تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۰۷/۱۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۰۱/۳۱

زهرا آخوندی[۱]، رضا افهمی[۲]

نقش مفهوم همزمانی جان کیج در ترکیب هنرها در جنبش فلاکسوس (مطالعه‌ی موردی: ۶۰-۱۹۵۰)[۳]

چکیده

پژوهش تاریخی حاضر به بررسی سیر تحول ترکیب هنرها با یکدیگر و از میان رفتن مرز میان آن‌ها در جنبش هنری بین‌المللی فلاکسوس می‌پردازد. دلیل بررسی، اشاره به میراث‌داری فلاکسوس و تأثیرپذیری آن از سنت‌های هنری اوایل قرن بیستم، همچون فوتوریسم و دادا در بیانیه‌ها و نمودارهای ماکیوناس، و همچنین تقسیم‌بندی‌های بینارسانه‌ای هیگینز از فعالیت‌های فلاکسوس است. هدف، تبیین چگونگی نگرش فلاکسوس به ترکیب هنرها و سیر تحولات آن در بستر تاریخی دهه‌های ۶۰-۱۹۵۰ است. پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی بهره گرفته و مبنای استناد آن، منابع کتابخانه‌ای به ویژه رجوع به نوشتارها و فعالیت‌های برجای‌مانده‌ی جنبش فلاکسوس بوده است.
خط سیر تاریخی، نشانگر دو دوره در ترکیب هنرها در جنبش فلاکسوس است؛ دوره‌ی اول، شامل ترکیباتی با کُنش‌های ساده و عام که هنوز مرزهایشان قابل تفکیک است و متأثر از ایده‌ی همزمانی دوره‌ی اول کیج می‌باشد، و دوره‌ی دوم، شامل ترکیباتی پیچیده در مقیاس عظیم، با ایده‌هایی مفهومی، عمیق، و مرزهای هنری تفکیک‌ناپذیر، که علاوه بر هم‌راستا بودن با تحول همزمانی دوره‌ی دوم کیج، در برخی موارد بر وی نیز تأثیر گذاشته است. همچنین، شاهد تأثیر و تأثری وارونه در دگردیسی پارتیتورهای متنی به بصری فلاکسوس، متأثر از کیج، و پارتیتورهای بصری به متنی کیج، به تأثیر از فلاکسوس هستیم.

کلیدواژه‌ها: فلاکسوس، ترکیب هنرها، بینارسانه، جان کیج، همزمانی

---

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
E-mail: Zahra.Akhoundi@modares.ac.ir

[۲] دانشیار گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
E-mail: Afhami@modares.ac.ir

[۳] مقاله‌ی حاضر برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد در حال انجام نویسنده‌ی اول در دانشگاه تربیت مدرس با عنوان «آموزش خلاقیت‌محور موسیقی به کودکان (مطالعه‌ی موردی: جان کیج)»، به راهنمایی نویسنده‌ی دوم است.

«فلاکسوس در درون شما و بخشی از عملکردتان است؛ آن، تنها دسته‌ای از امور و نمایش‌ها نیست، بلکه بخشی از چگونه زیستن شماست. آن ماورای واژگان است».

(D. Higgins, 1979: 92)

مقدمه

فلاکسوس[۱]، شبکه‌ای بین‌المللی و غیررسمی از هنرمندان نیمه‌ی دوم قرن بیستم بود که به دنبال گسترش و ترکیب مرزهای هنری، بر شیوه‌های هنری بینارسانه‌ای تأکید ورزیده و جریان اصلی دنیای هنر را دگرگون ساختند (Jenkins, 2016: 2). هسته‌ی اصلی فلاکسوس، که در کلاس‌های آهنگسازی تجربی جان کیج[۲] میان سال‌های ۵۹-۱۹۵۸ بر اساس ایده‌های واقعه[۳] و عدم تعیّن[۴] شکل گرفته بود[۵] (Higgins, 2002: 1-2)، شامل هنرمندانی بود که در خلق آثارشان از طیف وسیعی از رسانه‌ها بهره می‌گرفتند (Kellein & Hendricks, 1995: 10). برای نمونه، می‌توان به ابداع رویداد[۶] توسط آلن کاپرو[۷] در اجرای گالری روبن[۸] نیویورک با عنوان «هجده اتفاق در شش بخش[۹]» (۱۹۵۹)، که یک کُلاژ کُنشی[۱۰] به شیوه‌ی مدرنیستی بود (Mitchell & Thurtle, 2004: 202-203)، و دِکُلاژهای[۱۱] وُلف وُستِل[۱۲] (۱۹۵۴)، که ترکیبی از اشیای حاضر-آماده‌ی مختلف بودند، یا نمودارهای هنر و کُنش[۱۳] (۷۴-۱۹۵۴) وی (Weibel, 2016: 320-340) اشاره کرد. این خصلت کُلاژگونه و ترکیبی بر تمام آثار متنوع فلاکسوس سایه انداخته است.

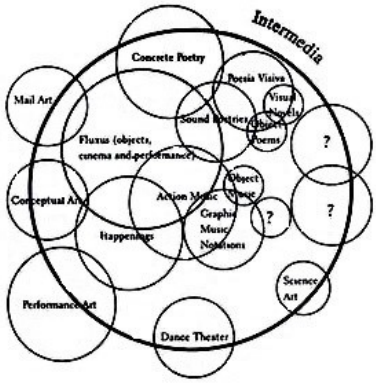
گذر از سنت ماهیت منفک هنرها و درهم‌آمیزی آن‌ها، به عنوان مؤلفه‌ای اصلی، از همان اولین فستیوال‌ها و کنسرت‌های موسیقی[۱۴]، که جُرج ماکیوناس[۱۵] -رهبر خودخوانده‌ی جنبش- آن‌ها را برگزار می‌کرد، مشهود است. اجراها، یا موقعیت‌های فلاکسوس، رشته‌ای پیچیده از کُنش‌های بصری، صوتی و متنی است که در بیشتر موارد، حضور موسیقی در آن‌ها غالب است. رویدادهای اجرا شده در این فستیوال‌ها فاقد انتظام سنتی موسیقی و یک مجموعه‌ی آزادانه از اجراهای موسیقی، بصری و تئاتری دارای تفاسیر بی‌پایانی بودند که می‌توانست به هر ترکیب نهایی منجر گردد (Dezeuze, 2005: 3)، به طوری که مایکل کیربای[۱۶] آن‌ها را نه تئاتر به معنای مرسوم، که موسیقی اجرایی می‌دانست (Kirby, 1965: 25-27)؛ تجاربی که هم از آگاهی و گرایش فلاکسوس به حرکت در مرزها و محدوده‌های هنری حکایت دارد، و هم نشانگر فرض اساسی فلاکسوس مبنی بر همانندی هنرها با یکدیگر و امکان ترکیب طیف وسیعی از رسانه‌های هنری در آثار آن‌هاست.

با توجه به آنچه بیان شد، مقاله‌ی حاضر درصدد درک چگونگی نگرش به ترکیب هنرها در فلاکسوس و تبیین روند تحولات آن در سیری تاریخی به منظور درک نگرش بینارسانه‌ای آن‌هاست. به بیان دیگر، پرسش پژوهش حاضر این است که چه مفاهیمی بر ضرورت و امکان ترکیب هنرها در فلاکسوس تأثیرگذار بوده و با توسعه‌ی تدریجی فلاکسوس، چه تحولاتی در این مفاهیم روی داده است. در بسط مقاله‌ی حاضر، از روش توصیفی، که قصدش تبیین سیر و شیوه‌ی ترکیب هنرها در فلاکسوس و یافتن سیر تحول آن‌ها است، و روش تحلیلی، با هدف بررسی سیر تحول و دگردیسی مفاهیم بنیادین حاکم بر آن، بهره گرفته شده است. اطلاعات پژوهش حاضر از مراجع کتابخانه‌ای، به ویژه رجوع به نوشتارها و فعالیت‌های گوناگونِ برجای مانده از اعضای فلاکسوس گردآوری شده، و تجزیه و تحلیل نهایی با قصد ارائه‌ی سیر تاریخی ترکیب هنرها و محو شدن مرز میان آن‌ها در فلاکسوس و سیر تحول مفاهیم حاکم بر آن بوده است.

فلاکسوس و ترکیب هنرها

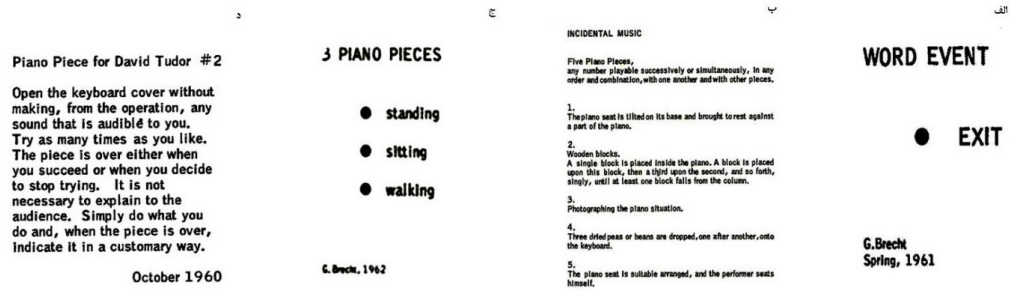
فلاکسوس[۱۷]، که به تعبیر بِن ووتیه[۱۸] «هرگز متوقف نمی‌شود» (www.ben-vautier.co, 2016/06/08)، جنبشی بین‌المللی در نیمه‌ی دوم قرن بیستم بود که با درهم‌آمیزی و ترکیب هنرها با یکدیگر و از میان برداشتن مرز میان آن‌ها، علاوه بر ایجاد تحولی شگرف در نوع نگریستن به جهان، در شکل‌گیری هنر پسامدرن نیز نقش بسزایی ایفا کرد.

جُرج ماکیوناس، از پایه‌گذاران این گروه، در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ در پی اشاعه‌ی جنبشی ضد هنر[۱۹]، گروهی از هنرمندان را گرد هم آورد تا مفاهیم سنتی هنر و سلسله مراتب اجتماعی حاکم بر آن را به چالش بکشند. این جنبش، همواره با اذعان به میراث‌داری گذشته، خود را نئو دادا دانسته و گذر از مرزهای هنری را اقتباسی از آنها قلمداد می‌کرد. بیانیه‌های ماکیوناس -رهبر خودخوانده‌ی گروه- در سال ۱۹۶۲ با عنوان «نئودادا در موسیقی، تئاتر، شعر و هنر[۲۰]»، و بیانیه‌ی ۱۹۶۳ وی، با در نظر گرفتن دادا به عنوان «نمونه‌ی تاریخی فلاکسوس»، معتقد بود که تنها ساختارشکنی داداگونه، توانایی گذر از ایدئولوژی‌های حاکم بر هنر را داراست (Brill, 2010: 98; Berghaus, 2005: 114). همچنین، وی در نمودارهای فلاکسوس[۲۱] خود (۱۹۶۶ و ۱۹۷۳)، که پیشینه و بافت تاریخی جنبش را ترسیم کرده، به وضوح به تأثیر تئاترهای فوتوریستی، کُلاژهای دادائیستی، حاضر-آماده‌های[۲۲] مارسل دوشان[۲۳]، و ایده‌های وی پیرامون «کُنش خلاق[۲۴]» [مخاطب] و نوآوری‌های جان کیج در موسیقی اشاره کرده است[۲۵] (Higgins, 2002: 78; Waxman, 2010: 186). بِن ووتیه نیز عقیده دارد که فلاکسوس بدون دادا، مارسل دوشان و کیج وجود نمی‌داشت (Brill, 2010: 105). روح مُلهم از تجربیات گذشته، به انحای مختلف، در فستیوال‌ها و کنسرت‌های اولیه‌ی فلاکسوس[۲۶]، برگزارشده توسط ماکیوناس، و فعالیت‌های گسترده‌ی دیگر افراد جنبش در زمینه‌های مختلف هنری، ظاهر شد. کریستین استایلز[۲۷] با استناد به این تجارب، هستی‌شناسی فلاکسوس را ماهیتاً کاری اجرایی [در زمینه‌ی ترکیب هنرها] در نظر می‌گیرد (Stiles, 1993: 65)، و دیک هیگینز[۲۸] نیز از آن به «بینارسانه[۲۹]» تعبیر کرده و آن را مشخصه‌ی کانونی آثار فلاکسوس به شمار می‌آورد[۳۰] (Revich, 2007: 1). او در نمودار بینارسانه‌ی خود (تصویر ۱)، به نمایش تداخل هنرها با یکدیگر و عدم امکان تفکیک مرز میان آن‌ها پرداخته است (D. Higgins & Higgins, 2001: 50). نمودار ترسیم شده توسط وی، نشانگر نظرگاه فلاکسوس در مورد فقدان محدودیت در امکان ترکیب تجارب قلمروهای هنری، دارای سطوح مختلف است؛ به گونه‌ای که موسیقی کُنشی به عنوان کانون اصلی در دایره‌ی مرکزی این نمودار ظاهر گشته، که به طور مستقیم با هپنینگ، نُت‌نویسی گرافیکی، موسیقی اشیاء، شعر صوتی و فعالیت‌های دیگر فلاکسوس در حوزه‌ی اجرا و سینما در ارتباط بوده، و به واسطه‌ی آن‌ها به هنرهای دیگر فلاکسوس، در دوایر بیرونی نمودار، نظیر هنر مفهومی، هنر اجرایی، شعر کانکریت و ... انتقال می‌یابد. از طرفی دیگر، در این نمودار هر دایره با دوایر پیرامونی خود نیز در ارتباط است، نظیر هپنینگ که با هنرهای بصری، موسیقی و تئاتر مرتبط دانسته شده، و یا شعرهای صوتی که ترکیبی از موسیقی و ادبیات در نظر گرفته شده‌است (Harren, 2015).



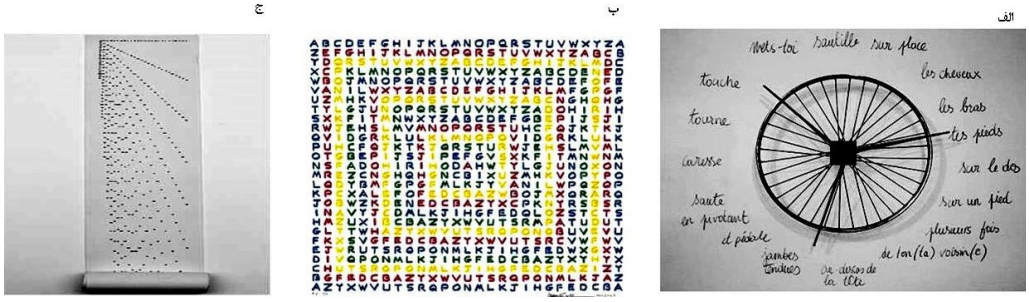
تصویر ۱: نمودار بینارسانه، دیک هیگینز، 1995 (D. Higgins & Higgins, 2001: 50)

شاید بتوان رویدادهای فلاکسوس در نیمه‌ی اول دهه‌ی ۱۹۶۰ را از حیث ترکیب رسانه‌های مختلف و نحوه‌ی به کارگیری اشیا به موارد زیر تقسیم کرد: رویدادهای کوتاه، ساده و سرشار از مفاهیم عام، نظیر «خطی مستقیم رسم کرده و آن را ادامه دهید[۳۱]» (۱۹۶۰) لامونته یانگ[۳۲] (Sun, 2013: 318)، «سپاس: همزمانی برای مردم» (۱۹۶۰-۶۱) جکسون مَک لو[۳۳]، «رویداد، واژه، خروج[۳۴]» (۱۹۶۱) جُرج برشت[۳۵] (تصویر ۲-الف)، و اثر نام جون پایک[۳۶] «ذن برای سر[۳۷]» (۱۹۶۲) و ...[۳۸]؛ رویدادهایی با مؤلفه‌های موسیقایی نظیر «موسیقی مُنضم[۳۹]» (۱۹۶۱) (تصویر ۲-ب) و «قطعه پیانو[۴۰]» (۱۹۶۲) (تصویر ۲-ج) برشت، «قطعات پیانو برای دیوید تودور، شماره دو[۴۱]» (۱۹۶۰) یانگ (تصویر ۲-د)، «موسیقی خطرناک دو[۴۲]» (۱۹۶۱) هیگینز و «سوئیت برای رادیوی ترانزیستوری[۴۳]» (۱۹۶۳) پایک[۴۴]؛ رویدادهایی با روح آنارشیستی تخریب[۴۵]، نظیر «سولو برای ویولُن (برای سیلوانو بوسوتی)[۴۶]» (۱۹۶۲) ماکیوناس، یا دو اجرای پایک[۴۷] با عناوین «ویولُن با ریسمان[۴۸]» (۱۹۶۱) و «یک نفر برای ویولُن[۴۹]» (۱۹۶۲)؛ ترکیب اشیای مختلف، با رویکردی دست‌کاری شده و تزیینی، نظیر «پیانوی کامل[۵۰]» (۱۹۵۸-۶۳) پایک، «قطعه پیانو شماره ۲[۵۱]» (۱۹۶۲) برشت؛ و همچنین قطعاتی با ترکیب حواس مختلف (لامسه، بینایی، شنوایی) یا استفاده از عناصر طبیعی مثل آب، آتش و باد، نظیر «جعبه انگشتی[۵۲]» (۱۹۶۳) آی-اُ[۵۳]، «کمپوزیسیون شماره ۲[۵۴]» (۱۹۶۰) یانگ و «موسیقی آبریز[۵۵]» (۱۹۶۳) برشت (Friedman et. al., 2002; Shaw-Mill-er, 1996: 17-21). بیشتر این آثار دارای پارتیتورهای متنی (یا پارتیتور رویداد)[۵۶] (تصویر ۲) هستند که از ویژگی‌های اصلی فلاکسوس بوده و می‌توان آن‌ها را تحت عناوین بسیاری از جمله پارتیتورهای موسیقی، هنرهای بصری، متن‌های شاعرانه، دستورالعمل‌های اجرایی یا طرح‌هایی برای نوعی کُنش در نظر گرفت (Kotz, 2001: 57). همچنین این هم‌آمیزی میان هنرها و اشیاء را می‌توان در «فلاکس باکس[۵۷]» و «فلاکس کیت[۵۸]»، که منعکس‌کننده‌ی دیدگاه ماکیوناس مبنی بر تجربه‌گری مخاطب، به جای مشاهده‌ی صرف بود (Revich, 2007: 1)، نیز مشاهده کرد.



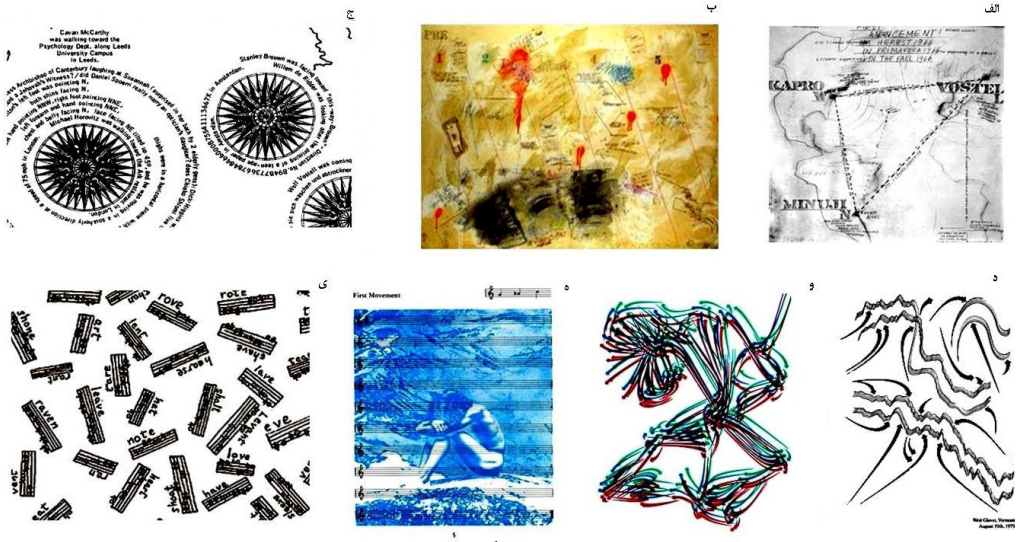
تصویر ۲ : الف– رویداد واژه؛ ب– موسیقی مُنضم؛ ج– ۳ قطعه پیانو، برشت؛ د– پیانو برای دیوید تودور شماره ۲، لامونته یانگ (www.fondazionebonotto.org, 2016/05/04)

همچنین در این نیمه از دهه‌ی شصت، تأکید بر عدم تعیّن، درهم‌تنیدگی جنبه‌های نوشتاری، اجرایی، صوتی و بصری، و استفاده از حاضر–آماده در شعرهای کُنشی[۵۹] رابرت فیلیو[۶۰] نظیر «شعر چرخان[۶۱]» (۱۹۶۲) (تصویر ۳–الف) (Filliou, 1967)، شعرهای تصویری و کانکریت اِمت ویلیامز[۶۲] (تصویر ۳–ب)، و دیگر شعرهایش نظیر «از الف تا ی[۶۳]» (تصویر ۳–ج) نیز دیده می‌شود.



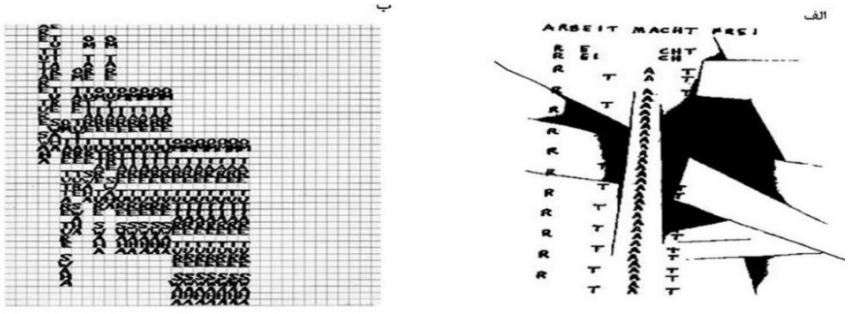
تصویر ۳: الف– شعر چرخان، رابرت فیلیو، ۱۹۶۲؛ ب– شعر کانکریت، اِمت ویلیامز؛ ج– از الف تا ی، اِمت ویلیامز، ۱۹۶۳ (www.fondazionebonotto.org, 2016/05/04)

اما از نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد، علی‌رغم دوام عناصر حاکم در نیمه‌ی اول به انحای مختلف، شاهد بیان و نگرش شخصی‌تر و خلاقانه‌تر ترکیب رسانه‌های سنتی و نوظهور، و محو شدن کامل مرزهای هنری در یکدیگر، همچون استفاده‌ی پایک از تلویزیون در بسیاری از آثارش و یا علاقه‌مندی وُلف وُستِل به اجرای رویدادهای دارای مقیاس عظیم و استفاده از تلویزیون، رادیو، ماشین و دیگر اشکال تکنولوژی مدرن هستیم (Bartolozzi, 2000). جنبه‌های تصویری در پارتیتورها نیز مورد تاکید قرار می‌گیرد؛ نُت‌نویسی بصری اجراهایی همچون «یک رویداد سه کشوری[۶۴]» (۱۹۶۶) (تصویر ۴–الف) با همکاری وُستِل، کاپرو و مارتا مینوجین[۶۵] و «ورود سگ‌ها و چینی‌ها ممنوع[۶۶]» (۱۹۶۶) (تصویر ۴–ب) وُستِل، که به نقاشی نزدیک می‌شود، یا پارتیتورهای بصری رویدادهایی که می‌اِکو شیومی[۶۷] آن را «شعر فضایی[۶۸]» (تصویر ۴–ج) می‌نامید (Shiomi, 1976). از قطعات این شیوه می‌توان به قطعات کوتاه پیانویی[۶۹] (تصویر ۴–د)، سمفونی‌ها، «گرافیس‌ها[۷۰]» (تصویر ۴–و)، نُت‌نویسی‌های حاضر–آماده[۷۱] و بسیاری دیگر از آثار اجرایی هیگینز (تصویر۴–ه) (Sandford, 2003: 101) و واژگان[۷۲] مَک لو، مانند «لغت‌نامه‌ی نُت‌نویسی شده برای ایو روزنتال[۷۳]» (تصویر ۴–ی)، که در آن ساختارهایی چندلایه از سیستم‌های زبانی و عناصر مشترک موسیقایی، جریان‌های معنایی و صدایی متناوبی با تأثیر متقابل همزمانی بر یکدیگر تداوم می‌یابد، اشاره کرد (Smith, 1993: 24).



تصویر۴ بالا: الف- یک رویداد سه کشوری؛ ب- ورود سگ‌ها و چینی‌ها ممنوع (www.fondazionebonotto.org, 2016/05/04)؛ ج- شعر فضایی شماره ۲ (www.concretestream.edul, 2016/04/14)؛ پایین: د- قطعات کوتاه پیانویی؛ و- گرافیس شماره ۱۹۲؛ ه- روش‌های نگریستن یک پرنده برای ویولُن و هارپسیکورد؛ ی- لغت‌نامه‌ی نُت‌نویسی شده برای ایو روزنتال (www.fondazionebonotto.org, 2016/05/04)

در شعر نیز، این ترکیب هنرها و تأکید بر کیفیات سمعی و بصری واژگان، نظیر «شعر به مثابه تصویر و تصویر به مثابه شعر[۷۴]» اِمت ویلیامز (تصویر ۵-الف)[۷۵] و گاتاهای[۷۶] مَک لو (تصویر ۵-ب)، تا جایی پیش می‌رود که دیگر نمی‌توان تمایزی میان ادبیات و دیگر هنرها قائل شد (Zurbrugg, 2004: 262).



تصویر ۵: الف- شعر به مثابه تصویر و تصویر به مثابه شعر (www.emmett-williams.com, 2016/04/24)؛ ب- گاتای تارا (www.fondazionebonotto.org, 2016/05/04).

بدین‌گونه، محو شدن مرز میان هنرها و رسانه‌ها و ترکیب‌شان با یکدیگر در فلاکسوس، به تجربه‌ی قلمرویی با سطوح مختلف انجامید، به طوری که هیگینز با قرار دادن آن در چارچوب بینارسانه، معتقد بود که «بسیاری از این آثار را نمی‌توان در طبقه‌بندی‌های ساده‌ای چون هنرهای تجسمی، شعر، موسیقی و ... گنجاند» (Higgins, 2001: 21).

موسیقی کُنشی، عامل پیوند هنرها

علاوه بر اینکه نمودارهای مشهور ماکیوناس مشخص می‌سازد که اندیشه‌ی ترکیب هنرها در فلاکسوس به فوتوریسم و دادا باز می‌گردد، ریشه‌ی تمام تجربیات فلاکسوس را می‌توان در گفتارها،

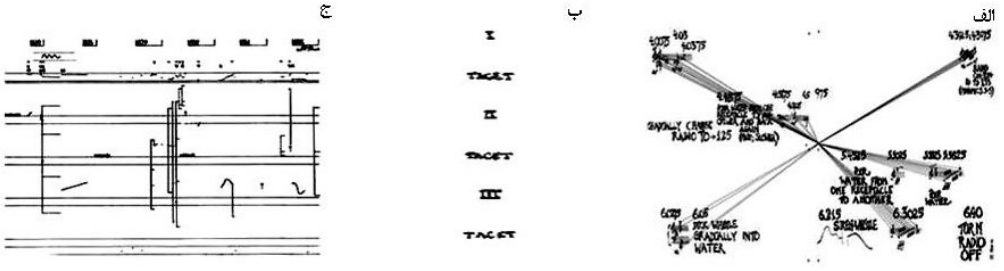
نوشتارها و همچنین آثار و اجراهایشان جستجو کرد (Higgins, 2002: XV). نکته‌ی قابل توجه، قرار گرفتن «موسیقی کُنشی[۷۷]» در مرکز نمودار بینارسانه‌ی هیگینز است، که این فرضیه را محتمل می‌سازد که باید عامل پیوند هنرها را موسیقی جان کیج دانست؛ فرضیه‌ای که اطلاع ما از تشکیل هسته‌ی اصلی فلاکسوس در کلاس‌های آهنگسازی تجربی وی در سال‌های ۵۹-۱۹۵۸، آن را تقویت می‌کند.

جان کیج[۷۸] نیز خود وامدار دادا بود و به عنوان آهنگسازی پیشرو و تأثیرگذار بر نیمه‌ی دوم قرن بیستم، به انحای مختلف دست به ترکیب گونه‌های غالب سنت فوتوریسم و دادا در آثارش زد (Mitchell & Thurtle, 2004: 203)، و بسیاری ریشه‌ی ایده‌هایش را در ایدئولوژی زیبایی‌شناختی دادائیست‌ها می‌دانند (Bernstein & Hatch, 2010: 14). خود او نیز در پیش‌گفتار «سکوت: سخنرانی‌ها و نوشتارها[۷۹]»، بر گفتار منتقدانی که فعالیت‌هایش را با دادا مرتبط می‌سازند صحّه می‌گذارد (Johnson, 2012: 8). مهم‌ترین مفهومی که او از دادا و فوتوریسم گرفته بود، مفهوم همزمانی[۸۰] بود که توسط گیوم آپولینر بنیاد نهاده شده بود، که به شعر، نه به عنوان جریانی از رویدادهای نوشتاری، بلکه به عنوان عناصر بصری بازنماگری که همزمان در فضای شعر رخ می‌دهد و پیام شعر را به واسطه‌ی درک تصویر منتقل می‌سازد، می‌نگریست (Bohn, 2010: 82) و اعتقاد داشت که خواندن شعر بایستی همانند نگریستن و دارای تجربه‌های همزمانی شعری باشد (Decaudin, 1977: 176). اشعار خود او، چشم خواننده را همزمان در سراسر عناصر بصری و کلامی صفحه به گردش درمی‌آورد و فرآیند خواندن و نگریستن را در هم ادغام می‌کند، و خواننده به جای درک یک واژه در زمان، تصوّر کلّی از تمام متن در ذهنش شکل می‌گیرد؛ تلاشی که تجربه‌ی شعری را از الگوی خطی و مسلسل خواندن دور می‌کرد و به همزمانی یا آگاهی همه‌جانبه نزدیک می‌ساخت (Shingler, 2012: 5-6). کیج نیز در «ارائه‌ی همزمان رویدادهای نامرتبط[۸۱]» (۱۹۵۲) در کالج بلک مونتین[۸۲]، که به عنوان اولین نمونه‌ی هپنینگ[۸۳] در نظر گرفته می‌شود، دیدگاه نظری خود را که برگرفته از اندیشه‌های آپولینر و دادا بود به نمایش گذارد؛ اجرایی تحت تأثیر تئاتر و اندیشه‌ی همزمانی، که ترکیبی از انواع شیوه‌های بیانی و طیفی از رویدادهایی همزمان و نامرتبط بود که با مشارکت نوازندگان، شاعران، اجراگران و افراد غیر هنری اجرا می‌شد (Pagnutti, 2013: 20- 21; Sandford, 2003: 16; Fetterman, 1991: 1). هرچند، پیش از این قطعه، توجه کیج به درهم‌آمیزی و رویکرد همزمانی را می‌توان در قطعاتش برای «پیانوی دستکاری شده[۸۴]»، «موسیقی دوتایی[۸۵]» (۱۹۴۱)، «ایمان در ما[۸۶]» (۱۹۴۲)، و همکاری نزدیکش با مِرس کانینگهام[۸۷] برای خلق ترکیبات درهم‌آمیخته‌ی صدا و حرکت[۸۸] جستجو کرد[۸۹] (Pagnutti, 2013: 21; Breder & Busse, 2005: 27).

در دهه‌ی ۱۹۵۰، عقیده‌ی کیج مبنی بر اینکه هر صدایی می‌تواند به عنوان موسیقی در نظر گرفته شود (Cage, 2011: 3)، و بهره‌گیری از عدم تعیّن، به گسترش تکنیک همزمانی در نظر وی انجامید و توجه وی را از رویکرد خطی و پی در پی، به سمت نگاه همزمان به تمام پدیده‌ها و رخدادهای طراحی شده در یک زمان واحد سوق داد[۹۰]. برای نمونه، استفاده از کُلاژ صوتی در قطعه‌ی «ویلیامز میکس[۹۱]»، یا استفاده‌ی همزمان سازهای موسیقایی و غیر موسیقایی برای تولید همزمان اصوات گوناگون، مانند استفاده از رادیو[۹۲] در آثاری چون «منظره‌ی خیالی شماره چهار، برای دوازده رادیو، بیست و چهار اجراگر و یک رهبر ارکستر[۹۳]» (۱۹۵۰)، «سخنرانی برای پنج رادیو و گوینده‌ی خبر[۹۴]» (۱۹۵۵)، و «موسیقی رادیو، برای یک تا هشت اجراگر با استفاده از رادیو[۹۵]» (۱۹۵۶) (Pagnutti, 2013: 2-4). همچنین تلاش برای همزمانی سمعی-بصری در کتاب «سکوت: سخنرانی‌ها و نوشتارها[۹۶]» (۱۹۶۱) بر ایجاد تجربه‌هایی که نه تنها توسط گوش‌ها، که توسط چشم‌ها نیز دریافت می‌شود، تاکید می‌کند (Cage, 2011: 5)، که از آنها می‌توان به «موسیقی آب برای پیانیستی که اشیای مختلفی به کار می‌گیرد[۹۷]» (۱۹۵۲)

(تصویر ۶-الف) اشاره کرد، که علاوه بر کُنش بصری، پارتیتور آن به صورت پوستری در معرض دید عموم قرار داشت، همچنین قطعه‌ی «چهار دقیقه و سی و سه ثانیه برای هر آلت موسیقی یا ترکیبی از آلات موسیقی[۹۸]» (۱۹۵۲) (تصویر ۶-ب)، که فقدان اجرا، امکان شنیدن صداهای متفاوت محیط را فراهم می‌آورد و همزمان، تقسیم زمانی، بارقه‌هایی از اجرا را در آن قابل مشاهده می‌ساخت. اما می‌توان به «ده هزار چیز[۹۹]» (تصویر ۶-ج) به عنوان مهم‌ترین اثر این دهه‌ی کیج اشاره کرد، که به وضوح همزمانی میان چند قطعه موسیقی را شامل می‌شود. این پروژه‌ی کامل نشده میان سال‌های ۵۶-۱۹۵۳، می‌توانست به تنهایی یا به صورت همزمان با قطعات دیگر اجرا شود و به این ترتیب، پرسپکتیوی نامحدود و نامتعیّن را در اختیار مخاطبانش قرار دهد.

مقارن این تغییرات، از اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ نیز تغییراتی اساسی در شیوه‌ی نُت‌نویسی کیج با عنوان نُت‌نویسی گرافیکی[۱۰۰] ظاهر گشت که همزمانی و تصویر را نه تنها به دنیای شنیداری موسیقی، بلکه به پارتیتورهای آن نیز وارد می‌کرد (تصویر۶) (Jaeger, 2013: 25-26).



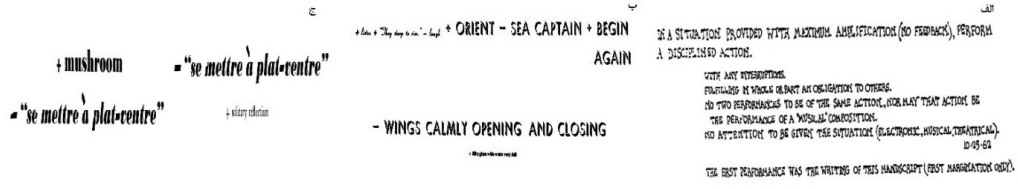
تصویر۶: الف- بخشی از قطعه‌ی موسیقی آب؛ ب- چهار دقیقه و سی و سه ثانیه؛ ج- قطعه‌ی ۲۶ دقیقه و ۱/۱۴۹۹ ثانیه برای نوازنده و ساز زهی (www.fondazionebonotto.org, 2016/05/04)

در اواخر این دهه، کیج تدریس آهنگسازی تجربی خود در نیویورک را آغاز کرد. در میان دانشجویانش تعداد کمی آهنگساز مانند جُرج برشت و توشی ایشیاناگی[۱۰۱] بودند، ولی اغلب هنرجویان، مانند آلن کاپرو، دیک هیگینز، آل هانسون و نام جون پایک، در دیگر حوزه‌ها، همچون هنرهای تجسمی، عکاسی و فیلم‌سازی فعالیت می‌کردند (Rebstock & Roesner, 2012: 36). او در این زمان به ساخت دو قطعه‌ی «موسیقی پیاده‌روی[۱۰۲]» (۱۹۵۸) و «پیاده‌روی آبی[۱۰۳]» (۱۹۵۹) پرداخت (Waxman, 2010: 192-193)، و علاوه بر «سازماندهیِ صوت[۱۰۴]»، که یکی از اصول اصلی کلاس‌های وی بود، نگرش به قطعات موسیقی به مثابه رویداد و کُنش را شکل داد. فعالیت‌های کیج در دهه‌ی ۱۹۶۰ اغلب با عناوینی چون موسیقی به مثابه تئاتر، فراوانی، کثرت، عبور از اشکال هنری و تجربه‌ی موقعیت اجرایی توصیف می‌شود (Rønningsgrind, 2012: 20). در این دهه، تئاتر و اجرا به عنوان رویکردی غالب در آثار کیج ظاهر می‌شود و تا حدی در تئاتر و هنر اجرایی پیش می‌رود که پژوهشگران معاصر وی، آثار کیج را به عنوان «ستون فقرات تئاتر جدید» ارزیابی می‌کنند (Kirby, 1965: 24).

در «به کجا می‌رویم؟ و چه می‌کنیم؟[۱۰۵]» (۱۹۶۰-۶۱)، او به ارائه‌ی همزمان چهار سخنرانی در قالب اجرا می‌پردازد[۱۰۶] (Jaeger, 2013: 110)، و در «صفر دقیقه و صفر ثانیه[۱۰۷]» (۱۹۶۱) (تصویر ۷-الف) نیز کاملاً با «موسیقی کُنشی» روبه‌رو هستیم که دنیا را به عنوان مکانی سرشار از همزمانی تصویر می‌کند؛ فرآیندی که منبعی برای واریاسیون شماره ۴ (۱۹۶۳) کیج می‌شود که در آن علاوه بر پیشنهاد همزمانی انواع کُنش‌ها، کُلاژی از اصوات نیز، جدای از زمینه‌ی عادی‌شان ارائه شده است (Shaw-Miller, 1996: 7).

به مرور در مفهوم همزمانی این دوره از آثار کیج، با ایده‌ی «درهم تنیدگی[۱۰۸]» روبه‌رو می‌شویم که در برگیرنده‌ی تصاویر بی‌نهایتی از اصواتی است که در عین مجزا بودن، به گونه‌ای غیرقابل تفکیک در یکدیگر تداخل می‌کنند. به طور کلّی در این دوره، تنها حضور همزمان، عامل ارتباط اصوات و کُنش‌ها محسوب می‌شود. کیج در سال ۱۹۶۵ به اجرای «واریاسیون شماره ۳ [۱۰۹]»، با درک شخصی دیوید تودور[۱۱۰] از «واریاسیون شماره ۲ [۱۱۱]» پرداخت (Pritchett, 1996: 155–156)، و در «واریاسیون شماره ۵ [۱۱۲]» نیز، اجراها به طور همزمان با تصاویرِ به نمایش درآمده بر روی پرده تداخل می‌کردند. اما اوج دگرگونی در مفهوم همزمانی کیج را می‌توان در قطعه‌ی «سیرک موسیقی[۱۱۳]» (۱۹۶۷) مشاهده کرد»؛ اجرایی هنرمندانه، شامل رویدادهای همزمان و مستقل، که توسط چندین نوازنده به صورت کاملاً دلبخواه اجرا می‌شد، و به گفته‌ی خود کیج، تمام انواع موسیقی که پیش از آن تنها به صورت مجزا قابل شنیدن بود، در این قطعه، یک‌جا و به طور همزمان قابل شنیدن شده بود (Rønningsgrind, 2012: 25–29). در قطعه‌ی «گردهمایی[۱۱۴]» نیز، همانند بسیاری از آثار دیگر پس از این دهه، کیج از اجراگران می‌خواست تا به طور همزمان به اجرای دلخواهِ هر آنچه در ذهن دارند بپردازند. اوج آن را می‌توان قطعه‌ی «اچ پی اس سی اچ دی[۱۱۵]» (۱۹۶۹)، که کُلاژی از لایه‌های سرهم شده به صورت تصادفی بود (Husarik, 1983: 1)، و نمونه‌ای از همزمانی در مقیاس عظیم را در آثار این دوره‌ی کیج نشان می‌دهد، مشاهده کرد.

علی‌رغم شاخص بودن پارتیتورهای گرافیکی کیج، شاهد ظهور اندک و تدریجی پارتیتورهای متنی در آثار او هستیم (تصویر ۷)؛ چنانچه در کتاب «آواز (سولو برای صدا ۹۲–۳)[۱۱۶]»، این پارتیتورهای متنی علاوه بر ارجاع به همزمانی ادبیات و آواز، جنبه‌های اجرایی را نیز در بر می‌گیرد (تصویر ۷–ب و ج) (Petkus, 1986: 2).



تصویر۷ : الف– صفر دقیقه و صفر ثانیه (www.fondazionebonotto.org, 2016/08/10)؛ ب– سولو برای آواز ۶۱، ج– سولو برای آواز ۸۷ (Cage, 1970: 229–299)

بنابراین، در یک نگاه کلّی می‌توان اذعان داشت که کاربست تکنیک همزمانی کیج پیش از دهه‌ی ۱۹۶۰، با عاملی چون «رابطه‌ی خویشاوندی» (نظیر تکنیک آهنگسازی، ساختار ریتمیک و نُت‌نویسی یکسان) سنجیده می‌شود، به گونه‌ای که اجزای مستقل را با حفظ هویّت مستقل آن‌ها به کلیّت بدل می‌سازد؛ نظیر «موسیقی دوتایی»، که علی‌رغم تصنیف آن به طور مستقل توسط دو آهنگساز (جان کیج و لو هریسون[۱۱۷])، دارای سازبندی و ساختار یکسانی است که آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد، و یا «ده هزار چیز»، که قطعات آن از تکنیک آهنگسازی و نُت‌نویسی یکسانی بهره برده است و قابلیت اجرا به هر دو صورت مستقل یا همزمان را داراست، زیرا مرز میان قطعات کاملاً مشخص و تفکیک‌پذیر است و همچنان آهنگساز در ساخت قطعات حضور دارد. این ویژگی‌ها در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ با اندکی تفاوت ظاهر می‌شوند[۱۱۸]. در این قطعات علاوه بر «سازماندهی صوت»، جنبه‌های اجرایی نیز در نظر گرفته شده است. در واریاسیون شماره‌ی ۴ و ۵ نیز با حجم وسیعی از اصوات متنوع، از اصوات طبیعی گرفته تا اصوات تولید شده با تکنولوژی ضبط، نوار، تلویزیون و ... روبه‌رو هستیم که به وضوح از همزمانی اصوات محیطی و محدود قطعات «چهار دقیقه و سی و سه ثانیه»، «موسیقی آب» و حتی قطعاتی که در

آن رادیو به مثابه ابزار موسیقایی در نظر گرفته شده، فاصله گرفته است. اما این قطعات نیمه‌ی اول دهه‌ی ۱۹۶۰، همانند پلی، دستاوردها و تجارب همزمانی پیش از خود را به اواخر این دهه متصل می‌کند. آثاری نظیر «سیرک موسیقی» و «گردهمایی»، که نبود پارتیتوری مشخص و درخواست اجرایی دلخواه، بر نقش اجراگر/مخاطب تأکید ورزیده و برخلاف قطعاتی نظیر «ارائه‌ی همزمان رویدادهای نامرتبط»، «چهار دقیقه و سی و سه ثانیه» و «موسیقی آب»، گستره‌ی اصوات و رویدادهای غیر قابل پیش‌بینی و بی‌نهایتی را موجب می‌شود، که انعکاس دهنده‌ی نگرش جدید کیج به دنیا به عنوان مکانی سرشار از همزمانی است. شاید بدین دلیل است که همزمانی این دوره در نظر وی، با مفاهیمی همچون گروه‌های بزرگ، تکنولوژی و فراوانی پیوند خورده و اغلب در فضاهای اجرایی غیر سنتی، با حجم بالایی از مشارکت‌کنندگان شکل می‌گیرد و به گونه‌ای در یکدیگر تداخل می‌کنند که کلیّت اجزای مستقل آن، به سختی قابل تفکیک است. در اینجا عاملی که این اجزا را به کلیّتی یکپارچه بدل می‌سازد، «همزمانی به مثابه ارتباط[۱۱۹]» است، بدین معنا که اجرای آن‌ها در یک زمان مشخص (نه حتی ضرورتاً در مکانی یکسان)، عامل اصلی پیوند بخش-های مجزا با یکدیگر محسوب می‌شود (Pritchett, 1996: 154).

با توجه به موارد اشاره شده، شاید بتوان در کل، تکنیک همزمانی کیج را به دو دوره تقسیم کرد: دوره‌ی اول، پیش از ۱۹۶۰، که تکنیک‌های همزمانی وی دربرگیرنده‌ی سازماندهی صوت و گاهی کُنش‌های ساده و عام است، که همچنان مرز میان آن‌ها تفکیک‌پذیر، و عامل اصلی شکل‌دهنده به آن، «رابطه‌ی خویشاوندی» است، و آهنگساز در شکل‌گیری آن‌ها نقش عمده‌ای دارد. اما دوره‌ی دوم، اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، علاوه بر تداوم همزمانی دوره‌ی اول، مانند سازماندهی صوتی، با پُر رنگ‌تر شدن نقش رویداد و کُنش، همزمانی در گروه‌های بزرگ، مقیاس‌های عظیم و فضاهای غیر سنتی روی داده و با برجسته شدن نقش اجراگر و مخاطب، آهنگساز به حاشیه رانده شده و عدم امکان تفکیک مرز میان این همزمانی در اصوات و رویدادها، «همزمانی به مثابه ارتباط» را به عامل اصلی شکل‌دهنده به آن بدل می‌سازد. در حد فاصل این دو دوره، می‌توان نیمه‌ی اول دهه‌ی ۱۹۶۰ را به عنوان دوره‌ی گذار در نظر گرفت.

تأثیر جان کیج در ترکیب هنری فلاکسوس

همان‌گونه که بیان شد، ریشه‌های مشترک ایده‌های فلاکسوس و کیج، به سنت فوتوریست-دادا بازمی‌گردد، اما کلاس آهنگسازی تجربی کیج در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ را باید بر ارتباط میان کیج و فلاکسوس و توسعه‌ی رویکردهای هنری این جنبش مورد توجه قرار داد. «سازماندهی صوت» به عنوان مؤلفه‌ی اصلی دست‌یابی به همزمانی و نگرش به اصوات به عنوان موسیقی، به درک و پذیرش اصوات خارج از عرف پیشین و عمل بر علیه مفاهیم غربی در هنر منجر گشت و از طریق هنرآموزان وی، همچون پایک و ماکیوناس، به دیگر حوزه‌های هنر نیز توسعه یافت (Jung, 2013: 26-28; Fetterman, 2012: XV). رویکرد کیج در تدریس به‌گونه‌ای بود که شاگردانش را به سمت تجربه‌ی عملکردهای تصادفی در شکل‌های متفاوت موسیقی، اجرا و شعر سوق می‌داد (Breder & Busse, 2005: 27; Higgins, 2002: 1-2).

این آزادی عمل، به شکل‌گیری ایده‌ی ترکیب هنرها به عنوان مشخصه‌ی اصلی فلاکسوس انجامید، و در ابتدا به صورت کُنش‌های تئاتری و موسیقایی در هپنینگ‌ها، رویدادها، فستیوال‌ها و کنسرت‌های فلاکسوس ظاهر گشت. آن‌ها همچون کیج، که عمل خود را بر نقد سنت موسیقایی غربی قرار داده بود، رویکرد و روحیه‌ی آنارشیستی دادا را به دیگر حوزه‌های هنری توسعه دادند، با این تفاوت که رویکرد آن‌ها، همچون آثار پایک، بر بنیاد مفهوم همزمانی و «موسیقی کُنشی» کیج بنا شده بود. «موسیقی کُنشی»، به عنوان مرکز فعالیت‌های فلاکسوس، مُلهم از تأثیرات قطعه‌ی «چهار دقیقه و سی و سه ثانیه»ی کیج و

پارتیتور آن با واژه‌ی Tacet [۱۲۰]، به طور مستقیم یا غیرمستقیم، در بسیاری از رویدادهای آن‌ها انعکاس یافت. برای نمونه در «قطعه‌ی پیانو برای دیوید تودور شماره ۲» اثر یانگ (تصویر ۲-د)، اجراگر آغاز و پایان را با بالا و پایین بردن درپوش پیانو اعلام می‌کرد، یا پارتیتور «۳ قطعه پیانو» (۱۹۶۲) برشت (تصویر ۲-ج)، که دربرگیرنده‌ی «ایستادن، نشستن، قدم زدن» است. این کُنش‌ها حتی به شعرها، همچون «شعر کُنشی» ویلیامز نیز راه یافت (Waxman, 2010: 191-194).

اما نکته‌ی ظریف و حائز اهمیّت در تمایز میان آن‌ها، به مفهوم همزمانی کیج و ترکیب هنرها در فلاکسوس باز می‌گردد. عنصر تعیین‌کننده‌ی همزمانی کیج، پیش از دهه‌ی ۱۹۶۰، بر مفهوم سازماندهی صوت استوار بود و حتی در آثاری مانند «موسیقی آب» و یا «ارائه‌ی همزمان رویدادهای نامرتبط» نیز، علی‌رغم وجود جنبه‌های اجرایی و تأثیر بسیار آن‌ها بر فلاکسوس، همچنان توجه به شنیدن همزمان اصوات برای کیج در جایگاه رفیع‌تری قرار داشت و جنبه‌های تصویری آن نیز در پارتیتورهای گرافیکی وی شاخص بود. ولی برای فلاکسوس، جنبه‌ی اجرایی و کُنشی در نقطه‌ی کانونی قرار داشت؛ چنانچه در «سپاس: همزمانی برای مردم» (۱۹۶۰-۶۱) مَک لو، با وجود اشاره به تولید همزمان اصوات، کُنش و اجرا در آن اولویت دارد، و یا در «موسیقی مُنضم» (۱۹۶۱) برشت (تصویر ۲-ب)، که پنج قطعه پیانوی آن می‌تواند به صورت همزمان و یا پی در پی در هر ترکیبی اجرا شود، با وجود تشابه به همزمانی کیج در «ده هزار چیز»، عامل اجرایی در ترکیب هنری آن برجسته است. این تمایزات در اکثر آثاری که به وضوح نشان‌دهنده‌ی تأثیر ترکیب هنری فلاکسوس از همزمانی کیج است، قابل پیگیری می‌باشد؛ مانند انعکاس «پیانوی دستکاری شده» کیج در آثاری مانند «پیانوی پکپارچه» پایک، و «قطعه پیانو» برشت، که بر خلاف نیّت وی از کاربرد قطعات به منظور تغییر سونوریته، تنها جنبه‌های بصری و تزیینی این اشیا در ترکیب آن‌ها با یکدیگر مورد توجه بوده است (Shaw-Miller, 1996: 9-21). اما با وجود این تمایزات ظریف، در نیمه‌ی اول دهه‌ی ۱۹۶۰، انعکاس تأثیر همزمانی کیج در ترکیب هنرهای فلاکسوس غیر قابل انکار به نظر می‌رسد؛ چرا که هسته‌ی اولیه فلاکسوس نیز از کلاس‌های تجربی کیج سر بر آورده بود. اما این کلاس‌ها را می‌توان نه تنها بستری برای نوآوری فلاکسوس، بلکه نقطه‌ی عطفی برای تحولات بعدی مفهوم همزمانی کیج نیز در نظر گرفت، چنانچه توجه به جنبه‌های اجرایی، قوت‌بخش ایده‌ی ترکیب هنرهای فلاکسوس، در دو قطعه‌ی «پیاده‌روی آبی» و «موسیقی پیاده‌روی» کیج، که محصول همین کلاس‌هاست، مشاهده می‌شود.

اما از نیمه‌ی دوم دهه ۱۹۶۰ به بعد، ایده‌های دیگری در ترکیب هنرهای فلاکسوس جای می‌گیرند، که با نگاهی عمیق و فراجهانی به از میان بردن کامل مرزها می‌اندیشد؛ چنانچه در «هپنینگ سه کشور»، که در آن رویدادهای همزمانی در ۳ کشور مختلف روی می‌دهد، و یا «ورود سگ‌ها و چینی‌ها ممنوع» وُلف وُستِل، که در سرتاسر نیویورک به مدت ۱۴ روز به طول می‌انجامد، با هپنینگ‌هایی در مقیاس عظیم روبه‌رو هستیم که نمونه‌های آن را می‌توان در «سیرک موسیقی»، «گردهمایی» و «اچ پی اس سی اچ دی» کیج نیز مشاهده کرد؛ به گونه‌ای که مفهوم همزمانی کیج را با ایده‌ی «درهم‌تنیدگی» پیوند می‌دهد، بدین معنا که دیگر تفکیک صداها و تعیین مرز برای آن‌ها مفهومی ندارد، بلکه محو تدریجی مرزها در نگرش فلاکسوس، با مجاز شمردن ترکیب تمامی چیزها در قالب رویداد و ورود تکنولوژی‌های مدرن، به تدریج از جنبه‌های اجرایی و موسیقی کُنشی، که در اوایل شکل‌گیری فلاکسوس در اهمّ فعالیت‌ها جای داشت، کاست و ترکیب رسانه‌های قدیم و جدید، به ویژه در آثار پایک و وُستِل، به اشکال هنری جدیدی نظیر چیدمان و ویدیو منتهی گشت، و از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد، ترکیب هنرهای فلاکسوس را در مسیر جدیدتری قرار داد.

از دیگر نقاط قابل ذکر در این دوره، دگردیسی پارتیتورهای متنی فلاکسوس به پارتیتورهای بصری است که در طی آن، پارتیتورهای گرافیکی موسیقی، از جمله پارتیتورهای گرافیکی کیج، که دوره‌ی اوج خود را طی می‌کرد، بر پارتیتورهای رویداد، شعر و موسیقی فلاکسوس تأثیر گذارد. این دگردیسی در پارتیتور نیز به تدریج در آثار کیج، منتها در جهت عکس، روی می‌دهد. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، در «به کجا می‌رویم و چه کار می‌کنیم؟» کیج، با یک پارتیتور متنی، مشابه متن یک سخنرانی، روبه‌رو هستیم، و در «صفر دقیقه و صفر ثانیه» (تصویر ۷-الف) نیز، علاوه بر پارتیتوری متنی، با قطعه‌ای مشابه کُنش‌های موسیقایی فلاکسوس مواجه می‌شویم. این ترکیب پارتیتورهای متنی و کُنش‌های فلاکسوسی را به شکل همان سبک و سیاق رویدادهای نیمه‌ی اول دهه‌ی ۱۹۶۰ فلاکسوس، در برخی از قطعات «کتاب آواز (سولو برای صدا ۹۲-۳)» کیج در ۱۹۷۰ نیز می‌توان مشاهده کرد.

با توجه به مواردِ اشاره شده، شاید بتوان به طور کلّی ترکیب هنرهای فلاکسوس را به دو دوره‌ی متوالی تقسیم کرد: دوره‌ی اول، اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و نیمه‌ی اول دهه‌ی ۱۹۶۰، که شاهد شکل‌گیری فلاکسوس و شکوفایی ایده‌ی ترکیب هنرها با محوریت «موسیقی کُنشی» هستیم، که در قالب هپنینگ‌ها، رویدادها، اشعار و هر آنچه مُلزم به اجرا و کُنش بود ظهور یافت، و ایده‌ی مرکزی ترکیب‌های هنری این دوره، چنانچه در پارتیتورهای متنی آن‌ها نیز نمود می‌یابد، مفاهیمی ساده و بی‌پیرایه و رویدادهایی مختصر است و شاید بدین دلیل، همچنان مرز میان آن‌ها قابل تفکیک می‌باشد. توجه به سازماندهی صوت و عناصر سمعی-بصری، تردیدی در مورد تأثر آن‌ها از مقوله‌ی همزمانی کیج، به عنوان عاملی برای ترکیب هنرها در این دوره، باقی نمی‌گذارد.

دوره‌ی دوم، نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد، ایده‌ی مرکزی ترکیب هنرهای فلاکسوس به سمت ترکیب رسانه‌ها و تکنولوژی مدرن در مقیاس عظیم، مفاهیم عمیق و جهانی گرایش می‌یابد، تا جایی که با فروپاشی مرز هنرها، اشکال هنری جدیدی به معرض ظهور می‌رسند. این تحولات، به دگردیسی پارتیتورهای متنی به پارتیتورهای بصری در فلاکسوس نیز می‌انجامد، به گونه‌ای که در آن‌ها نیز تفکیک مرزهای هنری و یا تشخیص نوع پارتیتور (موسیقی، رویداد، شعر) با دشواری روبه‌رو است. ترکیب‌های این دوره‌ی فلاکسوس را علاوه بر آنکه می‌توان با تحول و دگردیسی مفهوم همزمانی کیج در این دوره هم‌راستا دانست، شاید بتوان در برخی موارد نظیر اجرا، مقیاس‌های عظیم و پارتیتورهای رویداد، تأثیرگذار بر همزمانی کیج نیز برشمرد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان می‌دهد که از بُعد تاریخی، ترکیب هنرها در فلاکسوس را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد؛ دوره‌ی اول که از زمان شکل‌گیری هسته‌ی اولیه فلاکسوس در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ تا نیمه‌ی اول دهه‌ی ۱۹۶۰ را در بر می‌گیرد، شامل ترکیبات ساده با مفاهیمی عام است که کُنش و اجرا، به عنوان کانون مرکزی آن شناخته شده و تفکیک مرز میان هنرها همچنان امکان‌پذیر است، چنانچه پارتیتورهای متنی آن، به سادگی انعکاس دهنده‌ی رویکردهای این دوره است. دوره‌ی دوم، از نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد می‌باشد، که دربرگیرنده‌ی ترکیبات پیچیده و عظیم با ایده‌هایی مفهومی و عمیق است، که دیگر نه کُنش اجراگر، بلکه به طور خاص، کُنُش مخاطب نیز اهمیّت می‌یابد و هنرها به گونه‌ای در هم تنیده می‌شوند که دیگر مرز میان آن‌ها تفکیک‌پذیر نمی‌باشد. در این دوره شاهد ظهور پارتیتورهای تصویری فلاکسوس نیز هستیم.

از لحاظ تحلیلی نیز، با تاثیر و تأثر متقابل ترکیب هنرهای فلاکسوس بر مفهوم همزمانی کیج و

نوعی وارونگی در دگردیسی پارتیتورهای آن‌ها نسبت به یکدیگر مواجه هستیم، به گونه‌ای که در نیمه‌ی اول دهه‌ی ۱۹۶۰ شاهد تأثیرپذیری ترکیب هنرهای فلاکسوس از مفهوم همزمانی دوره‌ی اول کیج، در زمینه‌ی سازماندهی صوت و توجه به عناصر سمعی-بصری، هستیم، که به موسیقی کُنشی در کانون نگرش فلاکسوس می‌انجامد. اما از نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۶۰، همزمان با تغییر در نگرش فلاکسوس نسبت به ترکیب هنرها، همزمانی کیج نیز دستخوش تحولاتی می‌گردد و تا اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، هم‌راستا با فلاکسوس پیش می‌رود. اما در برخی موارد، می‌توان بر تأثیرات فلاکسوس بر همزمانی کیج اذعان داشت. علاوه بر آن، در دگردیسی پارتیتورهای فلاکسوس و کیج با نوعی وارونگی در تأثیر و تأثر آن‌ها نسبت به یکدیگر مواجه هستیم، به گونه‌ای که پارتیتورهای متنی فلاکسوس در دوره‌ی دوم، به تأثیر از کیج، به پارتیتورهای بصری بدل می‌گردد، در صورتی که در مسیری معکوس، پارتیتورهای گرافیکی کیج، به پارتیتورهای متنی در کتاب آواز متمایل می‌شود، چنانچه در آن، انعکاس فلاکسوس بدیهی به نظر می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

۱. Fluxus، از ریشه‌ی لاتین flow به معنای سیال، متغیر و flux، به معنای وضعیت دایم‌التغییر برمی‌گردد. فلاکس، علاوه بر هفده معنی، به عنوان اسم، فعل و صفت نیز وجود دارد. انتخاب ماکیوناس، از روی عمد، به ماهیت گریزان و مبهم فعالیت‌ها و ایده‌های این گروه اشاره داشت. اصطلاح فلاکسوس در ۱۹۶۱ توسط وی برای عنوان مجله‌ی باشگاه فرهنگی لیتوانی در نیویورک ابداع شد. اما به زودی برای توصیف فعالیت‌های مربوط به هنرمندان پیرو دیدگاه‌های وی استفاده شد (Shaw-Miller, 1996: 22).

2. John Cage (1912-1992) آهنگساز آمریکایی، پیشگام در موسیقی شانس، موسیقی الکترونیک و استفاده‌ی غیرمعمول از ابزار موسیقی

3. Event

۴. Indeterminacy از منظر کیج: قابلیت یک قطعه برای اجراهای کاملاً متفاوت (Pritchett, 1996: 108)، دارای عدم تعّین در ترکیب‌بندی یا اجرا: موسیقی‌ای که به صورت اتفاقی انتخاب شده باشد یا اجرای آن به دقت تعیین نشده باشد (Simms, 1986: 357).

۵. کلاس‌ها در مدرسه‌ی پژوهش‌های اجتماعی نیویورک برگزار می‌شد و شامل افرادی چون جُرج برشت، آل هانسون، دیک هیگینز، اسکات هاید، آلن کاپرو، و فلورِنس تارلو، با ملاقات مکرر جکسون مک لو -شاعر فلاکسوس-، و دیدارهای گاه به گاه هنرمندان دیگری چون هارِوی گراس، جُرج سگال، جیم داین، لَری پونز و لامونته یانگ بود (Higgins, 2002: 1).

۶. Happening اجرا، رویداد یا واقعه‌ای که به عنوان هنر ارزیابی گردد

7. Allan Kaprow (1927-2006) هنرمند معاصر آمریکایی، پیشرو هنر اجرایی و مبدع هپنینگ

8. Reuben Gallery

9. 18 Happening in 6 Parts

10. Action collages

۱۱. Dé-collage، مفهومی در تقابل با کُلاژ. دکُلاژ با حذف و برش قطعاتی از اثر اصلی، اثر جدید را پدید می‌آورد. وستل در ۱۹۵۴ آن را برای توصیف فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی به کار بُرد که ارزش‌های برونی را می‌شکند و آن را با تفکر (به عنوان یک کارکردِ -به زعم وی- دور شده از رسانه) جایگزین می‌سازد. او کارهایش را دکول/اژ رویدادی (Dé-coll/age-Happening) نیز می‌نامید.

12. Wolf Vostell (1932-1998) نقاش و مجسمه‌ساز آلمانی، پیشگام در هنرچیدمان و ویدیو آرت

13. Art and Activity Diagrams (1954-1974)

۱۴. ماکیوناس آن‌ها را «فستیوال موسیقی کاملاً جدید» می‌نامید. این کنسرت‌های معرّف ظهور فلاکسوس، در سال ۱۹۶۲ و ابتدا در ویسبادِن آلمان برگزار شد، اما در این زمینه اختلافاتی نیز در میان هنرمندان حاضر در کنسرت ویسبادِن وجود داشت. امت ویلیامز ویسبادن را اجرایی ساده دانسته و طرح فلاکسوس را به لامونته یانگ نسبت می‌دهد (Hoff Berg, 1998)؛ هیگِینز

آن را متعلق به چهار سال قبل از آن و نتیجه‌ی طبیعی تغییر دیدگاه هنرمندان به دنیا می‌دانست (Higgins, 1997: 87)؛ کِن فرایدمَن نیز فلاکسوس را نه یک رویداد مجرد، که آزمایشگاهی در جریان از ایده‌ها و کُنش اجتماعی می‌دانست (Friedman, 1998: ix–x). فستیوال‌ها تا سال ۱۹۶۵ ادامه می‌یابد. برای آگاهی از سیر تاریخی آن رجوع شود به: (Berghaus, 2005: 111–113).

15. George Maciunas (1931–1978) هنرمند آمریکایی لیتوانی تبار، پایه‌گذار فلاکسوس

16. Michael Stanley Kirby (1931–1997) استاد نمایش در دانشگاه نیویورک

۱۷. این جنبش بینارشته‌ای، اجرا، تئاتر، مجسمه، چیدمان، طراحی، گرافیک، شعر، هنر پُستی و موسیقی را در بر می‌گیرد (Kelly, 2009: 118).

18. Ben Vautier (1935–) هنرمند فرانسوی، عضو فلاکسوس

19. Anti–Art

۲۰. Neo–Dada in Music, Theatre, Poetry, Art. این بیانیه در کنسرت «جشنواره‌ی تابستانی کوچک: بنا بر نظر جان کیج»، شامل اجراهایی از آثار موسیقایی جدید هیگینز، ماکیوناس، بِن پترسون و تری رایلی ارائه شد و اغلب به عنوان اولین بیانیه‌ی فلاکسوس در نظر گرفته می‌شود (Berghaus, 2005: 115).

۲۱. Fluxus Diagrams؛ برای مشاهده‌ی نمودارها رجوع شود به:
www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/charting_fluxus

۲۲. Readymade

23. Henri–Robert–Marcel Duchamp (1887–1968) نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی، از پیشگامان دادا، حاضر– آماده از نوآوری‌های او محسوب می‌شود

۲۴. برای مطالعه‌ی بیشتر رجوع شود به: Duchamp, M. (1957). The Creative Act (Convention of the American Federation of the Arts, Houston

۲۵. برای مطالعه‌ی بیشتر رجوع شود به: Smith, O. F. (1998). Fluxus: The history of an attitude. San Diego: San Diego State University Press

۲۶. برای لیست فستیوال‌ها و کنسرت‌ها که توسط ماکیوناس در ۱۹۶۵ گردآوری شده رجوع شود به: www.fondazionebonotto.org/fluxus

27. Kristine Stiles (1947– ...) مورخ تاریخ هنر فرانسوی، متخصص در هنر معاصر

28. Dick Higgins (1938–1998) آهنگساز و هنرمند انگلیسی، عضو فلاکسوس و مبدع کلمه‌ی «بینارسانه»

29. Intermedia

۳۰. برای مطالعه‌ی بیشتر رجوع شود به: Higgins, Dick & Higgins, Hannah. (2001). Intermedia, Leonardo, 34(1): 49–54

31. Draw a Straight Line and Follow it (1960) قطعه‌ای در مجموعه آهنگ‌های 1960 او که به باب موریس تقدیم شده بود

32. La Monte Thornton Young (1935–...) آهنگساز آوانگارد آمریکایی، مبدع آهنگسازی مینیمالیستی

33. Jackson Mac Low (1922 2004) شاعر، آهنگساز و نمایشنامه‌نویس آمریکایی. شهرت او به دلیل شعرخوانی اتفاقی و آهنگسازی اتفاقی است

34. Word, Event, Exit (1961)

35. George Brecht (1926 –2008) هنرمند مفهومی و آهنگساز آمریکایی

36. Nam June Paik (1932 –2006) هنرمند آمریکایی کُره‌ای، بنیانگذار ویدئو آرت

37. Zen for Head (1962) 1961 رویداد فلاکسوس در موزه‌ی گوگنهایم با الهام از قطعه‌ی دهم آثار آهنگسازی سال لامونته یانگ

۳۸. از دیگر قطعات: «رویدادهای سه لامپ»، «دو رویداد وسیله‌ی نقلیه» (۱۹۶۱) و «رویداد سوراخ کلید» (۱۹۶۲) برشت، «قطعه‌ی خیابان» و «پیشنهاد» (۱۹۶۲) آلیسون نولز، «تئاتر برای مرد فقیر» (۱۹۶۱) پایک، «قطعه‌ی نوار» (۱۹۶۳) یوکو اونو، که اجراهای ترکیبی با اصوات نهفته در پس‌زمینه‌ی آن است. کُنش‌های متعاقب این اجراها به عنوان موسیقی –نه در معنای متداول آن– محسوب می‌شوند (Shaw–Miller, 1996: 9).

39. Incidental Music (1961) نوعی از موسیقی به انضمام هنرهای دیگری چون تصویر، نمایش یا عناصر دیگر.

40. Piano Piece (1962)

41. Piano Pieces for David Tudor #2 (1960)

42. Danger Music #2 (1961)

43. Suite for Transistor Radio(1963) اثری تحت تأثیر محیط جنگ سرد،

۴۴. از دیگر قطعات: «موسیقی آبریز» (۱۹۵۹) و «سولو برای ویولُن، ویولا، ویولُنسل یا کنترباس» (۱۹۶۲) برشت، «کمپوزیسیون» (۱۹۶۰) لامونته یانگ، و «سولو برای رهبر ارکستر» (۱۹۶۵) جُرج ماکیوناس، که با ترکیب اجرا و موسیقی، جنبه‌های سمعی و بصری را در هم نوردیدند.

45. Destruction

46. Solo for Violin (for Sylvano Bussotti) (1962)

۴۷. پایک عقیده داشت که تخریب همان‌قدر مهم است که ساختن اهمیّت دارد.

48. Action with a Violin on a String (1961) کشیدن یک ویولن در پشت سر خود به منظور ایجاد صدا به روشی متفاوت

49. One for Violin Solo (1962) بالابردن آرام یک ویولُن برای مدت پنج دقیقه بر روی صحنه

50. Piano Integral (1958–63) ترکیب پیانو دیواری با اشیای مختلف

51. Piano Piece #2 (1962) قرار دادن یک گلدان گل بر روی پیانو در حین اجرا

52. Finger Box (1963) یک مجموعه‌ی اتفاقی از مکعب‌های کوچک با سوراخی به اندازه‌ی یک انگشت بر روی یک وجه که برای درک کامل باید لمس می‌شدند

53. Ay–O, Takao Iijima (1931) هنرمند ژاپنی با نام هنری ای–اُ، از اولین افراد جنبش فلاکسوس

54. Composition #2 (1960)

55. Drip Music (1963) قطعه‌ی موسیقی که با ریختن آب به درون ظروف اجرا شد

56. Event Scores

57. Flux Box جعبه‌های کوچک طراحی ماکیوناس، شامل کارت و اشیایی از کریستو، یوکو اونو و جورج برشت، که نمونه‌ی اول آن در 1964 و فلاکس باکس2 در 1966 منتشر شد

58. Flux Kit نمونه‌ی تولید شده توسط بن و رابرت واتز که پیوست محسوب می‌شد

59. Action Poet شعری پر انرژی و نامتعین که با صدای بلند و تأکید بر احساسات درست درون شعر خوانده می‌شود

60. Robert Filliou (1926–1987) هنرمند فلاکسوس فرانسوی، فیلمساز، مجسمه‌ساز و طراح رویداد

61. Roulette Poem (1962)

62. Emmett Williams (1925–2007) شاعر و هنرمند بصری آمریکایی

63. ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ (1963)

64. A 3 Country Happening (1966) رویدادی که در نیویورک، برلین و بوئنس آیرس اجرا شد

65. Marta Minujin (1943–…) هنرمند کانسپچوال برزیلی

66. Dogs and Chinese Not Allowed (1966)

67. Mieko (Chieko) Shiomi (1938–…) هنرمند و آهنگساز ژاپنی

68. Spatial Poem قطعات شعری که چشم خواننده را به گردش درآورده و به او حس ادراک فضایی می‌دهد

69. Short Piano Pieces (1980)

70. Graphises (1966–1995)

71. Ready–made Notations

72. Vocabularies

73. A Notated Vocabulary for Eve Rosenthal (1978)

74. The Poem as Picture and Vice Versa

۷۵. برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به: www.emmett–williams.com

۷۶. Gatha، مجموعه‌ای با پایان باز از پارتیتورهای اجرایی شفاهی و شعرهای بصری که در ژانویه‌ی ۱۹۶۱ آغاز شد و دربرگیرنده‌ی واژگانی است که به عنوان پارتیتورهای چند رسانه‌ای، در جهاتی متفاوت در صفحه‌ای شطرنجی نوشته شده‌اند و اجراگر در اجرای آنها کاملاً آزاد است (Low, 1979).

77. Action Music

۷۸. او علاوه بر معرفی معنویت ذن به هنر آمریکایی و فرهنگ عمومی، بر دنیای شعر، موسیقی، رقص، نقاشی، گرافیک و ویدئوی پس از خود تأثیر بسیاری نهاد (David, 1992: 220). تحصیل آهنگسازی را در ۱۹۳۱ نزد ریچارد بولینگ آغاز و نزد هِنری کاوِل و آدولف وایز ادامه داد. در ۱۹۳۶ به تحصیل کنترپوان و اصول تجزیه و تحلیل نزد شوئنبرگ

پرداخت، اما بعدها نوآوری در ریتم بدل به مهم‌ترین موضوع برای وی شد (Gagné, 2011: 53–55).

۷۹. Silence: Lecture and Writings، مجموعه مقالات و سخنرانی‌های کیج از ۱۹۳۹ تا ۱۹۶۱، که علاوه بر ترسیم ریشه‌های فکری کیج و تلاش وی برای نوآوری، نشانگر توجه بصری کیج در نگارش موسیقی و گریز از قواعد مرسوم آن نیز می‌باشد.

80. Simultaneity سیمولتانه یا همزمانی رنگی، پایه‌ی سبک اورفیسم در نقاشی را تشکیل می‌دهد

81. Simultaneous Presentation of Unrelated Events

82. Black Mountain College

۸۳. Happening در هنرهای اجرایی به واقعه، موقعیت یا اجرایی که به صورت غیر خطی، برنامه‌ریزی نشده، نامتعین و با مشارکت مخاطب رخ می‌دهد گفته می‌شود.

۸۴. Prepared Piano. پیانویی که به منظور دستیابی به سونوریته و کیفیت صوتی متفاوت، اشیایی همچون گیره، پارچه، چنگال و ... را به تناسب نیاز آهنگساز میان یا روی سیم‌های آن قرار دهند. به نظر می‌رسد که کار او از Tone-row شوئنبرگ و Piano-string هنری کاوِل الهام گرفته شده باشد. کیج در زمان همکاری با گروه رقص مدرسه‌ی کُرنیش، قطعه‌ای برای همنوازی گروه سازهای کوبه‌ای نوشته بود، اما به دلیل عدم امکان استقرار گروه کوبه‌ای در سالن، به منظور جایگزینی یک پیانیست بجای تمام نوازندگان کوبه‌ای، دست به تجربه و قرار دادن صفحاتی فلزی بر روی سیم‌های پیانو زد. اوج این ابتکار او را می‌توان در اثر سونات‌ها و اینترلودها (Sonatas and Interludes)، حد فاصل ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۸ مشاهده کرد (Leach, 2014: 109).

85. Double Music

86. Credo in Us

۸۷. Merce Cunningham (۱۹۱۹–۲۰۰۹) رقصنده و طراح رقص آمریکایی؛ پیشرو در رقص مدرن

۸۸. کیج در سال ۱۹۳۸ برای اولین بار مرس کانینگهام را در مدرسه‌ی کُرنیش سیاتل ملاقات کرد.

۸۹. برای مطالعه‌ی بیشتر در مورد ترکیب صدا و حرکت و رویکرد همزمانی کیج به آنها رجوع شود به:
CAGE, J. (2011). Silence: Lectures and Writings, Wesleyan University Press, pp. 86–97.

۹۰. مورخ هنر، پاملا لی، در اثر خود «فوبیای زمان: زمان در هنر دهه‌ی ۱۹۶۰»، علاقه و وسواس کیج به زمان را به شرایط حاکم میان هنرمندان آن دوره نسبت داده و ادعا می‌کند که هنرمندان این دهه وسواسی شدید نسبت به زمان، با اندازه‌گیری زمان و یا متغیرها نشان می‌دهند. کیج نیز به دلیل قرارگیری در این موقعیت و نگرش او نسبت به تکنولوژی، به ویژه در زمینه‌ی ضبط صدا، به این موضوع توجه داشت است (Lee, 2004: XII).

91. Williams Mix (1952)

۹۲. برای مطالعه‌ی بیشتر درباره‌ی ۱۴ قطعه، حدفاصل ۱۹۴۲ تا ۱۹۹۱ رجوع شود به:
Pagnutti, A.(2013). Receptive Combines, Compositions, and Crowds

93. Imaginary Landscape No. 4 (March No. 2), for 12 Radios, 24 Performers and a Conductor (1951)

94. Speech for 5 Radios and Newsreader (1955)

95. Radio Music, for 1 to 8 Performers Using Radios (1956)

96. Silence: Lecture and Writings (1961)

97. Water Music for pianist using various objects (1952). در این قطعه علاوه بر نواختن فواصل کهن موسیقایی (اکتاوها، پنجم‌ها و ...)، نوازنده‌ی پیانو رهنمودهایی برای اصوات غیرموسیقایی از طریق ریختن آب، روشن و خاموش کردن رادیو و ... دریافت می‌کند.

98. 4′33″ for any Instrument or Combination of Instruments (1952)

99. The Ten Thousand Things، شامل قطعاتی چون 31′ 57.9864” for a Pianist (1954), 26′ 1.1499” for a String Player (1955), and 27′ 10.554” for a Percussionist (1956), 34′ 46.7 76” for a Pianist (1954), 31′ و .... می‌باشد. هر اثر با طرح ریتمیک مکانی پیچیده‌ای، در درون یک کلان‌ساختار طراحی و به صورت گرافیکی نُت‌نویسی شده است. قطعات به صورت Duration Pieces با ساختار زمانی دارای دقت هزارم ثانیه‌ای هستند که کیج بخش‌های ضروری آن را با نقطه‌چین عمودی مشخص ساخته‌است.

100. Graphic Notation

101. Toshi Ichiyanagi (1933–...) آهنگساز آوانگارد ژاپنی

102. “Walk Music”, for Piano & Various Objects (1958)

103. “Water Walk”, a Work for a TV Show for One Performer with a Variety of Objects (1959)

104. Organization of Sound

105. Where Are We Ggoing? And what Are We Doing? Composed Lecture (1960–61)

۱۰۶.برای مطالعه‌ی متن سخنرانی‌ها رجوع شود به: CAGE, J. (2011). Silence: Lectures and Writings, Wesleyan University Press. pp.194–259.

107. 0',00" (1961)

108. Interpenetration

109. Variation#3

۱۱۰.تودور در دهه‌ی ۱۹۵۰ نقش مهمی در گسترش و بلوغ موسیقی کیج ایفا کرد. دقت وسواس‌گونه‌ی او به جزییات، درکش از مشکلات حین اجرا، و درک سخت آثار کیج که به طور اختصاصی برای او نوشته شده بود، او را وادار می‌ساخت که خودش از روی قطعه اشکالی را با نُت و حتی تصاویر گرافیکی بازنویسی نماید، که بی‌شک در قطعه‌ی کنسرت برای پیانو و ارکستر مقوله‌ی بسیار مهمی تلقی می‌شد. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به: www.newmusic-box.org/articles/cage-tudor-concert-for-piano-and-orchestra

111. Variation#2 (1962)

112. Variation#5 (1965)

113. Musicircus (1967)

114. Reunion (1968)

115. HPSCHD

116. Song Book (Solos for Voice 3-92),1970, Two Volume

117. Lou Silver Harrison (1917–2003) آهنگساز آمریکایی

۱۱۸.در قطعاتی نظیر «به کجا می‌رویم؟ و چه کار می‌کنیم؟»، «صفر دقیقه و صفر ثانیه»، و یا اجرای همزمان واریاسیون شماره ۳، با درک شخصی تودور از واریاسیون شماره ۲، که یادآور تکنیک همزمانی ده هزار چیز است.

119. Simultaneity-as-relationship

۱۲۰.معادل ایتالیایی واژه‌ی سکوت. به دلیل همین واژه، این قطعه به سکوت (Silence) نیز مشهور است.

منابع

- Bartolozzi, M.M.L. (2000). Wolf Vostell: (1932-1998): Nerea.
- Berghaus, G. (2005). Avant-garde Performance: Palgrave Macmillan.
- Bernstein, David W, & Hatch, Christopher. (2010). Writings through John Cage›s music, poetry, and art: University of Chicago Press.
- Breder, H. & K. P. Busse. (2005). Intermedia. Books on Demand.
- Brill, D. (2010). Shock and the Senseless in Dada and Fluxus: Dartmouth College Press.
- Bohn, W. (2010). Reading visual poetry. Fairleigh Dickinson University Press, New Jersy.
- Cage, John. (1970). Song books: solos for voice 3-92 (Vol. 1): Henmar Press.
- Cage, John. (2011). Silence: lectures and writings: Wesleyan University Press.
- David, Revill. (1992). The Roaring Silence. John Cage: A Life: New York, Arcade Publishing.
- Décaudin, Michel .(1977). Album Apollinaire, Gallimard, Paris.
- Dezeuze, A. (2005). Brecht for Beginners, George Brecht events: A Heterospective: Surrealism.
- Duchamp, M. (1957) The Creative Act (Convention of the American Federation of the Arts, Houston
- Fetterman, W. B. (1991). John Cage's theatre pieces: notations and performances. University Micro-films.

- Fetterman, W. B. (2012). John Cage's Theatre Pieces, Routledge.
- Filliou, Robert. (1967). A Filliou sampler: Something Else Press.
- Friedman, Ken. (1998). The Fluxus Reader.
- Friedman, K., O. F. Smith & L. Sawchyn .(2002). The Fluxus performance workbook.
- Gagné, Nicole V. (2011). Historical dictionary of modern and contemporary classical music: Scare-crow Press.
- Harren, N. (2015). The Crux of Fluxus: Intermedia, Rear-guard. Living Collections Catalogue, 2.
- Higgins, Dick. (1979). A Child's History of Fluxus. Horizons: The Poetics and.
- Higgins, Dick. (1997). Modernism Since Postmodernism: Essays on Intermedia: San Diego State University.
- Higgins, Dick, & Higgins, Hannah. (2001). Intermedia. Leonardo, 34(1), 49-54.
- Higgins, Hannah. (2002). Fluxus experience: University of California Press.
- Hoffberg, Judith A. (1998). Interview with Emmett Williams. Umbrella, 21(1).
- Husarik, Stephen. (1983). John Cage and Lejaren Hiller: HPSCHD, 1969. American Music, 1-21.
- Jaeger, P. (2013). John Cage and Buddhist Ecopoetics: John Cage and the Performance of Nature: Bloomsbury Academic.
- Jenkins, Elliott. (2016). A Post-Fluxus Island: Red Fox Press and Post-Fluxus Artistic Practices.
- Johnson, Steven. (2012). The New York Schools of Music and the Visual Arts: Routledge.
- Jung, H. (2013) Twentieth century American experimental music and arts.
- Kellein, Thomas, & Hendricks, Jon. (1995). Fluxus: Thames and Hudson London.
- Kelly, C. (2009). Cracked Media: The Sound of Malfunction: MIT Press.
- Kirby, Michael. (1965). The New Theatre. The Tulane Drama Review, 10(2), 23-43.
- Kotz, Liz. (2001). Post-Cagean Aesthetics and the" Event" Score. October, 95, 55-89.
- Leach, Brenda Lynne. (2014). Looking and Listening: Conversations Between Modern Art and Mu-sic: Scarecrow Press.
- Lee, Pamela M. (2004), Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s,Cambridge, MA: MIT Press, Massachuset
- Low, Jackson Mac. (1979). Performance Instructions: "1st Sharon Belle Mattlin Vocabulary Cross-word Gatha" & "Free Gatha 1". Chicago Review, 30(3), 113-116. doi: 10.2307/25303871.
- Maciunas, George. (1962). Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art. read by Arthur C. Caspari at the Fluxus concert "Après John Cage," Wuppertal, West Germany, 9, 214-225 .
- Maciunas, George. (1963). Fluxus Manifesto. Fluxus Preview Review(1).
- Maciunas, G. (1966). Expanded Arts Diagram. Film Culture, 43.
- Mitchell, R., & Thurtle, P. (2004). Data Made Flesh: Embodying Information: Routledge.
- Pagnutti, A. (2013). Receptive Combines, Compositions, and Crowds: The Radio-Works of Robert Rauschenberg and John Cage. SOTHEBY›S INSTITUTE OF ART-NEW YORK.
- Petkus, Janetta. (1986). The Songs of John Cage (1932-1970).

- Pritchett, J. (1996). The Music of John Cage: Cambridge University Press.
- Rebstock, M., & Roesner, D. (2012). Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes: Intellect (UK).
- Revich, A. (2007). Fluxus Vision: Lulu.com.
- Rønningsgrind, Guro. (2012). Meaning, Presence, Process: The Aesthetic Challenge of John Cage's Musicircus: Norges teknisk–naturvitenskapelige universitet, Det humanistiske fakultet, Institutt for musikk.
- Sandford, M. (2003). Happenings and Other Acts: Taylor & Francis.
- Shaw–Miller, Simon. (1996). 'Concerts of everyday living': Cage, Fluxus and Barthes, interdisciplinarity and inter–media events. Art History, 19(1), 1–25.
- Shingler, Kathrine. (2012), Visual–verbal encounters in Cendrars and Delaunay's La Prose du Transsibérien,www.reading.ac.uk, retived: 2015/05/14.
- Shiomi, Mieko. (1976). Spatial Poem: No. 1–no. 9 (1965–1975): Invitation Letters: publisher not identified.
- Simms, Bryan R. (1986). Music of the twentieth century: an anthology: Wadsworth.
- Smith, Hazel. (1993). Performance, Improvisation And Technology: American Contemporary Avant–Gard Poetry. Australasian Journal of American Studies, 12(2), 15–31.
- Smith, O. F. (1998). Fluxus: The history of an attitude. San Diego: San Diego State University Press.
- Stiles, K. (1993). Between Water and Stone; Fluxus Performance, A Metaphysics of Acts. In E Armstrong and J Rothfuss (Eds.), In the Spirit of Fluxus (pp. 62–99). Minneapolis: Walker Art Center.
- Sun, C. (2013). Review: Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young by Jeremy Grimshaw. Journal of the American Musicological Society, 66(1), 318–322.
- Waxman, Lori. (2010). A few steps in a revolution of everyday life: Walking with the Surrealists, the Situationist International, and Fluxus. New York University.
- Weibel, Peter (2016). Beuys Brock Vostell: Aktion. Partizipation. Performance, Berlin, Hatje/Cantz
- Zurbrugg, N. (2004). Art, Performance, Media: 31 Interviews: University of Minnesota Press.

Received: 8 Oct 2016
Accepted: 20 Apr 2017

The Role of the John Cage Concept of Simultaneity in the Blending of Arts in the Fluxus Movement (Case Study: 1950–60s)

Zahra Akhoundi, M.A. student of Art studies, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Reza Afhami, Associate Professor, Deparement of Art studies, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Abstract

This research examines the development of the blending of arts and the blurring of their boundaries in Fluxus International Art Movement. Fluxus, the core of which was formed in the experimental composition classes of John Cage, included artists who employed diverse artistic media based on similarities of arts, to create various works with infinite possible interpretations. This collage–like and blended character, which dominates all Fluxus works, is evident in first Fluxus festivals and concerts conducted by George Maciunas, the self–proclaimed leader of the group, as well as in wide activities by other members in various fields. Dick Higgins considers this character the central feature of Fluxus works and refers to it as intermedia. Higgins' intermedia schema conveys the view of Fluxus that there are no limitations neither on blending experiences from artistic fields with different levels nor on presenting a classification of the blending of arts itself, as the presence of Action Music in the center of this schema emphasizes its importance in the views of Fluxus. Thus, the present study intends to highlight the legacy inherited by Fluxus and the influence of early twentieth–century artistic traditions such as Futurism and Dadaism on Fluxus in the manifestos and diagrams of George Maciunas as well as on Higgins' intermedia classifications of Fluxus activities. This paper seeks to identify the concepts that have influenced the necessity and possibility of blending arts in Fluxus and explore their evolution with the gradual development of Fluxus. The objective is revealing the perspective of Fluxus on the blending of arts and the development of this perspective during 1950s and 1960s. The research employs a descriptive–analytical method. It relies on library resources specially the writings and records of Fluxus activities.

The history of Fluxus involves two periods in the blending of arts. From late 1950s to the first half of 1960s, we can see the formation and flourishing of the idea of blending arts with a focus on Action Music that involves blends with simple, general, and concise actions. Therefore, the boundaries between arts are still clear. The blending of arts in this period, considering the tendency of Fluxus toward organization of sound and audio–visual elements, indicates the influence "simultaneity" from Cage's first period. Starting from the second half of 1960s, the blending of arts inclines toward large–scale blending of modern media and technologies, and toward deep and global concepts. Therefore, it seems impossible to distinguish arts. The blending of arts in this period coincides with the development of "simultaneity" during Cage's second period and in some cases, such as large–scale performance and use of some modern media, its impact on Cage's concept of simultaneity should be acknowledged. We also witness an inverse interplay in the transformation of the scores of Fluxus and Cage. So that the text scores of Fluxus in the second period, under the influence of Cage, tend toward visual scores, while Cage's graphic scores tend toward the text scores of Song Book where the impact of Fluxus on Cage is visible.

Keywords: Fluxus Movement, Blending of Arts, Intermedia, John Cage, Simultaneity