پرفورمنس آرت
هنر اجرا

شکوفه ماسوری

عضو هیات علمی دانشکده هنر موسسه آموزش عالی سوره

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده

مقاله پیش روی درباره یکی از عناوین مطرح در دایره بحث‌های تئوریک هنر است. پرفورمنس آرت که یکی از شیوه‌های اجرای تئاتری نیز هست، از دهه ۷۰ میلادی به‌طور رسمی مطرح شد. هرچند پیشینه آن در تئاتر به تمامی کسانی بر می‌گردد که تئاتر آوانگارد (پیشرو) را بنیان گذاشتند. این مقاله سعی دارد ضمن تعاریف کلی از پرفورمنس آرت، ویژگی‌های آن را در تئاتر بیان کند و سپس به نظرهای متفاوتی که درباره چگونگی و چرایی پرفورمنس آرت مطرح شده است، بپردازد.

واژگان کلیدی

تئاتر آوانگارد، پرفورمنس، آرت

پرفورمنس[1] در اکثر زبان‌های امروز به معنی اجرا کردن، نمایشی کردن و تنظیم کردن به‌کار می‌رود و این به معنی کاربرد هنری و علمی در روند اجرا نیز هست. تا قبل از دهه هفتاد میلادی، هنرمندان از به‌کار بردن واژه تلفیقی پرفورمنس آرت[2] که ترکیبی از هنر و اجراست اجتناب می‌کردند و به جای آن از واژه‌های هنر بدن، کنش اجرای هنری یا هنر اندام استفاده می‌کردند.

بسیاری از تاریخ‌نگاران هنری معتقدند که سابقه شروع پرفورمنس آرت‌ها به دهه ۱۹۷۰ میلادی و بویژه اوج جنگ ویتنام و حمله نظامی آمریکا به این کشور آسیایی بر می‌گردد. این واژه برای اولین بار در دهه ۷۰ در ادبیات منتقدین هنر آمریکا مورد استفاده قرار گرفت. ابتدا واژه پرفورمنس به کار هنرمندان گفته می‌شد که با هنرهای نمایشی تجربی با تماشاگران یا حتی بدون تماشاگران اجراهایی داشتند. هدف اصلی آن فقط اجرای یک اثر نبود. بلکه خود روند شکل‌گیری اجرا از اهمیت خاصی برخوردار بود.

پرفورمنس‌ها از هنرهای تجسمی و نقاشی شروع شد. چون این دسته از هنرمندان معتقد بودند که هنرشان تجاری شده و فقط توسط تاجرها، خرید و فروش می‌شود. سپس این گروه از هنرمندان، تصمیم گرفتند برای اینکه هنرشان قابل معامله نباشد مثلا بدن یک نفر را رنگ کنند و او را وادار کنند روی زمین یا یک صفحه سفید غلت بزند. معمولا چنین عملی با اجرای موسیقی زنده نیز همراه بود. ایالت کالیفرنیای جنوبی آمریکا، زمینه مساعدی برای شکل‌گیری و سامان‌دهی پرفورمنس آرت بود. شاید به علت اینکه کالیفرنیای جنوبی علاوه بر مزایای اقتصادی یا برخوردهای مذهبی، بیشتر به آسیا شباهت داشت تا اروپا. آب و هوای کالیفرنیا، فرهنگی را پدید آورد که مختص هوای آزاد و شرایطی بود که زمینه پرفورمنس آرت را فراهم می‌کرد. برای همین، هنرمندان این ایالت بوم‌های خود را از گالری‌ها به خیابان‌ها کشاندند.

هرچند در تئاتر، تئوری و اجرای پرفورمنس با نام کسانی مثل ویکتور ترنر[3]، ریچارد فورمن[4]، رابرت ویلسون[5]، ریچارد شکنر[6] پیوند خورده است. اما نمی‌توان تاثیر فراوان آوانگارد[7] (پیشرو)، با سردمداری آرتو[8]، گرتوفسکی[9]، باربا[10]، کوپو[11]،میرهولد[12]، کریگ[13] و برشت[14] را فراموش کرد.

جنبش آوانگارد و تجربی در تئاتر، اساس برنامه خود را بر ادبیات‌زدایی[15] قرار داده بود. این رهاسازی جسورانه تئاتر از قید زنجیرهای ادبیات، قطعا در پیوند با نوعی بی‌اعتمادی نسبت به زبان بود.

بحران در زبان یکی از دلایل اصلی خواست ادبیات‌زدایی از تئاتر، بویژه از سوی هنرمندان تئاتر تجربی در اوایل قرن بیستم بود. هنر تئاتر باید می‌توانست حقوق خود را بازیابد و به عنوان یک هنر خلاقه قد علم کند و دیگر حرفه‌ای برای تفسیر یک هنر دیگر محسوب نشود.

تئوری اوبرماریونت ادوارد گوردون کرگ که طی آن بازیگر را به پیکری بی‌جان تبدیل کند که قادر به آشکار کردن جوهر حرکت شود؛ تئوری بیومکانیک میرهولد که طی آن بازیگر با استفاده از ژست، ماسک، حرکت و رفتار به یک ماشین در روی صحنه تبدیل می‌شود؛ حضور «سکوی خالی» ژاک کوپو که شکل سکوی لخت صحنه را جایگزین تئاترهای قاب عکسی کرد و تاکید داشت بازیگر با استفاده از میم، رقص، آکروبات و بداهه‌سازی به بیان دراماتیک در این سکوهای خالی بپردازد؛ تئاتر خشونت و تئوری «هیروگلیف زنده» آنتون آرتو که طی آن نشانه‌های تئاتری مثل فریادها، حرکات، اشارات و ژست‌ها باید خالق حروف هیروگلیف باشند؛تئاتر اپیک برتولت برشت که طی آن عمیق‌ترین لذت‌ها از دانایی و شناخت خویشتن و دنیا از طریق تئاتر به دست می‌آید و این اتفاق از طریق فاصله‌گذاری در تئاتر ایجاد می‌شود. همه به نحوی شروع کننده و خالق عناصری بودند که به مصالح تشکیل‌دهنده پرفورمنس آرت در تئاتر انجامید. از همه مهم‌تر، کنار گذاشتن فردیت، منجر به یک ارزیابی دوباره زبان و چشم در تئاتر شد. زبانی که همواره به‌عنوان مهم‌ترین وسیله بیان برای نشان دادن طبیعت یگانه و فردیت یک شخص عمل‌می‌کرد حالا به پس زمینه می‌رفت و جسم انسانی نیز که تنها به عنوان نشانه‌ای طبیعی از یک روح فردی عمل می‌کرد حالا به سیستم نشانه‌ای تئاتری تبدیل شده بود.

در حوزه بیان و حرکت نیز تئاتر از سایر هنرها بویژه رقص‌های مدرن[16] و هپنینگ‌ها[17] و تئاتر زنده[18] در پرفورمنس آرت‌ها وام می‌گرفت. هپنینگ‌ها (اتفاقات دیدنی)، اتفاقات چندرسانه‌ای بودند که مرزهای بین هنرها را در هم می‌شکستند و عناصر مختلف هنرها را با یکدیگر ترکیب می‌کردند. هپنینگ‌ها تاکید بر خلق یک

کار تولیدی را به تاکید به سهیم بودن در یک فرآیند تبدیل کردند. هپنینگ‌ها قوانین حرفه‌ای‌گری را به‌شدت تضعیف کردند زیرا همه می‌توانستند در اتفاق شرکت کنند و هیچ روش درست یا غلطی برای انجام یک کار وجود نداشت. شاید به همین علت که هپنینگ‌ها، ماهیت آنارشیستی داشتند به‌زودی از مد افتادند. اما انگیزه هنری که آنها را به‌وجود آورد باقی ماند و به‌عنوان پرفورمنس آرت (هنر اجرا) در دهه ۱۹۷۰ میلادی دوباره ظاهر شد. اما تفاوت پرفورمنس آرت با رقص‌های مدرن، هپنینگ‌ها و غیره، لایه‌های فراوان جامعه‌شناختی، مردم‌شناختی و روان‌شناختی پرفورمنس‌هاست. لایه‌هایی نظیر باورهای کلان و خرد اجتماع، تبعیض‌ها، جایگاه فرد در اجتماع، مردسالاری، زن‌سالاری، خزانه‌ها، فرهنگ‌پذیری مردمی، اعتقادها، باورهای قومی، کشف توانمندی‌ها، ناتوانی‌ها، ضمایر خودآگاه و ناخودآگاه و چیدمان شهری در ساحت‌های جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و روان‌شناسی موج می‌زند. با این همه پرفورمنس آرت می‌تواند بسیار انسانی یا ستیزه‌جویانه باشد و گاه پیرامون خشونت، قدرت و مسایل جنسی دور می‌زند.

پرفورمنس‌آرت‌ها می‌توانند در حوزه عملکردی در تئاتر، از تمامی هنرهای بصری، رقص، موسیقی و ویدیو وام بگیرند. وجه اصلی پرفورمنس بر زنده بودن و عین واقعیت بودن استوار است و به همین مناسبت قابل تکرار نیست. شاید بتوان گفت پرفورمنس آرت ذات هر اجرایی است که بر انسان متکی باشد.

پرفورمنس در تئاتر موضوعات روز جامعه را در شخصیت‌ها و در یک پروسه تمرینی شکل می‌دهد. در این‌گونه از هنر تئاتر، وفاداری به متن معنی خود را از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دست می‌دهد. چراکه پرفورمنس‌ها می‌توانند به‌صورت بداهه نیز اجرا شوند. در یک اجرای این‌گونه، به جای زبان، از مونیتورها، دوربین‌های فیلمبرداری زنده، فیلم، اسلاید، صدای ضبط شده بازیگران، موسیقی آوایی و کار با بدن استفاده می‌شود. بنابراین پرفورمنس آرت که درگیر با شکل‌گیری بدن انسان و ترکیب هنرها در برابر هر رویدادی است روش خاص خود را طلب می‌کند و به همین سبب حضور یک کارگاه برای شکل‌گیری آن از عناصر اولیه و ضروری است؛ زیرا مبنای یک پرفورمنس آرت براساس تجربه‌های کارگاهی شکل می‌گیرد.

هنر پرفورمنس واجد یک‌سری ویژگی‌های کاملا مشخص و واضح است. در غالب موارد این پدیده تئاتری توسط بازیگران پیش می‌رود. پرفورمنس آرت گاهی به وسیله یک اجرا کننده [۱۹] با استفاده از تک‌گویی[۲۰] اجرا می‌شود. و گاهی نیز ترکیب بازیگران را در بر می‌گیرد که به حرکات موزون می‌پردازند. روابط سنتی بین بازیگران و تماشاگران در پرفورمنس آرت از میان برداشته می‌شود زیرا پرفورمنس بازیگر ندارد (اجرا کننده در پرفورمنس بازیگر صحنه تئاتر نیست و با او تفاوت‌های اساسی دارد) و تماشاگر به‌طور کامل از نظر عاطفی، احساسی و عملی در اجزا شریک است. تماشاگران پرفورمنس آرت هم به عنوان شرکت کننده و هم به عنوان تماشاگر در لحظه‌های مختلف نمایش نقش دارند. در این اجراها تماشاگر خیال می‌کند به یک نمایشگاه مجسمه‌سازی یا سایر هنرهای تجسمی پا گذاشته است. پرفورمنس این ویژگی را از تئاترهای محیطی [۲۱] به عاریه گرفته است که طی آنها تمایز میان بازیگر و تماشاگر غیرممکن است و اجرا ممکن است در جایی خارج از سالن نمایش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

باشد.

انتزاع [۲۲] از عوامل بسیار مهم پرفورمنس آرت است که بویژه در رابطه با اشیاء صحنه کاربرد دارد. در این هنر روابط سنتی شامل قراردادهایی مثل طراحی لباس، وفاداری به متن و طراحی صحنه در شکل کلاسیک آن دور ریخته می‌شود. در پرفورمنس‌ها هر شیء، کاراکتری پرمحتواست.

در این‌گونه اجراها، بدن ابزاری برای اجراست و کرئوگرافی[۲۳] یعنی رقص‌های ترکیبی و پیچیده برای مکانیزه شدن حرکت و بدن به کار گرفته می‌شود. اجرا کننده نقش را حفظ نکرده است. او هدایت‌کننده نقش خود برروی صحنه است. نقش او با سلوک روحی و رفتارهای خود هنرمند پیوند می‌خورد و گاهی اوقات از بیوگرافی خود هنرمند نیز در نقش استفاده می‌شود.

پرفورمنس آرت، ابزارهای بیان را به شدت گسترش داده و اجرا کننده آن را نه به عنوان بازیگر، بلکه به عنوان روایت‌گر، نشان می‌دهد. شیوه ادای کلمات با ضرب‌آهنگ و شتاب‌های متفاوت تکرار شونده و پژواک همراه است. بسیاری پرفورمنس‌ها را نوعی تئاتر انتقالی می‌دانند که در آن هیچ چیز به یاد ماندنی رخ نمی‌دهد. به عقیده آنها پرفورمنس یک تجربه لحظه‌ای است. در کنار کسانی که مانند شکنر عقیده دارند پرفورمنس چیزی است که با اندیشه اجرا شده و اجراکنندگان آن آدم‌های سیاسی هستند، کسانی مانند پگی فلن [۲۴] از استادان پرفورمنس آمریکایی نیز هستند که در پژوهش‌ها و دریافت‌های نظری و عملی خود درباره پرفورمنس آرت بر ا ین نکته تاکید دارد که «زنده بودن پرفورمنس، گذرا بودن آن و طبیعت ناپایدار آن، از نظر روانی، سیاسی و اخلاقی معنادار و دلالت‌گر است. آرشیوها، مجموعه‌های ضبط شده، نوارها و فیلم‌های پرفورمنس، پرفورمنس نیستند زیرا آنها فرآورده‌های ثابت، آماده و ایستا هستند. به عقیده من پرفورمنس چون نمی‌تواند ثبت و ضبط شود، قادر به بازتولید شدن هم نیست. پرفورمنس در برابر کالایی شدن، ابژه شدن و تصاحب شدن، ایستادگی می‌کند تا درعوض امکان پویایی و خلق مداوم خود را حفظ کند. آنچه پرفورمنس را شورانگیز می‌کند و به آن ارزش اجتماعی شدن می‌بخشد حس حضور آن نیست بلکه حس غیاب آن است. این حس که پرفورمنس همیشه در حال گریز است و امکان حصول دوباره آن مقدور نیست و به دلیل دارا بودن همین ویژگی به‌طور اخص برای به عمل واداشتن و روانکاوی کردن افرادی که به وسیله فرهنگ مسلط، به خاطر نژاد، جنسیت ، جهت سیاسی،توان یا طبقه‌شان اجبارا احساس آستانه‌ای یا حاشیه‌ای بودن می‌کنند رسانه‌ای ارزشمند است.» (نقل از مقاله درباره پگی فلن، بی‌نشان بودن،روزنامه اعتماد)

کسان دیگری چون آنتونی هابر (۲۵) وجود دارند که معتقدندعناصر اصلی پرفورمنس سکون، تکرار و عدم تداوم و غافلگیری است و زبان، محل اجرا و بازیگر از عناصر فرعی پرفورمنس آرت است. او جزء کسانی است که این عناصر را در تقابل با عناصر تئاتری می‌داند و به همین سبب پرفورمنس‌ها را تئاتر نمی‌داند. هابر معتقد است که «در پرفورمنس‌ها سکون به عنوان بستر اجرا به کار برده می‌شود نه یکی از عناصر اجرا و چون تکرار به شکل مداوم و فراوان و طولانی در آن وجود دارد، چیزی شبیه به تنفس آدم در طبیعت، ارزش تئاتری آن به حداقل می‌رسد. زبان در پرفورمنس‌ها به کار نمی‌رود و اگر به کار رود معنای زبان را ندارد یعنی مفهومی را القا نمی‌کند و گیج کننده است. عدم تداوم و غافلگیری نیز باعث هرج و مرج و آشفتگی پرفورمنس آرت می‌شود در پرفورمنس آرت‌ها مرز بین زندگی و هنر برداشته می‌شود و پرفورمنس عین واقعیت است.» (به نقل از سخنرانی احمد دامود، نشریه الکترونیکی و ادبی عروض)

اما با این همه، در ابتدای قرن بیستم هنوز پرفورمنس‌ها یکی از گونه‌های تئاتری‌اند. شیوه‌ای که به اندازه همه تماشاگرانش قضاوت‌های ضد و نقیضی را یدک می‌کشد.

پی‌نوشت:

1- Performance
2- Art Performance
3-Victor Terner
4- Richard Forman
5- Robert Wilson
6- Richard Schechner
7- Avantgarde
8- Antonin Artaud
9- Jerzy Grotowski
10- Eugenio Barba
11- Jacques Copeau
12- Vsevolod Meyerhold
13- Bertold Brecht
14- Delitorarisation
15- Modern Dance
16- Happening
17- Living Theatre
18- Performer
19- Monoloque
20- Environmental Theatre
21- Abstract
22- Choreography
23- Peggy Phelan
24- Antoni Harber

منابع:

۱-آرتور، آنتون، تئاتر و همزادش، ترجمه دکتر نسرین خطاط، چاپ اول، نشر قطره، تهران: ۱۳۸۲.

۲- امینی، مصطفی، مقاله مولتی مدیا، هپنینگ‌ها و پرفورمنس آرت، تیز ۱۳۸۵.

۳- بولتن‌های بیست‌و دومین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر، تهران: سال‌های ۱۳۸۱ و ۱۳۸۲.

۴- حسینی، محسن، مقاله هنر پرفورمنس، فصلنامه هنر، شماره ۵۵، تهران: بهار ۱۳۸۲.

۵- حسینی، محسن، مقاله متنی در بطن پرفورمنس، مجله آذرنگ، شماره ۶ و ۷، تهران: دی و بهمن ۱۳۸۰.

۶- داموند، احمد، بازیگری و پرفورمنس آرت، نشر مرکز، تهران: ۱۳۸۴.

۷- دانیل رایف و ... ، تحلیل پیام‌های رسانه‌ای، ترجمه مهدخت بروجردی، انتشارات سروش، تهران: ۱۳۷۷.

۸- رحیمی، محمدرضا، مقاله دلالت‌پذیری پرفورمنس آرت، تهران: ۱۳۸۶

۹- رز اونز، جیمز، تئاتر تجربی، ترجمه مصطفی اسلامیه، انتشارات سروش، چاپ اول، تهران: ۱۳۶۹.

۱۰- روزی جوی، رحیم، نگاهی به پرفورمنس آرت در تئاتر، پایان نامه کارشناسی بازیگری، تهران: دانشگاه سوره، ۱۳۸۳.

۱۱- شکنر، ریچارد، نظریه اجرا، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، انتشارات سمت، تهران: ۱۳۸۶.

۱۲- غفاری، مژگان، مقاله بستر شکل‌گیری تئاتر تجربی، فصلنامه تجربه، دوره چهارم، شماره اول، تهران، بهار ۱۳۸۷.

۱۳- مقاله درباره پگی فلن، بی‌نشان بودن، ترجمه آزاده شامیری، ۱۳۸۶، روزنامه اعتقاد، نقل قول از Aftab.it

۱۴- نشریه الکترونیکی و ادبی عروض، دوماهنامه، سخنرانی احمد داموند درباره پرفورمنس آرت،۱۳۸۶.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی