

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

الأسس المفاهيمية لفنون المشاركة في ضوء نظرية التلقى

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

إعداد

أ.م. د. هبة عبد المحسن ناجي

أستاذ مساعد النقد والتذوق الفني
كلية التربية الفنية جامعة حلوان

٢٠١٨م

خلفية البحث:

يشارك المتلقى الفنان في عملية الإستمتاع الجمالي بالعمل الفني، عندما يتفاعل معه حسياً ووجدانياً حيث ينفذ ببصره عبر مسطح اللوحة، فتوحى له الخطوط والألوان وكافة عناصر العمل الفني بدلالاتها التعبيرية والرمزية بمعانى حياتية وتجارب ذاتية. "فعملية 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 Iser 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'esthétique de la réception*، 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 سيورة 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 الإهتمام 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 الارتباط الاجتماعى Socially engaged Art، الشكل الجديد لفن

(١) محسن عطية: ١٩٩٧، "تذوق الفن الأساليب- التقنيات- المذاهب"، دار المعارف، القاهرة، ص ١٥-١٦.
(٢) هانس روبرت ياوس: ٢٠٠٤، "جمالية التلقى من أجل تأويل جديد للنص الأدبى"، ترجمة رشيد بنحو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ١٠١.
(٣) روبرت هولب: ٢٠٠٠، "نظرية التلقى مقدمة نقدية"، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ص ٢٥.

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

(AmeSea Database – ae – January- April. 2018- 0267)

العامية *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 اتجاهات 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 يابوس: ٢٠٠٤، مرجع سابق، ص ١٠٧.

(٢) القرآن الكريم: سورة البقرة آية ٣٦.

وقد استخدم مصطلح التلقى بمنظوره النقدي في كتاب جنتر جرم Gunter Grimm عام ١٩٧٧م بعنوان تاريخ التلقى، كما نشرت مجلة فن الأدب Poetique في عامي ١٩٧٥-١٩٧٦ مقالات عن جماليات التلقى. ومنذ عام ١٩٧٩ صار مصطلح التلقى أكثر شيوعاً عندما اتخذ كعنوان لمؤتمر الجمعية الدولية للأدب تحت مسمى (الإتصال الأدبي والتلقى) الذي عقد في مدينة انسبريك بفرنسا وشارك فيه المنظر الألماني هانس روبرت يابوس أحد مؤسسي نظرية التلقى.

ويعرف مراد حسن التلقى بأنه يتضمن معنى مزدوج "يمتد إلى الإستقبال أو الامتلاك والتبادل في 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 في مجمع الأدب بمعنى "الإستقبال، إعادة الإنتاج، التكيف والاستيعاب، التقييم النقدي لمنهج أدبي أو لعناصره بإدماجه في 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 الأجنبي للنظرية حيث أشير إليها بمسميات عدة منها نظرية الإستقبال، جمالية التقبل، جماليات التلقى، جمالية التأثير والإتصال.

ويشير التلقى كمصطلح نقدي حديث إلى العملية التي يقوم فيها المشاهد بإستقبال ومجابهه العمل من أجل تأمله وإدراكه حسيّاً ووجدانياً وتفسيره في 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 ومرجعيته 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 واللذة 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 يابوس وفلفجانج إيزر بجامعة كونستانس بجنوب ألمانيا، من أجل تغيير

(١) مراد حسن فطوم: ٢٠١٣، "التلقى فى النقد العربى"، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ص ١٧.
(٢) على حمودين المسعود قاسم: ٢٠١٦، "إشكالات نظرية التلقى المصطلح المفهوم الإجراء"، مجلة الأثر، العدد ٢٥، ص ٣٠٦.
(٣) مراد حسن فطوم: ٢٠١٣، مرجع سابق، ص ٥-٦.
(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، ص ٣٣.

مسار اهتمام النقد الأدبي القائم على دراسة بنية النص (العمل) ومبدعه حيث كان "النقد القديم يدرس النص الأدبي من خلال كاتبه فقد ركز الإتجاه الواقعي والنفسي 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 زمنياً في أوروبا في الدراسات الأدبية على يد نقاد من أمثال هيپوليت تين Hippolyte taine وسانت بيف Sainte Beuve" (١) مؤسسين ما يسمى بالنقد السياقي الذي يعنى بدراسة المؤثرات المختلفة على عمل الفنان بالبحث عن السياق التاريخي والإجتماعي والنفسي المرتبط بعمله حيث يبحث الناقد "عن مدى تمثيل العمل الفني 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 التي تعمل على تحقيق جمالية العمل ويشعر من خلالها المتلقى بالمتعة والبهجة كالنقد الشكلي والبنوي أيضاً حيث يمكن اعتبار "النقد البنوي 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 التي تؤلفه وإن الفن يصنع بالألوان والخطوط ولذا ينبغي الإهتمام بمسألة الشكل وبالإيقاع والإنسجام" (٣).

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

٣- الأبعاد المؤثرة في نظرية التلقى:

على الرغم من ظهور نظرية التلقى في أواخر الستينات من القرن العشرين مثلما ذكرنا سابقاً، إلا أن الدراسات التي تناولت البحث في تلك النظرية من خلال إسهامات كلا من يابوس وإيزر، قد أجمعت على إمتداد الأصول المعرفية لنظرية التلقى إلى جذور الفكر النقدي لدى فلاسفة اليونان "فنظرية التلقى نظرية نقدية قديمة حديثة، قديمة في تاريخها وأصولها، حديثة بمصطلحاتها

(١) على بخوش: ٢٠٠٨، "تأثير جمالية التلقى الألمانية في النقد العربي"، بحث منشور، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص ١.

(٢) محسن عطية: ٢٠٠٢، "نقد الفنون من الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة"، منشأ المعارف، الإسكندرية، ص ١٠٧.

(٣) —————: ٢٠٠٢، "نقد الفنون من الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة"، المرجع السابق، ص ١٥٩،

(٤) عبد الناصر حسن: ٢٠٠٢، "نظرية التلقى بين يابوس وإيزر"، دار النهضة العربية، القاهرة، ص ٢.

(٥) خالد وهاب: ٢٠١٦، "جمالية التلقى والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، ص ٢٤.

وآلياتها وتأويلاتها ومنظريتها، فقدمها يعود إلى تاريخ بدء إنشاء النصوص، فكل نص له متلقوه سواء أكان النص مسموعاً أم مقروءاً"^(١).

فقد ربط أرسطو وأفلاطون بين مفهوم التلقى والمحاكاة إلا أن عملية تلقي العمل الأدبي والفني 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 يؤدي إلى التأثير المباشر في 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). وبالتالي فإن عملية التلقى لدى أرسطو تحمل طابعاً حسياً ووجدانياً أيضاً - مخالفاً لأفلاطون- حيث أكد على الأثر الهام الذي تتركه الأعمال الأدبية والفنية من ردود أفعال تطهيرية، حيث يتجه الفن "إلى النفس البشرية فيظهرها من الشرور والخوف والألم ... وبلغ تأثيره العظيم في النفوس حين يغير النتائج التي يتوقعها المتلقى"^(٤).

كما تضمنت كتابات الفلاسفة في العصر الحديث تفسير طبيعة الإستجابة والتلقى الفني والأدبي فعلى سبيل المثال صرح دييرو "بأن تلقي المعنى الفني والجمالي قائم على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء، واعتبر هيجل أن الإستجابة هي نوع من الإدراك الحسي لموضوع مثالي لا يتغير حيث يرتفع الفن بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالي"^(٥).

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

أ- الظاهرية (الفينومينولوجيا):

ترتبط نظرية التلقى إرتباطاً وثيقاً بالظاهرية (الفينومينولوجيا) أو علم الظواهر حيث يتكون لفظ (الفينومينولوجيا) من مقطعين هما فينومين phenomena "وتعنى في أصلها الإغريقي معنى الإبانة والظهور"^(١) ولوجي Logy وتعنى الدراسة العلمية لمجال ما لذلك أطلق عليهما الظاهرية أو علم الظواهر وهي علم كلي ومنهج شامل "يسعى للكشف عن حقيقة شئ ما من خلال ما يدركه ويعيه عقل ووجدان المرء نتيجة ملاحظة وتجربة مباشرة لما يدركه الوعي من خلال

(١) آلاء داود: ٢٠١٢، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٢) مراد حسن فطوم: ٢٠١٣، مرجع سابق، ص ١٩.

(٣) أميرة حلمي مطر: ٢٠٠٣، "فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٨٧.

(٤) مراد حسن فطوم: ٢٠١٣، مرجع سابق، ص ٢٠.

(٥) أميرة حلمي 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 الفني وإعتبار المتلقى ركناً أساسياً في إدراك العمل الفني وأن إدراك الظواهر لا يتحقق عيانياً إلا بوجوده.

وترجع الأسس الفلسفية للفينومينولوجيا إلى أبرز روادها وهما الفيلسوف الألماني ادموند هوسرل Edmund Husserl، ورومان إنجاردن Roman Ingarden، ويعد مفهوم القصدية في فلسفة هوسرل الفينومينولوجية هو الأكثر تأثيراً في نظرية أو جمالية التلقى حيث يطلق عليه الخاصية الأساسية للشعور، حيث يرجع مصطلح القصدية إلى "فعل لايتني Intender أى قاصد ومتجه ويشير إلى To Point 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 في محاولة للوصول إلى معرفة جديدة مرتبطة بذات المتلقى على اعتبار أن العمل الفني "ظاهرة لا تتبين قيمتها الحقيقية إلا 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 الفني 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 الفني.
- الموضوعات القصدية الخالصة المستمدة: وتتعلق بالمتلقى وبما يضيفه على العمل من معانى ودلالات ناتجة عن عملية الرؤية والتفاعل، وخبرة المتلقى وطريقته فى فهم العمل الفني 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 الألماني هانز جورج جادامر Hans Georg Gadamer فى مفهوم التأويل، حيث تعتمد نظرية التلقى فى أحد أركانها على عمليات تأويل العمل الأدبى أو الفني، فالتأويل كما يصرح إمبرتو إيكو ينتج عن "عملية التفاعل بين المؤول والنص أى المتلقى والعمل الفني ويعتمد على طبيعة العمل والإطار العام للمعارف الثقافية للمتلقى، فالتأويل عالم مفتوح على ثقافة وخبرات القارئ ومعرفته وإطلاعه وميوله وأفكاره، وهذا ما جعل

(١) أماني 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 الفينومينولوجى للنظرية القصدية عند هوسرل"، بحث منشور، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد ٣١، عدد ١١ سوريا، ص ٩٥.

(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 الحدائة وما بعد الحدائة"، 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 التي تتيح لنا فرصة رؤية العالم بطريقة جديدة، فالنص ليس أداة تستعمل للتأكيد على معنى ثابت وفهم محدد ولكنه عالم يقوم التأويل ببنائه وهدفه أن يدخل المؤول في جو من اللذة والمتعة المتحصلة من محاولة الفهم والنظر والتفكر في كل التأويلات والخيارات الممكنة للوصول إلى معان وأفانق في النص"^(١).

ويرجع أصل كلمة هيرمونيوطيقا إلى الفعل اليوناني Hermeneuin ويعنى يفسر والأسم Hemeneia ويعنى تفسير، كما ارتبط المصطلح لغوياً "بالإله هرمس Hermes رسول آلهة الأولمب الذى كان بحكم وظيفته يتقن لغة الآلهة ويفهم ما يجول بخاطر هذه الكائنات الخالدة ثم يترجم مقاصدها وينقلها إلى بنى البشر"^(٢). ومن ثم ارتبطت الهيرمونيوطيقا بعملية تفسير النصوص وتحديد معانيها وفهمها وبخاصة تأويل النصوص المقدسة قديماً وعلم اللاهوت المتصف بالغموض نوعاً ما، ومنذ القرن الثامن عشر اشتمل منهج الهيرمونيوطيقا على تفسير النصوص الدينية والدينيوية وظهر علم التأويل الحديث بناء على جهود فريدريك شلايرماخر Friedrich Daniel Ernest Schleiermacher الذى أسس القواعد الأولى للهيرمونيوطيقا 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 يابوس الذى استفاد من التصورات التى اقترحها جادامر"^(٣). وتأكيداً 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 مادي، 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 الهيرمونيوطيقا 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 بالإنقال من المعنى المرئى المباشر أو الظاهر بوضوح إلى المعنى الكامن أو الخفى وسواء أكانت هذه الرموز أحادية المعنى أو متعددة المعنى وهى الأكثر أهمية للهيرمونيوطيقا والغاية القصوى لها هى "الفهم الجيد للمؤلف أكثر من فهم نفسه... وهو ما كان ذا أهمية بالنسبة ليابوس 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 الهيرمونيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص ٢٤.

(٣) خالد وهاب: ٢٠١٦، مرجع سابق، ص ٢٩.

(٤) روبرت هولب: ٢٠٠٠، مرجع سابق، ص ٨٧.

(٥) ناظم عوده خضر: ١٩٩٧، مرجع سابق، ص ٩٩.

ج- سيولوجيا الأدب:

ساهمت آراء ليولوفنتال في المنهج السيولوجي للنقد في بلورة بعض الأسس التي قامت عليها نظرية التلقى من حيث الإهتمام بالمتلقى وثقافته والطبقة الإجتماعية التي ينتمى إليها بل أن جان إيف تاديبه يذكر في كتابه النقد الأدبي في القرن العشرين "أن نظرية التلقى تنشأ عن السوسولوجيا"^(١).

فالفرد هو البنية الأولى التي يتكون منها المجتمع، فمن المؤكد أن عملية تلقيه للعمل الفني تتأثر بتكوينه الثقافي والإجتماعي، فالتلقى بالنسبة لليولوفنتال قوة مكيفة 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 الخارجي والطبيعة بدون عداء، وساهم في ترسيخ علاقة جديدة بين الفنان والمتلقى قائمة على الفهم والحوار والتفاعل الجماعي، فتحول الفن من مبدأ الفردية إلى الجماعية.

٤- مفاهيم نظرية التلقى:

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

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

- ليس للعمل الفني في حد ذاته "أى أهمية إنما تكمن أهميته في اللحظة التي 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 سطحي مباشر لكن لابد للمتلقى أن يقوم باكتشافه بواسطة فك التفسير ومن هنا كان الإرتباط القائم بين نظرية التلقى ومنهج التأويل الهيرومونيطيقي وذلك مثلما سبق الإشارة من قبل.

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

- تتنوع طرق الإستجابة للعمل الفني 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 تاديبه: ١٩٩٣، " النقد الأدبي في القرن العشرين"، ترجمة قاسم مقداد، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المصرية، دمشق، ص ٣٨٧.

(٣) ناظم عوده خضر: ١٩٩٧، مرجع سابق، ص ١٤٤.

(٤) هانس روبرت يابوس: ٢٠٠٤، مرجع سابق، ص ١٠١.

(١) حبيب موسى: ٢٠٠٧، "نظريات القراءة في النقد المعاصر"، منشورات دار الأديب، وهران، ص ١٦٢.

- مرحلة ما قبل التلقى: أى المرحلة الأولى قبل ظهور العمل الجديد وهى مؤطره بما يسمى أفق التوقع (انتظار) الجمهور والذي 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 ياكوبس 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، والمتشكك 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 اللذة"^(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 الأصيل من خلال مفاهيم التداخل/التحاور/التشاكل ضمن آليات مصطلح التناسل النقدى.
- التعارض بين اللغة الفنية والعملية اليومية أى "التعارض بين العالم التخيلى والواقع اليومى"^(٣).

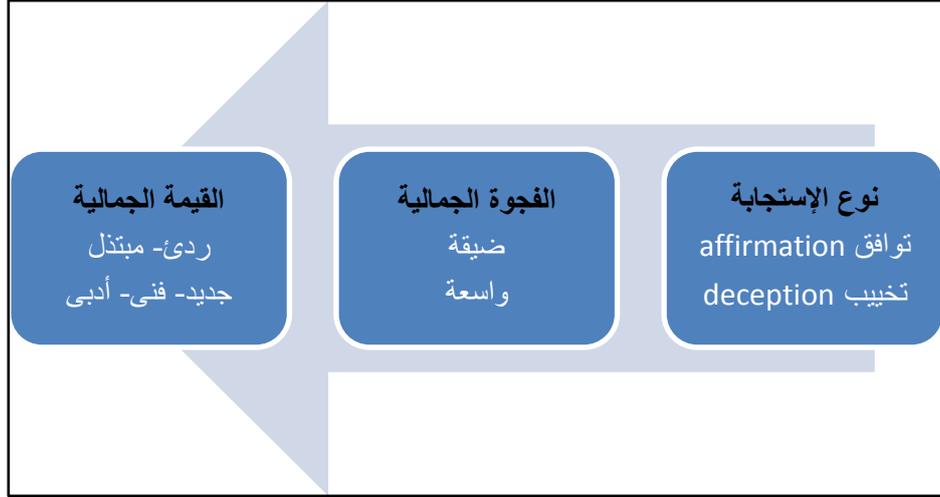
ويرتبط مفهوم أفق التوقع بمفهوم آخر هو أفق توقعات النص أو أفق العمل الذى يتكون من لغة الشئ سواء أكانت أدبية أو فنية من حيث تشكيلاتها وإيحائاتها وتناسلها ومن التراكيب والصيغ الصورية ومن التكرارات والإيقاعات وغيرها، ويصبح مقدار الفارق بين هذين الأفقين وهو ما أطلق عليه ياكوبس المسافة الجمالية فهى "البعد 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 وقيمه.

(٢) عبد الله محمد: ١٩٩٤، "القصيد والنص المضاد"، المركز الثقافى العربى، بيروت، ص ١٦٤.

(٣) بشرى موسى صالح: ٢٠٠١، نظرية التلقى أصول وتطبيقات، المركز الثقافى العربى، ص ٤٥.

(٤) بشرى موسى: مرجع سابق، ص ٤٦.

(٥) عبد الرحمن تيرماسين وآخرون: ٢٠٠٩، "نظرية القراءة المفهوم والإجراء"، بحث منشور، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث فى نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ص ٣٩.



شكل (١)

رسم تخطيطى يوضح أنواع الإستجابة والقيمة الجمالية

وقد حدد ياكوس فى كتابه جمالية التلقى نوعان أساسيان من أنواع الإستجابة المحتمل حدوثها عند تلقى العمل شكل (١) وهما إستجابة 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 ملحة يتطلبها استقبال هذا العمل وفهمه وعلى العكس من ذلك فكلما تضاءلت المسافة الجمالية لم يقتض العمل الجديد أى تغيير فى الأفق بل إستجاب تماما للإنتظار المألوف والمستقر فإنه يقترب حين إذن من ميدان التسليه البسيطة والفن الإستهلاكي 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 المتدوق.

ثانيا: التلقى فى فنون المشاركة:

١- 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 دين Jim Dine ردم جرومز Red Grooms كليس أولدنبرج Claes Oldenburg ، ويعتبر عمل الفنان ألان كابرو "١٨ حدث فى ستة أجزاء أول عرض حدثى أقيم فى جاليرى

(١) خالد وهاب: ٢٠١٦، مرجع سابق، ص ٥٧.

روبين في نيويورك شارك فيه المشاهدين كجزء من الحدث الفني"⁽¹⁾ وقد عرف كابرو من خلال عمله السابق فن الحدث بأنه "تجميع لأحداث تم أدائها أو إدراكها أكثر من مرة وفي أكثر من مكان وهذا يعني أن بيئة العمل تتفاعل على يد المؤدين والمشاهدين"⁽²⁾ حيث تعتمد العروض الحدوثية بشكل أساسي على مشاركة الجمهور مع الدمج بين مختلف الأساليب والتقنيات والوسائط التعبيرية، والجمع بين المفاهيمية والأدائية والبيئية من خلال استخدام تقنيات التوليف والتجميع "والاعتقاد في مشروعية الصدفة في الفن الذي لا يخضع للمفاهيم التقليدية عن الوحدة العضوية المتكاملة وللجمهور دوره هنا في 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"⁽³⁾ حيث تعبر عن معاني الجده والإقحام واللاتقليد.

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

ومشروع آخر في شيكاغو بعنوان الثقافة في الفعل Culture in action في عامي ١٩٩٢، ١٩٩٣م، ودعت من خلاله الفنانين لإنتاج صيغ فنية متنوعة (منحوتات تفاعلية- عروض حدوثية) للتعبير عن بعض القضايا الملحة في هذه المجتمعات كالعنصرية- التشرد وغيرها، وقد أعيد إحياء هذا المشروع مرة أخرى من خلال تنظيم سمبوزيوم عام في شيكاغو عام ٢٠١٣م بمناسبة مرور عشرين عاماً على مشروع ماري وذلك للتأكيد على أهمية المشاركة في الفن حيث يشير الفن التشاركي إلى "مجموعة من ممارسات الفنون يتم من خلالها التركيز على دور المشاهد في الإدراك المادي أو النظري واستقبال العمل الفني، فالعنصر الرئيسي لفنون المشاركة يتمثل في المشاركة الفعالة من قبل المتلقى، وتمثل العديد من صور الفنون التشاركية بشكل أولى دور التعاون في إنجاز العمل الفني ويتم تجاهل دور الفنان المحترف كميدع فريد أو صاحب عمل فني ويشمل مصطلح الفنون التشاركية مجموعة من الممارسات الفنية التي تنعكس في الضرورات الاجتماعية والسياسية والجغرافية والاقتصادية والثقافية مثل فنون المشاركة وأنواع جديدة من الفن العام وفن المجتمع والفن الحوارى"⁽⁴⁾.

(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 في مصر والعالم"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٢٦٥.

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

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

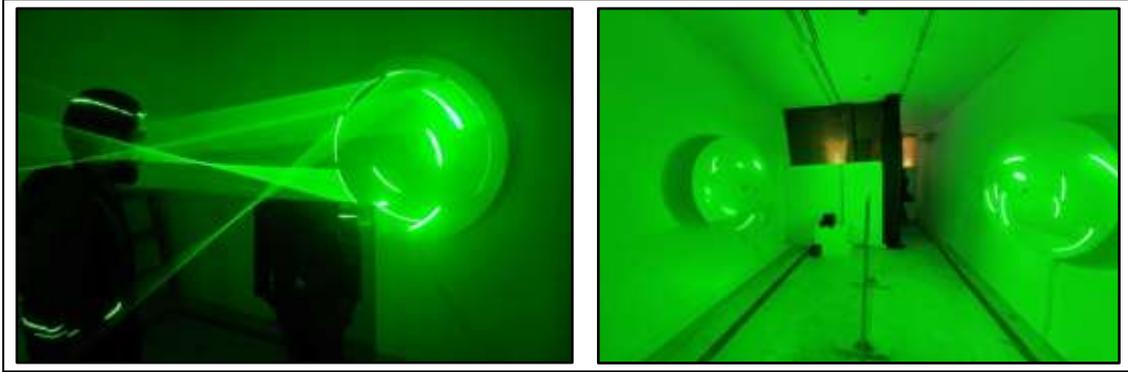
(AmeSea Database – ae –January- April. 2018- 0267)

٢- ماهية فنون المشاركة:

يشير مفهوم فنون المشاركة إلى الممارسة الفنية التي تعتمد في المقام الأول على الاستقبال والتفاعل النشط من قبل الجمهور للإدراك الفعلي والمفاهيمي للعمل الفني، مع عدم وضوح الخط الفاصل بين الفنان/المتلقي، وعادة ما تتضمن فنون المشاركة وسائط تعبيرية متعددة تنطوي 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 الفني الناتج أشكالاً عديدة بسبب الطبيعة التعاونية لفنون المشاركة وقد يشمل هذا حدثاً أو موقفاً أو أداءً بدلاً من إنتاج فني مادي معين، وغالباً ما تترجم التفاعلات التي تنشأ عن تلك الممارسات الفنية إلى وسائط وثائقية مثل التصوير الفوتوغرافي أو الفيديو أو التسجيل النصي"^(١).

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

يعد عمل الفنان محمد حسام بصالون الشباب ٢٧، عام ٢٠١٦م والفائز بجائزة منحة الأكاديمية المصرية بروما شكل (٢،٣)، أحد نماذج فنون المشاركة التي تعتمد على فاعلية المتلقي، وتشترط وجوده لإتمام وتحقيق فكرة العمل الذي يحمل عنوان تصادم Collision، ويتبع العمل فن التجهيز في الفراغ، معتمداً على التزاوج بين مجموعة من الوسائط المتعددة السمعية والبصرية (وحدات إضاءة ليزر- سماعات حائطية- مرايا- اسطوانات خشبية- جهاز حساس sensor)، لتجسيد مفهوم العمل الذي يتناول قضية الصراع بين القديم والجديد واختلاف الثقافة والفكر بين الأجيال، ذلك الإختلاف الذي 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 تقليدي وقديم، وينتهي الصراع دائماً بالتصادم مع الطرف الآخر. والصراع مع المجتمع التقليدي المحيط هو صراع دائم والرغبة في التجديد والتغيير هي دائماً نقطة الخلاف والتصادم حيث لا يوجد نقطة مشتركة للإتفاق).



شكل (٢)

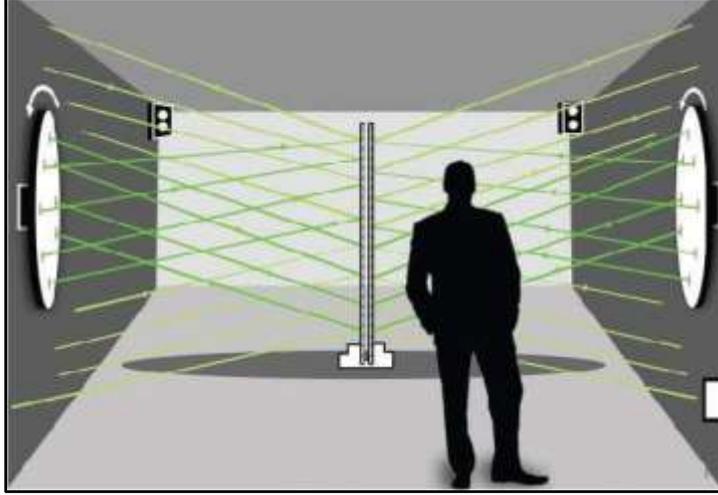
محمد حسام، تصادم، تجهيز في الفراغ، صالون الشباب، ٢٠١٦م

نقلاً عن <https://www.behance.net/gallery/46598825/Shift-Light-Installation>

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

(AmeSea Database – ae –January- April. 2018- 0267)

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



شكل (٣)

رسم تخطيطي يوضح العمل التجهيزي التفاعلي للفنان محمد حسام، الحائز على منحة الأكاديمية المصرية بروما

وتعتبر قضية الصراع أو التصادم التي جسدها الفنان في عمله أحد المشكلات الثقافية والفكرية التي يعاني منها المجتمع الراهن وقد تناولها العديد من الكتاب والنقاد منهم الناقد محسن عطيه الذي 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 الرأي المعارض لضمان الحرية الفكرية، أما مصير عدم قبول الآخر وفرض الرؤية الأحادية بالقوة فإنه سوف ينتهى إلى نوع من الفكر إقصائي وإلى الإحساس بالكرهية بين الناس"^(١)، وربما إتساع دائرة الصراع.

وتطرح الفنانة أن هاملتون Ann Hamilton في عملها حدث من الخيط The event of the thread عام ٢٠١٢م شكل (٤)، الذي 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 التشاركي والمجهز فى الفراغ بين عناصر ووسائط متعددة كثيرة، بدت متناقضة فى وجودها معاً، حيث يتألف العمل من اثنتان وأربعين أرجوحة معلقة من سقف بيضاوى الشكل بواسطة سلال حديدية على ارتفاع ٧٠ قدم، ويتوسط القاعة قطع ضخمة من أقمشة بيضاء اللون مثبتة فى السقف من خلال مجموعة حبال وقد تركت تلك الأقمشة لتنساب وتندلى نحو الأرض. وتتيح هاملتون للجمهور القيام بتجربة مباشرة وحقيقيه مع العمل حيث تدعوهم للتأرجح وهو ما أثار إعجاب الزوار على اختلاف أعمارهم (أطفال- شباب- شيوخ) حيث

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

علقت إحداهن على العمل بقولها (إنه شعور رائع وكأنني اتعلق وقد فقدت في مكان ما بالسماء في منتصف مانهاتن) فإطلاق الفرد للأمام وارتداده للخلف مرة أخرى في حركات تبادلية متكررة وسريعة يولد الشعور بالتححرر من الجاذبية الأرضية في محاولة للمس السماء واستعادة عالم البراءة والطفولة.

وقد كان لإستخدام هاملتون لقطع القماش البيضاء الضخمة عدة معاني ودلالات توضحها بقولها "يمثل القماش العمارة الأولى للجسد، إنه يحمي وقد يخفي أو يكشف أيضاً، وهو يحمل أوزاننا، ونلف به بعد الولادة ونغطي 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"⁽¹⁾.



شكل (٤)

أن هاملتون، حدث من الخيط، عمل تشاركي مجهز في الفراغ، أفينو أرموري بارك، نيويورك، ٢٠١٢م
نقلا 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، في إشارة أخرى إلى ذكريات الطفولة حيث يقضى الأبناء عادة عدة ساعات يستمعون إلى قراءة الأجداد للقصص في حميمة

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

(AmeSea Database – ae –January- April. 2018- 0267)

شديدة، وفي الجانب المقابل لهذا القارئان وفي الطرف الشرقى من القاعة يوجد كاتبة تجلس أيضاً أمام منضدة خشبية تكتب رسائل ويتاح للزوار التفاعل مع المحتوى المكتوب فى اللقائف 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 المسجلة.

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 التآرجح 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 التآرجح 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 لقصصية المشاهد وبذلك يقبل العمل تعددية التفسيرات والتأويلات كما يتميز برويته التوليفية التى دمجت بين عناصر هجينية مختلفة وغير معتادة فالمعاني والحركات والأصوات والأضواء جميعها هو نسيج يؤلف الفعل الإجتماعى ومن ثم قصصية الفنانة هاميلتون من مسمى عملها (حدث الخيط).

وفى عمل آخر للفنانة هاميلتون بعنوان الحواس المشتركة The common senses عام ٢٠١٤م فى جاليرى كورتيسى هنرى آرت كورتيسى هنرى هنرى فى واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية شكل (٥)، يدعم مبدأ مشاركة المتلقى الذى أسندت إليه مهام متعددة أثناء فترة عرض المعرض الفنى. حيث يمكن إعتبره معرضاً متحفاً مؤقتاً أقامته الفنانة بالتعاون مع جامعة واشنطن ومتحف بيرك Burke للتاريخ الطبيعى والثقافى، فقد تم اختيار بعض العناصر المادية المعروضة بالعمل من مقتنيات تلك المؤسسات (عينات حيوانية محنطة- صور فوتوغرافية- أزياء قديمة- جلود وأصواف حيوانات- نسيج لخيوط دودة القز- ريش طيور) ويشعر المتدوق عند إرتياد قاعة العرض بشئ من الإرتباك حيث أقيم المعرض على مساحة ضخمة وفى قاعات متعددة، احتوت إدهان على واجهات عرض متحفية تضم مجموعة العناصر السابق ذكرها، بالإضافة إلى عدة نسخ من كتب مطبوعة على ورق مقوى منفصل الصفحات حيث دعت هاميلتون الجمهور لإلتقاط الصفحات المفضلة لديهم والإحتفاظ بها كما احتوت القاعة على أغطيه من الصوف علقت على قضبان خشبية منخفضة ومثبتة 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) المعروضة على جدران القاعة كما طرحت الفنانة الدعوة للمتطوعين من الزوار للتنقل والسير داخل قاعات العرض للغناء وقراءة الكتب المعروضة 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، جاليري كورتيسي هنري آرت، واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية، ٢٠١٤م
نقلًا عن http://www.annhamiltonstudio.com/projects/the_common_SENSE.html

ويتميز العمل بطابعه المفاهيمي فعلى الرغم من تعددية العناصر المادية المكونة للعمل المجهز في الفراغ واختلاف طبيعتها، وتناقضها وغرابة إجتماعها معاً إلا أنها تتضمن قاسماً مشتركاً يثير تساؤلات المتذوق وي طرح عدة معاني ومفاهيم تتعلق بالتاريخ- الإتصال الذاتي والجمعي- نقد الإستهلاك السلبي للطبيعة - العلاقة مع الآخر. وتؤمن الفنانة بحاجة الجمهور للشعور بالتقارب والتفاعل والقيام بتجربة لمس المعروضات أيضاً والتي يفتقدها المتذوق في أغلب الأحيان أثناء مشاهدته للمتاحف والمعارض الفنية ومن ثم تحطيم القيود والحدود الفاصلة بين الفنان/ العمل الفني/ المتلقى.

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

١- الفن الناشط/ فن الناشطين Activist Art:

هو فن قائم على الحدث، يهدف إلى نقد الأنظمة السياسية القمعية والتدخل المباشر في هياكل السلطة من خلال توظيف الأعمال الفنية الأدائية والمفاهيمية في النطاق المجتمعي العام من خلال المظاهرات والاحتجاجات وكتابة اللافتات وتوزيع النشرات وذلك لتوجيه نظر أفراد المجتمع نحو مظاهر الظلم السياسي والإجتماعي. 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 السياسي والإجتماعي والتعامل بنشاط مع هياكل السلطة الثقافية بدلاً من تمثيلها أو وصفها ببساطة"⁽¹⁾.

وتوضح الفنانة تانيا بروغيرا - أحد فناني هذا النمط- رأيها بقول (لا أريد الفن الذي يشير إلى شيء، أريد الفن الذي هو الشيء مانح السلطة للأفراد والمجتمعات، والذي يقع عموماً في الساحات العامة مع الفنانين الذين يعملون بشكل وثيق مع المجتمع لتوليد الفن).

(1) <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/activist-art>
(AmeSea Database – ae –January- April. 2018- 0267)

وقد أحدث عمل الفنانة تانيا بروغيرا Tania Bruguera تاتلين والهمس#6 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 (إحدهما يمتطى جواد أبيض والآخر أسود اللون) يقومان بدوريات بوليسية بالمكان، ويسعى العمل الأدائى التشاركى إلى تفعيل مشاركة الجمهور للحدث حيث أن مسار حركة الشرطيين يؤدي 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 الوعي 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 نفسه دون الحاجة إلى إعادة تمثيله ... وتنبلور فى هذه الأونة 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#6، متحف تيت للفنون، لندن، ٢٠٠٨م
نقلًا عن <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/activist-art>

(١) أمل مصطفى إبراهيم: ٢٠١٤، "علم الجمال فلسفة الفن التشكيلي"، بدون تاريخ نشر، القاهرة، ص١٦٨-١٦٩.
(AmeSea Database – ae – January- April. 2018- 0267)

٢- فن العلاقات Relational Art:

ظهر هذا الفن معتمداً على مصطلح جمالية العلاقات (الجماليات العلائقية) Relational Aesthetics الذى صاغه الناقد الفرنسى نيكولا بوريورد Nicholas Bourriaud 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.

(AmeSea Database – ae –January- April. 2018- 0267)

ففى عمله المسمى الحر free الذى عرض لأول مرة عام ١٩٩٢م فى جاليرى ٣٠٣ بنيويورك فى الولايات المتحدة الأمريكية ثم أعيد عرضه فى عدة مناطق أخرى بأسيا وأوروبا فى أعوام ١٩٩٥، ٢٠٠٦، ٢٠٠٧، وفى عام ٢٠١٢م أعيد عرضه فى متحف الفن الحديث بنيويورك. شكل (٧) ويتكون العمل من مجموعة وسائل متعددة وأشياء جاهزة الصنع objects تتضمن ثلاثة- مقاعد- منضدة- مكونات غذائية وأطعمة 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 الثمينة ومفهوم التحفة 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 السلبي 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)

ريبركريت تيرافانيجا، الحساء/ لا حساء، الصحن الرئيسى لقصر طوكيو، باريس، ٢٠١٢م
نقلا 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.

(AmeSea Database – ae –January- April. 2018- 0267)

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

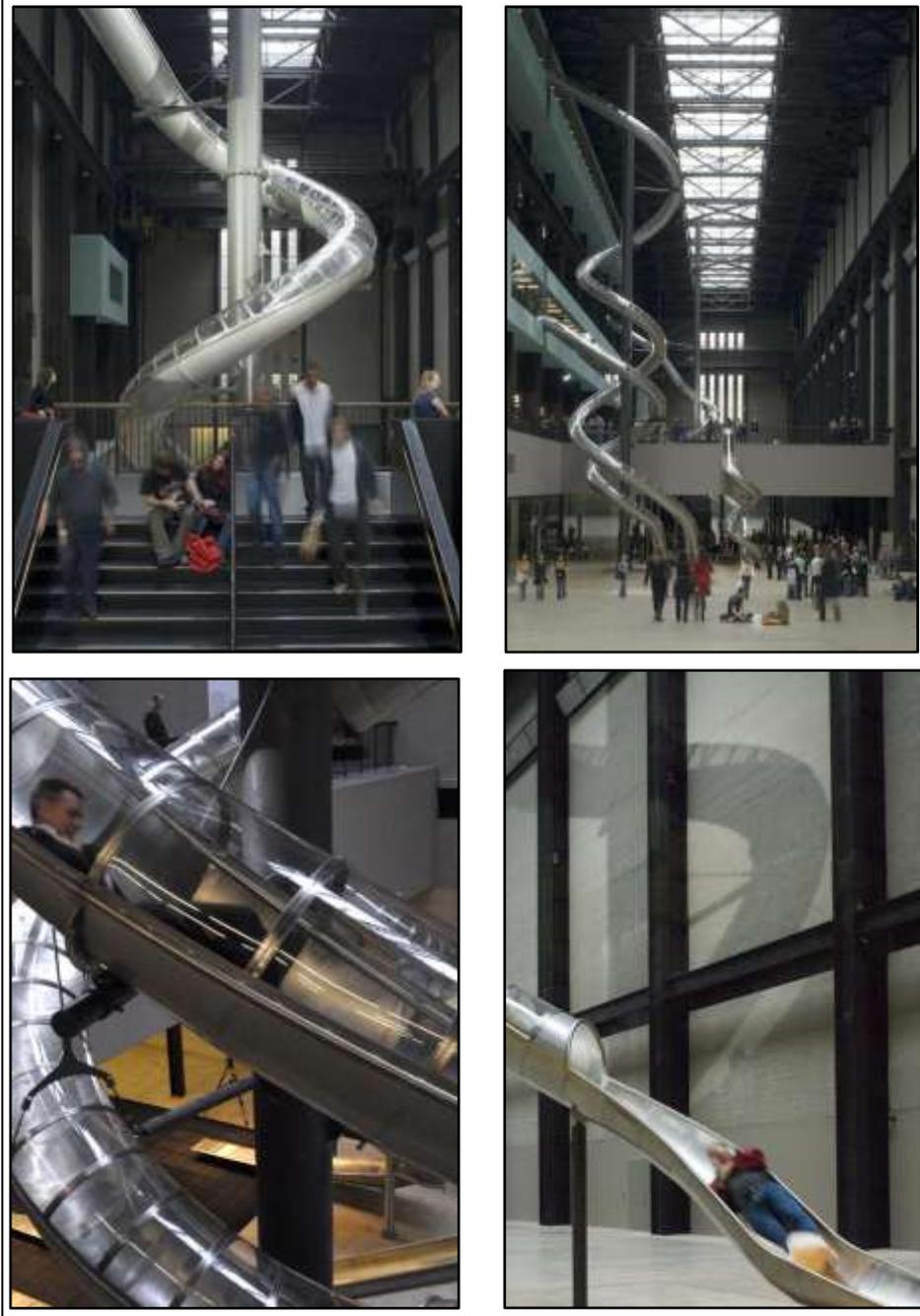
أما عمل كارستن الضخم الذي أقيم في قاعة توربين Turbine بمتحف تيت للفنون بلندن بعنوان موقع الاختبار Test site عام ٢٠٠٦ شكل (٩)، فقد تحول إلى نشاط للعب، وإشراك رواد المتحف في تجربة حياتية تعتمد على حضورهم المادى الجسدى، والذهنى والوجدانى أيضاً حيث يتألف العمل من خمسة شرائح أنبوبية كبيرة امتدت بإرتفاع الطوابق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

كما يوفر العمل للمتلقى تجربة ممتعة ومبهجة من خلال نشاط اللعب والتنفيس، فلعب وفقاً للفيلسوف الألماني شيلر Friedrich von Schiller دوراً هاماً في التجربة الفنية وفي إنتاج الفن، فجوهر الفن هو اللعب وإحساس المتذوق بجمال العمل الفنى يتوقف في رأيه على مدى إندماج شعور المتذوق وتفاعله معه، ذلك التفاعل الذى تحول مع الفنون المعاصرة إلى مبدأ ممارسة التجربة المباشرة "التي 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، القاهرة، ص ٦١-٦٢.

(٣) أماني عادل: ٢٠١٦، مرجع سابق، ص ٨٢.

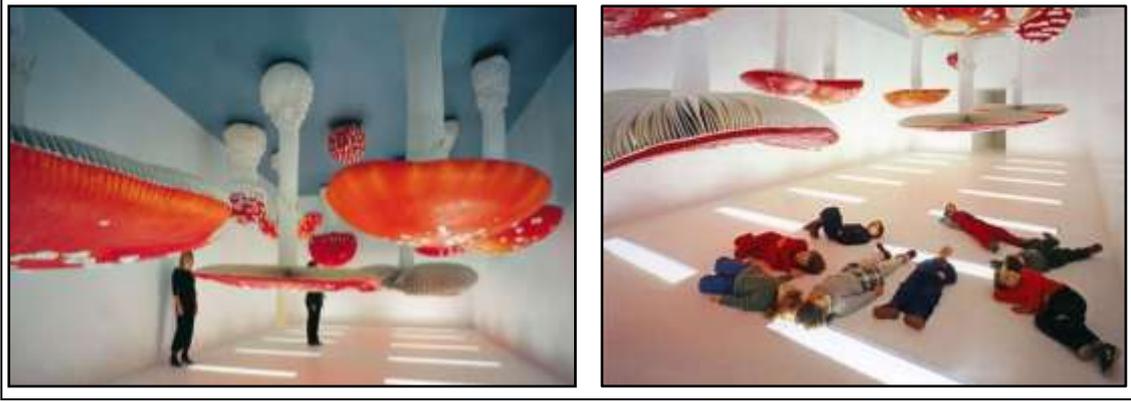


شكل (٩)

كارستن هولر، موقع الإختبار، متحف تيت للفنون، لندن، ٢٠٠٦م

نقلا 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 في أعوام ٢٠١١، ٢٠١٤م في مناطق أخرى، حيث دعى رواد المعرض للقيام بتجربة اللعب مع منحوتاته الضخمة والمجهزه في الفراغ على هيئة نباتات كبيرة الحجم من المشروم، وقد تناثرت ووزعت في أرجاء متعددة بداخل قاعة العرض.



شكل (١٠)

كارستن هولر، أعلى وأسفل حجرة المشروم، متحف الفنون في 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 الفني بمصطلح صاغته الفنانة الأمريكية سوزان لاسي Suzanne Lacy لوصف شكل من أشكال فن العامة * public art الذي يؤكد على الجماعية، المشاركة مع الجمهور وضبابية الحدود البيئية بين مجالات الفنون المختلفة.

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

وقد استخدم هذا المصطلح لوصف أعمال مشروع Culture in action عام ١٩٩٣م- سيق الإشارة إليه- حيث "تضمن سلسلة من الأعمال التي يمكن تعريفها بالفن العام الجديد (الشكل الجديد للفنون العامة) مثل عمل الفنان مارك ديون Mark Dion مع فريق شيكاغو للعمل البيئي الحضري حيث أقاموا تجهيزاً في الفراغ ارتبط بالمفاهيم البيئية"^(٢).

وتقام الأعمال والعروض الفنية في هذا النمط خارج الهياكل المؤسسية وفي الساحات والميادين من أجل تحقيق مبدأ المشاركة المباشرة مع الجمهور لمواجهة أحد المشكلات أو القضايا الهامة، ففي شكل (١١) وهو عمل جماعي من تنفيذ الفنان الدنماركي الأيسلندي أولافور إلياسون Olafur Eliasson بالتعاون مع الجيولوجي الدنماركي مينيك روزينغ Minik Rosing من أجل إلقاء الضوء على أحد المشكلات المتعلقة بمخاطر الاحتباس الحراري والتغيرات المناخية الحادثة على مستوى العالم، حيث يتكون العمل من ١٢ قطعة من الكتل الجليدية رتبت في دائرة ووضعت خارج ساحة مبنى البانثيون في 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 المباني 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>

(AmeSea Database – ae –January- April. 2018- 0267)

إنعقاد قمة الأمم المتحدة المعنية بالمناخ (COP21)، ويؤكد على ذلك قول الفنان (أمل أن يعمل هذا الفن في 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، ٢٠١٥
نقلا عن <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>

٤- فن المجتمع :Community art

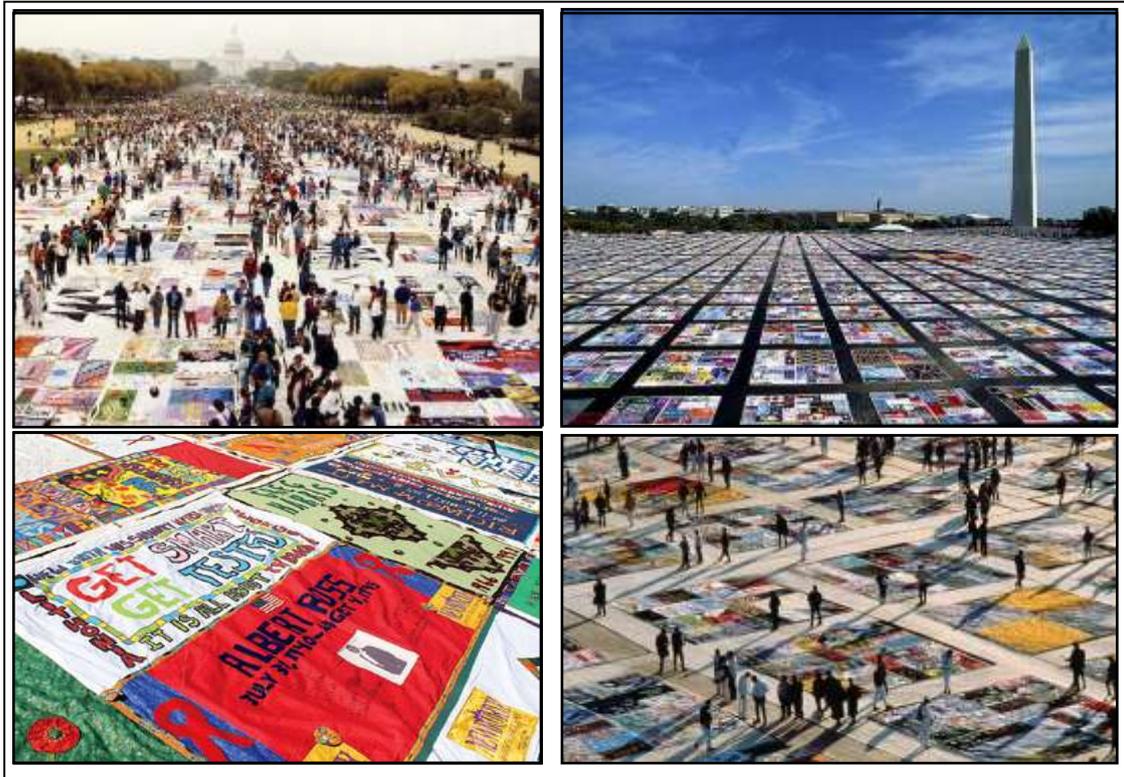
يعتبر من أقدم أنواع فنون المشاركة، ظهر في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية، كندا، وإنجلترا كشكل من أشكال التعاون الفني القائم بين الفنان والمؤسسات المجتمعية مثل جماعات التنمية المحلية، لمواجهة مجموعة من قضايا المجتمع كالفقر، الطبقات المهمشة اجتماعياً أو إقتصادياً وذلك من أجل زيادة الوعي بدور وإمكانات الفنون كوسيلة للمعالجة وإحداث التغيير الاجتماعي وغالباً ما تتم "مشاريع الفنون المجتمعية على المستوى المحلي حيث التشاور والمشاركة في كل جوانب المبادرة الفنية كأمر حتمي"^(١).

ويعرف متحف تيت للفنون فن المجتمع بأنه نشاط فني يقوم في إطار مجتمعي يتميز بالتفاعل والحوار مع أعضاء المجتمع وغالباً ما يتضمن على مبدأ التعاون بين أحد الفنانين وأفراد غير متخصصين، وهو مصطلح يستخدم لوصف الممارسات الفنية التي يتم فيها توليد الثقافة والتعبير الفني 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>
(AmeSea Database – ae –January- April. 2018- 0267)

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 ٤٨٠,٠٠٠ 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 فى 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 الوعي 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

(AmeSea Database – ae –January- April. 2018- 0267)

يستتبعها الرغبة في إلقاء الضوء على قضية ما واكتشاف بنيات القوة للحقيقية، أي 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 يولي الإهتمام للمتلقى ومشاركته الفعالة وليس للفنان أو العمل الفني ذاته.

المضمون الفكري	الأسس المفاهيمية لفنون المشاركة
تحتل الفكرة أو المفهوم الجانب الأكثر أهمية في أعمال فنون المشاركة وكثيراً ما تتصف بسماط فن التجهيز في الفراغ. مع الإهتمام بتحقيق مبادئ التواصل مع الآخر حيث يذكر ميخائيل باختين أنه (يمكن النظر إلى العمل الفني على أنه نوع من المحادثة ومجالاً ل طرح المعاني والتفسيرات ووجهات النظر المختلفة).	تتجز بعض أعمال فنون المشاركة في صورة مشروعات فنية أو ثقافية تستوجب التعاون بين مؤسسات مجتمعية وهيئات عامة لنشر الوعي ببعض القضايا الإجتماعية أو الثقافية السائدة في مجتمع ما. ويتحقق ذلك في كثير من الأحيان بالإشتراك مع تخصصات علمية متنوعة قد تتضمن فنانيين، أمناء متاحف، مصممين، موسيقيين، مبرمجين، مخرجين، "فكل عمل فني خاص هو إقتراح للعيش في عالم مشترك وعمل كل فنان هو مجموعة من العلاقات مع العالم تؤدي إلى علاقات أخرى وهكذا بإستمرار وبدون نهاية" ⁽¹⁾ .
التقنيات والوسائط	تتطلب أعمال فنون المشاركة إستخدام ودمج مجموعات مختلفة ومتنوعة من الوسائط المتعددة كالتصوير الفوتوغرافي، الفيديو، الرسم، الأداء، النحت، المؤثرات السمعية، النحت، التجهيزات الفراغية، والنصوص والكتابات اللغوية.
علاقة المتلقى بالعمل	تعتبر علاقة الجمهور بالعمل الفني محورياً أساسياً في الممارسة الفنية للعمل الفني التشاركي حيث ينخرط المتلقى في عملية الإبداع سواء من حيث اشتراط وجوده أو من خلال حث المشاركين لإتباع بعض الإرشادات أو التعليمات التي تؤدي إلى خلق أو إستكمال البنية المفاهيمية للعمل الفني، وقد تتحول تلك الممارسات إلى أنشطة لعب تحقق الإثارة والتشويق التي تجذب فئات الزوار فتندمج بين المتعة الجمالية والوجدانية والحسية من خلال تفاعل المتلقى بديناً وذهنياً ونفسياً فتجربة الزائر ليست فقط جزءاً هاماً من العمل الفني بل هي العمل ذاته ومعناه، وذلك بما يتفق مع مفاهيم نظرية التلقى فليس للعمل الفني في حد ذاته أي أهمية إنما تكمن أهميته في اللحظة التي 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 الفني وسيلة لخلق الحوار والتفاعل الإجتماعي وتبادل الخبرات الثقافية، الفنية، والحياتية أيضاً بين ثنائية الفنان والمتلقى.
علاقة فنون المشاركة بنظرية التلقى	تنتم أعمال فنون المشاركة بتعددية التفسيرات وإختلافها تبعاً لطبيعة فئات الجمهور المتلقى للأعمال الفنية، كما تتشكل جماليات الأعمال وفقاً لذلك التنوع وهو ما يتفق أيضاً مع المبادئ التي أقرتها نظرية التلقى، بالإضافة إلى اعتبار المتلقى نقطة البداية في الممارسة الفنية، ولا يمكن التوصل إلى مفهوم العمل إلا إذا قام المتلقى بدوره في بناء وإنجاز المعنى بفاعلية بعيداً عن الإستهلاك السلبي المعتاد فيما قبل.
المسافة الجمالية (وفقاً لنظرية التلقى)	يمكن القول أن أعمال فنون المشاركة تتمتع بمسافة جمالية واسعة. وذلك وفقاً لمفاهيم نظرية التلقى التي سبق تناولها من قبل- حيث تحطم 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 الفني 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 تتبع من خلال تجربة المباشرة للعمل ومشاركة الفنان فى تشكيل المعنى.
- ٣- كان للفلسفة الظاهرية (الفينومينولوجيا) والتأويلية (الهيرومونيظيقا) تأثيراً كبيراً على بلورة مفاهيم نظرية التلقى.
- ٤- ترجع بدايات فكرة مشاركة المتلقى فى بناء العمل الفنى التشكيلي 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 أساسياً فى الممارسة الفنية للعمل الفنى التشاركي 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 أفرتها 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 استخدام 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 باعتبارها 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 ناجي : ٢٠١٢، "شعر أبي قاسم الشابي في ضوء نظرية التلقى"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، الأردن.
- ٣- أماني عادل : ٢٠١٦، "مفهوم الحضور الفينومينولوجي لتذوق أعمال فن التجهيز في الفراغ"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ٤- أمل مصطفى إبراهيم : ٢٠١٤، "علم الجمال فلسفة الفن التشكيلي"، بدون تاريخ نشر، القاهرة.
- ٥- أميرة حلمي مطر : ٢٠٠٣، "فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٦- بدر الدين مصطفى : ٢٠١٣، "حالة ما بعد الحداثة في الفلسفة والفن"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- ٧- بشرى موسى صالح : ٢٠٠١، نظرية التلقى أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي.
- ٨- جان إيف تاديبه : ١٩٩٣، "النقد الأدبي في القرن العشرين"، ترجمة قاسم مقداد، وزارة الثقافة، المعهد العلي للفنون المصرية، دمشق.
- ٩- حبيب موسى : ٢٠٠٧، "نظريات القراءة في النقد المعاصر"، منشورات دار الأديب، وهران.
- ١٠- خالد وهاب : ٢٠١٦، "جمالية التلقى والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي"، 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 تيرماسين وآخرون : ٢٠٠٩، "نظرية القراءة المفهوم والإجراء"، بحث منشور، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر.
- ١٤- عبد الله محمد : ١٩٩٤، "القصيدة والنص المضاد"، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- ١٥- عبد الناصر حسن : ٢٠٠٢، "نظرية التلقى بين يانوس وإيزر"، دار النهضة العربية، القاهرة.
- ١٦- لى بخوش : ٢٠٠٨، "تأثير جمالية التلقى الألمانية في النقد العربي"، بحث منشور، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.
- ١٧- على حمودين المسعود قاسم : ٢٠١٦، "إشكالات نظرية التلقى المصطلح المفهوم الإجراء"، مجلة الأثر، العدد ٢٥.

- ١٨- محسن عطيه : ١٩٩٧، "تذوق الفن الأساليب- التقنيات- المذاهب"، دار المعارف، القاهرة.
- ١٩- _____ : ٢٠٠٢، "نقد الفنون من الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة"، منشأه المعارف، الإسكندرية.
- ٢٠- _____ : ٢٠٠٧، "التفسير اللالى للفن"، عالم الكتب، القاهرة.
- ٢١- _____ : 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 الفينومينولوجي للنظرية القصديية عند هوسرل"، بحث منشور، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد ٣١، عدد ١١ 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 يابوس : 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 في ضوء نظرية التلقى

ملخص البحث

يشارك المتلقى الفنان في عملية الإستمتاع الجمالي بالعمل الفني، 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 الإجتماعي والثقافي المؤثر على إنتاجهم الفني، بالإضافة إلى مجالات البحث في التنظيمات الشكلية البصرية للأعمال وما تحمله من قيم وجماليات خاصة.

ولم يحظ دور المتلقى ومشاركته الفعالة في العمل الفني بالإهتمام الكافي 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، التي اهتمت بالقارئ (المتلقى) وبما يثيره في النص (العمل) بغض النظر عن العمل وشخصية المؤلف أو الفنان، فهي تركز تركيزاً كلياً على الدور الذي يؤديه المتلقى في إتمام عمل الفنان. وبشكل مواكب تقريباً لظهور تلك النظرية، تبنت فنون ما بعد الحداثة والفنون المعاصرة مبدأ الإهتمام بالمتلقى بإعتباره جوهر العمل الفني، كما ظهرت مجموعة من الفنون مثل فن المجتمع، فنون المشاركة، فن الحوار، وغيرها لتؤكد على الدور الذي يؤديه المشاهد أو المتلقى في الإدراك المادي والمفاهيمي للعمل الفني فالمكون الرئيسي لتلك الفنون هو المشاركة النشطة والفعالة للمتلقى.

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