هنر جدید و نقش تأثیرگذار مشارکت مخاطب

بهاره برهانی

روال ما در «آینه خیال» تاکنون بر آسیب شناسی و بررسی فراز و فرودهای موضوعات محوری در حوزه نمایش بوده است. این اتفاق (نه تنها در حوزه تئاتر) اگرچه شاید به حل هیچ مشکلی کمک نکند، اما سؤال‌های بی شماری در ذهن ما و مخاطبان ایجاد کرده؛ نکاتی که شاید پر رنگ تر و واضح تر از پرداختن به سیل عظیم مسائل حاشیه ای است که همه روزه از صبح تا شام در بوق و کرنا می کنند.
این بار نیز قصد کردیم نقبی بزنیم به رویکردهای نوین در تئاتر ایران. برای رسیدن به آن هم ناگزیر به شکل گیری و ریشه‌های آن پرداختیم. یادداشت‌ها و مقاله‌های رسیده نیز کماکان تلنگری می‌زد بر آنچه تاکنون به درست یا غلط تحت این عناوین در صحنه‌های تئاتر خودمان دیده ایم. اما آنچه کمتر به آن اشاره شد پیوند و ریشه این تجربه‌ها و مفاهیم با هنرهای تجسمی‌بود. اهمیت و نقش هنرهای تجسمی، به ویژه نقاشی در رویکردهای نوین تئاتری در جهان آن قدر پررنگ است که دلمان نیامد از کنار آن به راحتی بگذریم.
به این منظور میزگرد یا بهتر بگوییم محفلی دوستانه متشکل از چند هنرمند تئاتری و تجسمی تشکیل دادیم تا نقطه نظرهای هر کدام در این وادی مطرح شود. گرفتاری کاری، تدریس در دانشگاه‌های شهرستان‌ها، کارگاه‌های از پیش تعیین شده و... مانع از حضور بعضی دوستانی شد که منتظر حضور گرمشان بودیم. اما آنچه اعضای این میزگرد را دور هم جمع کرد و بهانه بحث‌ها شد همایشی بود که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲۳ الی ۲۶ آذر ۸۷ با عنوان «زبان نو، هنر جدید» در گالری لاله برگزار و با استقبال چشمگیری از جانب هنرمندان عرصه نمایش و تجسمی مواجه شد. در این همایش هنرمندانی چون احمد نادعلیان به همراه دانشجویانش پرفورمنس هنر محیطی و صدا را برگزار کردند و سیمین کرامتی درباره شیوه‌های متفاوت اجرایی در ویدئو آرت، حمید شانس در مورد اندیشه فرم گرا و اندیشه مفهوم گرا، حمید سوری در مورد اجرا در هنر مشارکتی (participation art)، محمود رضا رحیمی درباره کهکشان بدن، چیدمان و پرفورمنس، محمد باقر ضیایی درباره چگونگی تبدیل اندیشه به فرم و رامین اعتمادی پیرامون مفهومی کردن فضا به ارائه اثر و سخنرانی پرداختند.

در این میزگرد با حضور محمودرضا رحیمی، کارگردان تئاتر، مدرس و پژوهشگر حوزه پرفورمنس، محمدباقر ضیایی، مدرس، پژوهشگر و پرفورمر در شاخه هنرهای تجسمی، رامین اعتمادی، مدرس و هنرمند در شاخه چیدمان هنرهای تجسمی، و عباس غفاری، منتقد و کارگردان تئاتر (مجری)، حول رویکردهای نوین هنر به ویژه پرفورمنس به عنوان مطرح ترین رویکرد در نمایش و هنرهای تجسمی صحبت شد.

از حدود ده یا دوازده سال پیش که تعدادی از گروه‌های خارجی به ایران آمدند یا برخی گروه‌های ایرانی توانستند به خارج از کشور بروند، گروه‌های داخلی توانستند با تجربه‌های کشورهای دیگر هم آشنا شوند و شبیه آنها را در کشور خودمان اجرا کنند. از پیش از انقلاب هم که متأسفانه معمولاً سند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یا فیلم خاصی در دسترس نیست و مجبوریم همیشه به نقل خاطرات هنرمنـدان و برخی عکس‌ها اکتفا کنیم. بـا این مقدمات، قصد ما این است که ببینیم آیا مسیری که توسط این هنرمندان طی شده درست انتخاب شـد و بـه پیش رفت؟ آیا اصلاً بسـتر فرهنگی ایران پذیرای چنین رویکردهایی بوده یا خیر؟ و یا اصلاً تعریف و برداشت هنرمندان ایرانی از این مفاهیم چقدر صحیح بوده است؟

محمدباقر ضیایی: در نقد هنر وقتی از کانسپچوال آرت در ایران صحبت می‌شـود معنای آن هنرهایی است که مفهومی‌هستند و گستردن یک واژه یا جریانی است که در اروپا پس از سال‌های دهه ۱۹۷۰ و جریان زبان شناسی و مطرح شدن زبان در حوزه هنر به طریق فرهنگستانی و سـپس تعدیل آن جریان در هنرهای تجسمی‌اتفاق افتاد. در این مقطع عده ای از هنرمندان در انگلسـتان و دیگر نقاط اروپا شروع به فعالیت در زمینـه واژگان و ارتباط آنها با مفهومشـان می‌کنند. واژگان دارای مفهومی‌اند که بنا به حافظه جمعی آن زبان فرم را القا می‌کنند و دارای قدرت فوق العاده‌ای هسـتند که می‌توانند علاوه بر انتقال مفاهیم خود فرم را به صورت سـاختاری در ذهـن بیاورند و بعد تبدیل به اثر کنند. هنر کانسپچوال نیز در آخرین مرحله تا جایی پیش رفت که به این باور رسـید که حتی احتیاجی به این نیسـت که این فرم به صورت مرئی و بیرونه ای در آید. بنابراین آنچه که به عنوان کانسـپچوال خالص روی می‌دهد قبل از اینکه تبدیل به فرم شـود در ذهن روی می‌دهد و این در تئاتر، نقاشی و هر هنر دیگر به همین منوال است.

ایـن مفهوم محدوده ای اسـت که از نظر تاریخی تقریباً در سـال‌های ۱۹۸۰ به پایان می‌رسد. نهایتاً هنر کانسپچوال در آن طرف یک تعریف جامـع در واحـد زمانی دارد که این وقتی با دیرکـردی به ایران می‌آید، همه فکر می‌کنند که کانسپچوال به معنای همه هنرهای دارای مفهوم اسـت. این یک اشـتباه لفظی اسـت که ادامه پیدا می‌کند؛ شاید هم به خاطر ترجمه‌های غلطی اسـت که از هنر جدید یا زبان نو شـده؛ همین چیزهایی که دوسـتان ما متأسفانه در جاهای مختلف نمایشگاه گذاشته انـد و به خصـوص در جاهایی مثل موزه این را مطـرح کرده اند و این کانسـپچوال آرت به غلط جا افتاد. برای تصحیـح این جریان من فکر می‌کنم باید رجوع کنیم به هنرهایی که مفهوم گرا شـده اند و از سـال ۶۰ به بعد که هنر به واسطه شرایط اجتماعی اروپا و جریان‌های سال ۶۸ سمت و سوی اجتماعی گرفت و به طرف مفهوم گرایی اجتماعی رفت. این جریان گاهی به شکل اینستالیشن و جریان‌های دیگر اتفاق افتاد که مفهومـی‌را در خودش جای می‌دهد. در مورد اجرا به نظر من قضیه بعد از اتفاق فلکسیوس که به وسیله جان کیج و مکیوناس سازماندهی شد. اتفاقی که در جریان «۴′۳۳″» و بعد از آن در جریان سکوت دوم جان کیج تئوریزه شد و چیزی به عنوان حادث و حادثه و اتفاق جزو استخوان بندی‌هـای اتفاق هنری شـد، و چیزی به نام حادثه، اکت یا اکشـن یا اجرا به عنوان شـالوده فی البداهه ای که حادثه را در درون خودش القا می‌کند، از سـال‌های ۴۸ و ۵۲ آرام آرام شـروع شد. بعد از سال ۶۸ هم بـه صورت happening و اجرایی مطرح شـد. قاعدتاً همه اینها دارای مفاهیمی‌بـوده. حتی گاهی مفهوم عرفانی هم بـه خود می‌گیرد، چون جان کیج آدمی‌اسـت که با «ذن» کار می‌کنـد. بنابراین مفاهیمی‌مثل سـکوت بودایی در آثارش مثل «۴′۳۳″» بـروز پیدا می‌کند. اما حادثه بخش دیگری است. یعنی اتفاق به صورت اکشن در برابر سکوت اتفاقی اسـت که در ذهنیت غربی روی می‌دهد و به عنوان یک حرکت اسـت. ادغـام این رابطه چیزی شـد به نام هنر پرفورمنـس. یعنی پرفورمنس اتفاقـی اسـت که در رابطـه خاصی مربوط به یک فضـای خاص و در رابطه با ذهنیت روی می‌دهد و مفهومی‌را به مخاطب القا می‌کند. اسـم این مخاطب تماشـاگر نیسـت، شاید مخاطبی باشـد که در این رابطه شـرکت می‌کند. فکر می‌کنم ابتدا هنرهای تجسمی‌موفق شد این گام را بردارد و بعد در تئاتر هم تجربه شد. البته بهتر است زیاد به تفاوت در حوزه تجسـمی‌و تئاتر اشاره نکنیم، چون یکی از تأکیدهای جان کیج و مکیوناس که در فلکسیوس اتفاق افتاد این بود که این فرق‌ها را برداریم. تمام این دیوارها بیخود است. در کجا می‌توانیم در تئاتر این خصوصیات را داشته باشیم که تجسمی‌کار نکند یا معماری نباشد یا موسیقی نباشد؟ نهایتـاً مرزهایی به نام مرزهای گسسـت از بین رفت. بنابراین من زیاد فرقـی نمی‌گذارم بین تئاتر و... فقط یک فرق دارند. اگر اجرای هنرهای تجسـمی‌در رابطه با مخاطب احتیاج به واژگان داشته باشد این واژگان، واژگانی است کلیدی برای رساندن یک مفهوم، ولی خود کلام به عنوان متـن نقش غالبی ندارد. آنچه که خیلی مهم اسـت حرکت بدن و رفتار هنجار یک انسان است و اینکه چگونه هنجار تبدیل به فرم هنری یا اثر هنری شد. «پرفورمر» هم عبارت است از مؤلفی که ذهنیتی یا حرکتی، مثلاً خراش دادن پوسـت به وسیله تیغ یا سـوزن را به مخاطب منتقل می‌کند و ایجاد احساسی می‌کند که آن مخاطب به خودی خود در رابطه قرار می‌گیرد و خود او تبدیل به یک اجرا کننده در درون خود می‌شـود و در این رابطه شـرکت می‌کند. قوت بالای پرفورمنس این اسـت که این رابطه رفت و آمد می‌تواند سـاعت‌ها طول بکشد مثل کارهای گروه اکسیونیست‌های وینی که سه روز طول می‌کشد. گاهی هم ممکن است فقط چند ثانیه باشـد و تأثیرگـذاری آن روی حافظه جمعی اتفاق بیفتد. مخاطـب من در مقابل من قرار دارد، آنچـه که ضبط می‌کند علاوه بر واکنـش خودش حافظه جمعی گروهی اسـت. از طرف دیگر میرا بودن این رابطه خیلی مهم اسـت. هنر در اینجا به دنبال جاودانگی نمی‌گردد بلکه در حافظه جمعی ضبط می‌شـود (اینجا به تئاتر نزدیک می‌شود) و روی حافظه کار می‌کند. مخاطب تبدیل می‌شـود به اجراگر جدید، یعنی متن را خودش بازسـازی می‌کند. حتی از اینجا که بیرون می‌رود شروع می‌کند به ساختن و این متن دائماً ادامه پیدا می‌کند تا اینکه آن را ثبت کنیـم. جایی که جلو میرایی را می‌گیریم چیزی بـه نام ضبط کننده یا ثبت کننده رسـانه ای هست؛ مثل ضبط صوتی که الان کنار من است؛ دوربین، ویدئو و رسـانه‌هایی که تصویر و صدای من را می‌تواند ضبط و ثبت کند. ولی مهم تریـن مخاطب اجراگر در پرفورمنس مخاطب زنده اسـت که کار به حافظه جمعی او سـپرده می‌شود. این اتفاقی است که مفهوم سازی در درون آن قالب انجام می‌گیرد. فقط حرکت یک انسان اسـت که می‌تواند اجراگر این رابطه باشد و مخاطب در یک زمان کوتاه یا بلند به‌آن جواب می‌دهد. فرق آن هم این است که دارای مفهوم است ولی هنر کانسپچوال نیست چون در هنر کانسپچوال چیزی به نام زبان و واژه استخوان بندی و ستون فقرات است که در اینجا می‌توانیم ستون فقرات را برداریم، هنجار را جای آن بگذاریم. هنجار ستون فقرات اصلی انسان و بدن انسان است.

رامیـن اعتمـادی: من بـرای اینکه در مورد پرفورمنـس صحبت کنم، می‌خواهـم کمی‌به عقب برگردم و از دهه ۵۰ و ۶۰ صحبت کنم؛ یعنی دوره ای کـه هنر مفهومی‌در آن اتفاق افتـاد. ابتدا برگردیم به گفتمان یا نوشـتاری که «گرین برگ» در مورد هنر مدرن دارد. او سرتیترهایی برای هنر مدرن می‌گذارد؛ از جمله خود ارجاع بودن اثر هنری و خالص بودن آن است؛ مثلاً اینکه نقاشی فقط باید نقاشی باشد و مابین بودن‌ها را از بین می‌برد و سـعی می‌کند که آنها را خالص کند. او سـپس خود ارجـاع بودن‌هـا را در بخش هنر مـدرن می‌آورد و مثـلاً می‌گوید در معمـاری مدرن اگر ما از بتون اسـتفاده می‌کنیم آن را نمی‌پوشـانیم، بتون بودن خودش را باید نشـان دهد. او سـراغ اریژینال بودن می‌رود. بنابراین خرید و فروش آثار هنری شکل خاصی پیدا می‌کند و به دنبال آن چیزهایی در مدرنیسم اتفاق می‌افتد. هنر مفهومی‌یک جور اعتراض بـود به این مطلب. در همـه بخش‌ها می‌بینیم که یک اعتراض به این رویکـرد خالص بودن در می‌گیرد. یعنی ما هیچ چیزی نداریم؛ یک هنر بینابین اسـت؛ همان چیزی که آقای ضیایی گفتند. دیگر ما نمی‌توانیم بگوییم این نقاشی است، تئاتر است، فیلم یا موسیقی است. چیزی بین این هنرها در حال اتفاق افتادن است. خود ارجاعی‌ها را از آنها می‌گیرد، خریـد و فروش را می‌گیرد. گاهی در کارهای این شـکلی عملی انجام می‌شـود که ممکن اسـت فقط در حافظه جمعی آن آدم‌ها باشد و هیچ جـور دیگری ضبط نشـود، پس قابل خرید فروش هم نیسـت. آن را تکثیـر می‌کنـد و حتی اریژینال بودن را هم از بیـن می‌برد. هنر جدید یک جور اعتراض بود به مدرنیسمی‌که در حال اتفاق بود. بعدها که هنر کانسپچوال اتفاق افتاد (شاید این اتفاق اصلی بود) شیء هنری به فضای هنری تبدیل شد، یعنی شـیء از روی دیوار برداشته شد. چیزهایی که در مدرنیسـم بسیار مهم بود تغییر کرد. فرض کنید ما مکانی به عنوان گالری داشـتیم که اثر هنری مثل تابلوی نقاشی در آنجا عرضه می‌شد. تـا جایی که ممکن بود فضای گالـری را خنثی می‌کردیم تا اثر هنری دیده شود، در صورتی که در هنر کانسپچوال، فضایی که داخل آن کار می‌کنیم فضایی است که برای ما نوستالژی دارد و بیانگر است، بنابراین اصلاً خنثی نیسـت و مخاطب ما فقط شیئی را روی دیوار نمی‌بیند، اثر ما با ورود او و خود مخاطب اسـت که کامل می‌شـود. پس این نوعی مبارزه بود؛ نوعی شروع یک اتفاق که اول خیلی رادیکال بود و کم کم شـکل آن عوض شد. کاملاً ضدزیبایی شناسـی بود. چیدمان‌هایی که در ابتدا می‌بینیم حتی پرفورمنس‌هایی که در این دوره می‌بینیم بسـیار بسیار ضد زیبایی شناسی بود و بیشتر نگاهشان به مفهوم چیدمان بود. منظورم این است که شاید بیشتر این اتفاق، و رواج کانسپت بعد از این بـود که فوکو در مورد گفتار صحبت کرد (با گفت‌وگو فرق می‌کرد). در مورد برداشت‌های متفاوت از واژه‌ها صحبت کرد. شاید خود این بستری شـد که فلسفه مستقیم وارد هنر شد. از طرف دیگر به لحاظ هنری در دوره ای قرار گرفتیم که هنرمندان بحثشان عوض شد. نقد کردن خود اثـر هنری، خرید و فروش آثار هنری، تاریـخ هنر و خیلی از چیزها در ایـن دوره که دوره مبـارزات گروهی و فرهنگی بود تغییر کرد. مثلاً در آن دوره فمینیسـت‌ها را داریم و همه فعال شـده بودند برای مبارزه به خاطـر به وجود آوردن یک زبان جدید. برای نقد خود هنر هم لازم بود یک زبان جدید به وجود آید، چون با آن زبان سنتی که در مورد نقاشی و مجسمه سازی وجود داشت نمی‌توانستند اتفاق جدید را نقد کنند. این زبان جدید کم کم شـکل گرفت که اول اینستالیشن به وجود آمد، بعد شـاخه‌های مختلفی شـد که عده ای به زمین فکر کردند و عده ای به بدن که زیرشـاخه پرفورمنس است که خود زیر شاخه هنر کانسپچوال و زیرشـاخه هنر تجسمی‌است. این خیلی مهم است، در اتفاق جدیدی کـه در زبان افتاد، اول اینکه اکثـر اتفاق‌هایی که در این دوره یعنی در پرفورمنـس افتاد به نوعی بـه خود هنر ربط دارد. ما همیشـه ردی از هنـر را در آن می‌بینیـم. حالا نقد اثر هنری قبل از خودش اسـت. نقد تاریخ هنر اسـت، نقد خرید و فروش آثار هنری اسـت، نقد اقتصاد هنر اسـت. هر چیزی که هسـت اشـاره و نقدی به خود هنر دارد. اتفاق در هنـر می‌افتد و چیزی که خیلی در آن مهم اسـت و در تمام چیزهایی که زیر شـاخه کانسپت هسـتند، مکان است. ما همیشه از جایی که در آن تئاتر می‌بینیم نوسـتالژی داریم؛ یعنی ورود به آنجا که حالا چراغ‌ها خاموش می‌شود، یک تئاتر می‌بینیم و بیرون می‌آییم. اما در پرفورمنس این نوسـتالژی را به شکل دیگری می‌بینیم. در فضایی خارج از فضایی که همه آماده اند برای پذیرفتن، آن اتفاق می‌افتد و خود آن فضا حتماً یک پس زمینه دارد که مربوط به کار یا مربوط به آدم‌هایی می‌شـود که قرار است در آنجا کار کنند. پیش بینی نشـده بودن آن، به اضافه ضبط حافظه و میرایـی بودن از عناصر مهم پرفورمنس اسـت. یک‌بار اتفاق می‌افتد و تکرار نمی‌شـود و به وسیله چیزهای مختلف ضبط می‌شـود که موقع خرید و فـروش و یا ارائه آن به جاهای مختلف فقط نتایج آن ضبط یا نوشته شده است. همان طور که گفتید مـا در ایران پرفورمنس‌هایی داریم که نه فیلمی‌از آن داریم، نه ضبط شـده است. فقط صحبت‌هایی از آدم‌هایی که شـرکت کرده‌اند مانده و این دقیقاً خود پرفورمنس است که اتفاق افتاده.

ضیایی: پرفورمنس یک وسیله است، مثل کامپیوتر، مثل یک جریان، محتوای درونش را می‌توانی فرهنگ ایرانی بریزی، هندی یا امریکایی بریزی؛ چیزی که مهم است در بستر فرهنگی آن جامعه اتفاق می‌افتد که بتواند ارتباط برقرار کند؛ جریان مهم این است که اگر بتواند تبدیل به یک زبان بین المللی شود، برای جهان اجرا می‌شود

رحیمی: مـن باید کمی‌از مطلـب آقای ضیایی و آقای اعتمادی فاصله بگیرم و سـراغ هنرهای نمایشـی بروم و زمان را خیلی پیش تر از صحبت‌های آقای اعتمادی می‌برم. ایشـان از دهه ۱۹۵۰ آغـاز کردند، مـا باید به اواخر قرن نوزدهـم برویم. ما الان دو کتـاب راجع بـه پرفورمنس آرت داریم که قسـمت‌هایی از کتاب اول را خـود من ترجمه کردم که از راسـل گلدبرگ امریکایی اسـت و در ۱۹۶۵ نوشته شده. ویرایشی که دست من رسید متعلق به دهه ۸۰ بود. هنوز منبع بسـیار مهمی‌است و شما به همه سایت‌ها که مراجعه کنید از جمله ویکـی پدیا، یکی از اصلی‌ترین منابـع همین کتاب گلدبرگ است. دیگری هم کتاب هلن پاریس است. این دو کتاب کاملاً متفاوت نوشته شده است و نگاه‌های آنها درباره شروع پرفورمنس بسیار از هم دور اسـت. همان طور که برای ما چیز غریبی نیسـت، از جمله برای شـروع کارگردانی، که در کلاس‌های کارگردانی هنوز نمی‌دانیم اولین کارگـردان آندره آنتوان اسـت یا دوک مکـس مینیگن. در کتاب‌های انگلیسی دوک مکس مینیگن معرفی می‌شود، در کتاب‌های فرانسوی، آنـدره آنتوان. در ایـن دو کتاب هم این معضل وجـود دارد. در کتاب هلن پاریس دقیقاً اسـتناداتی کـه آقای ضیایی فرمودنـد وجود دارد،

یعنی شـروع پرفورمنـس آرت را دهه ۵۰ می‌دانـد و جنبش‌هایی که علیـه جنبش‌های قبلی خود می‌خواسـت صورت گیرد که در تئاتر هم مـا این را خیلی خـوب می‌دانیم. جنبش‌هایی مثـل تئاتر تجربی خود جنبـش دقیقاً رادیکالی بود علیه تئاتر آوانگارد که در آن زمان به وجود آمد. این در کتاب راسـل گلدبرگ کاملاً متفاوت اسـت و می‌گوید از ادبیات فرمالیسـتی روسی آغاز شـده و به طور مشخص هم آن را به مایاکوفسکی شاعر نسبت می‌دهد. بعد از آن در همان وادی آن ادبیات دسـت مایه میرهولد قرار می‌گیرد و در هفده متد میرهولد کاملاً آن را داریم که یکی از اولین جنبش‌هایی اسـت که بسـیار مورد انتقاد قرار می‌گیرد. بعداً در جنبش‌های پرفورمنس آرت در هنر نمایشی اگر ما آن دهه را آغازگر بدانیم، دسـتمان پرتر است. من بیشتر نظریات گلدبرگ را می‌توانم بپذیرم به جهت اینکه در آن زمان ما یک برآیند داشـتیم. هم‌نشینی بسیار عجیب و غریبی در سراسر دنیا بود که شاید هیچ وقت این آدم‌ها همدیگر را ندیده باشـند ولی اتفاقات بسـیار شبیه به هم در آن دهه افتاد. تصور کنید زمانی که در آلمان مدرسه باهاوس به وجود می‌آید و رسـماً هنرمندان از شـاخه‌های مختلف دعوت می‌شـوند که در آنجا با هم باشـند، در همان زمان ما کریـگ را داریم که به‌تدریج اتفاقـات نابـی را در تئاتر بـه وجود می‌آورد که هنـر از حالت تجاری بودنش خارج می‌شـود. آدولـف را داریم که باز همیـن کار را می‌کند و حتی انسـان را به تدریـج از صحنه تئاتر حذف می‌کند. هم زمان در روسـیه میرهولد را داریم که بدن را به یـک اثر هنری تبدیل می‌کند و این دقیقاً اتفاقی اسـت که در شـاخه «بادی آرت» در قرن بیستم و شروع قرن بیست و یکم ادامه دارد. اینها تفکراتی هم داشته اند؛ تفکر رویداد سکوت فلسفی که‌هایدگر مطرح می‌کند که خیلی در این قضیه مهم اسـت و بعد خود رویداد سکوت به اثرهای هنری تبدیل می‌شود که در موسـیقی اثر جان کیج را داریم؛ در نقاشـی اثر راشـن برگ را داریم، نقاشـی‌های سفیدی که او می‌کند و متأسـفانه هیچ‌گاه توسط هنرمندان به درستی شناخته نشد چون با این جنبش مقداری درگیرند و تئـوری آن را یـاد نمی‌گیرند. من برای همیـن قضیه مثالی می‌زنم: نمایش‌نامه «هنر» نوشـته یاسـمینا رضا در اینجا اجرا می‌شود و از آن صرفاً مسـئله بورژوازی استخراج می‌شـود. یک نفر تابلویی را خریده، چون بورژوا اسـت و پول دارد و می‌خواهد ادا در آورد و بگوید من وارد یک طبقه بالاتر اجتماعی شـده ام. حالا دوسـتانش اولاً حسودی‌شان می‌شـود به آن تابلو، در ثانی می‌خواهند تابلو را از دسـتش درآورند و ثالثـاً با او دعوا هم می‌کنند کـه تو چرا پول داده‌ای و چنین تابلویی را خریده ای و اصل اثر هیچ‌گاه درک نمی‌شـود که اصلاً تابلوی سفیدی که در دهه ۵۰ توسـط راشن برگ کشـیده می‌شود منظورش چیست. منظورش همان رویداد سـکوت اسـت، منظورش همان ثبت عمل در برابر سـکوت است. و بعد سـایه‌های آدم‌هایی روی آن می‌افتد و بعد آن اثر همواره تکثیر می‌شـود، همواره یک اثـر هنری جدید به وجود مـی‌آورد. متأسـفانه در ایران همه جـا با این واژه‌ها سـر و کار داریم امـا با برداشـت‌های عجیب. مثلاً به رادیو مـی‌روم، به من می‌گویند: «سـوء تفاهمی‌به اسـم پرفورمنس آرت». عده ای می‌گویند جعلی و دروغ اسـت. حتی حاضر نیستیم به سـمت این مسئله پیش برویم که چـه علمـی‌را می‌تواند به ما اضافـه کند. بالاخره مـا همان‌طور که از موبایلمان اسـتفاده می‌کنیم همان‌طور هم از پرفورمنس آرت استفاده می‌کنیم. این یک امر قطعی اسـت. همه چیز ما شبیه هم خواهد بود. بعد خود این اتفاق را می‌بینیم که پس از اثرهای نمایشی آغاز می‌شود. اولین تعریفی که در هنر نمایشـی به وجود می‌آید بدن است. بدن یک عامل اساسـی برای نقاشـی‌های دهه ۴۰ و ۵۰ می‌شود که نقاش‌ها با دخالت دادن بدن در اثر نقاشـی شان کار خود را تبدیل به یک فرایند هنر کانسـپچوال می‌کنند و از هنر کانسپچوال و هنر مفهومی‌کارشان را تبدیل به پرفورمنس آرت می‌کنند. در اینجا من یک سـؤال دارم در مورد اینکه آیـا می‌توانیم مثل آقای اعتمادی کـه پرفورمنس آرت را زیرشاخه کانسـپچوال آرت دانستند، در وادی هنرهای نمایشی هم بر همین باور باشـیم. این را هم بگویم کـه من با فرمایش آقای غفاری که در ۱۲ سال پیش با ورود گروه‌های خارجی این اتفاق افتاده، از بیخ و بـن مخالف هسـتم. در اجتماعاتی که با سـرعت بالا پیش می‌رود، اتفاقاتی برای آدم‌ها می‌افتد که اگر هنرمند چشمش را به روی اتفاقات باز بگذارد و سـراغ غوغا سالاری‌ها نباشد، با یک جریان آلبومی‌طرف اسـت. آن جریان آلبومی‌به این شکل اسـت که شما آدمی‌را می‌بینید، در ذهن شـما می‌رود، در ناخودآگاه شما آرشیو می‌شود و شما کلاً آن را فرامـوش می‌کنید. در سـال ۷۷ و ۷۸ وقتی «تقاطع ۲۰۰۲» را اجرا کردیـم، بـرای اولین بار بود کـه یک کار با مونولوگ اجرا می‌شـد و اپیزودها هیچ ربطی به هم نداشـتند. وقتی که محسن حسینی این کار را دید گفت این کار خیلی شبیه کاری است از آقای «عبدو» در امریکا که پرفورمنس کار می‌کرده و در سن پایین فوت کرده. من تا آن زمان نام عبدو را نشـنیده بودم و نمی‌دانسـتم چنین کارهایی انجام می‌شود یـا نه. حتی نمی‌دانسـتم اپیزودیک کار کـردن خاصیت رادیکال‌های دهه ۱۹۱۰ و ۱۹۱۰ شـوروی اسـت. من از یک نیاز اجتماعی به این قضیه رسـیدم و بعد از آن این قضیه باب شـد و اتفـاق خوبی هم در هنرهای نمایشـی افتاد، چون ما با یک ضعف شـدید در مسئله سوژه همراه بودیم. یک جریان کاملاً علمی‌بود که مسـیر خود را طی کرده بود. «تقاطع ۲۰۰۲» محصول چهار سـال تمرین گروه ما بود که خود مشـخصه اصلی این جریانات اسـت. این پرفورمنس آرت به گونه ای قواعـدی را برای تئاتر به وجود آورد که بعضی از تعاریف قبلی خودش را کامـلاً مخدوش کرد، مثلاً من کاملاً با فرمایش‌های آقای ضیایی و آقـای اعتمادی موافقم که قرار دادهـای زبانی و تکرار نمی‌توان برای پرفورمنس آرت به وجود آورد. ولی الان این وادی هم تجاری شـده، با اینکه جنبشی بود علیه جریانات تجاری در هنر. وقتی که این وادی به روی هنرهای نمایشـی باز می‌شـود آدم‌هایی مثـل هرمان نیچ و رابرت ویلسـون به راحتی می‌آیند و در فضـای تئاتر قدم می‌گذارند و جنبش‌های بسیار عظیمی‌را در مسـئله بینافرهنگی به وجود می‌آورند و از تمام هنرها در اثر هنری خودشـان بهره می‌برند. این قضیه باعث می‌شود ما ببینیم یک نمایش از رابرت ویلسون یک هفته اجرا می‌شود و پـس از آن خـودش می‌گوید که قدرت تکرار آن بسـیار کم اسـت چون یک قسـمت رادیویی است که در همان‌جا و همان لحظه پخش می‌شـود، آن رادیو هفته دیگر خودش را تکـرار نخواهد کرد. بنابراین تعداد زیادی از نشـانه‌های کار ویلسون در هفته آینده اش اگر بخواهد تکرار شـود، فرق می‌کند. پس یک جریان چند رسانه ای هم در اینجا

بـه وجود می‌آید؛ یک ترکیب. به نظر من تمام هنرها کاملاً بسـته به نیـاز اجتماعی اتفـاق می‌افتند. در جایی که ما تقلیـد هنر بیگانه را در این وادی‌ها و ژانرها می‌بینیم مطمئناً نمی‌توانیم با آن مأنوس شـویم، بـه جهـت اینکه متعلق به ما و فرهنگ ما نیسـت. هر چند ما با یکی از دانشـجویان در یک پایان نامه ریشـه‌های تاریخـی را در آوردیم؛ عکس‌هـای زمان قاجار کـه در آن کاملاً اینستالیشـن وجود دارد که برای تفریحاتشـان به کار می‌رفت؛ ریشـه‌های هنری که می‌توانست پرفورمنس آرت باشـد و دارای تمام ظرف و مظروف‌های ایرانی باشد. این پایان نامه جزو بهترین کارهایی بود که خیلی ریشـه ای روی این قضیه کار کرد و مصادیقش را در فرهنگ ایرانی پیدا کرد.

منظور من آغاز این رویکردها بود، چون از دهه ۷۰ به بعد موجی آغاز می‌شـود که ناخودآگاه خیلی‌ها خودشان را قاطی آن موج می‌کنند، در حالی که شـاید چیزی به عنوان کانسـپچوال، پرفورمنس آرت، ویدئو آرت و مولتی مدیا نمی‌دانند.

رحیمی: با این موافقم و حتی قوی تر از آن ماهواره است. بعضی از این کانال‌ها بعضی اوقات تبدیل به یک اثر هنری می‌شود.

بـرای این دسـتاوردها که فرصـت ورود بـه فرهنگ مـا –در چهارچوب متفاوتـی که دارد– بهشـان داده شـده، چه اتفاقی می‌افتـد و چه تغییر و تحولی پیدا می‌کند؟

ضیایی: من به دو نکته اشـاره می‌کنم: یکی اینکه من هم قبول ندارم که پرفورمنس وسیله بیان است. یک جریان هنری است، جریانی است که یک نحله فکری را درون خودش جا داده اسـت. اصلاً زیر شاخه و زیر مجموعه معنی ندارد. یک جریان هنری اسـت که از سال‌های ۷۰ شروع می‌شود و این جریان ادامه دارد. امروز هم می‌توان گفت آخرین شـاخه‌های تولید اثر هنری اسـت به علت زنده بودنش. در مورد روند اتفاق افتادن خود پرفورمنس از هپنینگ‌ها شـروع شده؛ هپنینگ‌هایی که مک کارتی در سـال ۵۰ شـروع می‌کند به طور اتفاقی؛ مثلاً یک بازی و رقص تبدیل به نمایشـی که از قبل آماده نشـده می‌شود. ولی هپنینـگ یعنی اتفاق افتادگی خصیصه ای که دارد شـرکت مجموعه آدم‌هاسـت در ایـن رابطه. به تدریـج پرفورمنس طراحی می‌شـود و ذهنیتـی در آن می‌آید و کم کم هدایت می‌شـود بـه طرف یک نوع مفهـوم گرایی، یعنـی مفهوم آن کار یا بهتر اسـت بگوییم معنای آن کار. این خصوصیت‌هایـی دارد: یکی اینکه هپنینگ بدون اتفاق یعنی شرکت همگی مخاطبان معنا ندارد اما پرفورمنس می‌تواند فرد در برابر خود باشـد، در برابر آینه باشـد یا هیچ‌کس نباشـد، مثل نماز خواندن، مثل حرکت آدمی‌که جلو طبیعت قرار گرفته. دوم در مقابل ثبت کننده آن اجرا یعنی دوربین. تنها می‌تواند در مقابل دوربین باشـد، عکاسـی یـا فیلم برداری. حکم نهایی این رابطه اسـت که اجراگر ذهنیت خود مخاطب را هم به چالش می‌گیرد. بنابراین شرکت بینابینی صورت ایده آلی می‌گیرد که تقریباً به هپنینگ نزدیک می‌شـود ولی در پرفورمنس طراحی بر اسـاس ذهنیت آن با چالشـی به نام حادثه و اتفاق افتادن روی می‌دهد. یکـی از خصوصیات پرفورمنس‌ها در فی البداهگی این رابطه و برجسـته کردن آن است. در شـرایطی که امروز انسان جلوی تلویزیون قرار می‌گیرد و حدود هشـت سـاعت ممکن است تلویزیون نگاه کند آن آدم یا حداقل آن بچه کم کم به نوعی خواب فرو می‌رود؛ حـال آنکه پرفورمنس به صورت یک اتفاق دیداری حتماً شـوک باید وارد کند تا آن آدم بیدار شـود و حداقل لحظه ای چشمانش را باز کند و دریافـت کند. قاعدتاً وقتی مخاطب در جای خاصی قرار می‌گیرد که طراحی شده است ذهن آماده است. حتی تئاتر هم که باشد ذهن آماده است این اتفاق بیفتد. اما ممکن است پرفورمنس در جایی اتفاق بیفتد کـه هیچ کس انتظارش را ندارد. ممکن اسـت کنار یک خیابان اتفاق بیفتد. امروزه در دانشـکده‌های دنیا چیزی به عنوان نقاش و مجسـمه ساز نیست؛ آدمی‌است که مجهز به تمام این امکانات اجرایی برای یک اندیشـه است. قاعدتاً ممکن است شـما آن جایی که انتخاب می‌کنید خودش پرفورمنس باشـد. مثلاً فرض کنید آدمی‌که خیابان پر ترددی را دائماً می‌رود و بر می‌گردد چه چیزی در برابر او قرار گرفته؟ وسـایل نقلیه ای که به شـدت رد می‌شوند. چه چیزی را تجربه می‌کند؟ مرگ را. هر شخصی که رد می‌شود خطر مرگ را تجربه می‌کند. این چیزی اسـت که در درون ذهن آدم اتفاق می‌افتد. در جهان امروز اگر آن‌طور نـگاه کنیم، مردم دائماً در حـال پرفورمنس دادن هسـتند. اما زمانی این معنا می‌گیرد که تحت یک نظم فکری سـازمان داده شـده باشد و از یـک مقطعی مطرح می‌شـود و قبل از آن وجـود ندارد. وقتی که تئوری پرفورمر مطرح می‌شود، همه چیز وقایع و شرایط و تمامی‌عوامل وجود دارد؛ از آن زمان به بعد اسـت که در جریان تاریخی و تئوریک ثبت می‌شـود. من زیاد موافق این رابطه نیسـتم که در رابطه بـا اجرا یعنی پرفورمنـس کافه زوریخ اولین جایی اسـت که در سـال ۱۹۱۶ آن را اجرا می‌کند. متن آماده شـده مشخص هم ندارد. اگر جلوتـر برویم از کجا معلوم کـه تئاترهای ژاپنی اجرا نیسـت؟ از کجا معلوم که تعزیه‌های ما اجرا نیسـت؟ دنبال این جاها رفتن به نظر من نوعی ریشه یابی است که می‌خواهیم بگوییم مبدأ این رابطـه ماییم. من زیاد این نگاه را قبول ندارم، چون ممکن اسـت که تعریف عرفان در هزار یا دو هزار سـال پیش تغییر کرده باشد. عرفان اسلامی‌شـده و بعد از آن هم تبدیل به واژگانی شـده که امروزه شاید جهان شمول باشد ولی هر کدام از اینها دارای یک دایره تعریفی است. از تاریخ خاصی شـروع می‌شـود، جلو می‌رود. گاهی حتی کلام و شعر پرفورمنس هستند و ممکن است دنبال معنی هم نگردند و خود اجرای این رابطه یعنی خـود واژه و کلام دارای یک مفهوم، یک فرم یا یک حجمی‌است که این را مخاطب دریافت می‌کند.

رحیمی: پرفورمنس آرت به وجود آمده تا ذهنیت انسان امروز را که مجموعه ای از مفاهیم و مشکلات است، تبدیل به فرم بکند تا اتفاقاً به او کمک کند؛ ما بعضی وقت‌ها جدول کلمات متقاطع می‌آوریم، می‌گوییم این هنر، هنری است که مردم نمی‌فهمند؛ اصلاً در هیچ جای دنیا چنین اتفاقاتی نمی‌افتد

اشـاره می‌کنم به آخرین پرفورمنسـی که ما در گالری لاله داشتیم. هر کسـی از دیدگاه خودش به ایـن ماجرا نگاه کرد ولی تک تک ما چیزی به عنوان پرفورمنس را سازماندهی کردیم. چیزی که من اجرا کردم یک شوک غیرمترقبه بود، یعنی قرار بود من سخنرانی کنم. من می‌خواستم ذهنیت افرادی را که به آنجا آمده بودند به چالش بخوانم، به این معنا که یک سـاعت و نیم قبل از سـخنرانی من گم شـدم و بچه‌هـا تلفن کردند که برای فلانی حادثه ای روی داده و نگرانی به جمعیت تزریق شـد، که پیش ساز این رابطه بود یعنی ذهن مخاطب را به چالش گرفت. وقتی من را آوردند با سر باندپیچی شده پشت میز

نشســتم. جمعیت کلاً شوکه شده بود. هیچ سناریوی قبلی نبود. حتی گالری دار نمی‌دانســت ولی این بــازی بود و من ذهن مخاطب را به چالش می‌گرفتم. تماشاچی گول خورده بود. پرفورمنس در واقع یعنی در اختیــار گرفتن نبض یا جریــان روانی–ذهنی آن آدم در رابطه ای که با من ممکن است داشته باشد یا نداشته باشد. این حادثه واکنشی که به طور نفرت انگیز انجام داد همان بود و همان جا هم تمام شد. کجا درج شــد؟ در ذهن تماشاچی و احیاناً فیلم برداری‌ای که کردند. نتیجه آن در جامعه ایرانی چیســت؟ زمینه‌هایی که بتواند فرهنگی را بسازد که پرفورمنس را تعریف کند به طور واقعی چند سالی است که ایجاد شــده. تئوریزه کردن این جریان به عهده ما یا منتقدان اســت. من هنرمند هســتم، تولید می‌کنم. ایشان منتقد است، نقد می‌کند. به درســت و غلط آن کاری نداریم. قطعاً ایرانی یکی از افرادی است که هر روز شــاهد پرفورمنس اســت. بنابراین خیلی عجیب نیست، فقط ترجمان این رابطه اســت که تبدیل به یک محفل آرتیســتی شــود. این فرق می‌کند. چون هر روز می‌شــنویم حادثه ای برای شــخصی اتفاق افتاد. این پرفورمنس طبیعی اســت یعنــی نوعی اجرا. یکی از دغدغه‌های ذهن من به عنوان معلم در دانشــگاه این است که برای این مســائلی که من به عنوان تئوری کار می‌کنم دانشکده دپارتمانی ندارد که من بتوانم تجربه ای نوین را که شامل همه فرایندهای نوین تمام دانشگاه‌های جهان است یعنی اتفاق افتادگی دائم و آپ تودیت بــودن دائم را داخل آن کلاس ببرم و کار کنم. بنابراین آموزش دائم و رسمی‌در برابر این نوع تجربه ایستاده. این یکی از مشکلات ماست که در رابطه با بستر فرهنگی خیلی آهسته جلو می‌رویم. واقعاً عجیب اســت که ما باز هم به این کار ادامه می‌دهیم، چون این انگیزه تغییر هســت که در ما به شکل‌های هنرهای تجســمی، تئاتر، موسیقی و کارهای دیگر تبدیل شده به یک نوع محمل اندیشه و انتقال اندیشه. زرنگی ما این است که شاید بتوانیم فرهنگ خودمان را در این قالب بریزیم. یک ماشین در حال حرکت است، مسافر خود را باید از جایی بــه جای دیگر ببری. پرفورمنس یک وســیله اســت، مثل کامپیوتر، مثل یک جریان. محتوای درونش را می‌توانی فرهنگ ایرانی بریزی، هندی یا امریکایی بریزی. چیزی که مهم اســت در بســتر فرهنگی آن جامعه اتفاق می‌افتد که بتواند ارتباط برقرار کند. جریان مهم این اســت که اگر بتواند تبدیل به یک زبان بین المللی شود، برای جهان اجرا می‌شود.

شــما از بداهه به عنوان یکی از مشخصات پرفورمنس نام بردید حال آنکه در مثالی که از تجربه‌های خود زدید به از پیش تعیین شدن ایده حداقل در ذهنتان اشاره کردید. آیا این از پیش تعیین شدگی مغایر با بداهه نیست؟ شاید بگویید آن بداهه در تماشاگر باید اتفاق بیفتد اما آیا در خود پرفورمر تناقض ایجاد نمی‌شود؟

رحیمــی: اگر آقای ضیایی یا اعتمادی دســت به کار پرفورمنس آرت می‌شوند، در لحظه قراری دارند که مثلاً مجسمه ای ساخته شود؛ ولی اینکه چگونه آن مجســمه ساخته شــود برای اولین بار در آنجا اتفاق می‌افتد و تمام می‌شــود. این بداهگی نیســت. بداهگی در تئاتر را هم که ما منشأ آن را کمدیا دلارته می‌دانیم به آن فعالیت‌های بدنی گفته می‌شــود که خود شــخصی که آن کمدی را بازی می‌کند ابتدا ریز به ریــز روی بدنش کار کرده و دقیقاً جزء به جزء حرکتش را می‌داند که چه کاری باید کند تا بر فرض آن ســینی نوشیدنی که دارد از دستش نیفتد. یعنی تمام مســیر برای او کاملاً قابلیــت پیش بینی را دارد. اما اینکــه امروز از کدام راه برود برای او بداهگی به وجود می‌آورد وگرنه تکنیک همان تکنیک اســت. اینجا کاملاً برعکس است. اینجا شروع را شــاید بدانیم ولی ادامــه آن را نمی‌دانیم چه پیــش می‌آید. من در گالری لاله روی سه مسئله ساده کار کردم برای گام اول و اسم آن را «volume1» گذاشــتم. فرض کنید کیسه ای شبیه رحم مادر هست و شــما باید سرتان را داخل آن کنید و صدای طبیعی داخل رحم مادر را وقتی که جنین داخل آن حرکت می‌کند، بشــنوید. من نمی‌دانستم بــرای هر کســی چه پیش می‌آید یــا حتی آیا می‌فهمــد این صداها، صدای جنین اســت یا واقعــاً در ناخودآگاه او می‌رود انبار می‌شــود و بعداً از آن اســتفاده می‌کند؛ بعداً تبدیل به خودآگاهش می‌شــود یا نه. کاملاً این بداهگی مطرح اســت. اینکه ما ســرانجام آن را نمی‌دانیم، مثل یک داســتان آغاز و پایانی ندارد. شــاید اول داشته باشد که حتماً دارد ولــی پایــان آن و چگونگــی گســترش آن را نمی‌دانیم. مثلاً در یکی از قســمت‌ها که مربوط به مرگ بود خیلی از دوســتان هنرهای تجسمی‌هم در کفنی دراز کشیدند و در خود گالری کفن شدند. کسی بود که می‌گفت وقتی داخل کفن رفتم کســی داخل گوش من گفت «انــا لله و انا الیــه راجعون» در صورتی که کســی آنجا نبود. دیگری می‌گفت من صدای قرآن شــنیدم. هر کســی واکنشی داشت. ما این را کــه چه چیزی برای آن آدم پیش می‌آیــد نمی‌دانیم، بنابراین منی می‌توانم این کار را بکنم که قطعاً به آن مهارت‌های لازم رسیده باشم که دقیقاً همین مهارت یک فصل مشــترک است بین تئاتر تجربی و پرفورمنس آرت که امروزه تئاتر تجربی را زیر شــاخه پرفورمنس آرت قرار می‌دهند و حرفی در آن نیست چون موجی است که بعد راه افتاده و در صــورت نیاز راجع به آن بحث خواهیم کرد. در آنجا هم تعاریفی داریم که دقیقاً تئاتر تجربی زیر شاخه پرفورمنس آرت است و نگاهی که به آن می‌شود باید کاملاً ماهرانه باشد و اتفاقات جدید در این قالب معرفی می‌شود که کاملاً متعلق به این قالب نیست.

ضیایی: من همیشــه در میزگردهایی که با دوستان تئاتری داشته‌ام به دلیل ترجمه نارســای بعضی از واژگان یــا اختلاف در آن نگاه‌ها دچار مشکل شــده‌ایم. مثلاً یکی از آنها اجرا اســت. اجرای هر نوع تئاتری اجراســت. به معنای پرفورمنس نیست. در تجسمی‌وقتی اجرا می‌گویی قضیه فرق می‌کند؛ فی البداهگی درون آن هست. مطلب دوم راجع به فی البداهگی در تئاتر: شاید من کمتر تئاتر را مورد نظر قرار می‌دهم اما اگر موســیقی ایرانی را هم مورد نظر قرار دهیم، هیچ‌گاه فی البداهگی ســاختار اولیه نیست. همیشه در موسیقی ایرانی مقدمه ماهور را ممکن است طوری دیگر بزنند.

اعتمــادی: در مورد چیزی که‌آقــای رحیمی‌فرمودند من هم مثل آقای ضیایی فکر می‌کنم. یک اثر درســت از زمانی که کشــف و فهمیده و به این عنوان ارائه می‌شــود ضبط می‌شــود. شاید از دوره غارنشینی ما آیین‌هایی را داشتیم که اجرا می‌شده. نمی‌توانم بگویم پرفورمنس بوده یا آیین ســفره هفت سینمان چیدمان اســت. نه، چنین نیست. ممکن است کســی بعد از مدت‌ها این را کشف کند و به عنوان یک چیدمان

ارائه کند و از آن تاریخ ثبت شد. تا قبل از آن تاریخ نمی‌توانیم بگوییم هفتصد سال است که در ایران این اتفاق افتاده.

یعنی چیزی مثل آیین شکار پرفورمنس نیست؟

اعتمـادی: در آفریقا شخصی قاشـقی درست می‌کند برای غذاخوردن، بعد یکی از فرانسـه به آنجا می‌رود و از آن خوشـش می‌آید و آن را به عنـوان یک اثر هنری با خود می‌بـرد و در موزه می‌گذارد. تا وقتی که در جایگاه خودش اسـت و آن شـخص برای غذاخوردن از آن استفاده می‌کنـد اثر هنری نیسـت. از وقتی که کشـف و به نمایش گذاشـته می‌شود، تبدیل به اثر هنری می‌شود. بنابراین از تاریخی که من می‌آیم و چنـد نفر را به آنجا می‌برم به عنوان پرفورمنس شـروع می‌کنیم به اجرای آیینی که در ایران روضه خوانی و پرده خوانی است، از آن تاریخ این به عنوان پرفورمنس ثبت می‌شـود. مهم نیست که چه وقت ثبت شـده؛ مهم این اسـت که آدمی‌که پرفورمنس اجرا می‌کند آگاه باشد. در مورد بسـتر فرهنگی که در مورد آن صحبت کردیم من مشکلی در این زمینه داشتم و آقای ضیایی جمله قشنگی در دوران دانشگاه گفته بودند و من هنوز یادم هست (در آن زمان هنر جدید به دانشکده آمده بود و همه جلوی آن می‌ایسـتادند). می‌گفتند این رنگ روغنی هم که کار می‌کنید مال ما نیست، از آن طرف آمده. یک اتفاقی دارد می‌افتد؛ اینکه هر اتفاقی دارد جهانی می‌شود. مرزها برداشته شده و امروز ما به سـادگی ارتباط برقرار می‌کنیم. مهم این است که جامعه ما واقعاً الان نیاز دارد با این تجربه آشنا شود. یکی دیگر از بخش‌های جدید که در هنر در حال اتفاق افتادن است دو سویه شدن هنر است؛ یعنی مخاطب به عنوان تماشاگر دیگر تماشاگر خالص نیست، بخشی از اثر است. آن هم به دلیل گسـترش تکنولوژی است. قبلاً تکنولوژی آنالوگ بود؛ ما چیزی را می‌دیدیم که قبلاً ضبط شـده بود. الان شـما می‌توانید زنده بـا آن ارتبـاط برقرار کنید. این به ایران هم آمـده. ما برنامه‌های زنده پخش می‌کنیم. ارتباط‌های دو سـویه هسـت. پس نمی‌توانیم بگوییم که هسـت، جلوی آن را بگیریم؛ نیسـت، ناخودآگاه در زندگی مان از آن اسـتفاده می‌کنیم. اینکه نتیجه آن چه می‌شـود، آیـا واقعاً پذیرفته می‌شود، ما جلو می‌رویم یا نه عده ای هستند که در حال تجربه کردن آن هسـتند و فکـر می‌کنم خیلی بعد تر بایـد برگردیم و عده ای بعداً ببیننـد آیـا نتیجه این اتفاقات جا افتاده. ولی بـه هر حال وجود دارد و نمی‌توانیم بگوییم نیست. ممکن است ناقص باشد ولی حاکم می‌شود. بـه هر حال یکی از ضعف‌های آن این اسـت. بـرای من خیلی جالب اسـت، در دوره ای کلاس‌های هنری در گالری برگزار می‌شـد، یعنی ما در دانشـگاه‌هایمان هنوز کلاس هنر جدید به آن صورت نداریم، اما در گالری‌هـا ما تاریخ هنر جدید می‌خواندیم. فکر می‌کنم دانشـگاه‌ها کم کم به این فکر می‌افتند که چطور می‌شـود دانشجو بیرون بیاید و فضای هنر جدید را نشناسـد و بیرون آن را فراگیرد. باید از دانشـگاه شـروع کند. در مـورد بداهه، در کاری که در گالـری لاله اتفاق افتاد هر سـه این بداهگی را داشـت. کارهای اکشـن پینتینگ در دوره ای برگزار می‌شـد. رنگ را روی بوم می‌پاشـیدند. یک اتفاق و حادثه بود اما مهم این بود کدام رنگ را روی کدام رنگ و چگونه بپاشـیم. همه اینها کنترل شده بود. داخل قیفی که هنرمند می‌سازد، آن بداهه اتفاق می‌افتـد. خیلـی از این بداهگی‌ها را من در کار خودم داشـتم. نوازنده کار من و بازیگرم صبح اجرا با هم هماهنگ شـدند. تا روز اجرا من به بازیگرم نگفته بودم چه کاری قرار است انجام دهیم و برای اجراگر من هم یک شوک بود. دروغ نیست، یک شوک است.

رحیمی: دروغ نیست ولی این همان مسئله ای است که می‌گویند هنر دروغی است که خوب ارائه می‌شود. تخیل زمینه‌هایی دارد که در همه جا ممکن است اتفاق افتاده باشد. برای من مثلاً کفن یک فرم زیبایی شناسانه است و یک فرم هنری برای من شده. چه بسا اجرای تئاتری هم که داشتم این صحنه کفن موفق بوده و در گالری هم ما دیدیم که زمان کم آوردیم و چندین نفر می‌خواسـتند در کفن بروند و ببینند چه اتفاقی برایشان می‌افتد. الان برای من یک فرم زبان شناسانه است.

اعتمادی: در تأیید حرف‌های شـما من کاری را از آقای دکتر صادقی می‌دیـدم: «قابیـل». اتفـاق این بود: آن کسـی که ما همیشـه فکر می‌کردیـم آدم بده اسـت و آدم خوبه را کشـته، در این کار برعکس شـد. اتفاق این بود که دروغ نگفت. من وقتـی از آن تئاتر بیرون آدم تـا مدت‌هـا با تمام چیزهای تاریخی که در ذهنـم بود و هیچ وقت به آن فکر نکرده بودم و همواره به عنوان یک داسـتان باورشـان داشتم درگیر بودم. وقتی بیرون آمدم شـک کردم به اینکه شـاید آدم، حوا را گول زده باشد. تمام داستان‌ها زیر سؤال رفت. این خیلی برای من جالب بود و این شـوک است که مهم اسـت. مهم نیست نتیجه چیست. چون فکر می‌کنم وظیفه هنرمند این نیست که جواب دهد؛ وظیفه او این است که سؤال ایجاد کند.

اعتمادی: چیزی که خیلی خیلی برای من مهم است و الان خیلی از بچه‌ها خصوصاً تئاتری‌ها در پایان نامه این اشتباه را می‌کنند، این است که در نظر نمی‌گیرند اجراگر در پرفورمنس واقعاً اجرا می‌کند؛ در اجرایی که نزدیک پرفورمنس است باور آدمی‌که اجرا می‌کند خیلی مهم است

پس به زبان ساده می‌توانیم بگوییم که این بداهه در زمان تولید نیسـت، بلکه در طول اجرا و بعد در نتیجه آن حاصل می‌شود.

رحیمـی: بداهگی توسـط شـخص ماهری اتفاق می‌افتـد که مهارت‌های خـاص و چارچوب‌هایی دارد کـه در یـک ظرف ویژه شـکل می‌گیرد. ما بداهگی را با همین‌طوری کاری انجام دادن اشتباه می‌گیریم. بداهگی حتماً دارای مهارت و قالب‌هایی است و با آنها معنی پیدا می‌کند.

ضیایی: به خصوص در این چند سـال اخیر به دلیل همان مواردی که در اول بحثم گفتم راه اشـتباهی طی شده و شاید اصلاً تعریف‌ها غلط بوده است. من با دوستان دیگر هم این بحث را مطرح کردم، آنها هم می‌گفتند شـاید ما چیزی را پایه گـذاری کردیم ولی آن موج در ادامه تبدیـل به یک تعریف غلط شـد کـه امروز هر هنـر اتفاقی و به قول شـما بداهه ای را و آنچه را که هیچ چیزی در آن وجود ندارد به اسـم پرفورمنس، کانسـپچوال و هزار چیز دیگـر معنی کنیم و این را غالب کنیم به تماشاگر یا مخاطب خودمان.

رحیمی: در جواب سـؤال شـما درباره فی البداهگی مبنی بر اتفاق آن توسـط اجراگر، می‌گویم که فـی البداهگی آن طرف در مخاطب اتفاق می‌افتد. چیزی که ادامه دهنده متن و بینامتن و ادامه این رابطه اسـت و باعث واکنش مخاطب می‌شـود مانند توپ پینگ پونگ اسـت منتها اولین ضربه را باید اجراگر بزند. من شخصاً در کارهایم منتظرم که این واکنش انجام گیرد. چیزی که در مورد اجراگر تئاتر هم همین‌طور است این است که ذهن اجراگر به عنوان هنرمند دائماً باید بیدار باشد در برابر

واکنش یعنی دائماً در حال کنش و واکنش است. این توپ را زدم ولی اینکه چگونه برخواهد گشت، به صورت یک آبشار و غیره، باید آماده باشم و واکنش نشان دهم. مانند اینکه در جلوی تابلویی قرار بگیرم با گزینه‌های رنگی مختلف. این همان است که می‌توانم نقش جدیدی را بیافرینم در رابطه با آن ارگان زنده. اگر آن ارگان زنده بدن انسان باشد و من آن را نقاشی می‌کنم، قاعدتاً واکنش من را هم تعیین خواهد کرد.

با همه تعاریفی که ارائه شد، به ویژه تأکید بر حضور خود تماشاگر در اجرا، آیا می‌توانیم بگوییم که نمایش‌هایی مثل تعزیه و سیاه بازی به نوعی پرفورمنس هستند؟

رحیمی: من بحث را برمی‌گردانم به همان سوءتفاهم‌هایی که از یکی از صحبت‌هایم آغاز شد. من اصلاً نمی‌گویم پرفورمنس در ایران بوده. در پاسخ به سؤالی که مطرح شد گفتم ما چیزهایی در فرهنگمان داریم که از آن مدیوم، از آن فن ارتباطی، از آن هنر به راحتی می‌توانیم بهره بگیریم و این بهره وری ما را از پله‌های بسیار بسیار زیادی بالا می‌برد. هر چند که در دنیا سر اختلاط هنرها به خاطر اینکه هر هنری در یک نظام سازمانی سیاسی و کشوری تعریف می‌شود و برای اینکه هنرها با هم ادغام شوند، مشکلاتی به وجود می‌آید. بنابراین فکر نمی‌کنم در دنیا هم زیاد جالب باشد که من به راحتی بروم در یک گالری تئاتر کار کنم. این به وضوح برای کار خود من به وجود آمد و نزدیک بود توقیف شود چون من را تئاتری می‌دانستند و گفتند نکند کار من اجراست، در حالی که کار من اجرا نبود و ربطی نداشت. کار من کاملاً تجسمی‌بود با زبانی که من اتخاذ می‌کردم با پیوند به جریانات هنرهای گالری یا آرت گالری که کمابیش می‌شناسیم از کی آغاز شده. ما باید دنبال همان تعریفی برویم که آقای اعتمادی رفت یعنی از زمانی که چیزی ثبت می‌شود. چه لزومی‌دارد که ما بگوییم تعزیه پرفورمنس است، ولی می‌توانیم بگوییم استفاده از یک کلاهخود تعزیه می‌تواند یک جریان پرفورمنس را به همراه بیاورد، چون به صورت کاملاً کوچک می‌تواند نماینده آن جریان باشد. در واقع نمی‌گوید این پرفورمنس هست یا نیست چون هنر نو اساساً افتخارش به این است که تمام هنرها را کنار هم نشانده. حالا بیاید با تعریف ذهن هنرمندش را خسته کند؛ اصلاً این نیست. الان در دنیا چرا این‌قدر سمت و سوی هنرهای موزیکال بالاست؟ در هنرهای موزیکال یا هنرهای عامه‌پسند که خصوصاً در پاریس زیاد جریان دارد از موسیقی استفاده می‌کنند که تماشاگر می‌شناسد، نقاشی روی صحنه است که تماشاگر می‌شناسد. یعنی هنر الان آمده این همه جریانات کلی را که در اجتماع می‌بینند، بی عدالتی‌هایی را که وجود دارد، ظلم‌ها و تعدی‌هایی که در حیطه مرزها می‌شود، دوباره از طریق دیگری اینها را به هم نزدیک می‌کند؛ با التقاطی که در هنرها و تعاریف به وجود می‌آورد. پس به گونه ای می‌توان گفت که این هنر علی رغم تمام صحبت‌هایی که ما می‌کنیم که بیشتر محدوده آن را تعیین می‌کنیم، تعریف گریز است. بنابراین ما نمی‌توانیم بگوییم که چیزی آیا پرفورمنس هست یا نه. باید ببینیم آیا آن خصوصیت را به وجود می‌آورد یا نه. ممکن است یک تعزیه آن خصوصیت را به وجود بیاورد و ممکن است به وجود نیاورد و در حد یک کار نمایشی باقی بماند. امروزه آوردن تعزیه در چهار راه ولیعصر هیچ کمکی به تعزیه نمی‌کند. چه بسا که تمام مؤلفه‌های تعزیه را هم به هم می‌ریزد ولی آن چیزی که بروک در شیراز به عنوان هنر نو می‌بیند، بعد وقتی همان را در یک سالن می‌بینند، می‌گوید نه، این چیزی که من دیدم نیست. کاری که بروک در «فضای خالی» خودش در پاریس انجام می‌دهد کاملاً چیزی است که در حیطه زبان نو است، ولی وقتی همان را به ایران می‌آورد و برای ما نشان می‌دهد دیگر این هنر تجاری شده است. در حیطه تئاتر عرض می‌کنم، شاید در حیطه کانسپچوال آرت و هنرهای تجسمی‌یک تازگی وجود داشته باشد که این اتفاق قابلیت تکرارش را از دست بدهد. من فکر می‌کنم اینها همان دغدغه ای است که ما سال‌هاست داریم. ما به خاطر اینکه بودجه‌هایمان پخش شده و نمی‌توانیم هم‌نشینی هنرهای مختلف و علم‌های مختلف را در تئاتر به عنوان هنر مادر داشته باشیم، بعضی وقت‌ها خودمان تنها به قاضی رفته‌ایم. این سؤال شما را یک تئاتری نمی‌تواند کامل پاسخ دهد؛ باید یک جامعه شناس باشد، یک زبان شناس باشد، چون الان حتی تعزیه در حیطه زبان به شدت بازتولید دارد و از این روستا به آن روستا یا از این شهر به آن شهر متفاوت است. در حیطه اشیا هم همین‌طور. تعزیه به عنوان یک فعالیت کاملاً مردمی‌که هیچ ارتباطی به هنرمندان و تشکل‌های هنری وزارت‌خانه ای ندارد با سرعت جلو می‌رود؛ در شیء بودگی‌ها، در زبانش، در لباس‌هایش. حتی یک نسخه ثابت را در دو جا به یک شکل اجرا نمی‌کنند. آن آمادگی‌ای را که یک هنرمند تئاتری امروز ندارد آن کسی که تعزیه اجرا می‌کند واقعاً دارد. ما می‌توانیم این شرایط را ببینیم و راجع به آن فقط بنویسیم ولی این هنر به دنبال چهارچوب ایجاد کردن نیست.

رحیمی: هر هنری درگذشته این توانمندی را داشته که هنرمندی مثل پرفورمر برود و با مراجعه به‌آن، خوانش جدیدی از آن ارائه کند. مثلاً در تعزیه حداقل این را تشخیص می‌دهم که مخاطب شرکت می‌کند. من به عنوان تعزیه خوان وقتی که می‌خوانم مخاطب شروع می‌کند به گریه کردن. این شرکت کردن حسی است. من این را می‌گیرم و آن را به شیوه نوینی اجرا می‌کنم. نه اینکه تعزیه را نوین کنم، نه، کار دیگری با آن می‌کنم. در مورد هنرهای تجسمی‌هم می‌توان مثال زد. در دهه ۱۳۵۰ فرقی بود بین هنر مدرن و کسانی که به صورت سنتی کار می‌کردند. این بحث در گرفت که چگونه می‌توان به یک سنتز رسید که هم سنت را داشته باشد و هم بتواند به شیوه نوین جهانی، بیان جهانی تبدیل شود، به شیئی که آوانگارد است. در آن مقطع بعضی از هنرمندان ما توانستند به این پاسخ دهند. تناولی به کل حجم سازی ایران، از شش یا هفت هزار سال قبل از میلاد مراجعه کرد تا رسید به سقاخانه. او توانست در دوره‌های مختلف ذهنی اش به این پاسخ برسد که کالیگرافی و فرم «هیچ» دارای دو مفهوم متفاوت است. درون آن «هیچ» یعنی نبودن و خود هیچ تبدیل به فرم می‌شود، یعنی بودن. این بازی ذهنی است. بود و نبود ایجاد می‌شود. قاعدتاً خود این فرم هم خیلی آوانگارد بود برای آن اروپایی که حتی نمی‌دانست «هیچ» یعنی چه. این رابطه کم کم تبدیل شد به کالیگرافی که آن زمان زنده رودی می‌نوشت بدون اینکه درگیر مفهوم واژگان و شعر شود. این امر برای زنده رودی به محمل کاری تبدیل شد که در گذشته هنر ایران کالیگرافی وجود داشته و او از آن به صورت مدرن استفاده کرد. این شیوه‌ها را به عنوان نقاط ارتباطی، نقاط اوج هنر گذشته در

بیان خودشـان به کار می‌برند. این برای همـه هنرمندان جهان اتفاق افتاده. رنسـانس دوره بازسازی زیبایی شناسـی ایده آل یونان است یا نئوکلاسـیک بازخوانی یونان و ایده آل‌های یونانی اسـت. قاعدتاً یکی از خصوصیت‌هـای هنرهـای جدید این اسـت که هیـچ محدوده ای نمی‌شناسـد؛ چه تئاتر باشـد چه هنرهای دیگر و خوبی آن این اسـت که اما و چرا در آن نیسـت. آنارشـی هم نباید باشد. من هرج و مرج در ذهنیت را قبول ندارم. یعنی بگویم کاری که می‌کنم تو نمی‌فهمی، این را اصـلاً قبول نمی‌کنم. کار باید تعریف بردار و قابل تبدیل باشـد. من اصلاً معتقد نیستم منتقد بخواهد کار من را عرضه کند. من حداقل باید چهارچوب اندیشـه خودم را تحویل منتقد بدهم تا بفهمد چه می‌گویم. منتقد برای من تعیین تکلیف نمی‌کند، من خودم تعیین تکلیف می‌کنم. قاعدتـاً در اینجـا خود هنرمند باید اندیشـمند هم باشـد. هرج و مرج طلبی‌ای که گاهی در سال‌های ۵۰-۶۰ در کارها بوده خوشبختانه تمام شده. امروزه استخوان بندی و روح غالبی به نام اندیشه بر تمامی‌عرصه حکم می‌کند، از موسیقی گرفته تا هنرهای تجسمی.

اعتمادی: خوبی کار این اسـت که ما با داشـتن ایـن پس زمینه‌های شرقی، از ابتدا بیشتر به دنبال اندیشه بودیم. گرچه هنر مفهومی‌به این معنا نیست که هر چیزی در آن مفهوم داشته باشد، ولی ما این تمرین را داریم که چیزهایی شـبیه چیدمان که هر کـدام مؤلفه‌های خاصی اسـت و در کنار هم معنای جدیدی را ارائه می‌دهد، به وجود بیاوریم. الان هم می‌بینیم نمایشـگاهی که ما چهار روز کنار هم داشتیم یکی از شـلوغ تریـن روزهای گالری‌ها را طی کرد. پـس پذیرش آن برای مخاطبمان خیلی سـاده تر از نمایشگاه نقاشی شده که هنوز برای آن تعریفی ندارد. گرچه این زبان را نمی‌شناسـد اما از آن استقبال می‌کند. چیزی که شـما در مورد تعزیه پرسیدید من آن را مطالعه می‌کردم که بروک خودش آمد اینجا و تعزیه را دید، بعد آن را در سـالن برد و اجرا کرد، اما دید نمی‌شود. وقتی که شکل آن را بررسی می‌کنیم، می‌بینیم عین پرفورمنس اسـت برای اینکـه بچه‌هـا را از همان‌آدم‌های آنجا انتخاب می‌کنند و می‌گویند اینها مثلاً اسیران هستند، بعد آن لباس‌ها و... شـعر می‌خوانند، موسـیقی کلام دارد. وقتی تعزیه‌خوان می‌خواند، مـردم هم با او می‌خوانند. همه می‌دانند قرار اسـت چـه اتفاقی بیفتد اما باز هم شـوکه می‌شوند. اما باز به همان دلیلی که این آدم نمی‌داند پرفورمنس اجرا می‌کند، نمی‌توانیم تعزیه را در این حیطه بگذاریم، مگر اینکه او به این دلیل آن را انجام دهد. چیزی که خیلی خیلی برای من مهم است و الان خیلی از بچه‌ها خصوصاً تئاتری‌ها در پایان نامه این اشتباه را می‌کنند، این است که در نظر نمی‌گیرند اجراگر در پرفورمنس واقعاً اجرا می‌کند. اگر سر صحنه می‌آید و با تیغ زبانش را می‌برد و شیر می‌خورد و خونش با شـیر قاطی می‌شـود و می‌پاشد، این چون واقعی است تأثیرش را روی تماشـاگر می‌گذارد. اجراگر خودش نقاش است. خودش این عمل را انجام می‌دهد. قلم‌موی او خودش اسـت. خودش تیغ می‌زند. بوم خودش است. درست است که از بدنش استفاده می‌کند ولـی بخش دیگری را نمایان می‌کند. این را در اجراهای ایرانی خیلی کمتر دیدم که آدم‌ها این سـختی‌ها را به خودشـان بدهند که واقعاً در آن فضا قرار بگیرند. وسایل صحنه می‌سازند. مثلاً به جای خون، رنگ قرمز می‌گذارند. چیزی که خیلی برایم جالب است فرق آیین و اجراست. عده ای در آفریقا هسـتند که با ماشین آخرین سیستمشان می‌آیند در همان فضای قدیمی، لباس‌هایشـان را در می‌آورند و لباس‌های سنتی می‌پوشـند، آیین قدیمی‌را اجرا می‌کننـد و ملت هم پول می‌دهند. بعد دوباره سـوار ماشین‌هایشان می‌شوند و می‌روند. این آیین قبلاً چگونه اجرا می‌شـده؟ یک آدمی‌با همان لباس خودش این آیین را مثلاً برای سـلامتی یا دفع جن اجرا می‌کرد و او واقعاً خوب می‌شد. او به کارش اعتقاد داشت، اما در اجرایی که الان در مورد آن آیین می‌شود اعتقادی وجود ندارد، به شکل نمایشی اجرا می‌شود. من فکر می‌کنم در اجرایی که نزدیک پرفورمنس است باور آدمی‌که اجرا می‌کند خیلی مهم است.

ضیایـی: من تعزیه را اجرا نمی‌دانم ولی در آن چیزهای اجرا وجود دارد. در اجـرای پرفورمنس حتماً یک واقعیت هسـت، بـرای اینکه به طور واقعی در ذهن تماشـاگر نفوذ کند. اتفاقاً مشـکل بـودن پرفورمنس در این اسـت که از جنبه نمایش دور و به واقعیت نزدیک می‌شـود. نشان دادن مرگ کار سـختی اسـت. در اجرایی، پرفورمر یک گل سرخ را در دستش می‌گیرد؛ گلی که پر از خار است. بازویش برهنه است، دانه دانه خارهـای گل را می‌کند و در بازوهایش می‌کارد. تماشـاگر در برابر این جریان واکنش منفی نشان می‌دهد یعنی منزجر و ناراحت می‌شـود. در انتها هم اجراگر گل‌ها را پرپر می‌کند. اینجا گاهـی این نقد صورت می‌گیرد که شاید گرایش‌های مازوخیستی و بیمارگونه در این رابطه هسـت. بله، «آرتو» هم بیمار بوده ولی آرتو شـخص مهمی‌اسـت در تئاتر و گفتار. قاعدتاً اگر این نوع روان‌شناسـی در کار صـورت گیرد خیلی از هنرمندها خود شـیفته اند، اما من به این نقدها کاری ندارم.

رحیمی: در تئاتر، بکت خودش روی صحنه می‌آید، پشت تریبون قرار می‌گیرد، پرده باز می‌شود، بعد پرده بسته می‌شود و کار تمام است، با توضیحات خودش کار تکمیل می‌شود؛ وقتی خود هنرمند هم نتواند کاری را که انجام داده تکمیل کند، نمی‌شود گفت پرفورمنس آرت یا جنبش‌های مفهومی‌از این دست را مخاطب نمی‌تواند درک کند

بـه عنـوان سـؤال آخـر می‌خواسـتم بپرسـم با تعاریفی که ارائه شـد آیا کانسـپت، پرفورمنس، مدیـا آرت یـا هر چیز دیگر هنرهایی هسـتند که همه می‌توانند آن را بفهمند یا نه؟

اعتمـادی: در حوزه تئاتر خود ما معمولاً کارهایی را که می‌بینیم به عنوان پرفورمنس یا شاخه‌های دیگر که نمی‌فهمیم. گاهـی خـود من فکر می‌کنم شـاید من نفهمیدم ولـی می‌بینم اکثراً مخاطب‌هـا آن چیـزی را که بایـد بگیرند از آن اثـر نگرفته و متوجه نشده‌اند. آیا برای آن کسی که می‌خواهد این کار را اجرا کند، باید مهم باشد که مخاطبانش چه برداشتی می‌کنند یا نه؟

رحیمـی: در اینجـا ما نیـاز داریم بدانیـم راجع به کـدام پرفورمنس صحبـت می‌کنیم. اصلاً پرفورمنس چیزی نیسـت که کسـی نفهمد. ممکن اسـت شـخص در برخورد با آن هنر برای خـودش موانعی به وجـود آورد یا با پیش زمینه‌هایی بیایـد، ولی اصولاً من نمی‌دانم چه پرفورمنس‌هایی را می‌توانیم دیده و نفهمیده باشـیم و مطمئن باشیم که آن پرفورمنس اسـت. اینکه بگوییم دیگران نمی‌فهمند به نظر من یک جریان ضدهنری اسـت. هنرمنـد در ارتباط با مردمش به جوش و خـروش می‌افتد. مثال‌هایی که شـما اینجا شـنیدید، مثال‌هایی که جهان تئاتر، جهان هنرها و مجموعه هنرها را تکان داده، هیچ‌کدام را مـا نمی‌توانیم بگوییم نمی‌فهمیم. وقتی هنرمند با ماشـین‌های کاملاً

قراضه یک ساختمان درست می‌کند آیا می‌توانیم بگوییم که این را نمی‌فهمیم؟ این بر روی ما تأثیر دارد. اصلاً پرفورمنس آرت به وجود آمده تا ذهنیت انسان امروز را که مجموعه ای از مفاهیم و مشکلات است، تبدیل به فرم بکند تا اتفاقاً به او کمک کند. ما بعضی وقت‌ها جدول کلمات متقاطع می‌آوریم، می‌گوییم این هنر، هنری است که مردم نمی‌فهمند. اصلاً در هیچ جای دنیا چنین اتفاقاتی نمی‌افتد. شاید یک هنر آن قدر خشونت در آن وجود داشته باشد و آن قدر صریح ورک بعضی از مسائل را زیر سؤال ببرد که مردم علیه آن بشورند، ولی حتماً زمانی که مارسل دوشان یک دست‌شویی فرنگی را به عنوان اثر خودش معرفی می‌کند هیچ‌کس نمی‌تواند بگوید ما این را نفهمیدیم چون جریان فهمیدن در یک اثر پرفورمنس یا کانسپچوال آرت برابر جریان فهمیدن در یک کمدیا دلارته یا نقاشی معمولی نیست.

ضیایی: سؤال خیلی سهل و ممتنع است. اول اینکه فرایند درک در مرحله بعد از احساس قرار می‌گیرد. در تقسیم بندی این رابطه، اول تأثیر حسی روی تماشاگر یا مخاطب است. هستند کارهایی که خیلی پیچیده اند و آنهایی هم که در این زمینه پیشروند نفهمیده‌اند. یکی از کارهایی که می‌توانم مثال بزنم که تماشاچی نمی‌فهمد چه اتفاقی افتاده، کار ایو کلاین است که در سال ۶۰ عده ای را دعوت می‌کند برای نمایشگاه. او یک هنرمند فرانسوی است که با گروه نئورئالیست‌ها کار می‌کرده. خودش گالری را رنگ می‌کند و روز افتتاح مردم داخل می‌شوند و چیزی نمی‌بینند. مردم در این مقطع نمی‌فهمند که چرا این‌گونه است. بعد ایو کلاین کنفرانس می‌دهد و می‌گوید این هیچ را من نمایش دادم، فضا را بدون اثر نمایش دادم، کل این گالری را خودم نقاشی کردم، بنابراین خود دیوارهای گالری نقاشی من است. این پدیده جدیدی است که خود هنرمند باید کمک کند تا درک شود. قاعدتاً امروز هنر پیچیده تر از آن است که قابل فهم باشد.

رحیمی: پس ببینید همان جا با توضیحات خود هنرمند قضیه باز می‌شود. در تئاتر هم این را داریم. بکت خودش روی صحنه می‌آید، پشت تریبون قرار می‌گیرد، پرده باز می‌شود، بعد پرده بسته می‌شود و کار تمام است. با توضیحات خودش کار تکمیل می‌شود. وقتی خود هنرمند هم نتواند کاری را که انجام داده تکمیل کند، نمی‌شود گفت پرفورمنس آرت یا جنبش‌های مفهومی‌از این دست را مخاطب نمی‌تواند درک کند.

ضیایی: چیزی که مهم است و باید در این مقطع بگوییم تأکید بر درک مخاطب است. زمانی که هنرمند به دنبال مفاهیم اجتماعی و وسیله انتقال آن می‌گردد، حتماً دلش می‌خواهد مخاطبش بفهمد چه می‌گوید یا حداقل در وهله اول، حس کند. برای همین است که در اغلب اجراهایی که ما می‌کنیم پشت آن یک سخنرانی یا بحث می‌گذاریم تا نکاتی را که قابل درک نبوده و کلیدی است، بگوییم؛ چون در شرایط متعارف ایران محدویت‌هایی داریم که زبان را الکن می‌کند، در نتیجه رابطه مستقیم و تأثیرگذاری مستقیم ضعیف تر می‌شود. پس وقتی می‌گوییم پیکر محور اصلی اجراهاست، قاعدتاً این محدودیت‌ها باعث می‌شود مسائلی به طور مستقیم درک نشود. مخاطب را باید تا یک حد میانگینی کمک کرد و کلید دستش داد تا بنیاد ذهنی شما را که اغلب به دلیل شرایط نمادین شده، باز کند، وگرنه احتیاج به آن همه سمبل نیست.

اعتمادی: من فکر می‌کنم دو جور می‌توان مسئله را دید: اینکه کسانی اصلاً اثر را نمی‌فهمند یا اینکه برداشت‌های مختلفی از اثر می‌کنند که ممکن است کسی که اجرا می‌کند این را نمی‌خواسته بگوید. اگر منظور اولی است، ما با زبانی صحبت می‌کنیم که با دانش همراه است. امروزه تاریخ هنر با تکنولوژی همراه است، پس کسی که سواد خوانش ندارد مسلماً نمی‌تواند بخواند. شما یک کتاب خیلی خوبی پیدا کنید و سواد خوانش آن را نداشته باشید، نمی‌توانید از آن لذت ببرید. این تقصیر مؤلف نیست. گرچه در هنری که ما درباره آن صحبت می‌کنیم، دیگر فقط با چشم مخاطب سر و کار نداریم که قوی هست یا نه؛ با حس او سر و کار داریم. گاهی مثلاً بوی خاک به من حس نوستالژیک می‌دهد بنابراین سواد خیلی خاصی لازم ندارد، اما در یک‌سری کارها سواد خیلی خاص لازم است. اما در مورد اینکه من به عنوان کسی که می‌خواهم این را بگویم یک خوانشی دارم، اما نقاد چیز دیگری در مورد کارم می‌نویسد، همان بحث تأویل فوکو است. من به عنوان مؤلف وقتی که اولین کارم را عرضه کردم و از من جدا شد، دیگر فقط یکی از آن کسانی هستم که می‌توانم در مورد کارم صحبت کنم. می‌تواند این طور هم نباشد چون به تعداد آدم‌ها برداشت ذهنی وجود دارد.

رحیمی: ما در حیطه مثالی که شما فرمودید با کلمات به عنوان واسطه درگیر هستیم. حوزه زبان شناسی با حوزه هنرهای دیداری متفاوت است. ما در اینجا با تصاویر طرف هستیم. زبان تصویری داریم، زبان مکتوب هم داریم. زبان تصویری در لحظه ای که اتفاق می‌افتد در سطوح مختلف، در جایی از ما آرشیو می‌شود، در جایی مورد فهم قرار می‌گیرد. نمی‌توانیم بگوییم تصویری وجود دارد که فقط متعلق به یک قسمت خاصی از مردم است. اگر هم آن طور است عیبی ندارد. در تئاتر هم این را داریم که تماشاگرمان را انتخاب می‌کنیم. پس تصویر با کلمات فرق می‌کند، بی واسطه تر است و در لحظه در ذهن حذف می‌شود؛ منتها ما می‌توانیم اگر این اتفاق می‌خواهد بیفتد، تماشاگر خاص و زبده ای را که خودمان انتخاب می‌کنیم بیاوریم.

اعتمادی: در روز سخنرانی در گالری لاله یک‌دفعه بیرون شروع کردند به فشفشه زدن. دقیقاً از من حسی گرفت که یاد بمباران‌های تهران افتادم. این استرس در من به وجود آمد. آیا واقعاً آدمی‌که سال ۶۳ به دنیا آمده این استرس را می‌فهمد؟ چون در جنین مادر بوده، اضطراب‌ها را می‌فهمد ولی مرجعیت آن را درک نمی‌کند. در مثالی دیگر، رنگ زرد برای من اینجا ممکن است معنی تنفر دهد، ممکن است در هند مقدس باشد. پس نمی‌توانیم بگوییم تصویر ثابت است. پس به یک نقطه افتراق رسیدیم. ما سطح نیمه هوشیار و سطح ناخودآگاه داریم ولی برخورد فرق می‌کند. ممکن است برداشت مخاطب با من یکی نباشد ولی برداشت دارد. نمی‌تواند هنری اتفاق بیفتد که تماشاگرش هیچ برداشتی نداشته باشد. ما یک بانکی داریم که متعلق به همه ماست؛ چه خودمان آن را تجربه کرده باشیم، چه توسط دیگران در آن تجربه‌ها سهیم شده باشیم. پس سطح برخورد خودمان را داریم.