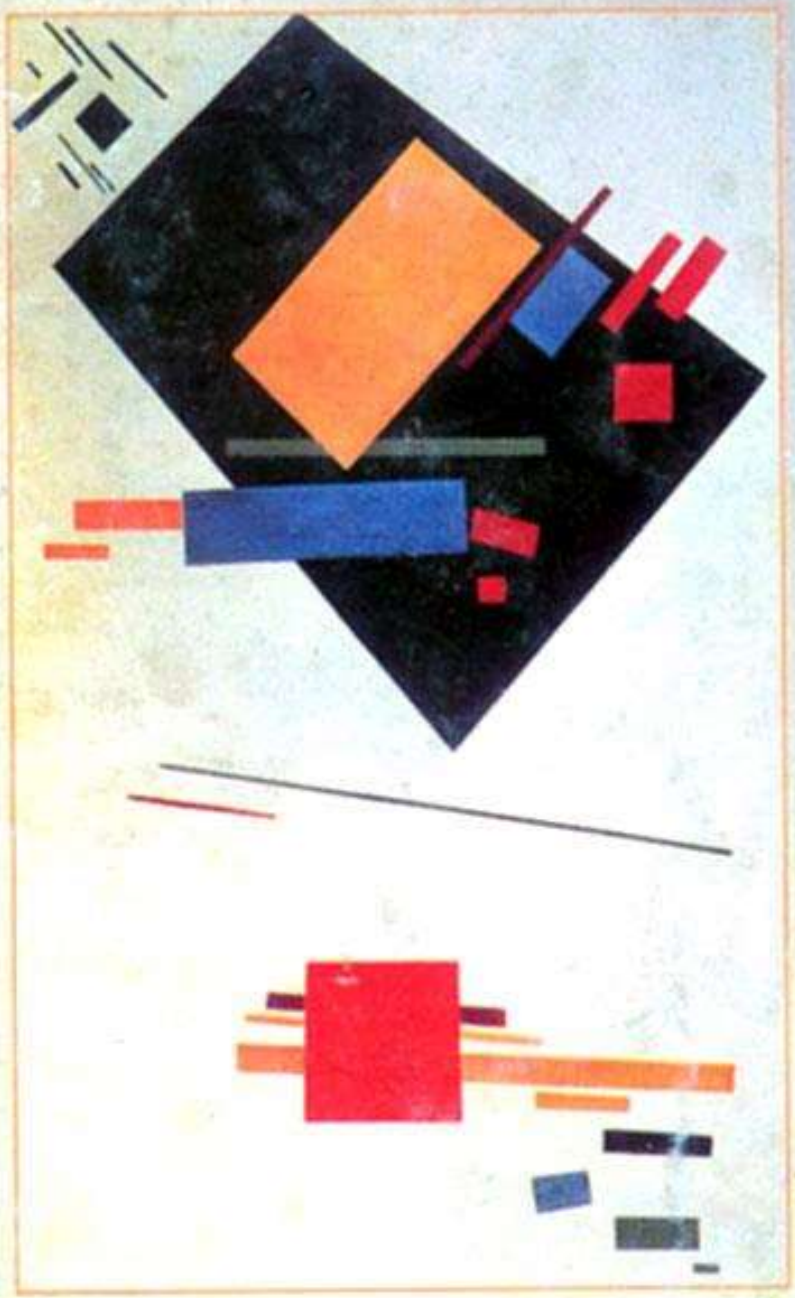
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN



ريتشارد ششنر :
التثاقف المسرحى

أنچيلا ماكروبى :
الثقافة الشعبية بعد الحداثة

بيير انطوان كوتون :
الصوت فى السينما

مارى كلير موسى :
طرق التجديد الموسيقى

داريل تشن:
التعددية الثقافية وأقنعتها

ميشيل أورن:
نهاية التاريخ الثقافى

العدد الأول - صيف ٢٠٠٠

لوحة الغلاف «الصعود إلى أعلى» (١٩١٥) للفنان كاسيمير ماليفيتش (١٨٧٨-١٩٣٥)

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة
تصدرها أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رئيس التحرير — أ. د. فوزى فهمى

مدير التحرير — د. وائل غالى

المشرف الفنى — عادل السيوى

سكرتارية التحرير — د. محمد مهران

عادل عبدالحميد

مستشارو التحرير

أ.د. سمحة الخولى

أ. سعد أردش

أ. توفيق صالح

أ.د. نبيل راغب

أ.د. رتيبة الحفنى

أ. د. صلاح قنصوه

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ٤

كلمة التحرير : مجلة "الفن المعاصر" فى ثوبها الجديد ٥

مسرح

*علامات التجدد المسرحى بقلم: سوزان ملروز ترجمة: د. ايمان حجازى مراجعة: أ. د. نبيل راغب ٩

*شهادة فى التثاقف المسرحى بقلم: ريتشارد ششنر ترجمة : سامح فكرى مراجعة : أ.د. نهاد صليحة ٣٧

موسيقى

* الأوبرا فى القرن العشرين بقلم: ليسلى أورى ترجمة : د. عزة سدين مراجعة : أ.د. سمحة الخولى ٥١

* الطرق البارعة فى التجديد الموسيقى بقلم: مارى كلير موس ترجمة: سها نجم مراجعة : أ.د. منيرة عيسى ٧٩

سينما

* الصوت فى السينما بقلم: بيير انطوان كوتزن ترجمة: د. فيفى فريد مكسيميوس مراجعة : أ.د. عثمان لطفى ٩٥

* فن الفيديو والأداء بقلم: نوربرتس بيرينجر ترجمة:د. سحر فراج مراجعة : أ.د. هشام أبو النصر ١٠٥

* شهادة أكيرا كوروساوا: بقلم: ألدو كاسوتى ترجمة: أمانى فوزى حبشى مراجعة : أ. سعد أردش ١٣٣

رقص

* رقص البوب: الحاضر المتاح بقلم : مارشيا ب. سيجل ترجمة: ناهد عبد الوهاب مراجعة: أ.د. ماجدة عز ١٤٥

فنون شعبية

* مابعد الحداثة والثقافة الشعبية بقلم: أنجيلا ماكروبى ترجمة: د. منى سلام مراجعة : أ.د. محمد الجوهرى ١٥٥

النظرية الثقافية

* التعددية الثقافية وأقنعتها: بقلم: داريل تشن ترجمة: أ.د. أمين الرياط مراجعة : أ.د. عبد الحميد أبراهيم حسين ١٧٥

* نهاية التاريخ الثقافى بقلم: مشيل أورن ترجمة: د. محمد لطفى نوفل مراجعة : د. أمين الرياط ١٩٣

* البحث عن المعنى فى عالم فقد المعنى بقلم: إرنست بلوخ ترجمة: حنان معوض مراجعة : أ.د. حامد لطانم ٢١١

مصطلحات

* الهرمنيوطيقا ترجمة: س . ف مراجعة : أ.د. صلاح قنصوه ٢٢٧

افتتاحية

لعلها لأول مرة فى مصر تصدر مجلة تختص بترجمة الدراسات والابحاث عن الفنون العالمية، لتنقل من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك الى لغتنا العربية مسرحًا ونقدًا وسينما وفنًا تشكيليًا ورقصًا وموسيقى وفنًا شعبيًا، وكل مايصنع الفنون أو تصنعه الفنون. ايمانًا بجدوى تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها ولنستطيع أن ننطلق الى أفاق جديدة. وبالطبع فإن هذه المجلة لا تلغى دور الترجمة فى ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. وانما توسع ساحته وتستكمل ماينقصه ويرتبط بمجالات تخصص الأكاديمية سعيًا الى اعادة صلة ثقافية بين اللغة العربية والفنون والعلوم المعاصرة.

فاروق حسنى

وزير الثقافه

كلمة التحرير

لعلها لأول مرة -في مصر- تريد مجلة الفن المعاصر لنفسها الاختصاص الخيرٌ في ترجمة الفنون. لتكون وقفا علي الفنون العالمية. تلم بها أحيانا وتطمح إلي الإحاطة بها تارة أخري. وهي، في جميع حالاتها، إنما تريد أن تنقل -من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك- إلي لغتنا العربية مسرحاً ونقداً وسينما وفناً تشكيلياً ورقصاً وموسيقي وفناً شعبياً، وكل ما يصنع الفنون أو تصنعه الفنون، إيمانا بجدوي تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها، ولتستطيع أن تنطلق في آفاق جديدة.

وبالطبع فان هذه المجلة، علي ماترنو إليه، لا تلغي دور الترجمة في ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. لانه لا يمكن لها بحجمها أو بإمكانياتها المادية أن تغطي كل ماتود عطاءه، أو كل مايجب إعطاؤه. ولكن الامر الذي يظل عليها أن تكتسبه هو ثقة القارئ بدقة مايقرأ، وبعلمية الموضوعات المختارة، ومدي تأثيرها الفني والإنساني.

ولا شك أن هذه المدرسة التي تريد هذه المجلة أن تضع أسسها، أو التي يفرضها عليها واقع عملها، هو امتداد متطور لعمل الترجمة في أكاديمية الفنون الذي كان قد بدأ قبل نحو عشر سنوات.

وليس يخفي أن الثقافة والترجمة ممارستان متمايزتان فيما بينهما، اذ لكل منهما شرائطه المعرفية وضوابطه العلمية، بحيث تجوز الثقافة بدون ترجمة كما تجوز الترجمة بدون الثقافة. إلا أن الممارستين، علي تمايزهما، ظلتا تجتمعان في الحال وتلتقيان في المآل، حتي كأن الترجمة هي الوسيلة الأنجح إلي الثقافة، وكأن الثقافة هي الثمرة الأنفع إلي الترجمة.

إلا أن الفن لم يعد وقفًا علي لغة واحدة تنقل ثقافة واحدة أو تجمع بين أفراد مجتمع واحد، بل صارت ملكا مشاعا بين لغات متباينة تحمل مدارك متفاوتة، وتتكلمها مجتمعات متباعدة. وحيثما تتقرر المباينة، قد تتعثر الإبانة.

فاللسان الذي يختلف عن غيره من الألسنة من وجوه مخصوصة، يخفي عليها من وجوه أخري. فيكون الاختلاف اللغوي بذلك سببا في اختلاف المعني. ولما انقسمت الأمم الواحدة إلي شعوب مختلفة بتحول لسانها الواحد إلي ألسن متعددة، فقد صارت حاجة هذه الشعوب ماسة إلي التفاهم فيما بينها وإن كان هذا التفاهم المطلوب لا يضاهي التفاهم بين أفراد الشعب

الواحد. فهذا تفاهم قريب ييسره الإجتماع علي لغة مشتركة. وذلك تفاهم بعيد يفترضه الاختلاف بين لغات متباينة في مبانيها ومعانيها.

لذلك عدَّ البعض الترجمة من أكبر أسباب التطويح بالكتّاب في متاهة الخطأ. إذ أنه كثيرا ما اتفق للواحد منهم أن يقدم علي استعمال الكلمة أو الجملة وهو لا يملك من الأدلة علي صحتها سوي كون فلان من الأجانب قد سبقه إلي استعمالها في كتابه.

وباستعراض مؤلفات اليونانيين المترجمة إلي العربية في القرن الثالث والرابع للهجرة، يتبين الاهتمام العظيم الذي اولاه الأسلاف القدامي للتراث اليوناني، إلي درجة أنهم نقلوا أمهات هذا الإنتاج وشروحه، ولم يغادروا شيئاً ذا قيمة كبيرة.

وأما الكتب والدوريات والمجلات التي تتولي الفن المعاصر ترجمتها بعد نحو مائتين سنة من إنشاء الألسن وبدء حركة الترجمة في مصر فهى من الفرنسية والإنجليزية والالمانية والإيطالية والإسبانية واليابانية والصينية وغيرها من لغات العالم إلي العربية. وهي تتصل بالمواد التي تدرس بأكاديمية الفنون. وتسعي المجلة إلي إعادة عقد صلة ثقافية بين العربية والفنون والعلوم المحدثة.

ولا شك أن ذلك سيستنفد جهداً وصبراً وطول مثابرة.

التحرير

منظار الازدواج [1]

لم يغفل رواد التفكير اللغوى فى تاريخ الموروث العربي عن تجاوز مطارحة الاكتساب اللغوى من حيث هو تجربة ذات بعد واحد لبسطها على منظار الازدواج أو التعدد، وليس من شك أن فى هذا البسط نفاذا وبصيرة لا يكشف عنهما الا الفحص اللسانى التاريخى. ذلك أن التجربة اللغوية فى تاريخ الحضارة العربية قد اتسمت بوحدانية البعد لأن امتزاج الثقل الحضارى بالميزان الدينى وانصهار المضمون العقائدى فى ذات اللغة نصا وتشريعا وتعبدا، كل ذلك قد جعل البناء اللغوى فى الحضارة العربية نازعا نحو التوحد حتى لكأن الازدواج اللسانى أو التعدد اللغوى قضية معزولة سلفا عن ساحة البسط والمطارحة. ورغم طابع الوحدانية فى تجربة الحدث الكلامى فقد حوى المخزون العربي نفثات استقرائية دلت على نظر عميق فى معطيات الازدواج اللغوى، وفى بؤرة ذلك كمنت طرافة الحس العلمانى مما نتفحصه اليوم بعدسة المجهر اللسانى المضخم.

د. عبد السلام المسدّى

---

(١) من كتاب: د. عبد السلام المسدّى، *التفكير اللسانى فى الحضارة العربية*، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٨١، ص ٢٣٢

استيفان مالارمية بريشة بابلو بيكاسو

نقـد

ننشر هنا الترجمة الكاملة لمقالة داريل تشن *Daryl Chin* الصادرة بمجلة "فنون الأداء" (العدد ٤٠، يناير ١٩٩٢، المجلد ١٤، رقم ١) الأمريكية التي تصدرها جامعة هوبكنز (بلتيمور مارى لاند). وداريل تشن هو كاتب مستقل وأمين متحف. ويعد حاليًا مجموعة من المقالات للنشر. وكان قد بدأ كتابة النقد كمحترف عندما بلغ السادسة عشرة من عمره فى عام ١٩٦٩. وكانت اهتماماته بالأفلام فى ذلك الوقت اهتمامات شكلية فقط. وقد نجح فى نشر بعض المقالات النقدية عن افلام روبرت بريسون *Robert Bresson*. ثم حصل على وظيفة ناقد سينمائى فى جريدة "سوهو ويكلى" *Soho Weekly* سنه ١٩٧٦ -١٩٧٧. وكان أفضل ما قدمه آنذاك من نقد كان عن الأفلام التجريبية وبعض الأفلام الأجنبية. وهكذا فى عام ١٩٧٧ أصبح الأمريكى الوحيد من أصل آسيوى الذى يعمل كناقد سينمائى. وتصادف فى ذلك الوقت أن الناقد جوتام داسجوبتا *Gautam Dasgupta* كان يكتب عن المسرح التجريبى للجريدة نفسها. وطلب منه توم تام *Tom Tam* ودانى يونج *Yung* ان يمد لهما يد العون لإقامة مهرجان سينمائى آسيوى. ورغم أنه لم يكن له معرفة بوسائل الإعلام الأمريكية الآسيوية من قبل، إلا أنه شعر بأنهما يناشدانه لمشاركتهما. وهو فى عام ١٩٧٧ كانت هناك وسائل اعلام أمريكية آسيوية عديدة أهمها وكالة الإتصالات المرئية فى لوس انجلوس، ووكالة السينما في نيويورك. ولم يكن لديه علم بهذه المنظمات. غير أن هاتين المنظمتين كانتا تنتجان الافلام التسجيلية التى لم يكن يعرها اهتماهه، حيث أن اهتمامه كان منصبًا على المنظمات التى تنتج الأفلام التجريبية. وكان ممن يعرفهم من الممثلين الأمريكيين من أصل آسيوى الذين يتعاملون مع وسائل الإعلام أمثال نام جون بيك وشيجيكو كوبوتا *Shigeko Kubota*. وهما من ممثلى الطليعة *Avant Garde*.

الفن - الضد بوصفه نهاية التاريخ الثقافى

بقلم: ميشيل أورن - ترجمة : د. محمد لطفى نوفل - مراجعة : د. أمين حسين الرباط

قامت جماعة فلكسس فى الستينات بتنظيم منتدى لعدد من الفنانين الموسيقيين المبدعين يُشابه الى حد كبير مايتوفر فى قاعات عرض الفنون للمصورين من الفنانين، وفى ذلك المنتدى، يستطيع الفنان قراءة عدد من الأرقام المسجلة على شرائط، ويسمح بتسجيل بعض الدرجات، فترتفع منزلة فنان معين أو تنخفض طبقا لما يحصل عليه من درجات. ويستطيع الفنان أداء قطعة من الموسيقى على البيانو تمثل الحياة العادية اليومية. لكن السؤال يثور بالطبع: هل هناك نقطة محددة لا ينبغى للفن أن يتخطاها حتى لا يتوقف عن كونه فناً؟فالبوذيون من جانبهم يرون مثلا أن الفن ماهو إلاّ معالجة للحياة العادية وتعبير عنها. ولكن، هل تنجح مثل هذه المعالجة فى الوصول لدرجة من المهارة والسمو بحيث تصبح فى ذاتها فنا جديدا ؟

دعنا نقترب أولاً من المجتمعات المهتمة بالقيم الجمالية. التى لا يتوفر لديها مفهوم حقيقي لماهية الفن مما قد يؤدى فى النهاية إلى إختفاء مظاهر الفن من الناحية الثقافية فى دول الغرب، وجماعة فلكسس ببساطة، بدلا من أن تهتم مع غيرها بإطفاء جذوة الفنون المتوقدة فى كل مكان، فإنها تحاول فقط توضيح إمكانية خلق حياة أكثر توهجا وبهجة للانسان، كذلك، فإن الجماعة مثلها مثل العديد من الجماعات الطليعية -الرمزية أو السيريالية مثلا- يتوفر لديها برنامج سياسى يوتوبى يدعو للاستغناء عن الفن كلية. ومن أهم المدافعين عن هذا البرنامج جورج ماسيوناس رئيس فلكسس ومساعده هنرى فلينت.

ومن البساطة بمكان، إعتبار كل من ماسيوناس أو فلينت شخصا غريب الأطوار ومثيرا للسخرية. لكن يبدو أنه من الأحرى النظر بعين الجدية لبرنامجهما السياسى، خاصة أن محاولة كل منهما العودة إلى النظرة الجمالية الثورية السائدة فى الأتحاد السوفيتى فى العشرينات ربما كتب لها النجاح. فعند كل واحد منهما رغبة دفينة فى إحترام ميول الناس وإهتماماتهم. ويتمثل ذلك في الاضراب الذي قام به فلينت عند متحف الفن الحديث، ومتحف التروبوليتان، ومركز لينكولن، وفيما قاما به معا من تنظيم إضراب عند الحفلات الموسيقية التى يقوم بها ستوكهاوزن. وهذا أمر سابق لعصره علي وجه التأكيد.

---

* هذه ترجمة المقال: *Anti-Art as the End of Cultural History* لـ *Michel Oren* عن مجلة *Performing Arts Journal Number 44. May 1993 Vol. XV. No. 2, The Johns Hopkins University press.*

وطبيعى تماما أن ينشأ بعض من الإختلاف فى الرأى عند محاولة طرح مثل هذا البرنامج على بقية أعضاء الجماعة. لكن تبقى حقيقة أن الهجوم الذي تشنه فلكسس على الفن الرفيع فى الدول الغربية يبرز النزعة المثالية لدى الجماعة، ويوضح المثل العليا التى تؤمن بها. فالحركة فى الواقع لا تنتمى لما بعد الحداثة، بل إنها وليدة الحداثة والدادئية. ويرى ماسيوناس أن الأفكار الدادئية والأفكار الأخرى المستمدة من مارسل دو شامب وجون كيج وباوهاس كل ذلك قد أدى لنشأة هذا الشكل الجديد المتآلف المسمى بفلكسس، بل إن الجماعة توصف أحيانا بأنها أحد نواتج التفاعل بين جون كيج وبين طلابه الذين جذبتهم المحاضرات التى قام بالقائها حول المدرسة الجديدة عام ١٩٥٨-١٩٥٩ ومن بين هؤلاء بالطبع الطالب ديك هجنز وزميله جورج بريخت.

ولنبدأ بحركة فن الحد الأدني *Minimalism* فى الفن والذى إستحدثتها فى نيويورك الفرقة الراقصة لآن هالبرين. وسار على نفس نهجها المثّال والتر ديماريا والمثال ربورت موريس، والراقص سيمون فورتى، وزميله إيفون راينر، هذا بالإضافة للفنانين من اليابان المقيمين فى نيويورك فى ذلك الوقت مثل آى-أو، ويوكو أنونو وزوجها فى ذلك الحين إيشن يانجى. فنجد أن هناك نوعا من الدائرية أو تبادل الأفكار يغلف الحركة بأسرها، وعلى سبيل المثال، فان كيج قد تأثر بأفكار زن، كما أن إيشى ياناجى حمل أفكار كيج إلى اليابان، ثم جلب إيشن ياناجى نفسه عدداً من خبرات الفرق اليابانية إلى نيويورك. وبالمثل فإن جماعة فلكسس تضم عددا من الفنانين من أوروبا وأميركا بالإضافة للمرأة، ولواحد من السود فى أميركا، ولفنان من كوريا، مما يجعل الجماعة تحتوى مثل الحركات الطليعية عامة على بعض من الجماعات المهمشة. وقد ظل أعضاء الحركة مبعثرين هنا وهناك، ولم يعرف بعضهم البعض الآخر مما جعل من الصعب أحيانا تحديد ماهية فلكسس، بل إن عددا من أعضاء الحركة يزعم أن ماسيوناس قد تخلى عن الجميع باستثناء إثنين أو ثلاثة من رفاقه فى وقت من الأوقات. ويرى آخرون أنه لم يفعل ذلك بالمرة. وقد يكون جورج بريخت مصيبا إذن حين يقول إن فلكسس ماهى إلا إرتباط بين عدد من الأشخاص يجمعهم شئ معين لا نستطيع التوصل إلى تحديده بوضوح تام. لكن بريخت يؤكد فى المقال نفسه أن السياسة الثقافية التي إنتهجتها فلكسس -وبخاصة الحملات التي قامت بها ضد الفن- تظل هى جوهر الحركة وأساس تماسكها.

وحاليا، فإنه من الواضح أن المقابلة الأولى بين فلينت وماسيوناس قد جرت فى نيويورك عام ١٩٦١ . وذلك بحضور المؤلف الموسيقى لامونت يانج والشاعر جاكسون ماكلو، وأخذ ماسيوناس مع تلك المجموعة فى وضع تخطيط لسلسلة من العروض هى نواه الحركة الطليعية. وقد كان ماسيوناس بالطبع على دراية بتاريخ الحركة الطليعية السوفيتية فوالده كان مهندسا متخصصا فى محطات توليد الكهرباء فى ليتوانيا. ثم فى عام ١٩٤٤ هربت العائلة من وجه الروس الزاحفين على البلاد. أما والدته فقد ولدت فى تبليس. ولغتها الأم هى الروسية. كما أنها عملت بجيش القيصر حين فر إلى ليتوانيا فى أثناء الثورة. وظلت الأم مناوئة للسوفييت. ثم

عملت بعد ذلك سكرتيرة لكيرنسكى. وحتى الآن، فإنه من غير الواضح ممن إكتسب جورج ماسيوناس أفكاره الاشتراكية، وهل هذه الأفكار تعبير عن النزعة القومية الوليدة فى بلدان شرق أوروبا، أم أنها مجرد رفض لإنتماءات الأب؟ وفى الحقيقة، فانه بعد رحيل ماسيوناس إلى أوروبا فى خريف ١٩٦١، فإنه من غير الواضح كذلك ما إن كان ماسيوناس هو الذى إجتذب فلينت للماركسية، أم أن فلينت بنفسه هو الشيوعى ملتهب العواطف، والذى يجعل ماسيوناس يبدو معتدلا بالقياس له؟

وفلينت قد ولد فى شمال كاليفورنيا. وتعلم الرياضيات فى هارفارد، وولع بالفلسفة، وبالتأليف الموسيقى. كما أنه كان عضوا بجماعة لامونت يانج فى نيويورك حين كتب الأخير مقالة عام ١٩٦١ تحت عنوان مفهوم الفن، فى كتيب قام ماسيوناس بتصميمه، ثم فى عام ١٩٦٢، إنفصل فلينت عن عالم الفن وخصص جهوده لكتابة عدد من المقالات حول موضوعات أخرى مثل "الاتجاه المعرفى التجريبى اللاعلمى" أو "التجارب المستحيلة منطقيًا" أو المنادة بنظرية الميول فقط بدلا من حب الثقافة الجادة، وتكمن أهمية فلينت بالنسبة لحركة فلكسس فى تأثيره فى ماسيوناس وإتجاهاته عامة. لكنه أخذ يميل للعزلة والاستقلالية فى الستينيات مما جعل أعماله تفتقر إلى النظرة العريضة. وكثير من مناقشات فلينت تحفل بالعبارات والمصطلحات الأكاديمية. وجميعها تندرج تحت إطار التشكك الدادئى خاصة بين أعوام ١٩٦٢-١٩٦٧ حين كان ينتمى للجماعات السياسة اليسارية الراديكالية.

وبالنسبة لماسيوناس، فإن الإتجاه الموسيقى عنده قد تبلور بسرعة. وشرع فى تنظيم فرقة من ١٢ موسيقيا كى تقوم بعزف موسيقى عصر النهضة على عدد من الآلات التى تحاكى الآلات المستعملة فى ذلك العصر. كما أنه أظهر الاهتمام بالموسيقى الالكترونية، وبآلات العزف على البيانو عند جون كيج. ويرى فلينت حاليا أن ماسيوناس أخذ يجعل من نفسه -وبصورة إنتهازية وأنانية- قائدا موسيقيا للحركة الناشئة. وهو أمر مثير للتفكير إن صح، حيث أن ماسيوناس فى السنوات الأخيرة يقوم بانتقاد المتقمصين لأدوار البريمادونا فى فلوكسس ممن لا يخضعون ذواتهم لصالح المجموع فى النهاية. وعلى وجه العموم، فانه من الممكن أن نلمح فى الاتجاه الموسيقى عند ماسيوناس رغبة ملحة فى تأكيد ما أطلق عليه عام ١٩٦٢ "المادة السمعية" أو "الصفات الظاهرية المحسوسة":

يستوعب الفنان الموسيقى المادة السمعية بكل مافيها من ثراء، ثم يقوم بالاستجابة لما يسمع دون أى تجاوز لا مبرر له فى النغمات المتداخلة. فالصوت ماهو إلا مادة محسوسة، ووثيقة الصلة تماما بالمادة التى نشأ منها.

والموسيقى المحسوسة بالطبع تشمل أصوات الطير، وأصوات حركة المرور وصوت الآلات الموسيقية الالكترونية. وكذلك فانها تشمل اللغة العادية نفسها، وصوت إلتهام الطعام، بل وصوت حركة المرور أيضا. وجميع هذه الأصوات المحسوسة -بالنسبة لماسيوناس- تأتى في

مستوى أعلى مما يسمى بالأغنية الفنية. فهى تقبل كما هى ، ودونما داع لأى تجريد أو أوهام. ورأينا أن هذه النظرة المناهضة للفن نظرة أخلاقية تماما تتفق مع ضرورة أن تكون خبرة الفنان حقيقية. ولكن، من جانب آخر، فان هذه النظرة تبقى سادية بعض الشئ. فهي تدع المادة السمعية تتحدث بنفسها، وبصوتها، ودون تدخل من أحد.

وفى عام ١٩٦٢ أيضا، عمل ماسيوناس مهندساً للتصميمات لدى الحامية الأميركية المرابطة فى ألمانيا، وأخذ فى إجراء عدد من المراسلات المكثفة كى يتم له فى النهاية تكوين ماسوف يعرف بحركة فلكسس. وفى البداية، إقتصرت الفكرة علي أن تصبح فلكسس مجرد مجلة تحوى عددا من المقالات حول الفن المحسوس غير التجريدى، وحول الموسيقى فى البلدان الشرقية، ومن بين هذه المقالات، مقالة لماسيوناس حول المبادئ الديالكتية المادية فى الفن المحسوس، ومقالة لفلينت حول ظاهرة التدليس داخل مايسمى بالحرية الفنية المتوفرة فى الغرب، أما صديق ماسيوناس فى نيويورك، وهو مهاجر ليتوانى يشتغل بالأفلام التجريبية يدعى جوناس ميكاس فكان عليه أن يتطرق للكتابة حول السينما، بينما يشرع كل من أندريه فولكونسكى المؤلف الموسيقى السوفيتى، ومارى جودينا من وزارة الثقافة فى مناقشة الموسيقى السوفيتية التجريبية. وفى سبتمبر بالفعل، تم عقد المهرجانات الأولى لفلكسس فى فيسبادن، ثم فى كوبنهاجن وباريس بعد ذلك، وأخذ ماسيوناس يحكم سيطرته على الأمور، وعلى زملائه، تحت ذريعة المحافظة على صالح المجموع، وأصبحت المراسلات والمطبوعات الدورية وسيلة لتحقيق ذلك. ففى الدورية رقم ٥ الصادرة فى الأول من يناير سنة ١٩٦٣ على سبيل المثال، يقترح ماسيوناس نشر الأعمال الكاملة للحركة على أن يحصل على حقوق النشر لنفسه. إلا أن بعض أعضاء الجماعة رأوا فى ذلك نوعا من الحجر على أنشطتهم. وأخذوا يتهربون من الأمر. ثم عاد ماسيوناس. واقترح فى الدورية رقم ٦ الصادرة فى ٦ أبريل سنة ١٩٦٣ أن تحاول الجماعة إيقاف حركة المرور فى نيويورك، وذلك بوضع شاحنات عند مفارق الطرق، خاصة تلك التى تؤدى للمتاحف والمسارح وصالات العرض. وتستطيع الشاحنات إستخدام الكراسى والأثاث والأشجار والحصى والرمل وماشابه ذلك لسد الطرق. كما أن الجماعة تستطيع إطلاق عدد من البالونات المليئة بغاز الهليوم بحيث تنفجر هذه البالونات فى الهواء وتخرج منها بعض الأوراق المالية المزيفة بالإضافة لبعض الاعلانات الخاصة بجماعة فلكسس، وكانت الفكرة من وراء هذا كله، أن جميع سكان المدينة ماهم فى ا لنهاية إلا جمهور من المستمعين يحضر حفلة موسيقية كبرى.

ومن الطبيعى أن العدد رقم ٦ قد أحدث ضجة كبيرة. فأعرب جورج بريخت عن إستيائه من تلك المقترحات العدائية المفزعة. وهدد بالانسحاب من الجماعة والعمل مع منافس فلكسس وولف فوستيل. كما أن هيجنز هدد بدوره بالانسحاب كلية من الحركة، وحتى ماكلو المعروف بالفوضوية السياسية، فإنه كتب إلى ماسيوناس بأن العدد رقم ٦ يمثل فى رأيه إفرازاً من الإفرازات السادية الدادئية للطبقة الوسطى القديمة. وناشد ماكلو زميله ماسيوناس بأن

يخرج بنظرية مخالفة للدادئية تجذب الطبقة العاملة. ولن يتم ذلك بأن "نجعل من الصعب على العامل البسيط الخروج لكسب قوت يومه أو الاتصال بالآخرين". واقترح ماكلو من جانبه مساندة العمال المضربين، وتوزيع عدد من المطبوعات عليهم، مع التنويه بالحفلات الموسيقية التى تنوى فلكسس إقامتها، وكذلك إتخذ ديك هيجنز موقفا مشابها. ودعا إلى عدم إستفزاز الطبقة العاملة بمثل هذه الأعمال الفردية الإرهابية التى لا يوافق عليها. ورأى أنه لا يوجد مايبرر إثارة عداء نفس الطبقات، ونفس الجماهير الذين تهتم الحركة بتغييرهم" فى المقام الأول. أما فلينت فقد ذهب إلى أن الأنشطة المقترحة فى العدد ٦ قد تجاوزت الحد من الناحية الفنية إلى حد كبير، واقترح أن يلقى محاضرة بنفسه تدين هذه الأنشطة التى اعتبرها من الثقافة الجادة البالية ولم يدل بنجامين باترسون برأى محدد فى العدد ٦ . رغم أنه فعل مافى وسعه لمساعدة ماسيوناس لمدة عام كامل. لكنه أضاف أن بعضا من الأنشطة المشار إليها سوف يتحقق بينما لن يكتب النجاح للبعض الآخر من هذه الأنشطة.

وقد أكد ماسيوناس فى الدورية الجديدة التى تحمل رقم ٧ والصادرة فى أول مايو سنة ١٩٦٣ بأن العدد ٦ قد نجم عنه الكثير من سوء الفهم رغم أن هذا العدد كما يرى لم يقم بوضع خطة للعمل أو بفرض رأى معين أو قرار خاص، بل كان يقدم مجرد الأرضيه التى تسمح بالنقاش، وبالاضافة للاعتراضات التى يبديها كل من فلينت وماكلو داخل العدد، فان العدد ٧ يحوى تفصيلات أخرى عن عدد من الاحتفاليات التي تقام في الشوارع من جانب توماس شميت ونام جون بيك *(Nam June Paik)*. وقد حاول ماسوناس أن يبث بعضًا من الإطمئنان لدى إيميت وليامز ورانيل سبيورى وروبرت فيليو، وراح يؤكد أنه ليس من الضرورى بالنسبة لهم الاشتراك فيما يجرى من عروض بالطرق والشوارع، رغم أن هذه العروض الموسيقية بالذات توفر فرصة لا تكلف شيئا من أجل إثارة إهتمام الناس، وهو بالفعل ما أكدته العروض التى أقيمت فى شوارع نيس بعد ذلك.

وفى مايو سنة ١٩٦٣ كان الوقت قد حان لتقويم كل ماجرى. وأدرك ماسيوناس أن "عدم الموافقة على القيام بأى قلاقل سياسية وعدم القيام بأى أنشطة فنية إرهابية يعنى بصورة أو أخرى أن على الجماعة تغيير الكثير من أهدافها، وكما يتضح من خطابه إلى وليامز، فإنه أخذ أيضا يعيد النظر فى مدى جدية المساندة التي يجدها من جانب الفنانين المنتمين للحركة: إيميت، لا بد أن أعرف حقيقة مشاعرك حول انضمام فلكسس للحزب. وأنت تعرف أى حزب أعنى، فإن جميع أنشطتنا تفقد معناها لو ظلت خارج نطاق النضال السياسى والاجتماعى. ولذلك يلزم تنسيق الجهود بحيث لا نصبح موجة جديدة، أو تجمعًا جديداً للدادئين، ومازلت أرى بعض المقاومة ضد ذلك من جانب بريخت وواتس ولامونت وماكلو؛ فهم إما من المناهضين لأى توجه سياسى أو ممن ينتمون إلى الفوضويين السُذَّج. أما فلينت، فلديه حاليا إتجاه سياسى معين. وهو ماينطبق على ديك وتوماس شميت وفوتيير وعلى چو بيرد وجوناس ميكاس وبين وبن باترسون ومتزجر وسيلفانو بوسوتى. هذا، وقد أعيد تشكيل هيئة التحرير

وتم الابقاء على عدد من الرموز مثل لامونت، وماكلو، وإيش ياناجى ونام جون بايك. وجميعهم بلا إهتمامات سياسية. وهو أمر لا بأس به لنيل تأييد الجماعات الأخرى التى ليس لها توجه سياسى، لكن كل هذه الرموز ليست ضرورية، وإلا تحولت فلكسس نفسها إلى رمز وفقدت مغزاها، ولذلك فمازال رأيى أنه من الضرورى تحديد الاتجاه السياسى "للجنة"، وذلك قبل أن نبدأ فى ممارسة أنشطتنا على نطاق واسع.

وتدعو هذه النبرة التآمرية الواضحة فى الخطاب خاصه أنه مولع بالتآمر إلى للتوجس، خاصة إن تمت قراءة هذا الخطاب فى ضوء ماكتبه ماسيوناس إلى بايك فى يناير من العام نفسه: لقد جاهدت دائما من أجل مركزية العمل ومن أجل تكوين جبهه مشتركة لكن يلزم تطهير هذه الجبهة من المخربين والمرتدين، وهو بالضبط مافعله الحزب الشيوعى حين كان الشيوعيون على وشك التفتت إلى ألف قطعة وقطعة لو لم تجر عمليات التطهير الواسعة.

وقد أصبح طرد الأعضاء أمرا مألوفا فى الجماعة بعد ذلك. وهو ماينكر ماسيوناس أنه قام به، رغم أن هذه الرغبة فى تنقية الأفكار، وفى عدم المرونة، تناقض تماما الرغبة فى الانفتاح على الأخرين، والاختلاط معهم. وظهرت وثيقة أخرى تنتمى للفترة نفسها هى إعلان ماسيوناس عام ١٩٦٣ الذى وزعت نسخ منه فى الإحتفال الذى قامت فلكسس بتنظيمه فى دوسيلدورف فى الثانى من فبراير، وفى هذا الصدد فإنه لا بد من الاشارة إلى أن بعضا من التصفيات المبدئية كانت ضرورية حتى تحدد الجماعة مواقفها وتوجهاتها بصورة واضحة، بل إن فوسيتل الذى يعتبر أسلوبه أكثر عنفا من الأسلوب المعتاد عند فلكسس رأى عام ١٩٦٢ أن قائمة المؤلفين فى الحفلات التى قامت بها فلكسس فى فيسبادن جاءت متسعة بحيث كان من الصعب إضافة أى قيم جماليه جديدة. وحاول فوستيل التأثير فى ماسيوناس حتى يتخلى عن فكرة خلق جهاز يختص باقامة الحفلات الموسيقية، وذلك حتى يتم التركيز فقط على العمل الموسيقى، والاحتفالية نفسها، وتحت أى ظرف، فاننا لا نستطيع حقيقة أن نتلمس الخطأ فى محاولة الحركة دعم صفوفها وتنظير مواقفها من النواحى السياسية والإجتماعية والجمالية، رغم أن عملية تحديد المواقف، وتوضيح التوجهات السياسية قوبلت في النهاية ببعض من المقاومة بل وأدت إلى بعض التفكك داخل الجماعة.

وفى الوقت نفسه، أخذ فلينت يطور فلسفته المناهضة للفن فى عدد من المقالات والمحاضرات الخاصة داخل نيويورك ، وعندما لم يتمكن من ايجاد أساس موضوعي يستطيع من خلاله أن يقويم الأعمال الفنية، فإنه توصل إلى قناعة بأن ذلك من الممكن أن يحدث عن طريق الإتفاق الجمعى أو العرف: وهذا يمكن أن يمنع الأفراد من التعبير عن أنفسهم أو معايشة تجاربهم الخاصه. ومايصفه فلينت من علاج هو أن يحاول الناس تحديد مايعنونه بالميول المجردة الموجودة لديهم، وهو مايطلق عليه فلينت مصطلح برند. ولذلك، يقوم فلينت بتشجيع الآخرين على الاستمتاع الذاتى التلقائى، وعلى مجرد اللهو. فالموضوعية تتعذر تماما إن حاول الإنسان تعريف مصطلح برند. حيث تختلف ميول كل إنسان عن ميول الآخرين:

يدعو الانسان إلى إحترام الفن العظيم. وهو بالضبط ما يحدو بالانسان إلي التخلص من ميوله، فما يحبه الإنسان أو ما يطلق عليه برند أعلى بصورة كبيرة من أي فن، لأن ذلك يعني مستوى من النظرة الشخصية ومستوى من الخبرة يعلوان على مستوي الفن تماما. ولو نجحت فى جعل الفرد يعترف بما يحبه فإن ذلك يعني أنني قد أعطيته اكثر مما يعطيه أي فنان آخر.

ومع ظهور هذه الافكار وغيرها بدأ الهجوم علي الفن ذاته، وأصبح قانونًا وثار الجدل حول المنتج الفنى، وهل من الممكن أن يقوم الفن دون الاعتماد على المؤسسات الفنية لنشره بين الناس؟ ونظرية برند في الواقع جزء من كل فلسفي ورياضى متكامل تشترك مع مايذهب إليه ماسيوناس من مناوئة السلطة، وضرورة وجود الخبرة الحقيقية، مع الإزدراء لفن المؤسسات ولمحاولة الفنانين إيهام الغير بأنهم يعيشون حياة بوهيمية. لكن لدى برند ايضا نظرة مستقبلية ترى في الفن تكوينًا إجتماعيًا له أيديولوجية الخاصة به. وفي الحقيقة، فإنه في ٢٧ فبراير عام ١٩٦٣قام فلينت وتونى كونراد وجاك سميث بتنظيم إضراب في نيويورك عند متحف الفن الحديث ومتحف المترويوليتان ومركز لنكولن، وحمل المضربون لافتات تنادي "بتدمير الثقافة الجادة"، و"تدمير الفن"، و"تدمير المتاحف الفنية"، و"تدمير القاعات الموسيقية" بل وتدمير مركز لنيكولن نفسه. كما قاموا بتوزيع نسخ من محاضرة لفلينت ألقاها في مساء اليوم التالي على جمع يتألف من عشرين شخصاً تجمعوا تحت صورة الشاعر ما ياكوفسكي. وطبقا للبيان الصحفي الذي قام فلينت بتوزيعه، فإن المحاضرة تناقش المعاناة الناجمة من جراء الثقافة الجادة، ومن جراء محاولة إرغام الجمهور على تقبل الأفكار التقليدية لتلك الثقافة، كما يرى المحاضر أن التصفيات الفنية قد تداعت. وتنتهي المحاضرة بشرح مصطلح برند. ويوضح فلينت أن أفكاره تعود إلي الافكار التى عرض مايا كوفسكس ودزيجا فيرتوف في مذكرات إليا إهرينورج وغيره من المصادر. أما عن العلاقة بينه وبين فلكسس وجورج ما سيوناس فان فلينت يقول:"عندما ظهر ما سيوناس في نيويورك أو اخر عام ١٩٦٣ وتعاملنا معا فإنه لم يرغب أصلا فى بدء حملة مناهضه للفن. ولذلك كان عليَّ التراجع، وقبول السياسة الثقافية لليسار. وبالتالي، أصبحت فلكسس في الحال مختلفة عما قام ماسيوناس بشرحه لي عام ١٩٦٢ . وفي رأي البعض أنني كنت عديم الذكاء بعض الشئ. ولكن ما ذا كان بوسعي أن أفعل، فان إفترضنا أن العالم يحتاج مدرسة هامشية فقط فى الفن، وعلى نمط بريخت، فإنه كان ينبغى على ما سيوناس إذن ألاَّ يقف معي ضد الفن. لكن لو إفترضنا أننى كنت على حق فى تحمسى فإن ماسيوناس يكون حينئذ قد خان الموقف المبدئى الذي بدأناه سويا.

وبدون أدني شك، فان العلاقه بين فلنينت وماسيوناس والتي أشار إليها في اعلان صحفي سنة ١٩٦٧ قد مرت بلحظات من الصفاء تارة ولحظات من الفتور تارة أخري، ولكن من الضروري إبداء ملاحظتين حول تلك العلاقة. الأولى تتعلق بدفاع ما سيوناس عن فلينت في مواجهة هيجنز حين كتب الاخير لما سيوناس في أواخر إبريل وأوائل مايو ١٩٦٣ ما يلي:

إنك مخطئ تماماً بشأن تعاطف فلينت مع بلدان شرق أوروبا هذه الأيام ، حيث أن لديه نزعة ما وتسية، ويري أن جبال الأورال تندرج تحت مفهوم الغرب الذي يود إزالته من الوجود بأكمله. لا تجعله بغيب عن ناظريك، فهو يُحب التهجم و كثرة الحركة، ويجيب ماسيوناس على هذا الخطاب بقوله: لقد أوضح فلينت لي عدة مرات هذا الاتجاه نحو الماوتسية. لكنه في رأيى إتجاه غير متطرف. وما زال فلينت يحترم كثيراً من النواحي في الاتجاه غير المتطرف، ومازال ملينت يحترم كثيراً من النواحى في الاتحاد السوفيتي مثل حملات ما ما يا كوفسكى وفيرتوف المناهضة للفن، وبالطبع، لا يوجد شئ من قبيل هذه الحملات بالصين يمكن أن يجذب أهتمامه. أما بالنسبة لمصير فلكسس في بلدان شرق أوروبا ، فان الحركة سوف تصبح مجرد إعلان مناهض للفن يعتمد بصورة كبيرة علي أفكار مايا كوفسكي وفيرتوف.

والملاحظة الثانية حول العلاقة بين فلينت وماسيوناس. تتعلق بموافقه ما سيوناس في يوليو عام ١٩٦٣ على نشر كتابات فلنينت من طريق فلكسس، بعد أن يقوم فلنينت بنفسه بمراجعة تلك الكتابات، وبالتأكيد فإن شهر يناير عام ١٩٦٤ بالذات كان شهراً حافلاً بالعمل بالنسبة للحركة، فأخذ ما سيوناس يستعد لأول مهرجان تنظمه فلكسس في مدينة نيويورك، وكما جاء في خطابه لتوماس سميث فإنّ: أهداف فلكسس أهداف أجتماعية. وهي أهداف غير خالصة فيما تتعلق بالقيم الجمالية. وعقائديًا ، فإن الجماعة ترتبط بالإتحاد السوفيتي. وتهتم أساسا باستئصال شأفة الفنون الجميله بالتدريج أي الموسيقي والمسرح والشعر والرواية والتصوير والنحت. والسبب في ذلك يعود إلى رغبة الجماعة في وضع حد لتدمير الموارد الانسانية والمادية. حتى توجه تلك الموارد لأغراض بناءة من الناحية الإجتماعية. ومثلما يحدث في الفنون التطبيقية مثل التصميم الصناعي، والصحافة وفن العمارة والهندسية وفنون الطباعة. وبالتأكيد فإن فلكسس ضد العمل الفنى باعتباره سلعة غير وظيفية .

ويستطرد ماسيوناس قائلاً إن الفن (أو الفنون التطبيقية) لا ينبغي أن تعبر عن الأنا لدى الفنان، بل عن مشكلات موضوعية، وعن كيفية البحث عن حلول لتلك المشكلات. ولذا فإن فلكس يميل إلي الروح الجماعيه. ويقف ضد الفردية، وضد الاتجاهات الأوربيه التي تعلي من شأن الأنا لدي الفنان، من خلال رفع شعار الفن للفن، كما أنه يذهب إلى أن جميع حفلات فلكسس الموسيقية وجميع مطبوعاتها ما هي إلا مرحلة إنتقالية تستمر لعدة سنوات، بعدها يتم القضاء على الفنون الجميلة، أو مؤسساتها علي الأقل. وقد كتب سميت بعد ذلك أن ماسيوناس في الحقيقة كان ينزع للمثالية بصورة كبيرة. فقد كان العضو الوحيد في الجماعة الذي يحمل مثل هذه الأفكار. ثم في ٢٩ إبريل سنه ١٩٦٤ أطلق ما سيوناس وفلينت على نفسيهما إسم "جماعة العمل ضد الإمبريالية الثقافية". وقاما بتنظيم إضراب في نيويورك عند قاعة من القاعات الموسيقيه في مجلس المدينة تقدم مقطوعات، لستوكهاوزن وغيره من المؤلفين الألمان. وكانت اللافتات تنادي "بمحاربة الفاشية في الموسيقي"، وأخذ كل منهما يوجه الاتهامات لسكوكهاوزن بالتحيز وبالايمان بضرورة هيمنة الموسيقي الأوربيه الجادة، خاصة أنه

في محاضرة له ألقيت في هارفارد. وفي كتاباته في مجلة "دى رايهى" *Die Reihe* يقوم بالتقليل من شأن الجاز ومن شأن اي نوع من أنواع الموسيقي تعبر عن الفلاحين والعمال، وكذلك من شأن الموسيقى غير الأوربية،وبالتالى، فانه لا يلقى بالا إلى الموسيقى فى اليابان أو في الهند أو في افريقيا بل وحتي في الولايات المتحدة، وكما جاء في لافتة ثانية فان استوكهاوزن يخدم النازية الجديدة في الواقع، وهو عميل للحكومة في ألمانيا الغربية. وفي ٨ سبتمبر، قامت جماعه العمل ضد الامبريالية الثقافية بتنظيم إضراب ثان، تعلن فيه الاحتجاع على قيام بروكسل بعقد المسابقات حول الموسيقي الأوربية دون محاولة عقد مسابقات أخرى حول الموسيقي العربية أو الهندية أو الصينية أو موسيقي التبت واليوروبا والانكا. وكلها تحفل بحيوية كبيرة يفتقدها كل من إعتاد سماع الموسيقي الأوربية،وهذه الأفكار في الحقيقة ما هي إلا إستمرار لمفهوم برند الذي أشار إليه فلينت، ولقيام ماسيوناس بالدفاع عما يسميه بالفن المحسوس. وكما يذهب أحد رجال الصحافة، فإن الفارق بين الرجلين يكمن في أن فلينت بات يفضل أشكالا موسيقية بعينها بينما كان نماسيوناس يود التخلص من جميع الاشكال الفنية بأسرها. هذا، وقد شن فلينت هجوما على عدد من المتخصصين في الموسيقي مثل آلفرد إينشيتن ويثودور فيني ممن إعتبروا الموسيقي الغربية أرقي أنواع الموسيقي، وعلى وجه الخصوص، فإن فلينت يوجه الهجوم تجاه استوكهاوزن. لأن موسيقاه تحظي باستحسان الطبقات الحاكمة.

ومن المعروف أن اشتوكهاوزن كان قد أحكم سيطرته على مركزى عزف الموسيقي الحديثه في ألمانيا فى فترة ما بعد الحرب وفي المدرسة الدولية الصيفية في دار مشتاد، واستوديوهات الموسيقي الالكترونية بالاذاعة الألمانية في كولونيا. ورغم أنه يعتبر من أتباع مدرسة فيينا ولمدرسة شوبنرج، فإن استوكهاوزن في فترة من الفترات قد حذا حذو أدورنو. وانتقد في مجلة دى رايهى *Die Reihe* الاتجاه التسلطي في الموسيقي، خاصة تسلط قائد الفرقة علي العازفين بالأوركسترا. ولذلك عندما طلب فلينت من ليروي جونز (أميري بركة) أن يشترك في الإضراب الموجه ضد استوكهاوزن فان بركة أجابه. ولكنه راديكالي. ورغم أن فلينت كان يفضل أن يقوم بالإضراب ضد ليونارد برنشتين إلا أنه تصادف أن ليونارد برنشتين قد قام بأجازة. أما باترسون -العضو الأسود في فلكسس- فقد رأي أن فلينت هو أفضل من يستطيع فهم مصير العالم الثالث. وعامة فإن الاضراب قد شمل العديد من الأمور الأخرى مثل: حركة الحقوق المدنية كما ظهرت الفرقة الموسيقية الجديدة التي تضم توني كونراد ولامونت يانج. والفارق واضح في الحقيقة بين الإضراب السابق في إبريل، وإضراب سبتمبر. ففي سبتمبر كان لأعضاء فلكسس دور مميز، فقد قام بايك بالعزف لأول مرة في ألمانيا، ثم في نيويورك بعد ذلك. وهو أول تعاون علي وجه التحديد بين بايك وشارلوت مورمان التي قامت من قبل باخراج المهرجان الذي نظمته الحركة الطبيعية. وبالطبع، فقد إشترك ماسوناس وفلينت في الإضراب بالاضافة إلي كونراد وبيّ فويتير وتاكو ساتيو، وأي أو. وظلت عواطف الجميع ملتهبة لعدة أيام. وكتب هيجنز خطابا إلى فوسيتل يعبر فيه عن أسفه لرحيل ماسيوناس المرتقب إلي

روسيا بعد وقت قليل من نشر خطابه المفتوح إلي ماري جودينا. وأخذ هيجنز في هذا الخطاب يهاجم ماسيوناس وفلينت باعتبارها من الفاشست ممن يلحقون الضرر الكبير بقوي اليسار، وبالفن. وذلك بادعائهم أن كلاً من اليسار والفن علي طرفي نقتضان:

من الطبيعي أن ماسيوناس لا يعرف شيئا عن ذلك بل إنه في بساطة يذهب ليستقر فى روسيا. ولو كانت هناك ذرة عقل عند الروس لوضعوه فى السجن حتي يعود لحمل رأسه بين كتفيه.

وطبقا لبيتر فرانك، فإن الاختلاف في الآراء يوضح الانشقاق الذي حدث في حركة فلكسس، والذي تزامن مع الاحتفالية التي قام بها فوسيتل تحت عنوان (أنت) في إبريل عام ١٩٦٤ . ومهما يكن من أمر، فإن هيجنز قد تولد لديه شعور بأن الحركة لم تعد قادرة علي النفاذ للجمهور. وفي هذا الصدد، فإن ماسيوناس كان يعتقد أن هناك ثلاثة من الفنانين يتبادلون العداء مع فلكسس: وولف فوستيل، وديك هيجنز، وشارلوت مورمان. والآن، نقر أنه من غير المعقول محاول التقليل من شأن الفنانين الذين يصرون علي إنتاج أعمال تلقائيه، تبعث علي البهجة، وعلى سبيل المثال هذا ما فعلته فلكسس. بنفسها فان اليوتوبيا السياسية التي إتصفت بها المجموعة كانت بحاجة إلي القوة والنفوذ حتي تستطيع مواجهة عالم الفنون وكل الانجازات السابقة التي تحققت فيه. ولا شك أننا ندين ببقاء المجموعة لما سيوناس والاستراتيجية التي سار عليها. أما الإتهام الموجه له بأنه قد جعل من نفسه ستالين الجماعة، فانه ينبغي أن يوضع في إطار الموقف الذي وجد نفسه فيه، ومقتضياته. وقد جاءت بالتأكيد عدة إشارات مناهضة للفن من قبل ماسيوناس، في أعمال كيج أو لامونت يانج علي سبيل المثال. وكان ذلك من قبيل التلميح والاشارة، ومحاولة عزف هذه الأعمال في قاعات الموسيقي أو داخل محطات السكك الحديدية أو حتى على الطرق، ولكن فلكسس ظلت في النهاية علي قيد الحياة عن طريق تنظيم الاضرابات والاحتجاجات.وتم رأب الصداع بين الآراء المختلفه. وأصبحت الجماعة في نهاية الأمر مثلها مثل النادى الخاص. لها طقوس معينة للتعبير عن الاختلاف في الرأي أو التقارب على حد سواء.

وفي أواخر عام ١٩٦٤، بدأ فلينت وماسيوناس في مشروع مشترك لكتابة كتيب عن المسرح عام ١٩٦٥ تحت عنوان "ضرورة قيام الشيوعيين بالقيادة الثورية للثقافة" وتم إهداء الكتيب لقوي اليسار الجديد في الولايات المتحدة وبلدان شرق أوروبا وأوربا والاتحاد السوفيتي والصين، وقد ذهبت الملزمة إلي أن السوفييت قد قاموا بفرض أشكال ثقافية بورجوازية -مثل الأفلام الروائية والروايات الواقعية - علي شعب يدين بالاشتراكية- ولذلك يطالب الكتيب بالعودة للسياسة الثقافية الطليعية التي ظلت سائدة في العشرينات وقد تكونت هذه الملزمة فى مجموعهما من صفحتين كبيرتين ملونتين. تحتوي الصفحة الأولي علي النص المكتوب. وتحتوي الصفحة الأخري علي عرض نماذج للأشياء اللازمة لتحقيق الاشتراكية مثل الجيتار الكهربى

وإحدى السيارات الستروين بالاضافة لتوجيهات لينين فيما يتعلق بالسينما ولعدد من الأفلام التسجيلة لفيتروف. والأهداف الاشتراكية وراء هذه الملزمة هي في مجملها ما يلي:

١ - تشجيع الكفاءة في الأداء؛

٢ - تنمية المساواة بين الطبقة العاملة وإلغاء التسلسل الهرمي والبيروقراطيه .

٣ - الوفاء بحاجة العمال لفهم الواقع دون محاولة للهروب والاحتماء بالثقافة، وكذلك دعت الملزمة للتخلص من الفنون الشعبية القديمة والمثيرة للرثاء، فمثل هذه الأهازيج الدينية لدي السود مثلا أو ما يسمى بالسيفونيات البرازيلية ڤيلا لوبوس، أو الرقص الشعبى المبتذل عند موسييف أمر مرفوض. فالطبقات والأمم المطحونة عادة يتوفر لديها ثقافة تقليدية "خاصة" تحقق الاندماج بين الموسيقي والرقص والغناء. وتؤدي الأعمال أو تشاهد دون عزف. وتتطرق الملزمة أيضا لمفهوم الثقافة الثورية التي تستعمل التيار الكهربي والآلات الكهربية، وإلي الصناعات اليدوية الشعبية مثل النسيج اليدوي وصناعة الفخار. وهي صناعات ينبغي أن تستبدل بالانتاج الصناعى علي نطاق واسع مثلما ينبغي كذلك إستبدال الطراز المعماري السوفيتي الذي يتصف بالرتابة بطراز أكثر كفاءة، وينبغي في النهاية أن تكون الملابس رياضية خفيفة دون داع كبير لاتباع أشكال الموضه في باريس بصورة فجة. وتري الملزمة أن الفيلم التسجيلي هو أحد أهم الادوات لتحقيق الثقافة الثورية. ولذلك سارع لينين باصدار الأوامر بعرض الأفلام التسجيلية الاشتراكية. وقام فيتروف بالفعل بعرض عدد من الأحداث الحقيقية. وترفض الملزمة الأفلام الروائية والقصص واسعة الإنتشار باعتبارهما وسيلة للهروب من الواقع. وكذلك فإن المسرح بجمهوره المحدود يظل دون المستوى المطلوب. "نستطيع تدريب الناس علي الأداء الأفضل بأقل المصروفات" كما تنادي الملزمة. ولكن السؤال هو كيف يمكن إيجاد نوع من التوافق بين هذه الملزمة وبين نظرية برند التي تري أن ذلك كله لا يتحقق سوى بتوجيه الميول الفردية. وقد أوضح فلينت بنفسه من قبل أن النظرية غير إنعزاليه النظرة، وأنه لمن قبيل الخداع الايديولوجي أن نحاول إيجاد التعارض بين توجهات المجتمع وتوجهات الأفراد. وفي السنوات الأخيرة، فان فلينت يضيف كذلك أن نظريته المناهضه للفن ما هي إلا نقاش فلسفي يذهب فيه إلي أن التذوق أمر ذاتي. ومن الصعب علي أي فرد بالفعل أن يخلق للأخرين الخبرة التي تتفق وتذوقهم، ولذلك يشبه فلينت موقف الفنان بموقف مصمم الأزياء الذي يدعو الناس لارتداء ملابس من تصميمه في محاولة للتعبير عن ذواتهم.

وفي الحقيقة فإن الخيط الحقيقي الذي يجمع بين الملزمة وبين نظرية برند يظل هو الهدف الثالث أى تحقيق الاشتراكية، وحول هذا، يقول فلينت مؤخرا: لقد أعلنت عن قبولي حقيقة أن الجماهير تحتمي بالفانتازيا عندما لا تشعر بالرضا عن الحياة التي تعيشها. أما عندما تمر الجماهير بفترة تمتلأ بالدنياميكية وبنيل قسط من السلطة، فإنها: هذه الحالة تتبنى القيم الجمالية التى تقوم على أرض الواقع.

ومن بين الخيوط التي تربط بين الملزمة ونظرية برند أيضا، التركيز علي التلقائية، فقد شهدت السنتان ٦٢ - ٦٣ قد عدة تقلبات من أجل تحرير الفنون في روسيا إبان عهد حزوشوف، وإتجاهه المعادى لستالين، ونجم عن هذا الأمر بعض من التلقائيه داخل البيروقراطية السوفتيه. ومع أن خروشوف بالنسبة لماسيونات شخص فظ وغليظ الطباع صفحة في خطاب خروشوف في ٨ مارس عام ١٩٦٣ تقترب إلي حد كبير من إتجاه ماسيوناس المناهض للفن. فقد جاء بالخطاب أن "الإتجاه المناهض للفن هو الحياة بعينها والطبيعة والواقع الفعلي فتغريد الطيور ما هو إلا إتجاه مناهض للفن أو هو الفن - النقيض بتعبير آخر. وفى حديث ثان بدسيلدورف عام ١٩٦٢ يقول خروشوف من غير المفهوم أن يحاول المتعلمون التباهى وتقديم أكثرالأعمال سخفا. باعتبارها أعمالا فنية، بينما الحياة من حولهم تعج بالجمال الطبيعي والمثير. فالغابة في عيد الميلاد فى أثناء الشتاء كانت جميلة للغاية. وقد تأثرت بها كثيرا وقد تكون الظلال بها غير فضية. لكن الكلمات تعجز عن تصوير الأثر الذي تحدثه تلك الغابة في النفس وفي نفس الحديث. يحاول خزوشوف الدفاع عن نظرية الميول فيقول: إن ما يسير ضد رغبات الناس لن يكتب له نيل رضاهم، وبالتأكيد فإن ذلك إذا هو أمر غير تقدمي. وعندما أقوم بالاستماع لموسيقي جلينكا فإن دموع الفرح تنساب من بين مقلتي. وربما كنت عتيق الطراز إذ تقدم بي العمر. لكني أحب الاستماع إلى دافيد أو يستراخ يعزف علي الكمان وإلي مجموعة العازفين علي الكمان في مسرح البولشوى.

ولولا سقوط خروتشوف عام ١٩٦٤، وتأخر توزيع الملزمة، فلربما كان ماسيوناس قد عاد بالفعل إلي الاتحاد السوفيتي حتي يقوم بأداء مقطوعات فلكسس امام جموع العمال في محطات السكك الحديدية طوال الطريق المؤدي إلا فلاديفو سقوك. فقد ظل إهتمام ماسيوناس بالاتحاد السوفيتي أهتماما فنيا وإهتماما سياسيا معا. وكان من المعروف عنه الولع الشديد بالمدن السوفيتيه القديمة المسورة، وبفن الهجرة إلي سيبيريا، ويعتقد بايك أن ماسيوناس قد نجح في إقناع سلاح الطيران الأميركى في ليبيا بأن لديه التصريح الأمني المطلوب حين قام بتصميم قاعدته. وبالتالي، استطاع السفر لروسيا مرتين، ويضيف هيجنز أن ماسيوناس قد أقام هناك مع ماري جودينا أما بايك فإنه يقول إن ماسيوناس قد كتب خطابًا لخروتشوف عام ١٩٦١ يوضح فيه بعض جوانب السياسة الثقافية. وتلقي الرد منه، و في خطاب مؤرخ في مايو عام ١٩٦٣ يقول ماسيوناس بنفسه. علينا أن نؤجل قيام جماعة فلكسس في بلدان شرق أوروبا حتى عام ١٩٦٥ .فخر وتشوف غير متحمس تماما للجماعة في هذه المرحلة مع أنه يتفق معنا في الوقوف ضد الفن التجريدي ! ومن ثَمَّ فاني أجده أقرب إلي فلكسس من التعبيريين التجريديين في نيويورك علي سبيل المثال. وما زلت أري أن فلكسس ستجد أرضا خصبه في الاتحاد السوفيتي لمساعدتهم في فرض السيطرة السياسية علي الانشطة الفنية كافة. هل توافقنى فى الرأى؟

والآن فإن فلينت يجأر بالشكوى من أن چورچ ماسيوناس يفعل ما لاينبغى لأى من المنتمين لقوى اليسار أن يفعله، وهو الوقوف مع اليمين ضد الوسط. وبالرغم من صلات ماسيوناس مع عدد من مواطنيه من أهل ليتوانيا الأعضاء فى الوفد السوفيتى بالأمم المتحدة، فإنه مازال يحس بأن الاتحاد السوفيتى يأتى فى طليعة القوى الثورية. مع أنه فى خطاب له بتاريخ مارس ١٩٦٣ يوضح أنه قد قام بتأجيل جولة تستغرق شهرين فى شرق أوروبا. وذلك لعام ١٩٦٤ بسبب التأخير فى الحصول على التأشيرة، كما نراه يشكو من أن قبول فلكسس فى الاتحاد السوفيتى يسير فى خطوات بطيئة. ولذلك فإنه يرغب فى أن ينهال عليهم بالمهرجانات التى تقيمها الحركة طوال الطرق المؤدية إلى سيبيويا. ثم فى خريف ١٩٦٣، يشير إلى حديثه مع عدد من المسؤلين والإقتراح المقدم من جانبه بإضافة عربة بضائع جديدة لكل قطار من قطارات البضائع بحيث تقام حفلات موسيقية مجانية فى أماكن الشحن والتفريغ فى أى محطة من محطات من محطات توقف القطار. وفى ٢١ يوليو عام ١٩٦٤ يشير إلى أنه قد قرر إتباع نصيحة حروتشوف والاقتصار على ثلاثة مراكز رئيسية لفلكسس فى طوكيو ونيويورك وأمستردام.

وفى الدانمرك، أخذ واحد من أعضاء فلكسس - إريك أندرسون - فى السخرية مما يدور. وقام بإرسال عدد من بطاقات البريد داخل الاتحاد السوفيتى حول رحلة وهمية يقوم بها أربعة أعضاء من رجال الجماعة بالتبول علنا على خشبة المسرح. ويتوقع أندرسون أن ماسيوناس سوف يرد على ذلك بقوله: إنك تعرف بالتأكيد عزمنا على الذهاب إلى الاتحاد السوفيتى. وإننى أمنعك من عزف أى من المقطوعات الخاصة بى. بعد أن أغادر البلاد إلى الاتحاد السوفيتى ربيع ١٩٦٥ لقضاء بعض الأمور ومحاولة عزف الأعمال الخاصة بهذه الطريقة المبتذلة قد يؤثر فى الأمور التى أنتوى القيام بها. ولحماية ملكسس، فإنه يؤسفنى أن أدين ماتقوم به فى الصحف السوفيتية، ويؤسفنى كذلك أن أوجه إليك إتهامًا بالعصيان الشديد." إنتهى المقتطف. وبالطبع، فإن أندرسون كان فى غاية السرور حين إبتلع ماسيوناس الطعم. وقام بالرد عليه.

وأدت الأحداث، والإضرابات التى قام كل من ماسيوناس وملينت بتنظيمها ضد ستوكهاوزن إلى تجمعهما من جديد بعد أن كانا قد إفترقا لبعض الوقت. وتلقى ماسيوناس عرضًا من الحكومة السوفيتية بالعيش هناك. وفى رأى فلينت، فإن الاتحاد السوفيتى كان يسير على النهج السيء نفسه الموجود بالولايات المتحدة. وهو عدم الاستفادة الكاملة من المواهب المتوفرة. فعلى سبيل المثال تشبه المبانى السكنية الفخمة فى نيويورك إلى حد كبير ما يذهب إليه ماسيوناس ، إلا أنها مازالت تفتقر إلى اللمسة التى تضيف إلى المبنى الجمال والثراء بصورة أكثر وضوحًا. ويضيف فلينت أن ماسيوناس لم يعتزم أن يقضى بقية حياته فى الولايات المتحدة، وإلا كان ذلك بمثابة إعتراف منه أنه على موقف خاطىء فيما يتعلق بالتوجهات السياسية. لكن فلينت يرى أن ماسيوناس قد أخذ فى التخلى عن مواقفة

السياسية والثقافية بالتدريج. وفى الاعلان الثانى الذى كتبه عام ١٩٦٥، ثم الاعلان الثالث عام ١٩٦٦، جاءت الطروحات بصورة تقل بكثير عما هو متوقع. ويناقش الاعلان الثان فى الحقيقة" ماهية الترفيه فى جماعة فلكسس : الفود فيل أم الفن ويصور هذا الاعلان موقفًا ينبغى أن يتحد فيه الفنان مع الجمهور بحيث يستطيع أى شىء أن يحل محل الفن، ثم بعد عام ١٩٦٦، أخذ ماسيوناس فى توجيه طاقاته السياسية اليوتوبية من داخل تجمعات الفنانين المنتمين لفلكسس فى حى سوهو،وقبل وفاته عام ١٩٧٨ ، فإن ماسيوناس اقتصر على إنتاج عدد من الأعمال اليدوية التى تسمى بصناديق فلكسس، والتى توزع على الصفوة من الفنانين .

أما المسار الذى اتخذه فلينت، فقد كان مختلفًا بعض الشىء، فبعد إنفصاله عن اليسار المنشق عام ١٩٦٧، فإن كتاباته السياسية إتسمت ببعض من الشك مثل بقية أعماله فى الواقع. وقد نجح فلينت عام ١٩٦٧ فى بلورة الشكل النهائى لنظرية برند يعد تخليصها من اللغة الماركسية التى شابتها فى البداية. وفى عام ١٩٧٨ قام ماسيوناس بارسالى لملينت. وتحفظ فلينت تمامًا فيما يتعلق بإعطاء أى معلومات حول الجوانب السياسية فى فكر جماعة فلكسس. وزعم كذلك أن إسمه قد إرتبط بالفن والفنانين بمحض الخطأ. لأن " الفن هو الميدان الوحيد الذى يخلو من المقاييس الموضوعية". وأنكر من جانبة أى علاقة له مع فلكسس بإعتبارها حركة فنية، قائلاً إن العلاقة بينه وبين الجماعة تقتصر على أن ماسيوناس قد قام بنشر عدد من كتاباته. وفى عام ١٩٨٧، إستأنف فلينت جهودة لإعادة إحياء « المفهوم الأساسى للفن» وحاول توسيع نطاق أعماله. وذلك حتى تشمل الحداثة الكلاسيكية كما يسميها. وحتى الآن، فإننى لم أشاهد أيا من المعروضات الخاصة به ، لكان عندما تردد الصحافة أن لوحاته ترجع إلى نظريات المؤلف الموسيقى كارل هانيز استوكهاوزن فيما يتعلق بالتعددية والتلقائية ، فإننى بالتأكيد أجد الأمر يحفل بالكثير من التناقض.

وفى عام ١٩٩٠. نشر فلينت تقريراً حافلا بالمعلومات عن حملاته المناهضة للفن فى أثناء فترة إرتباطه بجماعة لامونت ويانخ، ثم فى أثناء فترة إرتباطه بفلكسس. ويذهب فلينت إلى أنه الشخص الوحيد الذى استطاع الوصول بالحملات المناهضة للفن إلى نهايتها المنطقية. وذلك بتدمير أعماله الأولى، والامتناع عن تقديم مزيد من الاعمال حتى عهد قريب. أما زملاؤه- باستثناء ماسيوناس الذى ظل غير قادر عن فهم نظرية برند بصورة صحيحة- فإنهم بالطبع ظلوا يبحثون عن تحقيق المستقبل فى إطار الفن. وهو ميدان تستحيل فيه الناحية الموضوعية. فقد يفوز المرء أحيانا أو يخسر، دون أسباب موضوعية، وإن كان فلينت قد تراجع وخسر، فقد فاز فى النهاية. وقد جاء فى تقريره عام ١٩٩٠ أنه يريد لنظرية برند أن تحترم وتفهم. لكن يتبقى أن نلاحظ أنه ليس من الواضح إن كان إنتاجه الحالى تعبيراً عن ثقافة جديدة، رغم أن هذا الانتاج لا ينتمى بالتأكيد للحركة الطليعية التي يقول فلينت نفسه إنها قد انتهت عام ١٩٦٨، وبعض من مقالات فلينت حاليا تعتبر محاولة لفهم الموسيقى غير

الغربية وخاصة الآسيوية. وبالنسبة لفلكسس، فان فلينت يزعم أنه قد قام تحالف معين بين الحركة وبين بن فوتيير، وهو فى رأى فلينت "فنان محترف يستعمل الشعارات المناهضة للفن كى يعيش" وموقف بن كما يضيف فلينت هو موقف المنافق الأمين: إن الكتلة التى تكونت من فلينت وماسيوناس وبن ظلت كتلة متماسكة. واستطاع ثلاثتنا إنتقاد الثقافة ومناهضة الفن، باعتبار ذلك نهاية التاريخ الثقافى...وعند هذا المنعطف، فإن الحركة الطليعية التي أقوم بعمل مسح لها قد إنتهت وهى حركة تبدأ مع جيل كيج الراديكالى والتلميحات المناهضة للفن عنده. وقد تحول الأمر بعد ذلك إلى نظرة يسارية مبرمجة بشأن الثقافة توصلت فى النهاية إلى نظرية برند...باعتبارها نهاية التاريخ الفنى. ويمثل عام ١٩٦٨ على وجه التحديد نهاية الحركة الطليعية بأكملها. بعد أن بلغت جميع المناقشات المناهضة للفن ذروتها فى ذلك العام.

وأخيراً، فإن فلينت يعتقد أنه من الممكن تفسير الاهتمام الحالى الذى تلقاه فلكسس على أساس أن ذلك يعود إلى غلبة الروح التجارية والحنين إلى الماضى، ويبدو أنه رغم إنتهاء وميض الحملات التى قامت بها الحركة ضد الفن فى الستينات، فان القضايا التى تطرقت إليها مازالت مشتعلة ولم تنطفئ الشعلة حتى الآن بعد كل هذه السنوات.

■■■■■

١- الوهم الأول والأساس الذي لابد من اجتنابه لحسن فهم هذه المقالة التي تمثل فاتحة فنية للحديث عن نهايات القرن العشرين هو ذلك الوهم المتعلق بالإدراك الزماني لفكرة "نهاية" التاريخ الثقافي.