اللذة والألم وتمثلاتهما في فن الأداء المعاصر(دراسة فلسفية)

Pleasure and Pain and Their Representations in Contemporary Performance Art (A Philosophical Study)

م . م . أيمن علوان هادي M. M. Ayman Alwan Had

ايميل: fin٣٨٨.aymn.aluan@student.uobabylon.edu.iq

أ . د . سهاد عبد المنعم Prof. Dr. Suhad Abdul Munim

ايميل: fine.suhad.abdulmunem@uobabylon.edu.iq

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية / تخصص: تربية تشكيلية

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي دراسة (اللذة والألم وتمثلاتهما في فن الأداء المعاصر– دراسة فلسفية) ويقع في أربعة فصول: خُصص الفصل الأول لبيان الإطار المنهجي للبحث، الذي تمثل بمُشكلة البحث التي تسلط الضوء على قراءة اللذة والالم في فن الاداء المعاصر، كما احتوى الفصل الاول على هدف البحث وهو: تعّرف اللذة والألم وتمثلاتهما في فن الأداء المعاصر–دراسة نفسية. اما حدود البحث فقد اقتصرت على أعمال فناني الاداء المعاصر في قاعات العرض في أوربا والولايات المتحدة الامريكية وكذلك المجاميع الخاصة منذ عام ١٩٧٤ وحتى عام ٢٠١٥ م، أما الفصل الثاني فقد اشتمل على مبحثين: تناول المبحث الأول (اللذة والألم فلسفيا)، في حين تضمن المبحث الثاني (فن الاداء المعاصر). وضمّ الفصل الثالث إجراءات البحث، وقد اعتمد الباحثان المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث البالغة (٣) أعمال ادائية وبالاستعانة بالمؤشرات التي تمخض عنها الاطار النظري. أما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج اهمها: أظهر التحليل وجود تمثلات للذة في فن الأداء المعاصر في جميع نماذج العينة، إذ تمثلت اللذة في إنموذج (١) من خلال الهدف من المنجز الذي يدعوا الى الخير والفضيلة ورفع الظلم عن فئة إنسانية متمثلة بسكان أمريكا الأصليين (الهنود الحمر).

أما أهم الإستنتاجات فهي: أن غالبية فن الأداء المعاصر جمع بين اللذة والألم في ثنائية جدلية يتناغم فيها هذين المتغيرين فتارة تتمظهر اللذة بوضوح على المشهد، وتارة أخرى تنطفئ اللذة ليحل محلها الألم، على غرار ما يحصل في القصص والروايات.

Abstract

The current study examines "Pleasure and Pain and Their Representations in Contemporary Performance Art: A Philosophical Study" and is structured into four chapters. The first chapter is dedicated to outlining the methodological framework of the study, which includes the research problem focusing on analyzing pleasure and pain in contemporary performance art. It also presents the research objective: to identify pleasure and pain and their representations in contemporary performance art from a psychological perspective. The research boundaries are confined to the

works of contemporary performance artists exhibited in galleries across Europe and the United States, as well as private collections, spanning from ١٩٧٤ to ٢٠١٥.

The second chapter consists of two sections: the first addresses "Pleasure and Pain from a Philosophical Perspective", while the second discusses "Contemporary Performance Art". The third chapter details the research methodology, where the researchers adopted a descriptive approach to analyze a sample of three performance works, using indicators derived from the theoretical framework.

The fourth chapter presents the results, the most notable of which is the observation that representations of pleasure are evident in all the analyzed samples of contemporary performance art. For instance, in Sample (1), pleasure is represented through the purpose of the work, which advocates for goodness, virtue, and justice, particularly highlighting the plight of a marginalized group—Native Americans (Indigenous peoples).

The main conclusions include: Most contemporary performance art combines pleasure and pain in a dialectical relationship where these two variables alternate. At times, pleasure is vividly displayed in the scene, while at other times, it fades away to be replaced by pain, resembling the dynamics found in stories and novels.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

أولا: مشكلة البحث والحاجة إليه:

تعد ثنائية اللذة والألم من الموضوعات المركزية في الدراسات الفلسفية وقد تناولتها البحوث المعرفية والأخلاقية، لما لها من ارتباط عميق بجوهر الذات الإنسانية. هذه الثنائية لم تكن مجرد مفهوم فلسفي، بل فرضت نفسها على طبيعة الإنسان وأفعاله، حتى غدا الإنسان مديناً لها في تشكيل أفكاره وقراراته. فكل سعي بشري، مهما كان نوعه، لا يخرج عن إطار هذا التوازن بين اللذة، كغرض يسعى إليه، والألم، كواقع يتجنب مواجهته. في بعض الأحيان، نجد الإنسان يضحي بأعظم اللذات ويتجه صوب الألم، فلا يمكن تجاهل دور هذه الثنائية في تحديد مفهومي الخير والشر، والفضيلة والرذيلة، ومنذ العصور البدائية، ظهرت ملامح هذا الصراع واضحة في رسومات الكهوف، حيث كانت الحياة اليومية تُجسد من خلال مشاهد تصور الكفاح المستمر بين البحث عن اللذة وتجنب الألم، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي. ومع تطور الإنسان، لم يقتصر الفن على كونه مجرد انعكاس للواقع، بل أصبح نافذة تُطل على أعماق الفكر الفلسفي، تجسد تقلباتها خلال سعي الانسان في تحقيق السعادة. فالفنون بعمومها شاهداً على معركة الإنسان الأبدية مع ذاته ومحيطه، إذ يعبر الفنان عن هذه الثنائية من خلال أدواته الإبداعية المتجددة. ومع كل حقبة تاريخية، تتبدل أساليب التعبير الفني وتتطور لتتلاءم مع تغيرات الزمن واحتياجات المتلقي. ومع ذلك، يبقى هدف الفنان

ثابتاً ملامس لجوهر الصراع الإنساني وتقديم رؤية تتجاوز حدود الواقع، لتصل إلى أعماق النفس البشرية وخلجاتها ولتتمظهر بأساليب متنوعة تفاقمت في عصرنا الحالي متمثلة بفنون ما بعد الحداثة. وكان لفن الاداء المعاصر حضورا يفرض نفسه في هذا الوسط لما يمتلكه الفنان الادائي من امكانات تواصلية مباشرة وغير مباشرة ومن الطبيعي ان يعكس الفنان خلجاته في هذا الجنس الفني شانه شأن الاجناس الاخرى. ومن هذا المنطلق قد تبلورت المشكلة من خلال الاجابة على السؤال الآتي: ما تمثلات اللذة والألم في فن الاداء المعاصر من وجهة نظر فلسفية؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه: تتجلى أهمية البحث الحالي بأنه يمثل خصوصية معرفية للتركيز على الابعاد الفلسفية للذة والألم في فن الأداء، ويسهم في تقديم أغناء معرفي للمهتمين بالفن ودارسته.

ثالثا: هدف البحث: تعّرف اللذة والألم وتمثلاتها في فن الاداء المعاصر (دراسة فلسفية).

رابعا: حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بدراسة موضوعة الابعاد المفاهيمية للذة والألم ضمن حدود البحث الآتية :

١. **الحدود الزمانية:** يتحدد البحث الحالي بدراسة اللذة والألم في فن الاداء المعاصر (دراسة فلسفية) ضمن المدة الزمنية (١٩٧٤-٢٠١٥م).
٢. **الحدود المكانية:** اوربا، الولايات المتحدة الامريكية.
٣. **الحدود الموضوعية:** دراسة اللذة والألم وتمثلاتها في فن الأداء المعاصر (دراسة فلسفية) بما يتضمنه هذا الإتجاه الفني من تداخل بين الأجناس الفنية من تشكيل ومسرح وأدب وموسيقى وتصوير فوتوغرافي وفيديوي فضلاً عن توظيف التكنولوجيا من تقنية الهولوكرام ووسائل التواصل الإجتماعي.

خامسا: تحديد وتعريف المصطلحات: عرف الباحث المصطلحات الاتية:

١. اللذة Pleasure:

في اللغةً:(لَذ)الشيءُ-لَذَاذَةٌ: صَارَ شهياً، فهو لذٌ، ولَذيذ. وهى لذةٌ،.. (لذذه): جعله يلتذ.(التذ) الشيء، وبه: وَجَدَه لذيذ، (اسْتَلَذ) الشيء، وبه: وَجَدَه لذيذاً.(اللذة): إحدى الظواهر الوجدانية الأساسية تتميز بالإحساس بالراحة، وتقابل الألم. وهي ضربان: حسية ومعنوية. وموضوع اللذة (ج) ملاذ، وملذات(١).

في الاصطلاح: عرف صليبا (اللذة): اللذة مقابلة للألم وهما بديهيان، أي من الكيفيات النفسانية الأولية، فلا يعرفان، بل تذكر خواصهما، وشروطها، وأسبابها، دفعاً للالتباس اللفظي. قال ابن سينا: "اللذة هي ادراك ونيل لوصول ما هو عند المدرك كمال وخير من حيث هو كذلك)(٢).

اللذة اجرائياً: غاية انسانية وشعور باطني ايجابي، مرتبط بادراك الملائم من حيث انه ملائم وما هو عند المدرك كمال وخير، ناتج عن التفاعل الحسي أو المعنوي مع الاشياء والافعال، فتصبح النفس في حالة من الراحة أو الشهوة أو الانتشاء عند نيلها حسياً أو عقلياً أو خيالياً، وهي المقابل الموضوعي للألم، ويمكن أن تنعكس في جميع الفنون ومنها فن الاداء.

٢. **الألم Pain**

في اللغةً: أ ل م–(الألم) الوجع وقد أَلَم من باب طرب و العالم. التوجع و (الإيلام) الإيجاع و (الأليم) المؤلم كالسميع بمعنى المسع(٣).(أَلَمَ)– ألماً: أَحَسّ وَجعاً. (أَلَمَه) يُؤْلِمه إيلاماً: أوجعه فهو مُؤلِم، وأليم.(تألم): توجع.. و(الألم) في الفلسفة: الشعور يضادُ اللذة، وهو حسي ومعنوي(٤).

في الاصطلاح: يعرف الألم صليبا: الألم مصدر ألم يألم، كعلم يعلم، وهو مقابل للذة. والألم واللذة هما الأحوال النفسية الأولية، فلا يعرفان، بل تذكر خواصهما وشروطها دفعاً للالتباس اللفظي. قال (ابن سينا): " ان اللذة هي ادراك ونيل لوصول ما المدرك كمال وخير، من حيث هو كذلك، والألم ادراك ونيل لوصول ما هو عند المدرك آفة وشر" (الاشارات، ص١٩١)(٥).

الألم اجرائياً: محذور انساني وشعور باطني سلبي، مرتبط بالشر والوجع وهو ايضاً حسي ومعنوي، وهو مقابل للذة، ويشكلان كلاهما ثنائية فلسفية. كما هو الحال في اللذة فأن الألم يمكن أن ينعكس في جميع الفنون ومنها فن الاداء.

٣. **فن الأداء Performance art :**

فن الأداء لغة : يعرف الأداء بمعناه اللغوي من الفعل (أدى) دينه (تأدية) قضاه والاسم (الأداء) وهو (أدى)(الأداء): التأدية. و– : التلاوة(٦).

فن الأداء إصطلاحاً: عرفه (روبرت اتكنز): هو احداث نوع من التواصل بين العمل الفني والجمهور من خلال نشاطات مفاهيمية في مجملها توظف شتى انواع الوسائط الفنية والتقنية من موسيقى ورقص ومسرح وفيديو وغيرها، وان العروض يتم تنفيذها داخل صالات العرض أو خارجها وتتباين فترات العرض بين عدة دقائق أو عدة ايام(٧).

وعرفه (جلين ويلسون): يشير مفهوم الأداء الفني الى الانهماك النسبي في الأداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون(٨).

فن الاداء اجرائياً: نظراً لوجود اتفاق كبير بين الباحث و(اتكنز) في تعريف الاداء قام الباحث بتقنين هذا التعريف وكما يأتي: هو احداث نوع من التواصل المباشر بين الفنان والجمهور من خلال منجزه الفني المتمثل بنشاط مفاهيمي يوظف فيه انواع متعددة من الوسائط الفنية والتقنية منها الموسيقى والرقص والتمثيل والعروض الفديوية. وتتم هذه العملية داخل صالات العرض او خارجها وقد يستمر العرض لدقائق او لايام.

الفصل الثاني :

الاطار النظري والدراسات السابقة:

المبحث الاول: اللذة والألم فلسفياً:

ليس الباحثان بصدد عرض الآراء الفلسفية بشكلها التفصيلي بقدر ما كان الهدف هو اعطاء فكرة ملخصة عن تناول هذه الموضوعة الجدلية من وجهة نظر بعض الفلاسفة المؤثرين وباتجاهاتهم المختلفة.

من الصعب ايجاد اراء منظمة وواضحة لمفهومي اللذة والألم في الفكر الفلسفي قبل سقراط، لسبب بسيط هو ان الفلسفة في تلك الفترة اهتمت بالبحث في الطبيعة والوجود واهملت الى حد ما البحث في الانسان بالإضافة الى شحة التدوين التي تعرضت لها هذه الحقبة، لكن مع هذا يمكن القول، ان ابحاثهم هذه قد تضمنت العديد من الشذرات والنصوص والأقوال حول فكرتي اللذة والألم، ويلاحظ ان الفترة التي سبقت ظهور الفكر الفلسفي المنظم عند اليونان، كانت الاساطير فيها تلعب دوراً في الفكر والموروث الأدبي المتمثل بأشعار (هوميروس) و (هيزيود) في قصيدتي (الالياذة والأوديسا)، إذ صورت بوضوح مفهومي اللذة والألم(٩)، وانتقلت هذه الاشارات فيما بعد الى الفكر الفلسفي المنظم عندهم، إذ نجد اول فيلسوف يوناني تعامل معهما بشكل صريح هو (هيرقليطس)، عندما اكد ان المعرفة الحقيقة هي معرفة الانسان لداخله على ان تكون هذه المعرفة مقرونة بالمعرفة الخارجية وان النفس ماهي الا عالم صغير يعكس بصورته المصغرة الطبيعة الجوهرية للحقيقة الكبيرة، لان اكتشاف الإنسان لداخله هو اساس المعرفة والتغيير(١٠). وقد تكون فكرتا اللذة والألم اكثر وضوحا في فكر (انكساغوراس) إذ حدد الألم بانه بأنه شعور ينشأ عندما يتجاوز أحد أعضاء الحواس طاقته أو يؤدي وظيفته بشكل مفرط، كما يحدث عند رؤية ألوان مزعجة أو سماع أصوات صاخبة، مما يسبب ألماً في العضو الحسي المرتبط. أما اللذة، فهي حالة توافق بين العناصر والطبيعة البشرية، مثلما يجلب الطعام لذة للإنسان حين يتناغم مع احتياجات جسده ومتطلباته(١١). اما (ديموقريطس) فقد أكد على ان اللذة والألم كليهما يحددان السعادة. ورفض ان تكون السعادة لسبب خارجي، اي خارج طبيعته الانسانية، أو يبحث عنها في الخيرات الخارجية، بل ينبغي أن نبحث عنها في النفس الباطنية، ويعبر عن هذه الحقيقة بالحرف الواحد " ليس السعادة في امتلاك قطيع او ذهب ولكن الروح مقر السعادة"(١٢). فالسعادة –حسبه– تتحقق لدى الفرد بموازنة دقيقة تحدث داخل النفس الإنسانية تتجسد فيها صورة الاعتدال في اخذ اللذات الحسية وعدم الافراط في تلبية الرغبات اليومية(١٣). وقد توصل في نهاية المطاف الى "ان السعادة الحقيقة هي السعادة العقلية او السعادة الهدوء الفراغ من المشاغل والتأثيرات الخارجية"(١٤).أما(سقراط) مؤسس الفلسفة المثالية فقد قادته عملية التوحيد بين الفضيلة والمعرفة، الى التوحيد بين الخير واللذة، فبرأيه أن ما نسميه مثير فهو لذيذ وملائم واذا قبلنا هذا القول بان الانسان الذي يعرف الخير يستسلم لسلطان اللذة فهذا يرجع الى القول بان الخير قد غلب عليه ، ولكن قد لا يعنى الا ما يأتي انه قد اختار اللذة اقل في حين كان بإمكانه ان يختار لذة كبيرة(١٥). اما تلميذه (افلاطون) يفسر حدوث اللذة والألم في الفرد، بانها حالة مرتبطة بتكوينه الطبيعي، فجسم الكائن الحي، يتكون من ذرات، وهذه الذرات في حركة مستمرة فاذا كانت هذه الحركة عنيفة ومضطربة للجزء الحاس من الجسد أحدثت فيه حالة مفاجئة اخرجته من حالته الاعتيادية او الطبيعية فتؤدي الى نوع من الانحلال،

ويرافق هذا الانحلال ما نسميه بالألم(١٦). فاللذة ما هي الا محاولة ارجاع الجسم الى حالة انسجامه ووضعه الطبيعي وعندما يتحقق ذلك له ينشأ فيه شعور هو ما نطلق عليه باللذة، فمثلا شعور الفرد بالجوع ينتج عنه الألم، واشباعه بالأكل هو ارجاعه الى وضعه أو حالته الطبيعية وهذا ما يشعره بتحقيق اللذة له مع فارق بين حدوث الاثنين، هو ان الألم قد يكون مفاجئاً، في حين ان اللذة لا تكون كذلك، وانما تحقق بالتدرج لدى الفرد(١٧). اما (ارسطو) تناول في كتابه (علم الأخلاق النيقوماخية) مفهوم اللذة والألم، موضحاً أن اللذة تنشأ من عمل قوى الإنسان بحرية وبدون عوائق، حيث ترتبط كل قوة بموضوع يكملها. فاللذة ليست غاية بذاتها، بل نتيجة مصاحبة لإتمام الفعل المرتبط بها. ويشترط (أرسطو) لتمام اللذة الاعتدال، إذ يؤدي العائق إلى الألم، والإفراط يرهق القوة ويفسدها، بينما يؤدي التفريط إلى ضعف الفعل أو غيابه. ويؤكد أن اللذة ليست مستقلة بذاتها ولا توصف بالحسن أو الرديء، بل تتبع قيمة العمل الذي تصاحبه. وعندما تُختبر اللذة لأول مرة، تتحول إلى موضوع للشهوة يعزز جاذبية الفعل ويحسن أداءه. إلا أن (أرسطو) يحذر من السعي وراء اللذة لذاتها، لما قد يؤدي إلى الإفراط والانحراف عن أهداف الحياة الأساسية. لذا، ينبغي للعقل أن يضبطها ويوجهها، إذ الأفعال وحدها توصف بالخير أو الشر، وتظل اللذات انعكاسًا لقيمتها(١٨). اذن اللذة مرتبطة بالعمل الانساني ومصاحبة له كون الانسان يشعر بلذة عند اتمامه العمل، وان طبيعته تحتم عليه الاتجاه نحو اللذة والابتعاد عن الالم واما قيمة اللذة التي يحصل عليها الفرد هي قيمة مقرونة بذلك العمل الذي حصلت منه اللذة وان النفس الانسانية وبالتحديد الحاسة منها يقتصر عملها على الادراك الحسي فقط بل يشتمل ايضا على الشعور باللذة والالم الذي تتبعه الرغبة والنزوح(١٩). اما اللذة والألم في فلسفة (أبيقور) فقد ميز بين اللذة والفضيلة، معتبراً أن الفضيلة لا تقوم إلا على أساس من اللذة. وعند تناوله تقسيم الفضائل التقليدي لأفلاطون وأرسطو، أكد أن فضيلة الحكمة تمثل حالة التوازن الذاتي المطلوب، والتي عبرها يستطيع الفرد، بالحساب الدقيق، بلوغ السعادة. فالحكمة لديه هي المفتاح للنظر الصحيح، المؤدي إلى تحقيق السعادة الكاملة كحصيلة للذات المتناغمة(٢٠).كان (أبيقور) يولي الحكمة مكانة عظيمة، معتبراً إياها السبيل الأسمى للسعادة، إذ تعين على إدراك الذات وتمييز اللذات التي تنبض بالسرور عن تلك التي تجر الألم. كما فضل اللذات الروحية والعقلية على الحسية، لأن العقل يبقى على تذكرها ويمهد لانتظارها. وبينما لم ينكر شرعية اللذات الحسية، فقد رفع من قيمة اللذات العقلية، وجعل من فضيلة الصداقة أسمى من كل اللذات لما تحققه من سعادة دائمة (٢١). اما مفهوم اللذة والألم في الفكر الفلسفي الحديث، ومنهم الفيلسوف (هيجل) فأنه يُعتبر بأن السعادة واللذة هما عمليتان إدراكيتان اساسهما إدراك الحقائق الموضوعية التي تتغير حتمياً بفعل مسبباتها. ويعرّف (هيجل) "الحقيقة" بأنها الوحدة العضوية للأجزاء المتضادة، إذ أن إدراكنا لهذه الوحدة في الأشياء والمعاني والأشكال هو ما يثير اللذة والرضا. ويوضح أن المعيار الذي يميز بين الأنشطة العقلية هو (الموضوع)، فإذا كان النشاط العقلي موجهاً نحو موضوع حسي، كان إدراكاً حسياً، وإذا كان موجهاً نحو تصوير ذهني، كان تخيلاً. أما أعلى نشاط عقلي، فيتمثل في أن يصبح العقل ذاته موضوعاً لنشاطه، فيتداخل الذات والموضوع في "الجدل الهيجلي"، حيث تعكس الموجودات المادية في الطبيعة والروابط بينها هذا التناقض عبر قانون الجدل(٢٢). اما (جيرمي بنتام) اشتق مذهب المنفعة من نظرية اخلاقية، ترى هذه النظرية باختصار

ان الخير هو اللذة والشر هو الألم ومن هنا فإن افضل حالة يمكن بلوغها هي تلك التي يبلغ فيها تفوق اللذة على الألم اقصى مداه، وقد اخذ (بنتام) بهذا الرأي واصبح يعرف باسم (مذهب المنفعة)، والمنفعة عند (بنتام) تلك الصفة التي توجد في اي موضوع وتنزع منفعة أو فائدة او لذة او خير او سعادة او هي اي موضوع يمنع لانتاج حدوث الاذى او الشر او الشقاء للطرف الذي نعني به، فإن كان هذا الطرف فرداً فالمقصود أذن سعادة الفرد واذا كان هذا الطرف جماعة المقصود سعادة تلك الجماعة(٢٣). وضعت الطبيعة الإنسان تحت حكم سيدين قاسيين هما اللذة والألم، اللذان يحددان مصير أفعاله وتوجهاته، ويشيران إلى الصواب والخطأ في كل قول وفعل. وعلى الرغم من محاولاته الهروب من سيطرتهما، يظل الإنسان خاضعاً لهما، مخدوعاً في ظنه أنه قد تحرر منهما. فإذا كان هذان القويان يحكمان الأخلاق، فإن البحث في مصادرهما يصبح أمراً ضرورياً، كما حدده (بنتام) في مقومات السعادة: اللذة أو غياب الألم، أو سيطرة اللذة على الألم. وتتنوع مصادر السعادة وفقاً لبنتام بين الفيزيائية، والأخلاقية، والسياسية، والدينية(٢٤). لهذا ترتكز فلسفة (بنتام) الأخلاقية على أن الإنسان بطبيعته يسعى إلى اللذة ويتجنب الألم، لكنه يختلف عن الحيوان بقدرته على استخدام العقل والقانون في توجيه تصرفاته. فهو يحكم بأن الخير هو ما يحقق لذة مستمرة، ويجب أن يكون ذلك مبدأً في قرارات الأفراد. رغم ذلك، يتجنب (بنتام) الاعتراف الكامل بمنزلة اللذات العليا بسبب المصطلحات الفلسفية التقليدية مثل الواجب والتضحية. ووفاءً لمنهجه العلمي، ركز على تحليل الواقع كما هو، رافضاً الانشغال بما ينبغي أن يكون، معتبراً أن دور فيلسوف الأخلاق هو دراسة طبيعة الإنسان وتصرفاته كما تمليها فطرته(٢٥). ولأن اللذة والألم هما المقياسان الثابتان في فلسفة الأخلاق عند (بنتام)، اعتبرهما القوى الأساسية المؤثرة في السلوك الأخلاقي للإنسان. لذا، سعى إلى قياس اللذات بدقة كمّية ليرتقي بالأخلاق إلى مستوى العلم، ولتفسير سلوك الإنسان كما يفسر الفيزيائي الظواهر الطبيعية. وضع (بنتام) مقياساً أطلق عليه (علم حساب اللذات)، ليكون معياراً في تقييم الأفعال الخيرة والشريرة. فقسم اللذات إلى نوعين: اللذات العامة والخاصة، إذ اعتبر أن الحديث عن الآلام هو عكس الحديث عن اللذات. ووفقاً لذلك، وضع سبعة أبعاد لقياس اللذات العامة هي:(مدى قوة الاحساس باللذة، مدى استمرارية اللذة وديمومتها، مدى التيقن من تحقيقها، مدى الامل في سرعة تحققها اي ان الفعل الذي يعد بتحقيقها في المستقبل، مدى خصوبة اللذة ومقدار ما يتبعها من احساسات من النوع نفسه، مدى صفاء اللذة، اي مدى مكوثها من دون ان يعقبها احساس مضاد بالألم، مدى شمولية اللذة اي مدى سعة تأثيرها من حيث عدد الناس الذين يتأثرون بها). هذا فيما يخص مقاييس (بنتام) للمفاضلة بين اللذات العامة، فقد وضع معايير محددة، أما اللذات الخاصة كمتعة القراءة والكتابة ولذة الحب، فتُقيَّم بناءً على نتائجها، عبر مقارنة الخير الناتج عنها بالشر، أو تقدير قيمتها المالية، بوضع مقابل نقدي لكل لذة ثم الموازنة بين هذه القيم لتحديد الأفضل.(٢٦). اما (جون ستيوارت مل) يؤكد على أن اختلاف اللذات ليس كمياً فقط، بل كيفياً أيضاً، موضحاً أن القيمة الأعلى للذة تتحدد بتفضيل من اختبروا اللذتين العقلية والحسية، إذ يختارون اللذة الأسمى بغض النظر عن أي شعور بالالتزام الأخلاقي. ويرفض (مل) تركيز (بنتام) على شدة اللذة وسهولة منالها وسعتها، لأنها مفاهيم كمية بحتة، مشدداً على أهمية الصفة الكيفية للذة. فهو يرى بأن هناك تسلسلاً للذات، حيث تتفوق اللذات العليا، كالإخلاص والخيرية، على لذات الجسد، لكونها

أرقى وأكثر خصوبة. هذه اللذات تمنح متعاً متجددة لكل من المعطي والمتلقي بفضل العرفان بالجميل. يسعى مل إلى تدارك نقائص النظرية البنتامية، مؤكداً أن اللذة هي معيار القيمة وأساس الحياة، مكملًا بذلك رؤية أستاذه الذي اقتصر على الجانب الكمي دون الكيفي(٢٧).

المبحث الثاني:

الجذور التاريخية لفن الأداء: لم تتضمن أولى مراحل الحياة البشرية فناً بالمعنى المتداول الآن، بل كان هناك استكشاف لوسائل وأدوات تعين الإنسان على الحياة، فقد عمد الإنسان القديم بالرسم على جدران الكهوف بالرغم من خضوع أغلب نشاطاته إلى دوافع غريزية في الحياة، تسد حاجته للمسكن والملبس وممارسة أنواع النشاطات التي تراوحت بين الفني والوظيفي، فصنع النسيج والأواني والأدوات لإرضاء رغباته النفسية وتلبية جميع احتياجاته الضرورية للحياة، فخلّف آثارا ذات مغزى مهني وفني ساعدت في نمو وتطور التفكير الإبداعي لديه، فكانت اليد في تلك المراحل الإنسانية الأولى هي الأداة التي فتحت العقل ونشطت وظيفته، فعن طريقها راح الإنسان الأول يستكشف، وراح العقل يربط من خلال ما استكشفته الأيدي بين الفعل والنتيجة، فتكونت له من خلال ذلك معرفته المكتسبة(٢٨). وقد تناولت العديد من التنظيرات أقدم أداء فني أبدعه الإنسان، وكان يتجلى في الرسومات التي أبدعها على جدران الكهوف(٢٩). لم يمارس الانسان البدائي التصوير نقلاً عن الطبيعة أو عن انموذج مقتطع منها–كما يفعل أغلب فناني اليوم– بل كان يجتر الاشكال من الذاكرة فيسجلها بعد ان يلعب فيها خياله دوراً يجنبها صفة المطابقة لصور الواقع، وما نراه من النزوع إلى تحريف الاشكال عن مظاهرها الطبيعية المألوفة في صور الفن البدائي هي تلك النظرة البريئة التي طالما توسل بها السلف القديم لتحقيق آثاره الفنية(٣٠). فالرقص مثلاً قبل الصيد، كان يؤدي إلى زيادة الشعور لديه بالقوة(٣١). وقد توصلت الدراسات الى ان الفن انحدر من نشاطات طقسية مارستها بعض الشعوب في الحضارات القديمة. كحضارة وادي الرافدين ووادي النيل والحضارة اليونانية التي عدتها ذات وظيفة احتفالية دينية ونشاطات دينية مسرحية على الرغم من بقائها ضمن نطاقها الديني الذي لم تخرج منه(٣٢). وقد أثرت اختلافات وسائل التعبير في تشكل الأداء الفني لكل حضارة من حضارات العالم، وكان (المعتقد) هو الركيزة الأساسية التي يقوم عليها الوعي الجمعي. ومع ترسخه، نشأ "الطقس" بوصفه أقوى صور التعبير عن الخبرة الدينية، تجسد في القرابين والرقص والحركات الإيمائية، ليخلق بنية سيكولوجية وسلوكية ذات طابع مؤسس. وبالتوازي مع المعتقد، نشأت "الأسطورة" لتفسر الاعتقاد وتعمقه كفكرة نظرية في الأدب الديني، لكنها احتاجت إلى التجسيد الحسي لتترسخ.(٣٣). وقد اكتسبت (الحضارة الاغريقية) تلك الممارسات عن طريق الشعائر الطقسية المتمثلة بأعياد الآلهة (ديونيزيوس) الا انها اختلفت عن الحضارات السابقة (الرافدين والنيل) اذ استطاعت ان تخرج لاحقاً عن صيغتها الدينية وتقترب الى الصيغة الدنيوية الانسانية، من خلال رقصات (الديثراموس) وما نظمته من ممارسات في (التخفي والتقمص) بجلود الماعز فهي تقسيم وتوظيف للقدرات التي انحسرت بين صوتية وجسدية فقد حاكت شكلاً صريحاً للطبيعة الشخصية التي تمثلها الذات الإنسانية (فهي ذلك الدافع الجموح لتقمص المرء ارواحاً واجساماً اخرى يحيا بها ويعمل)(٣٤). يمكن إرجاع بدايات الفن الحديث إلى أوائل القرن العشرين، إذ شهدت

ثورة على التقاليد الفنية السابقة، مما مهد لترك التقنيات القديمة. فالفن الحديث يتجه نحو النظام الذاتي الروحي عبر تبني رؤى نظرية، حيث يتمتع الفنان الحداثوي بقدرة إبداعية خلاقة على إنشاء قيم جمالية وتنظيم مدركات العالم الخارجي وعلاقاته من خلال أعماله التي تستخدم وسائل تعبير متنوعة(٣٥). وفي عام ١٩١٩م قدمت مدرسة (الباوهاوس) عند تأسيسها مختلف الممارسات الفنية تحت منظور مجتمعي شامل، فقد نشأت كمحور ابتكار جمع بين الفن والتكنولوجيا. ونظمت مهرجانات عديدة استلهمت من المرجعيات الدادائية، ما سمح لها بتحدي وتفكيك الأشكال الرسمية التقليدية، فبدأت بورش العمل في استكشاف العلاقات بين الصوت والفضاء والضوء، وفي عام ١٩٢٢ قدم (اوسكار شليمر Oskar Schlemmer)(١٨٨٨- ١٩٤٣) عرضاً بعنوان (رقصات الباوهاوس)، (شكل- ١). الذي تقلص فيه الشكل البشري ليتحول إلى نموذج مثالي من خلال الأقنعة، وعلى الرغم من أن المصطلح لم يتم اختراعه بعد في ذلك الوقت إلا أن هذه التجارب والممارسات كانت تمثل المظاهر المبكرة لفن الأداء في أوروبا(٣٦). وقد لعبت مدرسة (الباوهاوس)، دوراً محورياً في تطوير فن الأداء بعده فناً شاملاً، ليكون أداة تعبيرية تتجاوز الحدود التقليدية للفن. كما يمكن رؤية تطور فن الأداء كرد فعل جماعي من قبل المبدعين الذين سعوا للتكتل داخل مجموعات فنية، مثل (المستقبليين)، بهدف البحث عن موقع معارضة مع الماضي والانخراط في الحاضر(٣٧). مع مرور الزمن، ظهرت بيانات تسعى إلى ترسيخ فكر مبتكر يتنصل من قيود التقليد، حيث عملت المجموعات الفنية على ابتكار أشكال إبداعية منفتحة. وأثمر ذلك عن بروز (ثقافة Beatniks) التي جسدت تلاحماً فريداً بين الفن والحياة اليومية بطرق غير مألوفة. هذا النهج أسس لفن الأداء كوسيلة تعبير تتجاوز الفواصل التقليدية بين الفنون، لتخلق تجربة تفاعلية تجمع الإنسان ببيئته في تناغم ديناميكي.(٣٨). كما في (شكل- ٢). وفي أوائل ثلاثينيات القرن العشرين، ظهرت حركة فنية مهمة جداً اطلق عليها تسمية (تصوير الشارع Street Photography) يميل المصور فيها إلى أن يكون عفوياً وتلقائياً يسعى إلى التقاط لحظة -أو جزء من الثانية- كان من الممكن أن تمر دون أن يلاحظها أحد دون تدخل المصور. وكمثال على هذا النوع من التصوير كان (هنري كارتييه بريسون Henri Cartier-Bresson)(١٩٠٨- ٢٠٠٤) من اهم الفنانين الطليعيين الذين مارسوا فن تصوير الشوارع، والذي قدم الكثير من الاعمال المثيرة والمميزة في هذا المجال ومن بينها عمله المعروف باسم " Place de l'Europe " كما في (شكل-٣). هذه الصورة الأيقونية التي تجسد رجل يتخطى برشاقة منطقة غمرتها المياه في Place de l'Europe، قرب محطة قطار سانت لازار، فتقنية (كارتييه بريسون) المتمثلة في (اللحظة الحاسمة). هذه اللحظة، التي وصفها بأنها " لحظة واحدة تكون فيها العناصر المتحركة في حالة توازن"، تتجلى في الطريقة التي يلتقط فيها الكاميرا تلك اللحظة الدقيقة التي يلامس فيها كعب الرجل الماء وينعكس ظله على السطح. تأثر (بريسون) بالسرياليين، وهذا التأثير يظهر في استلهامه لفكرة (القرين Doppelgänger) السريالية التي تنعكس في صورة الرجل. هذا الانعكاس لا يعزز فقط الغموض السريالي للرحلة، بل يظهر أيضاً تمازج الأداء التشكيلي في الصورة(٣٩). هذا التداخل بين التصوير الفوتوغرافي والفنون التشكيلية الكلاسيكية يوحي بأن (بريسون) لم يكن يرغب فقط في التقاط صورة، بل أراد إنشاء أداء تشكيلي يجمع بين السريالية وعبقرية أساتذة الفن الفرنسي. وفي عام ١٩٢٥م قدم الفنان المستقبلي

(فرانسيس بيكابياFrancis Picabia)(١٨٧٩- ١٩٥٣) قطعة باليه بعنوان اعادة "Relache" كما في (الشكل-٤). ومن خلالها جسد(بيكابيا) مفهوم فن الأداء بأسلوب مبتكر، مزج فيه بين تفاعلات غير تقليدية وأشكال متنوعة من العروض أثناء الأحداث الرئيسية. شمل العرض مشاهد كعامل مسرح يجرّ بالونات في عربة، ورجل إطفاء يملأ دلاء، وصورة حية لآدم وحواء، إلى جانب مقاطع أفلام وتأثيرات بصرية كالأضواء المباشرة نحو الجمهور. أشاد التكعيبي فرناند ليجيه بالعرض، واصفاً إياه بإنجاز فني تجاوز الحدود التقليدية للباليه والعروض الموسيقية، إذ جمع بين المؤلف والراقص والمسرح والشاشة في عرض متكامل يجسد روح الابتكار(٤٠). ومهّدت التعبيرية التجريدية لثورة فنية ارتجالية كسرت قيود التقاليد الأكاديمية، حيث خاض الفنان مغامرات اختبارية في عوالم جديدة غيّرت مفهوم الفن وطبيعته، وأعادت تشكيل العلاقة بين الفنان والمتلقي والمجتمع، وكذلك طبيعة الممارسة الثقافية(٤١). ومن التأثيرات الهامة التي أثرت على بدايات فن الأداء مجموعة من الصور التي التقطها المصور (هانز ناموث) عام ١٩٥٠م لـ(جاكسون بولوك) وهو يقوم بعدة حركات أثناء تصميم اللوحات. ومنذ ذلك الحين أصبح تصوير الاداء الحركي محاطاً بهالة من الاعجاب، وأصبح (بولوك) ممجداً على أنه مخترع فن جديد(٤٢). كان يسكب الألوان على اللوح التصويري ويقطرها ويسيلها دون إكتراث لما سيؤول إليه العمل التصويري وليدع للصدفة الدور الأكبر في أخذ مجراها من اجل إخراج العمل الفني بصورته النهائية، لقد انطلق إلى الأسلوب الذي صار خير ما يُعرف به اليوم (التجريد الحر غير الملزم)(٤٣). واكتسبت الصور شهرة كبيرة وانتشرت فكرة الاداء الحركي في الرسم بين المشاهدين والنقاد والفنانين، ولكنها ألهمت العديد من الفنانين لابتكار طرق يستخدمون من خلالها أجسادهم في تصميم وعرض العمل الفني. بالإضافة إلى ذلك، وفي الوقت نفسه كان يتم عرض العمل الفني (حدوثيات Happenings) في نيويورك أولا ثم في عدة أجزاء أخرى من العالم(٤٤). وأظهر الدادائيون اللامبالاة في أعمالهم عن طريق اتجاههم إلى اللامعقول والى العبث واللامسؤولية، لذا فإنهم أطاحوا بالقيم والقواعد الفنية لإيمانهم أن الفن كتقليد لا يلبي غرضية الفنان، ولا يلبي غرضية المتلقي، عليه فإنهم رفعوا شعاراً أن (الفن ضرب من الجنون)، ولعل (الدادئية) هي أول من مهدت للآلية في العمل الفني. فقد عمل الدادائيون على تأليف قصيدة من نظم المصادفة، أي قصيدة من غير شاعر، عن طريق قطع الكلمات من صحيفة وخلطها مع بعضها، ثمَّ جعلها تتناثر، والترتيب، أو اللاترتيب يؤلف قصيدة تدعى قصيدة المصادفة(٤٥). كما اهتم الدادئيون في الاداء الفني، من خلال عرض الحركة لأول عرض ادائي دادائي، وقف فيه فنانوها على المسرح، وأخذوا يحدثون الضجيج والشروع بإلقاء القصائد بأصوات عالية ومنخفضة تصاحبها دقات الطبول ورقصات صاخبة، ثمّ عمد (هولسنبيك) و(تزارا) إلى ارتداء جوالين وقبعتين ومشيا بين الجمهور، ثم مرت الدادا بمراحل تطور. على اثرها تم تطبيق مصطلح (نيو دادا Neo-Dada)على أعمال فنانين مثل (جاسبر جونز Jasper Johns)(١٩٣٠) و(روبرت روشنبرغ Robert Rauschenberg)(١٩٢٥-٢٠٠٨) و(آلان كابرو Allan Kaprow)(١٩٢٧- ٢٠٠٦) الذين بدأوا تحولا جذريا في تركيز الفن الحديث خلال ١٩٥٠ (٤٦). فالأعمال التي قدمها كل من (روبرت را وشنبرغ) و(جاسبر جونز) في الخمسينات، واستلهما فيها بصورة واعية الأعمال الأوروبية الطليعية في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، وأعلنت بداية التوالد والتكاثر السريع لعدد من

الأشكال والممارسات الفنية مما نقلها نقله واضحة إلى مجال فن التشكيل (الادائي Performance) ففي مجموعة أعماله المعروفة باسم (اللوحات البيضاء Paintings White) التي أنجزها (راوشنبرغ) في عامي ١٩٥١ و١٩٥٢، طرح تساؤلات حول حدود واكتمال العمل الفني بذاته(٤٧). ويشتهر فنانو (نيو دادا Neo–Dada) باستخدامهم لوسائل الإعلام والأشياء الجاهزة، فضلاً عن ميلهم للأداء(٤٨). فالفنان (جون كيج) قدم مقطوعة ادائية (رقم ١) كما في (شكل–٥)، والمعروفة أيضا باسم (الحدث). وهي بمثابة أداء أساسي لتطور (نيو دادا)، مما مهد الطريق للتعاون المميز للحركة وأساس الوسائط المتعددة. وقد تضمنت القطعة، التي صممها (كيج) العديد من مكونات الأداء المتزامنة وغير المكتوبة بما في ذلك قراءة الشعر والموسيقى والرقص وإسقاطات الشرائح الفوتوغرافية والأفلام وأربع لوحات من لوحات (روبرت روشنبرغ) البيضاء (١٩٥١) معلقة من السقف على شكل صليب، بينما وضع (كيج) إرشادات معينة للوسيط الذي استخدمه كل فنان، فقد سمح لكل فنان على حدة بتحديد تفاصيل دوره في الأداء(٤٩). اما أعمال (جورج برشت George Brecht)(١٩٢٦– ٢٠٠٨) الذي ارتبط نشاطه ارتباطاً وثيقا بأنشطة جماعة (فلاكساس Fluxus) من حفلات موسيقية وإصدارات مطبوعة احتوت على ألعاب وتشكيلات تجميعية، تُعرض بطرق عديدة منوعة. ففي معرضه الأول الذى أقامه في نيويورك عام (١٩٥٩م) تحت عنوان (نحو فن الحدث: نسق : Toward Events an arrangement) قدم (برشت) عملاً أسماه (الصندوق The Case)، كما في (شكل–٦) يعكس هذا العمل روح جماعة (الفلاكساس)، حيث تعمد الخلط بين وظيفة الشيء واستخدامه كعمل فني، في محاولة لتفكيك الحدود التقليدية بين الفن وبيئته. سعى برشت عبر هذا النهج إلى تحدي العلاقة التقليدية بين العمل الفني والمتلقي. أما مذهب (المينيمالية minimalism) أو فن الحد الأدنى، فقد أبدع رواده في الستينيات بأسلوب انتقائي ينتمي إلى ما بعد الحداثة، متحررين من المفردات التقليدية للمسرح. وقد شكلت هذه الأعمال أساساً لشرعية تنوع كبير في عروض المسرح والفن التشكيلي اللاحقة(٥٠). وفي عام ١٩٦١، ظهرت حركة (الفلوكسس) وقدمت نتاجاً من الموسيقى التجريبية، إذ يمكن عدّها حركة ذات أبعاد غير محدودة، شكّل قوامها جمع من الفنانين، كُتّاب سيناريو، وموسيقيين(٥١). فجمهور هذا النوع من الفنون لا يسعى عادةً إلى الترفيه التقليدي، بل يتوقع أن يتعرض لأعمال تثير الجدل وتستفز الفكر. فتميز فن الأداء فيها بتنوعه وصعوبة تصنيفه ضمن فئات أسلوبية محددة، إذ يرفض العديد من فناني الأداء تصنيف أعمالهم ضمن أي نمط فرعي معين(٥٢). ومهّد لهذه الحركة الفنية، فعاليات كل من (إيف كلاين Yves Klein)(١٩٢٨– ١٩٦٢م) و(بييرو مانزوني)، إذ ابتكر (كلاين) لوناً قياسياً له وحدة، يُدعى بالأزرق العالمي لـ(كلاين)، للأنثروبومتري، في (الشكل٧). استخدم (كلاين) الجسم البشري كفرشاة لصبغته الزرقاء عبر الورق وقماش اللوحة، تاركةً انطباع (IKB)(٥٣) . إذ يوجّه موديلاته المكسوّة بـ(IKB) ليُصمّم اشكال انية معقدة ومختلفة، على قماش اللوحة أو الورق، حتى تترك التأثيرات المطلوبة(٥٤). باما الفنان (بيرو مانزوني Piero Manzi)(١٩٣٣–١٩٦٣) قدم اداءً متطرفاً ومعاد للفن من خلال عمله (استهلاك الفن الديناميكي من قبل الجمهور الذي يلتهم الفن) كما في (شكل–٨). إذ قام بجمع بيض مسلوق ووقع عليها ببصمة إبهامه(٥٥). وأعلن أن هذه العملية قد حولت البيض إلى فن. بعد ذلك، أكل واحدة من هذه البيضات ثم وزع البقية على

المشاهدين. رأى (مانزوني) في استهلاك البيض وسيلة لتحقيق فكرة "اختفاء" العمل الفني، حيث يصبح الجمهور جزءًا منه عبر التفاعل المباشر. وفي منتصف الستينيات، ظهر الفن المفاهيمي كحركة تركز على تعريف العمل الفني بذاته دون رسالة أو وظيفة محددة. ارتبطت بدايات هذا الفن مباشرة بمعرض أقيم في متحف (ليفركوزن) بألمانيا عام ١٩٦٩ تحت اسم "مفهوم"، أعقبه معارض بارزة أخرى، منها معرض (كولونيا) عام ١٩٧٤، لتكرس هذه الحركة رؤيتها الجديدة للفن كفكرة قائمة بذاتها(٥٦). فقد قدم (جوزف كوزت Joseph Kosuth)(١٩٤٥م) احد ابرز ممثلي هذا التيار يتراجع الفن–عمل، في الظاهر، لصالح النقاش حول الفن. فالعمل الفني يصبح–في نظر (كوزت) نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية، الصورة واللغة تلتقيان في الكتابة، الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية. ويشرح (كوزت) ما يريد التعبير عنه من خلال المقابلة بين الشيء الحقيقي وتمثيله الصورة الفوتوغرافية وتعريفه اللغوي، إذ عرض، في آن واحد، وفي مكان واحد، كما في (شكل–٩). عمل عبارة عن شكل كرسي حقيقي وصورته الفوتوغرافية والتعريف اللغوي لكلمة كرسي كما وردت في القاموس. وبهذه الطريقة يوضح الفنان مختلف هذه المناهج في تمثيل الشيء، مستبعداً كل اسهام ذاتي، ومؤكدا على حضور الشيء وحده(٥٧). ان (فن الأداء Performance art) قد تولد من الأحداث المسرحية التي قام بها المستقبليون، والسرياليون والدادئيون، وبخاصة الأنشطة المسرحية المقامة في مقهى (فولتير) وقد تولد من خلال الرسوم الحركية، والحدوثية في الستينيات. فقد كان يجسد الفكرة التي سادت في أواخر القرن العشرين والتي تطورت في عدة حركات، وهي اعتماد المشاهدين والفنانين على بعضهم البعض(٥٨). فقد قدمت الفنانة (يوكو أونو Yoko Ono)(١٩٣٣م)، عرضها الادائي لأول مرة في عام (١٩٦٤م)، كما في (شكل–١٠). والذي كان دعوة مباشرة للجمهور للمشاركة في كشف النقاب عن جسد الأنثى كما كان يفعل الفنانون عبر التاريخ. جلست (أونو) صامتة على خشبة المسرح بينما سار المشاهدون نحوها وقطعوا ملابسها بمقص وضع امامها. وقد أجبر هؤلاء الناس على تحمل مسؤولية استراق النظر والتفكير في كيف يمكن حتى للشهادة السلبية أن تضر بموضوع الإدراك. لم يكن فقط بيانا نسوياً قوياً حول مخاطر التجسيد، ولكنه أصبح عميقة تعيد تعريف العلاقة بين الفنان والجمهور. يبرز فن الأداء هنا كوسيلة بليغة لنقد الثقافات السائدة، مستنداً إلى استقطاب الإدراك واستجابة العقل للرسائل الفنية(٥٩). لذلك تتفاعل الحقول المجاورة في (فن الاداء) بانفتاح العرض، وتتجسد المواد بفعل العلاقة الذهنية، فيحصل اندماج بين الصور المختلفة لتشكل وحدة واحدة تكشف عن مواقع التحفيز للحصول على النتيجة التي تمثل العرض المفاهيمي الكامل، ومن أشهر المؤثرين في (فن الأداء) (جوزيف بيوز)(Joseph Beuys)(١٩٢١–١٩٨٦)(٦٠). الذي قدم اهم قطعه الادائية في عام(١٩٦٥م)، إذ حاول فيها شرح اللوحات لأرنب ميت، حدث هذا في صالة عرض فنية في مدينة (دزلدورف) الألمانية(٦١). كما هو واضح في (شكل–١١).

مؤشرات الإطار النظري:

١. ترتبط الفضيلة بصراع بين اللذة والألم، إذ يرى المثاليون أنها ليست نابعة تلقائياً من الطبيعة البشرية، بل نتاج مواجهة بين شهوات النفس ورغباتها، حيث يُختزل الإنسان لديهم في خليط من الأهواء واللذات الجسدية.

٢. لدى المثاليين هناك ربط بين الخير واللذة ايضا، فما نسميه مثير فهو لذيذ وملائم واذا قبلنا هذا القول بان الانسان الذي يعرف الخير يستسلم لسلطان اللذة.

٣. عدت اللذة محاولة ارجاع الجسم الى حالة انسجامه ووضعه الطبيعي وعندما يتحقق ذلك له ينشأ فيه شعور هو ما نطلق عليه باللذة .

٤. يفرق الإنسان بين اللذات العقلية الحقه وبين اللذات الحسية الصرفة، وان كان يعتقد ان أساس اللذات العقلية هو اللذات الحسية التي يحصل عليها الفرد عن طريق تحقيق رغباته وشهواته وهي جزء اساسي من تكوينه الطبيعي.

٥. الذاكرة تلعب دورا مهم في التلذذ، لأنها هي المصدر الوحيد الذي يهدي الفرد ويقوده الى الرغبات والشهوات، وهي التي تسيطر على كل انفعالات النفس الانسانية.

٦. في الفكر المثالي، تُعد اللذة الحسية أدنى مراتب اللذات، لكنها البوابة التي تفتح أفق الفهم للذات الروحانية الأسمى، ومنها يستلهم الفلاسفة شرف الروحانية وتميزها عن الجسد

٧. ان الحديث عن الآلام هو عكس الحديث عن لذات تماماً، وضع الاخلاقيون سبعة ابعاد بارزة تقاس عن طريقها لذات العامة هي: (مدى قوة الاحساس باللذة، مدى استمراريتها وديمومتها، مدى التيقن من تحقيقها، مدى الامل في سرعة تحققها، مدى خصوبة اللذة ومقدار ما يتبعها من احساسات، مدى صفاءها، مدى شمولية اللذة وسعة تأثيرها).

٨. أنّ اللذة هي إدراك ونيل لوصول ماهو عند المدرك، كمال وخير، والألم هو إدراك ونيل لوصول ماهو عند المدرك آفة وشر. اللذة بأنها إدراك الملائم، والألم بأنه إدراك المنافي.

٩. يستخدم الفنان الادائي جسده لجلب القضايا المعنوية والأخلاقية والسياسية، لتشمل المواقف التي يشكل فيها الزمان والمكان حالة وجودية.

الدراسات السابقة:

حسب علم الباحث وبعد التقصي والإطلاع على أغلب الدراسات البحثية في الجامعات العراقية وبعض الجامعات العربية المتخصصة في مجال الفن التشكيلي، لم يجد الباحث دراسات سابقة تقترب مع موضوع البحث الحالي الذي يتناول اللذة والألم وتمثلاتهما في فن الأداء المعاصر الا من عناوين تقع ضمن مساحة الفن المفاهيمي المعاصر.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

أولاً: مجتمع البحث: تم الإطلاع على أغلب المصادر الفنية المتوافرة والتي تناولت هذه الموضوعة، من كتب ومجلات فضلاً عن شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت) مراعياً حدود البحث الموضوعية والمكانية والزمانية، بلغ عدد المنجزات المستحصلة والموثقة (٣٢) منجزاً فنياً أدائياً مثلت مجتمع البحث.

ثانياً: عينة البحث: بعد الاطلاع على مجتمع البحث، وبهدف إختيار عينة ممثلة له قام الباحث باختيار(٣) منجزات فنية بطريقة قصدية بعد عرضها على الخبراء، لتحقق نسبة ١٠% من المجتمع الكلي وهي نسبة مقبولة وفقاً لمناهج البحث العلمي ووفق المسوغات آلاتية:

١. مراعاة التنوع في اختيار الاعمال من حيث الأفكار والأساليب الفنية. والتنوع المكاني والزماني إذ إختار نماذج امريكية وأوربية ولأزمان متفاوتة.

٢. النماذج المختارة من حيث أساليبها وآلية اشتغالها تعطي فرصة للباحث للإحاطة بتمثلات اللذة والألم في فن الأداء المعاصر (دراسة فلسفية).

ثالثاً: منهج البحث: استخدم الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة بحثه كون هذا المنهج يحقق هدف البحث الحالي ويتيح للباحث قراءة النص وتحليله والقيام بعملية الإستنتاج.

رابعاً: أداة البحث: اعتمد الباحثان المؤشرات في تحليل عينة بحثهما.

خامساً: تحليل عينة البحث:

إنموذج(١)

اسم العمل: انا احب امريكا وامريكا تحبني

اسم الفنان : جوزيف بويز

التاريخ : ١٩٧٤م

العائدية : معرض رينيه بلوك – نيويورك

وصف الإنموذج: في أداء استثنائي لجوزيف بويز، وثّق بالفيديو، حبس الفنان نفسه ثلاثة أيام في غرفة مغلقة مع ذئب بري، مجسّدًا مواجهة رمزية بين الإنسان والحيوان المفترس. تركز العرض على سلسلة تفاعلات تعكس التوتر بين إنسانية بويز وطبيعة الذئب العدائية، في محاولة للتواصل والترويض. عبّر الفنان عن موقفه السياسي تجاه أمريكا قبل العرض؛ إذ غطى عينيه وأمر بنقله بسيارة إسعاف مباشرة من المطار إلى مكان الأداء، دون أن يطأ أرضها. تضمنت العناصر المستخدمة في الأداء قفصًا، أكوامًا من القش، وصحف وول ستريت جورنال التي استخدمها الذئب للراحة، إضافة إلى قبعة رعاة البقر التي

ارتداها بويز للتعبير عن فكرة أمريكا البرية. انتهى العرض بعودة بويز إلى المطار عبر سيارة الإسعاف، حيث حرص على أن تكون الأرض الوحيدة التي لمسها هي تلك التي شاركها مع الذئب.

تحليل الأداء: سعى (بويز) من خلال عمله الفني إلى التعبير عن موقف سياسي وإنساني جريء إزاء الظلم والقمع الذي مورس بحق السكان الأصليين للقارة الأمريكية، الهنود الحمر. حمل موقفه رسالة أخلاقية عالمية، تدعو إلى نبذ العنصرية ورفض العنف والتعامل الوحشي مع الآخر. وقد جاء هذا الموقف مليئاً بالقيم الإنسانية السامية، ما جعله محط جدل واسع لما تضمنه من تحدٍ وإرادة صلبة في مواجهة السلطة الأمريكية آنذاك، فضلاً عن مواجهته رمزية الحيوان المفترس، في تجسيد رمزي لمعاني المقاومة ونكران الذات في سبيل قضية عادلة. كانت رمزية العمل واضحة بدءاً من الدلالات التعبيرية التي استخدمها (بويز). فقد عمد إلى تغطية عينيه، في إشارة رمزية إلى رفضه رؤية أمريكا بعيونها الحالية، كما تجنب لمس الأرض التي ترمز لها، وركز على الذئب كرمزٍ مركزي. يُذكر أن الذئب في أساطير السكان الأصليين يمثل التحول والخداع، ويُعد رمزاً للروح الأمريكية في نظرهم. من هنا، لعب الذئب في هذا الأداء دور (روح أمريكا)، بينما جسد (بويز) دور الهندي الأحمر، في مواجهة رمزية تعبر عن صراع بين القاهر والمقهور. على مدى ثلاثة أيام، سعى (بويز) إلى إقامة تواصل رمزي مع الذئب، مستخدماً طيفاً من الإيماءات والتصرفات، فحاول في البداية كسب ودّه عبر إسقائه الماء وقرع الجرس لترويضه، بينما كان في مشاهد أخرى يلوح بعصاه أو يلقي عليه قفازاته كإيماءة عدائية رمزية. جسد العمل محاولة الإنسان للتعامل مع الخطر عبر أدوات بسيطة وبدائية، مشابهة لتلك التي استخدمها الهنود الحمر في مقاومتهم. كما ارتدى رداءً مصنوعاً من اللباد مشابهاً لما يرتديه السكان الأصليون، متحصنًا به كدرع رمزي. على الجانب الآخر، كان الذئب يتصرف بطبيعته الحذرة، فمزق قفازات (بويز) في لحظة عدائية، وألحق الأذى بردائه. ورغم هذه المواجهة، تطورت العلاقة تدريجياً إلى تعايش سلمي، حيث سمح الذئب للفنان باحتضانه لفترة وجيزة. وفي نهاية الأداء، بلغ هذا التعايش ذروته حين خلع (بويز) رداءه وجلس بجانب الذئب، معبراً.

تمثلات اللذة والألم: تبدو فاعلية (بويز) في خلق تعبيرات فنية مؤثرة تحمل في طياتها صراعاً بين اللذة والألم، حيث تبرز فيها ثنائية الخير التي تفوق الشر، والفضيلة التي تسيطر على الرذيلة. لم يتردد في التضحية بنفسه وجسده لتحقيق رسالته الفنية، فكان قادراً على تحمل الألم، كما تجسد ذلك من خلال تعايشه المضني مع الذئب. أراد بويز من خلال هذه التجربة إثبات أن المجتمع الأمريكي يمكنه معالجة قضاياه الاجتماعية عبر التعايش السلمي والتفاهم المتبادل بين فئاته المختلفة، مستفيداً من دروس الماضي. كما استطاع ترويض هذا الكائن الوحشي، يمكن توجيه المجتمع نحو السلم الأهلي.

إنموذج (٢)

اسم العمل: التكييف

اسم الفنان: جينا باني Gina Pane

التاريخ: ١٩٨١م

العائدية: نيويورك–متحف الفن الحديث

وصف الإنموذج: تظهر (جينا باني) في عرضها الادائي وسط مجموعة من المشاهدين داخل غرفة مظلمة وهي مضطجعة على هيكل سرير معدني موضوع تحته صفين من الشموع المشتعلة. ترقد وهي مرتدية ملابسها بالكامل دون ان تتحرك أو تتكلم.

تحليل الأداء : يمثل هذا المنجز طريقة جديدة في التعبير الأدائي الجسدي إستطاعت من خلاله إثارة مشاعر الخوف والاشمئزاز عند المتلقين، لما يمتلكه من جرأة وغرابة في الطرح، فهو يستدعي افكاراً من الباطن لمحاولة قراءتها والكشف عن موضوعة إجتماعية تمثل الموقف من حالة الجماع بين الزوجين وما تخلفه من ألألم حسب تعبيرها، لتثير الجدل بين الجمهور من خلال التصريح بموقفها السلبي إزاء هذه العملية الإنسانية التي هي حاجة ضرورية حتمية، وقد يختلف الكثير حول رأيها، ألا أن الذاتية في التعبير تبدو واضحة هنا وهي مصحوبة بجرأة الطرح. وإتخذت (باني) أسلوبا غريبا في التعبير إذ يعد منجزها عبارة عن مشاركة عقلية وعاطفية مع هذه التجربة الحساسة. إذ شبهت العملية الجنسية بالألم الذي تشعر به عند تعرض جسدها للفحات نار الشموع الموضوعة تحت سريرها، إذ تعاملت مع الموضوع بواقعية حسية بحتة بعيدة عن المثالية والعقلانية، ومن خلال تحسسها لحرارة النار باللمس. ولعبت عملية التخيل دورها في تحديث صورة المشهد والتعبير عن الموضوع بطريقة غير مباشرة، فعملية التشبيه بين تعرض جسدها للنار وتعرضه للممارسة الجنسية من قبل الزوج عملية تعبير بلاغية فضلا عن كونها تعبيرا حرا غير مقيد بقيود الأنا العليا المتمثلة بالأعراف الإجتماعية لتفرط بالجنس رغم حاجة كل إنسان له، ولتتجه إتجاها سلبيا في التعبير عن هذه العملية. قد يلاقي قبولا عند فئة من المجتمع الا أنه من الصعب أن يلقى قبولا شموليا من عامة الناس. إستخدمت (باني) جسدها كأداة للتعبير عن مضمون منجزها الأدائي المعاصر، لما يتملكه الجسد من قدرات حركية إيمائية في التواصل مع الآخر ولحصول عملية فهم الرسالة المراد إيصالها الى المتلقي. كما وظفت الصورة الفوتوغرافية كأداة لتوثيق منجزها.

تمثلات اللذة والألم: استعانت (باني) برموز مألوفة كالشموع والسرير، لتعيد صياغة معانيها المعتادة وتطرح رؤية جديدة عن اللذة. فالشموع، التي تُشعل عادة لخلق أجواء رومانسية، أصبحت في يدها استعارة للاحتراق الذي تعيشه المرأة لتُرضي الآخر. أما السرير، رمز الحب والحميمية، فتحول إلى ساحة صراع بين اللذة والألم، حيث جسدها المتشابك مع هذه العناصر أرسل

رسائل عن الأذى الجسدي الذي قد ينشأ في هذا الفضاء. من خلال هذا العمل، سلطت (باني) الضوء على التناقض بين المتعة الفردية والتضحية الوجودية، لتثير تساؤلات فلسفية حول ثنائية اللذة والألم ومعانيهما العميقة.

إنموذج (٣)

اسم العمل: أمر الإحضار (المثول أمام القضاء)

اسم الفنان: لوري أندرسون

التاريخ:٢٠١٥م

العائدية: معرض الاسلحة- نيويورك

وصف الإنموذج: قدمت (اندرسون) قطعة ادائية مسجلة بواسطة فيديو لمدة تسع دقائق بالإضافة الى استخدام تقنية الهولوكرام. إذ يبدأ العرض بقطعة موسيقية في قاعة عرض كانت في السابق مخزن للأسلحة الأمريكية، وهي مغلقة ومظلمة يقوم داخلها مجموعة من الموسيقيين بالعزف على آلات متنوعة، تتوسط المشهد اضواء صادرة عن كرة ديسكو فضلا عن وجود قمر مضيء معمول بتقنية الهولكرام. وخلال العرض تظهر عبارة:

(the first months we didn't know where we are. We asked them ,but they don't tell)

وهي مكتوبة باللغة الإنكليزية، وتعني بالعربية (في الاشهر الاولى لم نكن نعرف اين نحن. سألناهم، لكنهم لم يخبرونا). وهي إحدى العبارات التي قالها السجين السابق في معتقل (غوانتنامو) إسمه (MOHAMMED EL GHARINI) وهو سجين تم تبرئته وإطلاق سراحه بعد مدة طويلة قضاها في المعتقل ويدور موضوع الأداء حول مظلوميته. وقد استحضرته الفنانة بتقنية الهولوكرام وهو يرتدي بنطالا بنيا وقميصا أخضرا عسكريا، ليحكي قصته ومعاناته في المعتقل، حيث يتم عرض صورة السجين الحية، التي تم التقاطها من مكان غير معلوم في غرب إفريقيا، متحدثا بروح دعابة ملحوظة وضحكة عريضة كشفت عن كسر في أسنانه وكان نتيجة للضرب الذي تلقاه في معتقل غوانتنامو كما أوضح ذلك خلال سرد ذكرياته. بعد انتهاء حديث السجين تلاشت صورته الشبحية وظهرت تأثيرات صوتية مختلفة ومتقطعة قام بها مختص بالصوتيات إستعانت به (أندرسون) في منجزها الأدائي، ثم إنتقلت الكاميرا لتلتقط مقطعا لها وهي تعزف معزوفة ارتجالية غير منسجمة على آلة الكمان واقفة بجانب صورة السجين، يليه ضربات صوتية مزعجة لمساعدتها مستخدمة آلة موسيقية تسجل الأصوات وتكررها.

تحليل الأداء: يبدو أن الهدف من منجز (اندرسون) هو إنتقاد السياسة الأمريكية المستخدمة في الشرق الأوسط سيما بعد إحتلال بعض المناطق الآسيوية والأفريقية، وتحديدا في تعاملهم مع السجناء فكان هذا السجين ضحية لتلك السياسة مع إثبات برائته بعد سجنه مدة طويلة، فكان طرحها موضوعيا ومثيرا للجدل وبأسلوب واقعي مثالي مستخدمة بعض الإشارات غير المباشرة عن موضوعها السياسي وخصوصا عندما إختارت مستودع الأسلحة مكانا للعرض. فضلا عن أنها إختارت هذه الشخصية كإنموذج للمظلومية التي يتعرض لها الكثير في سجن (غوانتانامو) محاولة إثارة مشاعر المتلقين عن طريق إثارة

حواسهم السمعية والبصرية التي تثيرها المقاطع الفيديوية والموسيقية فضلا عن أداءها وأداء مساعديها. كما لعب الخيال في تفعيل الصورة الواقعية بإستخدام وسائل حديثة لحل مشكلة البعد المكاني بين الصورة الأصل والصورة الحاضرة. لتكسر الحاجز الذي يحول دون تحقيق موقفها الإيجابي في التعبير عن الموضوع ولتسليط الضوء على مظلومية فئة السجناء الأبرياء. حققت (اندرسون) فاعلية في أدائها من خلال هدم الجدار الرابع او بتعبير آخر هدم الحواجز بينها وبين الجمهور، ليكون الجمهور من ضمن الأداء ولتحقق بذلك قوة التعاطف مع الموضوع من قبل المتلقين. وبإستخدام أدوات منها التعبيرات الجسدية الإيمائية والتعبيرات اللفظية الناطقة والخطية اللغوية المكتوبة التي ظهرت بشكل كتابات وبإستخدام تقنية الهولوكرام. ولتحقيق أجواء تسمح بالتعاطف وإثارة الجمهور إستخدمت الفنانة إمكانيتها في العزف والغناء بالإضافة الى الإستعانة بالموسيقيين والمختصين في مجال التأثرات الصوتية لترتقي بالمنجز الأدائي الى التعبير الجمالي.

تمثلات اللذة والألم: يظهر الأداء الهدف الخيري التي حاولت (أندرسون) تحقيقه من خلال تسليط الضوء على مظلومية هذا السجين بالإضافة السعادة التي أظهرتها التعبيرات الفكاهية التي صرح بها السجين رغم معاناته والتي قد تشير الى مقبوليته بما قدر له، فضلا عن ذلك فإن اللذة تحققت في سعيها المرتبط بالفضيلة فما قامت به من مواجهة سياسية أمر يدل على تعاطفها الإنساني. في حين تحقق الألم من خلال ما أصاب هذا السجين من شرور المتمثل بالعقاب الجسدي والنفسي ومعاقبته رغم برائته.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات:

اولاً: النتائج:

١. وجود تمثلات للذة في فن الأداء المعاصر في جميع نماذج العينة،إذ تمثلت اللذة في إنموذج (١) من خلال الهدف من المنجز الذي يدعوا الى الخير والفضيلة ورفع الظلم عن فئة إنسانية متمثلة بسكان أمريكا الأصليين (الهنود الحمر) والتسامي في التعبير من خلال رمزية الذئب، وفي إنموذج (٢) تمثلت اللذة من خلال تحقيق الرغبة والتعبير عنها عن طريق التسامي وكذلك تحقيق الذات، وفي إنموذج (٣) من خلال الخير والفضيلة أيضاً والمتمثلة بعرض مظلومية إنسان سجن ثبت برائته، فضلا عن السعادة التي ظهرت عليه وهو يحكي مظلوميته بطريقة فكاهية.

٢. تمثلات للألم في فن الأداء المعاصر في جميع نماذج العينة، إذ تمثل الألم في وجود إنموذج (١) من خلال الشر والرذيلة اللتان أظهرتهما للترميز لما تعرض له سكان أمريكا الأصليين (الهنود الحمر) من تعامل وحشي وإبادة جماعية، فضلا عن التعب الجسدي والنفسي الذي خلفه الأداء والذي استمر لمدة ثلاثة أيام، وفي إنموذج (٢) تمثل الألم من خلال تعريض الجسد الى النار ونبذ الطبيعة الإنسانية التي من المفترض أن تعتقد بأن ممارسة الجنس ضرورة إنسانية، وفي إنموذج (٣) الشر

المتمثل بظلم الإنسان وتعذيبه وتحميله ذنب الآخرين والتسبب له بالتعب الجسدي والنفسي والحزن جراء معاقبته بسبب ذنب لم يقترفه.

٣. وجود تنوع في أهداف المنجز الفني الأدائي المعاصر، حيث أظهرت نماذج العينة وجود أهداف سياسية كما في إنموذج (١). وإجتماعية كما في إنموذج (٢)، وجدلية شملت جميع نماذج العينة لما فيها من جمع تناقضات، وأهداف ذاتية كما في الإنموذجين (٢و٣)، وموضوعية كما في إنموذج (١).

٤. إتخذ فنان الأداء المعاصر أساليب تعبيرية تنوعت ما بين العقلاني الواقعي المثالي كما في الإنموذجين(١،٣) لإتخاذه منهج الوسطية بين ما هو حسي وما هو مثالي، فضلا عن التعبير الواقعي الحسي في جميع نماذج العينة والذي يتعامل فيه مع المحسوسات ويتفاعل معها بشكل مباشر، وكذلك أظهر التحليل أسلوب تعبيري لا عقلاني كما في إنموذج(٢) الذي إنتقدت فيه الفنانة حالة طبيعية غريزية لا يمكن الإعتراض عليها كونها ممزوجة بذاتية الإنسان، وكذلك العلاقة الزوجية المعبر عنها بالحتمية، وكذلك إستخدم فنانوا الأداء تفعيل الصور بتوظيف الخيال كما في إنموذج (٣) التي عبرت عن الفكرة من خلال استدعاء أفعال و صور محسوسة ومن ثم تحديثها وطرحها الى المشاهد كما في إنموذج (١). كما إستعار الفنان الأدائي المعاصر الأساطير لتحقيق الهدف وتوضيح المضمون كما في إنموذج (١). فضلاً عن إتخاذه أسلوب التعبير الحر كما في إنموذج (٢) التي أظهرت بعض ملامح الذاتية ضمناً.

٥. استخدم الفنان الأدائي خلال تأديته المشهد بعض أدوات التعبير وأهمها الجسد حيث استخدم الأيمائات الجسدية في جميع نماذج العينة مما يؤكد اهميتها، كذلك تعبيرات لفظية خطية مطبوعة كما في الإنموذجين(١،٣) الذي استخدم فيها الفنان جريدة (وول ستريت جورنال)، كذلك عبارة كتبت باللغة الإنكليزية ظهرت على شاشة العرض للسجين السابق في معتقل (غوانتنامو). كذلك استخدم الفنان تعبيرات صوتية كما في إنموذج (١،٣)، وايضاً وظف تقنية الفديو كما في إنموذج (٢)، وتقنية الهولوكرام كما في إنموذج (٣)، بينما استخدم الفنان الموسيقى في إنموذج (١).

ثانياً: الاستنتاجات: توصل الباحث الى بعض الإستنتاجات:

١. أن غالبية فن الأداء المعاصر جمع بين اللذة والألم في ثنائية جدلية يتناغم فيها هذين المتغيرين فتارة تتمظهر اللذة بوضوح على المشهد، وتارة أخرى تنطفئ اللذة ليحل محلها الألم، على غرار ما يحصل في القصص والروايات.

٢. إحتل الجانب الموضوعي أهمية قصوى في فن الأداء المعاصر حيث أظهر الفنان إهتمامه في الحوادث والمشاهد الإنسانية وتناولها بموضوعية بهدف تسليط الضوء عليها. بينما إحتل الجانب السياسي أهميته بعد الجانب الموضوعي ويليه بقية الأهداف.

٣. كان للجدل حضورا في جميع نماذج العينة حيث شكل الصراع بين الثنائيات المتضادة والمتناقضة (الخير والشر، الحرب والسلام، الحياة والموت، الحرية والتقييد، الحق والباطل، القبول والرفض، الفوضى والنظام، المبالاة واللامبالاة... وغيرها) محور الموضوعات المطروحة من قبل فناني الأداء المعاصرين.

٤. رجح الفنان الأدائي المعاصر الجنب المثالي الواقعي على المثالي المتعالي وذلك من خلال ما طرحه من موضوعات تمس حياته الواقعية أكثر مما تمس القيم الأسطورية والروحية العليا.

ثالثاً: التوصيات: يوصي الباحث بالآتي:

١- الإهتمام بالموضوعات الإنسانية التي يطرحها فنانوا الأداء المعاصرون وبالخصوص اللذة والألم وإغنائها بالجانب النظري للإفادة منها في دعم إيجابياتها ومعالجة سلبياتها.

٢- تكثيف المؤتمرات والندوات والحلقات النقاشية الخاصة بموضوعة تمثلات اللذة والألم في الفن وبالخصوص فن الأداء المعاصر.

رابعاً: المقترحات: يوصي الباحث بالقيام بالدراسات الآتية:

١- اللذة والألم وتمثلاتهما في الفن المسيحي .

٢- اللذة والألم وتمثلاتهما في الفن الاسلامي.

احالات البحث:

(١) **معجم الوجيز: منشورات دار الثقافة، قم، ١٩٩٠م، ص٥٥٥.**

(٢) **صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج٢، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٤م، ص٢٨٢-٢٨٣.**

(٣) **الرازي، محمد بن ابى بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٣م، ص٢٢.**

(٤) **معجم الوجيز، مصدر سابق، ص٢٣.**

(٥) **صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٤م، ص١٢٣.**

(٦) **معجم الوجيز: مصدر سابق، ص١٠.**

(٧) **Robert Atkins:Art speak-Abbeuille Press-New York, ١٩٩٠. P٥٤.**

(٨) **ويلسون، جالين: سيكولوجية فنون الاداء، تر: شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة ٢٥٨، الكويت،٢٠٠٠م، ص٧.**

(٩) **ابو ريان، محمد على: تاريخ الفكر الفلسفي، ج١، دار الجامعات المصرية، مصر، ١٩٧٤م، ص١٥.**

(١٠) **النشار، علي سامي واخرون: هير قليطس فيلسوف التغير دائرة في الفكر الفلسفي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩م، ص٢٦.**

(١١) **النشار، علي سامي: الفكر الفلسفي اليوناني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م، ص٣١.**

(١٢) النشار، علي سامي، واخرون: ديمقريطس فيلسوف الذرة واثره في الفكر الفلسفي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، الاسكندرية، ب ت، ص١٥.

(١٣) الاهواني، احمد فؤاد: فجر الفلسفة قبل سقراط، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٤م، ص٣٨.

(١٤) بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٩م، ص١٥٥.

(١٥) النشار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي عند اليونان، منشأة المعارف، ب ت، ص٤٤.

(١٦) ابو ريان، محمد: تاريخ الفكر الفلسفي في الاسلام، ج١، دار المعرفة، الاسكندرية، ١٩٩٢م، ص٣٥.

(١٧) افلاطون: الطيماوس واكريتيس، تر: فؤاد جرجي بربارة، ط٢، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٤م، ص٣٠٥.

(١٨) ارسطو، طاليس: علم الاخلاق الى نيقو ماخوس، ج٢، تر: احمد لطفي السيد، مطبعة دار الكتاب المصرية، القاهرة، ١٩٢٤م، ص٣٣٣.

(١٩) ارسطو، طاليس: علم الاخلاق الى نيقو ماخوس، ج٢، المصدر نفسه ص٣٤٠.

(٢٠) بدوي عبد الرحمن: خريف الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٤٣م، ص٦٠.

(٢١) بدوي، عبد الرحمن: الاخلاق النظرية، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٥م، ص٢٤٤.

(٢٢) حيدر، نجم عبد: علم الجمال آفاقه وتطوره، علم الجمال آفاقه وتطوره، ط٢، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠١م، ص٦٧-٦٩.

(٢٣) الطائي، حسن حمود محمد: دراسة تحليلية لمفهوم اللذة في الفكر الفلسفي، ط١، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠١٣م، ص١١٨-١١٩.

(٢٤) الطائي، حسن حمود محمد: مصدر سابق ، ص١٢٠

(٢٥) الطائي، حسن حمود محمد: مصدر سابق ، ص١٢١-١٢٢.

(٢٦) الطائي، حسن حمود محمد: مصدر سابق ، ص١٢٥-١٢٦.

(٢٧) الطائي، حسن حمود محمد: مصدر سابق، ص١٣٠-١٣٢.

(٢٨) اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤م، ص١٦.

(٢٩) غومبرتش، إي.هـ: قصة الفن، تر: عارف حذيفة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م، ص٤٦.

(٣٠) مصطفى، محمد عزت: قصة الفن التشكيلي، ج١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م، ص١٦.

(٣١) اسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، مصدر سابق، ص١٨.

(٣٢) عبد الواحد، علي فاضل: عشتار ومأساة تموز، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٣م، ص١٣١.

(٣٣) صاحب، زهير: فنون فجر الحضارة في بلاد الرافدين، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٩م، ص٢١٨.

(٣٤) فنكلشتين، سيدني: الواقعية في الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة،١٩٧١، ص٦٥.

(٣٥) عبد الحميد، شاكر: عصر الصورة ، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٥م، ص٢٧٣ .

(٣٦) الماشطة، أنوار صباح عبد: الأبعاد الفكرية والجمالية لفن الأداء في الخطاب البصري النسوي الغربي المعاصر، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٢٣م، ص٧٣.

(٣٧) طه، راندا: اثر اتجاه الباوهاوس على العروض المسرحية، مجلة الفنون المسرحية، الهيئة العربية للمسرح، القاهرة، ٢٠١٦م، ص٩.

(٣٨) الماشطة، أنوار صباح عبد، مصدر سابق، ص٧١.

(٣٩) للمزيد ينظر: https://www.theartstory.org/movement/st-photography/.

(٤٠) الماشطة، أنوار صباح عبد: مصدر سابق، ص٧١.

(٤١) الدليمي، منذر فاضل حسن: العدمية وانعكاساتها في رسم ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٧م، ص١٥١.

(٤٢) مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، تر: مهاة فرح الخوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٨م، ص٣١٧.

(٤٣) مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، مصدر سابق، ص٣١٧.

(٤٤) جاكسون بولوك لوحات، السيرة الذاتية، الأفكار | قصة الفن (theartstory.org)

(٤٥) الحاتمي، آلاء علي عبود، الدادئية وانعكاساتها على فنون ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٧م، ص٢٦٩-٢٧٠.

(٤٦) نظرة عامة على حركة نيو دادا | قصة الفن (theartstory.org)

(٤٧) كاي، نك: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ط٢، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ١٩٩٩م، ص٤٢.

(٤٨) نظرة عامة على حركة نيو دادا | قصة الفن (theartstory.org)

(٤٩) كاي، نك: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، مصدر سابق، ص٤٨.

(٥٠) كاي، نك: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، مصدر سابق، ص٣٣-٤٦.

(٥١) نظرة عامة على حركة فن الجسد | قصة الفن (theartstory.org)

(٥٢) الماشطة، أنوار صباح عبد، مصدر سابق، ص٧٩.

(٥٣) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، تر: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م، ص١٥٧.

(٥٤) Shuh, John: Teaching your self to teach with objects, Journal of Education, Vol. 7, No. 4, 1985, P. 8 –15.

(٥٥) بييرو مانزوني لوحات، السيرة الذاتية، أفكار | قصة الفن (theartstory.org) .

(٥٦) امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط٢، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت،٢٠٠٩م، ص٤٨٢ – ٤٨٣.

(٥٧) امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص٤٨٤-٤٨٥.

(٥٨) هودج، سوزي: الفن- سلسلة ٥٠ فكرة تستحق معرفتها عن الفن، مصدر سابق، ص١٨٤.

(٥٩) نظرة عامة على حركة فن الأداء | قصة الفن (theartstory.org)

(٦٠) هودج، سوزي: الفن- سلسلة ٥٠ فكرة تستحق معرفتها عن الفن، مصدر سابق، ص١٨٥.

(٦١) جوزيف بويز فن، السيرة الذاتية، أفكار | قصة الفن (theartstory.org)

قائمة المصادر

- **القران الكريم**
- **النشار، علي سامي: الفكر الفلسفي اليوناني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م.**
- **ـــــــــــــــــــــ: نشأة الفكر الفلسفي عند اليونان، منشأة المعارف، ب ت.**
- **النشار، علي سامي، واخرون: ديمقريطس فيلسوف الذرة واثره في الفكر الفلسفي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، الاسكندرية، ب ت.**
- **ـــــــــــــــــــــ: هيرقليطس فيلسوف التغير دائرة في الفكر الفلسفي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩م.**
- **ابو ريان، محمد على: تاريخ الفكر الفلسفي، ج١، دار الجامعات المصرية، مصر، ١٩٧٤م.**
- **ـــــــــــــــــــــ: تاريخ الفكر الفلسفي في الاسلام، ج١، دار المعرفة، الاسكندرية، ١٩٩٢م.**
- **ارسطو، طاليس: علم الاخلاق الى نيقو ماخوس، ج٢، تر: احمد لطفي السيد، مطبعة دار الكتاب المصرية، القاهرة، ١٩٢٤م، ص٣٣٣.**
- **اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤م.**
- **افلاطون: الطيماوس واكريتيس، تر: فؤاد جرجي بربارة، ط٢، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٤م.**
- **امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط٢، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت،٢٠٠٩م.**
- **الاهواني، احمد فؤاد: فجر الفلسفة قبل سقراط، دار احياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٤م.**
- **بدوي عبد الرحمن: خريف الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٤٣م.**
- **ـــــــــــــــــــــ: الاخلاق النظرية، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٥م، ص٢٤٤.**
- **ـــــــــــــــــــــ: ربيع الفكر اليوناني، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٩م.**
- **بييرو مانزوني لوحات، السيرة الذاتية، أفكار | قصة الفن (theartstory.org) .**
- **جاكسون بولوك لوحات، السيرة الذاتية، الأفكار | قصة الفن (theartstory.org)**
- **جوزيف بويز فن، السيرة الذاتية، أفكار | قصة الفن (theartstory.org)**
- **الحاتمي، آلاء علي عبود: الدادئية وانعكاساتها على فنون ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٧م.**
- **حيدر، نجم عبد: علم الجمال آفاقه وتطوره، ط٢، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠١م.**
- **الدليمي، منذر فاضل حسن: العدمية وانعكاساتها في رسم ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٧م.**
- **الرازي، محمد بن ابى بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٣م.**
- **ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، تر: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.**

- صاحب، زهير: فنون فجر الحضارة في بلاد الرافدين، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٩م.
- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٤م.
- ـــــــــــــــ: المعجم الفلسفي، ج٢، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٤م.
- الطائي، حسن حمود محمد: دراسة تحليلية لمفهوم اللذة في الفكر الفلسفي، ط١، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠١٣م.
- طه، راندا: اثر اتجاه الباوهاوس على العروض المسرحية، مجلة الفنون المسرحية، الهيئة العربية للمسرح، القاهرة.
- عبد الحميد، شاكر: عصر الصورة، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٥م.
- عبد الواحد، علي فاضل: عشتار ومأساة تموز، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٣م.
- غومبرتش، إي.هـ: قصة الفن، تر: عارف حذيفة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٢م.
- فنكلشتين، سيدني: الواقعية في الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة،١٩٧١م.
- كاي، نك: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ط٢، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ١٩٩٩م.
- الماشطة، أنوار صباح عبد: الأبعاد الفكرية والجمالية لفن الأداء في الخطاب البصري النسوي الغربي المعاصر، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٢٣م.
- مصطفى، محمد عزت: قصة الفن التشكيلي، ج١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م.
- معجم الوجيز: منشورات دار الثقافة، قم، ١٩٩٠م.
- مولر، جوزيف أميل: الفن في القرن العشرين، تر: مهاة فرح الخوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٨م، ص٣١٧.
- نظرة عامة على حركة فن الأداء | قصة الفن (theartstory.org)
- نظرة عامة على حركة فن الجسد | قصة الفن (theartstory.org)
- نظرة عامة على حركة نيو دادا | قصة الفن (theartstory.org)
- هودج، سوزي: الفن– سلسلة ٥٠ فكرة تستحق معرفتها عن الفن، ط١، تر: طارق جلال محمد–نهلة الدربي، المكتبة المصرية للمطبوعات، مصر، ٢٠١٢م.
- ويلسون، جالين: سيكولوجية فنون الاداء، تر: شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة ٢٥٨، الكويت،٢٠٠٠م.
- Robert Atkins:Art speak–Abbeuille Press–New York, 1990. P54
- Shuh, John: Teaching your self to teach with objects, Journal of Education, Vol. 7, No. 4, 1985, P. 8 –15.
- https://www.theartstory.org/movement/st-photograph/.

الملاحق:

ملحق الأشكال:

شكل- ١ ، قصات الباوهاوس، اوسكار شليمر

شكل ١

شكل-٢ البيتنكس

شكل ٢

شكل-٣، Place de l'Europe، ١٩٣٢، بريسون

شكل ٣

الشكل (٤) اعادة Relache ، فرانسيس بيكابيا

شكل ٤

شكل-٥ قطعة المسرح رقم١ الحدث،١٩٥٢، جون كيج

شكل ٥

شكل-٦ القضية جورج باشمت

شكل ٦

شكل-٧ أنثروبومتري، إيف كلاين

شكل ٧

الشكل-٨ استهلاك الفن الديناميكي، ١٩٦٠، مانزوني

شكل ٨

شكل-٩ كرسي وثلاث كراسي ١٩٦٥، كورت

شكل ٩

الشكل-١٠ قطع قطعة ١٩٦٤م، يوكو أونو

شكل١٠

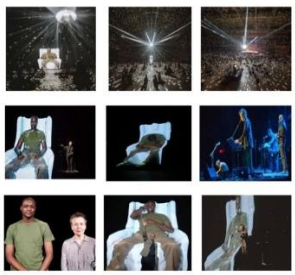
الشكل-١١ شرح الصور للأرنب الميت ١٩٦٤، بويز

شكل١١

ملحق العينات:

انموذج عينة ١

انموذج عينة ٢



انموذج عينة٣