جستاری در زیبایی‌شناسی و نقد پرفورمنس آرت

محمودرضا رحیمی

● ورود

این مقاله از نقد پرفورمنس آرت آغاز می‌کند. سپس زیبایی‌شناسی آن را مطرح کرده و پس از آن به بیان شاهد مثال هنر بدن در این شاخه می‌رود. دست آخر تئاتر تجربی از شاخه‌های مشترک پرفورمنس آرت و تئاتر مورد دقت قرار می‌گیرد.

● نقد پرفورمنس آرت

هر ترکیبی از حیات زمینی، به محض دخالت انسان این قابلیت را دارد که به مدد نگاه جست‌جوگر او و پس از آن با برخورد و در نهایت برتابیدن زیبایی‌شناسانه‌اش (عکس‌العمل متناسبِ درون ـ ذهنیتیِ آنی) در لحظه، یک پرفورمنس آرت ثبت نشده باشد. چراکه انسان همواره در مسیر هر برون‌فکنی، تغییرات شدید فیزیکی دارد که در حالت‌بازی و قراردادهای از پیش تعیین شده و تمرین‌های پیاپی شاید آن‌ها را به فراموشی بسپرد. هر چند که جنبش‌های اندیشگانی همواره از آن زمانی که ثبت شده‌اند وارد حیطه واقع‌گرایی علمی می‌شوند. اولین تخته‌سیاه بشر، بدن اوست. انسان این زمان علاقه شدید به حذف قراردادهای بازی داشته و یک بار دیگر می‌خواهد جهان اطراف را از پس خود، ساخته‌هایش بشناسد. می‌خواهد برگردد و دوباره همچون دوران اولیه، همه چیز را با تخته‌سیاه خود بشناسد. پرفورمنس آرت نیز علم اجرایی تصادم بدن است با دنبال کردن علل زیستی ذهنیت پیرامون و عبور کردن از گوهر مفهومی سایر هنرها و اشیا. ره‌آورد این سازش، گونه‌گونی فعالیت‌ها، اعمال و رفتار زیبایی‌شناسانه (عکس‌العمل متناسبِ درون ـ ذهنیتیِ آنی) انسان است که قسمتی از چگونگی‌های زیستی پیرامونش را جدای از بازی‌های او شکلی از شناخت می‌دهد. این شکل‌گیریِ شناختی به هر صورت و از هر ذهنی بگذرد و آن ذهن در یک رفتار کنجکاوانه، ابتدا موفق به تصویر کردن این تلاقی شود؛ سپس با اشیا (فیزیک) ملاقات کند؛ دست آخر در تخته‌سیاه تصاویر بدنی نیز صورت زیست ـ فیزیکی به خود بگیرد، پرفورمنس آرت (صورت هنری ـ مفهومی اجرا و یا هر پروسه‌ای که منجر به ساخت می‌شود و در کار پیاده کردن سامانه تا تولید محصول کاملا موفق عمل کند) را به وجود می‌آورد. به همین دلیل بسیار پرفورمنس آرت‌هایی که ثبت نشده باشند و بسیار آن‌هایی که در خامه فیلم و عکس به ثبت رسیده باشند، اما قابلیت تکرار نداشته باشند.

بنابراین، پرفورمنس آرت که درگیر با شکل‌گیری بدن انسان و ترکیب آن با سایر هنرها در برابر هر رویدادی است، نیاز خاص

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خود را مبتنی بر بازگشت به صورت ابتدایی زیستن طلب می‌کند. این نیاز از آنجا که در هر نفر کاملاً وجهه شخصی به خود می‌گیرد و بازگشت او به رویکردها و شناخت و نحوه برخورد او با جهان پیرامون اوست، در ترسیم جهان‌های خود از هر رویداد و بررسی چگونگی حیات آن نمونه مورد مطالعه، شخصی عمل می‌کند. در واقع پرفورمنس آرت شخصی‌ترین روش در هنرها از طریق پیگیری تأثیرات جهان مدلول‌هاست. در اینجا نیز این جهان شخصی در ذهن تماشاگر ـ شرکت‌کننده و یا در تک ـ عکس‌ها تثبیت می‌شود که خود نیز در فرایافت‌ها و رویکردهای جریان‌های زیستی و نه مشابه حیات، خوداگیختگی‌های خاص خود را داشته‌اند. تمام این خود انگیختگی‌ها با دیدی معترضانه و غیر تجاری از حیات شخصی اجراگر است و نباید آن‌ها را با بازی‌های نمایشی و یا تمرین‌های بازیگرسازانه تئاتری اشتباه که در برخی کتاب‌های صرفاً گیشه‌ای که در بازار می‌آید، جابه‌جا کرد.

اما همان‌طور که در پایان همین مقاله به آن خواهیم رسید، یکی از اصلی‌ترین موج‌های تئاتری قرن بیستم یعنی گونه تئاتر تجربی[1] در این حوزه به تثبیت می‌رسد و طبقه‌بندی می‌شود. از این رو در تئاتر که هنری است ترکیبی (مادر) و مکانی برای التقاط سایر هنرها، هر کسی با اعتماد و اعتقاد به شخصی دیگر، به دیدار نحوه ثبت این اجرا توسط اجراگر، بازیگرانش می‌پردازد. اما در پرفورمنس آرت می‌رود تا در یک مراسم شرکت جسته و حتی گاه دست به خطر بزند. از این حیث است که «این هنر به چگونگی بیان فرد بستگی دارد، نه به چه و نه به محتوای ادبی، اما به پرفورمنس (ضرورت) محتوی حقیقی ربط پیدا می‌کند». (گلدبرگ، ص ۱۳۱)

این ضرورت همان نحوه صحیح برقراری مراحل ساخت تا ارائه است. «پرفورمنس، محتوای هنر است.» (گلدبرگ، ص ۱۱۱) این گفته‌ی آلبرز[2] است که خود تحصیل‌کردهٔ باهاوس بود و در یکی از سخنرانی‌هایش برای دانش‌آموزان خود چنین توضیح داد.

جولیا هیوارد[3] نیز که یکی از پرفورمرهای به نام امریکایی است عقیده دارد: «رفتن به یک پرفورمنس دقیقاً برابر با رفتن به یک کلیساست. در هر دو انسان خشمگین می‌شود ـ تکان می‌خورد ـ دوباره آرام می‌گیرد.» (گلدبرگ، ص۱۲۵) از این رو پرفورمنس آرت در هر دو شاخه هنرهای تجسمی و هنرهای نمایشی به صورتی کاملاً بیرونی و با استفاده از قدرت ذاتی همه هنرها به درونی‌ترین لایه‌های ترس و شیدایی و مالیخولیایی بشر از موقعیت فعلی او یورش می‌برد.

اما عموماً پرفورمنس آرت خود را از گفتار نه دیالوگ می‌رهاند تا بتواند بدون تقید اجرایی در زمانه خود رها شود، شناخت و تبیین این لایه‌ها و نه ذم و ستایش اجرا از طریق شناسایی و کشف لایه‌های سنجش‌گر، زیر نظر نقد پرفورمنس آرت خواهد بود. رابرت ویلسون۴ و ریچارد فورمن۵ و لی بروور۶ نویسنده، کارگردان، طراح و تهیه‌کننده تئاتر بودند، آن‌ها رویدادهای نمایش را در قالب تصاویر دیداری و شنیداری خلق کردند. از دهه ۱۹۷۰ به بعد تجربه‌های پیش‌روی آنان از حیث ساختار و فرم به دنبال شکلی از کلاژ۷ در نقاشی بود. عدم استفاده از رابطه علت و معلولی در پرداخت طرح داستانی، شخصیت و رویداد، هدف اصلی آنان را تشکیل می‌داد. آن‌ها در اجراهای تئاتری خود ترکیبی از بازیگر زنده به همراه اشکال هولوگرافیک و قطعه‌های ویدیویی صدا و تصویر۸ داشتند که روایت یک زندگی را همچون سفر چندین و چند ساعته و حتی چند روزه به اجرا درمی‌آوردند. آن‌ها با بهره‌گیری از متن، صدا، نور و فناوری و این روزها با انواع تمهیدات ویژه دیگر نظیر تصاویر مجازی یا ویرچوال، جذابیت و گیرندگی فراوانی ایجاد کردند. همه این جست‌وجوهای زیستی می‌خواهند در دنیای جدیدی که با زیستنی نه آن‌گونه که همه می‌زیند ذات هر تصویر را گسترش داده و دیگر بر آن‌ها نام فعالیت‌های بینامتنی نگذارند، بلکه آن‌ها را در محیطی قرار دهند که تاب تغییر نشانگی را داشته و زیستی دیگر متساعد کنند. با این پیش فرض فقط یک چاره می‌ماند و آن هم ایجاد دال و مدلول‌های زیستی به جای چرایی‌های داستانی است. مانند زنی که در اعتراض به مدل شدن زنان روی صحنه ساعت‌ها موهایش را شانه می‌کند تا سر حد به راه افتادن خون از سرش. پس در همین مدل‌هاست که دال و مدلول در تصاویر ارائه‌شده جای علت و معلول داستانی را می‌گیرد. لازم به توضیح است که مدل زیرین فقط از تحقیقات پژوهشی نگارنده از دو کتاب اصلی پرفورمنس آتر، یکی از هلن پاریس و دیگری از راسل گلدبرگ است. در کتاب‌های دیگر بیشتر به perform-ing art یعنی هنرهای اجراگری برمی‌خوریم و همین اشتباه ما را به جایی می‌کشاند که بیاییم درباره بازیگری پرفورمنس آرت (!) چیز بنویسیم. در فضای دال و مدلول پیکره‌ای با نام بازیگر وجود نخواهد داشت؛ آن چیزی که اهمیت پیدا می‌کند اجراگر (پرفورمر) است.

● دلالت‌ها

اکنون سعی می‌کنیم به یک تقسیم‌بندی گونه‌ای از مقولهٔ نقد پرفورمنس آرت‌های ثبت‌شدنی دست پیدا کنیم. این تقسیم‌بندی به طور قطع به دسته‌بندی سطوح دلالت‌پذیر در اجراهای پرفورمنس آرت اختصاص خواهد داشت و این دلالت‌ها در نهایت به نقد هرمنوتیکی (تأویلی، تحلیلی، تفسیری، تبیینی و ترجمانی اثر) می‌انجامند؛ پس ممکن است که منافشه‌هایی را ایجاد کنند اما خواهند توانست به مثابه یک پیشنهاد به حوزه نوشتاری ما در تعیین حدود و ثغور نقد، برای آنچه که از این هنر ـ احتمالا ببینیم کمک شایانی بکنند.

سطح اول لایهٔ پیشامتنی[9] است. (بر طبق فلسفه لیوتار هر مدرنی قبل از خود یک پست‌مدرن بوده است، به همین جهت ما[10] را در محیط غیر قراردادی و حیاتمند پرفورمنس آرت، پیش معنا می‌کنیم.) این لایه خود به چند سطح تقسیم می‌شود.

الف) لایه جامعه‌شناسانه: دلالت این لایه مبین رویدادها، قشرهای اجتماعی، باورهای

کلان و خُـرد اجتماع، گردهم‌آیی‌های جمعی، سطح زندگی اجتماعی (اکثریت غنی یا فقیر)، تبعیض‌ها،نحوهٔ‌حکومت، جایگاه فرد در اجتماع، اجتمـاع مردسـالار یا زن‌سالار یا کودک‌سالار، سیستم و مدل اجتماعی ـ مرا، ساعتی یا قبیله‌ای و لوکوموتیـوی اسـت. سیستم سـاعتی وقتی است که شخصی کاریزما در مرکز دایره قبیله اسـت و همه چیـز برگرد او سـاخته و تبیین می‌شود. سیستم لکوموتیوی همان دال و مدلول اسـت و همه چیز به دنبال هم پدید می‌آید و تبیین می‌شود؛ از تعاریف لوی اشتروس. قوانین اجتماعی: مراد، تعاریف مُنتسکیو است. به لحاظ قانونمندی سـه الگوی نژادی اصلی در اجتماع می‌تواند وجود داشته باشد: اول وقتی است که قانون درسـت باشد ولی مردم قانون گرنه. دوم آنکه مردم درسـت باشـند اما قوانین نادرست و در الگوی سـوم وقتی مـردم و قوانین هر دو نادرست که ام‌الفساد است. البته ناگفته پیداست که وقتی هر دو درسـت باشند به مدینه فاضله دست پیدا کردیم.

اجتماع عمل‌محور باشـد و یـا حرف‌محور، اهـل خرافه بودن، نحـوه برخـورد اجتماع با تعابیر مرگینگی و زندگی، امید و کمال و... که هنرمند بی‌پرده برخی از تعاملات این چنینی را در اختیار شرکت‌کنندگان قرار می‌دهد تا به صورت کاملاً انتخابی و کنترل‌شده با آن برخورد داشته باشد. به عنوان نمونه از شرکت‌کنندگان خواسته می‌شود با اختیار و بدون هیچ واسطه‌ای به درون کفن رفته بسته شوند و چند لحظه در این موقعیت بمانند. (رحیمی، آذر ۱۳۸۷.)

لایه مردم‌شناسـانه: دلالت این لایه در چند مورد با لایه جامعه‌شناسـانه مشترک است اما دارای مبانی خاص خود است. خوانش‌های فرد از تاریخ، فرهنگ‌پذیری مردمی ـ مراد، تعاریف ژاک روسو اسـت ـ اعتقادها، خرده‌فرهنگ‌ها، پاره‌فرهنگ‌ها، پیشـینه تمـدن و... (عبور یک سرباز هخامنشی در خیابان‌های شلوغ تهران و ایسـتادنش در صف طولانی اتوبوس و بررسی عکس‌العمل‌ها)

پ. لایه خطه‌شناسـانه: در این لایه منتقد به دلالت خصوصیات ژئوپولوتیکی، استخوان‌بندی و خصوصیات کالبدی، باورهای قومی ـ قبیله‌ای و... می‌پـردازد. (پرفورمنس صدای حیوانات در جنگل‌های بدون حیوان در اثر شـکار بی‌رویه در نیوزلند)

ت. لایهٔ روان‌شناسـانه: این لایـه خود به دو دسـتهٔ روان‌کاوانه و روان‌درمانه، قابل تقسـیم است.

دلالـت هر قسـمت به ایـن مـوارد در فرد وابسته است به: رفتارگرایی، انگیزش‌ها، عشق بـه پدر یا مـادر، منشـأ فعالیت ذاتـی روان، دسـتگاه خود و نهاد، هشیاری و آگاهی، شروع اکتشافات جسمی و جنسی، گشتالت، رؤیاها، رازها، کابوس‌ها، ضمایـر خودآگاه و ناخودآگاه ـ فـردی و جمعـی، بهنجارهـا و نابهنجارها ـ فردی و جمعی، اسکیزوفرنی ـ فردی و جمعی،

نوروتیک ـ فردی و جمعی، کشف توانمندی‌ها و ناتوانایی‌ها ـ فردی و جمعی و تعریف دوست داشتن یا عشق، تصمیم‌ها و... (عبور زن و مردی از خیابان در حالی که قلاده‌ای در دست زن و به گردن مرد است و سپس عکس این حالت در جایی دیگر و بررسی عکس‌العمل‌ها)

ت. لایهٔ ریخت‌شناسانه: این لایه به دلالت بیرونی‌ترین ظواهر مردم و جامعه اختصاص دارد. مد لباس، مد مو، مد ناخن، چیدمان شهری و روستایی، گرایش به تولید و یا مصرف، خوراک روز، انتخاب‌ها، رنگ‌های قالب و...

۲. لایهٔ متنی[11]: سبک‌ها، واژه‌ها (سوسور استدلال می‌کند که معنی واژه‌ها از ساخت زبان ناشی می‌شود، نه چیزهایی که واژه‌ها به آن اشاره می‌کنند). لحن نوشتاری، ترتیب ورود و خروج، زمان هر مکان و تکه، اشخاص، تضادها، واکه‌ها و سیلاب‌ها، صنایع ادبی و فنی نوشتاری نقاشی، مجسمه، فیلم، رسانه و... استعاره‌های عینی.

۳. لایهٔ فرامتنی: کنایه‌ها، استعاره‌های ذهنی، احساسات و عواطف، ارجاعات شامل: اجتماعی، روانی، اقتصادی، سیاسی، هیجانات، تعصبات، هم‌رویدادی‌ها، پارادوکس‌ها، کنش‌های متقابل نمادین، وفاق و تضاد، مسئله اخلاق، تمایزات انسانی.

۴. لایهٔ اجرایی[12]: رویکرد نشانه‌گر، مصالح اولیه، عین، فردیت هنری ـ تخصصی هنرمند، نحوه تبدیل مصالح (پروسه)، زمان‌بندی پروسه، بر هم کنش رویدادی، سازمان‌بندی دانشی ـ سازمان‌بندی پیکره‌ای.

مثال: سری به جهان نمایش بزنیم و ببینیم این لایه‌ها در آنجا دارای جدول مشخصی هست؟ نگفته پیداست که هر کدام از این لایه‌ها به زیر شاخه‌های بسیاری تبدیل می‌شوند تا وظیفه شناخت دلالت‌ها قابل دسترس‌تر شوند. به عنوان نمونه دلالت بازیگر با تبیین سیزده نشانه Semiotics of Theater and Drama در جدول تادئوش کوزان[13] استاد مدرسه تئاتر پراگ در کتاب (۱۹۷۵) Littèrature et spectacle مشخص می‌شود.

کوزان، سیزده نشانه اصلی تحلیلی بازیگر را چنین مشخص می‌کند: ۱. کلمه ۲. آهنگ ۳. چهره ۴. ژست ۵. حرکت ۶. گریم ۷. فرم مو ۸. طراحی لباس و صحنه ۹. اشیا دست بازیگر ۱۰. چیدمان ۱۱. نور ۱۲. موزیک ۱۳. صداهای کمکی.

باز در دسته‌بندی متدولوژیک هر یک از این نشانه‌ها خود این گونه مرتب شده و نظم می‌گیرند: کلمه[14] و آهنگ[15] در ردیف صحبت‌های متنی[16] است و نه دیالوگ. سه نشانه بعد به تبیین لایه‌های مفهومی بازیگر می‌پردازد: ۳. چهره ۴. ژست ۵. حرکت؛ که این‌ها نیز در واقع دارای نشانه‌هایی از بیرونی‌ترین لایه‌های بازیگر[17] هستند. ۶. گریم ۷. فرم مو ۸. طراحی لباس و صحنه نشانگری لایه‌های مفهومی صحنه را به عهده دارند. و دست آخر، موزیک ۱۳. صداهای کمکی، لایه‌های مفهومی نشان داده‌های صوتی[18] و نه صدایی[19] خواهند بود. در شاخه‌های بالاتر، این نشانه‌ها این گونه مرتب می‌شوند: از شماره یک تا هشت به طور مستقیم مربوط به بازیگر و در درون او هستند. پنج تای آخر نیز اختصاص به شرایط مفروض و بیرونی بازیگر دارند. متدولوژی این نشانه‌شناسی به اینجا ختم نمی‌شود. شاخه انتهایی این دسته‌بندی بر آن دلالت دارد که: ۱. کلمه ۲. آهنگ نشانه‌های بیانی وابسته به زمان هستند. نشانه‌های ۳. چهره ۴. ژست ۵. حرکت ۶. گریم ۷. فرم مو ۸. طراحی لباس و صحنه ۹. اشیا دست بازیگر ۱۰. چیدمان و ۱۱. نور، جزء نشانه‌های دیداری است که به زمان و مکان نیازمند است. البته ۹، ۱۰ و ۱۱ در بیرون از بازیگر ظهور پیدا می‌کنند و نشانه‌های ۶ تا ۸ به زمان نیاز ندارند و فقط در مکان بروز می‌کنند. دو نشانه آخر نیز یعنی، موزیک و ۱۳. صداهای کمکی نشانه‌های بیانی است که فقط نیازمند زمان برای ظهور و ثبوت هستند.

۵. لایهٔ فراجرایی[20] دلالت در: کشف و شهود در نیت، نشانه‌های شعوری، توهم‌اندیشی[21]، نشانه‌های رویکردی نشان داده، فرایند و شمایل مصالح اولیه[22]، تفکیک و تبیین نمادها، کارکردگرایی (آشکار و پنهان)، بهترین مثال برای این لایه دلالت‌ورز در آثار اندی وارهول آشکار می‌شود.

۶. لایه‌ی مخاطب: این لایه با جمع‌آوری دلالت‌های پیشین، تقسیم‌بندی، طبقه‌بندی، رمزگشایی، روزآمدسازی مفاهیم، این همانی مبانی مطروح، تماس نزدیک یا دور مخاطب، نهاد اجتماعی، علم، گروه‌های اجتماعی، فردگرایی، بیگانگی، وابستگی، ماندگاری، کنترل، آزمایش، فرافکنی. در تئاتر ریچارد شخنر با رویکرد آیینی و پرفورمنس‌های خود با استناد به تلاش پیشینیانی همچون یژری گروتفسکی در این رویکرد بسیار اهتمام کرده است و بارها به عمد تماشاگران را با رویدادی به صحنه بازیگران کشانده است.

این جدول و جدول‌هایی پُر شمار از این دست در مرحله پیشانقدی که همان تحلیل و سنجش پرفورمنس است همچون دستگاه و دستگاه به سیستم دلالت‌ورز و سیر اندیشگان هنرمند و منتقد این اجازه را می‌دهد که از دایره نشانه‌های اثر و از سلطه سلایق و علایق شخصی پا را بیرون بگذارد و اثری بازآفرینی کند که برای تمام مخاطبان و شرکت‌کنندگان

دارای لایه‌های قابل فهم باشد اما این لایه‌ها چون دلالت‌ورز هستند پس بسته به اثر و شرکت‌کننده دارای تأویل‌های متعدد و متمایز خواهد بود. این دلالت‌ورزی‌ها در دو سو، هم برای التقاط همه عناصری که در ترکیب با هم پرفورمنس آرت را به وجود می‌آورند و هم برای جداسازی همیشگی منتقد از دایره نشانه‌های اثر و تمکین نگاه از بیرون او به اثر هنری به این صورت تفکیک و متعین می‌شوند.

چراکه اثر پرفورمنس آرت از طریق ثبت و به صورت مجازی ماندگار است و به واقع ناماندگارترین صورت هنری است.

هر چند که امروزه در خیلی از کشورهای اروپایی برای همین هنر ناماندگار نیز هزینه بسیار هنگفتی صرف می‌شود تا به عنوان مثال مردم فرانسه ببینند که چگونه ظرف پانزده روز دورتادور ایفل برزنت کشیده می‌شود و این اثر هنری و سمبول پاریس چگونه برای مدتی از چشم پنهان می‌شود تا این مردم به تجربه پاریس بدون ایفل دست پیدا کنند. و یا اینکه هنرمندان موسیقی در مقابل کاخ هیتلر بتوانند چند شبی را به اجرای کنسرت موسیقی بپردازند تا بتدریج این کاخ که روزگاری درونش برای نابودی دنیا تصمیم گرفته می‌شد، امروز مکان اجرای موسیقی باشد و مردم زیادی بدون وحشت از آن بر فراز دیوارهای خشنش هات داگ بخورند و اجرای موسیقی ببینند و بشنوند. حتماً در نظر داشته باشید که تمام این لایه‌های دلالت‌ورز را می‌توان به دقت در یک اثر پرفورمنس آرت پی‌گیری کرد. همه این نکات مدلول‌هایی است که می‌تواند هم از هنرمند و هم از عمل او ناشی شود.

● ضرورت‌ها

دانستیم که پرفورمنس آرت گونه‌ای پیوند بین هنرهای نمایشی و هنرهای تجسمی است که با دو مبنای متفاوت در کشورهای اروپایی و امریکا بنیان شده و شکل گرفته است. البته هم اکنون نیز با سرعت سرسام‌آوری در کشورهای شرق دور به پیش می‌رود. شاید پایه اجرایی چنین هنری به تلاش‌های والتر گروپیوس و رودلف اشنایدر برسد. گروپیوس در سال ۱۹۱۹ مدرسه طراحی و معماری باهاوس وایمار را با هدف اتحاد میان کلیه هنرهای بصری تأسیس کرد. فشار نازی‌ها، بسته شدن باهاوس و مهاجرت هنرمندانش (به طور مثال: میس فون در دروهه، کاندینسکی، اسکار شلمر...) ترویج و ماندگاری این هدف را تضمین کرد. از طرفی در همان دهه رودولف شنایدر نیز با نحوه متدیک آموزش و جستارهای خود که به آن عنوان لوو ریتمی داد که رسیدن به زبان نمایشی جهانی همچون خط اسپرانتو در کلام دست پیدا کند که برای تمام جهان یکسان و قابل انتقال باشد. او تا حدودی نیز توفیق داشت و پس از او کسانی چون مایکل چخوف، جان کیج ویوجینیو باربا، رابرت ویلسون، هرمان نیچ و... ادامه‌دهنده همین راه با گویشی متفاوت در زمینه هنرهای تلفیقی ـ نمایشی شدند. اما گروپیوس هنرمند شاخه تجسمی بود و شاخص‌ترین پارامترهای او در معماری عبارت بودند از انواع خطوط و درهم‌فتگی‌هایشان به علاوه نقاط اولیه و نقطه‌هایی که از درهم فرورفتن خطوط ایجاد می‌شود. او زیباترین آثارش را از آناتومی انسان الهام گرفت که می‌توان برای مثال به ساختمان باهاوس اشاره کرد. اسکار شلمر هم که یک تئاتری بود آغازگر راهی شد که بعد از دهه هفتاد نام lecture performance Solo را بر آن نهادند. او در یک اقدام جالب هولوگرام تعداد زیادی سخنرانی تک‌نفره را ترسیم و گردآوری کرد و توانست ثابت کند یک شخص در هنگام سخنرانی با بدنش شکلی را ترسیم می‌کند که دقیقاً با مقصود و جنبه‌های عقلانی و احساسی سخنش در ارتباط مستقیم است. (گلدبرگ، ص ۱۵۵) از همین رو هنرمندانی که در زمینه هنرهای نمایشی نیز با التفات خاصی به بدن، کار خود را از سایر هنرمندان نمایش جدا کردند خود به خود به سمت هنرهای تجسمی کشیده شدند. چراکه حرف تازه آن‌ها که می‌بایست جایگزین حرف‌ها و متدهای نسبتا کلیشه‌ای و قدیمی‌تر تئاتر آن زمان می‌شد روی آوردن به زبان بدن به جای هر تصنع احساسی و یا پیش‌فرض عاطفی بود و از این حیث روی آوردن به خطوط و نقطه‌های بدن پس از بیانیه‌های آنتونن آرتو که صحنه و بازی را به بدویت دعوت می‌کرد، امری اجتناب‌ناپذیر می‌نمود.

● پرفورمنس آرت و آیین

یکی از مهم‌ترین عوامل و ترویج و تکثیر اجرای پرفورمنس آرت آن است که با مناسک و آیین‌های اجتماعی رایج در فرهنگ‌های مختلف جوامع جهانی ارتباط مستقیم دارد که این ارتباط را مدیون عامل اصلی مشترک آن یعنی بدن است و کارایی این هنر بسته به رواج و کارایی این آیین‌ها و مناسک است. در هر خطه و با عطف به کارآمدی بدن‌ها در نشان دادن و نمایش زندگی از دریچه التقاط با سایر هنرهاست که این عامل التقاط البته کاملاً خطه‌ای عمل می‌کند. آیین در پرفورمنس آرت از خطه‌ای عمل کردن بدن آغاز می‌شود و ما هیچ دو خطه‌ای را نداریم که آیینی برابر داشته باشند. شاید مقصود یکی است اما انواع یکی نیست.

هنرمند پرفورمنس آرت با توسل به ساحت زمان آیینی، حیاتی، نمایشی به خلق نوعی فضای پلاسما نایل می‌شود که می‌تواند به واسطه آن مخاطب را با شرکت خودش (در درون واقعه) با درک متفاوتی از وقایع و رویدادهای جهان بسته به خطه‌اش روبه‌رو کند؛ درکی که گویا بوده اما فراموش شده است. حال این رویکرد در ارتباط با دلتنگی مردم دو برلین در زمان وجود دیوار شرقی و غربی آن باشد و یا ارائه راهکاری برای دگرگون دیدن فعالیت‌های درون حیاتی و جانوری و یا التقاطی از همه آن چیزهایی که دست‌آوردهای بشر در طول ادوار سپری شده باشد. این هنر از همین شیوه‌ها، باورهای سنتی مخاطب را با شک و تردید رو در رو می‌کند تا زیستی فارغ از قیود قدیمی تفکر در قالبی از تکریم و تحریم برای او کشف کند. به خاطر داشته باشیم که کشف به معنای زدودن چیزی ارزشمند است از غبار فراموشی‌ها و نه خلق موردی نوظهور. به همین دلیل است که با از بین رفتن مرزهای مشخص هنری در طول تحولات اجتماعی پس از جنگ جهانی دوم به تدریج هنرهایی از دل انبوه ـ رسانه‌ای پدید آمد. گونه‌های هنری جدید دارای تعاملی چند مرزی و تابعی از ویژگی‌های رسانه‌ای شدند و این تکریم و تحریم پرفورمنس آرت که یک جنبش پست‌مدرن است، بر هنرهای دیگر همچون هر مکتب نوظهوری و حتی بیش از هر مکتب دیگری با سهیم کردن همه مکاتب و شیوه‌ها و هنرها و نژادها و قومیت‌ها و سپس عبور از آن‌هاست. چراکه خیلی از صاحب‌نظران این رویکرد را جنبشی در تقابل با فرهنگ جهانی می‌دانند که فرهنگ خطه‌ای را از بین می‌برد.

هنرمندان پرفورمنس آرت در قسمت اعظمی از آثار خود جنبه‌ای از ساده‌ترین اعمال روزمره را تحت پوشش پلاسمایی از مناسک و مراسم آیینی و حیات به نمایش می‌گذارند و به این ترتیب تلاش می‌کنند تا مخاطب خود را در زمانی برابر آنچه در آن قرار دارد با موضوع اثر خود روبه‌رو، شگفت‌زده و سهیم کنند.

پلاسما چهارمین حالت ظهور ماده است. سه حالت قبل جامع، مایع و گازند. در پلاسما یون‌ها و مولکول‌های خنثی حرکت می‌کنند. در پرفورمنس‌های پلاسمایی انسان‌ها بدون هر گونه اظهار نظر و یا احساس و یا تخیل و کاملاً خنثی فقط خود را در حرکت نشان می‌دهند. مانند زن و مردی که در یک ماشین روی صحنه آن قدر می‌چرخند تا بنزین ماشینشان تمام می‌شود.

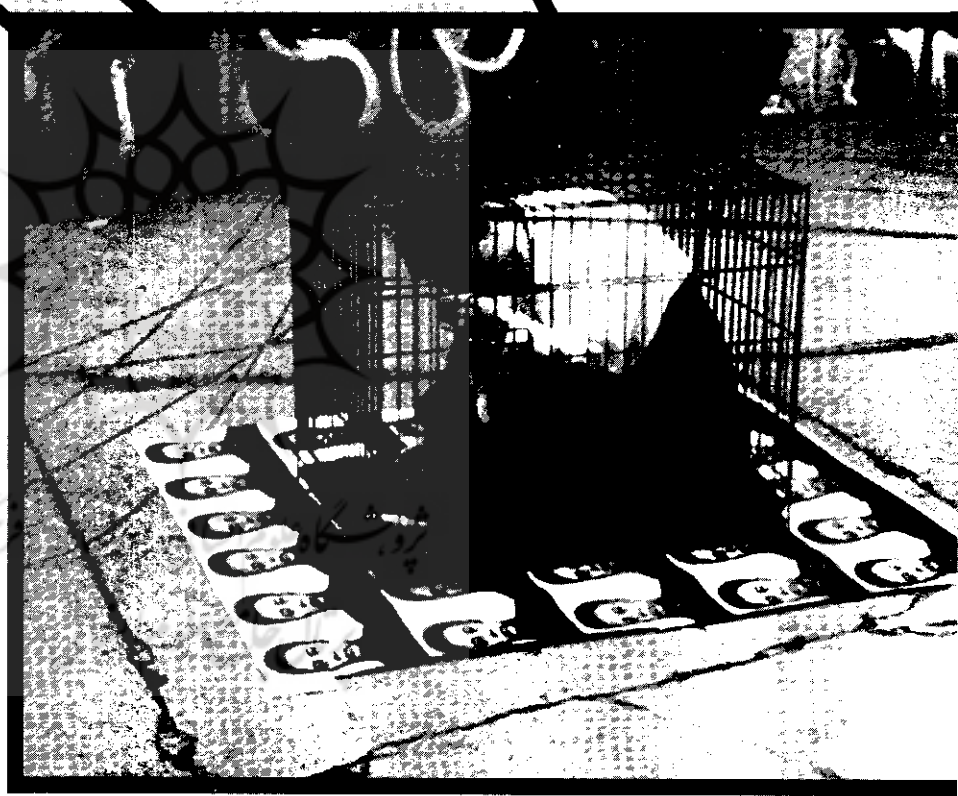
به این مثال که چندی پیش به آن برخوردم توجه کنید: گروهی از دانشجویان مقیم فرانسه به رهبری یک برزیلی، روی کنش‌های خود به خودی عابران در پیاده‌روهای پاریس رفتارهای متعددی را اتود و بررسی نمایشی می‌کند. سپس از طریق ایمیل‌های پرشمار، مردم پاریس را در جریان وجوه نمایشی خود می‌گذارد؛

همچنین با درخواست هر نفر از همشهریان و فقط برای او در نزدیکی منزل درخواست‌کننده و با هماهنگی قبلی این بررسی‌های نمایشی را برایش به اجرا درمی‌آورد. در واقع با این روش به ساحت زمان و مکانی خاص همچون آیین دست پیدا می‌کند. ساخت زمان در مراسم و مناسک آیینی، زمان اسطوره‌ای و آیینی است که تعریف آن با زمان واقعی که فرد از کودکی آن را دریافته است متفاوت است. در این وضعیت پرفورمر (هنرمند پرفورمنس آرت) با ترفندهایی پس از ایجاد شگفتی در مخاطب، زمان نگریسته را با نگره یکسان کرده هر دو را به صفر می‌رساند. مواجهه[۲۳] در همین جا آغاز می‌شود و اهمیت آن نیز در پرفورمنس آرت به همین دلیل است. اما نباید هپنینگ را با این حوزه اشتباه گرفت. هپنینگ سهیم کردن مخاطب یا مواجهه دادن وی در شکل‌گیری یک اتفاق ناشی از برخورد است به نحوی که هنرمند و شرکت‌کننده میزان آگاهیشان از اعمال و پیش‌آمدهای احتمالی این برخورد یکسان باشد و برای هر دو نفر و در مواجهه آن‌هاست که یک اتفاق دیدنی به دنبال بیاورد. این اتفاق در قالبی صورت می‌پذیرد که هنرمند تعیین کرده اما از خیلی رخدادهای بعدی که در دل این قالب ممکن است رخ دهد، بی‌خبر است. اشتباهی که این روزها بر اثر کج‌فهمی باعث شده عده‌ای فکر کنند که پرفورمنس آرت هنر جمعی است به دو دلیل اساسی؛ یکی اشتباه گرفتن آن با هپنینگ و دیگری هم‌ارز قرار دادنش با آیین.

یکی دیگر از همین ویژگی‌های فردی که عامل اساسی شگفتی‌سازی نیز است کولاژ هنرهای مختلف وابسته به توانایی‌های شخص بر هم است. تعصبات دگماتیسمی خیلی از هنرمندان پیش از این و حتی در این زمان به رشته خود به سادگی امکان این آمیختگی را نمی‌داد، اما پرفورمنس آرت با هنرمندانش که خود را در چند هنر برجسته نشان داده‌اند، نشان می‌دهد که هر هنری ـ اگر هنرها در جوهره خود با یکدیگر آمیخته شوند ـ نه‌تنها شأن هنر دیگر را به‌مخاطره نمی‌اندازد بلکه در زمینه‌های اشتراکی ظرفیت سایر هنرها را توسعه نیز می‌دهند. پس ما می‌توانیم در برخورد با این هنر ترکیبی که مجموعه‌ای از التقاط هنرهاست، هر جزء هنری را مستقل و به ذات خود مورد نقد و بررسی قرار دهیم. در اینجا اشاره می‌شود که خواسته هنر مدرن از مخاطب خود نیز با خواسته هنر پست‌مدرن متفاوت است. هنر مدرن مخاطبی می‌طلبد که برای درک نشانه‌های موجودش به عمق معنایی هر چیزی فرورود و تمام دلایل حضور آن نشانه‌ها را از سر دانایی و آگاهی و حتی علوم مربوطه کشف کند. اما هنر پست‌مدرن در چیدمان نهایی خود در پی مفهومی عمیق و گمگشته از ساده‌ترین امکانات یک ذره کوچک، از هر دوره و سبکی بهره می‌برد و تمام نشانه‌های موجود در هنر پست‌مدرن در گوشه و کنار مخاطب موجودند؛ اما همین عناصر آشنا اکنون از سوی هنرمند به اثر هنری ناپایدار تبدیل شده‌اند که همچون زندگی آغاز و پایان دارد. از این جهت در پرفورمنس آرت مخاطب قسمتی از شگفت‌زدگی خود را مدیون سادگی انتخاب هنرمند در نشانه‌هایش خواهد بود. همین نکته نشان‌دهنده شخصی‌تر بودن هنر هنرمند در این دوره نسبت به دوره‌های دیگر است، اما این شخصی بودن در نحوه زیستن، تفکر و نوع نگاه است و نه تحمیل سلیقه.

ریشه این مسئله را باید در زمانی جست‌وجو کرد که هنرهای تجسمی با پیچیدگی‌های مفهومی باعث شد که هنرمند خود برای تکمیل آن به میدان هنری قدم گذارد. مخاطب در حضور مؤثر و با ارتباطی که بین اثر هنری و هنرمند به وجود می‌آمد به درک بهتر اثر هنری و ایجاد ارتباط با آن پرداخت. از همین جا بود که هنرهای مفهومی با دخالت مؤثر پا به عرصه درام نیز گذاشت و با نام پرفورمنس آرت که توسط منتقدان دهه‌های سی و چهل قرن بیست بر آن گذاشته شد، به راهی برای تولید آثار هنری غیر تجاری تبدیل شد. از این جهت پرفورمنس آرت توانایی اجرای درام را صد چندان کرد و از آن پس ملزومات آن یعنی هنر بدن، هنر نقاشی، هنر مجسمه، هنر ویدیو، هنر محیط، هنر رقص، هنر موسیقی، هنر آیین، هنر صوت، هنر شیء، هنر صدا که همه در حیطه هنرهای دیداری هستند (visual art) و... بدون اینکه از حیطه خلاقیت خودشان خارج شوند در هنرهای نمایشی اجرایی به تبیین نکات تازه‌تری پرداختند.

پیش‌تر گفتیم پرفورمنس آرت را نقطه اتصال هنرهای تجسمی و هنر نمایش نیز می‌دانند.



در این ساختار فکری (اپیستمه)، مخاطب در جریان روند خلاقیت قرار می‌گیرد. از ویژگی‌های پرفورمنس آرت این خط اتصال سیال و اتفاقات در لحظه است. تئاتر به شکل و شیوه کلاسیک خود حامل روایی یک داستان است، پی‌گیری این داستان یکی از مهم‌ترین تلاش‌های صحنه و سالن است؛ در صورتی که پرفورمنس آرت، با قصه‌گویی سازش چندانی ندارد. برعکس اجتناب از قصه‌گویی، گرایش به بازنمایی تصویر و یا مفهوم مجرد اما ساده و با باورپذیری بالا را در این شیوه بیانی شدت می‌بخشد که خود این تلاش باعث نویی کثرت داستانی در ذهن شرکت‌کننده و برابر و حتی گاهی بیش از دانایی او می‌شود. این اصل کلی را به خاطر داشته باشیم که تصویر سریع‌ترین و بی‌واسطه‌ترین نوع انتقال معناست و هر تصویر چون توانایی استقلال‌پذیری به ذات دارد و بی‌نیاز به قبل و بعد خود بوده (همچون یک عکس) به لحاظ گنجایش مفهوم از کلمات، ظرفیت داستانی بیشتری دارد. همچنین تفسیر و تعبیر یک داستان دارای محدودیت‌های زیادی است چراکه از قواعد دست و پاگیر صرف و نحوی تبعیت می‌کند؛ اما ملموس بودن و بی‌واسطگی تصویر این مشکلات را نداشته و به محض دیده شدن در ذهن شرکت‌کننده و با دخالتش توسط یک قیاس بی‌واسطه، بدل به مفهوم می‌شود؛ حال این مفهوم خواسته خودآگاه هنرمند باشد یا به ناخودآگاه اثر و کثرت مؤثرترین برگردد.

هنر پسامدرن با رد هر محدوده‌ای برای خودش محدوده ساخته، تا بتواند با ضرایب اندیشه ناشی از کثرت رسانه‌ها که از آن‌ها پدید آمده رویارویی کند و در هر لحظه به بیان اندیشه پردازد. نظم کلاسیک و اثبات‌گرایی پوزیتیوستی را به همراه ندارد. نکته اصلی در این است که این اندیشه صرفاً یک محتوا نیست، بلکه این امکان وجود دارد که بیان مورد بحث گونه‌ای مشابه با فرم باشد که در شکل پدید آمده چندان با اشتراک نظر شرکت‌کنندگان نسبت‌های خود را به امری قطعی تبدیل نکند. اما این رخداد فرمالیستی را نه با تمام ملزومات سبکی بلکه تنها به معنای شکل‌گرایانه‌اش باید مدنظر قرار داد. شکلی که توانایی و جذابیت را یک جا و با هم برای تماشاگران امروزی داشته باشد. ایجاد اندیشه و چالش‌های ذهنی در مرحله بعد همین فرم‌ها قرار دارد. مهم‌ترین اصل این است که به شعبده‌ای می‌ماند

که فارق و فاقد هر حقه‌ای است. همین فرمالیست در انتهـا دوباره به ایده تبدیل می‌شـود و فقط در حد یک شکل ارائه شده باقی نمی‌ماند. پرفورمنس آرت چنین نشانه‌های شمایلی را با حضور مخاطب خود ایجاد می‌کند.

با قبول آنچه گفته شد، می‌توان فهمید آنچه در یک پرفورمنس آرت اتفاق می‌افتد، چیزی نیست که در اتاق تاریک ذهن شـرکت‌کننده می‌بیند و با قبول چالش‌برانگیز چیـزی که می‌بیند و خود نیز در روند اجرا جزئی از آن می‌شود، بلکه چیزی است که در اشـتراک بین اتاق‌های تاریک پرفورمر و شرکت‌کننده‌ایجادمی‌شود.می‌دانیم که‌خصوصیت رد و تأیید از مشخصه‌های آنی شرکت‌کننده است و کسی هم که با پیش‌زمینه بیاید هیچ‌گاه نخواهد توانسـت شرایط مطلوب شـرکت‌کننده را داشته باشد. پس ابتدا باید شرکت‌کننده را در یک مکان و زمـان به ظاهر قراردادی غافلگیر کرد و سـپس از طریـق شـگفت‌زدگی او در برابـر یک واقعیت دگرگون‌شـده ـ نه تحریف‌شده به بالا بردن حس اعتماد او پرداخت.

هرگاه گرایش پرفورمنس آرت در بستر فرمالیسم یادشـده با این زیبایی‌شناسـی قابل درک شـود کارکرد نشانه‌ای، فرم‌های این اثر پرفورمنس ساز و کار معنایی خود را در فضایی خلق می‌کنند که در نهایت آنچه اتفاق می‌افتد این است که هنرمند دقیقاً نمی‌داند چه معنا و مفهومی به شرکت‌کننده منتقل می‌کند، بلکه این ذهن مخاطب است که با دیـدن محل ثابت چیدمان‌ها و تحرک پرفورمرها اعم از حرکت‌های پیش‌بینی‌شده و پیش‌بینی‌نشده و همچنین چیزی که به عنوان صوت توسط اعضای گروه ایجاد می‌شود، در مجموع معنا و مفهوم خود را با شرکتش در این مراسم خلق می‌کند که البته پرفورمرها نیز الزاماً از آن اطلاعی ندارند. آن‌ها یک فرم را در معرض چهار رکن اساسی قرار می‌دهند و نتایج را به همراه شرکت‌کنندگان دنبال می‌کنند. این چهار رکن عبارت‌اند از سکون، تداوم یا تکرار یا کثرت و عدم تداوم یا انقطاع و انحراف یا برتابیدن معکـوس. این ارکان در تلفیق و چیدمانی عظیم، خاسـتگاه هنر پسـت‌مدرن است. شـاید التقاط مفهومی مظاهر هنر مدرن که به شـدت در تقابل هنرهای پیشین بود با ارباب انواع کلاسیک چنین وضعیتی را پیش آورده‌اند.

اثری که در قالب پرفورمنس آرت ارائه می‌شود، همانند نقاشی‌های آبسـتره از گویش معنای عام شـمول و مشخص طفره می‌رود و به سمت ایجاد نوعی دستگاه نشانه‌شناسی فردی که به بیان ذهنی و نه عینی می‌انجامد، متمایل می‌شود. این امر در حالی است که شـکل‌گیری و گسترش هنرهای مفهومی (کانسپچوال آرت) در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی در ضدیت با نقاشـی آبسـتره و در جهت انتقال مفهوم خاص به مخاطب بوده است. حاصـل چنین تضادی می‌توانـد نفی فرمول‌های موجود باشد.

در هنر هنرمند به هیچ‌وجه فرمول‌بندی قطعی و خاصی نداریم. فرمول‌ها ساخته و پرداخته دست منتقدان هسـتند. برعکس می‌توان با ایجاد تضاد حیاتمنـد اندامی (پارادوکس) بـا منطقی خاص در شـکلی از بیان، چیز جدیدی بـه وجود آورد. پرفورمنـس آرت هدفش انتقال اندیشـه واحدی به مخاطب نیسـت. برعکس ذهن مخاطب بسیار وسـیع و آزاد است. در بسیاری از مواقع مخاطبان تحلیلـی از اثر ارائه می‌کنند که خالق اثر هیچ‌گاه به آن فکر نکرده اسـت. همین نکتـه، پرفورمر را تحریک می‌کند تا اثرش حایز شـرایطی شود که مخاطب با قرار گرفتن در فضای آن، تحلیل خود را ارائه کند.

اما سؤال اینجاست که نشانه در نهایت در خدمت انتقال مفهوم قرار دارد، همین امر نیز موجب عینی شـدن آن می‌شـود، حال در این شرایط پرفورمر چگونـه بازی‌های تئاتری خود را به سـمت عدم تعین سـوق می‌دهد؟ باید دانسـت هر نشـانه را نمی‌توان همواره وابسته به یک مفهوم خاص فرض کرد. بلکه برعکس، هنرمند این توانایی را دارد که از نشانه آشنایی‌زدایی کند، بنابراین نشانه‌ها در ابراز شـخصیت، وضعیت و موقعیت نمایش، کارکردی متفاوت از خود نشان می‌دهند. اگر در این حالت با نگاه متعارف به نشانه بنگریم، آن را بیانگر مفاهیم قبلی خودش خواهیم یافت، اما اگر در همین حالت، نشانه‌ها کلیدی ارائه کنند که به آن واسطه بتوانند به شـکل جدیدی با اثر برخورد کنند، می‌توان به معنای جدیدی از همان نشانه‌های قدیمی دست یافـت. کار هنرمند این اسـت که بـه جای کلید متعارف که از مخاطب گرفته، کلیدهای جدیدی ارائه کند. در دنیـای نمایش هم، برخی مواقع به جای انتقال مفهوم به القای احساس می‌پردازیم و هنرمندان پرفورمنس آرت درصددند که به همین شکل به جای مفهوم با القای احساس به مخاطب خود بپردازند.

بـه هـر صـورت ارتبـاط دوگانـه مخاطـب (شـرکت‌کننده) اثـر و اثـر هنرمند کـه در یک پرفورمنس آرت وجود دارد، نوعی از دریافت را نیز نزد هنرمند شکل می‌دهد. با این وجود، یک عامل دیگر بـه نام «زیبایی» ارایه یک اثر هنری مطرح اسـت به‌رغم تئوری‌های متفاوتی که در رابطه با ماهیت زیبایی بیان شـده اسـت، رسیدن به این عامل در پرفورمنس آرت به شـیوه‌ای متمایز در نظر گرفته می‌شود.

از آنجـا کـه اسـاس شـکل‌گیری هنـر پست‌مدرن بر بازی است، به راحتی حتی هنـر کلاسـیک را در کـولاژ خـود راه می‌دهد و به چیدمان هر یک از هنرها در کنار هم می‌پـردازد و در همین جاسـت که مشـت ریاکار عده‌ای از شکست‌خوردگان نمایش‌های کسالت‌بار که حضور پرفورمنس آرت را باعث انحطاط این هنر می‌دانند باز می‌شود. چراکه یکی از دلایل پیدایش این هنر را در احیای مراسـم و سـنت‌ها و مناسـکی می‌دانند که توسط اسلاف و اخلاف هنـر مدرن به نابودی کشـیده شـد. حال بیان اینکه با آمدن چنیـن هنـری جوهره درام تازه شـکل گرفته در عرصه هنر می‌خشکد بسیار عجیب می‌نماید. یکـی از پیامدهای هنر مدرن کـه تحت عنوان مشارکت مخاطب است و به‌تدریـج از وی یـک

ابزار برای هنر مدگرای مدرن ساخته را دوباره سامان می‌دهد و از او حرکت و انتخاب و سپس مشارکت می‌طلبد.

به نظر می‌رسد این اتفاق به نوعی در معماری هم رخ می‌دهد یعنی در اثر معماری هم مخاطب از جای ثابتی برخوردار نیست و به شکلی سیال با اثر ارتباط برقرار می‌کند ولی در آنجا هنرمند با در اختیار گرفتن نشانه‌ها اثر را با میل و خواسته خود زیبا می‌سازد.

اما از جنبه‌هایی اثر «پرفورمنس آرت» همانند معماری نیست. شما به هنگام دیدن یک اثر معماری با دیدن قسمت پیشین اثر پشت اثر را هم بازسازی می‌کنید، اتفاقی که در پرفورمنس آرت می‌افتد سیال بودن مخاطب است.

مخاطب در شگفت‌زدگی باید به این باور واقعی برسد که خود نیز از مؤثرین است، همچون هر یک از پرفورمرها، هجوم مخاطب به اثر خودش، ارتباط‌های دیگری را شکل و سامان می‌دهد که باعث می‌شود تا هنرمند سعی نکند ساختاری بسته ارایه کند. تفکر پیرامون کلیت ارایه‌شده صحیح است ولی اینکه بخواهیم ساختار محکمی در اثر ایجاد کنیم چیزی دیگر است.

در این هنر حتی بدن یک رابط و ابزار می‌شود. معنی هنر کانسپچوال تبدیل شدن رفتار به فرم است و درست در همین نقطه است که بدن یک رابط و ابزار می‌شود. اما در مقایسه تئاتر و هنرهای تجسمی در Live Art که هسته اصلی پرفورمنس را تشکیل می‌دهد یک فرق عمده وجود دارد. در اتفاقاتی که به صورت مشخص در دهه شصت افتاد، بدن در مرکزیت جریان هنری آن زمان قرار گرفت، مؤلف و متن یکی شد، دیگر بوم، قلم‌مو و رنگ وجود نداشت بنابراین همه واسطه‌ها ترک و در نتیجه رفتار به هنر تبدیل شد. در بخش هنر و بدن و بدن در هنر به تفصیل به این مورد پرداختم.

میان پرفورمنس در هنرهای تجسمی و پرفورمنس تئاتر چند رابطه و چند جدایی وجود دارد. در هنرهای تجسمی، هنرمند با حضور بدن خود به عنوان بخشی از اثر مطرح می‌شود. او از همه امکانات بهره می‌گیرد. ولی در تئاتر به واسطه عنصر سخن، اثر در متن زندانی می‌شود. سخن ناچاراً به سوی محتوا حرکت می‌کند. خوشبختانه در هنرهای تجسمی متن وجود ندارد.

اما در تئاتر بنا به حضور متن، اثر تکرار می‌شود. حتی با حذف کلمات در انتها به واگ‌ها و آواها، نشانه‌های حضور به زبان می‌رسد. در نتیجه رفتار در چهارچوب کاملاً کنترل شده است. این کادر در هنرهای تجسمی وجود ندارد. در پرفورمنس آرت اتفاق فقط یک بار به وقوع می‌پیوندد. نور، صدا و بازیگر را اگر وجود دارند، تعریف می‌کند ولی در لحظه کشف رابطه این عناصر با یکدیگر آنچه رخ می‌دهد قابل تکرار نیست و میرا است.

در بیان وجه اشتراک پرفورمنس آرت در هنرهای تجسمی و تئاتر، هر دوی این هنرها مخاطبان مشترک دارند. تمام رفتارها به حافظه جمعی مخاطبان سپرده می‌شود. برای مثال در یک پرفورمنس اجرا شده، حدود پنجاه تا شصت مخاطب به کار گرفته می‌شوند. وقتی آن‌ها به خود می‌آیند که خود نیز جزئی از اثر شده‌اند و هنرمند نیز بخشی از اثر است و همه غافلگیر می‌شوند. در این شیوه مخاطب شرکت‌کننده از طریق اشتراک حس‌های پنج‌گانه درگیر می‌شود و واکنش‌های غیر مترقبه‌ای از خود نشان می‌دهد.

اساساً پرفورمنس در هنر بر اتفاق پایه‌گذاری می‌شود. فرم در یک چهارچوب مشخص ایجاد می‌شود ولی مرکزیت با حادثه و شک است. برای مثال کوتاه کردن مو یک واقعیت است که این اتفاق می‌افتد و همکار پرفورمر موهای او را با قیچی به طور نامنظم در پیش چشم مخاطبان کوتاه می‌کند. این اتفاق فقط یک بار می‌توان بیفتد. (توسط استاد آقای محمدباقر ضیایی این پرفورمنس انجام شده است) در نتیجه واقعیت مرکز اصلی اتفاق است. ذهن پرفورمر دائماً در حال کنش و خلق است.

اگر تئاتر را در یک فضای معین تعریف کنیم دچار یک تضاد می‌شویم. ولی همان طور که همه می‌دانند از دهه شصت به بعد تئاتر دائم خارج از محمل تعریف‌شده‌اش اجرا شد. درباره استفاده از بدن نیز مدت‌ها فکر تصور بر این بود که باید فضا ساخته و بدن حرکت کند ولی امروزه این رابطه کاملاً برعکس است.

برای رسیدن به لحظه خلق، هنرند باید تمام امکانات و عنصرهای امکان‌پذیرکننده اتفاق لحظه‌ای را در اختیار داشته باشد. این در حالی است که همه این تجربیات در دهه شصت امریکا انجام و متوقف شد و سپس با استفاده از امکانات پلاستیک، نور، صدا و... به سوی دیگری حرکت کرد (جولین بک).

رزمانی که هنرمند طبیعت را روی بوم نقش می‌کند، عنصر بازتاب طبیعت به وجود آمده است. حتی هنر مدرن نیز، وقتی مربع آبی را نماینده همه اشکال جهان می‌داند و درگیر فرم و رنگ می‌شود باز هم بازتاب طبیعت را خلق کرده است. در دهه شصت هنرهای تجسمی بخصوص در امریکا و اروپای شرقی با رها شدن از بازتاب و ترک همه وسایل و اکسسوارها به پرفورمنس می‌رسد. این اتفاق هنری قبل از فرم در ذهن افتاده است. تئاتر برای نشان دادن خشم در یک دعوا، آن را ثبت می‌کند و دوباره آن را نشان می‌دهد ولی دعوا فقط یک بار اتفاق می‌افتد. تکیه بر واکنش‌های بدن در رابطه با حوادث آن اتفاق فقط یک بار واقع می‌شود و از میان می‌رود. البته پرفورمانس به وسیله ذهن در یک چهارچوب هدایت می‌شود. اندیشه

وجود دارد و هر اتفاقی پرفورمنس نیست.

ویژگی بداهه‌سازی و خلاقیت لحظه‌ای بر میرایی لحظه صحنه‌ای تأکید دارد و آن نیز «بازتاب» است. بازتاب در زمان رویداد با پرفورمنس آرت در تعارضی جدی است. شاید یکی از تعارضات آن‌ها در تعریفی است که از بدن دارند. تعریف از بدن تصویر بدن نیست، بلکه خود بدن است. سه ویژگی دراین تعریف وجود دارد، بدن عنصری است که کار روی او انجام می‌گیرد، انجام‌دهنده خود پرفورمر است و سوژه و اثر نیز خود اوست. اما چهارمین تعرف جهانی است که به مدد بدن تعین می‌پذیرد. به این دلیل زمان توسط بدن به کوتاه‌ترین فرصت برای ایجاد کانال ارتباطی، مفهوم و استنباط تبدیل می‌شود. معنی بدن در آنچه که آمد، برهنگی نیست بلکه بدنی است که می‌تواند بیان کند. در این معنی رقص به عنوان حرکت بدن در فضا چه برای شناسایی آن و چه برای ایجاد و یا قطع ارتباط با آن نزدیک‌ترین مفهوم است. درست اطلاق نکردن برخی کلمات و تعریف‌ها باعث شده است که این هنر یک هنر صد درصد وارداتی و به دردنخور و تقلیدی صرف تصور شود. به این دلیل عده‌ای پرفورمنس آرت را در ایران غیرممکن می‌دانند. جالب این است که وقتی گوشی تلفن دستی قبل از فرهنگش وارد کشور می‌شود مورد عتاب این دسته قرار نمی‌گیرد؛ چراکه به سرعت وارد سبد روزانه مردم شده و مشکلی از آن‌ها را حل می‌کند. در تمام کشورها هنر به خاطر برخورد صریح و سریعتش با مخاطب همچون یک بدیل تغییردهنده عمل می‌کند و ماهیت سیاسی پیدا می‌کند. به همین دلیل این هنرمندان آن قدر قوی عمل می‌کنند که واکنش‌های بزرگ سیاسی و اجتماعی نیز نسبت به آن‌ها انجام می‌شود. با مرور تاریخ هنر در دهه شصت و دلایل پیدایش پرفورمنس آرت پیداست که نتیجه این دوره از دست دادن مخاطب است و به همین دلیل مفاهیم دیگری مطرح می‌شود. هنرمندی که به یک انسان جداشده تبدیل شده است دوباره به سمت مخاطب می‌رود. چنین است که به طور مثال بدن به عنوان یک ماهیت یک انسان مطرح می‌شود. از این روست که در فرانسه به اکثر کارهای بدنی پرفورمنس اطلاق می‌شود.

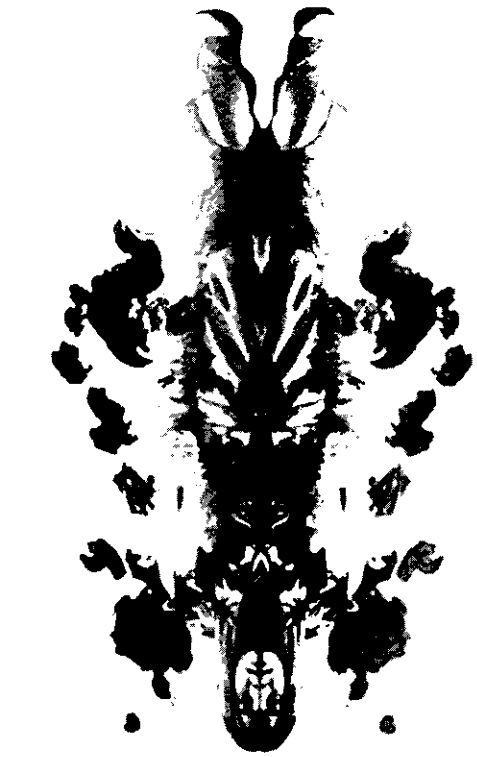
مقایسه هنر تئاتر و تجسمی در رویکرد به پرفورمنس یک اشتباه مسلم ناشی از تعصب است، آن هم با این سؤال که چقدر می‌توان به تئاتر نزدیک شد و به هنرهای تجسمی صدمه نزد؟ آن هم بدون در نظر گرفتن این واقعیت که همه هنرها به نحوی موارد انسانی را مطرح می‌کنند و صورت‌های بیانی هستند.

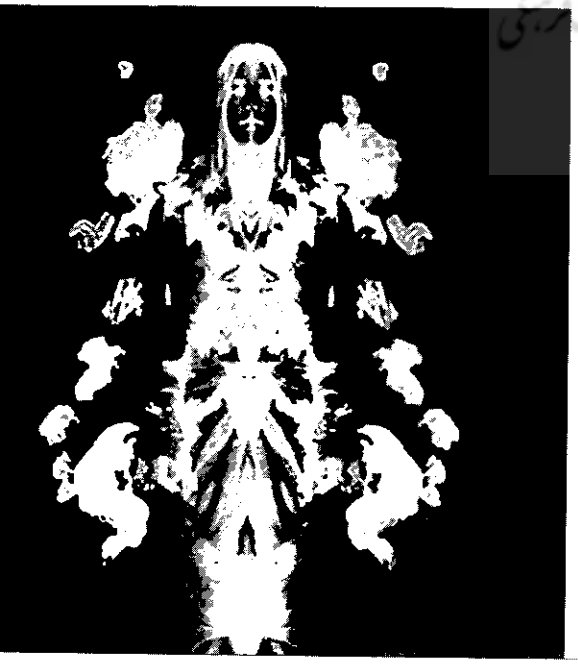
این دو مقوله شباهت‌هایی با هم دارند ولی در دو محیط مختلف قرار دارند. هنرهای تجسمی با بر هم زدن همه قراردادها و استفاده از تمام امکانات موجود اشکالی چون اودیو آرت[۲۴]، ویدیو آرت[۲۵] و باید آرت[۲۶] به وجود می‌آید. این هنر با امکان آزادی‌های بی‌حد در جریان آوانگارد به سوی پدیده‌ای پیش رفته است که قابل مقایسه با هنر تئاتر، موسیقی، سینما و غیره نیست برای درک تفاوت‌ها باید هنرهای تجسمی را در شرایط تاریخی‌اش بررسی کرد. برخی از هنرمندان معتقدند استفاده از ادبیات و بازیگر حرفه‌ای در هنرهای تجسمی حرام است. هنرهای تجسمی نیز مخاطب را با یک قرار داد مواجه می‌کند، چراکه هنرمند تجسمی نیز در یک زمان و مکان به ارائه اثر می‌پردازد و از این حیث در فقط یک بار آن وضعیت مطلوب به وقوع می‌پیوندد. این اثر توسط فیلم یا عکس ثبت می‌شود و در سایر دفعات به طور غیر زنده پخش و دیده می‌شود، همان طور که در هنرهای نمایشی با تعاریف قدیمی هنوز هم کارکرد سالن و مکان اجرا باقی است.

در بحث نفی شیء و بیان ضرورت تاریخی، این عقیده مطرح است که هنرمندان تجسمی چون اثرهایی را در خدمت بورژوازی و اسیر موزه‌ها و گالری‌ها دیدند، همان طور که در تئاتر، برای رسیدن به نمایش ناب و رنگ ناب به شکست قراردادهای ثبت شده هنر پرداختند آن‌ها نیز با تداخل هر آنچه لازم بود از کانسپچوال عبور و به پرفورمنس آرت رسیدند. چنین است که محصول هنری مهم نیست، روند در حال حاضر قرار گرفتن خلق اثر و پروسه اهمیت دارد.

باید به این نکته توجه کرد که مخاطب با پرفورمنس آشنا نیست، مخاطب مفهوم‌گراست. اما در ارائه راهکار برای نزدیک شدن نمایش‌های دارای متن به پرفورمنس، شاید اگر متن برای خواندن به مخاطب داده و فقط با حرکت و رنگ، مفهوم به او منتقل شود شاید بتوان به پرفورمنس نزدیک شد.

تئاتر تقلید یک واقعه تاریخی نیست، می‌تواند در لحظه اتفاق بیافتد و بازتاب همان لحظه باشد. به مرور اما اکثر هنرمندان این رشته نیز جذب دنیای تجارت شدند. زیرا آنچه تولید می‌شود و قابل ارائه و فروش است قدرت ماندگاری و ثبت همیشگی را با توجیه قابل ملاحظه مادی دارد و این در پرفورمنس آرت امکان‌پذیر نیست چون خود ویرانگر است و هدف آن، ضد فرم و ضد زیبایی‌شناسی و ضد تمام قواعد و اصول زیبایی‌شناسی چون تعادل و توازن و تمرکز و غیره است. هنرمندان این هنر را به ابزار بیرونی تمایلات و آلام هنرمند تبدیل می‌کردند تا در واقع مرگ هنرهای تجملی و غیره است. هنرمندان این هنر را به ابزار بیرونی تمایلات و آلام هنرمند تبدیل می‌کردند تا در واقع مرگ هنرهای تجملی را جشن بگیرند ولی به ناگاه اکثر آن‌ها از اینکه چیزی به جا نمی‌ماند خود سردم‌دار هنر تجملی جدیدی شدند. شاید به سادگی بتوان گفت وقتی هنرمند هنرهای تجسمی پا به اثرش می‌گذارد، خود او به علاوه اثرش وارد شاخه‌ای از تئاتر شده‌اند؛ هر چند که به خاطر تعصبات هنری از این واقعیت بگریزند. خطر اساسی که ناشی از کج‌فهمی‌ها و سطحی نگاه کردن به هر شیوه و مکتب هنری است، در کمین ماست؛ خطری که باعث می‌شود هر هنری قبل از آنکه به شأن خود برسد تبدیل به





مد شود. برخورد مدگرایانه اندیشیدن را تا سر حد یک تقلید کورکورانه پایین می‌آورد. این یک جمله معترضه است: باید از ساده کردن چیزها پرهیز کنیم. هر رویکرد به گونه‌های جدید هنری، همان قدر که می‌تواند راهگشای بسیاری از مشکلات و کمبودهای موجود در این عرصه باشد به همان اندازه نیز ممکن است با یک برخورد ناصحیح زیان‌بار شود. در اینجا به اصلی‌ترین عامل اشتراکی این رویکرد هنری با تئاتر پرداخته و نموداری از هنر بدن را به همراه توضیحی درباره تئاتر تجربی که یکی از شاخه‌های پرفورمنس آرت است را می‌آورم.

● بدن در هنر

حضور بدن به عنوان عامل اصلی زیست‌شناسانه انسان است. او تمام امکانات

عینی ـ ابزاری خود را از بدن به وام می‌گیرد و در مدتی محدود آن را استفاده و مجدداً به هستی پس می‌دهد.

شروع توجه به بدن به عنوان یک عنصر حیاتی ـ زیستی بدون تردید به اولین نشانه‌های زیستی بشر در طفولیت او برمی‌گردد. در آن لحظه‌ای که انسان ـ طفل پیرامونش را از طریق لب‌هایش می‌شناسد و تمام کنش و بر هم‌کنشش با جهان از طریق لب‌هایش است.

شناخت بشر نیز با هنر از همین طریق است: دیونیزوس. اما مطابق آراء نیچه در مقابل دیونیزوس خدای دیگری نیز هست که خدای موسیقی است یعنی: آپولون. چگونه هنر به سمت بدن می‌رود با ورود موسیقی و جنگ. یعنی دو عملی که زبانش در آن زمان بدن است و احساسی که برای انسان به همراه می‌آورد همان قدرت و اعتماد به نفسی است که از کشیدن گوزن بر دیواره غار به او دست می‌دهد و همواره می‌داند که غذایی برای خوردن دارد.

این احساس نیز برابر همان احساس کتئارسیس در هنر کلاسیک است. انسان وقتی در برابر نگرانی‌ها خود پیروز می‌شود که قوای بدنی لازم را داشته باشد. در هنر کلاسیک چنین نیرویی او را به تطهیر از طریق ترس و شفقت می‌کشاند. اما در روم باستان که اساس کار هنری نیز جنگ است و کشت و کشتار و تفریحات نیز از همین فرمول استفاده می‌کنند، کتئارسیس نوعی لذت نجات بشر از مرگ وحشتناک گلادیاتوری است و در همین زمان که دو عنصر موسیقی رزم و مبارزه تنها عناصر صحنه‌های هنری است تنها نکته لذت‌بخش زنده ماندن است از شر خود انسان. می‌دانیم که هنر یونان در بیان و در برابر خدایان بود؛ اما هنر روم هنر جنگ‌آرایی است و البته همین واپس کشیدن از رویارویی با خدایان و بلایای طبیعی که شکل اسطوره به خود گرفته و تبدیل آن به صحنه‌های گلادیاتوری و انسان در برابر انسان بودن کمک بسیار شایانی به زمینی‌تر شدن و بالاتر رفتن دقت هنری بشر می‌کند. حالا در این لحظه روایت اصلی مبارزه است و آنچه که مبارزه را با طفر همراه می‌کند بدن است. حالا دیگر رقص سانتیری که جنبه خدایانی دارد کارکردی ندارد. رقص در صحنه نبرد به قصد نشان دادن بدن و نیروهای آن است.

این زبان دارای گستردگی زایدالوصفی است. در همین لحظه که این مقاله تحریر می‌شود در بسیاری از مناطق خراسان عده قلیلی که سازهایی همچون سه‌تار، دوتار و یا تار می‌نوازند و یا به حرکت‌های آیینی و رقص‌گونه خطه خود آشنایی دارند پس از مرگ یک عزیز بخصوص در سنین پایین به این هنرها روی می‌آورند تا همچون برگذاری یک آیین بازگشت، تمام بازماندگان به زندگی باز گردند (قسمتی از کار بخشی‌خوان‌های بجنورد).

در این میان یک بازنگری وسیع در لغات هنری به وجود می‌آید. آنتاگونیست که در یونان باستان به معنی ضد قهرمان است در معنای ریشه‌ای‌تر خود یعنی عضلات منقبض‌شونده و پروتاگونیست که در یونان باستان به معنای قهرمان است در جایگاه عضلات پیش‌برنده قرار می‌گیرند.

به تدریج با هنر روم ارجاع هنرمند پیش از اسطوره‌ها و طبیعت به بدن بازمی‌گیرد. می‌خواهم اولین قدم هنر بدن را در جهان امروز همان اتفاقات قهرمانانه روم باستان بدانم هر چند که خیلی از اوقات این نگاه گلادیاتوری فجایعی به بار می‌آورد که خود به خود در حد مزموم‌ترین دوره‌های یونانیت قرار می‌گیرد.

در این دوره جنگ نیز تبدیل به یک رقص می‌شود که دو مبارزه و حریف باید به عضلات هم نگاه کنند و بهترین جواب را به حرکت‌های عضلانی همدیگر بدهند چرا که آن‌ها می‌دانند وقتی قسمتی از بدن برهنه حریفشان منقبض شود یعنی حریف از قسمت قربنه آن عضو قصد فرود آوردن ضربه را خواهد داشت و این شاید اولین مرحله هنر بدن است یعنی وارد کردن نظریات ارسطو در روایت آنجا که می‌گوید: روایت، نسخه‌برداری از یک واقعه (mimesis praxeos) است. و همین به معنای وارد کردن بدن در واقعه و در اصلیت درام است. قبول پارادوکسیکالیته و یا تضادنمایی اورگانیکی بدن در هنر، قبول این واقعیت است که بدن کهکشانی است برابر و در جهت تمامیت هستی و کهکشان و حالا بشر می‌داند که تقلید او از بدن حتی قدرت صنعتی او را ترقی می‌دهد و در واقع یونانیت به نوعی نگاه شرقی (مصری) دست پیدا می‌کند که در آن رسیدن به بدن فقط برای آرایش نیست بلکه هدف بالاتری را دنبال می‌کند. یک مصری اشراف‌زاده تمام سعی خود را می‌کرد تا با کشیدن نقوش مار روی بدن به رمز و راز این حیوان که به عقیده او متعلق به زمین نبود و نشانه سلامتی بی‌حد و مرز دست پیدا کند اما به تدریج وقتی فراعنه این نماد را سمبول پادشاهی قرار می‌دهند این هنر تبدیل به یک کالای مصرفی شده و ارزش ماهوی خود را از دست می‌دهد تا هنگامی که فقط در حد یک آرایش باقی می‌ماند.

● هنر بدن

بارکلی[۲۷] (۱۲ March ۱۶۸۵ _ ۱۴ Janu-ary ۱۷۵۳) (۱۶۸۵ـ۱۷۵۳) فیلسوف و کشیش ایرلندی، توسط بسیاری از فلاسفه امروزی بانی نظریهٔ آرمانگرایی مدرن محسوب می‌شود. شهر برکلی در کالیفرنیا و دانشگاه برکلی به افتخار وی نامگذاری شده‌اند.

می‌گوید: وجود، مدرک است (Eses est percipi). (پاسخی به مسایل دوالیسم رنه دکارت بود و تا مدت‌ها در محافل فلسفی مورد بحث بود.) Jeffrey Mishlove .۱۹۹۳ The Roots of Consciousness

اعلام وجود در انسان با بدن است. مصطلح‌ترین مظهر هنر بدن در پرفورمنس آرت انجام عملی روی بدن است همچون نقاشی که زنده و پویا و توسط هنرمند انجام می‌شود اما کار به این ختم نمی‌شود و موارد دیگری نیز در ارتباط با بدن در این هنر دیده می‌شود.

انواع این هنرهای روی بدن عبارت‌اند از:

نقاشی روی بدن[۲۸]، خالکوبی دایم[۲۹]، خالکوبی موقت[۳۰]، سوراخ کردن بدن[۳۱]، خراشیدن بدن[۳۲]، شکل‌دهی مجدد به بدن[۳۳]، هنر ریتم در بدن[۳۴]، هنر رقص[۳۵]، رقص سایه بدن[۳۶] رقص شمن‌ها[۳۷]، حرکت معاصر[۳۸] و...

● ژانر بدن

حوزه‌ای که بدن می‌تواند به آن وارد شده و در آن به اجرای هنری بپردازد سه قسمت و مکانیت است. بدن به مثابه قلم: وقتی که بدن فقط به قلم تبدیل شده و از خود ردی بر جای می‌گذارد تا مورد خوانش نگاه مخاطب قرار گیرد. مثل انواع رقص‌ها.

بدن به مثابه بوم: وقتی بدن خود در آماج برخوردهای فضا اعم از اشیا و احساسات و تلاطم‌ها و نقش‌ها قرار می‌گیرد یعنی به بوم تبدیل می‌شود. مثل نقاشی‌های رقاصان قبیله‌ای دور آتش روی بدن خودشان.

بدن به مثابه بوم به مثابه قلم: هنرمند خون خود را در سطلی می‌ریزد و پایش را در آن فرومی‌برد و جلوی کاخ سفید راه می‌رود تا اعتراض خود را به سیاست‌های جنگ‌طلبانه کاخ سفید نشان دهد. در اینجا بدن در هر دو حوزه قلم و بوم گستردگی ایجاد کرده است.

● عرف بدن

حالا باید دید چنین بدنی که در حوزه قلم و بوم گستردگی دارد چگونه از ایده هنرمند به اجرای هنرمند تبدیل می‌شود. من نام این فضا را عرف بدن و یا حوزه شناخت‌شناسی می‌گذارم. در این فضا سه مرحله پیموده می‌شود. ایده در ذهن به تصور بدن می‌رسد. یعنی صورت بیرونی به ذهنیت هنرمند اضافه می‌شود. سپس به بدن انتقال پیدا می‌کند تا اولین مرحله تثبیت شود؛ بدن به شکل.

مخاطب شکل را به بدن خود در ذهنیتش انتقال می‌دهد و قیاس ذهن به عین را در خود پیش می‌گیرد و از صورت‌های ذهنی خود ساخته از بدنش به مفهوم می‌رسد و به مرحله دوم نایل می‌آید بدن به مفهوم مخاطب در حین طی مسیر از دو مرحله پیش به حکمی کلی از آنچه دیده می‌رسد که مجموعی است از مرحله اول و مرحله دوم. این دو مرحله تشکیل یک جمله و یا یک گزاره را می‌دهد؛ همین جا مرحله سوم پدیدار می‌شود. در واقع این گزینه از تعامل بدن، شکل و مفهوم و بازگشت به شکل نهایی پدید آمده است و مبین این شناخت است که: بدن به شکل، سپس به مفهوم و دست آخر دوباره به شکل تبدیل شده است.

w تئاتر تجربی

ژانر تئاتر تجربی در تئاتر که یکی از شاخه‌های پرفورمنس آرت است از تمام عرف و ژانر بدن بهره می‌برد. در این ژانر که یک گرایش دوباره ـ ناتورالیستی و یورشی علیه آوانگاردیست و تئاتر رسمی[۳۹] بعد از دو جنگ جهانی قرن بیستم است هنرمندانی که بسیار کار کرده بودند. (پیتر بروک) و یا هنرمندانی که به زمانبر بودن تمرینات و رسیدن به جزییات و تلفیق هنرهای مختلف اهمیت می‌دادند اما الزاماً چندان شناسنامه تئاتری نداشتند و در عرصه تئاتر نوپا اما دارای تبحر در سایر رشته‌های هنری بودند (الن استیوارت طراح مد) و حتی عده‌ای از جوانان به یک‌باره و بدون آنکه همدیگر را در گوشه‌های مختلف دنیا بشناسند این مسیر را آغاز کردند. آن‌ها با طراحی هنر آزمایشگاهی یکی از بزرگ‌ترین اهدافی را که دنبال کردند از بین بردن کلیشه‌ها و نگاه‌های هرازگاه آن قدر تجریدی بود که خود هنرمند نیز گاهی نمی‌دانست چه می‌کند و معتقد بود خود را به منبعی از الهامات متصل کرده است که رسیدن به اهدافش را خود نیز نمی‌تواند کنترل کند! این جنبش ناتورالیستی بر سه شاخه مبتنی می‌شد: اول رسیدن به مفهوم کارگردان مولف. دوم آغاز مسیر اقتباس متون و سوم پایدار شدن دراماتورژ به عنوان هم‌دست کارگردان. خصوصیت اصلی این نوع تئاترها که آن‌ها را در مرحله پرفورمنس آرت قرار می‌داد اکتشافات حیاتی بود که در هنگام تمرین اتفاق می‌افتاد. اکثر این هنرمندان به محض فهم چنین مقوله‌ای، در اتاق تمرین خود را به روی تماشاگران باز کردند تا این لحظه‌های ناب توسط تماشاگران نیز دیده شود و از آنجا که تمرین‌های تئاتر صرفاً برای رسیدن به یک نمایش نبود و به یک باز ـ جنبش عظیم ناتورالیستی باز می‌گشت بسیاری از اوقات تماشاگران را از حالت تماشا خارج کرده و در رفتارهای زیستی ـ آزمایشگاهی تمرین‌های خود، آن‌ها را به صورت شرکت‌کننده دخالت می‌دادند که این رسم همچنان در آزمایشگاه‌ها ادامه دارد (ریچارد شخنر، رابرت ویلسون، یوشی اوئیدا؛ تاداشی سوزوکی، هرمان نیچ و...). فضای خالی بروک و یا تئاتر بی‌چیز گروتفسکی نیز حاصل آزمایشهایی با همین نگاه است.

اساس تمرین‌ها در این ژانر تئاتری، بدن بود و اصول تمرین‌ها در پی رسانیدن بازیگران به مهارت‌های مختلفی بود همچون: رد برخی از جنبش‌ها و واکنش‌ها و خصوصیات آناتومیک بدن، ژانگولر، بندبازی، شعبده، فنون رزمی، ژیمناستیک، شبیه‌سازی‌های جانوری، رفتارها و رقص‌های آیینی. آن‌ها اعتقاد داشتند طبیعت‌گرایی تجربی وقتی در کار نمایشی به وقوع می‌پیوندد که بازیگران بتوانند تمام رویدادهای نمایشی را به مدد توانایی‌های خود، شبیه‌سازی همچون رویداد زندگی (در عنصر باورپذیری و نه در ساخت نعل به نعل زندگی) کرده و به همان ترتیب دوباره به آفرینش آن لحظه دست پیدا کنند. شاید یکی از مهم‌ترین دلایل استفاده از چیدمان اکثر هنرها و شکستن مرز بین هنرها در تئاتر تجربی نیز به همین دلیل بود. هنرمندان این ژانر قصد داشتند سطوح و ابعاد متعددی از زندگی را بازگو کنند و برای این هدف می‌بایست مثل خود زندگی رفتار می‌کردند. آن‌ها با تئاتر تجربی تشویق شده بودند به آنکه کمی گرایش‌های ذهنی و باورها و ارزش‌ها را به چالش کشانده در مورد آن‌ها دست به بازنگری بزنند. شروع و شیوع اتاق‌های سیاه[۴۰] یا اتاق‌های تبدیل[۴۱] در تمرین‌ها و اجراهای تئاتری برای این منظور بسیار مناسب بود و تمام نشانه‌های تئاتر قبل

از خود را خنثی می‌کرد و بر اهمیت اجرا می‌افزود. می‌دانیم که این جنبش به همراه جنبش‌های نشانه‌شناسی در امریکا و انگلیس به اوج خود رسید، پس باید نشانه‌های اجرایی منبعث از بدن جای نشانه‌های مکانی را می‌گرفت. البته تمرینات و اجرا در این اتاق‌های سیاه را نباید با نمایش‌های آپارتمانی که محصول نگاه بورژوازی است، اشتباه گرفت.

تئاتر تجربی همچون پرفورمنس آرت برخی اوقات به یک جنبش فرمالیستی محکوم شد که تهی بودن از مفهوم و رسیدن به فرم و شکل اجرایی را در اهداف خود داشت. در صورتی که این‌گونه نبود و این جنبش خیلی از اوقات فرم را نیز در چالش گسترش جزییات و به نقد کشاندن در هنرهای متعدد و فعالیت‌های زیاد بینامتنی به مفهوم تبدیل می‌کرد و استنادش این بود که خیلی از تصاویر را نه بر صحنه بلکه در خیال تماشاگر خود ثبت می‌کند و صرفاً نیاز به مرئی شدن همه چیز نمی‌بینید، بلکه در نامرئی بودن بسیار می‌کوشد. تئاتر تجربی معیار خود را بر سعی و خطا گذاشت و معتقد بود که این نوع تئاتر نیاز به تماشاگران خود دارد که از ابتدای تمرین‌ها با آن همراهی کرده باشند و در این فضا سعی و خطاها به اکتشافی اشتراکی بین تماشاگر و صحنه منجر می‌شد. این پروژه فقط وقتی میسر بود که اتاق‌های فکر و آزمایش‌های زمان‌بر همواره در چگونگی‌های اجرایی صورت می‌گرفت. در نظر داشته باشید که اکثر هنرمندان این شاخه حتی فضاهای غیر تئاتری را برای اجرا می‌آزمودند.

از این حیث روش‌مند بودن و تدبیر (Devised theatre) در درون این سامانه نیاز اساسی این نوع تئاتری بود. در نهایت نیز تمام دشمنانش به چنین عنوانی (devised theatre) اعتراف کردند. می‌دانیم که انجام هر کاری به روشی متکی است. روش‌مند بودن خاص تمام فرایندهای زمان‌بر است. شکل‌گیری ایده در تئاتر تجربی وابستگی شدید به روش دارد. متد همچون مراسمی عظیم نحوه تمرین‌ها را تعریف می‌کند و قالب لازم را برای بداهگی‌های این ژانر به وجود می‌آورد. هم اکنون نیز می‌بینیم که اکثر بازیگران تراز اول دنیا دارای متد شخصی خود هستند و این متد سطح مهارت‌های فردی بازیگر و چگونگی انتقال طبیعت زندگی را در آن‌ها ترقی می‌دهد. این متد متضمن پژوهش و عمل است.

تضاد حیات‌مند سازمانی (paradox) در زندگی روزمره نیز از مهم‌ترین مسایلی بود که در هماهنگی لازم بر صحنه تئاتر تا پیش از آن یا به وجود نیامده بود و یا بسیار تصادفی در اجراهایی بود و در اجراهایی از همان نمایش دیده نمی‌شد. نبود همین عنصر بعضاً اجراها را به سمت و سوی تصنع پیش می‌برد. تئاتر تجربی با نگاه ناتورالیستی خود و در مسیر آزمایشگاه‌های علمی و عملی این عنصر را به صحنه‌ها از طریق سایر هنرها برگرداند. یکی از واضح‌ترین انواع این تئاتر که با قواعد پرفورمنس آرت بنا می‌شد didactic agit_prop theatre بود که با ایجاد یک مکان کوچک جمعی به تجربه‌هایی زیستی می‌پرداخت تا آن را به جمع بزرگ‌تر گسترش دهد (مثال پیتر شومان و گروه نان و عروسک).

در جهتی دیگر تصور کنید، رابرت ویلسون در اجراهای چند روزه خود به ناگاه از رادیو، فیلم، مجسمه و... استفاده می‌کند تا بتواند با تعدد رسانه‌ها تضادهای موجود را همچون زندگی به صحنه آورد. البته رسیدن به همین تضاد حیات‌مند سازمانی بسیار زمان‌بر است و نیاز به سعی و خطاهای متعدد دارد. جالب این است که تصادف در این جلوه هنری نقشی اساسی دارد و همین تصادف در جاهایی با یک بداهگی بی‌قید و شرط اشتباه گرفته می‌شود. به یاد داشته باشیم که هیچ شخصی نمی‌تواند ویولون به دست بگیرد و یک موسیقی بداهه بنوازد مگر آنکه چهارچوب استفاده از ویولون و استفاده صحیح از تکنیک‌ها را کاملاً بداند. امروزه دیگر به هر فرهنگ‌نامه‌ای که رجوع کنیم خواهیم دید که واژه تئاتر تجربی یک اصطلاح عام General term و در نزد مردم دنیا یک تئاتر مشروع[42] است و گویا در زمانه امروز نیز وارد مقولات دیگری نیز می‌شود که همان خاصیت‌های پلاسمایی اثر است که نگره و نگریسته را در خود غرق می‌کند. این ژانر تئاتری موفق شد در اواخر دهه هشتاد میلادی بسیاری از نگاه‌های سنتی به مقولاتی همچون حرکت، حالت، بدن، ذهن، عصب، زبان، نماد و سایر نشانه‌ها را تغییر دهد.

با سپاس از دکتر محمدجواد عظیمی که من را متوجه حضور علم پلاسمایی در تئاتر روز کرد و باعث این تحقیق و ترجمه شد.

منابع

کتب

۱. گلدبرگ، راسلی: پرفورمس آرت از فوتوریست تا عصر حاضر، انتشارات هاری‌ن و آبرامس، نیویورک ۱۹۷۹. ویرایش هفتم، ۱۹۹۹.

۲. لسلی هیل و هلن پاریس، پرفورمنس آرت، کمپانی کانتینیوم، نیویورک، لندن، چاپ دوم ۲۰۰۴.

منابع اینترنتی

۱. ویکی پدیا، دائرةالمعارف اینترنتی با این منابع:

1. ^ a b Brook, Peter (1968). The Empty Space.
2. ^ Bermel, Albert (2001). Artaud's Theatre of Cruelty. Methuenid.
3. ^ Nicolescu, Basarab (1997). " Peter Brook and Traditional Thought". Contempory Theatre Review (Overseas Publishers Association) 7:11 – 23.
4. ^ a b Tony Coult, ed. (1983). Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook. Baz Kershaw. Methuen.
5. ^ Callery, Dympha (2001). Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre. Nick Hern Books.

پیوست

مراجعه اینترنتی به یکی مهم‌ترین دانشگاه‌های آن در انگلیس / http: ///www. Pvac. Leeds. ac.uk

و یا: http: // www. Roehamp -ton. ac. uk/ arts/ research/ studentships. html

همچنین برای مطالعات پرفورمنس سری بزنید به این آدرس:

http: // Psi – web. Org / texts/ links. html

(Endnotes)

1. Expremental Theatre.
2. Albers.
3. Julia Heyward.
4. Robert Wilson.
5. Richard Forman.
6. Lee Breuer.
7. Collage.
8. video instlation.
9. post read.
10. post
11. read ability.
12. Perform ability.
13. Tadeusz Kowzan.
14. Word.
15. Tone.
16. Audiotivite.
17. external appierence actor.
18. Waves.
19. Audiotivite.
20. Transformability.
21. Illusion.
22. Polarization.
23. lecture performance.
24. audio art.
25. video art.
26. body art.
27. George Berkeley.
28. paiting body.
29. Tattoo.
30. Henna.
31. body pietcing.
32. Scarification.
33. body shaping.
34. body art.
35. dance art.
36. shade body dance.
37. exorcist dance.
38. Contemporary movmental.
39. Relationship audience.
40. Black box.
41. Transformer.
42. Legitimate Theatre.