شماره ۱۲۵ و ۱۲۶
بهمن و اسفند ۸۸

مقاله

پرفرمنس آرت، واژه‌ای خاص از هنر

نازنین زند

در این مقاله سعی بر آن شده که به مهم‌ترین جنبش پست مدرنیسم، «پرفرمنس آرت» بپردازیم که وجه مشخصه‌ی آن ساختارشکنی[1] در وجوه نمایش‌های سنتی است. ساختارشکنی جنبشی در نقد و فلسفه است که با نوشته‌های «ژاک دریدا»[2]، فیلسوف و نظریه‌پرداز معروف پست مدرنیسم آغاز شد و بسیار مورد استفاده‌ی نظریه‌پردازان پرفرمنس آرت قرار گرفت. هسته‌ی مرکزی پرفرمنس از هنگامی که ساختارشکنی به عنوان نشانه‌ای از یک تفکر سیاسی بر ضد زیبایی‌شناسی متداول به هنر راه یافت و به انتقاد از فرهنگ مادی، عینی و نهادهای اجتماعی پرداخت، شکل گرفت. این ساختارشکنی بدین معنی است که ما دیگر شاهد آن دسته از نمایش‌هایی نیستیم که دارای طرح و پایان ثابت هستند، بلکه در این نوع نمایش‌ها، همه چیز فی‌البداهه و از پیش تعیین نشده است. تماشاگر فقط نظاره‌گر نمایش نیست بلکه خود نیز به نوعی در نمایش دخیل است و بازیگر، هم تماشاگر بازی خود و هم نمایش دیگران است، از این رو می‌توان گفت هم تماشاگر و هم بازیگر با هم یکی می‌شوند و این موضوع برای هر دوی آن‌ها غافلگیرکننده‌است.

در این مقاله به بررسی آن بخش از پرفرمنس که در رابطه با تئاتر و نمایش قرار دارد پرداخته‌ایم که حتی در این مورد خاص نیز می‌توان آن را به دو گونه متفاوت تقسیم کرد:

۱. گونه اول پرفرمنس هم‌چون گذشته مورد حمایت گروهی از روشنفکران خاص و افرادی است که نه تنها به استقلال پرفرمنس از تئاتر اعتقاد دارند، بلکه خود را در تقابل با تئاتر قرار می‌دهند. (آنتونی‌هاول ـ تحلیل پرفرمنس آرت.)

۲. گونه دوم پرفرمنس، گونه‌ای است که به تدریج از حالت انتزاعی خود خارج شده، با تئاتر، سینما و تلویزیون در هم آمیخته و مجدداً به فروش گیشه که مغایر با اندیشه‌های بنیادین پایه گذاران آن است، روی آورده است.این گونه دوم در واقع استقلال خود را از دست داده و به بخشی از سایر رسانه‌ها تبدیل شده، که در مواردی نیز موجب نوع آوری‌های خاصی در آن رسانه شده است. (رزلی گلدبرگ ـ پرفرمنس آرت از فوتوریسم تا کنون.)

مفهوم پرفرمنس آرت

ـ فرهنگ دنیای جدید وبستر[3]، پرفرمنس آرت را چنین تعریف می‌کند:

شکلی از هنر که از ترکیب عناصر تشکیل دهنده‌ی هنرهای گوناگون مانند نقاشی، فیلم، رقص ونمایشنامه پدید می‌آید. هنرمند پرفرمنس معمولاً با به دنبال هم آوردن تصاویری که موضوعاتی متفاوت و غیرمرتبط دارند، نظراتش را به گونه‌ای غیر روایی بیان می‌کند.

ـ فرهنگ رندم‌هاوس[4] در این باره می‌نویسد:

پرفرمنس آرت هنریست ترکیبی که در سال‌های ۱۹۷۰ از پیوستگی چند رسانه‌ی هنری گوناگون مانند نقاشی، فیلم، ویدئو، موسیقی، درام و رقص به وجود آمد. شکل اجرایی آن نیز تا حدود زیادی از نمایش گونه‌هایی که در سال‌های ۱۹۶۰ به نام Happening[5] (اتفاق‌های دیدنی) معروف شده بود، نشأت گرفته است.

www.noormags.ir

«اسکات برتن» در موزه‌ی گوگن حایم نیویورک، به کمک دو جوان طرحی را که «تابلوی زنده‌ی زبان جسمانی» نامیده بود به اجرا گذاشت.(عکس بالا)

دو اجراکننده‌ی مرد در اجرایی که تقریباً یک ساعت به طول می‌کشید هشتاد نوع وضعیت جسمانی را که هر یک برای چند ثانیه ثابت می‌ماند به نمایش گذاشتند. هر یک از حالت‌های ساکن این دو فرد بازگوکننده‌ی نوعی رابطه بین دو انسان، مانند دلجویی کردن، قطع رابطه، تثبیت دوستی و ... بود. به علت اینکه تماشاگران از فاصله‌ی پانزده متری این هشتاد حالت ثابت را تماشا می‌کردند و به هنگام تغییر هر حالت به حالت دیگر دو ثانیه تاریکی مطلق ایجاد می‌شد، اجرا کنندگان کاملاً مانند مجسمه به نظر می‌رسیدند.

هنرمندان از بدن خود به عنوان مجسمه استفاده می‌کردند و با قرار دادن خود در کنار دیوار، در گوشه یا وسط محوطه‌ای باز، «مجسمه‌ای زنده»از خود می‌ساختند و نام این برخورد جدید با نقاشی و مجسمه سازی را پرفرمنس آرت گذاشتند

امروزه به هر پدیده‌ی هنری که به نوعی «به نمایش گذاشتن» در آن وجود داشته باشد، از اجرایی تئاترگونه گرفته تا نمایشگاهی در یک موزه که به گونه‌ای بازدیدکنندگان را با خود درگیر کند، و از نمایش‌های مد گرفته تا پخش موسیقی در کلوپ‌ها و... پرفرمنس آرت می‌گویند.

اما تعریف فرهنگ کمبریج[6] شاید یکی از کاملترین تعاریف این پدیده باشد: پرفرمنس آرت عناصری از هنرهای تصویری و شنیداری و اجرایی فرهنگ عامه و زندگی روزمره را با یکدیگر ترکیب می‌کند تا آن را به وسیله‌ی بدن هنرمند ـ که صرفاً یک ابزار هنری است و ذهن وی که دارای ساختاری ایدئولوژیک است ـ ارائه دهد...اجرای پرفرمنس می‌تواند در هر مکان و در هر مدتی از زمان نشان داده شود. به طور کامل آن «هنر مفهوی»[7] که هستی آن فقط در ذهن اجراکننده است، باشد.

پرفرمنس آرت از هنرهای تصویری، مانند نقاشی و مجسمه سازی آغاز گشت و سپس به تئاتر راه یافت. هنرمندان از بدن خود به عنوان مجسمه استفاده می‌کردند و با قرار دادن خود در کنار دیوار، در گوشه یا وسط محوطه‌ای باز، «مجسمه‌ای زنده»[8] از خود می‌ساختند و نام این برخورد جدید با نقاشی و مجسمه سازی را پرفرمنس آرت گذاشتند. (احمد دامود ـ ۱۳۸۴ ـ ص ۱۸ ـ بازیگری و پرفرمنس آرت.)

پایگاه نظری پرفرمنس آرت

بسیاری از نظریه‌پردازان معتقدند که تحولات اجتماعی جوامع مدرن در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ تغییرهایی در جهان بینی گروهی از هنرمندان در کلیه‌ی رشته‌های هنری از جمله تئاتر ایجاد کرد و آن‌ها را به سمت کشف راه‌های جدید و متفاوتی در هنر سوق داد.

انسکلوپدیا امریکانا در این مورد می‌نویسد: «... از آغاز دهه‌ی ۱۹۷۰ بسیاری از هنرمندان تحت تأثیر این احساس که توانایی‌های هنر مدرن به انتها رسیده و اکنون به دوره‌ای از (پایان هنر) رسیده‌اند، خود را در بن بستی یافتند که آنان را به پست مدرنیسم هدایت کرد...»[9].

فرهنگ تئاتر کمبریج در این باره چنین نظر می‌دهد: «...یکی از علل آغاز پرفرمنس آرت در آمریکا در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۶۰، پاسخ به تغییرات جهانی قدرت، دگرگونی‌های ایجاد شده در سیاست خارجی امریکا و اعتراض‌های عمومی در دیگر نقاط جهان نسبت به این سیاست‌ها بود. آغاز این حرکت با متزلزل شدن برداشت مدرنیست‌ها از فرد، که فرد را در مرکز زمان و مکان قرار داد مصادف بود. از دهه‌ی ۱۹۶۰ تاکنون مبارزه علیه تبعیض نژادی، جنبش‌های مربوط به زنان، مبارزات کارگری، تغییرات مربوط به رفتار جنسی و... برداشت‌های سابق مدرنیست‌ها را در موارد بسیار به شدت زیر سؤال برده است....»[10].

گروهی از پژوهشگران معتقدند که نظریه‌ی ساختارشکنی ژاک دریدا بسیار مورداستفاده‌ی نظریه‌پردازان پرفرمنس آرت قرار گرفته است و هسته‌ی مرکزی پرفرمنس از هنگامی که ساختارشکنی به عنوان نشانه‌ای از یک تفکر سیاسی بر ضد زیبایی شناسی متداول به هنر راه یافت و به انتقاد از فرهنگ مادی، عینی و نهادهای اجتماعی پرداخت، شکل گرفت. (احمد دامود ـ ۱۳۸۴ ـ ص ۱۲۰ ـ بازیگری و پرفرمنس آرت).

رزلی گلدبرگ نویسنده‌ی کتاب «پرفرمنس آرت، از فوتوریسم تاکنون»[11] معتقد است که آغاز این حرکت از سال ۱۹۶۸ بوده و این سال کمی زودتر از موعد، طلیعه‌دار دهه‌ی ۱۹۷۰ بوده است.

«در این سال وقوع برخی حوادث سیاسی، زندگی اجتماعی و ثبات فرهنگی آمریکا و اروپا را به شدت متزلزل کرد. بعضی از هنرمندان با ایجاد تئاتر چریکی که گاه مشوق خشونت بود و بعضی دیگر از هنرمندان به گونه‌ای غیرخشونت آمیز ولی با همان شدت به معیارهای هنری مسلط حمله می‌کردند. آنان ارزش‌های تثبیت شده‌ی هنری را

www.noormags.ir

حضور چند گانه. نیویورک. ۱۹۹۳. ارلان اجراکننده‌ی فرانسوی پرفرمنس آرت. در حضور چندگانه از طریق جراحی پلاستیک. با ایجاد دهان دوم. هویت واقعی خود را (که قرار است با حرف زدن به وسیله‌ی دهان اصلی خویش ارائه دهد) زیر سؤال می‌برد.

زیر سؤال می‌بردند و تلاش داشتند تا از معنا و عملکرد هنر تعریفی جدید ارائه دهند. به علاوه آنان علاقه‌مند بودند که به عوض واگذار کردن این مهم به منتقدان هنری، که به طور سنتی اندیشه‌های هنرمندان را بازگو می‌کردند، خود این امر را به عهده گیرند. گالری‌های هنری به عنوان موسساتی که بیشتر اهداف تجاری دارند، طرد شدند و هنرمندان به دنبال یافتن راه‌ها و اماکن جدیدی برای ارایه‌ی آثار خود رفتند. در این نوع بینش، هنری که می‌توانست به مثابه‌ی یک شیء ارائه شود و قابل خرید و فروش باشد، هنری تصنعی قلمداد شد و نمی‌توانست ـ هنر مفهومی ـ هنر اصیل تلقی گردد. از خلال این عوامل بود که پرفرمنس آرت که تنها ابزار ارایه‌ی آن بدن انسان است و در نتیجه قابل خرید و فروش نیست، در رشته‌های مختلف هنری ظهور کرد. به این ترتیب برای نقاشان و مجسمه سازان نیز مانند هنرمندان تئاتر، مهم‌ترین ابزار کارشان بدن آنان شد. به عنوان مثال فکر به کار گرفتن فضا می‌توانست به جای استفاده از بوم دو بعدی نقاشی، با استفاده از بدن نقاش در فضای سه بعدی واقعی مورد تجربه قرار گیرد و ایده‌ی به کارگرفتن زمان، می‌توانست در مدتی که اجرا ادامه داشت، تجلی یابد. از سوی دیگر این گونه به کارگیری فضا و زمان در ذهن بسیاری از بینندگان به صورت امری انتزاعی که کمتر قابلیت ترجمه شدن به احساس‌های واقعی را داشت، در آمد، زیرا هیچ نشانه‌ای برای تعبیر و تفسیر معنای کار ارائه شده به صورت عینی یا گفتاری در اختیار آنان گذاشته نمی‌شد.»[۱۲]

در این نوع بینش، هنری که می‌توانست به مثابه‌ی یک شیء ارائه شود و قابل خرید و فروش باشد، هنری تصنعی قلمداد شد و نمی‌توانست هنر اصیل تلقی گردد

با ورود به دهه‌ی ۱۹۸۰ پرفرمنس آرت به تدریج از شیوه‌های اجرایی اولیه‌ی خود فاصله گرفت و کم و بیش از حالت انتزاعی خارج شد و در نتیجه تا حدودی مورد استقبال تماشاگران عام نیز قرار گرفت. در این دهه پرفرمنس آرت با استفاده از رسانه‌های دیگر، مانند سینما، تلویزیون و نورپردازی‌های پیشرفته و تأثیر گذار، به آفرینش دکورهایی بر روی صحنه دست زد که در نوع خود منحصر به فرد بودند. البته این روی آوردن مجدد به فروش گیشه و به اصطلاح «تجاری شدن» به طور قطع مغایر با اندیشه‌های بنیادین پایه‌گذاران آن بود.

در واقع آنچه از دهه‌ی ۱۹۸۰ به بعد با نام پرفرمنس آرت مورد اقبال عمومی قرار گرفت، بیشتر ترکیبی از تئاتر با نحوه‌ی ارائه و امکانات تکنیکی جدیدی بود که برخی از آن‌ها به کمک پرفرمنس آرت کشف شده بودند. اما گروهی دیگر نیز با تلاش بسیار سعی کرده‌اند که پرفرمنس آرت را همچنان بر پایه‌ی اصلی و حالت ضد تجاری آن حفظ کنند.

اکنون به نظر می‌رسد که در میان علاقه‌مندان به حفظ پرفرمنس آرت برپایه‌ی مبانی اصلی اولیه‌ی آن، با دو دیدگاه متفاوت مواجهیم.

۱. گروهی از اجراکنندگان پرفرمنس آرت، آن را فاقد هر گونه پیام و بار اجتماعی می‌دانند؛ نمونه‌ی این تفکر را در اجرای «دایره‌های پویا» کار آنتونی هاول می‌بینیم.

۲. گروهی دیگر اعتقاد دارند که لازمه‌ی پرفرمنس آرت وجود پیامی است که به شکلی تکان‌دهنده تأثیرگذار باشد. نمونه‌ی تفکر دوم را در اجرای «حضور چند گانه » می‌بینیم.

وجه اشتراک هر دو گروه اینکه به «فرم» کار بسیار اهمیت می‌دهند.

خاستگاه عملی پرفرمنس آرت

اجرای هر پرفرمنس، تقریباً همیشه با اجرای بعدی آن تفاوت‌های اساسی داشته است. اجراکنندگان نیز گاه تغییر می‌کردند.

محل اجرا نیز صحنه‌ی ثابتی نبوده و آنچه یک روز، به عنوان مثال، در داخل پارکینگ یک خانه اجرا می‌شده، روز بعد در بیابانی در خارج شهر انجام می‌شده. افراد، اتومبیل و سایر وسایل نقلیه‌ای که در روزهای متفاوت بوده‌اند به کار گرفته می‌شده‌اند. (احمد دامود ـ ۱۳۸۴ ـ ص۱۲۸ ـ بازیگری و پرفرمنس آرت)

شاخص‌ترین چهره‌ها در این جنبش:

آلن کاپرو[۱۳] یکی از شاخص‌ترین چهره‌ها در این جنبش است. او نقاش، موسیقیدان، تاریخ هنرشناس و نویسنده‌ای است که از دانشگاه نیویورک و کلمبیا فارغ التحصیل شد و دردهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ با اندیشه‌ی آمیختن هنر با زندگی روزمره به اجرای نمایش‌های اتفاق‌های دیدنی پرداخت.

اعتقاد وی بر این بود که هنر باید «شبیه زندگی» باشد نه «شبیه هنر».

("Life _ Like" Art, as Opposed to "Art _ Like" art.)

پس از سال‌های ۱۹۷۰ فعالیت او بیشتر در زمینه‌ی تدریس فرهنگ اقوام و مسائل زیست محیطی بوده است. او در دهه‌ی ۱۹۵۰ توجهش به «محیط» جلب شد و بر آن عقیده شد که همه‌ی تماشاگران یک تماشاگاه، جزیی از یک تجربه‌ی کلی می‌شوند و در این راه وظیفه‌ای را هم به تماشاگر داد. در سال ۱۹۵۹ او خلاصه‌ای از یک واقعه‌ی هنری را به چاپ رساند که خود آن را «هپنینگ» نام نهاده بود، زیرا این اصطلاح را چیزی طبیعی قلمداد می‌کرد. او کارش را با اکسپرسیونیسم انتزاعی آغاز کرد و به تدریج با تلفیق نقاشی و کولاژ و چیدمان به مسیر دیگری افتاد.

گرچه برخی از طرفداران اتفاق‌های دیدنی معتقدند که این اجراها تئاتر نبوده و نیستند، ولی همانگونه که کولاژ (تکه چسبانی) به عنوان یکی از هنرهای تصویری شناخته می‌شود، این نمایش‌ها نیز مانند بازی‌های تئاتری، نوعی تئاترند.

آلن کاپرو از شی واحد هنری به سمت «محیط» سوق یافت که آغازگر فرم جدیدی به نام «رخداد» بود.

«جکسون پولاک»[۱۴] نقاش رنگ‌های

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.ir

قطره‌ای و «جان گیج»[15] آهنگساز آوانگارد الهام بخش نخستین آثار رخداد و فرا رفتن از مرزهای نقاشی سنتی بودند.

کاپو در مقاله‌ای تحت عنوان «میراث جکسون پولاک» که در سال ۱۹۵۶ در آرت نیوز چاپ شد، نوشت:

«تابلوهایشان آن قدر بزرگ‌اند که دیگر نمی‌توان آن‌ها را نقاشی نامید، زیرا به محیط تبدیل شده‌اند. اینها آغازگر راه جدیدی‌اند که در آن عمل بر نقاشی حکمرانی می‌کند».

مایکل کربای[16]

نظریه‌پرداز تئاتر امریکا به ویژه در مورد پرفرمنس آرت، استاد دانشگاه نیویورک، نویسنده و سر دبیر مجله‌ی The Drama Review (۸۵ ـ ۱۹۷۱) در مقدمه‌ی کتاب خود (اتفاق‌های دیدنی و بازی‌های دیگر[17]) می‌نویسد:

درباره‌ی اتفاق‌های دیدنی شایعات بی‌اساسی به وجود آمده است. برای مثال بعضی‌ها می‌گویند که برای اجرای آن‌ها از قبل برنامه‌ریزی می‌شد، نه کنترلی در کار بود، نه تمرینی و نه هدفی. همه‌ی این شایعات به این دلیل است که اصولاً تعداد این اجراها بسیار کم بوده و بازیگران به طور متوسط از چهل یا پنجاه نفر تجاوز نمی‌کردند. بسیاری از بینندگان نیز به عنوان یک سرگرمی صرف به آن می‌نگریستند و تنها به جنبه‌ی غیر عادی بودن آن توجه داشتند. اتفاق‌های دیدنی از بطن یک نظریه‌ی روشنفکرانه و مشخص درباره‌ی تئاتر، و این که در این نمایش‌ها چه باید کرد و چه نباید کرد به وجود نیامده بود. همچنین تعریف روشنی از چگونگی اجرا که برای همه‌ی دست‌اندرکاران آن قابل قبول باشد وجود نداشت. از اینروست که «اسکار براکت»[18] به بیان برخی از ویژگی‌های این نوع نمایش پرداخته است.

این ویژگی‌ها عبارتند از:

ـ کنار زدن محدوده‌ی مشخص اجرا و تبدیل آن به محدوده‌ی آزادتر و دست یافتنی تر مانند پارک‌ها، مغازه‌ها، گاراژها.

ـ تأکید از تماشای انفعالی به شرکت فعالانه تماشاگران.

ـ تأکید از نقطه نظر هنرمند، به آگاهی تماشاگر منتقل می‌شود.

ـ وجود هم‌زمانی و نقطه نظرهای چندگانه که جای نظم رایج علت و معلولی را گرفت.

ـ هپنینگ‌ها وقایع چند رسانه‌ای بودند و در این راه مرزهای میان هنرها را می‌شکستند و میان آن‌ها در نوسان و یا دادوستد بودند.

ـ عدم ارتباط مشخص تماشاگر(این رابطه قابل پیش بینی نیست و برای بازیگران هم‌چون تماشاگران غافلگیرکننده است زیرا مشخص نیست تماشاگران چه عکس العملی نشان می‌دهند).

ریچارد شکنر[19]

نویسنده، کارگردان، سردبیر مجله‌ی The Drama Review (از سال ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۹) و گسترش دهنده‌ی «تئاتر زیست محیطی»[20] بود. این نوع تئاتر همانند پرفرمنس آرت تلاش بر پایه‌ی کشف سرشت خلاقیت جمعی و شرکت دادن تماشاگران در اجرا بود. گرچه گروه اجرایی «ریچارد شکنر» که در سال ۱۹۶۷ شکل گرفت، گروه پرفرمنس آرت نامیده می‌شد، ولی آن‌چه که امروز در پرفرمنس آرت ارائه می‌شود با آن‌چه شکنر در آن سال‌ها ارائه می‌داد کاملاً متفاوت است. یکی از این تفاوت‌ها این بود که آن‌ها نام تئاتر بر کار خود می‌گذاشتند در صورتی که اجراکنندگان پرفرمنس آرت بر اجراهای خود نام تئاتر نمی‌گذاشتند.

نمایش‌های اتفاق‌های دیدنی، گاه هرگز تکرار نمی‌شوند و هیچ گاه برنامه مدونی برای زمان و مدت نمایش آن‌ها وجود نداشته است. در اغلب موارد خالق اثر اصرار دارد که اجرای هر شب با شب بعد ـ اگر اجرای بعدی وجود داشته باشد ـ فرق کند. از روش‌هایی که در تقابل با تئاتر قرار می‌گیرد، مانند نداشتن طرحی قصه مانند، ایجاد چند نقطه‌ی تمرکز به طور هم‌زمان برای تماشاگر، عدم شخصیت پردازی، تغییرهای ناگهانی در اجرا، عدم رابطه‌ای مشخص بین تکه‌های اجرایی، عدم ارتباط مشخص با تماشاگر و ارائه‌ی بخشی از اجرا به گونه‌ای که خارج از حوزه‌ی دید یا حوزه‌ی شنوایی اجراکننده‌ی دیگر قرار گیرد، استقبال می‌شود. در چنین شرایطی روشن است که این نوع اجرا نمی‌تواند با حضور تماشاگر به معنای متداول انجام شود.

نمایش‌های اتفاق‌های دیدنی، گاه هرگز تکرار نمی‌شوند و هیچ گاه برنامه مدونی برای زمان و مدت نمایش آن‌ها وجود نداشته است. در اغلب موارد خالق اثر اصرار دارد که اجرای هر شب با شب بعد فرق کند

به گفته‌ی شکنر، اتفاق‌های دیدنی با تئاترهای مدرن اعم از پوچ نما (ابزورد)، خشونت، سورئالیسم و مانند آن‌ها تفاوت دارد. آن‌گونه تئاترها بر پیامی که به وسیله‌ی تماشاگر گرفته می‌شود تمرکز دارند. به همین دلیل است که در آن‌ها ایجاد احساس شوکه شدن، یا خشونت، و یا عجیب بودن، بسیار مهم است. اما اتفاق‌های دیدنی، با هر سه احساس گفته شده به طور هم‌زمان سر و کار دارد و این همان عنصری است که معیارهای زیباشناختی را به هم ریخته است. ما دیگر نمی‌توانیم پیام اثر را به عنوان عنصر مرکزی، از بین دریافت‌های متفاوت برای خود مشخص کنیم. به علاوه آن‌چه انجام می‌شود با کسانی که آن را انجام می‌دهند و کسانی که شاهد انجام آن هستند در یک سطح از اهمیت قرار دارند.

اتفاق‌های دیدنی به دو عنصر مورد علاقه‌ی نمایش اما غیرمرتبط با یکدیگر تکیه دارد:

۱. اتفاق‌های دیدنی در ارائه «پیام‌های پیچیده» و آزار دهنده‌ی مناطق پر غوغای زندگی شهری و به نوعی شکوهمند جلوه دادن آن‌ها.

۲. ارائه‌ی آن، یا بازی کردن آن به وسیله‌ی شخصی که خود به عنوان گیرنده‌ی پیام نیز عمل می‌کند.

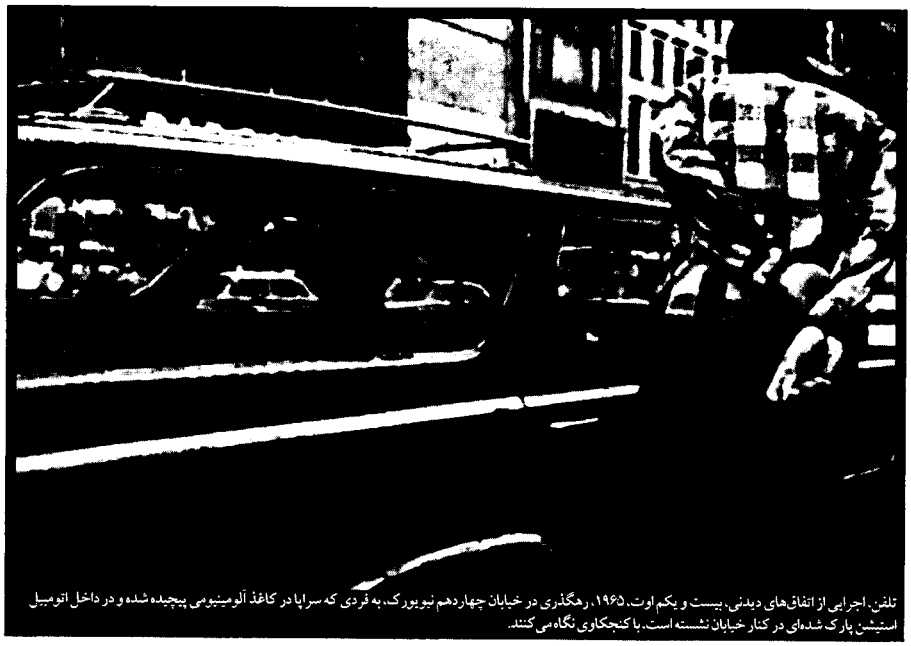
نتیجه گیری

از زمانی که «پرفرمنس آرت» تبدیل به واژه‌ای خاص برای نوع ویژه‌ای از هنر شده است مدت زیادی نمی‌گذرد. پرفرمنس آرت هنری است ترکیبی که در دهه‌ی ۱۹۷۰ از پیوستن چند رسانه‌ی هنری گوناگون مانند نقاشی، موسیقی، درام، رقص و ترکیب عناصر تصویری، شنیداری، اجرایی، فرهنگ عامه و زندگی روزمره پدید آمد.

قطعات اجرایی پرفرمنس آرت که اغلب غیر مرتبط و بدون قصه‌اند، با هنر به مفهومی که به آن عادت داریم تفاوت محسوس دارند و

دایره‌های پویا کار آنتونی‌هاول. استرالیا. ۱۹۸۲. هاول و گروه هفت نفره‌اش دایره‌های پویا را در زمین خشک شده‌ی دریاچه‌ی گون گاری در غرب استرالیا. که قطر دایره‌ی خشک شده‌ی دریاچه دوازده کیلومتر است. در یک نیمه شب. به کمک لامپ‌های گازسوز. بدون این که حتی یک نفر تماشاگر داشته باشند اجرا کردند.

www.noormags.ir



تلفن. اجرایی از اتفاق‌های دیدنی. بیست و یکم اوت. ۱۹۶۵. رهگذری در خیابان چهاردهم نیویورک، به فردی که سراپا در کاغذ آلومینیومی پیچیده شده و در داخل اتومبیل استیشن پارک شده‌ای در کنار خیابان نشسته است، با کنجکاوی نگاه می‌کنند.

گویی هـدف آن‌ها فقط نمایش یک اتفاق دیدنی با یک فرم اجرایی صرف است. در جای جای این مقاله، تعاریف مختلفی درباره‌ی اینکه پرفرمنس آرت چیست، ازمنابع گوناگون نقل شد. از جمله دیدیم که بسیاری از این منابع حرکت‌های اجتماعی اعتراض آمیز پایان دهه‌ی ۱۹۶۰ و سـال‌های آغازین ۱۹۷۰ را عامل اصلی تغییر مسیر زیبایی شناسـی در هنر دانسـته و اعتراض هنرمند را به تجاری شدن هنر، آغازگر این پدیده دانسته‌اند، تا آنجا که سرانجام هنرمند استفاده از بدن خویش را که قابل خرید و فروش نیست به عنوان تنها ابزار ارائه‌ی اثر هنری پیشنهاد می‌کند.

برای فهم بیشتر این نوع هنر دیدگاه‌های مختلفی از شاخص ترین چهره‌هـای این موج را بیان کردیم؛ از آن جمله: «آلن کاپرو» که بیان داشـت بعضی از اجراهای اتفاق‌های دیدنی در روزهای آغازین این حرکت به دام تجربه‌های بی‌هدف افتادند. ولی برای آنان که احساس می‌کردند چه عناصری در هنر مـورد مخاطره قرار دارد، هدف‌ها به تدریج روشـن شد... هدف شکستن دیوارها و مواضعی بود که بین هنر و زندگی قرار دارند.[۲۱]

از سوی دیگر به «مایکل کربای» در خاستگاه عملی پرفرمنس آرت اشاره کردیم، او معتقد است که یکی از ویژگی‌های اصلی نمایش‌های دیدنی آنست که باید فاقد هر گونه هدف و پیام اجتماعی باشد و در این راه تا آنجا پیش می‌رود که آن را با سیرک مقایسه می‌کند؛ چرا که اجرا کنندگان پرفرمنس گاه بر این عقیده‌اند که قطعات اجرایی به هم مرتبط نیستند و طرح پیش‌بینی شده‌ای ندارند. غیر مرتبط و جذاب بودن فرم، همه‌ی هستی پرفرمنس را تشکیل می‌دهد.

در نوشته‌های «شکنر» دریافتیم که او اجراکننده‌ی اتفاق‌های دیدنی را فردی «هنرمند، آموزگار و مبلغ سیاسی» می‌نامد و بعضی از اجراکنندگان پرفرمنس نیز ماننـد «آرلان»، اجراکننده‌ی «حضور چندگانه» با ایجاد دهان دوم و طرح تقلبی انسان امروز، خود را بازگوکننده‌ی تفکر و معضلات زمانه‌ای که در آن قـرار داریم می‌دانند. به این ترتیب به نظر می‌رسد که این سردرگمی در هدف مشکلی است که پرفرمنس آرت هنوز نتوانسته است برای خود حل کند. در این فعالیت بازی، در مـواردی اجراکننده و تماشـاگر چنان با هم آمیخته می‌شـوند که نمی‌توان گفت در این بازی تئاتری چه کسی چه کاره است.

حضـور در جهـان موجـود، هنرمند را وادار می‌کند که با اتفاق‌های روزمره جهان مقابله به مثل کند و سـعی دارد به وسیله‌ی نمایش‌های اتفاق‌هـای دیدنی تصویری از این جهان و نیز از دل مشـغولی‌های خود بدهد. پیچیدگی تمرکز بر روی چند عنصر بـه طور هم‌زمـان، اعجاب انگیز اسـت و تهاجم به روش کسـانی اسـت که عادت به تمرکز بـر روی عنصر واحـد دارند. با پذیرفتن ایـن مقوله که هر دو طرف ـ پیام رسان و پیام گیر ـ ساختار نهایی اتفاق‌های دیدنی را تعیین می‌کنند، اگر این دو گروه با هم آمیخته شوند، هر دو به کمک یکدیگر وظیفه‌ی «شـکل دادن به موضوع» یا «معنا دار کردن موضوع» را به عهده می‌گیرند.

بالاخـره این که نمایـش اتفاق‌های دیدنی آن گـروه از طرفداران تئاتـر را که به وجود «صحنه» بـرای اجرا (آیا بـرای اجرا، وجود صحنه ضـروری اسـت؟) و تمرکـز برای ایجاد ارتباط با «تماشاگر» (آیا برای اجرا باید تماشاگر حضور داشته باشد؟) اعتقاد دارند، به چالش می‌طلبد.

منابع:

- بازیگری و پرفرمنـس آرت، احمد دامود؛ تهران: نشر مرکز، چاپ دوم ۱۳۸۴.
- تئاتـر تجربـی از استانیسلاوسـکی تا پیتر بـروک، جیمـز رز اونـز، ترجمـه: مصطفی اسلامیه؛ تهران: انتشارات سروش، چاپ سوم ۱۳۸۲.
- به سـوی تئاتر بی‌چیز، یرژی گرتوفسکی، ترجمه‌ی کیانا ناظران؛ تهران: انتشارات قطره، چاپ اول ۱۳۸۳.
- نمایش‌های تعاملی: تئاتر سـاختار شـکن، دکتر برایان دیویدفیلیپس، ترجمه‌ی یدالله آقا عباس؛ تهران: انتشار ۱۳۸۵.
- تحلیـل پرفرمنـس آرت، آنتونی هـاول؛ ۲۰۰۰
- پرفرمنس آرت از فوتوریسم تاکنون، رزی گلدبرگ؛ ۱۹۹۸.
- اتفاق‌های دیدنی و بازی‌های دیگر، مایکل کربای؛ ۱۹۹۵ ـ ویرایش ماریلن سانفورد.

پانوشت:

1 ـ Deconstruction.

۲ ـ Jacques Derrida ، (۱۹۳۰ ـ ۲۰۰۴) فیلسـوف و نظریه‌پرداز معروف پُست مدرنیسم.

3-Webster New world Dictionary. Third Edition، 1991، p.1003.

4-Random House unabridged Dictionary، 1983، p.1439.

۵ـ Happening، بر حسب تعریف فرهنگ رندم‌هاوس (تعریف شماره‌ی ۲ صفحه ۶۴۴) Happening (هـر نوع اتفاق جذاب و غیر عادی اسـت که ارزش دیده شدن داشته باشد و اغلب به شـکل تعدادی اتفاق‌های مقطع و غیر مرتبط با یکدیگر که تماشـاگران نیز در آن شرکت دارند اجرا می‌شود)

6 ـ Cambridge، Guide to America Theatre، Cambridge University Press، 1993،P 370

7 ـ Conceptual Art

8 ـ Living Sculpture

9 ـ Encycl Opedia America، Published by Grolier Inc. 1998، Volume 19، P. 305

10 ـ Cambridge، Guide to America Theatre، Cambridge University Press، 1993،P 370

11 ـ Performance Art، From Futurism to the Present، P.152.

12 ـ Cambridge، Guide to America Theatre، Cambridge University Press، 1993،P 153

13 ـ Allan Kaprow.

14 ـ Jackson Pollack.

15 ـ John Geij.

16 ـ Michael Kirby.

17 ـ Happening and Other Acts، Edited by Maryellen R. Sanford، 1995، P.10.

18 ـ Oscar Bracket.

19 ـ Richard Schechner.

20 ـ Environmental Theater.

21 ـ Happening and Other Acts، Edited by Maryellen R. Sanford، 1995، P.235.

www.noormags.ir