المجتمعية على المستوى المحلى حيث التشاور والمشاركة فى كل جوانب المبادرة الفنية كأمر حتمى"(١).

ويعرف متحف تيت للفنون فن المجتمع بأنه نشاط فنى يقوم فى إطار مجتمعى يتميز بالتفاعل والحوار مع أعضاء المجتمع وغالباً ما يتضمن على مبدأ التعاون بين أحد الفنانين وأفراد غير متخصصين، وهو مصطلح يستخدم لوصف الممارسات الفنية التى يتم فيها توليد الثقافة والتعبير الفنى من قبل الأفراد والمجتمعات بدلاً من مؤسسات السلطة المركزية، وقد شملت المبادرات الأولى لهذا الفن الإستعانة بالفنانين التشكيليين والممثلين والموسيقيين للعمل داخل المجتمعات المحلية لتصميم وتنفيذ جداريات عامة وإقامة مسرحيات وإنشاء تجهيزات فراغية"(٢).

(1) Brian Hand:2010, ibid, p2.

(2) http://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art

ففى شكل (١٢) وهو يمثل مشروع الإيدز التذكارى الأسماء (نامس) Names الذى تم تصميمه عام ١٩٨٥م من قبل الفنان كليف جونز Cleve Jones، وشارك فى تنفيذه الآلاف من الأفراد المتطوعين، وهو عبارة عن غطاء (لحاف) يتكون من ٤٨،٠٠٠ لوحة يدوية مصنوعة بأساليب توليفية من وسائط متعددة تتضمن الأقمشة والخيوط، الجلود، البلاستيك والمعدن وغيرها وذلك لإحياء ذكرى الأشخاص الذين فقدوا حياتهم بسبب هذا الفيروس، ورفع مستوى الوعي بخطورة انتشاره وتقديم الدعم للمصابين به، فضلاً عن جمع التبرعات والأموال لمنظمات خدمة الإيدز المجتمعية، لزيادة تمويلها للوقاية من الإيدز. ويعتبر هذا المشروع الفنى التذكارى أكبر وأضخم مثال ينتمى لنمط فن المجتمع فى العالم، يبلغ وزنه ٥٤ طن، وقد تم ترشيحه في عام ١٩٨٩ للحصول على جائزة نوبل للسلام. وكان أول ظهور للعمل عام ١٩٨٧ فى مدينة واشنطن ثم أعيد عرضه فى مناطق وأعوام متعددة، وفى يوليو ٢٠١٢ ليتزامن عرضه مع بداية المؤتمر الدولى التاسع عشر للإيدز.



شكل (١٢)

كليف جونز، مشروع الإيدز التذكارى الأسماء Names، صمم عام ١٩٨٥م

https://en.wikipedia.org/wiki/NAMES_Project_AIDS_Memorial_Quilt

ويطلق على هذا النمط الفنى مسميات أخرى منها فن الحوار Dialogical art، فن مشاركة المجتمع Community engaged art كما يتداخل مع شكل آخر من أشكال فنون المشاركة هو الفن المشارك إجتماعيا Socially engaged art/ practice وهو فن تعاونى أو تشاركى ينخرط فيه الجمهور كوسيط أو مادة للعمل الفنى، ولكنه أقل إهتماماً بالعمل الفنى السياسى ويستمد موضوعه من الأحداث الإجتماعية ويصبح هدف الفنان فيه مساعدة المجتمع على تحقيق هدف مشترك، ورفع مستوى الوعى وتشجيع الحوار حول أحد القضايا من أجل تحسين الظروف النفسية والمجتمعية بوجه عام ويؤكد جراند كيستر فى كتابه عام ٢٠٠٤ Conversation pieces: community and communication in modern art على أهمية فن المجتمع بإعتباره شكل من أشكال الإنتاج الثقافى يستبدل فيه إبداع الفنان لأشكال مادية تقليدية بعمليات الحوار والتعاون والمواجهات التشاركية التى

يستتبعها الرغبة فى إلقاء الضوء على قضية ما واكتشاف بنيات القوة للحقيقية، أى التحول من النزعة الفردية إلى الكلية والجماعية.

ثالثاً: أهم الأسس المفاهيمية لفنون المشاركة:

من خلال الدراسة التحليلية السابقة لمختارات من أعمال فنون المشاركة، والتعرض بالبحث والدراسة لمجموعة من أنماط وأنواع تلك الفنون، يمكن التوصل للأسس المفاهيمية لفنون المشاركة بوجه عام، مع الوقوف على أهم المبادئ والأسس المشتركة بين تلك الفنون ونظرية التلقى حيث أن كليهما يولى الإهتمام للمتلقى ومشاركته الفعالة وليس للفنان أو العمل الفنى ذاته.

	الأسس المفاهيمية لفنون المشاركة
المضمون الفكرى	تحتل الفكرة أو المفهوم الجانب الأكثر أهمية فى أعمال فنون المشاركة وكثيراً ما تتصف بسمات فن التجهيز فى الفراغ. مع الإهتمام بتحقيق مبادئ التواصل مع الآخر حيث يذكر ميخائيل باختين أنه (يمكن النظر إلى العمل الفنى على أنه نوع من المحادثة ومجالاً لطرح المعانى والتفسيرات ووجهات النظر المختلفة). تنجز بعض أعمال فنون المشاركة فى صورة مشروعات فنية أو ثقافية تستوجب التعاون بين مؤسسات مجتمعية وهيئات عامة لنشر الوعى ببعض القضايا الإجتماعية أو الثقافية السائدة فى مجتمع ما. ويتحقق ذلك فى كثير من الأحيان بالإشتراك مع تخصصات علمية متنوعة قد تتضمن فنانين، أمناء متاحف، مصممين، موسيقيين، مبرمجين، مخرجين، "فكل عمل فنى خاص هو إقتراح للعيش فى عالم مشترك وعمل كل فنان هو مجموعة من العلاقات مع العالم تؤدى إلى علاقات أخرى وهكذا بإستمرار وبدون نهاية"(١).
التقنيات والوسائط	تتطلب أعمال فنون المشاركة إستخدام ودمج مجموعات مختلفة ومتنوعة من الوسائط المتعددة كالتصوير الفوتوغرافى، الفيديو، الرسم، الأداء، النحت، المؤثرات السمعية، النحت، التجهيزات الفراغية، والنصوص والكتابات اللغوية.
علاقة المتلقى بالعمل	تعتبر علاقة الجمهور بالعمل الفنى محوراً اساسياً فى الممارسة الفنية للعمل الفنى التشاركى حيث ينخرط المتلقى فى عملية الإبداع سواء من حيث اشتراط وجوده أو من خلال حث المشاركين لإتباع بعض الإرشادات أو التعليمات التى تؤدى إلى خلق أو إستكمال البنية المفاهيمية للعمل الفنى، وقد تتحول تلك الممارسات إلى أنشطة لعب تحقق الإثارة والتشويق التى تجذب مختلف فئات الزوار فتدمج بين المتعة الجمالية والوجدانية والحسية من خلال تفاعل المتلقى بدنياً وذهنياً ونفسياً فتجربة الزائر ليست فقط جزءاً هاماً من العمل الفنى بل هى العمل ذاته ومعناه، وذلك بما يتفق مع مفاهيم نظرية التلقى فليس للعمل الفنى فى حد ذاته أى أهمية إنما تكمن أهميته فى اللحظة التى يتفاعل فيها الجمهور معه.
علاقة المتلقى بالفنان	تسعى أعمال فنون المشاركة إلى إزالة الحدود الفاصلة بين الفن/الحياة، الفنان/المتلقى وربما يتبادل الإثنان الأدوار فالفنان قد يصبح أحد أفراد الجمهور المتلقى للعمل والمشارك فيه أدائياً، مع إعتبار العمل الفنى وسيلة لخلق الحوار والتفاعل الإجتماعى وتبادل الخبرات الثقافية، الفنية، والحياتية أيضاً بين ثنائية الفنان والمتلقى.
علاقة فنون المشاركة بنظرية التلقى	تتسم أعمال فنون المشاركة بتعددية التفسيرات وإختلافها تبعا لطبيعة فئات الجمهور المتلقى للأعمال الفنية، كما تتشكل جماليات الأعمال وفقاً لذلك التنوع وهو ما يتفق أيضاً مع المبادئ التى أقرتها نظرية التلقى، بالإضافة إلى اعتبار المتلقى نقطة البداية فى الممارسة الفنية، ولا يمكن التوصل إلى مفهوم العمل الإ إذا قام المتلقى بدوره فى بناء وإنجاز المعنى بفاعلية بعيداً عن الإستهلاك السلبى المعتاد فيما قبل.
المسافة الجمالية (وفقا لنظرية التلقى)	يمكن القول أن أعمال فنون المشاركة تتمتع بمسافة جمالية واسعة- وذلك وفقاً لمفاهيم نظرية التلقى التى سبق تناولها من قبل- حيث تتحطم أو تخيب توقعات المتلقى، فعادة ما تتصف أنماط تلك الفنون بتمزيق عامل الألفة لتحقيق الصدمة الجمهور، سواء من حيث عدم النمطية وغرابة الفكرة، أو إجتماع الأشياء المتنافرة معاً واستخدام الأشياء جاهزة الصنع كمادة للعمل الفنى بالإضافة إلى المعالجات الغير معتادة أو المألوفة.

(1) Nicolas Bourriaud:2002, "relational aesthetics", le presses du reel, France, p22.

نتائج البحث:

١- ظهرت نظرية التلقى فى أواخر الستينات من القرن العشرين من خلال إسهامات كلا من روبرت ياوس وفلفجانج إيزر، من أجل تغيير مسار اهتمام النقد الأدبى القائم على دراسة بنية العمل ومبدعه.

٢- تهتم نظرية التلقى بدراسة دور المتلقى وكيفية تلقيه للعمل وفعل التلقى ذاته والتفاعل الحادث بينه وبين العمل الفنى فضلاً عن عملية التأويل التى تنبع من خلال تجربة المباشرة للعمل ومشاركة الفنان فى تشكيل المعنى.

٣- كان للفلسفة الظاهرتية (الفينومينولوجيا) والتأويلية (الهيرومونيطيقا) تأثيراً كبيراً على بلورة مفاهيم نظرية التلقى.

٤- ترجع بدايات فكرة مشاركة المتلقى فى بناء العمل الفنى التشكيلى وإنخراطه فى عمليات الحوار والمناقشة والتفاعل إلى فن الحدث، كما ساهمت إتجاهات ما بعد الحداثة منذ ظهورها فى السبعينات والثمانينات من القرن العشرين فى ترسيخ الأفكار الفنية الطليعية التى أتاحت الفرصة للجمهور للتفاعل المادى مع العمل الفنى.

٥- يشير مفهوم فنون المشاركة إلى الممارسة الفنية التى تعتمد فى المقام الأول على الاستقبال والتفاعل النشط من قبل الجمهور للإدراك الفعلى والمفاهيمى للعمل الفنى، مع عدم وضوح الخط الفاصل بين الفنان/المتلقى، كما تعتبر علاقة الجمهور بالعمل الفنى محوراً رئيسياً لأنماط أو أشكال فنون المشاركة.

٦- تتضمن فنون المشاركة عدة أنماط أو أنواع منها الفن الناشط Activist Art، فن العلاقات Relational Art، الشكل الجديد لفن العامة New genre public art، فن المجتمع Community art.

٧- يعتبر الإهتمام بالمتلقى ومشاركته الفعالة فى العمل الفنى من أهم المبادئ والأسس المشتركة بين فنون المشاركة ونظرية التلقى، وتعتبر علاقة الجمهور بالعمل الفنى محوراً اساسياً فى الممارسة الفنية للعمل الفنى التشاركى حيث ينخرط المتلقى فى عملية الإبداع.

٨- تتسم أعمال فنون المشاركة بتعددية التفسيرات وإختلافها تبعاً لطبيعة فئات الجمهور المتلقى للأعمال الفنية، وهو ما يتفق مع المبادئ التى أقرتها نظرية التلقى فنون المشاركة كما تتمتع تلك الفنون بمسافة جمالية واسعة وفقاً لمفاهيم نظرية التلقى

٩- تحتل الفكرة أو المفهوم الجانب الأكثر أهمية فى أعمال فنون المشاركة وكثيراً ما تتصف بسمات فن التجهيز فى الفراغ. كما تسعى إلى إزالة الحدود الفاصلة بين الفن/الحياة، الفنان/المتلقى، ويتطلب تنفيذ الأعمال إستخدام ودمج مجموعات مختلفة ومتنوعة من الوسائط المتعددة.

التوصيات:

١- إجراء مزيد من الدراسات النقدية عن أنماط وأنواع فنون المشاركة من حيث تاريخها وأهم روادها وأبعادها الفلسفية والجمالية بإعتبارها من أهم مجالات الفنون المعاصرة فى القرن الحادى والعشرين.

٢- عقد دراسات بينية تربط بين النظريات الأدبية والجمالية وتطبيقاتها فى المجالات الفنون والتربية الفنية بوجه عام، والنقد والتذوق الفنى بوجه خاص.

٣- إقامة ندوات وورش عمل فنية وتذوقية للطلاب والباحثين للتأكيد على أهمية المفاهيمية والأساليب التوليفية والتجمعية فى تعليم الفنون والتربية الفنية فى المدارس والكليات الفنية المتخصصة.

مراجع البحث:
أ- المراجع العربية:

١- القرآن الكريم : سورة البقرة آية ٣٦.
٢- آلاء داود محمد ناجى : ٢٠١٢، "شعر أبى قاسم الشابى فى ضوء نظرية التلقى"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، الأردن.
٣- أمانى عادل : ٢٠١٦، "مفهوم الحضور الفينومينولوجى لتذوق أعمال فن التجهيز فى الفراغ"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
٤- أمل مصطفى إبراهيم : ٢٠١٤، "علم الجمال فلسفة الفن التشكيلى"، بدون تاريخ نشر، القاهرة.
٥- أميرة حلمى مطر : ٢٠٠٣، "فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٦- بدر الدين مصطفى : ٢٠١٣،" حالة ما بعد الحداثة فى الفلسفة والفن"،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
٧- بشرى موسى صالح : ٢٠٠١، نظرية التلقى أصول وتطبيقات، المركز الثقافى العربى.
٨- جان إيف تاديه : ١٩٩٣، " النقد الأدبى فى القرن العشرين"، ترجمة قاسم مقداد، وزارة الثقافة، المعهد العلى للفنون المصرية، دمشق.
٩- حبيب موسى : ٢٠٠٧، "نظريات القراءة فى النقد المعاصر"، منشورات دار الأديب، وهران.
١٠- خالد وهاب : ٢٠١٦، "جمالية التلقى والتأثير فى ثلاثية أحلام مستغانيمى"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، الجزائر.
١١- روبرت هولب : ٢٠٠٠، "نظرية التلقى مقدمة نقدية"، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.
١٢- عادل مصطفى : ٢٠٠٧، "فهم الفهم مدخل إلى الهيرومونيطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.
١٣-عبد الرحمن تبرماسين وآخرون : ٢٠٠٩، "نظرية القراءة المفهوم والإجراء"، بحث منشور، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث فى نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكره، الجزائر.
١٤- عبد الله محمد : ١٩٩٤، "القصيده والنص المضاد"، المركز الثقافى العربى، بيروت.
١٥- عبد الناصر حسن : ٢٠٠٢، "نظرية التلقى بين ياوس وإيزر"، دار النهضة العربية، القاهرة.
١٦- لى بخوش : ٢٠٠٨،"تأثير جمالية التلقى الألمانية فى النقد العربى"، بحث منشور، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.
١٧- على حمودين المسعود قاسم : ٢٠١٦، "إشكالات نظرية التلقى المصطلح المفهوم الإجراء"، مجلة الأثر، العدد٢٥.

١٨- محسن عطيه : ١٩٩٧، "تذوق الفن الأساليب- التقنيات- المذاهب"، دار المعارف، القاهرة.
١٩- ـــــــــــ : ٢٠٠٢، "نقد الفنون من الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة"، منشأه المعارف، الإسكندرية.
٢٠- ـــــــــــ : ٢٠٠٧،"التفسير اللالى للفن"، عالم الكتب، القاهرة.
٢١- ـــــــــــ : ٢٠١٣، "الفن سبيل قبول الآخر"، مقال منشور، مجلة المحيط الإلكترونية.
٢٢- محمد شبل الكومى : ٢٠١٢، الواقعية الجديدة مدخل لدراسة ثقافة عصرى الحداثة وما بعد الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٢٣- محمد فرحه : ٢٠٠٩، "المفهوم الفينومينولوجيى للنظرية القصدية عند هوسرل"، بحث منشور، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد ٣١، عدد ١ن سوريا.
٢٤- مخلوف سيد أحمد : ٢٠١٣، "التصور لفينومينولوجي للغة"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية العلوم الإجتماعية، جامعة وهران، الجزائر.
٢٥- مراد حسن فطوم : ٢٠١٣، "التلقى فى النقد العربى"، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا.
٢٦- ناظم عوده خضر : ١٩٩٧، "الأصول المعرفية لنظرية التلقى"، دار الشروق، عمان، الأردن.
٢٧- هانس روبرت ياوس : ٢٠٠٤، "جمالية التلقى من أجل تأويل جديد للنص الأدبى"، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
٢٨- هويدا السباعى : ٢٠٠٨، "فنون ما بعد الحداثة فى مصر والعالم"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

ب- المراجع الأجنبية:

1- Amy Dempsey : 2002, "The Essential Encyclopedia Guide to Modern Art Styles, Schools Aand Movements", Thames and Hudson, London.
2- Brian Hand : 2010, "what is participatory and relational art", Irish museum of modern art IMMA, Ireland.
3- Graham Coulter Smith : 2006," Deconstructing installation art (fine art and media 1986-2006), prepublication brumaria print , Madrid.
4- Nicolas Bourriaud : 2002, "relational aesthetics", le presses du reel, France.
5- Suzanne lacy : 1995, "Mapping the terrain- new genre public art", Bay Press, Washington.
6- Xavier Roux : 2007, "Participation in contemporary art", Washington DC, USA.

ج- شبكة المعلومات (الإنترنت):

1- http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/armory/Ann_statement_final.pdf
2- http://www.annhamiltonstudio.com/projects/armory.html

3- http://www.annhamiltonstudio.com/projects/the_common_SENSE.html
4- http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/activist-art
5- http://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art
6- http://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/new-genre-public-art
7- https://www.behance.net/gallery/46598825/Shift-Light-Installation
8- https://www.moma.org/collection/works/147206
9- https://lauramoralesl.files.wordpress.com/2013/01/5-soup-no-soup.jpg
10- http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site
11-http://www.visualnews.com/wp-content/uploads/2014/11/Carsten-Holler-Sculptures-2.jpg
12-http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch
13-https://en.wikipedia.org/wiki/NAMES_Project_AIDS_Memorial_Quilt

الأسس المفاهيمية لفنون المشاركة فى ضوء نظرية التلقى

ملخص البحث

يشارك المتلقى الفنان فى عملية الإستمتاع الجمالى بالعمل الفنى، وقد كانت العلاقة بين الفنان والمتلقى محور اهتمام النقاد والمفكرين على مر العصور، وحتى النصف الأول من القرن العشرين كان الإهتمام السائد منصباً على دراسة أساليب الفنانين وتنوع إتجاهاتهم، والسياق الإجتماعى والثقافى المؤثر على إنتاجهم الفنى، بالإضافة إلى مجالات البحث فى التنظيمات الشكلية البصرية للأعمال وما تحمله من قيم وجماليات خاصة.

ولم يحظ دور المتلقى ومشاركته الفعالة فى العمل الفنى بالإهتمام الكافى من قبل الفنانين والنقاد، ومع نهاية الستينيات من القرن العشرين تحولت الدراسات والنظريات النقدية من الإهتمام بالمؤلف (الفنان) والعمل إلى القارئ أو المتلقى بوجه عام. فظهرت نظرية التلقى، التى اهتمت بالقارئ (المتلقى) وبما يثيره فى النص (العمل) بغض النظر عن العمل وشخصية المؤلف أو الفنان، فهى تركز تركيزاً كلياً على الدور الذى يؤديه المتلقى فى إتمام عمل الفنان. وبشكل مواكب تقريباً لظهور تلك النظرية، تبنت فنون ما بعد الحداثة والفنون المعاصرة مبدأ الاهتمام بالمتلقى بإعتباره جوهر العمل الفنى، كما ظهرت مجموعة من الفنون مثل فن المجتمع، فنون المشاركة، فن الحوار، وغيرها لتؤكد على الدور الذى يؤديه المشاهد أو المتلقى فى الإدراك المادى والمفاهيمى للعمل الفنى فالمكون الرئيسى لتلك الفنون هو المشاركة النشطة والفعالة للمتلقى.

ومن ثم يتجه هذا البحث إلى دراسة نظرية التلقى من حيث نشأتها وأصولها المعرفية وإسهاماتها النقدية التى وجدت صداها فى اتجاهات فنون ما بعد الحداثة والفنون المعاصرة بوجه عام وفنون المشاركة بوجه خاص، ذلك بالإضافة إلى دراسة أثر نظرية التلقى فى تكوين الأسس المفاهيمية لمختارات من إتجاهات فنون المشاركة، وهو ما يساهم فى الربط بين مجال الدراسات النظرية النقدية وتطبيقاتها فى المجالات المختلفة وبخاصة فى مجال النقد والتذوق الفنى وتاريخ الفن.

The conceptual foundations of participatory arts in light of the theory of reception

Research summary

The recipient shares the artist in the process of aesthetic enjoyment of artwork. The relationship between the artist and the recipient has been the focus of interest of critics and thinkers throughout the ages. Until the first half of the 20th century, the dominant interest was aimed at the study of the methods of artists and the diversity of their orientations and the social and cultural context affecting their artistic production, in addition to the fields of research in the visual formations of the works, and its special values and aesthetics.

The role of the recipient and his active participation in the artwork did not receive sufficient attention from the artists and critics. By the end of the 1960s, critical studies and theories had shifted from the interest in the composer (artist) and the work to the reader or the recipient in general, so, the theory of receiving has emerged, which was concerned with the reader (the recipient) and what he raises in the text (work), regardless of the work and personality of the author or artist, as it focused entirely on the role played by the recipient in the completion of the work of the artist, in a way coping almost with the emergence of this theory, and the post modern arts, and the contemporary arts have adopted the principle of interest in the recipient, as the core of the art work, as well as a number of arts have emerged, such as society art, participatory art, dialogical art, and others, in confirmation of the role the viewer or the recipient performs in the physical and conceptual perception of art work, as the main component of such arts is the active and effective participation of by the recipient.

Then, this research turns to study the theory of reception in terms of its emergence, its cognitive origins and its critical contributions, which have resonated in postmodern art trends, contemporary arts in general, and participatory arts in particular, in addition to studying the effect of reception theory on the formation of the conceptual bases of selections from participatory arts, which contributes to linking the field of critical theoretical studies and their applications in various fields, especially in the field of criticism, appreciation and art history.

.