نوع مقاله: پژوهشی
10.61186/mth.13.25.31
دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۲۷
پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۲۸

واکاوی مفهوم زنده بودن در مطالعات اجرا از منظر پگی فلن و فلیپ اسلندر*

نرگس یزدی** مجید فدائی*** نادر شایگان‌فر****

چکیده

زنده بودن، یکی از مهم‌ترین اصطلاحات در هنرهای اجرایی به‌طور خاص و سایر هنرها به‌طور عام است. به‌ویژه از حدود دو دهۀ پیش، با فراگیری بینارسانگی و چندرسانگی در هنرهای اجرایی، مباحث مربوط به زنده بودن، به نحو جدی‌تری مطرح شدند و نظریه‌پردازان متعددی دربارۀ این اصطلاح به بحث و تبادل‌نظر پرداختند. در سال‌های اخیر نیز رشد فزایندۀ کاربرد فنون و تمهیدات مرتبط با فیلم در اجرا، مناقشات بسیاری درخصوص این اصطلاح به‌همراه داشته است. بدیهی است که زنده بودن در حوزه‌های متنوعی نظیر مطالعات اجرا، مطالعات رسانه، مطالعات ورزش، مطالعات موسیقی، مطالعات فرهنگی و غیره قابل‌بررسی است، اما تمرکز پژوهش حاضر بر حوزۀ مطالعات اجرا و ناگزیر تا حدی بر مطالعات رسانه است. پژوهش توصیفی ـ تحلیلی حاضر بر آن است تا با واکاوی آراء فلن و اسلندر دربارۀ زنده بودن در حوزۀ مطالعات اجرا، به این پرسش پاسخ دهد که چگونه می‌توان این نظرات را در پرتو تحولات اخیر در فرم‌های اجرایی، به‌ویژه با گسترش اجراهای دیجیتال و بینارسانه‌ای، مورد ارزیابی مجدد قرار داد. نتایج نشان می‌دهد ضمن اینکه هر دو نظریه‌پرداز به ناپایداری و ناپدید شدن اجرای زنده پس از اتمام آن اذعان دارند، هم دیدگاه هستی‌شناختی مبتنی بر تقابل اجرای زنده و اجرای رسانه‌ای‌شدۀ فلن و هم مباحث اسلندر مبتنی بر تاریخمندی و مشروط بودن زنده بودن، با فراگیری فرم‌های اجرایی نوین ترکیبی، به‌ویژه پس از تحولات اخیر در اجراهای دیجیتال و مجازی نیازمند بازنگری هستند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژه‌ها: زنده بودن، هنر اجرا، اجرای زنده، پگی فلن، فلیپ اسلندر

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامۀ دکتری نرگس یزدی با عنوان «بازاندیشی در مفهوم زنده بودن در اجراهای دیجیتال» به راهنمایی دکتر مجید فدائی و استاد مشاور نادر شایگان‌فر در دانشگاه هنر اصفهان می‌باشد.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدۀ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. n.yazdi@art.ac.ir
*** استادیار، دانشکدۀ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسندۀ مسئول). m.fadaei@aui.ac.ir
**** دانشیار، دانشکدۀ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. n.shayganfar@aui.ac.ir

مقدمه

زنده بودن اگرچه در حوزه‌های متعددی مهم و قابل‌بررسی است، در حوزهٔ مطالعات اجرا از اهمیت خاصی برخوردار است. این مفهوم در رشته‌ها و زمینه‌های مختلف با آراء طیف گسترده‌ای از متفکران، ازقبیل پدیدارشناسی مارتین هایدگر[۱]، نظریات والتر بنیامین[۲] و مارشال مک‌لوهان[۳] و نیز مانسته‌های[۴] ژان بودریار[۵] ارتباط می‌یابد، اما شگفت‌انگیز است که مفهومی که در نظر اول ممکن است ساده بنماید، به انحای گوناگونی تعریف شده و گاه برمبنای آراء نظریه‌پردازانی نظیر سوزان سانتاگ[۶]، مایکل کربی[۷]، متیو کازی[۸]، یوهانس برینگر[۹]، پگی فلن[۱۰] و فلیپ اسلندر[۱۱] به سمت‌وسوهای مختلفی متمایل شده و در هنرهای مختلف، تبیین‌های گوناگونی از آن ارائه شده است.

ستیو دیکسن[۱۲] مدیوم عکاسی را مبدأ مناسبی برای آغاز بحث دربارهٔ زنده بودن می‌داند. به باور او، اغلب تصاویر پردهٔ نمایش که در اجرای دیجیتال به کار می‌روند، در ابتدا با سیستم دوربین مبتنی بر لنز خلق شده و سپس برای استفاده در کامپیوتر، دیجیتالی شده‌اند. بنابراین، عکاسی نقطهٔ آغاز اصلی برای بحث دربارهٔ رسانه‌های دیجیتال و ارتباط آن با زنده بودن را فراهم می‌کند. با این وصف، تعجبی ندارد که بسیاری از افرادی که به نحو مستقیم یا غیرمستقیم به مسئلهٔ زنده بودن پرداخته‌اند، تمرکز مباحث خود را بر عکاسی قرار داده‌اند (Dixon, 2007: 115). یکی از مهم‌ترین این افراد، والتر بنیامین است که متنش با عنوان «اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی»[۱۳] که به سال ۱۹۳۶ به نگارش درآمده، همچنان یکی از متون کلیدی در مباحث نظری مربوط به هنر و فرهنگ دیجیتال قلمداد می‌شود. این اثر به‌قدری تأثیرگذار بوده که در سال‌های بعد نظریه‌پردازان در حوزهٔ دیجیتال، پیکربندی‌های نوینی از عنوان آن را برای آثار خود به کار برده‌اند که از میان آن‌ها می‌توان به مقالهٔ بیل نیکلاس[۱۴] با عنوان «کار فرهنگ در عصر سیستم‌های سایبرنتیک»[۱۵] اشاره کرد که در سال ۱۹۸۸ به نگارش درآمده و در آن، نویسنده به‌صراحت اشاره می‌کند که در مسیری که بنیامین گشوده، پیش می‌رود (Nicholas, 1988: 44). استدلال محوری بنیامین در متن تأثیرگذارش این است که «حتی کامل‌ترین بازتولید یک اثر هنری، فاقد یک عنصر کلیدی است: حضور در زمان و فضا، وجود منحصربه‌فردش در جایی که رخ می‌دهد» (Benjamin, 1936: 21) . بدین‌قرار، او حضور امر اصیل را شرط لازم مفهوم اصالت می‌داند و در بازتولیدهای مکانیکی (ازقبیل فیلم، عکس و تصاویر)، نوعی کاهش و تقلیل حضور اثر هنری و قسمی تحلیل رفتن هالهٔ ذاتی‌اش را مشاهده می‌کند. مباحث مطرح‌شده از جانب بنیامین ازاین‌رو برای پژوهش حاضر حائز اهمیت است که او با تمرکز بر اهمیت حضور در فضا و مکان و فقدان آن در بازتولید اثر هنری، از پیشگامان اصلی مباحث مرتبط با زنده بودن و حضور محسوب می‌شود و راه را برای نظریه‌پردازانی نظیر فلن و اسلندر، خواه با او هم‌داستان باشند یا نباشند، هموار کرده است. اسلندر در بخش‌هایی از کتابی که دربارهٔ زنده بودن به نگارش درآورده، به رد کل تصور هالهٔ امر زنده و اصالت آن می‌پردازد. بنابراین، از این منظر، می‌توان گفت که مباحث فلن به مباحث بنیامین نزدیک‌ترند، زیرا او هالهٔ منحصربه‌فرد و حضور بدن زنده را ارج می‌نهد.

تبیین‌های سنتی زنده بودن عموماً بر حضور تماشاگر و اجراگر در زمان و مکانی مشترک در اجرای زنده تأکید دارند. بدیهی است که در چنین تبیین‌هایی واژهٔ زنده در معنای تحت‌اللفظی نیز اهمیت می‌یابد؛ بدین معنا که اجراگر با گوشت و پوست و خون درمقابل مخاطب به اجرا می‌پردازد. به‌طور طبیعی، در چنین تبیین‌هایی فرض بر این است که در اجرای زنده، برخلاف فیلم یا اجراهای ازپیش‌ضبط‌شده، هر لحظه ممکن است امر نامنتظری رخ دهد که هم اجراگران و هم تماشاگران را غافلگیر کند. مفهوم حضور نیز که برخی نظریه‌پردازان آن را ملازم زنده بودن قلمداد کرده‌اند، در آغاز با تأکید بر محوریت حضور بازیگر، بیش از نیم قرن در تئاتر و اجرا مورد مناقشه بوده و عمدتاً بر رابطهٔ میان امر زنده و امر رسانه‌ای‌شده و همچنین، بی‌واسطگی و اصالت، متمرکز بوده است. بااینکه برخی همچنان بر این باورند که تنها در اجراهای زنده بر وفق تبیین سنتی می‌توان از حضور سخن گفت، امروزه مفهوم حضور نیز در کنار مفهوم زنده بودن ابعاد نوینی یافته و مباحث بسیاری پیرامون مفهوم حضور در اجراهای دیجیتال مطرح شده است. از سوی دیگر، هنگامی که از اجرای زنده سخن به میان می‌آید، اغلب واژهٔ «زنده»، با واجد ارزش بودن تداعی می‌شود. چنین تصوری، تا حدی به‌سبب دعاوی ارزش فرهنگی است که بر وفق آن امر زنده، به‌طور خودکار نسبت‌به امر غیرزنده برتر و واجد اعتبار بیشتری است. علاوه‌براین، از حیث زبان‌شناختی، امر زنده، هیجان و سرزندگی، بی‌واسطگی، ارتباط و واقعی بودن را به ذهن می‌آورد. بنابراین، مفهوم زنده بودن تداعی‌های بسیاری را به‌همراه دارد که هرگونه بررسی بدون در نظر گرفتن آن‌ها نابسنده جلوه خواهد کرد.

شاید مهم‌ترین فردی که در حوزهٔ مطالعات اجرا مشخصاً در این زمینه به نظریه‌پردازی پرداخته، فلیپ اسلندر باشد.

برای درک بهتر مباحث اسلندر در این خصوص، قیاس نظرات او با مباحث پگی فلن در این زمینه سودمند است تا ضمن پی بردن به شباهت‌ها و تفاوت‌ها در مباحث آن‌ها، فهم روشن‌تری از این مفهوم در حوزهٔ مطالعات اجرا به دست آید. پگی فلن، پژوهشگر مطرح فمینیست امریکایی، کتاب‌های ارزشمندی را در حوزهٔ مطالعات اجرا به نگارش درآورده است، اما شاید یکی از مهم‌ترین مباحث مطرح‌شده از جانب او که از زمان نگارش تاکنون مورد بحث و مناقشه است، مطلب او دربارهٔ هستی‌شناسی اجرا باشد. بنابراین، ناگزیر هنگام بررسی مفهوم زنده بودن از منظر فلن، نخستین مسئله‌ای که باید از آن سخن گفت، مسئلهٔ هستی‌شناسی است؛ هرچند او نخستین کسی نیست که دربارهٔ هستی‌شناسی اجرا سخن می‌گوید و می‌توان او را در کنار ریچارد شکنر[۱۶]، نوئل کرل[۱۷] و بسیاری از نظریه‌پردازان دیگر در زمرهٔ نظریه‌پردازانِ متمرکز بر هستی‌شناسی جای داد.

اسلندر در سال‌های اخیر در قالب کتاب‌ها و مقالات متعدد نظرات خود را در شاخه‌های گوناگون حوزهٔ مطالعات اجرا نشر داده، اما در این پژوهش، تمرکز اصلی بر نظرات او دربارهٔ زنده بودن است. او در کتاب تأثیرگذار و برانگیزنده‌اش با عنوان «زنده بودن: اجرا در فرهنگی رسانه‌ای‌شده»[۱۸] (۱۹۹۹) به واکاوی اجرای زنده می‌پردازد و این مسئله را بررسی می‌کند که در فرهنگ معاصر که تحت سیطرهٔ رسانه‌های جمعی است، زنده بودن به چه معناست. او همچنین یکی از فعال‌ترین نظریه‌پردازان در این حوزه است که به‌طور مداوم، نظرات خود را مورد ارزیابی قرار می‌دهد و می‌کوشد زنده بودن را با در نظر گرفتن تازه‌ترین تحولات در حوزه‌هایی نظیر مطالعات اجرا، مطالعات رسانه و مطالعات موسیقی بازتبیین کند. به همین منظور، او نسخهٔ جدیدی از کتابش را در سال ۲۰۰۸ و پس از آن در سال ۲۰۲۳ منتشر کرد.

اجراهای دیجیتال که در ابتدا صرفاً با درهم تنیده شدن امر دیجیتال و امر زنده تحقق می‌یافتند، با مرور زمان پیچیده‌تر شدند و این پیچیدگی‌ها موجب شد تعاریف سنتی زنده بودن مورد تردید واقع شود. با توجه به تعاریف سنتی زنده بودن و تأکید بر حضور جسمانی اجراگر و مخاطب در زمان و فضایی واحد، در آغازِ فراگیری اجراهای دیجیتال این شبهه ایجاد شد که هنگامی که از این اجراها سخن به میان می‌آید، نمی‌توان از زنده بودن صحبت کرد، اما درحقیقت در اجراهای دیجیتال، زنده بودن معنای متفاوتی به خود می‌گیرد. بدین معنا که می‌توان معنای زنده بودن را بسط داد و کاربران متعددی را که در فضاهای مختلفی اجرا را مشاهده یا در آن مشارکت می‌کنند، اجتماعی در نظر گرفت که در محیطی که با بهره‌گیری از امکانات دیجیتال خلق شده، در زمان واحدی حضور مشترک دارند. بااین‌حال، باید در نظر داشت بااینکه زنده بودن در اجراهای دیجیتال تحقق می‌یابد، با تحولات نوین در این حوزه و تنوع اجراهای دیجیتال، زنده بودن در این اجراها برمبنای ویژگی‌های خاص اجراهای نوین نیازمند بازنگری مداوم است و نمی‌توان تبیینی قطعی و ثابت برای آن در نظر گرفت که در طول زمان و پیچیده‌تر شدن این اجراها بدون تغییر باقی بماند.

این پژوهش ازاین‌جهت واجد اهمیت و ضرورت است که مباحث نظری مربوط به زنده بودن به‌طورکلی در کشور ما مطرح نشده‌اند و با تحولات نوین در شیوه‌های اجرایی، اهمیت تبیین این اصطلاح بیشتر می‌شود. از سوی دیگر، در کشور ما به‌تازگی هنرمندان تجربه‌ورزی‌هایی را در زمینهٔ اجراهای دیجیتال و بینارسانه‌ای آغاز کرده‌اند و فقدان دانش نظری درخصوص اصطلاحات و مفاهیم کلیدی این حوزه ممکن است موجب شود هم در آفرینش و هم در بررسی و تحلیل این آثار، از همان ابتدا مسیر درستی پیموده نشود. برای مثال، هیچ‌یک از آثار اسلندر و فلن، به‌عنوان دو تن از مطرح‌ترین نظریه‌پردازان در حوزهٔ زنده بودن، به زبان فارسی ترجمه نشده است. این پژوهش با بررسی آراء این دو در پرتو تحولات نوین هنر اجرا می‌تواند هم برای خالقان این آثار و هم برای مخاطبان و منتقدان، الهام‌بخش و روشنگر باشد. همچنین، این پژوهش مسیری را برای پژوهشگران می‌گشاید که در آینده و با پیشرفت‌های آتی، تعریف‌ها و تبیین‌های نوینی از این مفهوم ارائه دهند. در این مقاله، نخست به‌طور اجمالی سیر تحول اصطلاح زنده بودن در مقدمه ارائه شده و در ادامه، آراء پگی فلن و فلیپ اسلندر در این خصوص مورد واکاوی و ارزیابی قرار گرفته است تا پاسخی به پرسش اصلی پژوهش ارائه شود.

پیشینهٔ پژوهش

تعداد بسیاری از کتاب‌ها و مقالات مرتبط با زنده بودن، هم‌زمان با رشد و فراگیری اجراهای دیجیتال و بینارسانه‌ای به نگارش درآمده‌اند. در تعدادی از فصول کتاب «کامپنین کیمبرج دربارهٔ مطالعات اجرا»[۱۹] (۲۰۰۸) که تریسی سی. دیویس[۲۰] آن را گردآوری و ویراستاری کرده، به مبحث زنده بودن پرداخته شده است. فلیپ اسلندر فصل هفتم این کتاب را با عنوان «اجرای زنده و اجرای رسانه‌ای‌شده با تکنولوژی» به نگارش درآورده و در آن ابتدا تعریف سنتی زنده بودن را که در آن بر شأن محوری رابطهٔ میان اجراگر ـ مخاطب و اهمیت تبادل شخصی و بی‌واسطه در تجربهٔ تئاتری تأکید

می‌شود، مطرح کرده و توجه را به تقابل میان امر بی‌واسطه و امر واسطه‌مندشده ازطریق رسانش که این تعریف بر آن مبتنی است، معطوف می‌کند. او با اشاره به تمایز میان کار بازیگران صحنه و بازیگران فیلم، شرح می‌دهد که چگونه در فیلم، رابطهٔ میان اجراگر و مخاطب ازطریق آپاراتوسِ مرتبط با فیلم واسطه‌مند می‌شود. او در ادامه به این مسئله اشاره می‌کند که احتمالاً به‌دلیل این تبارشناسی رشته‌ای، در مطالعات اجرا همواره نگاه جانبدارانه‌ای به رویدادهای زنده و مقاومت در برابر گنجاندن رویدادهای رسانه‌ای‌شده وجود داشته است. در این فصل، صرفاً مطالبی که اسلندر در ویراست دوم کتاب «زنده بودن» مطرح کرده، به‌اجمال ارائه شده‌اند و با توجه به سال انتشار کتاب، خواننده از یافته‌های جدید اسلندر که در مقاله‌اش با عنوان «زنده بودن دیجیتال» (۲۰۱۲) به بحث گذاشته شده، بی‌بهره می‌ماند.

پال سندن[۲۱] در کتاب «زنده بودن در موسیقی مدرن: موزیسین‌ها، تکنولوژی و ادراک اجرا» (۲۰۱۳) به بررسی مفهوم زنده بودن در موسیقی مدرن پرداخته است. او به این نکته اشاره می‌کند که در قلمرو تکنولوژیکی و موسیقایی دائم‌التغییر کنونی، فهم اینکه چه ویژگی‌ای موجب می‌شود موسیقی، زنده قلمداد شود، بسیار دشوار و پیچیده است. این پیچیدگی، به‌ویژه زمانی شدت می‌یابد که به تبیین سنتی زنده بودن بیندیشیم که بر وفق آن، زنده بودن در تقابل با ضبط‌شده بودن، تقویت (آمپلی‌فای کردن) صدا و سایر روش‌های الکترونیکی به‌کاررفته در ساخت موسیقی قرار می‌گیرد. در این کتاب استدلال می‌شود که خود زنده بودن، از دل تنش‌های پویایی که در زمینه‌های موسیقایی رسانه‌ای‌شده نهفته‌اند، ظهور می‌کند؛ یعنی تنش‌های میان موسیقی به‌مثابهٔ نوعی بیان انسانی آکوستیک، و صدای موسیقایی به‌منزلهٔ چیزی که ازطریق یک دستگاه ایجاد می‌شود. نتیجهٔ مباحث این کتاب به‌طور اجمالی این است که در زمینهٔ موسیقی مدرن، زنده بودن یک وضعیت هستی‌شناختی ثابت نیست که در غیاب رسانش الکترونیکی وجود داشته باشد. تأکید بر این نکته که زنده بودن را نباید نوعی وضعیت هستی‌شناختی ثابت در نظر گرفت، همسو با یافته‌های اسلندر است که در پژوهش حاضر نیز مورد توجه قرار خواهد گرفت، اما تمرکز اصلی این کتاب صرفاً بر موسیقی مدرن است و چشم‌اندازهای چندگانه برای بررسی موضوع در نظر گرفته نشده‌اند.

کلودیا گئورگی[۲۲] در کتاب «زنده بودن روی صحنه: چالش‌های بینارسانه‌ای در تئاتر و اجرای انگلیسی معاصر» که در سال ۲۰۱۴ منتشر شده است، به این مسئله اشاره می‌کند که تئاتر، به‌طور سنتی، رسانه‌ای زنده قلمداد شده است، اما با توجه به رشد روزافزون رسانش در تئاتر و اجرای معاصر، مفهوم زنده بودن را نمی‌توان بدیهی فرض کرد. او در این کتاب جنبه‌های کلیدی‌ای نظیر ناپایداری[۲۳]، هم‌حضوری[۲۴]، پیش‌بینی‌ناپذیری[۲۵]، تعامل[۲۶] و بازنمایی رئالیستی[۲۷] را در ارتباط با مفهوم زنده بودن مورد واکاوی قرار می‌دهد. او نمونه‌های موردی خود را در این کتاب از آثار تعدادی از کمپانی‌ها و هنرمندان انگلیسی معاصر برگزیده است. پژوهش او به‌دلیل بهره‌گیری از مباحث نظری، در کنار بررسی نمونه‌های موردی، پژوهشی بسیار کاربردی است. در این کتاب، بااینکه اصطلاح زنده بودن در عنوان کتاب به چشم می‌خورد، نویسنده تعاریف سنتی این اصطلاح را مبنای کار خود قرار داده است و نیازی به بازتبیین این مفهوم حس نکرده است.

متیو ریزن[۲۸] و آنیه مول لیندلف[۲۹] در کتاب «تجربه کردن زنده بودن در اجرای معاصر (چشم‌اندازهای بینارشته‌ای)» (۲۰۱۶) از بحث‌های مرتبط با رابطهٔ میان امر زنده و امر رسانه‌ای‌شده فراتر می‌روند و تمرکز خود را بر فرایندهای تجربه کردن و ساختن قرار می‌دهند. این کتاب صرفاً به تئاتر و اجرا نمی‌پردازد و با بهره‌گیری از نمونه‌هایی از هنرهای مختلف نظیر تئاتر، موسیقی، رقص و هنر اجرا (پرفرمنس آرت)، رویکردی بینارشته‌ای اتخاذ می‌کند و بیش از اینکه دل‌مشغول ارائهٔ تبیینی از زنده بودن باشد، بر این مسئله تمرکز دارد که زنده بودن چرا و چگونه و برای چه کسی یا چه کسانی اهمیت دارد. این کتاب با تمرکز بر مفاهیم زنده بودن و رویداد بودن، آشکار می‌کند که رابطهٔ میان مخاطب و رویداد به‌ندرت رابطه‌ای منفرد و اغلب رابطه‌ای منعطف و چندگانه است.

مارن هارتمان[۳۰] و همکارانش در کتاب «زمان رسانه‌ای‌شده، چشم‌اندازهایی بر زمان در عصر دیجیتال» (۲۰۱۹) در فصل چهاردهم با عنوان «گفت‌وگویی درباب زنده بودن» با فلیپ اسلندر درمورد زنده بودن در عصر حاضر گفت‌وگو کرده‌اند. بنابراین، در این فصل صرفاً در قالب یک مصاحبه، شرحی اجمالی از نظرات اسلندر در این خصوص ارائه می‌شود و او بر این نکته تأکید می‌کند که این مفهوم نیازمند بازنگری مداوم است.

پژوهش حاضر ازاین‌جهت نوآورانه است که در پژوهش‌هایی که تاکنون انجام شده‌اند، زنده بودن در هنرها و زمینه‌های گوناگون مورد بررسی قرار گرفته است، اما هیچ‌یک از آن‌ها به‌طور مشخص بر نظرات فلن و اسلندر و احتمال لزوم بازنگری در آن‌ها متمرکز نبوده است.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی تطبیقی انجام شده است. اطلاعات موردنیاز این پژوهش با بهره‌گیری از منابع مکتوب به دست آمده‌اند. به‌دلیل اهمیت وارسی دقیق نظرات فلن و اسلندر و بازخوانی تطبیقی و مقایسهٔ آن‌ها، این روش برای پژوهش حاضر مناسب دیده شد تا شباهت‌ها و تفاوت‌های مباحث این دو نظریه‌پردازِ مطرح در حوزهٔ مطالعات اجرا آشکار شود. در ارائهٔ یافته‌های پژوهش، ابتدا نظریه‌های هریک از این افراد به‌صورت مجزا مورد بررسی قرار گرفته‌اند و در بطن این بررسی‌ها به شباهت‌ها و تفاوت‌ها و نیز لزوم ارزیابی مجدد این دیدگاه‌ها پرداخته شده و در نتیجه‌گیری، یافته‌های پژوهش ارائه شده است.

زنده بودن از منظر پگی فلن

همان‌طور که در مقدمه اشاره شد، پگی فلن از نظریه‌پردازان مدافع دیدگاه هستی‌شناختی دربارهٔ زنده بودن در اجرا قلمداد می‌شود. وجه اشتراک این نظریه‌پردازان این است که آن‌ها درمجموع، اجرای زنده نظیر تئاتر، رقص و امثال آن‌ها را دربرابر اجراهای رسانه‌ای‌شده و ضبط‌شده نظیر سینما و تلویزیون قرار می‌دهند و چنین تقابلی را برجسته می‌کنند. اصطلاحات کلیدی‌ای نظیر بی‌واسطگی، ناپایداری و ناپدیدشدگی در مباحث نظریه‌پردازانِ متمرکز بر هستی‌شناسی اجرا مشترک است و حتی گاه در مباحث آن‌ها «زنده» در تقابل با «مرده» قرار می‌گیرد. البته باید در نظر داشته باشیم که فلن اظهارات خود را در اثری ارائه می‌دهد که از کتاب‌های تأثیرگذار و نشانگر در حوزهٔ مطالعات اجراست و هنگامی که این کتاب در دههٔ ۱۹۹۰ به نگارش درآمد، رویکرد نوین و متفاوتی را به مطالعات اجرا ارائه داد که تا آن زمان تحت سیطرهٔ مباحث شکنر و ویکتور ترنر[۳۱] بود.

فلن در این کتاب به‌طورکلی سیاست اجرایی عملی و مؤثر در تصاویر، نقاشی‌ها، فیلم، تئاتر و هنر اجرا را تحلیل و بررسی می‌کند. به باور او، تنها حیات اجرا در اکنون است. اجرا نمی‌تواند ذخیره، ضبط یا مستندسازی شود یا در چرخهٔ انتشار بازنماییِ بازنمودها مشارکت کند. به‌مجرد اینکه چنین چیزی رخ دهد، به چیزی غیر از اجرا بدل می‌شود. درواقع می‌توان گفت، اجرا ازطریق ناپدید شدن به خودش بدل می‌شود (Phelan, 1993: 146). ازاین‌قرار، اجرا طی مدت‌زمانی رخ می‌دهد که تکرار نخواهد شد. ممکن است بار دیگر اجرا شود، اما این تکرار، خود موجب می‌شود آن به چیز متفاوتی بدل شود. بنابراین، مستندسازیِ یک اجرا صرفاً محرکی برای حافظه است؛ به این معنی که خاطرهٔ آن اجرا را احضار می‌کند. فلن که تقریر دریدا را به نحو متفاوتی بازگو می‌کند، بر این باور است که «تئاتر به‌طور مداوم، ناپدیدشدگیِ به اجرا درآمدن خود را نشان می‌دهد». دریدا پیش‌تر نوشته بود: «تئاتر همواره از ناپدید شدن خویش زاده می‌شود» (Derrida, 1978: 233).

فلن با تأکید بر بازتولیدناپذیری رویداد اجرا و اینکه اجرا ازطریق ناپدید شدن به خود بدل می‌شود، این فرض را به میان می‌آورد که در این معنا، اجرای اصیلی وجود ندارد، زیرا هیچ‌گاه یک کپی از آن وجود نخواهد داشت. طبق استدلال فلن، اجرا به‌محض پایان یافتن، ناپدید می‌شود. اگرچه ممکن است در خاطرات فردیِ مخاطبان وجود داشته باشد، در معنای فیزیکی و جسمانی دیگر حضور ندارد. بنابراین، کاملاً روشن است که فلن هنگام نظریه‌پردازی اجرا، توجه خاصی به مفهوم حضور، به‌ویژه حضور ابژه‌ها و بدن‌های ملموس در یک فضای فیزیکی دارد. در تئاتر، اجرا و هنرهای بصری، تجربهٔ حضور غالباً با مواجهه و درک تفاوت و ارتباط با یک چیز یا یک فرد و نیز مواجههٔ غریب فرد با حسی که دربارهٔ خود دارد، تداعی شده است (Giannachi et al, 2012: 1). به باور فلن، واقعیت اجرا در گرو حضور موجودات رؤیت‌پذیر و شنودپذیری است که در کنش آن اجرا مشارکت می‌کنند. می‌توان گفت، به باور فلن، درمجموع زنده بودن تنها هنگامی وجود دارد که هیچ رسانشی در کار نیست؛ هنگامی که با موقعیتی در «اینجا و اکنون» مواجه هستیم و زنده بودن صرفاً در گرو حضور بدن اندام‌وار یا ارگانیک اجراگر است. ازاین‌قرار، فلن این وضعیت را وضعیت هستی‌شناختی برای وجود یک اجرا قلمداد می‌کند: «اجرا ازطریق حضور بدن‌های زنده، امر زنده را درگیر و دخیل می‌کند» (Phelan, 1996: 148). اجرا در همان لحظهٔ تحقق، از جانب مخاطبان تجربه می‌شود، «اما در حافظه ناپدید می‌شود؛ در قلمرو رؤیت‌ناپذیری و امر ناخودآگاه که در آن از نظارت و کنترل می‌گریزد» (Ibid). فلن به این نکته اشاره می‌کند که دنیای رسانه‌ای‌شده اهمیت چندانی برای لحظهٔ اجرا قائل نیست، زیرا این لحظه از اجرا، با تکنولوژی‌های بازتولیدی دوام و بقا می‌یابد. درحقیقت، فلن استقلال اجرا از بازتولید انبوه را به‌لحاظ تکنولوژیک، اقتصادی و زبان‌شناختی، مهم‌ترین نقطهٔ قوت آن می‌داند.

تأکید فلن بر «اینجا و اکنون» در تبیین زنده بودن و پیوند میان زنده بودنِ اجرای زنده و اینکه چگونه اجراگران و تماشاگران زنده، چارچوبی فضایی ـ زمانی را در اشتراک دارند، مضمون آشنا و تکرارشونده‌ای در مطالعات تئاتر و اجراست. برای مثال، اریکا فیشر لیشته[۳۲] رابطهٔ تماشاگر ـ اجراگر را نوعی «حلقهٔ بازخورد اتوپویتیک (خودنوگر)»[۳۳] مطرح می‌کند که نشانگر سازوکار کشاندن مخاطب به همکاری و

مشارکت در خلق یک رویداد تئاتری است که صرفاً تا حدی ازپیش‌تعیین‌شده است و در آن اجراگران و تماشاگران با هم همکاری می‌کنند. به باور او، هرآنچه بازیگران انجام می‌دهند، پاسخی را از تماشاگران برمی‌انگیزد که بر کل اجرا تأثیر می‌نهد. در این معنا، اجراها به‌واسطهٔ یک حلقهٔ بازخورد خودارجاع‌گر و همواره درحال‌تغییر خلق می‌شوند و تعین می‌یابند. ازاین‌قرار، اجرا تا حدی پیش‌بینی‌ناپذیر و خودانگیخته باقی می‌ماند (Fischer- Lichte, 2008: 28). بدین‌سان، اشارهٔ فیشر لیشته به هم‌زمانی و حضور یک حلقهٔ بازخورد آنی، بر دوگانگی میان اجرای زنده (به‌عنوان رویدادی زنده) و اجرایی که با تکنولوژی رسانه‌ای شده (به‌عنوان رویدادی غیرزنده) تأکید دارد.

بااینکه استدلال‌های فلن به حضور و رؤیت‌پذیری در هنر اجرای سیاسی‌شده مرتبط‌اند، این استدلال‌ها مبنای مناسبی را برای بررسی زنده بودن از منظر طیف گسترده‌ای از نظریه‌پردازان شکل می‌دهند. از مباحث فلن چنین برمی‌آید که او امر زنده را اصیل و مقدم بر بازتولید و مقاوم در برابر آن می‌شمرد و این موضعی است که چنانچه در ادامه شرح داده خواهد شد، اسلندر به مخالفت با آن پرداخته است، اما باید در نظر داشته باشیم، موضعی که فلن اختیار کرده، بسیار پیچیده‌تر از آن است که در ظاهر به نظر می‌رسد. برای مثال، می‌توان چنین تعبیری ارائه داد که برخلاف آنچه به‌طور معمول به او نسبت داده می‌شود، او تبیین اجرا را به‌طور مشخص برمبنای مفهوم زنده بودن بنا نمی‌نهد و مباحثی که درخصوص حضور ارائه می‌دهد، صرفاً به نوعی تقابل دوگانه میان اجراهای زنده و ضبط‌شده مربوط نمی‌شوند. او برخلاف شکنر که به قدرت اجرا برای «ابداع» امر واقعی باور دارد، قصد دارد نشان دهد چگونه اجرا به «امکان‌ناپذیری دیدن یا فراچنگ آوردن امر واقعی در هر جا و هر زمان اذعان داشته و سعی می‌کند با آن مواجه شود، نه به این معنی که امر واقعی وجود ندارد، بلکه به این معنی که نمی‌توان آن را دید یا فراچنگ آورد» (Phelan, 1993: 192). تحلیل پاور از مباحث فلن این است که از نظر فلن، اجرای زنده، لزوماً واقعی‌تر و اصیل‌تر از اجرای ضبط‌شده نیست، اما چنین اجرایی توان بالقوه‌ای را برای برجسته کردن وضعیت مسئله‌انگیز امر واقعی در عصری رسانه‌ای‌شده فراهم می‌کند (Power, 2008: 170).

فلن در سال ۲۰۰۸، در مصاحبه‌ای، در پاسخ به نقدهای مطرح‌شده دربارهٔ مواضعش درخصوص هستی‌شناسی اجرا چنین استدلال کرد که امروزه شاهد ویدئوستریمینگ‌ها[۳۴]، وب‌کست‌ها[۳۵] و انواع مختلف رسانه‌ها هستیم که قادرند رویدادهای زنده را ضبط کنند و انتشار دهند. آن‌ها می‌توانند به ما چیزی ارائه دهند که شباهت نزدیکی به رویداد زنده دارد، اما اجرای زنده نیست. فلن در این مصاحبه این رسانه‌ها را سودمند و جذاب دانسته و تأکید می‌کند که او به‌هیچ‌روی مخالف استفاده از آن‌ها نیست، اما کماکان اصرار دارد که اجرای زنده، یک فرم هنری بسیار جذاب است، ازآن‌رو که در آن این احتمال وجود دارد که هم اجراگر و هم تماشاگر در طی رویداد دگرگونی یابند. فلن در ادامه شرح می‌دهد که به باور او، هرچند تماشاگران هنگام تماشای فیلم یا ویدئوستریمینگ ممکن است تجربیات مهم و معناداری را از سر بگذرانند، چنین تجربه‌ای از نظر او همواره از جذابیت کمتری برخوردار است، چراکه در فیلم یا هرگونه اجرای ازپیش‌ضبط‌شده، واکنش تماشاگر نمی‌تواند تغییری در اجرا ایجاد کند و در این معنای بنیادین، چنین بازنمودهایی همواره نسبت‌به واکنش دیگری بی‌تفاوت هستند. ازاین‌قرار، به عقیدهٔ فلن، توان بالقوهٔ رویداد برای دگرگون شدن از جانب افرادی که در آن مشارکت می‌کنند، موجب می‌شود اجرای زنده از جذابیت بیشتری برخوردار باشد و مفهوم زنده بودن در اینجا این‌گونه اهمیت و معنا می‌یابد. هرچند فلن به این مسئله اذعان دارد که این توان بالقوه در بسیاری از اجراهای زنده تحقق نمی‌یابد، این وعدهٔ اغواگر امکان دگرگونی متقابل است که اهمیت بسیاری دارد (Smith, 2005: 135- 136). با بررسی دقیق استدلال فلن درخصوص متفاوت بودن اجراهای زنده و بی‌واسطه با اجراهایی که با تکنولوژی رسانه‌ای شده‌اند، به این نکته پی می‌بریم که مبنای استدلال او این است که رابطهٔ میان تماشاگر و اجراگر رابطه‌ای مبتنی بر ارتباط متقابل آنی است. درنتیجه، به‌سرعت روشن می‌شود گرچه او به زعم خود تصور می‌کند به نقدهای مطرح‌شده به نظراتش پاسخ می‌گوید، اما این موضوع مهم را نادیده می‌گیرد که آنچه دوقطبی‌سازی او را مسئله‌انگیز می‌کند، تجلی ترکیب‌هایی نظیر اجراهای سایبری یا چندرسانه‌ای است. بنابراین، به‌نحو پارادکس‌گونه‌ای، انکار فلن اساساً صرفاً بازگو کردن دیدگاه هستی‌شناختی اولیهٔ اوست. بااین‌حال، نباید از نظر دور داشت که تمایز هستی‌شناختی دو مقوله را نمی‌توان به‌کلی نادیده گرفت، بلکه می‌توان با واکاوی بیشتر به نتایج سودمندتری دست یافت. برای مثال، اگر تقابل امر زنده با امر رسانه‌ای‌شده موردنظر باشد، حتی می‌توان گفت پیش از ظهور تکنولوژی‌های پیشرفته و اجراهای دیجیتال نوین، کاربرد میکروفن یا تجهیزات سادهٔ دیگر در اجراهایی که غالباً اجرای زنده محسوب می‌شدند، نوعی رسانش محسوب می‌شود. بنابراین، یافتن اجرایی که فاقد هرگونه رسانشی باشد، کار دشواری است. همچنین، در سال‌های اخیر، با ظهور فرم‌های نوین اجرایی و اجراهای بینارسانه‌ای، تأکید

بر این تقابل چندان کارآمد جلوه نمی‌کند، به‌ویژه ازآن‌رو که در بسیاری از اجراها تعاملات انسان ـ ماشین یا بهره‌گیری از تمهیدات سینمای زنده که در آن روی صحنه و در زمان واقعی درمقابل چشم تماشاگران از تمهیدات سینمایی و ضبط ویدئویی استفاده می‌شود، به‌کلی مرزبندی‌های شفاف و قاطع میان امر زنده و امر رسانه‌ای‌شده را مخدوش کرده‌اند.

زنده بودن از منظر فلیپ اسلندر

فلیپ اسلندر در سال ۱۹۹۹ با نگارش کتابی با عنوان «زنده بودن: اجرا در فرهنگی رسانه‌ای‌شده» که به‌طور خاص به زنده بودن اختصاص داشت، به‌طور جدی به جرگهٔ نظریه‌پردازان در این حوزه پیوست و در سال ۲۰۰۸ نسخهٔ بازنگری‌شدهٔ این کتاب را منتشر کرد. او نخستین مثال‌های کاربرد واژهٔ زنده در ارتباط با اجرا در دیکشنری آکسفورد را در سال ۱۹۳۴ ردیابی می‌کند که بسیار بعدتر از ظهور تکنولوژی‌های ضبط صدا در دههٔ ۱۸۹۰ و توسعهٔ سیستم‌های پخش در دههٔ ۱۹۲۰ است (Auslander, 2008: 58) و با بررسی سه اسلوب اجرای زنده، اجرای رسانه‌ای‌شدهٔ ضبط‌شده (مانند گرامافون) و اجرای رسانه‌ای‌شده‌ای که نه زنده است و نه ضبط‌شده (مانند رادیو) و واکاوی نحوهٔ دریافت و ارزیابی آن‌ها از جانب مخاطبان، ظهور مفهوم «زنده» را با ابداع گرامافون در دههٔ ۱۸۸۰ و ظهور اصطلاح «زنده» را با ابداع رادیو در دههٔ ۱۸۹۰ مرتبط می‌داند. او معتقد است اجراهای زنده و ضبط‌شده در عصر گرامافون به‌عنوان تجربیات دوگانه، اما مکمل یکدیگر همزیستی داشته‌اند، اما ظهور رادیو این رابطهٔ مبتنی بر مکمل بودن را به چالش طلبید. او توجه ما را به این نکتهٔ مهم جلب می‌کند که هنگام بررسی مفهوم زنده بودن باید در نظر داشته باشیم که مفهوم تجربهٔ زنده با در نظر گرفتن تغییرات تکنولوژیک در طول زمان تغییر می‌کند، درنتیجه این مفهوم می‌تواند تاریخمند باشد. به باور اسلندر، توجه به تاریخمندی نمایان می‌کند که زنده بودن وضعیتی نیست که به‌لحاظ هستی‌شناختی تبیین شده باشد، بلکه تحت‌تأثیر متغیرهای رسانه‌ای شدن است که به‌لحاظ تاریخی پیوسته در حال تغییرند. پیشرفت و توسعهٔ تکنولوژی، به‌ویژه تکنولوژی‌های مرتبط با ضبط، موجب شده درک بازنمایی‌های موجود به‌عنوان امور زنده نه‌تنها امکان‌پذیر شوند، بلکه ضروری جلوه کنند. او یادآور می‌شود پیش از هر چیز باید در نظر داشته باشیم، قبل از اینکه رسانش در قالب ضبط صدا و فیلم مطرح شود، مواجههٔ مخاطبان با اجرا به نحوی بود که ما امروزه آن را «زنده» می‌نامیم. بااین‌حال، در آن زمان کاربرد این واژه بی‌معنا بود، ازآن‌رو که «زنده» تنها هنگامی معنادار می‌شود که آن را در تقابل با واژه‌ای نظیر «رسانه‌ای‌شده» در نظر بگیریم و پیش از ظهور تکنولوژی‌هایی مانند ضبط صدا و تصویر متحرک، شاید نیاز جدی به در نظر گرفتن مقوله‌ای با عنوان اجرای زنده حس نمی‌شد و بدین‌سان نتیجه می‌گیرد که در این معنا، امر زنده بر امر رسانه‌ای‌شده تقدم و درنتیجه ارجحیت ندارد. مباحث اسلندر توجه ما را به این نکته معطوف می‌کنند که تاریخ اجرای زنده پیوند نزدیکی با تاریخ رسانه‌های ضبط‌شده دارد و چیزی حدود ۱۰۰ تا ۱۵۰ سال گذشته را در بر می‌گیرد. برمبنای چنین تاریخچه‌ای کاملاً مشخص است که واژهٔ زنده برای تعریف و تبیین ویژگی‌های درونیِ ذاتی اجرا به کار نمی‌رود که آن را از فرم‌های رسانه‌ای‌نشده مجزا می‌کنند، بلکه درواقع اصطلاحی است که به‌لحاظ تاریخی مشروط است.

اسلندر پرورش و بالندگی تاریخی مفهوم زنده بودن را بدین شرح ترسیم می‌کند: نخست، زنده بودن کلاسیک که در فرم‌های فرهنگی تئاتر، کنسرت، رقص و ورزش نمود یافته و وجوه مشخصهٔ آن هم‌حضوری جسمانی اجراگران و مخاطبان، هم‌زمانی تولید و دریافت و تجربه در لحظه است. دوم، پخش زنده که در رادیو، تلویزیون و امثال آن نمود می‌یابد و وجوه مشخصهٔ آن هم‌زمانی تولید و دریافت و تجربهٔ رویداد هنگام رخ دادن آن است. سوم، ضبط زنده که در سی‌دی، فیلم، دی‌وی‌دی و امثال آن نمود یافته و وجوه مشخصهٔ آن شکاف زمانی میان تولید و دریافت و امکان تکرار بی‌نهایت است. چهارم، زنده بودن اینترنتی که در رسانه‌های مبتنی بر اینترنت نمودار شده و وجه مشخصهٔ آن حس هم‌حضوری در میان کاربران است. پنجم، زنده بودن اجتماعی که در تلفن‌های همراه تجلی یافته و با حس ارتباط با دیگران مشخص می‌شود و درنهایت، هنگامی که وب‌سایت «شروع به کار می‌کند یا به‌صورت زنده دسترس‌پذیر می‌شود»[۳۶] که درمورد وب‌سایت‌ها، رسانه‌های تعاملی، چت‌بات‌ها[۳۷] و غیره به کار رفته و ویژگی اصلی آن بازخورد و تعامل میان تکنولوژی و کاربر است (Auslander, 2008: 61).

یکی از مهم‌ترین تأثیرات مباحث اسلندر، به پرسش کشیدن فرض‌های نادرستی است که به باور او داوری‌های ارزشی مرتبط با زنده بودن بر آن‌ها مبتنی بودند. برای مثال، این فرض که نوعی انرژی خاص میان اجراگران و تماشاگران وجود دارد و اینکه اجرای زنده به‌طور خودکار، قسمی «اجتماع» برقرار می‌کند، خواه در میان مخاطبان یا میان تماشاگران و اجراگران. همچنین، در چنین فرض‌هایی ارزش فرهنگی‌ای که به اصالت داده می‌شود، با بودن در حضور اجراگر مرتبط است. اگرچه چنین نگرشی به معنای انکار کلی این مسئله

نیست که ممکن است تجربهٔ تماشاگر از تماشای یک اجرا را بتوان به چنین شیوه‌هایی توصیف کرد، اسلندر قصد دارد توجه ما را به این نکته معطوف کند که فهم ما از اینکه درک و دریافتمان از اجرای زنده به طرز چشمگیری به‌واسطهٔ رسانه‌ای شدن حاصل شده و در واکنش به نوآوری‌های تکنولوژیک متغیر، به‌طور مداوم تغییر می‌کند، موجب می‌شود هرگونه داوری ارزشی مبتنی بر هستی‌شناسی زنده بودن غیرقابل‌دفاع شود. آن‌گاه دریافت‌های سنتی ذات‌باورانه در تقابل با تجربیات زیستهٔ ما قرار می‌گیرند که دربردارندهٔ مواجهه‌های معنادار، انسانی و واقعی با حضور انسانی و زنده بودن ازطریق رسانه‌های دیجیتال و مواد ضبط‌شده است.

به باور او فلن با این تقریر که «تنها حیات اجرا در لحظهٔ اکنون است» سعی داشت تئاتر و به‌طورکلی اجرا را به خاستگاه زنده‌اش برگرداند و نیز وضعیت و جایگاه هستی‌شناختی آن را به‌عنوان امر و رویدادی زنده بازتأیید کند. اسلندر، در تقابل با نظر فلن، استدلال می‌کند که به‌لحاظ تاریخی، امر زنده، نوعی تأثیر و نتیجهٔ رسانه‌ای شدن است و نه عکس آن. این استدلال‌ها اسلندر را به این نتیجه رهنمون می‌سازند که تمرکز بر تبیین زنده بودن برمبنای ویژگی‌هایی که صرفاً در خود اجرا یافت می‌شوند و در تقابل قرار دادن امر زنده و امر رسانه‌ای‌شده بر این مبنا ممکن است گمراه‌کننده باشد. بنابراین، او تأکید می‌کند به‌جای اینکه در پی آن باشیم تا زنده بودن را در درون اجرا بیابیم، باید به بررسی دقیق رابطه‌های خاص و ممکن میان اجرا و مخاطب تمرکز کنیم. به بیان دیگر، باید توجه خود را از زنده بودن برگرفته و بر تجربه کردن به‌صورت زنده معطوف کنیم. بدیهی است چنین رویکردی، بنیان تبیین‌های مبتنی بر هستی‌شناسی زنده بودن را دچار تزلزل می‌کند.

اسلندر بر این باور است که زمینهٔ اجرای تئاتری موجب می‌شود چنین اجرایی منحصربه‌فرد و درنتیجه «زنده» شود. برای مثال، به عقیدهٔ او واکنش تک‌تک تماشاگران ممکن است در چنین فرایندی نقش داشته باشد. بدین‌سان او تقابل دوقطبی میان اجرای زنده به‌عنوان رویدادی متغیر و درنتیجه زنده و اجرای رسانه‌ای‌شده به‌عنوان رویدادی غیرزنده را به پرسش می‌کشد. او در جستاری مرتبط، با عنوان «زنده از سایبرسپیس»[۳۸] (۲۰۰۲) که چند سال پس از انتشار ویراست اول کتابش منتشر شد، این بحث را بسط داد و چنین استدلال کرد که مفهوم زنده بودن با تغییرات تکنولوژیک ارتباط نزدیکی دارد. او در این جستار، اجرای «چت‌بات‌های اینترنتی» مجازی را بررسی می‌کند و نتیجه می‌گیرد که اجرای آن‌ها «این ایده را که اجرای زنده یک فعالیت مشخصاً انسانی است، به پرسش می‌کشد، محوریت حضور زنده و ارگانیک انسان‌ها را در تجربهٔ اجرای زنده برمی‌اندازد و اهمیت اگزیستانسیالی را که به اجرای زنده نسبت داده می‌شود، مورد تردید قرار می‌دهد» (Auslander, 2002: 19). حضور ربات‌ها به‌عنوان بازیگر روی صحنه نیز تأکید بر حضور انسانی زندهٔ بازیگر را به معارضه می‌طلبد.

درمجموع، اسلندر با به پرسش کشیدن دوگانگی امر زنده و امر رسانه‌ای‌شده، بر این مسئله تأکید می‌کند که ارتباط میان فرم‌های زنده و فرم‌های رسانه‌ای‌شده و معنای زنده بودن باید برمبنای تاریخمند و مشروط بودن و نه براساس تفاوت‌های تغییرناپذیر میان آن‌ها فهم شوند. برمبنای چنین فهمی، تبیین ماهیت زنده بودن در طول زمان، در واکنش به تغییرات تکنولوژیک تغییر می‌کند. لازم به ذکر است، در کنار اسلندر نظریه‌پردازان دیگری نیز به این مسئله اشاره کرده‌اند که با گذشت زمان، واژهٔ «زنده» برای توصیف موقعیت‌های اجرایی به کار می‌رود که لزوماً هم‌حضوری اجراگران و مخاطبان به‌لحاظ جسمانی و زمانی را به‌همراه ندارند (Hartmann, 2019: 286). به باور اسلندر، به‌ویژه هنگامی که دربارهٔ رابطهٔ میان اجرای زنده و سیطرهٔ رسانش در عصر حاضر سخن می‌گوییم، تعاریف سنتی و تداعی‌های ملازم آن‌ها و باورهایی از این قبیل که اجراگران در تئاتر به «جادوی تئاتر زنده» متوسل می‌شوند، موجب به وجود آمدن تقابل دوگانهٔ «امر زنده» و «امر رسانه‌ای‌شده» می‌شوند که تقابلی کاملاً فروکاهنده است. او بدین‌سان دریافت‌های متعارف از زنده بودن را که رویداد زنده را به‌عنوان رویدادی «واقعی» و رویدادهای رسانه‌ای‌شده را «ثانویه» و «بازنمایی‌های مصنوعی امر واقعی» قلمداد می‌کنند، به معارضه می‌طلبد و به واکاوی این مسئله می‌پردازد که تئاتر و اجرا به نحو فزاینده‌ای رسانه‌ای شده‌اند. ازاین‌قرار، او این فرض را به میان می‌آورد که هیچ تمایز هستی‌شناختی قاطع و مشخصی میان فرم‌های زنده و فرم‌های رسانه‌ای‌شده وجود ندارد. به باور او، مدل هستی‌شناختی برای تبیین زنده بودن، برجای‌مانده از تاریخچهٔ سنتی اصطلاح زنده بودن است و معتقد است نحوهٔ اندیشیدن هستی‌شناختی که شیوه‌ای نادرست است، در گذشته معتبر بوده و کارکرد داشته است، اما به این دلیل که معنای مفهوم «زنده» در طول زمان تغییر یافته است، این دیدگاه دیگر اعتباری ندارد و احتمالاً به‌دلیل فقدان پیچیدگی همچنان تداوم یافته و نزد عده‌ای مقبولیت و محبوبیت دارد.

اما در عصر دیجیتال مسائل بی‌شماری در این حوزه مطرح شده‌اند، ازآن‌رو که اجرای اینترنتی رویکرد متفاوت و خاصی از زنده بودن و حضور را می‌طلبد (Capece et al,

(Auslander, 2022: 84). اسلندر در سال ۲۰۱۲ مقاله‌ای با عنوان «زنده بودن دیجیتال: چشم‌اندازی تاریخی ـ فلسفی»[۳۹] به نگارش درآورد که همان‌طور که از عنوانش پیداست، در آن به مفهوم زنده بودن در عصر نوآوری‌های دیجیتال پرداخته و این نکته را برجسته می‌کند که آنچه به‌لحاظ فرهنگی زنده قلمداد می‌شود، با پیشرفت‌های تکنولوژیک در طول زمان تغییر می‌کند و نیازمند بازنگری است. او در مباحث جدید خود اصطلاحات نوظهور «پخش زنده» و «ضبط زنده» را که در پی فراگیری رادیو و تلویزیون رایج شدند مورد واکاوی قرار می‌دهد. پخش زنده ممکن است در سطح ظاهری، قسمی ناسازه‌گویی جلوه کند، اما درواقع چنین نیست. ممکن است طبق تعریف سنتی چنین به نظر برسد که پخش زنده صرفاً یکی از شرایط مقدماتی را تحقق می‌بخشد، یعنی اجراگران و مخاطبان صرفاً به‌لحاظ زمانی هم‌حضوری دارند، ازاین‌جهت که مخاطبان همچنان که اجرا روی می‌دهد شاهد آن هستند، اما شرط دیگری که در تعریف سنتی زنده بودن مطرح است، یعنی هم‌حضوری فضایی، تحقق نمی‌یابد. اصطلاح ضبط زنده نیز مانند پخش زنده در نگاه اول ممکن است نوعی تناقض‌گویی به نظر برسد و این پرسش را به ذهن آورد که چگونه ممکن است چیزی هم‌زمان هم ضبط‌شده باشد و هم زنده! در این وضعیت، مخاطبان نه یک قاب زمانی را با اجراگران در اشتراک دارند و نه یک موقعیت جسمانی را و درواقع آن‌ها اجرا را بعدها و در یک مکان متفاوت با مکانی که نخستین بار در آن روی داده است، تجربه می‌کنند، اما این مفهوم امروزه مفهومی بسیار متداول است و شگفتی برنمی‌انگیزد (Auslander, 2012: 5). کاربرد این اصطلاحات این فرض را به میان می‌آورد که با ورود تکنولوژی‌های نوپدید، تبیین چیزی که آن را زنده قلمداد می‌کنیم، تا حد زیادی از تعاریف اولیهٔ مفهوم زنده بودن فراتر رفته است. برای مثال، با ظهور تکنولوژی‌های جدید، زنده بودن نه‌تنها به ماهیت‌هایی که با ماشین یا دستگاه‌های مختلف به آن‌ها دسترسی می‌یابیم، بلکه به خود آن ماشین یا دستگاه نیز منسوب می‌شود. هنگامی که وب‌سایتی برای نخستین بار در دسترس کاربران قرار می‌گیرد، اصطلاحاً گفته می‌شود که این وب‌سایت «به‌صورت زنده در دسترس قرار می‌گیرد» (Auslander, 2008: 62). اسلندر در ویراست نخست کتابش، بر تلویزیون و نقش آن تأکید دارد و در جستارهای بعدی‌اش با بیان اینکه در ابتدا اینترنت و در ادامه تکنولوژی‌های پیشرفته در جای تلویزیون نشسته‌اند، بحث خود را بسط می‌دهد و تأکید می‌کند که زنده بودن با تجربهٔ مخاطب در ارتباط است و نه صرفاً با ویژگی‌های رویدادی که تجربه می‌شود، ضمن اینکه به‌خوبی آگاه است که چنین دریافتی به این معنی نیست که تکنولوژی عاملیت علّی در تجربهٔ زنده بودن دیجیتال دارد. او در ویراست سوم کتاب خود که در سال ۲۰۲۳ منتشر شده، به‌طور اجمالی به مسئلهٔ زنده بودن در زمان همه‌گیری کووید-۱۹ پرداخته و شرح می‌دهد که در این دوران، به این دلیل که در عمل، به صحنه بردن اجرای زنده امکان‌پذیر نبوده، دیگر مسئلهٔ تقابل یا ارتباط اجرای زنده و اجرای ضبط‌شده یا رسانه‌ای‌شده اهمیت چندانی نداشته، بلکه تقابل دیگری در کار بوده است. بنابراین، درمجموع می‌توان گفت، زنده بودن را می‌توان صرفاً ازطریق تقابل با یک «دیگری» ادراک یا تجربه کرد. پیش از همه‌گیری کووید-۱۹، رسانه‌های ضبط‌شده، «دیگری» محسوب می‌شدند، درحالی‌که در دوران همه‌گیری، زنده بودن در تقابل با غیاب خود از تجربهٔ فرهنگی، رؤیت‌پذیر می‌شد (Auslander, 2023: 62).

نکتهٔ مهمی که درمورد اجراهای دیجیتال وجود دارد، تبیین نوینی از مفهوم فضا است؛ بدین معنا که اینترنت و رسانه‌های نوین، فضای اجرایی کاملاً جدیدی را خلق می‌کنند که نیازی نیست فرد به‌صورت فیزیکی یا جسمانی به‌عنوان اجراگر در آن حضور داشته باشد. بنابراین، هم‌حضوری جسمانی اجراگر و تماشاگر ممکن است در زمان واقعی، اما در فضایی خلق‌شده با امکانات نوین تکنولوژیک فراهم شود؛ بدین معنا که لزوماً اجراگر و تماشاگر هوای واحدی را تنفس نمی‌کنند، اما در فضای مجازیِ واحدی حضور دارند. با این وصف، می‌توان گفت، هم‌حضوری جسمانی در زمان و فضایی واحد در بسیاری از اجراهای دیجیتال و مجازی رخ می‌دهد، اما در این اجراها معنای فضا با معنای سنتی و متعارف آن تفاوت دارد. برای مثال، هنگامی که تماشاگری به‌صورت آنلاین یا ازطریق یک اپلیکیشن با یک اجرا ارتباط برقرار می‌کند و در آن درگیر می‌شود، فضای جدیدی خلق می‌شود که اجراگر و تماشاگر ممکن است هم‌زمان در آن حضور داشته باشند، اما این فضای مشترک، فضایی مجازی است.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که پیش‌تر مطرح شد، پگی فلن با بیان اینکه زنده بودن اجرا به‌واسطهٔ بازتولیدناپذیری‌اش معنا می‌یابد و اجرا در بی‌واسطگیِ لحظه رخ می‌دهد، مدافع رویکرد هستی‌شناختی به زنده بودن در مطالعات اجراست. اسلندر، برخلاف فلن، بر این باور است که هیچ بنیاد هستی‌شناختی‌ای وجود ندارد که برمبنای آن فرد بتواند تمایزی میان اجرای زنده و فرم‌های اجرای رسانه‌ای‌شده که از تکنولوژی بهره می‌برند، برقرار سازد. او معتقد است که «امر زنده» و «امر رسانه‌ای‌شده» به‌لحاظ هستی‌شناختی در تقابل با یکدیگر نیستند، بلکه شرایط فرهنگی و تاریخی، تقابل آن‌ها را تعیین می‌کند. بنابراین، تبیین زنده بودن باید بر تاریخمندی آن مبتنی باشد. فلن، هنگام تبیین اجرا بر ناپدیدشدگی ناگزیر آن تأکید می‌کند، درحالی‌که اسلندر ضمن پذیرفتن ویژگی اجتناب‌ناپذیر ناپایدار بودن اجرا، تقابل دوگانهٔ میان امر زنده و رسانه‌ای‌شده را به‌سبب ناپایدار بودن، فروکاهنده قلمداد می‌کند. او بر این باور نیست که دیدگاه هستی‌شناختی به‌دلیل اتکا بر اصولی نادرست ممکن است متزلزل باشد، بلکه این امکان را که دوگانگی میان اجرای فاقد رسانش و اجرای رسانه‌ای‌شده برمبنای بنیادهای هستی‌شناختی پایه نهاده شده است رد می‌کند و با این باور که «اجرای زنده» و «اجرای رسانه‌ای‌شده» تفاوت‌های هستی‌شناختی دارند، مخالفت می‌ورزد. به باور اسلندر، در عصر حاضر، دیگر نمی‌توان زنده بودن را در قالب هم‌حضوری موجودات زندهٔ انسانی یا روابط جسمانی و زمانی تبیین کرد و تجربهٔ دریافت اجرا از جانب مخاطبان و پاسخ و واکنش وب‌سایت‌ها و دیگر ماهیت‌های مجازی در زمان واقعی به مخاطب/ کاربر، چنین تبیینی را مورد تردید قرار می‌دهد. تلاش اسلندر بر این است تا دوگانگی میان اجرای زنده (به‌عنوان رویدادی زنده) و اجرای رسانه‌ای‌شده (به‌عنوان اجرای ضبط‌شده) را با به پرسش کشیدن این تصور که درگیری بازیگران زنده ویژگی تبیین‌گر یا یکی از ویژگی‌های تبیین‌گری است که اجرای زنده را از اجرای رسانه‌ای‌شده جدا می‌کند، متزلزل کند، اما با بررسی عمیق مباحث فلن پی می‌بریم که تقلیل دادن مباحث فلن به تمرکز بر تقابلی دوگانه میان اجراهای زنده و اجراهای رسانه‌ای‌شده حق مطلب را دربارهٔ دیدگاه فلن ادا نمی‌کند. از سوی دیگر، با گسترش فرم‌های اجرایی نوین ترکیبی و بینارسانه‌ای، بدن‌های تکنولوژیک و ربات‌ها بر صحنه، تمایز شفاف میان امر زنده و امر رسانه‌ای‌شده و ارزش قائل شدن برای امر زنده چندان قابل‌دفاع نیست. درمجموع، می‌توان گفت، دیدگاه فلن به ما یادآوری می‌کند که تفاوت هستی‌شناختی امر زنده و امر رسانه‌ای‌شده، تفاوتی است که در اساس نمی‌توان آن را نادیده گرفت، اما تأکید بر تقابل این دو، با در نظر گرفتن اجراهای بینارسانه‌ای متأخر، چندان راهگشا نیست. از سوی دیگر، با تحولات تکنولوژیک در سال‌های اخیر، با بسط مفهوم فضا، می‌توان هم‌حضوری جسمانی اجراگر و مخاطب در زمان و فضای مشابه را در فضاهای نوینی که در اجراهای مجازی و دیجیتال خلق می‌شوند، یافت؛ بدین معنا که اینجا و اکنونِ موردنظر فلن که اسلندر آن را در اجراهای دیجیتال بی‌اعتبار می‌داند، با در نظر گرفتن تعریف نوین فضا و بسط مفهوم سنتی فضا، همچنان واجد معنا می‌شود. با عنایت به پیشرفت روزافزون تکنولوژی و خلق اجراهای بینارسانه‌ای نوین و نیز بهره‌گیری از هوش مصنوعی در اجراها، بررسی مفهوم زنده بودن در پرتو چنین تحولاتی می‌تواند موضوع پژوهش‌های آتی باشد.

پی‌نوشت

1. Martin Heidegger (1889- 1976)

فیلسوف آلمانی که آثارش بیشتر با پدیدارشناسی و اگزیستانسیالیسم مرتبط است.

2. Walter Benjamin (1892- 1940)

فیلسوف و نظریه‌پرداز انتقادی آلمانی.

3. Marshall McLuhan (1911- 1980)

نظریه‌پرداز کانادایی حوزهٔ ارتباطات که جملهٔ معروف او «رسانه، همان پیام است» تأثیر عمیقی بر مطالعات رسانه در سال‌های بعد نهاد.

4. Simulacra
5. Jean Baudrillard (1929- 2007)

جامعه‌شناس، فیلسوف و نظریه‌پرداز حوزهٔ مطالعات فرهنگی که بسیاری از نظریات موجود در جامعهٔ معاصر را به معارضه طلبید.

6. Susan Sontag (1993- 2004)

نویسنده، فیلسوف و فعال سیاسی امریکایی.

7. Michael Kirby
8. Matthew Causey
9. Johannes Birringer
10. Peggy Phelan
11. Philip Auslander
12. Steve Dixon
13. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction
14. Bill Nicholas
15. The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems
16. Richard Schechner
17. Noël Carroll
18. Liveness: Performance in a Mediatized Culture
19. The Cambridge Companion to Performance Studies
20. Tracy C. Davis
21. Paul Sanden
22. Claudia Georgi
23. Ephemerality
24. Co- presence
25. Unpredictability
26. Interaction
27. Realistic representation
28. Matthew Reason
29. Anja Molle Lindelof
30. Maren Hartmann
31. Victor Turner (1920- 1983)

انسان‌شناس فرهنگی بریتانیایی که بررسی‌های تطبیقی‌اش درخصوص آیین و اجرای فرهنگی، تأثیرات چشمگیری بر علوم اجتماعی و انسانی و هنرهای گوناگون داشت.

32. Erika Fischer- Lichte (1943)

نظریه‌پرداز مطرح آلمانی در حوزهٔ مطالعات تئاتر و اجرا.

33. Autopoietic feedback loop
34. Video streaming
35. Webcast
36. Go live
37. Chatbot
38. Live from Cyberspace
39. Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

- Auslander, Philip (2012). "Digital Liveness, A Historico- Philosophical Perspective", *Journal of Performance and Art*, (3), 3- 11, 2012.
- Auslander, Philip (2002). "Live from Cyberspace, or, I was sitting at my computer this guy appeared he thought I was a bot." *Performing Arts Journal* 70: 16- 21.
- Auslander, Philip (1999). **Liveness: Performance in a Mediatized Culture**. Routledge: London.
- Auslander, Philip (2008). **Liveness: Performance in a Mediatized Culture**. Routledge: London.
- Auslander, Philip (2023). **Liveness: Performance in a Mediatized Culture**. Routledge: London.
- Benjamin, Walter (1999) [1936]. **The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.** translated by Harry Zorn, London: Pimlico.
- Capece, Kendra Claire & Scorese, Patrick (2022). **Pandemic Performance: Resilience, Liveness, and Protest in Quarantine Times**. Routledge.
- Davis, Tracy C. (2008). **The Cambridge Companion to Performance Studies**. Cambridge.
- Derrida, Jacques (1978). **Writing and Difference**. Trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press.
- Dixon, Steve (2007). **Digital Performance**. The MIT Press.
- Fischer- Lichte, Erika (2008). **The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics**. Trans. Saskya Iris Jain, Abingdon: Routledge.
- Georgi, Claudia (2014). **Liveness on Stage: Intermedial Challenges in Contemporary British Theatre and Performance**. De Gruyter Mouton.
- Giannachi, Gabriella; Shanks, Michael & Kaye, Nick (2012). **Archaeologies of Presence**. Routledge.
- Hartmann, Maren; Prommer, Elizabeth; Deckner, Karin & Görland, Stephan O. (2019) **Mediated Time: Perspectives on Time in a Digital Age**. Palgrave Macmillan.
- Nicholas, Bill (1988). "The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems", *Screen 29*, no 1: 22- 46.
- Power, Cormac (2008). **Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre**. Rodopi, Amsterdam, New York.
- Phelan, Peggy (1993). **Unmarked: The Politics of Performance**. London, New York: Routledge.
- Reason, Matthew & Lindelof, Anja Molle. (2016). **Experiencing Liveness in Contemporary Performance**. Interdisciplinary Perspectives. Routledge.
- Sanden, Paul (2013). **Liveness in Modern Music, Musicians, Technology, and the Perception of Performance**. Routledge.
- Smith, Marquard, ed. (2005) **Stelarc: The Monograph. Electronic Culture: History, Theory, and Practice**. Cambridge, MA: MIT Press.

Received: 2023/03/18
Accepted: 2023/06/20

Exploring the Concept of Liveness in Performance Studies from the Perspective of Peggy Phelan and Philip Auslander

Narges Yazdi[*] Majid Fadaei[**] Nader Shayganfar[***]

Abstract

Liveness is one of the most important issues to consider in all arts in general and in performing arts in particular. In recent years, with the ever-increasing popularity of intermedial and multimedial features, it has assumed a new significance and the nature and definition of liveness has become the subject of much theoretical debate. Following this novel trend, numerous scholars and theorists have contributed to the vigorous debate on liveness. Liveness has been analyzed in various fields such as performance studies, media studies, film and television studies, sports studies, virtual studies and more. The present study, however, focuses on performance studies and media studies. In the wake of Peggy Phelan's observations in "Unmarked: The Politics of Performance" namely claiming that performance's only life is in the present as well as placing considerable emphasis on the fact that performance is ontologically ephemeral, numerous theorists contributed to advancing the discussion. Philip Auslander, initially determined to take issue with the ontological view, made an effort to investigate liveness taking innovations in digital and hybrid performances into consideration. Therefore, warning against solely attempting to locate liveness in the object of perception, he highlighted the role of spectator or audience. Recent innovations, however, proved these considerations insufficient too, since particularly during the COVID-19 pandemic the absence of live performance from cultural experience necessitated reassessment of previously agreed-upon statements. The present descriptive-analytical research which is conducted with a comparative approach aims to explore the theories of Phelan and Auslander regarding liveness. In this regard, an attempt is made to examine the ideas of both theorists and compare them in the light of recent findings in this field. The findings of this research indicate that Phelan's ontologically-based definition of liveness, though significant, might not prove practical considering recent innovations. On the other hand, Auslander's pronouncements, initially based on the historicity and contingency of liveness, at each stage, reflect the specific conditions of the case studies he chooses to investigate. Particularly if we consider the new definition of space, which is related to the space created in digital performances, the co-presence of performer and spectator in time and space can exist, albeit in a new sense of space.

Keywords: Liveness, Performance Art, Live Performance, Peggy Phelan, Philip Auslander

[*]Ph.D. Candidate in Research in Art, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Iran. *n.yazdi@art.ac.ir*

[**]Assistant Professor, Department of Photography, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Iran (Corresponding author). *m.fadaei@aui.ac.ir*

[***]Associate Professor, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Iran. *n.shayganfar@aui.ac.ir*