ملامح التمرد في حركة الفلوكسس

م . م . بركات عباس سعيد
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية

ملخص البحث :

تناول البحث الموسوم:(ملامح التمرد في حركة الفلوكسس) طبيعة مفهوم التمرد وآليات اشتغاله في حركة الفلوكسس الما بعد حداثية. وقد تلخصت مشكلة البحث الحالي بالسؤال الآتي:
(كيف جسدت حركة الفلوكسس ملامح التمرد في الفن ؟) وقد جاء البحث في اربعة فصول:اهتم الفصل الأول بالأطار المنهجي للبحث متمثلا بمشكلة البحث وأهميتهِ والحاجة إليهِ وهدف البحث الذي تمّ تلخيصهُ بـ(الكشف عن ملامح التمرد في حركة الفلوكسس) كما تضمّن الفصل الأول تعريفاً بحدود البحث وتحديد المصطلحات الواردة.
اما الفصل الثاني والمتمثل بالأطار النظري ، فقد احتوى على مبحثين : المبحث الاول : التمرد في الفكر الفلسفي ، بينما المبحث الثاني : التحولات الفكرية والجمالية في حركة الفلوكسس . كما تضمّن الفصل مؤشرات الإطار النظري للبحث .وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث من, إطار مجتمع البحث , عينة البحث, أداة البحث وصدق الأداة , منهجية البحث وتحليل العينة . اما الفصل الرابع فقد تضمن نتائج البحث الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقد توصل الباحث الى جملة من النتائج اجابة على هدف البحث منها:

- استطاع فنانوا حركة الفلوكسس من إظهار عملهم الفني شكلاً ومضموناً حاملاً لمدلولات التمرد بوساطة الإشمئزاز والإستفزاز لإثارة الصدمة للمتلقي.
- إعتمد فنانوا الفلوكسس في نتاجهم الفني لإظهار ملامح التمرد على تقنية الأشياء الجاهزة وتوظيف الجسد الإنساني , والمواد الغريبة التي تجرح الذائقة الجمالية.

كما تضمن الفصل إستنتاجات البحث , وجملة من الإستنتاجات منها :

- أن الفكر العبثي والتمردي كلاهما مرتبط بمنطق العدم والتفكيك من خلال نسف المركز وتهميش الذات الإنسانية التي باتت خاضع لأساليب القمع التسلطي , الكبت , العنف , الوحشية , الرعب والموت .
- أن سيادة الإباحي (الجنسي) وتراجع الرادع الأخلاقي جاء نتيجة حتمية لتأكيد فنانو الفلوكسس على الشهوات والرغبات الجنسية وما يرتبط بها من ثقافة إستهلاكية .

كما اشتمل الفصل الرابع على التوصيات, المقترحات,المصادر,الملاحق وملخص البحث باللغة الإنكليزية.

Abstract :

This designated research has addressed the (features of the rebellion of the Fluxus movement) nature of the concept of the rebellion and the mechanisms of its effects in the movement of the after-modernessFluxus. The research problem is represented by the following question : How did the concept of the rebellion and absurdity emerge?

The research has encompassed four chapters. The first chapter has considered the methodological framework of the research,embracing the research problem , its importance , the need for it , the objective of it ; which was summarized in (exploring the features of the rebellion of the Fluxus movement). It also included identifying the limitations of research and definitions used in the research.

The second chapter , constituting the theoretical framework , has included two topics :

1. The first topic : the rebellion in the philosophical conception.
2. The second topic : the absurdity of rebellion in the Fluxus movement.

This chapter has also included the indications of the theoretical framework of the research.

The third chapter has covered the procedures of research , the frame of the research population , the research sample , the tool and credibility of the research , the research methodology , and the sample analysis.

The fourth chapter has implied the results , recommendations , and suggestions which the researcher has concluded. The researcher has reached to some results which may have answered the goal of the research , such as :

• The concept of rebellion in the fluxuswas connected to the imagination of the artist and its synthesizing capability which is recognized by the weirdness of the visual view , relying on the technological effects (the electronic worlds) as a consumption system composed

of ready objects (vanishing).

• The body is part of a modern culture , promotional theme , and consumption purpose that gained importance among the Fluxus artists through utilizing the human body in their artistic production which seeks liberation from all physical and mentalsuppressions. Consequently , it urges to create the total chaos ,guided incitement, and the desultory oriented action which contradicts the art movements and its noble value.

This chapter has also contained some conclusions , some of which are :

• Both the rebel and absurd conceptions are connected to the logic of nihilism and disassembling through blasting the center and margining the human being which has become submitted to the dominant repression manners , the suppression , violence , brutality , horror , and death.

• The supremacy of obscenity and the deterioration of the moral deterrent is deemed inevitable result of the verification of the fluxusartsits on the lusts and sexual desires and relevant consumption culture.

The fourth chapter has also included recommendations , suggestions , references , and annexes and an executive summary in English language.

الفصل الأول
الاطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث :

تعددت أساليب نتاجات الفن على مر التأريخ , والتي حملت قيماً جمالية وتشكيلية تمثل الأسس الجوهرية التي تُبنى عليها حياة الإنسان منذ نشأتهِ الأولى في الكهوف و تالياً صراعهِ في مواجهة الواقع والطبيعة , فضلاً على اعتماد الفن في جوانب الطقوس الدينية , و في التعبير عن افراح الإنسان وأحزانهِ بل حتى في أوقات الحروب ومآسيها . لذا تُعد الفنون جزء من حوار اجتماعي بين وسائل التعبير المتباينة التي قد نشارك الآخرين فيها ويمكن أن نُعدّها مقبولة أ وقد لا تلقى قبولاً , وهي وسائل تعبّر عن المتعَة أو الرغبة أو الثورة أو التمرّد أو الضعف أو القوّة أو السخرية أو الخوف و هذا على اعتبار الشيء جميلاً أو ممتعاً أو مسلياً أو مثيراً أو عبثياً أو فوضوياً .(١) فالصراع والعنف و فكر التمرد و اللاعقلانية التي ظهرت مع الحركات (الدادائية , السريالية و المستقبلية) كانت قد حلت محل الإنسجام و العقلانية لتبدأ من خلالها مرحلة بزوغ قيم تمثل الإنقطاع عن الماضي .(٢) فالمستقبلية كأتجاه فني متمرّد ظهرت في إيطاليا لترفض الماضي و تحرق كل الجسور التيترتبطبهِ (المتاحف , الآثار , المكتبات ,الأكاديميات , ... الخ) وتمجّد الحركة و السرعة والحرب فضلاً عن حملها للطابع الثوري والتمردي لتُجرِّد الفن من قيمهِ الأستيتيكية Statics .(٣) في حين تبدو الحركة الدادائية على الصعيد الفني و الأدبي عبثية , كإنعكاس لإنتفاضة اجتماعية كانت أسبابها الحرب والثورة الروسية وماتبعها من حركات ثورية قمعت فيحينها , لقد لجأ الدادائيين للتعبير عن أرائهم بكل الوسائل التي يمكن ان تخطر ببالهم , بما في ذلك الهدم والتخريب والتشويه , وهذا من اجل قطع الصلة مع كل مايربطها بالفن وتالياً التمرّد والعبث والفوضى العارمة .(٤) فلم تُمسي (الفنون) مهتمّة بموضوعة الإلهام والموهبة المرتبطة بقوى خفية إلهية فضلاً عن الجوانب النفسية (الحدسية) وما عادت متقوقعة ومحصورة بين جدران المتاحف وقاعات العرض بل أخذت منحى آخر يتجلّى بالدعوة الى حرية الإبداع وديمقراطيتهِ الإسطورية والزائفة والخروج بها الى فضاءات الشوارع والساحات العامّة ليصبح تالياً تعبير تشكيلي في أماكن إفتراضية يتحوّل من خلالها العمل الفني الى صورة مشهدية حية تراها تتّسم بحركات طقوسية أشبه بالقديمة و (أدائية) تارّة , وأخرى بـ(أحداث) تدخل في إستخدامها مواد كالجبس أم العظام المسلوخة أو الغائط أو مشارط العمليات الجراحية الى الأكثر إشمئزازاً وغرابة الأماكن القذرة والمظلمة أو الأحشاء الداخلية تارّة أخرى , كل هذا بُني على أكتاف وتوجهات الفن المعاصر الذي يرفع من وتيرة ما هو عبثي وفوضوي وغرائبي ومتمرّد وتفكيكي وإستهلاكي . فكانت الفلوكسس خير تربة خصبة لنمو مثل هذهِ الصرعات , لتبدأ حراكها المتمرد والعبثي والقبيح مؤسسة بذلك جمالية اسطورية ومعاصرة غير الجمالية المطلقة التي كانت تسود عصر النهضة .

إذ إن تجربة التمرّد في الفن المعاصر وبالتحديد عند جماعة الفلوكسس ، قد اتخذت طابعاً عبثياً مميزاً. فَجميع أعمال فناني الفلوكسس تتسم بالفوضوية والتخريبية التي جعلت من هذا الإتجاه حركة فنية إنعكست لغاتها وادواتهِ التعبيرية على الموقف من الحرب الروسية والبلشفية وما تلاها من الحرب العالمية الأولى والثانية. ومن خلال البحث في موضوعه التمرد يبرز التساؤل الآتي:

- **كيف جسدتحركة الفلوكسس ملامح التمرد في الفن ؟**

أهمية البحث والحاجة إليهِ :

تتّضح أهمية البحث الحالي من خلال :

١. تحديد الجوانب الإسلوبية والجمالية التي ارتبطت بتجارب حركة الفلوكسس المتمردة والمعاصرة.

٢. يعد اسهامة حقيقية في تسليط الضوء على فكر التمرد وكيفية تمظهره في حركة الفلوكسس وفق رؤية فلسفية وجمالية .

اما حاجة البحث فتكمن في كونهِ يشكل اضافة فكرية للعديد من الفنانين وطلبة الدراسات العليا , لأنهُ يتناول موضوعاً فنياً وتشكيلياً معاصراً.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى :

الكشف عن ملامح التمرّد في حركة الفلوكسس .

حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بدراسة ملامح التمرد في حركة الفلوكسس , وتحليل العديد من النماذج المصورة لمجموعة من الفنانين المنتمين لحركة الفلوكسس التي ظهرت في امريكا وأوربا في الحقبة الزمنية من (١٩٧٢-٢٠٠٥)

تحديد المصطلحات :

ملامح : (features) :(*)

- لغة :لمح اليه , كمنع : اختلس النظر , كاللمح , والبرق , والنجم : لمعاً , لمحاً ولمحاناًوتلماحاً , وهو لامح ولموح ولماح . وألمحه : جعله يلمح , والمرأة من وجهها : أمكنت من ان يلمح , تفعل ذلك الحسناء , تري محاسنها ثم تخفيها . ولأرينك لمحا باصراً : أمراً واضحا . والملامح : المشابه , وما بدا من محاسن الوجه ومساويه , جمع لمحة , نادر. وكرمّان : الصقور الذكية . والالمحي : من يلمح كثيرا . والتمح بصره : ذهب به .(٥).

- إجرائياً : هي السمات المتمثلة بالأفكار والأشكال التي تُترجِم تَوجُّه حركة الفلوكسس .

التمرّد (Revolt) :

- لغة :تَمَرَّدَ: (فعل) , تمرّد على يتمرّد, تَمَرُّداً, فهو مُتَمرِّد, والمفعول مُتمرَّدٌ عليهِ. تَمَرَّدَ على أهلهِ: عَصاهُم وتَجاوزَطاعتهُم .تَمَرَّدَ الجُندُ في المُعَسكَر على أوامِرِ الضُّبّاطِ: أعلَنُوا العِصيان والثورَةَ.(٦)

- إصطلاحاً : هي حالة من حالات الخروج عن الشرعية من بعض الفئات أو سكان منطقة من المناطق وهو بمثابة تحدٍ سافر للسلطة بالإضراب والمظاهرات والإمتناع عن تنفيذ القوانين واللجوء لمقاومة السلطات بشكلٍ جماعي .(٧)

- اجرائيا : فعل ادائي يخرج عن سياقهِ المنطقي للمألوف , يحمل في مضامينهِ موضوعات إجتماعية وسياسية وثقافية تجلت مدلولاتهِ في حركة الفلوكسس .

-

الفصل الثاني
الاطار النظري

المبحث الأول : التمرّد في الفكر الفلسفي

كان فلاسفة اليونان الأولون علماء في الطبيعة , يضعون فروضاً لتُفهم تصرفات الطبيعة وسنّة الكون , وبدؤا يبحثون فيما يتعلّق بحياتهم العملية فقادهم ذلك الى الرغبة في معرفة الطبيعة نفسها , فكان أهم ما إهتمت بهِ تلك الفلسفة مسائل الطبيعة والفلك والجغرافية , ثمّ بعدها تحوّل البحث عند اليونان تدريجياً الى الإنسان نفسهِ فكانت أعمالهِ موضع البحث وأغفلوا البحث في العلم الطبيعي وإتجهت أبحاثهم نحو قوى الإنسان الباطنة , فبحثوا في القوّة المفكّرة والقوة المريدة وطبيعة عمل هاتين القوتين وكيفية نشأتهما.(٨) وعليه فقد حوّل (السوفسطائيون) أنظارهم الى الإنسان ذاتهِ وأصبحت الفلسفة على أيديهم تنظر الى الإنسان ذاتهِ, بحيث أصبح هذا الإنسان ذاتهِ محور إهتماماتهم بالفعل . إذ ردّ (السفسطائيون) الأشياء كلها الى الإنسان , وهذا الأخير في نظرهم هو الفرد وحدهُ , كما إنهُ يقبل ويرفض ويتأثر ويؤثر ويشك وينكر ويحكم ويتوقف عن الحكم , إنهُ حُر بكل ما في الكلمة من معنى . إن تطرقهم الى مثل هذهِ المواضيع اهّلهم لريادة النزعة الإنسانية وهذا مؤشر لبداية النزعة الذاتية في الفلسفة .(٩) فقد قال (بروتوجوراس) «إن الإنسان هو المقياس الوحيد الذي تقاس بهِ جميع الأشياء» . إن هذهِ الرؤية الجديدة للإنسان تكشف عن روح التحليل والنقد وكذلك عن الجرأة في التغير التي طالت العقيدة والقيم والأخلاق والسياسة مؤيدة بذلك الروح الديمقراطية .(١٠)التي سادت بلاد اليونان وأصبح كل مواطن يعتمد على عقلهِ وتفكيرهِ وإنسجامهِ مع روح الديمقراطية والحرية .(١١) بمعنى إن الحركة (السفسطائية) لم تولد من فراغ وإنما ولدت بسبب التحولات التي تقتضيها روح العصر والمتمثلة بإختفاء السلطة الأرستقراطية وأعتماد سلطة العقل فضلاً عن تميزها بروح الإستقلالية والفردية وسيادة الديمقراطية بدلاً عن النظام التقليدي القديم , فضلاً عن سيادة قيم الذاتية المطلقة الى جانب التقدّم في العلم والفلسفة والمتمثّل (بإنهيار الدين) في تلك الفترة .(١٢)

وفي العصر الحديث أدّت زيادة حرية الإنسان (الفلاسفة ورجال الفن) في التعبير عن أفكارهم الخاصة وآرائهم الذاتية الى زوال ما كان يعرَف قديماً بالمثل الأعلى للجمال أو الصورة النموذجية للإنسان والحياة الإنسانية , والنتيجة أن أدّى ذلك للبحث عن الغريب وغير المألوف والتعبير عمّا في الحياة من عبَث , تمرّد ولامعقولية فضلاً عن البحث عن مناهج جديدة مستمدّة من تحليل اللغة ودراسة الأدب والشعر , وإعتمادها على تحليل الخبرات النفسية والإعتماد على القدرات التلقائية التي تظهر آثارها في التعبير الأدبي والفني على حدٍ سواء .(١٣) فقد أحدثت أراء (رينيه ديكارت) ثورة في الفلسفة الحديثة إذ أنتجت آراءهِ تطوّر رؤية ذاتية للعالم وأصبح الإنسان يرى صورتهِ في مرآة صافية والتي يمثّل من خلالها العالم , وأخذ يدرك نفسهُ كذات مستقلّة تميز نفسها عن الطبيعة .(١٤)وعليه يشير (ديكارت) الى الذات , وأهميتها كونها تُعد مثار بحث الإنسان وجدلهِ كما يحاول من خلال تأمّلهِ العقلي أن يمعن النظر في وجود الذات التي تمتلك القدرة على المعرفة عن طريق وعي الذهن وإنتباههِ , فالعودة الى الذات لا تعني اليأس ولا يعني القيد بل تعني الحرية فالإنسان في الوجودية يعود الى ذاتهِ بهدف التمتع بالحرية التي يمارسها في الخارج .(١٥) ويرى في مقولتهِ (أنا أُفكّر إذن أنا موجود) : إنها حركة بسيطة للتفكير تُعرف بالحدس المباشر إن القول (أنا أفكّر) أو (أنا أشك) يتضمّن مباشرة (أنا موجود) , أي إنهُ شيء يفكّر , أعني شيئاً يشك ويفهم

يتصوّر , ينكر , يقبل , يرفض , ويشعر, الشيء الذي يفعل ذلك كله لابد أن يكون نفساً (Soul) أي جوهراً روحياً ويكون التفكير صفتها الأساسية .(١٦)هكذا صاغ (البير كامو) ملخص فكرته عن التمرد على غرار (الكوجيتو الديكارتي) أنا أفكر أذاً أنا موجود ، فالتمرد الاصيل الوافي لمنبعه والمتمسك بكل قيم التمرد ، يؤكد تمرده بالقول (أنا أتمرد أذاً نحن موجودون) .(١٧)والجمال بحسب (ديكارت) نسبي فذهب الى أن التجربة الجمالية نسبية في طابعها وهذا ما يميز مبحثه الجمالي وخلع عليه طابع الذاتية والنسبية , كما يرى إن الإحساس بالجمال بالذات يتوقف على نسبية المشاهدين مما أعطى لدراسة الشخصية أهمية في التقدير الجمالي , إذا فلا وجود لما يسمى بالمطلق أي الجمال المطلق لأن ما يجوز إعجاب البعض منا قد لا يجوز إعجاب البعض الآخر كذلك فإن الجميل في نظر البعض قد يبدو عادياً في نظر البعض الآخر, أو قبيحاً في نظر الآخرين . هكذا يذهب (ديكارت) الى تأكيدهِ على نسبية الظاهرة الجمالية ويرفض أن يكون مطلقة كما يراها المثاليون أمثال إفلاطون .(١٨)

إما الجمال عند (شارل بودلير) فمحكوم بروح العصر ولا يتحقق في العمل الفني إلاّ اذا ظل مخلصاً لروح الفن وماهيتهِ , والجمال الذي يهدم فكرة الفن يشوّه الجمال والفن معاً .(١٩) أما فكرة الفن الأساسية عند (بودلير) هي الإبتعاد عن تقليد الطبيعة والحرص على ترجمة روح العصر والإكتفاء بالأداء الذي يلبي المطالب الوقتية والأغراض المباشرة, فالجمال لديه لا يوصف, بالمطالب الوقتية والأغراض المباشرة والأشياء العامة حتى يتمثل تمثيلاً واقعياً ويصبح حقيقة من الحقائق. وبذلك يصبح الجمال حقيقة نسبية في كل الأحوال مادام الإختلاف قائما في نماذج من الحياة نفسها يخضع للمقومات الزمانية والمكانية المؤقته. (٢٠)

في حين تكمن أهمية فلسفة (دوستويفسكي) من خلال ممارستهِ للتمرّد ودعوتهِ للحرية , وهو بهذا يتجاوز حدود مجتمعهِ وقوانينهِ وظروفهِ الإقتصادية ومعتقداتهِ بل وحدود كل مكان وزمان والعقل والفكر , ولا يرى في التمرّد والحرية إلاّ أخص خصائص الإنسان وكل هويتهِ , وبهما يكون الإنسان إنساناً وبدونهما يفقد جوهرهِ . فالإنسان ليس عقلاً ولا أفكاراً وأفعالاً , ولكن الإنسان بما هو صاحب العقل والأفكار والأفعال , فالفكرة والفعل يعنيان عندهُ إن الإنسان في جوهرهِ هو المفكّر والفاعل , والإنسان هو قانون وغاية نفسهِ وحقيقتهِ أسبق على كل حقيقة . والحقيقة هنا هي ما تنشدهُ إرادتهِ الحرّة , فالحقيقة ليست موضوعية ولكنها ذاتية , والتمرّد والحرية إحياء وإثراء وإيجاب .(٢١)

ويرى (فريدريك نيتشه) أن الحداثة كانت انتصار الوعي ، استلاب الطاقة الإنسانية التي تنفصل عن نفسها وترتد على نفسها حين تتطابق مع الإله ، مع قوة غير إنسانية على الإنسان أن يخضع لها . لقد قادت الحداثة إلى العدمية ، إلى استنفاد الإنسان الذي أُسقطت كل قوته على عالم الهي ، على يد المسيحية وليس له ما يخصهُ سوى ضعفه ، مما يقود إلى انحطاطه وإلى اضمحلاله المحتوم ، إن قلب القيم ، يفضي إلى نبذ هذا الاستلاب واسترداد الإنسان لكيانه الطبيعي لطاقته الحيوية ، لإرادة القوة لديه.(٢٢) ومن هذا المنطلق فإن (نيتشه) هو اول من ذكر مبدأ العدمية , أي انه (لا قيمة للقيم) أي ان ما كان في العصور السالفة مباديء راسخة ثابته ومثلاً عليا سامية صار مع مجيء عصر الحداثة عدماً افقد القيم كل معنى او حقيقة.(٢٣)
لقد كانت الخطوات التي قطعها (نيتشه) ، لقيامه بقلب القيم ، هي إنه عدّ القيم

نسبية ، ومن ثمّ ، فهي تخضع للتغيير والتبديل وبالتالي فهي ليست أزلية .(٢٤)لقد بدت قيم الحداثة في نظرة (نيتشه) ، بمثابة قيم العدمية ، واستخدم (نيتشه) مفهوم العدمية لتعيين ماهيّة الأزمة القاتلة التي أصابت العالم الحديث : إنه فقدان القيم ذاك الذي يُلقي بالإنسانية في قلق العبث ، بأن يحملها كرهاً على تبنّي يقين يائس ، بأنه لم يعد ثمة شيء ذي معنى ، فليست العدمية بما هي فقدان القيم قيمتها سوى حدث (موت الإله)، إذ (تعني العدمية أن الإله قد مات) ، بمعنى أن المُثل والقيم التي كانت تضمن سيطرة الانحطاط قد كشفت عن العدم الذي كان أساساً لها.(٢٥)لقد كان (نيتشه) يناضل لإيجاد الإنسان المتفوق الأعلى عبر ذلك العدم ، وذلك ليس بالمعنى التسلطي أو القمعي ، وإنما بالمعنى الأخلاقي السلوكي الذي يتفوق على الإنسان الذي هو محصلة عصور الظلمات عصور القمع المُلكية الغاشمة . لقد دعا للخير والعدالة الإنسانية والتفوق، وذلك لإلغاء الثنائية الضاربة في أخلاق الإنسان ثنائية الخير والشر.(٢٦) فالعدمية هي السبيل للقضاء على تلك الثنائية ، فالإنسان المتفوق ، هو اللاإنسان ، الإنسان الأعلى ليس إنساناً بيولوجياً متطوراً ، كما يدّعي أصحاب التطورية الداروينية ، إنه إنسان قيم جديدة وأخلاق جديدة ، إنه إنسان ما بعد الحداثة ، وهذه ليست نظرية عنصرية ولا تعصبية ، بل هي نظرية قيم وجودية جديدة للإنسان الحر.(٢٧) إن (نيتشة) يستخدم نموذجاً جمالياً لفهم العالم , وهو نموذج جمالي بالمعنى الذي حددهُ هو : فالعالم ليس له سبب عقلاني كامن فيهِ , فهو علة ذاتهِ ومرجعية ذاتهِ , كالعمل الفني يلد نفسهِ بنفسهِ ويعيش بنفسهِ على نفسهِ , وهذهِ هي قمة أو (هوّة) المادية .

وقد عبر عنها (نيتشه) بصورة مجازية عضوية تبعث على الإشمئزاز , تبين ابعاد العدمية المادية التي وصل إليها , فيقول « براز هذا العالم هو طعامهِ» هكذا تحولت المادة الأولى التي يتكون منها الكون في يد فيلسوف العدمية الى براز.(٢٨)والفن لدى (نيتشه) يمثل قوة كبيرة للوهم فهو يعظم العالم بوصفهِ خطأ ويقدس الكذب ويجعل من ارادة الحياة مثلاً أعلى , فنشاط الحياة تجسيد لقوة الوهم ولكي تنجز هذهِ القوة لابد ان تنتفي وان تضاعف وتكرر , أي ان ترفع الى قوة عليا يجب ان تتحول الى قوة الوهم الى حدود ارادة خداع ارادة فنان قادر وحدهُ على التنافس مع المثال الزهدي ومعارضتهِ , فالفن يبدع اكاذيب ترفع الوهم الى مستوى قوة اثباتية عليا , فالظاهر لم يعد يعني بالنسبة للفنان نفي الواقع في هذا العالم.(٢٩) فالفن بالنسبة الى (نيتشة) هو عنصر يرمي الى اعلاء الحياة ولا يأخذ اعتبارهِ ولا صلاحيتهِ إلاّ اذا حقق ذلك الإعلاء على ان كل من لا يستطيع تحمل الحياة كما تبدو لهُ فإنهُ سيحولها حسب حاجتهِ وبذلك يخلق عملاً فنياً.(٣٠) ويجب عدم فهم من دلالة الفن هنا , معنى مخصوص , هو ابداع الفنان بما هو ذات اعمال تتّسم بمسحة جمالية , بل ان العمل الفني يظهر بلا مبدع او ذات مبدعة , فالكون عمل فني والجسد البشري هو عمل فني بل وحتى التنظيمات الأنسية هي عمل فني ايضاً .(٣١)

وينظر (هربرتماركيوز) للفن بإعتبارهِإحتجاجاً على الواقع القائم ويضيف الى أن تأريخ البشرية هو تأريخ الإضطهاد , وأهمية الفن تكمن في معارضة ومقاومة هذا التأريخ الذي يجسّد إغتراب الإنسان وقهرهِ.(٣٢) ويرى أن هناك تزامناً تأريخياً بين فترات الثورة والفن , وهذا الأخير يحوي إمكانية ثورية والتي تمثّل كفاحاً سياسياً بالمعنى العميق , أي كفاحاً من أجل خلق وعي جديد بمتطلبات جديدة كـ (الحساسية والخيال) وهذهِ المتطلبات تختلف عن المتطلبات السالفة للثورة , وبذلك بغدو الفن قوّة ثورية جديدة لها إستراتيجيتهِ الخاصّة في التغيير.(٣٣) من هنا أكد (ماركيوز) على إدخال الخيال في قلب الممارسة السياسية,

وأن تمتزج المقولات الفنية والجمالية بالمقولات السياسية وهذا ما يشير إليه (ماركيوز) عندما يتحدّث عن حركات التمرّد والإحتجاج التي يقودها المجتمع .(٣٤) والفن الحقيقي المتحرر هو الذي يستطيع أن يُحدث لنا نوعاً من المتعة واللّهو والذي يمثّل رفضاً للواقع والذي يدل على إن متمرّدي الجماليات قد تجاوزا كراهيتهم للواقع بالشكل المألوف وإستبدلوا بها البحث عن متعة بالغة فيما وراء الثورة المباشرة , كما إن التمثيل الجمالي الذي يعتبرهُ (ماركيوز) نوعاً من التمرّد والرفض تصوراً لما ينبغي أن يمثّلهُ الشكل الفني.(٣٥) كما إن الفن لديهِ هو الذي يخرج عن القوانين السائدة , وخطورة هذا الرأي تكمن في إعتبار العديد من حركات الفن المعاصر أشد الفنون ثورية , لأنها اكثر خروجاً على مفاهيم الواقع السائد وتمرّداً عليهِ .(٣٦) إن طبيعة المجتمع الصناعي الحديث أو ما يسمّى اليوم بـ(المجتمع الإستهلاكي) , أصبح مطبوعاً بطابع التعايش بين الشقاء المفرط والتبذير الفظيع , وبحسب (ماركيوز) ليس أمام الفرد سوى التمرّد على القمع المفرط ورفض الإنحياز الخاص بالمجتمعات الصناعية المتقدّمة التي هي أساس هذا القمع المفرط , وعلى الحضارة أن تهدف الى غايات أخرى تحقق سعادة أكثر , أو الى حياة أقل بؤساً وشقاءاً , وهذا لا يتم إلاّ عن طريق التمرّد على التطوّر التكنولوجي والمجتمع الإستهلاكي عن طريق تقليل أوقات الفراغ وتحرير الطاقات الجنسية وتحقيق مبدأ جديد للواقع هو مبدأ قوّة الخيال (Fantasia) والتي عرِفت أيضاً قمعاً اكثر من غيرها من القيم الحضارية الأخرى.(٣٧)

ويذهب (جان بول سارتر) إلى أن الإنسان محكوم عليهِ بالحرية فليس للإنسان طبيعة ثابتة , لذا فالحقيقة الإنسانية لا يمكن تعريفها إلاّ في حدود الإمكان والحرية . والواقع أن الحرية الإنسانية شيء (مريع) لأنها حرية مطلقة وغير مشروطة . فالإنسان في فلسفة (سارتر) هو ما يفعلهُ أي إنهُ حرية خالصة فعلى الإنسان أن يختار وحتى يرفض الإختيار .(٣٨) كما أن الإنسان يستطيع إثبات وجودهِ عن طريق الفعل , فالفعل هو محاولة لتغيير الحالة الراهنة لتحقيق حالة أخرى مغايرة , ففيهِ إلغاء لشيء وإثبات لشيء أخر.(٣٩) والفعل هو القدرة على تغيير أوضاع تؤثّر في عالم الموجودات وقد يضيق نطاق الفعل وقد يتّسع , قد يكون تحيّة عابرة أو معركة تقتل فيها مدينة بأسرها . كما إن الفعل يصدر عن حريتنا وإرادتنا فالفعل الإنساني يفترض الحرية وهو تعبير عنها , فالحرية ليست مجرّد صفة للوجود الإنساني بل إنها قوام هذا الوجود .(٤٠)

أمّا (البير كامو) فقد نجح في إقامة نظريتهِ الجمالية على أساس فلسفتهِ في التمرّد , وهذا الأخير عند (كامو) تجربة فردية أقرب ما تكون الى حالة القلق الصادر عن مواجهة عالم لا معنى لهُ عالم عبثي لامعقول , مقدّماً بذلك نماذج للتمرّد تنتهي الى التدمير والعدمية .(٤١) حيث إن فكرة التمرّد ليست إلاّ فرضاً يحاول به أن يفسّر إتجاه عصرنا تفسيراً جزئياً , كما يفسّر بهِ إنفلاتهِ من كل الحدود تفسيراً أشبه أن يكون شاملاً . إنهُ تصوّر عن التأريخ الأوربي وتعبير عن غرورهِ وطيشهِ وتخطيطهِ .(٤٢) ولمّا كان مذهب (كامو) في الوجود يتّجه الى تأكيد فكرة التمرّد على الواقع والثورة عليه , فقد طبّق هذا الإتجاه على الأدب , إذ ربط بين العمل الروائي والفني وبين التمرّد , فالروائي هو الذي يتمرّد على واقعهِ ويسعى جاهداً لتحويرهِ وتغييرهِ . إنّهُ يرى التمرّد عاملاً هاماً في بناء وتنظيم الرواية الأدبية , وتالياً يُعَد التمرّد دعامة من دعامات الأدب الحقيقي كما يمثّل عنصرا أساسياً في بناء الرواية المتكاملة عندهُ . وعلى هذا النحو يرفض الواقع ويراه لا معنى لهُ , إلاّ إنهُ لن يستطيع أن يهرب من الواقع لأنهُ يرتكز عليهِ , مهما تكن صورة هذا الواقع مظلمة ومضطربة فممّا لا شك فيهِ إن الفنان يسعى جاهداً الى تجميلها وتنظيمها.(٤٣)والتمرّد في الإنسان هو رفضهِ أن يُعامل

بوصفهِ شيئاً (موضوعاً) , فعندما أرفض أن أعامل كشيء فإنني أوكد ذاتي بوصفي شخصاً وهذا تأكيد لكرامة (أو جدارة أو قيمة) الوجود الشخصي.(٤٤)ويربط (كامو) الفن بالموقف الميتافيزيقي للإنسان فيقرر إن الفيلسوف أم الفنان لابد من أن يواجه (العبث) السائد في الكون بما لديهِ من حرية وتمرّد وقدرة إبداعية , والإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يرفض أن يكون على ماهو عليه , بل إنهُ المخلوق الحر الذي يقف في وجه موقفهِ البشري متمرّداً في الوقت نفسهِ على الخليقة كلّها . والفنان حينما ينظر الى العالم فإنهُ لا يملك سوى التمرّد على ما فيهِ من عبث أو لامعقولية , وتالياً فإنهُ لابد من أن يجد نفسهُ مدفوعاً نحو العمل على تشكيل العالم أو إعادة صياغتهِ بمقتضى ما لديهِ من حرية إبداعية . ومعنى هذا إن الفنان هو ذلك الإنسان المتمرّد الذي يحاول فرض شكل فني منظّم أو صورة معقولة على العالم.(٤٥) وهذا يعني إن الفنان الذي يرفض العالم لعدم إتّساقهِ ووقوعهِ في الفوضى واللانظام , ويسعى في ذات الوقت الى خلق العالم من خلال العمل الفني على الوجه الذي يريدهُ لنفسهِ . كما يرى (كامو) إن الفن يعبّر عن حاجة ميتافيزيقية أساسية وهي الحاجة الى الوحدة .(٤٦)فالفن ينشد للوحدة من خلال إدراك عبث الوجود وتجاوز هذا العبث عن طريق التمرّد , صحيح إن الفنان لا يستطيع أن يستغني عن الواقع أو أن يتهرّب من المجتمع , ولكن الفن يعلمنا كيف ننشد عن طريق التمرّد تلك الوحدة الحقيقية التي تنطوية عليها الواقع في جانبهِ القدري الذي نسميّهِ الجمال. ويُدرك (كامو) إنهُ «في كل تمرّد يوجد مطلب ميتافيزيقي للوحدة , والمتمرّد هو صانع للأكوان وهذا ما يحدد الفن وإن مطالب التمرّد هي في جانب منها مطالب جمالية .(٤٧) والفن أيضاً هو الحركة التي تمجّد وتنكر الواقع في آنٍ واحد وعلى غرار ما جاء قال (نيتشة) «ما من فنان يتحمّل الواقع» ولكن ما من فنان يستطيع الإستغناء عن الواقع .(٤٨)ويثبت (كامو) إن العالم لا مبرر لهُ ولا تفسير لهُ وليس معقولاً حيث انه فقد الأمل في السعادة إذ ليس هناك إلاّ حقيقة واحدة هي لامعقولية العالم وعبثيتهِ وعليه أن يقبل هذهِ اللامعقولية وتبدأ مهزلة أفعالهِ بالتجويع والقتل والإغتصاب .(٤٩)إذ يقول « لقد قلت إن العالم عبث ولكن كنت متسرِّعاً جداً , إذ كل ما يقال عن هذا العالم إنهُ ليس معقولاً في ذاتهِ . لكن العبث هو مواجهة هذا اللامعقول والشوق الجامح للوضوح الذي يتردد صداه في القلب الإنساني». (٥٠)

كما ينكر (كامو) القيم المطلقة ويذهب الى أن الإنسان المتمرّد هو من يتمرّد على سلطة مطلقات الماضي غير خائف من أيّة نتائج إنهُ الإنسان الذي يعتمد حريتهِ من خلال فعل الإنكار , مثل هذا الإنسان يعيش في شفافية , ويحيا بلا أمل وبدون أي يقين نهائي . إن تجربة التمرّد الميتافيزيقي عند (كامو) هي نفسها تجربة العبث فالتمرّد الميتافيزيقي والإنسان العبثي كلاهما يحيا داخل متناقضات وجود متهتّك ومتفسّخ ولكنهُ لا يحاول الهروب ولا يحاول أن يواسي نفسهُ بأي أمل في حياة أخرى أو يتطلّع الى وجود أكثر يقيناً أو يحلم بعالم أشد تماسكاً.(٥١)ونظر (كامو) للموت على إنهُ هو الموقف الوجودي الذي لا نملكهُ والتجربة التي لا نستطيع قط أن نحياها , وهو يُدرك مثل (مارتن هايدغر) و (سارتر) إننا نتعرّف على الموت من خلال الأخر والناس يمارسون لعبة الحياة وكأن الأمر لا يعنيهم . إنهُ يرفض تماماً الرضوخ للموت , وهو يتّخذ من الموت دليلاً على غياب العناية الإلهية , فالموقف الذي يتخذهُ (كامو) من الموت هو موقف الرفض او التمرّد الميتافيزيقي والمتمرّد الحقيقي لديهِ هو الذي يواجه مبدأ الظلم الذي يراه مطبقاً في هذا العالم بمبدأ العدالة الكامن في نفسه . إنهُ يحتج على هذا الموت , على تلك العقوبة الجماعية التي تحيل كل الأشياء الى عدم , إنهُ يتمرّد على تلك القوّة التي تجبرهُ على العيش في هذا الوضع المأساوي .(٥٢)

المبحث الثاني : التحولات الفكرية والجمالية في حركة الفلوكسس

حدثت في الآونة الأخيرة تغيرات هائلة ومفاجئة في مسار التأريخ وفي تركيب الثقافة وفي جماليات وأساليب وموضوعات الفنون , إذ كانت هناك علاقة وثيقة بين التحولات العلمية والتكنولوجية والحداثة , والتي صاحبت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين , وهذهِ بدورها تمثل شكل من أشكال التمرد, والتي وجدت تجلياتها الثقافية في التفاؤلية التجريبية والتي طبعت بداية القرن العشرين .(٥٣) لقد كان التمرّد شعار الفن خلال ذلك القرن , والحق إن جميع الدلالات والتسميات التي حملتها الإتجاهات الفنية من وحشية الى الدادائية والسريالية والمستقبلية والى الأشياء الجاهزة وتيارات فن ما بعد الحداثة كل هذهِ التيارات الفنية توضح عبثية هذهِ الإتجاهاتوإنزلاقها الى اللعب بالتسميات واللعب بمفهوم التمرّد هو سبب هذا الإتجاه الطائش.(٥٤) هكذا بدت أعمال حركة (فلوكسس) ذات المواقف العبثية المتطرفة , الساخرة التي لا قيمة لها بذاتها, لكنها تعبّر عن بعض مظاهر الأزمة الإجتماعية في الغرب والمتمثّلة بالعلاقة بين الفرد والمجتمع. لقد عبرت هذه الحركة عن النشاطات الفوضوية في بداية الستينيات في أوربا وأمريكا , والمتميزة أيضاً بنشاطاتها الخارجة على المألوف . والفلوكسسكالدادائية حركة متمرّدة تطمح الى التحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي أو العقلي أو السياسي , وتحث على الفوضى.(٥٥) وهذا بدورهِ إمتداد للأحداث الأمريكية (الحدوثية), التي قدمت بودقة لكل القوميات والإتجاهات , كما تُعد الفلوكسس حركة عالمية ومتحركة أكثر من الدادائية , لكنها كانت كالدادائية في تمزقها ومعاداتها للفاشية وهي تنكر خلق الحدود المتكلفة بين مختلف حقول الفن , وتؤكد على ضرورة عدم وجود تفرقة بين الفن والحياة .(٥٦)

في عام ١٩٥٨ قدّم (روبرت راوشنبرغ Robert Rauschenberg) سلسلتهِ المدهشة من توالف الأشياء التي جمعها من صناديق القمامة في أمريكا . بينما راح (جاسبر جونزJasper Johns)يرسم بتفصيل زائد أرقاما ونسخاً من الخرائط وأهداف الرماية , وسرعان ما إنضمّ إليهم (جيم دين Jim Dine), (كليس أولدنبيرغClaes Oldenburg)و(أندي وارهولAndy Warhol)وغيرهم .(٥٧) وكانت هذهِ هي البوادر الأولى لولادة الفلوكسس في مطلع الستينيات ثم ساهم في ظهور أو وضوح هذهِ الحركة أربعة عوامل منها : الإرادة المتعلقة بالأيديولوجيا التقدمية في دمقرطة الثقافة , وتحرير الفن من سجن الثقافة (من قفص حديقة الحيوانات) ووضعهِ في الشارع , والشعور بأن على الفن أن يعكس كل التحولات الإجتماعية والثقافية والصناعية والمدينية في العالم المعاصر وإنحلال الأعراف الأجتماعية والثقافية تحت تأثير التغيرات في العادات , وأيديولوجيا (تساهلية الى حدود الفوضى الإباحية) أثبتت نفسها أولاً في الولايات المتحدة ثم في أوربا , ولكن أيضاً , سريان العدوى في الفن بالأساليب الإعلامية (للمجتمع الإستعراضي) بحيث تكون عندئذٍ (إستعراض المبدع لمنجزهِ الفني أمام الجمهور) .(٥٨) وتالياً فهذه الحركة تُعد محاولة للجمع بين الفراغ والحركة والألوان والأصوات (مضمون واقعي بلغة إسطورية) , ويقول هانز ريختر (إن الفلوكسس لا يندرج مع الرسم , ولكنها قريبة من الفن المرئي , بمعاييرهِ التقليدية وهو سمة من سمات الدادا) , ويؤكد جان جاك ليبل وهو أحد ممارسي هذا الفن بقوله « إننا لن نرسم بعد اليوم معارك, وإنّما نخوضها « .(٥٩) في حين نرى (إيف كلاينyvesklein) و(بييرومانزونيPiero Manzoni) الشابين قاما بتوسيع وجهة نظرهما الحادّة وإستراتيجيتهما الفنية وبالذات خلال الفعاليات الفوضوية في أوربا وأمريكا المتمثلة بالفلوكسس والتي قدّمت بودقة لكل القوميات والإتجاهات.(٦٠) فـ (كلاين) انتج من خلال اسلوب (الفن – العمل)

بإستخدام اي شيء يمكنهُ التعبير بواسطتهِ عن أفكارهِ وتخطّي حدود الجسدية , لوحات كبيرة تتشكّل من مجرّد الأثر الذي تتركهُ أجسام بشرية بُلّلت بالألوان.(٦١) كما في الشكلين(٢,١)لقد إعتمد الجسد كمادة أساسية للعمل الفني ويتخلى عن كل المقاييس الجمالية والأخلاقية, فالعمل الفني يشبه الى حدٍ ما بعض الممارسات الطقوسية البدائية ويقتصر على الحياة نفسها التي تحولت الى (عمل فني).(٦٢)

أمّا (مانزوني) فقد قدّم فضلاتهِ ضمن علب معدنية على إنها أعمال فنية والهدف ليعمل على إستفزاز الجمهور وقد نجح في ذلك . فالكثير من المتلقّين إنتقدوا وبعنف , الأشكال الجريئة التي ظهرت في فترة الستينيات . ولكن لا ننسى إن أوضاع الستينيات كانت تقف برمتها وراء هذه الأشكال الفنية التي تبعث على الصدمة .(٦٣)إن موقف (مانزوني) هنا أكثر عبثية وأبعد أثراً في تطوّر العمل الفني لدى جيل من الفنانين المتتبعين لأفكار (مارسيل دوشامبMarcel Duchamp). إنهُ يهاجم سلطة الفن وإدعاءاتهِ بإعلاء شأن الإنسان الى مستوى (الفن – العمل) , وفي نظرهِ إن كل إنسان هو فنان , فإن كل ماينتج عنهُ أو يخرج منهُ عمل فني , النَفَس , الدم والبراز .... كل ذلك يُعلّب ويباع .(٦٤) إن مثل هذا الفن الأهوج يعد بمثابة صفعة للذوق والمنطق والمشاعر النبيلة للفن والإنسانية كما انهُ يعكس من جهة أخرى حقيقة المجتمع الإستهلاكي الرأسمالي المتهريء الذي انتجه .(٦٥) وبالتالي فإن كل شيء يمكن ان يتحول الى فن, بدءاً بالعلب الفارغة والنفايات وإنتهاءاً بالمخلفات الآدمية الطبيعية , فهي بلا شك عروض تقوم أساساً على مبدأ الإستفزاز كونها محملة بدلالات نقدية غاية في السخرية . ولابد للمرء من أن يقر بمشروعية (هدم الحدود) إنطلاقاً من حقيقة إن كل شيء في الفن قابل للتجربة حتى بالهدم (نفايات, اشياء مبتذلة وقبيحة) .(٦٦) كما ان هذا النوع من الفنون يُعَد تمرداً على كل القيم الجمالية والفنية الراسخة وإستبدلت بقيم لا أخلاقية ولا إنسانية ولا إجتماعية وحلّت هذهِ التوجهات العبثية والمتمرّدة والفوضوية محل كل ما هو جميل ومقدّس , وأصبحت مؤيدة لفكرة الأشياء الجاهزة والمصنعة التي تبعث على الصدمة والإشمئزاز . فالفنان يتمرّد على وضع مربك يمر بهِ في تلك اللحظة وحالة من القلق الصادر عنهُ وتالياً يحيل الأشياء غير المألوفة الى عمل فني معبّر عن طبيعة تلك التحولات السلبية التي يعيشها الفنان .

وفنان آخر إحتذى حذو ما كان يفكّر بهِ (دوشامب) تجاه أعماله الفنية وهو الألماني (جوزيف بويز Joseph Beuys) , وقد إدعى إنهُ وسّع من مفهوم الفن , وهذا المفهوم الأخير لديهِ كان يعني أشياء مختلفة في أوقات مختلفة .(٦٧) أي إنهُ يُدرك (في كل شيء المبدأ التشكيلي المتجلي فية ..) ويصيغ من هذهِ الأشياء المألوفة أعمالهِ النحتية .(٦٨) فحمل (بويز) معهُ قطعة كبيرة من الدهن أراد من خلالها أن يطرح التساؤل حول الثقافة والنحت , ومن خلال هذا السلوك أراد أن يوضح أن الدهن (الزبدة) ضروري للحياة وليس مادة مستخدمة فنياً . وطرح سؤالاً لماذا لا يتم الجمع بين هذين العالمين المنفصلين (الفن-الحياة) فقد يكون الدهن (الزبدة) رمزاً لحركة الفلوكسس ويجسِّد مسعاها في نقيضهِ , الهدم والبناء , فالكتلة الدهنية تتخطّى إرادة من شكلها , لأنها تتبدّل مع تبدّل المناخ وتذوب وهذا ما يفسّر ما تسعى إليهِ حركة الفلوكسس : التعبير من خلال سلوك ممثليها , عمّا هو زائل.(٦٩) كما ويضيف (بويز) من خلال رؤيتهِ التمردية المحررة للفن قائلاً « إنني أحاول أن أذهب خطوة أبعد على بساط الفن , يتوقف بها الفن الحديث ويبدأ الفن الإنثروبولوجيArt Anthrapology «.(٧٠) ويقصد (بويز) هنا الإهتمام بالنشاط

الفني للإنسان الثقافي والإجتماعي في مجتمعات عديدة , اي بمعنى الإهتمام بفنون المجتمعات المعاصرة ونقل ممارساتهِ التمردية الى الجمهور لخلق ردود افعال غير متوقعة بناءاً على ما يقوم عليه من منجز فني تحريضي .

وفعل تمرّدي أخر نجدهُ عند الفنانة (مارينا ابراموفيتشMarina Abramovich) عندما جلست فوق قمامة من العظام يبلغ وزنها حوالي خمسة أطنان وهي تنوح طول مدّة العرض في بينالي فينيسيا عام ١٩٩٧ ممسكة بإحدى العظام وتزيل ما عليها من بقايا اللحم بالسكين.(٧١) كما في الشكلين(٤,٣) وهذا ما جعل أداء العرض ذو النزعة التمردية من أن يوجّه رسالة الى الطبقة الحاكمة (السياسية) توضح فيها طبيعة الأحداث المأساوية وعمليات الإبادة التي تمر فيها تلك الشعوب فضلاً عن تمثيلها لصدى إجتماعي وسياسي مؤلم . مما دفع بالفنانة (مارينا) من أن تقدّم مشهد (حدث) يصدم المتلقي من خلال إحتوائهِ على مكونات (عظام بشرية) مكسوّة ببعض قطع اللحم . وهذا ما يوضح حالة الفن الما بعد حداثي الذي لا يحدد الخامة والإسلوب بل حتى الأخلاق والمعايير الجمالية باتت متدنية على حساب حرية الفنان الكاملة في توظيف ما يمكن توظيفهُ من سلع مبتذلة , اجساد عارية , قطع لحم واحشاء ممزقة تثير الإشمئزاز والقلق على حد سواء بحسب ما يرى الباحث.

وفاعلية خيالية نشطة للفنان (نام جان بايكNam June Paik)الذي تمكن من ان يجمع في أعمالهِ بين مجموعة مواد ووسائط متعددة , جامعاً بين النحت الحي والوسائط التقنية الحديثة في توليف يحمل تعددية مادية تقنية , ليقدم من خلالها عدة عوالم محتملة , فعملهِ الشكل (٥) يمثل واقع التوليف الذي يعد علامة تجانس فكري يقبل المشاركة الكلية بين الواقعي والعقلاني . فهذا التركيب الذي يجمع بين متناقضات متحولة الى كيانات متوحدة هو دلالة على عقل فاعل يمنح العمل بعدا مفاهيمياً ليصبح موضوعاً مشتركا لتقنيات متنوعة وحاملاً لتعددية اسلوبية , ليتأكد ما تدعو إليهِ ما بعد الحداثة من إلغاء الفوارق الثقافية المعرفية وبما يعني قبول التغير والتجدد المتولد من سيطرة العالم التكنولوجي بإسلوب متعدد انتقائي , لا يخضع لقاعدة او لغة محددة , بل بالتشكيل المتواصل الذي يجمع بين التقنيات الألكترونية الحديثة والنحت التقليدي لحضارات وثقافات اخرى مغايرة .(٧٢)كما ويعد (بايك) هو اقدر فنان محترف في استخدام الفيديو كفن مرئي , والذي تعاون مع جوزيف بويز في العديد من الأعمال حيث وجد معاني في التغير والتخريب لصورة الفيديو كما تظهر على الشاشة, وبشكل بارز في العمل المسمى (الساعة التلفزيونية T.v Clock) والتي ركبها ليستخدمها الموسيقي الطليعي شارلوت مورمان حيث ابتكر استخدام الشاشات كعناصر في اعمال الفن البيئية .(٧٣) كما في الشكل (٦)

مؤشرات الإطار النظري للبحث :

١. أصبح الإنسان هو محور إهتمام الفكر السفسطائي , فضلاً عن إيمانهِ بالحقيقة النسبية في الحكم على الأشياء , ليرتبط بالنزعة النيتشوية نحو تأكيد العدمية كأحد مرتكزات فكر التمرد.

٢. تعد سلطة العقل وروح الإستقلالية والفردية وسيادة الديمقراطية إحدى ابرز اهتمامات الفلسفة الجمالية والفنية في الفكر الحديث .

٣. إن الإعلاء من شأن الحرية الإنسانية ادى للبحث عن الغريب وغير المألوف والتعبير عنها بطريقة عبثية ومتمرّدة , فحرية الإنسان تعني وجودهِ وإثبات ذاتهِ , والتمرد والحرية أخص خصائص الإنسان.

٤. الموت في فكر (كامو) رفض وتمرد , ومبدأ احالة الى العدم .
٥. ترتبط الرؤية الجمالية لدى (بودلير)بترجمة روح العصر والإكتفاء بالأداء وبما هو وقتي وغرضي (زائل).
٦. يعد الجسد أحد اهم وابرز خامات حركة الفلوكسس بوصفهِ مرتكزاً ثقافياً واجتماعياً ومادياً , ليصبح تالياً عملاً فنياً يتصف بالإحتجاجي والثوري كونهما أحد مظاهر النزعة التمردية .
٧. إن استراتيجية الفن المتمثلة بالتوجه الفوضوي أصبحت مرآة لكل التحولات الثقافية والصناعية والمدينية في العالم المعاصر .
٨. أسست الفلوكسس لمفاهيم العبث , التمرد , اللامعقول , القبول , الرفض , فضلاً عن السخرية والألم كعناصر مهمة لدى جماعة الفلوكسس والتي تهدف الى إيجاد قيم جمالية جديدة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً :إطار مجتمع البحث

بعد الجهد المبذول من قبل الباحث في متابعة المصادر الاجنبية والكتب والمواقع الفنية توصل الباحث الى عدد من الأعمال التي تمثل مجتمع البحث الحالي في (فن الأداء) ضمن تيار حركة الفلوكسس كإحدى حركات فن ما بعد الحداثة , وحسب الفترة الزمنية (١٩٧٠-٢٠٠٥) تبعاً لما ورد في حدود البحث وعلى هذا الأساس ضم مجتمع البحث ما يقارب (١٠٧) عمل فني ضمن اتجاه حركة الفلوكسس وبما يغطي حدود البحث الحالي .

ثانياً : عينةالبحث

قام الباحث بإختيار عينة البحث البالغ عددها (٥) نموذج فني , بطريقة قصدية وفق انتمائها لحركة الفلوكسس , وتم اختيارها وفق المبررات التالية :
١. الأعمال المشهورة التي تتسم بالإنتشار عالمياً والفنانون ذوو شهرة في عالم ما بعد الحداثة (حركة الفلوكسس) .
٢. إنها تتضمن ظاهرياً على دلالات العبث والتمرد .
٣. التنوع في الأساليب والخامات والتقنيات المنفذة في أنجاز الأعمال الفنية .
٤. اختيار الأعمال الموثّقة بصورة علمية دقيقة .
٥. أخذ الباحث عند اختيار عينة البحث بآراء ذوي الخبرة والإختصاص(*) .

ثالثاً : اداة البحث وصدق الأداة :

أ. من أجل تحقيق هدفالبحث ، اعتمد الباحث على المؤشرات الفنيةوالفلسفية والجمالية ، التي انتهى إليها البحث ضمن سياق الإطار النظري في بناء أداة بحثه بصورتها الأولية(**).بإعتبارها موجهات رئيسية لعملية بناء الأداة وتحليل العينة .

ب. بعد أن تم بناء الأداة - استمارة التحليل - بصورتها الأولية ، تم عرضها على عدد من ذوي الخبرة والاختصاص(***) في المجالات الفنية والعلمية والأدبية ، وذلك للتأكد من مدى دقة وملائمة فقراتها لهدف الدراسة , فكانت نسبة الإتفاق بين الخبراء (٨١)لذا فيعتمد الباحث الأداة بصيغتها النهائية(****) .

رابعاً : منهجية البحث

أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي ، لتحليل عينة البحث الحالي ، من خلال الكشف عن ابرزملامح التمرد في حركة الفلوكسس ، والكشف عن انعكاسات الأبعاد البنائية والجمالية ، من خلال الشكل والمضمون والتقنية ، تماشياً وأهداف البحثوأجراءاته.

خامساً : تحليل العينة

إنموذج (١)

أسم العمل: واليوم لا شيء

اسم الفنان: ستيوارت براسلي

تأريخ الإنتاج : ١٩٧٢.

القياس: غير محدد

الخامة: جسد إنسان, حوض استحمام ,ألوان سوداء ورمادية .

تُعد الحركة الدادائية التي قادها مارسيل دوشامب هي المؤسس الأول لفكر التمرد والعبث , وتحت ضغط السأم , الملل واليأس اجتاحت البلدان الأوربية رغبة عارمة في التغيير لتشمل بذلك جوانب الأوساط الفنية والثقافية والسياسية وحتى الإجتماعية , إنها رغبة الإنسان في الإكتشاف , التجريب , الشك والرفض والترويج لقيم وأنظمة جديدة منها ما هو غرائبي , تحريضي , استفزازي وقبيح ومنها ما هو فضائحي(جنسي) , صادم , طائش , فوضوي وقمعي وفي النهاية محاولة لخلخلة وتزييف الصورة الحقيقية للواقع الفني وازدياد الشكوك حول موثوقية العمل الفني وتفرده . ومن المنجزات التي أسست لروح الإضطراب , القلق والخوف من المجهول ما نراه جلياً في عمل الفنان الإنكليزي (ستيوارت براسلي) المكوّن من صورة فوتوغرافية إلتقطت لجانب معين لإحدى الصحيات المتروكة والموبوئة , والى اليسار من الصورة نجد حوض إستحمام مملوء بالماء العكر يستلقي فيهِ شخص غُمِرَ جسدُه بهذا الماء دون رأسهِ مغمِضاً عينيهِ والى اليمين من العمل نجد حوض لغسل اليدين مثبت في الجدار وتحيط هذهِ الأشياء جميعها لونين هما الأسود والرمادي وقد قُذفَت بطريقة مبعثرة (غير نظامية / فوضوية) . إن العمل يحمل في طياتهِ مضامين ودلالات لبنية مفككة , معبرة وبطريقة صادمة عن واقع مؤلم وإنسان غارق في وحل كبير لا خلاص منهُ. إنهُ لمسرح مصغّر يخلو من الجمهور ليبقى الممثل وحده يعيش المعاناة والمرار دون تقديم اية مساعدة تذكر . فتحقيق الرؤية الجديدة التي إعتمدها الفنان (براسلي) في انجاز عملهِ الفني من خلال إغراق الجسد في حوض المياة اتت لتتحول لرؤية فنية مغايرة إحتدمت بجوانب التمرد , السخرية والفوضى . لقد أراد الفنان (براسلي) وضع الإنسان بطريقة يشوبها هاجس القلق , الموت , الضياع والتفكير بالعدم والشعور بالعزلة والعجز عن فقدان السيطرة على البيئة والنتيجة الإغتراب الدال على الخبرة الذاتية او الشخصية للحياة العصرية . كما إستطاع (براسلي) أن يعبّر عن فكر العبث والتمرّد وحالة الفوضى فهو إشارة الى موت الإنسان وغرقهِ في شك

الحياة وثقل متطلباتها الإستهلاكية وإنتاجها المتسارع وواقعها المتردي والساخر . فالمنظومة الإشارية التي إعتمدها (براسلي) هي بمثابة طرح مختلف وأداء عبثي ومتمرد , اراد من خلالها التأكيد على ما يحويه العمل من جوانب سياسية وثقافية وإجتماعية مع إحتفاضهِ بالبعد البصري المؤثر وتالياً محاولة توجيه صدمة مروعة ودهشة للمتلقي . إن عمل الفنان يخضع للفلسفة التفكيكية وفكر المهمش بسبب عدم وجود نقطة مركزية تشد ادراك وبصر المتلقي . لقد جاءت الحرية لتفسح المجال أمام الإنسان للتعبير وبطريقة مباشرة عن طروحاتهم الخاصة (الفنانين) وآرائهم الذاتية , هدفهم نسف القيم المطلقة وتحطيم صورة الجمال الحقيقية فضلاً على النموذجية السامية للإنسان وكيانهِ الحي , لذا فأدى هذا بالبحث عن الغرابة وغير المألوف (إستيطيقيا بديلة) والتعبير عن لغة معاصرة تتماشى والإضطراب والإرباك الحاصل في المجتمع والنتيجة الفوضى الداخلية وتفكيك العقل والثقافة المتفشية فضلاً على الحلم الزائف الذي يعتقد فيهِ الجميع .

إنموذج (٢)
أسم العمل: بدون عنوان
اسم الفنان: آنا منديتا
تأريخ الإنتاج : ١٩٧٣.
القياس: غير محدد
الخامة: جسد إنسان , قطعة قماش بيضاء , دماء .

أن العديد من مظاهر وأشكال الفن بدأت تأخذ منحى مختلف , يزخر بتوظيف ما لا يُعقل ومالا يُطاق ومحاولة اكتشاف ما يصدم ويَستَفِز , والإفراط في اعتماد عناصر وهيئات تخلق الشعور بالقلق والإضطراب . فالفن المعاصر وبالتحديد حركة الفلوكسس تنوعت بها عوالم الزيف والرغبة الجامحة وإستحالة اللجوء لصورة الجمال المحض , فضلاً على السعي الحثيث للفنانين في توظيف الإشارات والرموز والفوضى العارمة من خلال استعادة الأشياء الجاهزة وبقايا نفايات المجتمع الإستهلاكي وتتويجها بهالة الفن المقدّس لتصبح تالياً اسطورة متفشية وصورة ذهنية زائفة يتمسك بها المجتمع الغربي وواقعهِ المبتذل . يتضح من عمل الفنانة الأمريكية (آنا منديتا) والذي هو عبارة عن صورة فوتوغرافية إلتقطت لجثة إمرأة ميتة ومستلقاة على الأرض وجسدها مغطى بقطعة قماش أبيض تظهر عليهِ آثار دماء وهذهِ الأخيرة سالت على الأرض من جميع جوانب جسدها لتعطي تأثيراً واضحاً لفكرة القباحة والإستفزاز وتالياً يأخذ مفهوم العبث والتمرد شكلاً جديداً من أشكال الشك في الجمالية المعاصرة وصولاً لتمجيد اللامألوف , والبحث عن وسائل أكثر فجاجة تحوي في ثناياها مواقف للعنف والرعب والإرهاب كفعل مؤثر أرادت من خلالهِ الفنانة (منديتا) وضع طرح يشاطر فكرة العدم وموت الإنسان لكن بطريقة إستعراضية ساكنة إبتعد عنها فعل الحركة وإقترب منها فعل القمع التسلطي والتحريض . كما وتضمن العرض مشهداً مؤثراً بخصوصية وفاعلية مهيمنة تحمل في طياتها إشارات ودلالات لفعل الفضائح الدموية ليتحول العمل بمجملهِ الى حالة من اللاتوازن الأخلاقي والإنساني على حد سواء . كما وتُحدث الجثة نوع من الإضطراب لدى من يواجهها من المتلقين بوصفها ضعفاً , هشاشة وخواء , لتكون بذلك تفسيراً عن الإقصاء والإبعاد (الطرد) إنها الموتالمُضنِي

الذي اصاب الحياة بالعدوى .إن الفنانة (منديبتا) حاولت صياغة أعمالها الفنية بطريقة مفعمة بالغرابة وفكر الحرية , مطلقة صرخة الموت والخوف من نتائجهِ المجهولة , الموت الذي اصبح حقيقة نهائية لإنسان يعيش في عالم لا معنى لهُ ولا أمل فيهِ سوى لا معقولية توجهاتهِ ومهزلة أفعالهِ الهوجاء من قتل, ترويع , إغتصاب , تحريض على العنف , سلطة القمع , الإحتجاج والرفض ,الألم, القباحة, القلق فضلاً على التوجهات الطائشة .لقد وضّفت (منديبتا) الجسد الإنساني كشيء جاهز فقد الأمل بالحياة ليدخل عوالم الموت وكيانهِ العدمي,فمسيرةالفلوكسس المتمردة والعبثية تحتضن وتقدس الأفكار والخيالات الإبداعية الممتزجة مع التجربة الإنسانية ضمن محددات يعمل الفنان على توظيفها وإشراكها مع توجهات غرائبية فضلاً على فعل التجنيس في الفن , وفق نظرتهِ الذاتية,معبراً وبطريقة مباشرة عن حالة القلق والإضطراب التي أثرت في بنية الفن المعاصر.

إنموذج (٣)
أسم العمل: حدث لروك المعلّق
اسم الفنان: ستيلارس
تأريخ الإنتاج : ١٩٨٠.
القياس: ١٢٠ X ١٧٥ سم
الخامة: جسد إنسان , حبال وكتل صخرية .

لقد أنجبت حركة الفلوكسس بثوريتها الفوضوية التي إجتاحت بلدان أوربا وامريكا فنانين عدّة منهم من يخوض الحدث نفسهِ ومنهم من يُشرف على ذلك الحدث , و(ستيلارس) أحد هؤلاء الفنانين ممن يحمل في داخلهِ روح العبث والتمرد وأفكار الصدمة والرعب . وعملهِ هذا الذي يتّسِم بالسكون وإنعدام الحركة مكوّن من جسد شخص تجرّد من ملابسهِ كاملة , ثم قام بغرس مجموعة سنّارات خاصة بصيد الأسماك في جسدهِ وهي موّزعة على رجليهِ وبطنهِ وصدرهِ ومشدودة في حبال في محاولة منهُ لرفع هذا الجسد العاري وجعلهِ معلّق في الفضاء , ثمّ أحاط الفنان (ستيلارس) هذا الجسد بمجموعة من الكتل الضحرية التي عُلِّقَت أيضاً بحبال لتبقى عائمة في فضاء الغرفة. لقد عمل (ستيلارس) على تشكيل هذا العمل بهذهِ الطريقة محاولاً اعطاء صورة سلبية للجسد وإحاطتهِ بالكتل الصخرية المعلّقة واصفاً اياه بأنهُ جسدٌ مكبّل مسجون ومقيّد غير قادر على فعل شيء , جسدٌ سُلبَت منهُ حريتهِ وذاتيتهِ بطريقة مفعمة بالغرابة وداعمة لفكرة ما هو إشمئزازي , عبثي , تحريضي وطائش , وتالياً الإحتجاج على نمط الحياة المعاصرة ومجتمعهِ الإستهلاكيورأسماليتهِ المخيفة وتوجهاتهِ التكنولوجية التي قوضت من حركة الإنسان وحريتة ليصبح اداة قمع تسلطية في خدمة القتل , الخوف والترويع . لقد أعطى (ستيلارس) صورة واضحة وتعبيراً جاد عن موت القوة الجسدية للإنسان والتي حلت محلها قوة الآلة الحديثة المزودة بتقنيات متطورة, هذا الإنسان الذي ابتكرها أصبح عبداً لها وسيدها بعد ان سحقت بطغيانها الفكر السديد الذي ساعد على ظهورها . وبعد ان كان الجسد الإنساني محض اهتمام الفكر الغربي (الأوربي القديم) وأحد أهم مقرات المعنى ومركزهِ فالدراسات الثقافية تؤكد على فهم الجسد وتطورهِ من خلال اعتبارهِ (الجسد) ليس مجرد شيء موجود وإنما كحقيقة فاعلة من حقائق الطبيعة , فضلاً على إنهُ جزء من كيان ثقافي متشعّب يحتل موقعاً أساسياً فيهِ .

أما الآن فأصبح يتسم بالتفككوالإنحلالوالإنحطاط وفوضى الغرائز وتالياً يسير مع خط المهمش . كما قام الفنان (ستيلارس) بتوظيف الجسد الإنساني , جسد الرجل العاري كنتاج جمالي وفني وكأيديولوجيا ثقافية معاصرة تُعظِّم المنحرف في الفن وإبتعادهِ عن قيمهِ الأصلية لتتعالى المشروعية الزائفة لتوجهات الفن من خلال اعتماد العديد من المعالجات التقنية بمنهجية متمردة وعبثية تصطدم بأفكار الجمال المطلق. إن هذا النوع من الفن المابعد حداثي يحاول بث فعل التحريض اللاعقلاني والمحمّل بمضامين ودلالات مؤثرة بصرياً وظيفتها النهائية جعل المألوف غريباً والغريب مألوفاً , فالثقافة المعاصرة تجعل من امتلاك الجسد حريةذاتية , كما ويمكن ان تحوّل هذهِ الثقافة المعاصرة كل شيء الى خامة وإسلوب تقني يدخل ضمن إطار الفن في لحظتهِ المتمرّدة .

إنموذج (٤)
أسم العمل: احدى وخمسين قناة مركبة فديوياً .
اسم الفنان: نام جان بايك
تأريخ الإنتاج : ١٩٩٥
القياس: ١٥X٤٠X٤ قدم
الخامة: اجهزة تلفزيون,نيونات ملونة ودعامات حديدية.

لقد بات فنانو حركة الفلوكسس احراراً في توظيف ما هو غير مألوف بالنسبة للمتلقي في تشكيل نتاجهم الفني وهذا يمنح الفنان الرغبة في خوض تجارب جديدة يخرج منها الفنان عن الأطر التقليدية في صناعة اللوحة , إنها الممثل الحقيقي لربط الفن بالحياة والإندماج بما هو جاهزإستعمالي وجمالي فني . وهذا المنجز الرائع هو مثال يمتاز بالجدةً والأصالة لتوجّه الفنان والمعبر عن ذاتيتة الحقيقية . فمن خلال هذا التوليف اراد الفنان ان يروي لنا حقيقة وطبيعة سياسة البلد الأمريكي وسيطرتهِالقهرية . يعد (نام جان بايك) احد الفنانين الذين يمتلكون الرؤيوية العالمية في تقديم منجزهِ الفني هذا, والإستثنائي إنهُ طرح جمالي غير مسبوق وينتمي الى عوالم الألكترونيات وألوانها البراقة . فالعمل مكوّن من مجموعة كبيرة من التلفزيونات المختلفة الأحجام والموزعة بطريقة غير منتظمة ساعياً لتمثيل خارطة أمريكا بولاياتها الواحدة والخمسين , مجتمعة مع بعضها لتشكل قوة مسيطرة وغرابة تشكيلية محيِّرة , إذ قام الفنان بإستخداماالأشياء الجاهزةكالنيونات المتعددة الألوان في تجربتهِ هذهِ لتحديد كل ولاية من هذهِ الولايات .إن عمل الفنان (بايك) تم انجازهِ من مواد إستهلاكية (أسلاك , شاشات متلفزة , نيونات ملونة ودعامات حديدية) كلها صممت بطريقة معبرة عن ذاتية وعقلية الفنان وثقافتهِ وتفهمهِ لطبيعة البلد الأمريكي وسياستهِ القهرية وقوتهِ التدميرية , إن هذا العمل هو لتمثيل حاله الإغتراب الحقيقي للإنسان وتفكيكهِ , ليُلقي بظلالهِ في دوامة القلق والعبث ووجودهِ العدمي فضلاً عن التجسيد القهري لهُ . محاولاً دفع هذا الإنسان الى حالة من التمرد للامعقولية هذا العالم وعبثيتهِ المفروضة عليهِ وتالياً المهزلة في افعالهِ الهوجاء من قتل وتدميروترويع واغتصاب , واليوم خير شاهد على ما نعيشهُ من إنعدام قيمة الإنسان , القلق والخوف .إن الطرح الخيالي للفنان يتسم بالغرابة والقدرة التوليفية للمشهد البصري من خلال إعتمادهِ المؤثرات التكنولوجية (البصرية) , كإستعارات مكانية تحاكي الإنسان الوجودي المغترب عقلاً وجسداً ,

وكشفهِ للألفة الخادعة وعالمهِ الظالوإسقرارهِالسرابي , والذي جعلهُ يعيش حالة من الوهم والإرادة الضعيفة . كما ويُعد هذا الطرح التكنولوجي المهيمن على فكر ما بعد الحداثة بمثابة فرض معرفي وقوّة مادية تقوّض من فعل الذاتية الإنسانية إذ حلت فيهِ التكنولوجيا محل الإنسان , وإزاحتهِ ليصبح بديل عنهُ . فـ (المادة / التكنولوجيا) باتت إسلوب لتغيير جميع الإتجاهات والعلاقات الإنسانية ولم يقتصر على هذا بل تعدى ذلك الى التغيير المباشر في طريقة التفكير والفهم والتبادل المعرفي . لقد قام الفنان (بايك) بتثبيت النيونات الكهربائية الملونة بطريقة ملفتة للنظر ومفعمة بالإثارة البصرية بالنسبة لعين المتلقي , جاعلاً من تصميم النيونات بشكلها الإخطبوطي أداة حركية تنتقل من خلالها عين المتلقي من مكان الى آخر . إنها معمولة بإسلوب يتماشى وطبيعة التغيرات الإجتماعيةوالإقتصادية والثقافية , إسلوب ابتكرهُ الغرب لبث البهجة والإنبهار في نفس المتلقي . فضلاً عن تعزيز الفكر الرأسماليوالإستهلاكي والإعلاء من توجهات الإغراء الجنسي في الوسائل الدعائية والإعلانية . إن عملهِ هذا بوسائطهِ المتعددة يدخل ضمن فكرة الزائل بعكس الثابت والأزلي في تشكيل عملهِ الفني .

إنموذج (٥)
أسم العمل:الأداء ١٢٢
اسم الفنان: هيرمان نيتش
تأريخ الإنتاج :٢٠٠٥.
القياس: غير محدد
الخامة: جسد إنساني , لحوم ممزقة .

يمثل هذا العمل المسمى (الأداء ١٢٢) المكوّن من جسد شخص واقف وهو في حالة ألم شديد وملطّخ بالدماء , مُطلِقاً صرخات عالية , إذ تمّ حشرهُ داخل قطعة كبيرة من اللحم المُمزّق (أشلاء حيوان مذبوح) ومن حول هاتين المفردتين (الجسد وقطع اللحم) نرى مجموعة من الأشخاص قاموا بمد أيديهم وهي تقوم بسحب الأحشاء وقطع اللحم الممزقة التي يسيل منها الدم من كل جانب , فمنهم من نراه يتلذذ في احتضان وتقطيع الأشلاء ومنهم من نراه يحمل روح العنف والقتل ومنهم من يحتفل بإسلوبالموت لإعطاء بعد دلالي لطبيعة الجسد وكوامنهِ الداخلية . إنهُ لمشهد بصري تمردي مروّع ومُفعَم بنشوة الأفكار البربرية .إن ما قامت بهِ الحضارة الغربية في تعزيزها لفكرة العبث , التمرد واللامعقول جاءت لِتُطرَح عبر توجهات ونشاطات فوضوية مفككة وتحريضيةبإسلوب تسلطي قمعيمشمئز لتكشف النقاب عن جدلية مقلقة مضطربة مفعمة بالغرابة وتبدو الحياة معها عدماً لا غير ذلك .لقد اتخذ (نيتش) من الجسد والدم مادة اساسية في انجاز العمل الفني , رافضاً الرؤية التقليدية للفن البرجوازي وجماليتهِ الأزلية , محاولاً ايجاد معالجات اكثر اثارة وتفاعل مع المتلقي ليتخلى الفنان بعملهِ هذا عن جميع التوجهات الجمالية والأخلاقية مستقطباً ايديولوجيا جديدة تتماشى وطبيعة المجتمع المعاصر, فالجسد هو نقطة التحوّل والإرتكاز في حضارات المجتمع الغربي ومحض اهتمام النزعة الإنسانية , وبعد ان كان هذا الجسد يؤدي مهام عديدة في مجالات السلطة , الجنس والمال اصبح الآن ميتاً خالياً من الحياة (جثة هامدة), في حين بات النزف انتهاك حقيقي للحدود بين الداخل والخارج وتالياً يتحول المشهد من إشمئزاز ونفور الى خوف ورعب .والجانب

الآخر والمُلفِت للنظر هو إهتمام الفنان النمساوي (نيتش) في توظيف الدماء برمزيتها العميقة , فالدم بدلالاتهِ المرتبطة بالعنف , الموت , الصليب , المذابح , الوحشية والرعب يصبح لغة عبثية وتمردية , فضلاً عن انهُ وسيطاً فنياً يفضح بهِ التأريخ الأسود لحربين عالميتين لم تخلفا إلاّ الدمار والضياع والتفكير بالعدم, إنها احد اكثر مظاهر الفن تطرفاً ومهاجمة لقيم الدين والأخلاق والكبت الجنسي والعنف والإستغلال , من خلال توجّه (أداء) فني فاضح , وحشي , استفزازي ومرعب . وها هي الأحشاء الممزقة والدماء السائلة وقطع اللحم المتعفنة والأيدي المنغمسة بالدماء المتأكسدة (المتجمدة) تتحول برمتها الى توليف بغرائبية جنونية مشحونة بهوس الخوف , القلق , الإضطراب , القمع التسلطي , انها تمثيل حقيقي لمكونات الجسم الإنساني الداله على انسحاب الحياة وصورها الزائفة وحضور الموت بابعادهِ المخيفةٍ . فالإنسان في العصر الحاضر يعيش حالة من اليأس الماكر واللهاث وراء التوجهات الطائشة , فنراه يعاني الفقد , فقد الفقد كل شيء نُسِف القيم الأخلاقية , المعايير الجمالية والمقدّس ليستمر المدنّس , الفضائحي , القبيح , المتردي , العبثي والمتمرد فضلاً عن فعل التحريض الموجّه للمتلقي .إن عمل (نيتش) هذا محاولة لتحرير كل الطاقات المكبوتة من خلال الأداء الجسدي مع تأكيد فعل الإحتجاج والإعلاء من فكر الثورية ليستقطب الغرابة واللا معقولية بإسلوب مفكك وفوضوي . إنهُ يعتمد الجسد لتنفيذ أعمالهِ التي تشبه الى حدٍ ما بعض الممارسات الطقوسية أو البدائية , لقد اعتمد طريقة جديدة في توجهات الفن والمفعمة بالرفض لكل أدوات الرسم المتعارف عليها , جاعلاً من هذا الجسد الزائل أداة لخدمة المجتمع الإستهلاكيوثيمة أساسية كأحد منابع الفكر الغربي المعاصر .

الفصل الرابع

النتائج

أولاً: نتائج البحث :

١. استطاع فنانو حركة الفلوكسس من إظهار عملهم الفني شكلاً ومضموناً حاملاً لمدلولات التمرد بوساطة الإشمئزازوالإستفزاز لإثارة الصدمة للمتلقي كما ظهر في انموذج (٥,٣,٢,١) من العينة .

٢. لقد تجلت فكرة التمرد في اعتماد فنانو الفلوكسس على العديد من المعالجات التقنية بمنهجية خاصة تُظهِر هاجس الأغتراب والعزلة كما ظهر في انموذج (٣,٢,١) من العينة.

٣. إعتمد فنانو الفلوكسس في نتاجهم الفني لإظهار ملامح التمرد على تقنية الأشياء الجاهزة وتوظيف الجسد الإنساني , والمواد الغريبة التي تجرح الذائقة الجمالية , كما ظهر في انموذج (٥,٣,٢,١) من العينة .

٤. تجلت النتاجات الفنية في حركة الفلوكسس بسمات الخوف , القبح , القمع التسلطي والوحشية في اظهار فعل التمرد كما ظهر في جميع نماذج العينة .

٥. اتسمت النتاجات الفنية لحركة الفلوكسس بفكرة الهدم والتدمير كتجلي من تجليات فعل التمرد كما ظهر في انموذج (٤) من العينة .

٦. لقد قام العديد من فنانو الفلوكسس بتوظيف الدم بدلالاتهِ المرتبطة بالموت , العنف , الوحشية , الإشمئزازوالإستفزاز لإظهار فكرة التمرد كما ظهر في انموذج (٥,٢) من العينة .

٧. إستطاع فنانو الفلوكسس بوساطة اعتمادهم على فكر التمرد أن يؤسسوا لجمالية معاصرة ترتبط بمفاهيم الرفض , الإحتجاج , الثورية , النسبية والشك وهذا ما ظهر في جميع نماذج العينة .

٨. ترتبط منهجية التمرد في النتاجات الفنية لحركة الفلوكسس باللامعقول , غير مألوف , زائل , فوضوي , قمعي , تحريضي , مضطرب وقبيح , كما ظهر في انموذج (٥,٤,٣,٢,١) من العينة .
٩. تمكن فنان حركة الفلوكسس من ابراز نزعتهِ الذاتية في نتاجاتهِ الفنية لإظهار رفضهِ لكل المعطيات العقلانية التي نادت بها الحداثة لِعدّهِ تمرداً واحتجاجاً وثورة على الحداثة كما ظهر في جميع نماذج العينة .
١٠. ارتباط اليات التمرد بتقنية العوالم الألكترونية والفكر الرأسمالي والإستهلاكي الداعم للإغتراب فالفنان أدخل الأشكال ذات الجذب البصري كثيمة مكانية تدخل في تشكيل عملهِ الفني كما ظهر في انموذج (٤) من العينة .

ثانياً: الإستنتاجات:
١. أن الفكر العبثي والتمردي كلاهما مرتبط بمنطق العدم والتفكيك من خلال نسف المركز وتهميش الذات الإنسانية التي باتت خاضع لأساليب القمع التسلطي, الكبت, العنف, الوحشية, الرعب والموت.
٢. أن سيادة الإباحي (الجنسي) وتراجع الرادع الأخلاقي جاء نتيجة حتمية لتأكيد فنانو الفلوكسس على الشهوات والرغبات الجنسية وما يرتبط بها من ثقافة إستهلاكية .
٣. أن فنانو حركة الفلوكسس الفوضوية أكدوا في اعمالهم على احداث حالات القلق والإضطراب والصدمة للمتلقي وتالياً غياب المعنى والمركزية وتعظيم جوانب التفاهة والقبح كشيء غرضي ومقدّس لدى المجتمعات الغربية .
٤. أن فنانو حركة الفلوكسسإهتموا بتوظيف الأشياء الجاهزة (الزائلة) كالدم , البراز , الأحشاء الداخلية وقطع اللحم الممزق بل وحتى الجسد الإنساني أصبح ثيمة جاهزة تدخل في إنجاز العمل الفني .

ثالثاً: التوصيات
بعد قراءة النصوص الكتوبة في مجريات البحث , وما تمخض عنها من نتائج وإستنتاجات , يوصي الباحث بالآتي :
١. من الممكن الإطلاععلى حركة الفلوكسس وكيانها المتمرد والعبثي كأحدى توجهات الفن المعاصر التي غيرت وبشكل جذري من مفهوم الفن الما بعد حداثي بعد عام ١٩٤٥ , وولادة منظومة فكرية وجمالية تحتفي بها المجتمعات الغربية , مما يُنبيء بتحول ملحوظ على المستوى الفلسفي والجمالي على حد سواء , لكن أُحذِّر من تطبيق هكذا توجهات تتّسم بالخطورة والبشاعة حد الموت , وما يلائم مجتمعاتهم لا يلائم مجتمعاتِنا المُحافِظَة (المسلمة) .
٢. الدعم المكثّف لحركة البحث العلمي , والإهتمام بدراسة التوجهات الفلسفية المعاصرة في أمريكا وأوربا , كمناحي فكرية وجمالية من الممكن أن تصبح منهج للباحثين من طلبة الدراسات العليا .

رابعاً: المقترحات
١. ملامح التمرد في الحركة المستقبلية .
٢. ملامح التمرد في الحركة الدادائية .

الهوامش :

١. سمايرز , جوست : الفنون والآداب تحت ضغط العولمة , تر: طلعت الشايب , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة : ٢٠٠٩ , ص٤٥.

٢. عطية , محسن محمد : القيم الجمالية في الفنون التشكيلية , دار الفكر العربي , ٢٠١٠ , ص٢٢٠ .

٣. الشوك , علي : الدادائية بين الأمس واليوم ,المؤسسة التجارية للطباعة والنشر, بيروت , ب. ت, ص٦ .

٤. أمهز , محمود: الفن التشكيلي المعاصر , دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر,بيروت: ١٩٨٦, ص١٦٠.

(*)تعذّر على الباحث ايجاد تعريف اصطلاحي لـ (الملامح) .

٥. آبادي , الفيروز : القاموس المحيط , دار احياء التراث العربي , بيروت , لبنان , ٢٠٠٣, ص٢٣٢.

٦. قاموس المعاني على الموقع الألكتروني بتأريخ ٢٠١٥/٦/٧ http://www.almaany.com

٧. عبد الكافي , إسماعيل عبد الفتاح : معجم مصطلحات عصر العولمة , كتب عربية للنشر والتوزيع الألكتروني , ب. ت , ص٣٢٢.

٨. رابوبرت , أ.س : مباديء الفلسفة , تر: احمد أمين , ط٧ , مكتبة النهضة المصرية للطبع والنشر , القاهرة : ١٩٦٥ , ص٩٧-١٠٠.

٩. فضل الله , هادي : السفسطائية بين الوجودية والبرغماتية , ط١ , دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت :٢٠٠٨ , ص٥٨-٦٠.

١٠. الحيدري , إبراهيم : النقد بين الحداثة ومابعد الحداثة , ط١ , دار الساقي , بيروت : ٢٠١٢ , ص٣٠.

١١. فضل الله , هادي : السفسطائية بين الوجودية والبرغماتية , مصدر سابق , ص٦١.

١٢. حسن , حسن محمد : النظرية النقدية عند هربرتماكيوز , ط١ , دار التنوير للطباعة والنشر , بيروت : ١٩٩٣ , ص١٩-٢٠.

١٣. مطر , أميرة حلمي : فلسفة الجمال , دار المعارف , القاهرة : ب.ت , ص٤١-٤٢.

١٤. الحيدري , إبراهيم : النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة , مصدر سابق , ص٥٧-٥٨.

١٥. عباس , راوية عبد المنعم : دراسات في الفلسفة العامة , ط١, دار النهضة العربية للطباعة والنشر, بيروت : ١٩٩٨ ,ص١٦-١٩.

١٦. رايت , وليم كلي : تأريخ الفلسفة الحديثة , تر: محمود سيد أحمد , ط١ , دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت : ٢٠١٠ , ص٩٧-٩٨.

١٧. كامو , البير : الإنسان المتمرّد , تر: نهاد رضا , ط٣ , منشورات عويدات , بيروت – باريس : ١٩٨٣ , ص٣٠.

١٨. عباس , راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتأريخ الفن , دار المعرفة الجامعية , ٢٠٠٥ , ص٩٠-٩١.

١٩. الديدي , عبد الفتاح : فلسفة الجمال , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , ب. ت , ص١٣٠.

٢٠. الديدي , عبد الفتاح : فلسفة الجمال , نفس المصدر السابق , ص١٣٠ .

٢١. الحفني , عبد المنعم : موسوعة الفلسفة والفلاسفة , ج١ , ط٣ , مكتبة مدبولي , القاهرة : ٢٠١٠ , ص٥٧٩-٥٨٠.

٢٢. تورين ، ألان : نقد الحداثة ، الحداثة المظفرة ، القسم الأول ، ت : صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٩٨ ، ص ١٣٧ – ١٣٨.

٢٣. الشيخ , محمد , وآخر :مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة , ط١ , دار الطليعة للطباعة والنشر , بيروت, ١٩٩٦ , ص١٤ .
٢٤. زكريا ، فؤاد : نيتشه ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٥٦ ، ص ٥٥ - ٥٦ .
٢٥. الشابي ، نور الدين : نقد نيتشه للحداثة ، المصدر السابق ، ص ٨١ .
٢٦. أدهم ، سامي : العدمية النهلستية ، المصدر السابق ، ص ٢٥٧ .
٢٧. نفسه ، ص ٢٦٠ - ٢٦١ .
٢٨. المسيري , عبد الوهاب , وآخر : الحداثة وما بعد الحداثة , ط١ , دار الفكر , دمشق , ٢٠٠٣ , ص٤٥ .
٢٩. الزغبي , سمير : نيتشة, الفن والوهم وابداع الحياة , دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت, ٢٠٠٩ ,ص٢٣.
٣٠. شتاينر , رودولف : نيتشه مكافحاً ضد عصرِهِ , تر : حسن صقر , ط١ , دار الحصاد للنشر والتوزيع , دمشق , ١٩٩٨ , ص١١٠.
٣١. الشيخ , محمد:نقد الحداثة في فكر نيتشه , ط١, الشبكة العربية للأبحاث والنشر, بيروت, ٢٠٠٨,ص٦٧١.
٣٢. بسطاويسي , رمضان : علم الجمال عند لوكاتش , الهيئة المصرية العامّة للكتاب , القاهرة : ١٩٩١ , ص٢٤٢-٢٤٣.
٣٣. عبد الرحيم , حنان مصطفى : الفن والسياسة في فلسفة هربرتماركيوز , ط١ , التنوير للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت : ٢٠١٠ , ص٢١٢.
٣٤. حسن , حسن محمد : النظرية النقدية عند هربرتماركيوز , مصدر سابق , ص١٤٢.
٣٥. عبد الرحيم , حنان مصطفى : الفن والسياسة في فلسفة هربرتماركيوز , مصدر سابق , ص٢٢٤-٢٢٥.
٣٦. بسطاويسي , رمضان : علم الجمال عند لوكاتش , مصدر سابق , ص٢٤٨.
٣٧. الحيدري , إبراهيم : النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة , مصدر سابق , ص٢١٣.
٣٨. علي , حسين : فلسفة الفن , ط١ , دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت : ٢٠١٠ , ص٢٣٩.
٣٩. مطر , أميرة حلمي : فلسفة الجمال من إفلاطون الى سارتر , دار الثقافة للطباعة والنشر , القاهرة : ١٩٧٤ , ص٢٤٦.
٤٠. علي , حسين : فلسفة الفن , مصدر سابق , ص٢٣٩.
٤١. مطر, أميرة حلمي:فلسفة الجمال من إفلاطون الى سارتر, دار الثقافة للطباعة والنشر,القاهرة: ١٩٧٤, ص٢٤٧- ٢٤٨.
٤٢. مكاوي , عبد الغفّار : البيركامو ؛ محاولة لدراسة فكرِهِ الفلسفي , دار المعارف للطبع والنشر , القاهرة : ١٩٦٤ , ص١١١.
٤٣. عباس, راوية عبد المنعم: القيم الجمالية, دار المعرفة الجامعية, الإسكندرية: ١٩٨٧, ص٢٦٢-٢٦٣.
٤٤. ماكوري , جون : الوجودية , تر: إمام عبد الفتاح إمام , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , الكويت : ١٩٨٢ , ص٢٣٠.
٤٥. إبراهيم , زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر , مكتبة مصر , الفجّالة : ١٩٨٨ , ص١٧٣.
٤٦. العشماوي , محمّد زكي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر , دار النهضة العربية للطباعة والنشر , بيروت: ١٩٨٠ , ص٢٣٢.

٤٧. مجاهد , عبد المنعم: فلسفة الفن الجميل, دار الثقافة للنشر والتوزيع, القاهرة : د.ت , ص١٢٠-١٢١.
٤٨. كامو , البير : الإنسان المتمرّد , مصدر سابق , ص٣١٤.
٤٩. مطر , أميرة حلمي : فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها , دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع , القاهرة : ١٩٩٨ , ص٢٠٥.
٥٠. حماد , حسن : مفهوم العبث بين الفلسفة والفن , ط١ , مكتبة دار الكلمة , القاهرة : ٢٠٠٢ , ص٢٥.
٥١. حماد , حسن : مفهوم العبث بين الفلسفة والفن , مصدر سابق , ص٣٣-٣٤.
٥٢. حماد , حسن : مفهوم العبث بين الفلسفة والفن , مصدر سابق , ص٤٦.
٥٣. عطية , محسن محمد : نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر ما بعد الحداثة , دار الكتب , ٢٠٠١ , ص٢٢٤.
٥٤. بهنسي , عفيف : مدارات الإبداع , منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب , دمشق : ٢٠٠١ , ص٣٦.
٥٥. أمهز , محمود : التيارات الفنية المعاصرة , ط١ , شركة المطبوعات للتوزيع والنشر , بيروت : ١٩٩٦ , ص٤٧٦.
٥٦. تسدول كارولين : ما بعد التعبيرية التجريدية , فصل ختامي ضمن كتاب , موجز تأريخ الرسم الحديث لـ هربرت ريد , تر: لمعان البكري , ط١ , دار الشؤون الثقافية العامّة , بغداد : ١٩٨٩ , ص١٥٨.
٥٧. الشوك , علي : الدادائية بين الأمس واليوم , المؤسسة التجارية للطباعة والنشر , بيروت : د.ت , ص١٦٣-١٦٤.
٥٨. فراجونار , ميشال : التيارات الثقافية الكبرى في القرن العشرين , مصدر سابق , ص٢٢٢.
٥٩. الشوك , علي : الدادائية بين الأمس واليوم , مصدر سابق , ص١٦٧.
٦٠. تسدول كارولين : ما بعد التعبيرية التجريدية , مصدر سابق , ص١٥٨.
٦١. عطية , محسن محمد : القيم الجمالية في الفنون التشكيلية , دار الفكر العربي : ٢٠٠١ , ص٢٤٦.
٦٢. أمهز , محمود : الفن التشكيلي المعاصر ؛ التصوير ١٨٧٠-١٩٧٠ , دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر , بيروت : ١٩٨١ , ص٣٠٦.
٦٣. عطية ,عبود : جولة في عالم الفن , ط١ , المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت : ١٩٨٥ , ص٢١٧.
٦٤. أمهز , محمود : الفن التشكيلي المعاصر ؛ التصوير ١٨٧٠- ١٩٧٠ , مصدر سابق , ص٢٩٣-٢٩٤.
٦٥. عبد العزيز , زينب : لعبة الفن الحديث , ط١ , الزهراء للإعلام العربي , القاهرة , ١٩٩٠ , ص٦٠ .
٦٦. شيخون , بكر : حكايات تشكيلية : فن اليوم وثقافة الغفلة , خواطر نقدية , ط١ , دائرة الثقافة والإعلام , الشارقة , ٢٠٠٧ , ص٦٠.
٦٧. غومبرتش , أي . هـ : قصّة الفن , تر: عارف حذيفة , الهيئة العامة السورية للكتاب , دمشق : ٢٠١٢ , ص٧٣٣.
٦٨. أمهز , محمود : الفن التشكيلي المعاصر ؛ التصوير ١٨٧٠- ١٩٧٠ , مصدر سابق , ص٣٠٥.
٦٩. أمهز , محمود : التيارات الفنية المعاصرة , مصدر سابق , ص٤٧٧.
٧٠. رزبرج , نيكولاس : توجهات ما بعد الحداثة , مصدر سابق , ص١١٤.
٧١. عبد الغني , صبري : الفراغ في الفنون التشكيلية ؛ الحداثة وما بعد الحداثة , ط١ , المجلس الأعلى للثقافة , القاهرة : ٢٠٠٧ , ص١٧١.

٧٢. احمد , جنان محمد : الإبستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة , مصدر سابق , ص٣٣٣-٣٣٤.
٧٣. السباعي, هوايدا : فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , ٢٠٠٨ , ص٢٩٨.

(*)الخبراء هم :
١. أ. د علي شناوة وادي , طرائق تدريس الفنون , كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل .
٢. أ. د فاخر محمد , فنون تشكيلية - رسم , كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل .
٣. أ . م . د كامل عبد الحسين الشيخ , فنون تشكيلية - رسم , كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل .
٤. أ. م. د علي مهدي ماجد , تربية فنية , كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل .
٥. م . د . أياد محمود حيدر , فنون تشكيلية - رسم , كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل .

(**)ينظر الملحق (١) ص٢٥
(***)الخبراء هم :
١. أ . د . علي شناوه وادي ، طرائق تدريس الفنون ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
٢. أ . م . د . علي مهدي ماجد , تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
٣. أ . م . د كامل عبد الحسين الشيخ , فنون تشكيلية - رسم , كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل .
٤. أ . م . د محمد علي جحالي , فنون تشكيلية ــ رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
٥. م . د . تسواهن تكليف , تربية فنية , كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
(****) ينظر الملحق (٢) ص٢٦

المصادر العربية

١. إبراهيم , زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر , مكتبة مصر , الفجّالة : ١٩٨٨.
٢. احمد , جنان محمد : الإبستمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة , ط١ , مكتبة دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والوزيع , البصرة ,٢٠١٤.
٣. أدهم ، سامي : العدمية النهلستية ؛ بحث في انطولوجيا الخير والشّر والجمال ، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع ، دار الفارابي ، بيروت ، ٢٠٠٣ .
٤. أمهز, محمود: التيارات الفنية المعاصرة, ط١, شركة المطبوعات للتوزيع والنشر, بيروت: ١٩٩٦.
٥. أمهز , محمود :الفن التشكيلي المعاصر ,دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر, بيروت :١٩٨٦.
٦. بسطاويسي, رمضان: علم الجمال عند لوكاتش, الهيئة المصرية العامّة للكتاب, القاهرة : ١٩٩١.
٧. بهنسي , عفيف : مدارات الإبداع , منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب , دمشق : ٢٠٠١.
٨. تسدول كارولين : ما بعد التعبيرية التجريدية , فصل ختامي ضمن كتاب , موجز تأريخ الرسم الحديث لـ هربرت ريد , تر: لمعان البكري , ط١ , دار الشؤون الثقافية العامّة , بغداد : ١٩٨٩.

٩. تورين ، ألان : نقد الحداثة ، الحداثة المظفرة ، القسم الأول ، ت : صباح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، ١٩٩٨.
١٠. جمينيز , مارك : الجمالية المعاصرة ؛ الإتجاهات والرهانات , تر: كمال بو منير, ط١ , منشورات الضفاف , منشورات الإختلاف , بيروت : ٢٠١٢.
١١. حسن , حسن محمد : النظرية النقدية عند هربرتماكيوز , ط١ , دار التنوير للطباعة والنشر , بيروت : ١٩٩٣.
١٢. حماد , حسن : مفهوم العبث بين الفلسفة والفن , ط١ , مكتبة دار الكلمة , القاهرة : ٢٠٠٢.
١٣. الحيدري , إبراهيم : النقد بين الحداثة ومابعد الحداثة , ط١ , دار الساقي , بيروت: ٢٠١٢.
١٤. خشبة , سامي : مصطلحات فكرية , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , ١٩٩٧.
١٥. الديدي , عبد الفتاح : فلسفة الجمال , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة ,ب. ت.
١٦. رابوبرت , أ. س : مباديء الفلسفة , تر: احمد أمين , ط٧ , مكتبة النهضة المصرية للطبع والنشر , القاهرة : ١٩٦٥ .
١٧. رايت , وليم كلي : تأريخ الفلسفة الحديثة , تر: محمود سيد أحمد , ط١ , دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت : ٢٠١٠.
١٨. رزبرج , نيكولاس: توجهات ما بعد الحداثة , تر: ناجي رشوان , ط١ , المجلس الأعلى للثقافة , القاهرة : ٢٠٠٢.
١٩. الزغبي , سمير : نيتشة ؛ الفن والوهم وابداع الحياة , دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت , ٢٠٠٩.
٢٠. زكريا ، فؤاد : نيتشه ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٥٦.
٢١. السباعي , هوايدا : فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , ٢٠٠٨.
٢٢. سعد الله , محمد سالم : الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية , ط١ , دار الحوار للنشر والتوزيع , اللاذقية , ٢٠٠٧.
٢٣. سمايرز , جوست : الفنون والآداب تحت ضغط العولمة , تر: طلعت الشايب , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة : ٢٠٠٩.
٢٤. شتاينر , رودولف : نيتشه مكافحاً ضد عصرهِ , تر : حسن صقر , ط١ , دار الحصاد للنشر والتوزيع , دمشق , ١٩٩٨.
٢٥. الشوك , علي:الدادائية ؛ بين الأمس واليوم,المؤسسة التجارية للطباعة والنشر, بيروت, ب. ت.
٢٦. الشيخ , محمد , وآخر :مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة , ط١ , دار الطليعة للطباعة والنشر , بيروت, ١٩٩٦.
٢٧. الشيخ , محمد:نقد الحداثة في فكر نيتشه, ط١,الشبكة العربية للأبحاث والنشر,بيروت, ٢٠٠٨.
٢٨. شيخون , بكر : حكايات تشكيلية : فن اليوم وثقافة الغفلة , خواطر نقدية , ط١ , دائرة الثقافة والإعلام , الشارقة , ٢٠٠٧.
٢٩. عباس , راوية عبد المنعم : الحس الجمالي وتأريخ الفن , دار المعرفة الجامعية , ٢٠٠٥.

٣٠. عباس , راوية عبد المنعم : القيم الجمالية , دار المعرفة الجامعية ,الإسكندرية : ١٩٨٧ .
٣١. عباس , راوية عبد المنعم : دراسات في الفلسفة العامة , ط١, دار النهضة العربية للطباعة والنشر, بيروت : ١٩٩٨.
٣٢. عبد الرحيم , حنان مصطفى : الفن والسياسة في فلسفة هربرتماركيوز , ط١ , التنوير للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت : ٢٠١٠.
٣٣. عبد العزيز , زينب : لعبة الفن الحديث , ط١ , الزهراء للإعلام العربي , القاهرة , ١٩٩٠.
٣٤. عبد الغني , صبري : الفراغ في الفنون التشكيلية ؛ الحداثة وما بعد الحداثة , ط١ , المجلس الأعلى للثقافة , القاهرة : ٢٠٠٧.
٣٥. العشماوي , محمّد زكي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر, دار النهضة العربية للطباعة والنشر, بيروت: ١٩٨٠.
٣٦. عطية , محسن محمد : القيم الجمالية في الفنون التشكيلية , دار الفكر العربي, ٢٠١٠.
٣٧. عطية,محسنمحمد:نقد الفنون من الكلاسيكية الى عصر ما بعد الحداثة, دار الكتب, ٢٠٠١.
٣٨. عطية ,عبود :جولة في عالم الفن , ط١ , المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت : ١٩٨٥.
٣٩. علي , حسين : فلسفة الفن , ط١ , دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت : ٢٠١٠.
٤٠. غومبرتش , أي.هـ: قصّة الفن ,تر:عارف حذيفة ,الهيئة العامة السورية للكتاب,دمشق: ٢٠١٢.
٤١. فرجونار , ميشال : التيارات الثقافية الكبرى في القرن العشرين , تر: محمد كامل ظاهر , ط١ , دار البيروني , بيروت : ٢٠٠٤.
٤٢. فضل الله , هادي : السفسطائية بين الوجودية والبرغماتية , ط١ , دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع , بيروت :٢٠٠٨.
٤٣. كامو,البير:الإنسان المتمرّد, تر: نهاد رضا, ط٣, منشورات عويدات, بيروت - باريس: ١٩٨٣.
٤٤. الماجد , عبد الرزاق مسلم : مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والإجتماع , دار المكتبة العصرية , بيروت : ب.ت.
٤٥. ماكوري , جون : الوجودية , تر: إمام عبد الفتاح إمام , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , الكويت : ١٩٨٢.
٤٦. مجاهد , عبد المنعم : فلسفة الفن الجميل , دار الثقافة للنشر والتوزيع , القاهرة : د.ت.
٤٧. المسيري , عبد الوهاب ,وآخر :الحداثة وما بعد الحداثة , ط١ , دار الفكر , دمشق , ٢٠٠٣.
٤٨. مطر , أميرة حلمي : فلسفة الجمال , دار المعارف , القاهرة : ب.ت.
٤٩. مطر , أميرة حلمي : فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها , دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع , القاهرة : ١٩٩٨.
٥٠. مطر , أميرة حلمي : فلسفة الجمال من إفلاطون الى سارتر , دار الثقافة للطباعة والنشر , القاهرة : ١٩٧٤.
٥١. مكاوي , عبد الغفّار : البيركامو؛ محاولة لدراسة فكرهِ الفلسفي , دار المعارف للطبع والنشر , القاهرة : ١٩٦٤.

المعاجم والقواميس :

٥٢. آبادي , الفيروز : القاموس المحيط , دار احياء التراث العربي , بيروت , لبنان , ٢٠٠٣.

٥٣. بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج١ , ط٢ , ذوي القُربى للنشر , قُم : ١٤٢٩هـ.

٥٤. الحفني , عبد المنعم : موسوعة الفلسفة والفلاسفة , ج١ , ط٣ , مكتبة مدبولي , القاهرة : ٢٠١٠.

٥٥. الحفني ,عبد المنعم :موسوعة الفلسفة والفلاسفة , ج٢ , ط٣ , مكتبة مدبولي , القاهرة, ٢٠١٠.

٥٦. ديديه , جوليا : قاموس الفلسفة , تر: فرانسوا أيوب وآخران , ط١ , دار لاروس و مكتبة أنطوان, باريس – بيروت : ١٩٩٢.

٥٧. روزنتال. م , ب. يودين : الموسوعة الفلسفية , تر: سمير كرم , ط٢ , دار الطليعة للطباعة والنشر , بيروت : ٢٠٠٦.

٥٨. عبد الكافي , إسماعيل عبد الفتاح : معجم مصطلحات عصر العولمة , كتب عربية للنشر والتوزيع الألكتروني , ب. ت .

٥٩. وهبة , مراد : المعجم الفلسفي , دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع , القاهرة , ٢٠٠٧.

المجلات والدوريات

٦٠. الشابي ، نور الدين : نقد نيتشه للحداثة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع١٢٢ ، ١٢٣ ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، باريس ، صيف ٢٠٠٢ .

الكتب الأجنبية

61. Bailey , Suzanne : Essential history of American art , paragon publishing book , first published , UK , 2001.

62. E. P. Dutton: Encyclopedia of American Art, Planned and produced by Chanticleer Press, Inc , New York, 1981,

63. Farthing, Stephen: 501 great artists, by Barrons educational series,inc,united states and Canada :2008.

64. 501 great artist : Stephen farthing , first edition barron s educational series Inc , USA ,2008.

مواقع الإنترنت

www.en.wikipedia.ong/wiki/Piero_Manzoni

http://en.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovic

http://www.almaany.com

ملحق (1)

استمارة التحليل بصيغتها الأولية

ملامح التمرد في حركة الفلوكسس						
ت	الفئات الرئيسية	الفئات الثانوية	يصلح	لا يصلح	التعديل المقترح	الملاحظات
.1	نسف القيم الجمالية	الإشمئزاز				
		الإستفزاز				
		القلق				
		الصدمة				
		التدمير				
		القبح				
.2	اللامعقول	الجنسي				
		الخيال				
		السخرية				
		القتل				
		الجرأة				
		الغرابة				
.3	العبثية	الفوضوية				
		التحريض				
		الإتجاه الطائش				
		اللامألوف				
.4	التفكيك	تعدد القراءات				
		المهمّش				
.5	التوليف	التجريب				
		الأشياء الجاهزة				
		التكنولوجي				
		المصنّع				
		الإستهلاكي				
.6	النزعة الذاتية	الشك				
		الرفض				
		الإحتجاج				
		الثورية				
		النسبية				

ملحق (2)
استمارة التحليل بصيغتها النهائية

ملامح التمرد في حركة الفلوكسس								
ت	ملامح التمرد الفئات الرئيسية	تمثلاتها الفئات الثانوية	تطبيقاتها					الملاحظات
			في الشكل		في المضمون		في التقنية	
			صريح	ضمني	صريح	ضمني	صريح	ضمني
.1	التوجهات القيمية الجديدة	الإشمئزاز						
		الإستفزاز						
		إستطيقياالقبح						
		الصدمة						
		التدمير						
.2	اللامعقول	إظهار الإباحية						
		الخيال						
		السخرية						
		القتل						
		الجرأة						
		الغرابة						
.3	العبثية	الفوضوية						
		التحريض						
		الإتجاه الطائش						
		اللامألوف						
.4	التفكيك	تعدد القراءات						
		المهمّش						
.5	التوليف	التجريب						
		الأشياء الجاهزة						
		التكنولوجي						
		الإستهلاكي						
.6	النزعة الذاتية	الشك						
		الرفض						
		الإحتجاج						
		الثورية						
		النسبية						
.7	العدمية	اللاوجود						
		اللامنهج						
		القلق						

ملحق (3)
عينـة البحـث

ت	اسم العمل	اسم الفنان	تاريخ الإنتاج	القياس	الخامة
1	واليوم لا شيء	ستيوارت براسلي	1972	غير محدد	جسد انسان, حوض استحمام, الوان سوداء ورمادية .
2	بدون عنوان	آنا مندييتا	1973	غير محدد	جسد إنسان , قطعة قماش بيضاء , دماء .
3	حدث لروك المعلّق	ستيلارس	1980	175 X 120 سم	جسد إنسان , حبال وكتل صخرية .
4	احدى وخمسون قناة مركبة فديوياً	نام جان بايك	1995	4X40X15 قدم	اجهزة تلفزيون, نيونات ملونة ودعامات حديدية
5	الأداء 122	هيرمان نيتش	2005	غير محدد	جسد إنساني , لحوم ممزقة

ملحق الأشكال

شكل (1)شكل (2)

إيف كلاين:ANT) Anthropometrie(110إيف كلاين:Anthropometrie:1962

شكل رقم (4,3) : مارينا ابراموفيتش : باروك البلقان

شكل رقم (5)

نام جان بايك : الكسندر العظيم

شكل رقم (6)

نام جان بايك : TV clock