Archive of SID

تحلیل مفهوم زمان در پرفورمنس‌آرت بر اساس نظریات ژیل دلوز*

پویا پورکسمایی**
احمد نادعلیان***
محسن مراثی****

چکیده:

دلوز هنر را مجموعه‌ای از درک‌ها و تأثیرها می‌داند که هدف‌شان رهایی مخاطب است از کلیشه‌ها. پرفورمنس‌آرت نیز با رویکردش به مسائل اجتماعی در صدد بر هم زدن کلیشه‌هاست. اما هدف این مقاله پرداختن به مفهوم زمان به‌عنوان مؤلفه‌ای اساسی در آثار پرفورمنس‌آرت است برای پاسخ به این پرسش: چه قابلیتی در رویکرد هنرمند به این مؤلفه برای بیان مسائل اجتماعی نهفته است؟

در این پژوهش کیفی که به روشی توصیفی- تحلیلی انجام یافته مشخص گردید، دلوز با تأثیر از اندیشه برگسون زمان را امری کیفی و دیرند را زمان حقیقی می‌داند که در شدن مدام است. با تحلیل آثار شناخته‌شده پرفورمنس‌آرت که بر مؤلفه زمان تأکید داشته‌اند، به این نتیجه رسیدیم که هنرمند با قاب‌بندی اثرش مخاطب را متوجه دیرند و امر گشوده حیات ساخته و از این طریق او را به بازاندیشی در امور استعلایی برساخته توسط رژیم‌های حقیقت حاکم بر اجتماع فرا می‌خواند.

کلیدواژه‌ها: پرفورمنس‌آرت، زمان، دلوز، دیرند

*. این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان: «تبیین قابلیت‌های پرفورمنس آرت در بیان مسائل اجتماعی» است که به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشکده هنر دانشگاه شاهد انجام پذیرفته است.

**. دانشجوی دوره دکتری پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. Email: p.kasmaei2@gmail.com
***. استادیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. Email: Nadalian@yahoo.com
****. استادیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. Email: marasy@shahed.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه و روش تحقیق

ژیل دلوز[۱] فیلسوف پساساختارگرای فرانسوی با آن‌که درباره ادبیات، نقاشی، تئاتر و سینما کتاب و مقاله نوشته است به صورت مستقیم دربارهٔ آثار پرفورمنس‌آرت مطلبی ننوشته است، با این حال بعدها از اندیشه فلسفی او در تحلیل پرفورمنس‌آرت به ویژه درباره تحلیل رویکرد هنرمند به بدن، بهره برده‌اند. دلوز با بررسی نظریات هانری برگسون[۲] در کتابی که درباره او نوشته به روشن کردن نگاه خود به زمان می‌پردازد. هدف این مقاله بررسی مفهوم زمان و پاسخ به این پرسش است که چه قابلیتی در این مؤلفه آثار پرفورمنس‌آرت برای بیان مسائل اجتماعی نهفته است؟ در راستای پاسخ به این پرسش ابتدا به بررسی آرای دلوز پرداخته و سپس با بررسی تعاریف پرفورمنس‌آرت جایگاه زمان در شکل‌گیری آثار در این شاخه هنری را روشن می‌سازیم. در ادامه نیز با بررسی تعدادی از آثار شناخته شده پرفورمنس‌آرت، رویکرد هنرمند به مفهوم زمان در آن‌ها را مورد تحلیل قرار داده و نتایج اجتماعی چنین رویکردی را روشن می‌سازیم. پژوهش حاضر با روش کیفی و به شیوه توصیفی- تحلیلی صورت گرفته و با مبنا قرار دادن نظریات ژیل دلوز به تحلیل زمان در آثار مختلفی که به شیوه نمونه‌گیری نظری انتخاب شده می‌پردازد.

پیشینه پژوهش

به دلیل ویژگی میان‌رشته‌ای بودن این پژوهش از ذکر آثار متعدد که به اندیشه دلوز در زمینه‌های دیگر می‌پردازند و شماری از آن‌ها در فهرست منابع آمده است؛ خودداری کرده و بر موضوع زمان در پرفورمنس‌آرت تمرکز می‌کنیم. طبق بررسی‌های انجام شده؛ به طور خاص در زمینه تحلیل زمان در پرفورمنس‌آرت بر اساس نظریات دلوز تا کنون پژوهشی صورت نگرفته است. از پژوهش‌های هم‌راستا می‌توان به کتاب *راهبردهای آفرینش در پرفورمنس‌آرت*[۳] (۱۳۹۴) نوشته سید امید هاشمی اشاره کرد که در تحلیل رویکرد هنرمند به بدن در آثار پرفورمنس‌آرت از نظریات دلوز نیز بهره می‌برد، با این حال بحث مشخصی درباره زمان و نظریات دلوز درباره آن ندارد. لورا کال نیز در بخش دوم از نوشته‌ای دو بخشی در کتاب دلوز و پرفورمنس و در ادامه بخش اول نوشته که اثر متیو گولیش است، مقاله‌ای[۴] دارد که به بررسی آثار گروه اجرایی «گوت آیلند»[۵] و شیوه‌هایی که آن‌ها در رابطه با زمان در اجرا به کار می‌گیرند، پرداخته و در تحلیل این آثار از مفهوم زمان در اندیشه برگسون و دلوز بهره می‌برد، با این حال اجراهای مورد بررسی ایشان هر چند از تئاتر متعارف فاصله داشته و می‌توان آنها را در دسته تئاتر آوانگارد قرار داد، به طور مشخص پرفورمنس‌آرت نیستند؛ اما مبانی نظری به کار گرفته شده در آن مقاله با پژوهش حاضر مشترک است.

۱. چارچوب نظری پژوهش

۱-۱. دلوز و فلسفه

اندیشه و فلسفه دلوز را می‌توان در راستای تفکر هراکلیتی[۶] دانست که تأکید را بر صیرورت می‌گذارد و از پذیرش امر ثابت سر باز می‌زند. «ویژگی‌ای که ژیل دلوز را از متفکران فرانسوی معاصر خود متمایز می‌کند، بی‌توجهی عامدانهٔ او به آن سنت فلسفی مدرن است که می‌گوید هستی‌شناسی دیگر ممکن نیست» (پارسا، ۱۳۹۳: ۸۲). دلوز به‌عنوان متفکری پساساختارگرا به دو دیدگاه رایج دوران خود یعنی پدیدارشناسی و ساختارگرایی واکنش نشان می‌دهد. هر دو این دیدگاه‌ها عاملی بیرونی را برای شناخت خود چیزها معیار قرار می‌دهند. «از نظر پدیدارشناسی، چنین بنیانی همان تجربه بود، بدون هیچ پیش فرضی دربارهٔ این‌که چه کسی و یا چه چیزی تجربه را انجام می‌دهد. از نظر ساختارگرایی، شناخت لزوماً بر تجربه استوار نیست، بلکه بر ساختارهایی استوار است که تجربه را ممکن می‌سازد: همانند ساختار مفاهیم، زبان و یا نشانه‌ها» (کولبروک، ۱۳۹۳: ۳). دلوز با سر باز زدن از پذیرش هرگونه ساختار بسته در ارجاعش به زندگی مفهوم «کل گشوده»[۷] را مطرح می‌کند و هستی‌شناسی خود را بر اساس همین گشودگی بنا می‌کند. «اگر کل دست‌یافتنی نیست به خاطر گشودگی‌اش است، و برای اینکه طبیعت آن تغییر دائم است یا به وجود آوردن چیزی جدید و به طور خلاصه، پایا بودن» (Deleuze, 1986: 9). او حیات

www.SID.ir

Archive of SID

را در خلاقیت و گشودگی‌اش می‌فهمد. حیات از نظر او چیزی جز تفاوت[8] نیست. در این صورت دیگر نمی‌توان تفاوت را به زمینه‌ای از یکسانی و همانندی ارجاع داد بلکه «شباهت، همسانی، همانندی و تضاد نمی‌تواند چیزی جز تأثرات در نظر گرفته شود، نتایجی از تفاوتی پایه‌ای یا نظام پایه‌ای تفاوت‌ها. مطابق با این فرمول، تفاوت باید فورا وضعیت‌های متفاوت‌شونده را به یکدیگر ربط دهد» (Deleuze, 1994: 117). دلوز چنین برداشتی از تفاوت را همان حیات می‌داند. «می‌توان حیات را به مثابه تفاوت شهود کرد- نه حیات به‌عنوان چیزی که بعد تغییر می‌کند و متفاوت می‌شود بلکه حیات به مثابه قدرت تفاوت داشتن» (Colebrook, 2006: 1). نکته‌ای که دلوز در خوانشش از اندیشه اسپینوزا[9] مطرح می‌سازد، مفهوم درونماندگاری یا حلول[10] است. «درونماندگاری خالص در خودش است: در چیزی نیست و بر چیزی هم؛ به ابژه‌ای وابسته نیست . به سوژه‌ای نیز تعلق ندارد. در [اندیشه] اسپینوزا، درونماندگاری، درونماندگاری [عارض بر] جوهر نیست، بلکه جوهر و صورت‌ها در درونماندگاری هستند» (Deleuze, 2001: 26). یعنی در غیاب امر استعلایی[11] همه چیز در سطحی از درونماندگاری با هم در تعاملند. آنطور که خود دلوز می‌گوید: «امید به فعال‌سازی انحای جزئی با جوهر، یا حداقل تلقی جوهر در حکم یک سطح حلول که انحای جزئی در آن سطح عمل می‌کنند...» (راف، ۱۳۸۸: ۱۱).

یک ضلع هستی‌شناسی دلوز را برگسون تشکیل می‌دهد. «هستی‌شناسی دلوز زمانمند است؛ زمان در آن مفهومی نیست که به هستی اضافه شود و یا اینکه «هستی» در «ظرف زمان» قرار گیرد، بلکه هستی به خودی خود زمانمند است؛ «زمان» و «هستی» یکی هستند؛ این نکته اصلی برگسونیسم دلوز، و معنای اصلی «استمرار» است» (پارسا، ۱۳۹۳: ۸۵). پیش از برگسون و در آغاز مدرنیته کانت مسأله زمان را مطرح ساخته بود و تصور موجود دربارهٔ زمان دوری (همچون تکرار فصول) که از دیرباز در اندیشه بشر بود را کنار گذاشته و زمان خطی را مد نظر قرار داد. در واقع زمان حالا چیزی بود که باقی چیزها در آن به شکلی خطی قرار می‌گرفتند. نه تنها در این تلقی هستی چیزها و زمان از هم جدا بودند بلکه رابطه حال، گذشته و آینده نیز شکل دیگری می‌گرفتند. در آن تلقی حال لحظه‌ای واقعی و حاضر است که چیزها در آن حضور دارند و گذشته و آینده غایب و بی‌حضورند، چرا که چیزها در ظرف زمان خطی قرار می‌گیرند و هستی جدای خود را دارند. اما در اندیشه برگسون هیچ زمان ثابتی که زمان حال بنامیم وجود ندارد بلکه این حضوری انتزاعیست و ما تنها با استمرار سر و کار داریم و زمان چیزی نیست جز استمرار. «دو لحظه (از پی هم) در یکدیگر منقبض یا متراکم می‌شوند، از این رو وقتی یکی حاضر است دیگری هنوز ناپدید نشده است» (Deleuze, 1991: 51). همین تلقی متفاوت از زمان است که باعث می‌شود در اندیشه دلوز دیگر خاطره به‌عنوان چیزی متعلق به گذشته‌ای که اکنون حاضر نیست مد نظر قرار نگیرد. «در این تصور، «گذشته» آن چیزی که روی داده است و اکنون حضور ندارد، نیست؛ بلکه «گذشته» در استمراری که به حال منجر می‌شود حضور دارد؛ به عبارتی این «گذشته» است که «اکنون» شده است» (پارسا، ۱۳۹۳: ۸۵). تأکید دلوز بر تفاوت و تکثر است که رویکرد اجتماعی و سیاسی او را بر می‌سازد. عمده مباحث اجتماعی و سیاسی او در کار مشترک با فلیکس گتاری[12] به ویژه کتاب *هزار فلات: شیزوفرنی و سرمایه‌داری*[13] نمود می‌یابد. در این کتاب آن‌ها مفاهیم بر آمده از فلسفه دلوز را با مفاهیم جدید دیگری در راستای ضدیت با امر استعلایی سرمایه‌داری به کار می‌گیرند.

۲-۱. دلوز و هنر

یکی از مفاهیمی که دلوز در همکاری طولانی مدت با فلیکس گتاری خلق کرد و در فلسفه‌ورزی خود به کار برد ریزوم[14] بود. اشاره این مفهوم به گیاهانیست که به جای آن‌که در عمق ریشه بدهند در سطح و به صورت افقی ریشه دوانده و گیاهان دیگری را ایجاد می‌کنند. آن دو معتقد بودند که تفکر باید خصلتی ریزوماتیک داشته باشد و خود را بر پایه امری استعلایی قرار ندهد. «در کاربرد دلوز و گتاری از این اصطلاح، ریزوم مفهومی است که فرایندی از اندیشه شبکه‌ای، نسبی و متقاطع را

www.SID.ir

Archive of SID

طرح‌ریزی می‌کند و راهی است برای بودن بدون پیگیری ساختار یک طرح و نقشه به عنوان جوهری ثابت (D&G 1987:12; Colman, 2005: 231). دلوز ریزوماتیک بودن را نه خصلتی تنها برای تفکر که ویژگی هستی می‌داند و هنر را نیز از هستی جدا نمی‌داند. در تفکر او علم، فلسفه و هنر سه وسیله برای شناخت هستی نیستند چرا که هستی از آن‌ها جدا نیست فقط در هر کدام به شکلی بروز می‌یابد در علم سر و کارمان با شکلی از گزاره‌ها، در فلسفه با مفاهیم و در هنر با درک‌ها و تأثیرهاست. وقتی دلوز از درک و تأثیر در هنر سخن می‌گوید آن‌ها را در مفهومی جدا از ادراک و تاثر قرار می‌دهد. چرا که ادراک و تاثر به سوژه وابسته‌اند در حالی‌که درک و تأثیر رها از قلمرو سوژه و سوبژکتیویته‌اند. «دلوز و گتاری هنر را از طریقِ کارکرد و در نتیجه محصولاتش تعریف می‌کنند. هنر، توانایی آفریدنِ درک‌ها و تأثیرها و در یک کلام احساس است. هنرمند ترکیبی از درک‌ها و تأثیرها یا بلوکی از احساس‌ها را می‌آفریند: «اثر هنری هستنده‌ای از جنس احساس است و بس» (دلوز و گتاری، ۱۳۹۱: ۲۰۸؛ خدادادی ۱۳۹۳: ۲).

دلوز می‌گوید هنر ترکیب ریزوماتیک درک‌ها و تأثیرهاست که ما را از ادراکات و تأثرات زندگی ساخته شده بر پایه کلیشه‌ها فراتر می‌برد و احساسی دیگر در ما برمی‌انگیزد. «باید گفت هنرمندان کمتر در برابر آشوب (هستی) می‌جنگند تا در برابر کلیشه‌های عقیده. نقاش بر بومی خالی نقاشی نمی‌کشد، و نویسنده نیز بر صفحه‌ای سپید نمی‌نویسد، بلکه صفحه و بوم با کلیشه‌های از قبل موجود و مستقر پر شده‌اند که لازم است ابتدا پاک، تمیز، هموار و حتی تکه‌تکه شوند تا اجازه دهند هوای تازه‌ای از میان آشوب، تصویری برایمان بیاورد» (Deleuze&Guattari, 1994: 204). دلوز در کتابش درباره نقاشی‌های فرانسیس بیکن[15] به این می‌پردازد که چگونه بیکن با کاربرد رنگ و خط با روشی متفاوت و تمهیداتی چون منزوی کردن فیگور در راستای دوری از بازنمایی، ما را از ادراک و تأثر رها می‌کند و به درک و تأثیر می‌برد. او که پیشتر با تأثیر از نیچه[16] هستی را نیروهای در صیرورت دانسته بود اکنون این آثار را جلوه‌گر نیروها می‌داند. آثاری که ما را به دوری از کلیشه‌ها و امر واقع و توجه به «امکان امر واقع» فرا می‌خواند. در چنین دیدگاهیست که هنر نمایانگر شدن نیروها می‌شود، بدون آن‌که به هیچ شکلی از امر استعلایی تن دهد.

۳-۱. دلوز و اجرا

دلوز تنها یک مقاله دربارهٔ تئاتر دارد و آن هم مقاله‌ایست به نام «یک مانیفست کمتر»[17] که در آن به بررسی و تحلیل کار «کارملو بنه»[18] در تئاتر می‌پردازد و به طور خاص نمایش ریچارد سوم[19] او را مورد بررسی قرار می‌دهد. آنچه در کار بنه برای دلوز مهم است رویکرد بنه در پرداختش به اثر شکسپیر[20] است. از نظر او بنه اقدام به بازخوانی اثر نمی‌کند بلکه اثر او نقدیست بر متن شکسپیر. دلوز با پیگیری دو مفهوم حداقلی[21] و حداکثری[22] در زمینه هنر معتقد است کار بنه ساخت متنی حداقلی از متن حداکثری شکسپیر است. در اندیشه دلوز حداقل و حداکثر بودن ربطی به بزرگی و کوچکی گروه یا بیشتری و کمتری تعداد ندارد بلکه در سلسله مراتب یک نظام حاکم، گروهی با تعداد بیشتر می‌تواند در جایگاه حداقل قرار بگیرد چرا که در سلسله مراتب حاکم، آن گروه زیردست محسوب شده است. دلوز به دقت با تحلیل زبان، ژست و تمهیدات اجرایی بنه فرایند ساخت اجرایی حداقلی از متن ریچارد سوم را آشکار می‌سازد. از نظر او مؤلف حداقلی در میانه است که می‌تواند متنی بسازد برای تقاطع نیروها. «در میانه است که کسی شدن را می‌یابد، حرکت را، سرعت را، گردباد را. ... میانه نه تاریخی است، نه ازلی بلکه نابه‌هنگام است. یک مؤلف حداقلی دقیقاً این است: بدون آینده یا گذشته، او تنها در شدن است، در میانه و از این طریق است که او با زمان‌های دیگر و فضاهای دیگر ارتباط دارد» (Deleuze, 1993: 208). این نابه‌هنگامیست که باعث می‌شود اثر از نظام‌های طبقه‌بندی کننده عبور کند و علاوه بر تن ندادن به سرسپردگی‌شان، ما را متوجه آن‌ها ساخته و با تمهیدات اجرایی آن‌ها را به نقد بکشد. «این موقعیت در میانه بودن ارزشمند چیزی نیست جز کیفیت «در فرایند بودن» دائمی. وقتی متن با دیدی آگاهانه قطع عضو شده (جراحی شده) است،

www.SID.ir

Archive of SID

آثار هنرمندی حداکثری (مانند شکسپیر) دچار عدم تعادل می‌شود و فرآیند را افشا می‌کند» (Kowsar, 1986: 22). به‌عنوان نمونه در اثر بنه حذف شخصیت‌های دیگر و باقی گذاشتن ریچارد و شخصیت‌های زن نمایشنامه و به کارگیری تمهیداتی چون لکنت‌زنی در زبان شخصیت‌ها، استفاده از بازپخش صوتی[۲۳] و درگیری شخصیت‌ها با وسایل روی صحنه به‌عنوان موانع حرکتی و همچنین به کار بردن ژست‌های طراحی شده برای شخصیت‌ها باعث می‌شود که مخاطب متوجه فرایند شده و اثر از نظام طبقه‌بندی کننده نمایان شده در متن شکسپیر عبور کند. این طریق اجرایی اثر را از اجرای بازنمایانه و حتی اجرای حماسی[۲۴] برشت[۲۵] فراتر برده و نظام طبقه‌بندی کننده حاکم بر خود تئاتر را نیز که در زبان، شخصیت‌پردازی و... نمود یافته، افشا می‌کند. این برداشت از اجرا منحصر به کار بنه نبوده و هنرمندان مختلف دیگری نیز چنین رویکردی را در اجراهای خود پی گرفته‌اند که از آن میان در متن دلوز به آثار رابرت ویلسون[۲۶] کارگردان آمریکایی اشاره می‌شود. هر چند تمام تحولات شکل گرفته در اجراهای معاصر که به نظریات دلوز درباره شدن و تأکید او بر فرایند نیز مربوط می‌شود لزوماً تحت تأثیر آرای او نبوده است، با این حال دست کم آرای او در تبیین نظری این تحولات بسیار کارآمد و مؤثر بوده‌اند.

۲. تاریخچه و تعریف پرفورمنس‌آرت

پرفورمنس‌آرت یک شاخه از هنرهای معاصر محسوب می‌شود که هر چند ریشه‌های آن را در جنبش‌های پیشین هنری ردیابی کرده‌اند، ولی پیدایی و رشد آن به‌عنوان شاخه‌ای مستقل در دهه ۶۰ و ۷۰ از قرن بیستم در آمریکا رخ داده است. در دهه ششم قرن بیستم همزمان با شروع موج گسترده اعتراضات اجتماعی در آمریکا، هنرمندان نیز در واکنش به حمله نظامی به ویتنام و نیز تجاری شدن آثار هنری، اقدام به تولید آثار متفاوتی ابتدا در زمینه هنرهای تجسمی و سپس نمایش نمودند. این جنبش هنری تازه که پرفورمنس‌آرت نام گرفت ابتدا در گالری‌های نقاشی توسط نقاشان یا مجسمه‌سازانی که اقدام به تولید اثری با استفاده از امکانات بدنی خویش می‌نمودند، آغاز گردید. در این اجراهای زنده که اغلب تنها برای یکبار و به شکلی غیر قابل تکرار، اثری توسط هنرمند نقاش یا مجسمه‌ساز خلق می‌شد؛ تابلوی نقاشی که بر روی زمین ترسیم می‌گردید و یا مجسمه‌ای که با اعضای بدن هنرمند ساخته می‌شد دیگر قابلیت فروش نداشته و از برخورد موزه‌ای مصون می‌ماند.

این جنبش به دلیل اجرای زنده و برخورداری از برخی ویژگی‌های نمایشی، به سرعت هنرمندان عرصه تئاتر و نمایش را نیز به سوی خود کشاند. خصلت بینارشته‌ای پرفورمنس که التقاطی از چند رشته هنری را ارائه می‌کرد توانست در شاخه‌های مختلف هنر رسوخ کرده و هنر قرن بیستم را دستخوش تغییرات چشمگیری نماید. این شیوه هنری به‌عنوان هنر اجرا در دهه ۱۹۷۰ به رسمیت شناخته شد. «روزلی گلدبرگ؛[۲۷] اولین تاریخ «اجرا» را در سال ۱۹۷۹ نوشت و در سال ۱۹۸۸ با بسط این تاریخ به این نتیجه رسید که پدیدهٔ مذکور هرگونه تعریف دقیق و آسان را رد می‌کند. گلدبرگ رد و نشان این تاریخ تحول خاص را در فتوریسم،[۲۸] تئاتر تجربی انقلاب روسیه، دادا[۲۹] و سورئالیسم،[۳۰] باهاوس،[۳۱] کیج[۳۲] و کانینگهام،[۳۳] هپنینگ‌ها،[۳۴] آن هالپرین[۳۵] و رقص نو، هنر بدنی و الی آخر پی می‌گیرد» (علیزاد، ۱۳۸۳: ۱۲).

عده‌ای از صاحب‌نظران ارائه تعریفی واحد و قطعی برای پرفورمنس‌آرت که گستره وسیع آثار شکل گرفته در این شاخه هنری را در بر بگیرد غیر ممکن دانسته‌اند. آماندا کوگن[۳۶] در جستار خود تحت عنوان «پرفورمنس چیست» که توسط موزه هنرهای معاصر ایرلند چاپ شده، می‌نویسد: «پرفورمنس امروزه در میان فرهنگ واژگان عمومی اصطلاح متناوبی است، گرچه فعالان و نظریه‌پردازان رشته مطالعات پرفورمنس در مورد آنچه این شکل مبهم هنری را پایه گذاشته است؛ توافق ندارند. زمینه جهان هنر معاصر به ما اجازه می‌دهد این اصطلاح را به عنوان فعالیتی سرشار از تناقضات پیشنهاد کنیم که عمدا از محدود شدن سرباز می‌زند» (Coogan, 2011: 9). با این حال خود او در ادامه چهار مؤلفه زمان، مکان، بدن و مخاطب را با رویکرد خاص این شاخه نسبت به آن‌ها مورد بررسی قرار می‌دهد تا به

www.SID.ir

Archive of SID

مشخصه‌هایی برای پرفورمنس‌آرت دست یابد. در سایت اینترنتی دانشنامه جهانی *بریتانیکا*[۳۷] در تعریف پرفورمنس‌آرت چنین آمده است: «پرفورمنس‌آرت، شکل هنری زمان بنیادیست که معمولاً نمایش زنده‌ای به تماشاگران یا مشاهده‌کنندگان (هنگام اجرا در خیابان) ارائه می‌دهد و از هنرهایی مثل بازیگری، شعر، موسیقی، رقص و نقاشی بهره می‌برد. اگر چه این شکل هنری اغلب به صورت ویدئو و به وسیله عکاسی ثبت می‌شود؛ با این حال پرفورمنس‌آرت به دلیل طبیعت گذرا و موقتی‌اش عمدتا یک رخداد است تا اثری مصنوع (برساخته)». در سایت واژه‌نامه آکسفورد[۳۸] نیز پرفورمنس‌آرت «هنری شکل گرفته از ترکیب هنرهای تجسمی با اجرای دراماتیک» تعریف شده است. همین ویژگی ترکیب هنرها در تعریف آمده در سایت واژه‌نامه میریام- وبستر[۳۹] نیز دیده می‌شود: «شکل هنری غیر سنتی که اغلب حاوی مضامین سیاسی و محلی است که معمولاً اجرایی زنده به تماشاگران یا مشاهده‌کنندگان (هنگام اجرا در خیابان) ارائه می‌دهد و ترکیب هنرهایی مانند بازیگری، شعر، موسیقی، رقص یا نقاشی است». هر چند در تعاریف آمده، اثر پرفورمنس‌آرت را معمولاً اجرایی زنده دانسته‌اند اما تعریف سایت گالری تیت[۴۰] اثر ضبط شده را نیز در بر می‌گیرد: «اثری هنری که از خلال اعمال اجرا شده توسط هنرمند یا سایر شرکت‌کنندگان خلق می‌شود، که می‌تواند زنده یا ضبط شده و بداهه یا بر اساس متن باشد». مارینا آبراموویچ[۴۱] معتقد است «پرفورمنس، آن ساختار روانی و فیزیکی است که هنرمند، در برابر تماشاچی خلق می‌کند تا در زمان و مکانی مشخص وارد آن شود. پرفورمنس، همراه با شروع تبادل انرژی با تماشاچی آغاز می‌شود و پس از آن، هر اتفاقی که در این بازه‌ی زمانی- مکانی مشخص روی دهد جزئی از پرفورمنس خواهد بود» (هاشمی، ۱۳۹۲: ۳۵).

در نهایت می‌توان گفت پرفورمنس‌آرت شاخه‌ای از هنر است که از ترکیب هنرهای مختلف بهره برده و با تأکید بر رابطه بدن با زمان و فضا در بسیاری موارد مخاطب را به شکلی فعال با اثر هنری روبرو می‌کند.

۳. دلوز و زمان

دلوز در آثار مختلف خود و از جمله در دو اثر *تفاوت و تکرار*[۴۲] و کتاب دو جلدی خود به نام *سینما*، به ویژه جلد دوم آن *سینما۲: زمان-تصویر*[۴۳] به مفهوم زمان پرداخته است. نظر دلوز درباره زمان بر اساس برداشت و تحلیل او از نظریات هانری برگسون درباره زمان است که در نتیجه مفهوم مکان نیز در آن‌ها مطرح می‌شود. پیش از آن‌که به تحلیل زمان در آثار پرفورمنس‌آرت بپردازیم لازم است تا کمی مفاهیم زمان و مکان را در فلسفه دلوز مورد بررسی قرار دهیم.

۳-۱. مکان، زمان و حرکت

دلوز بحث زمان را با استفاده از فلسفه برگسون در رابطه با حرکت و دیرند[۴۴] مطرح می‌سازد. به طور خلاصه برگسون با تحلیل مفهوم حرکت به بحث زمان می‌رسد. او با پیش کشیدن ناسازهٔ زنون مفهوم رایج از حرکت را به چالش می‌کشد. ناسازهٔ زنون یکی از مسائل معروف فلسفیست که صورت ساده آن چنین است: اگر آشیل و لاک‌پشت با هم مسابقه دو بدهند و سرعت آشیل ۱۰ برابر سرعت لاک‌پشت باشد و در آغاز مسابقه لاک‌پشت ۵۰ متر جلوتر از آشیل باشد، زمانی که آشیل این ۵۰ متر را طی می‌کند لاک‌پشت ۵ متر جلوتر رفته چرا که سرعتش یک دهم سرعت آشیل است. به همین صورت وقتی آشیل آن ۵ متر را طی می کند لاک‌پشت ۰/۵ متر جلوتر رفته است. این روند تا بی‌نهایت ادامه خواهد داشت و بنابراین آشیل هرگز به لاک‌پشت نخواهد رسید. در حالی که ما می‌دانیم در واقعیت آشیل به لاک‌پشت می‌رسد.

برگسون این مسأله را به این صورت بررسی می‌کند که آن را نشان‌دهنده اشتباه ما در برداشتمان از حرکت می‌داند. از نظر برگسون و به تبع او دلوز ما حرکت را که امری کیفیست با نگاه ریاضی و به صورت امری کمی تحلیل می‌کنیم، در حالی که آن‌ها دو امر متفاوت هستند. برگسون برای توضیح این تفاوت دو نوع کثرت را مطرح می‌سازد: کثرت کمی و کثرت کیفی. کثرت کمی مجموعه‌ای است از اعضای همگن و جدا از هم مانند گله‌ای گوسفند که ما آن‌ها را همگن و متمایز

www.SID.ir

Archive of SID

می‌دانیم یعنی تشکیل شده از گوسفندهایی که همه گوسفندند و جدا از هم. کثرت کیفی اما مجموعه‌ایست ناهمگن و نامتمایز و حرکت این‌چنین است. از دید برگسون و دلوز وقتی ما حرکت را که امری کیفیست با نگاهی کمی به نقاطی تقسیم می‌کنیم که حرکت از آن‌ها عبور می‌کند، در واقع آن را مکانی کرده‌ایم و آنچه ما درباره آن صحبت می‌کنیم مجموعه نقاطی مجزا و همگن هستند که کثرتی کمی را تشکیل می‌دهند و حرکت از آن‌ها عبور می‌کند ولی خود حرکت امری کیفیست که با این نگاه کمی قابل درک نبوده و برای درک آن باید آن را شهود[۴۵] کرد.

این مکانمند کردن امر کیفی از دید آنان پیامد نگاه ریاضی‌وار به امور کیفیست. برگسون نیز در فلسفه خود بحث امر گشوده یا کل را مطرح می‌سازد و با بیان سه تز درباره حرکت رابطه آن با امر گشوده را توضیح می‌دهد:

«۱. حرکت از فضایی که اشغال می‌کند جداست.

۲. آن (لحظه) بخشی غیر متحرک از حرکت است.

۳. حرکت بخشی متحرک از دیرند است (حرکت بیانگر تحولیست در دیرند یا کل، که برابرست با امر گشوده)» (Smith, 2012: 257).

همان‌طور که پیش‌تر در آرای دلوز بررسی کردیم او به کل گشوده به‌عنوان سطحی درونماندگار نگاه می‌کند که نیروها و گرایشات در آن رابطه‌ای ریزوماتیک داشته و دائم با یکدیگر به شکلی خلاقانه در تقاطع قرار دارند. از آنچه آمد روشن می‌شود که از نظر او این امر گشوده یا کل مجموعه‌ای کیفیست که در آن با گرایشات و نیروهای ناهمگن روبروییم که دائم در هم می‌دوند و مانند مجموعه‌ای کمی، دارای کثرت کمی با اعضایی متمایز و همگن نیست. از همین روست که با نگاهی که حرکت را و یا هر کدام از نیروها و مفاهیم کیفی را کمی می‌کند نمی‌توان به درک آن‌ها نایل شد. از دید او، زمان نیز مفهومی کیفیست.

۲-۳. دیرند

از نظر دلوز و برگسون زمان نیز امری کیفیست که با نگاهی کمی به آن پرداخته‌ایم و از همین روست که برگسون و به تبع او دلوز مفهوم دیرند را مطرح می‌سازند. آنان تلقی کمی از زمان را که با ساعت نشان داده می‌شود زمان مکانمند شده می‌دانند، چرا که همچون بحث حرکت و مکان، ما «آن»های غیر متحرک و همگن زمان را به شکل مجموعه‌ای کمی کنار هم و در امتداد یکدیگر در نظر گرفته‌ایم و در واقع زمان را مکانمند کرده‌ایم. آن‌ها مفهوم زمان را به مثابه امری کیفی در دیرند جستجو می‌کنند که در تحول و شدنی مدام است و مجموعه‌ای کیفی و ناهمگن را تشکیل می‌دهد. این نظر آشکارا بر ضد نظریه کانت مطرح می‌شود که زمان را همچون ظرفی تصور می‌کرد که ما پدیده‌ها را از طریق آن‌ها درک می‌کنیم. زمان از نظر کانت خطی بود که وقایع در آن چیده می‌شدند، در حالی‌که برگسون و دلوز زمان را دیرند می‌بینند که با کل گشوده در ارتباط است و امریست کیفی و نه کمی یا خطی. از نظر دلوز دیرند شدن مدام کل گشوده است، او در کتاب برگسونیسم رابطه حرکت، دیرند و کل گشوده (حیات) را چنین توضیح می‌دهد: «حرکت بدون شک با الحاق دیرند درون ماده توضیح داده می‌شود: دیرند بر طبق موانعی که ماده به آن بر می‌خورد متفاوت می‌شود، مطابق با مادیتی که از آن عبور می‌کند، مطابق با نوع الحاقی که منقبضش می‌کند. اما متفاوت شدن صرفاً دلیلی خارجی ندارد. دیرند درون خودش به واسطه نیروی منفجرشونده درونی متفاوت می‌شود. دیرند صرفا اظهارشده و تمدید شده است، صرفاً پیش می‌رود، در رشته‌های شاخه‌شاخه شونده یا منشعب. دیرند، به معنای دقیق کلمه، حیات است وقتی که در حرکت آشکار می‌شود» (Deleuze, 1991: 94-95).

از آنچه آمد آشکار می‌شود که برگسون و دلوز رابطه گذشته و حال را خطی نمی‌دانند. در مفهوم دیرند دیگر گذشته پیش از حال قرار ندارد و گذشته و حال با هم حضور دارند. در واقع از نظر آنان گذشته در حافظه حال نهفته است. «در خوانش دلوز از برگسون، هم‌بودی آنات گذشته و حال در حافظه به‌عنوان تکثری فرازمانی و کیفی، در تمایز است با جانشینی آنات گذشته و حال در ماده به عنوان تکثری عددی» (Young&others, 2013: 98).

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۳. پرفورمنس‌آرت و شهود دیرند

پرفورمنس‌آرت بنا به تعاریف آمده هنریست زمانمند؛ به معنای آن‌که نه همچون اثری مصنوع که از پیش ساخته شده باشد بلکه با شکلی از هنر روبروییم که فرایند را بر نتیجه ارجح دانسته و در واقع کل اثر هنری با تأکید بر فرایند شکل می‌گیرد و از این رو برشی زمانی را شامل می‌شود. از این دیدگاه حتی آن دسته از آثار که همچون «هنر باید زیبا باشد، هنرمند باید زیبا باشد»[۴۶] مارینا آبراموویچ و «شلیک»[۴۷] کریس بردن[۴۸] تنها به شکل فیلمی ضبط شده به دست مخاطب می‌رسند نیز، نه به‌عنوان یک محصول بلکه به‌عنوان شریک کردن مخاطب در فرایند از این قاعده مستثنی نیستند. البته نمی‌توان به سادگی از این بحث عبور کرد چرا که برای مثال پژوهشگران حوزه پرفورمنس‌آرت در بسیاری موارد نه با آثاری که به صورت زنده آنان را تجربه کرده‌اند بلکه با فیلم، عکس و حتی گزارش آثار روبرویند، مخصوصاً وقتی درباره تاریخ پرفورمنس‌آرت به پژوهش می‌پردازند. پس در چنین مواردی چاره‌ای جز گرد آوردن تمام منابع به جهت نزدیک شدن به تجربه اثر نیست، هر چند که این تجربه با تجربه مستقیم و زنده اثر متفاوت است؛ با این حال گریزی از آن نیست. اما آنچه برای بحث ما مهم است این است که چنین مفهومی از زمان هنوز برداشتی کمی داشتن از زمان است. همان‌طور که گفتیم زمان یکی از مؤلفه‌های شکل‌دهنده پرفورمنس‌آرت است، اما این به آن مفهوم نیست که همه آثار بر قابلیت‌های این مؤلفه به تمامی تأکید می‌کنند و با تأکید گذاشتن بر آن اثر خود را شکل می‌دهند. در آثاری مثل این دو اثر و یا حتی اثری که با مشارکت مخاطب و به صورت زنده با تأثیر از اثر کریس بردن شکل می‌گیرد، مثل «بیا نوازشم کن» امیر معبد درست است که ما به واسطه آن‌که آن‌ها پرفورمنس‌آرت هستند با مؤلفه زمان روبروییم ولی هدف هنرمند تأکید بر این مؤلفه نبوده بلکه با تأکید بر مؤلفه بدن اثر خود را شکل داده است. از همین رو برای روشن شدن بحث بهتر است بر آثاری که تأکید خود را بر مؤلفه زمان گذاشته‌اند متمرکز شویم. البته نباید فراموش کرد که هنرمند ممکن است در اثری بر دو یا هر چهار مؤلفه تأکید گذاشته، از قابلیت آن‌ها بهره ببرد و اثری غنی‌تر بیافریند.

مارینا آبراموویچ در اثر «هنرمند حاضر است»[۴۹] که در سال ۲۰۱۰ اجرا کرد (تصویر ۱)، علاوه بر تأکید گذاشتن بر بدن، بر مؤلفه زمان نیز تأکید گذاشته است. او ساعت‌ها بدون حرکت در فضایی که در موزه هنر مدرن نیویورک تهیه شده بود بر یک صندلی در یک سمت میزی مستطیل شکل می‌نشست و مخاطبان می‌توانستند بر صندلی قرار گرفته در انتهای طول میز بنشینند و با او ارتباط چشمی برقرار کنند. در طول روزهای اجرا مخاطبان متفاوتی بر صندلی نشستند و واکنش‌های مختلفی نشان دادند. جالب است که هنرمند با قرار دادن خود در وضعیتی که حرکت را به حداقل می‌رساند و دعوت از مخاطب برای مشارکت در چنین تجربه‌ای در واقع دارد بر حرکت به معنای کیفی و نه کمی آن و فراتر از آن بر دیرند و شدن مدام آن در مقایسه با زمان مکانمند، تأکید می‌گذارد. تجربه سکون در جهانی که سرعت و زمان ساعتی مربوط با آن، تبدیل به امری استعلایی شده است در واقع دعوت مخاطب است به رهایی از امر استعلایی و بازاندیشی درباره آن و این بازاندیشی میسر نمی‌شود مگر با تأکید بر دیرند؛ که ما را متوجه امر گشوده به جای امر استعلایی می‌سازد. همان‌طور که دلوز می‌گوید: «در نتیجه، دیرند جهان باید گستره‌ای از خلقت داشته باشد تا در آن جای بگیرد. پس هر وقت ما خودمان را با دیرند و یا در دیرند مواجه می‌بینیم، می‌توانیم نتیجه بگیریم که جایی کلی در حال تغییر وجود دارد و جایی امر گشوده‌ای در کار است» (Deleuze, 1986: 9). همان‌طور که پیشتر اشاره شد از نظر برگسون و دلوز ما دیرند را شهود می‌کنیم. دلوز شهود را در مقابل تفکر بر مبنای امر استعلایی مطرح می‌سازد ولی از این نکته نیز احتراز می‌کند که خود شهود را تبدیل به امری استعلایی سازد. «دلوز به طور خاص به شهود گرایش یافت به دلیل میلش به حرکت از تجربه به شرایط احتمالی تجربه برای بازکشف تفاوت که روش دسترسی به ویژگی آگاهی رها از توهمات ماورالطبیعی است» (Stagoll, 2005: 134). آبراموویچ نیز ما را به سمت هدف ویژه‌ای فرا نمی‌خواند به این معنا که امری استعلایی را به چالش بکشد و در مقابل امر

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۱. مارینا آبراموویچ، هنرمند حاضر است، موزه هنر مدرن نیویورک، ۲۰۱۰.
ماخذ:
http://www.zimbio.com/photos/Mari-)
na+Abramovic/MoMA+Celebrates+Mari-
(na+Abramovic+Artist+Present/gOpojPvfob6

استعلایی دیگری را جایگزین آن سازد، بلکه ما را فرا می‌خواند تا دیرند را شهود کنیم. برگسون پیشتر اهمیت توجه[۵۰] در شهود را متذکر شده بود، هنرمند با اثر خود شرایطی برای توجه ما فراهم می‌آورد.[۵۱] در نتیجه این توجه است که ما با بی حرکت شدن، حرکت و با توجه به زمان رها شده از نگاه کمی، دیرند را شهود می‌کنیم و این همه برای ما شرایطی می‌سازد در جهت رهایی از امر استعلایی و اندیشیدن به زمینه شکل‌گیری تجربه که همان حیات است در اندیشه دلوز یا قدرت تفاوت داشتن، چرا که دیرند حیات است در حرکت و شدن مدام و تفاوت داشتن مدام. وقتی از جایگزین نکردن امر استعلایی دیگری سخن می‌گوییم به این مفهوم نیست که آثار فاقد موضوعی خاص باشند بلکه رویکرد هنرمند است که باعث می‌شود چهارچوب اثر به قطعیتی دچار نشود که امکان خلاقیت و آفرینش را از مخاطب بگیرد. در واقع اثر با طراحی دقیق آنچه دلوز «خطوط پرواز»[۵۲] می‌نامد شکل می‌گیرد. این اصطلاح در اندیشه دلوز اشاره دارد به اندیشیدن به گونه‌ای خلاقانه در سطحی درونماندگار و در این‌جا یعنی هنرمند امکان مواجهه ما با تقاطع نیروها در سطحی درون‌ماندگار را فراهم می‌آورد.

امیر معبد در سال ۱۳۹۰ در حیاط گالری محسن تهران پرفورمنس‌آرت «کشتزار» (تصویر۲) را اجرا کرد. مخاطبان ابتدا با آمبولانسی که بیرون در گالری بود روبرو شده و وقتی وارد حیاط می‌شدند با داربستی روبرو می‌شدند که هنرمند در میان آن بر لایه ای یخ سرخ رنگ (که بر سکویی سفید رنگ قرار گرفته بود) ایستاده بود و طناب داری که از داربست آویزان بود را به گردن داشت. چشمان هنرمند با پارچه‌ای سیاه بسته شده بود. پس از مدتی لایه یخ به تدریج آب شده و مایع سرخ رنگ بر سکوی سفید جاری می‌شد. با گذشت زمان تعدادی از مخاطبان اقدام به پایین آوردن هنرمند از چوبه دار کردند ولی همکاران هنرمند جلوی آنان را گرفته و با تذکر این‌که دخالت آنان خطرناک است، یادآور می‌شدند که به خواسته هنرمند این خود اوست که باید تصمیم بگیرد که به اجرا پایان دهد. در نهایت با صحبت یک طرفه مخاطبین با هنرمند و تصمیم آنها به یک صدا شدن در خواستن از هنرمند برای پایان دادن به اجرا، او به اجرای خود پایان داد. آنچه در اینجا برای بحث ما اهمیت دارد، این است که چگونه هنرمند با انتخاب لایه یخ سرخ‌رنگ بر سکوی سفید و حرکت مایع سرخ رنگ و برگزیدن موضوع رنج و مرگ انسان؛ مخاطب را از زمان کمی جدا کرده و متوجه دیرند می‌سازد. مسأله تنها این نیست که یک قالب یخ چند دقیقه، ثانیه و ... طول می‌کشد تا آب شود و اصلا با آب شدن لایه نازک یخ، هنرمند خواهد مرد یا نه؟ چرا که هنرمند در رنج است و هر چه زمان می‌گذرد با آب شدن یخ رنج او افزون می‌شود و مخاطب شاهد این رنج است. با این حال گزینش طناب دار و سکویی که بر آن ایستاده موضوع مرگ را پیش کشیده و این واکنش شدیدتر مخاطبان را

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۲. امیر معبد، کشتزار، گالری محسن، تهران، ۱۳۹۰.
ماخذ:
http://www.amirmobed.com/works.php?p=231

به همراه داشته است. برگسون از آنجایی که معتقد بود دیرند و امور کیفی را نمی‌توان با منطق کمی و زبان رایج درک کرده و توضیح داد در آثارش دائم از مثال‌های مختلف بهره می‌برد تا امکان شهود مفهوم مورد نظرش را فراهم آورد. او مثال حل شدن حبه قندی در آب را می‌زند. درست است که از نظر کمی میزان مشخصی زمان برای حل شدن قند در آب لازم است، ولی از آنجا که این زمان مکانمند است؛ برگسون ما را متوجه این امر می‌کند که این زمان حقیقی نیست بلکه دیرندی که ما تجربه‌اش می‌کنیم و امریست کیفی؛ معنای حقیقی زمان است. تجربه ما از زمان حل شدن قند در آب وقتی که ما عجله داریم با زمانی که در آسودگی خاطر منتظر شیرین شدن آب هستیم، یکسان نیست و اینها کیفیت دیرندیست که ما تجربه می‌کنیم. معبد با انتخاب دقیق وسایل و موضوع کار خویش، زمینه توجه ما برای درک دیرند و زمان رها شده از نگاه کمی را فراهم می‌کند. درست است که از نظر کمی مدت زمان مشخصی طول می‌کشد تا پرفورمنس‌آرت به پایان برسد، ولی تجربه این زمان برای مخاطب با تجربه همان مقدار از زمان، وقتی در رستوران منتظر سفارش غذاست یا زمانی که به تماشای فیلمی کمدی نشسته است یکسان نیست. مخاطب به واسطه موضوع مرگ از یک سو و لایه یخ سرخ‌رنگ که با جاری شدنش بر سکوی سفید بر زمان تأکید می‌گذارد از سوی دیگر، تجربه متفاوتی از دیرند را شهود می‌کند و همان‌طور که پیش از این گفتیم هر جا با دیرند مواجه شویم یعنی با حرکت حیات روبروییم و این ما را به کل گشوده رهنمون می شود.

تچینگ هسیه[۵۳] هنرمند تایوانی- آمریکایی در پرفورمس‌آرت خود به نام «اجرای یک ساله: دستگاه کارت ساعت‌زنی»[۵۴] به مدت یک سال هر یک ساعت یک بار با لباس کارگری بر تن کارت خود را در دستگاه کارت ساعت‌زنی مخصوص کارگران و کارمندان می‌زد و از خود در کنار دستگاه عکس می‌گرفت. (تصویر ۳) اهمیت اثر او برای بحث ما نه تنها در ظاهر آن به معنای انتقاد اجتماعی از استثمار کارگر در نظام سرمایه‌داری، بلکه فراتر از آن؛ تأکیدیست که او بر مسأله زمان در اجرای طولانی مدت خود می‌گذارد و از این طریق مخاطب را که بعدها کل عکس‌ها را در تایم لپسی[۵۵] مشاهده خواهد کرد؛ به شهود دیرند رهنمون می‌شود. مخاطب در ارائه اثر توسط هنرمند، مجموعه کارت‌های ساعت خورده را در کنار لباس و وسایل هنرمند به همراه عکس‌ها و تایم لپسی از کل عکس‌ها مشاهده می‌کند که تغییر هنرمند را در طول یک سال در زمانی بیشتر از ۶ دقیقه به نمایش می‌گذارد. (تصویر ۴) با دیدن این تغییرات دو مفهوم اساسی در اندیشه دلوز به ذهن متبادر می‌شود: تفاوت و تکرار. دلوز یکی از مهم‌ترین

www.SID.ir

Archive of SID

آثار خود را با همین عنوان به بررسی و تحلیل این دو مفهوم و رابطه‌شان با هم و کل گشوده اختصاص داد. آنچه ساز و کار کل گشوده که نیروهایش همواره در سطحی درونماندگار در تحولند را روشن می‌کند رابطه تکرار و تفاوت است. از نظر دلوز آنچه به آنات مختلف دیرند که حرکت حیات است شکل می‌دهد تکرار است و تکرار یعنی تفاوت داشتن. «تکرار[۵۶] بر ضد بازنمایی[۵۷] است: پیشوند [Re] معنایشان را تغییر می‌دهد، از آنجایی که در یکی تفاوت تنها در رابطه با هم‌سانی[۵۸] بیان می‌شود، در حالی که در دیگری هم‌آوایی[۵۹] است که به آن متفاوت می‌گویند. تکرار بودن بی‌شکل همه تفاوت‌ها است. قدرت بی‌شکل زمینی که هر ابژه‌ای را تا آن شکل شدت‌یافته می‌رساند که بازنمایی‌اش را از کار می‌اندازد. اصل اساسی تکرار ناهمگن بودن است که در تضاد با هم‌سانی بازنمایی قرار می‌گیرد.» (Deleuze 1994: 57). از نظر دلوز تکرار نه تقلید بلکه فعالیت تفاوت است. حیات در اندیشه او کلی گشوده است که حرکت آن دیرند است و این حرکت از طریق تفاوت و تکرار صورت می‌گیرد. تکراری که با بازنمایی و هم‌سانی در تضاد است و آنچه را تکرار می‌کند تقلید نمی‌کند بلکه به چیزی جدید و متفاوت شکل می‌دهد که ناهمگن با آن چیزیست که تکرارش کرده است، همانطور که دیرند

تصویر ۴. تچینگ هسیه، نمایش اثر اجرای یکساله: دستگاه کارت ساعت‌زنی، مرکز Carriageworks، سیدنی استرالیا، ۲۰۱۴. ماخذ: (https://www.theguardian.com/artanddesign/aus-tralia-culture-blog/2014/apr/30/tehching-hsieh-the-man-who-didnt-go-to-bed-for-a-year)

تصویر ۳. تچینگ هسیه، اجرای یکساله: دستگاه کارت ساعت‌زنی، آمریکا، ۱۹۸۰-۸۱. ماخذ: (http://www.westdenhaag.nl/exhibitions/19_02_Hsieh_Teching)

مجموعه‌ای کیفی از اعضای ناهمگن است بر خلاف آنات زمان مکانمند که مجموعه‌ای کمی از اعضای همگن هستند. «وقتی دلوز از آن «جدید»ی صحبت می‌کند که تکرار احضارش می‌کند، علاوه بر آن به خلاقیت اشاره دارد که به وسیله آن عادت و سنت، هر دو متزلزل می‌شوند. «جدید» برای دلوز سرشار از تغییر است و در واقع از افتادن در تله روزمرگی‌ها و کلیشه‌ها پیشگیری می‌کند؛ که این آخری منش روش‌های عادتی زندگی را نمایان می‌کند» (Parr 2005: 224). هسیه در ابتدای شروع زمان یک ساله موی خود را تراشید و وقتی عکس‌ها همه با هم نمایش داده می‌شوند و در تایم لپس نیز آن‌ها را در دور تند مشاهده می‌کنیم ما تفاوت را در تکرار عکس‌ها مشاهده می‌کنیم و مشاهده این تفاوت در تکرار در بازه زمانی یک ساله است که ما را به دیرند و کل گشوده رهنمون می‌شود.

جوزف بویز[۶۰] در سال ۱۹۸۲ اجرایی را با نام «۷۰۰۰ درخت بلوط»[۶۱] آغاز کرد (تصویر ۵) که با شرکت داوطلبان و در طول چندین سال به انجام رسید. در این اجرا ۷۰۰۰ درخت بلوط در شهر کسل[۶۲] آلمان کاشته شد و در کنار هر درخت تخته سنگی از مرمر سیاه قرار گرفت. او تخته سنگ‌ها را مقابل موزه روی هم ریخت تا

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۵. جوزف بویز، ۷۰۰۰ درخت بلوط، کسل، ۱۹۸۲.
ماخذ:
http://www.germinatio.com/?p=344

به تدریج و با کاشته شدن درخت‌ها از آنجا تخلیه شوند. او حضور سنگ‌ها را نشانه‌ای می‌دانست برای حرکت نمادینی که آغاز کرده بود. در این اثر در عین حال علاوه بر طولانی مدت بودن اجرای اثر که چندین سال را در بر گرفت، هنرمند با انتخاب دقیق خود در کنار هم قرار دادن درخت بلوط و سنگ مرمر سیاه ما را متوجه حرکت می‌کند. درخت دائم در حرکت است و سنگ مرمر سیاه در مقایسه با آن ثابت می‌ماند. این تأکید هنرمند در عین حال تکرار و تفاوت را نیز در بر دارد. ما درخت را می‌بینیم در کنار سنگ مرمر و از آنجا که درخت در حرکت و رشد است، هر بار دیدن آن‌ها تکرار است و در عین تکرار بودن دارای تفاوتی با دیگر بارها. هنرمند حتی تمام سنگ‌ها را در مقابل موزه روی هم ریخت تا با پیش رفتن پروژه و خالی شدن آنجا از سنگ‌ها نیز بر حرکت و تکرار و تفاوت تأکید کرده باشد و همه این‌ها ما را آماده شهود دیرند می‌سازد. هنرمند در اثرش بر زمان با مفهوم دیرند، تأکید می‌گذارد تا از این رهگذر به امر گشوده اشاره کرده باشد.

تمام این بحث‌ها ناتمام خواهد بود اگر به این نکته توجه نکنیم که اهمیت شهود دیرند و رهنمون شدن به کل گشوده نه به خاطر تشخیص دو زمان کمی و کیفی که آگاه شدن از خلاقیت بی‌وقفه حیات در مقابل رژیم‌های حقیقتیست که در زندگی اجتماعی؛ ما را در چهارچوب‌های کمی آنات تعریف می‌کنند. همین‌جاست که قابلیت اجتماعی زمان در پرفورمنس‌آرت آشکار می‌شود. اثری که ما را به توجه و شهود دیرند دعوت می‌کند، به ما امر گشوده همواره متفاوت شونده در تکرار را خاطرنشان می‌کند و این آغاز بازاندیشی در تمام آن چیزهایی است که رژیم‌های حقیقت با برساختن امر استعلایی برایمان توجیه کرده و بدیهی جلوه داده بودند.

نتیجه‌گیری

دلوز نیز مانند برگسون سنجش حرکت را با نگاهی کمی، نادرست دانسته چرا که این امر را مکانمند کردن حرکت که امریست کیفی می‌داند. از نظر او زمان نیز امریست کیفی و وقتی آنات زمان را با ساعت می‌سنجیم، در واقع تعبیری مکانمند و نادرست از زمان داریم و این معنای حقیقی زمان نیست. معنای حقیقی زمان دیرند است که از طریق شهود قابل درک است. شهود دیرند ما را از زمان خطی فراتر برده و متوجه این امر می‌سازد که گذشته و حال در یک خط و با تقدم و تاخر قرار نمی‌گیرند که یکی حاضر (حال) و دیگری غایب (گذشته) باشد؛ بلکه حال انقباضی از گذشته بوده و گذشته در حال حاضر است. آثار پرفورمنس‌آرت آثاری زمانمند هستند، به این معنا که فرایند محورند ولی برخی آثار جدای از

www.SID.ir

Archive of SID

این ویژگی کلی، با تأکید بر زمان از قابلیت آن بهره برده و با تأکیدگذاری از طریق قاب‌بندی طراحی شده توسط هنرمند برای اثر؛ مخاطب را متوجه زمان می‌سازند تا از درک کمی زمان فراتر رفته و دیرند و شدن دائمی آن را شهود کنند. این قاب‌بندی اثر می‌تواند با روشهای مختلف از جمله تأکید هنرمند بر حرکت و سکون و یا با تأکید بر خود زمان به عنوان امری کیفی با ساخت فضایی که به زمان کیفی، ارجاع می‌دهد و یا مواجه کردن مخاطب با تکرار و تفاوت (به عنوان ویژگی تکرار) صورت بگیرد. ارجاع به دیرند در واقع ارجاعیست به کل گشوده حیات و قابلیت اجتماعی رویکرد هنرمند به زمان در پرفورمنس‌آرت همین ارجاع به کل گشوده است که دعوتیست از مخاطب برای بازاندیشی در امور استعلایی برساخته رژیم‌های حقیقت.

پی‌نوشت‌ها

1. Gilles Deleuze
2. Henri-Louis Bergson

۳. رجوع شود به منابع.

4. Goulish, Matthew and Cull, Laura (2009). In Deleuze and Performance, ed. Laura Cull, Edinburgh University Press, Edinburgh
5. Goat Island

۶. منظور آرای هراکلیتوس (Heraclitus) متفکر یونان باستان است.

7. Open Whole
8. Difference
9. Baruch Spinoza
10. Immanence
11 Transcendentality
12. Félix Guattari
13. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia
14. Rhizome
15. Francis Bacon
16. Friedrich Wilhelm Nietzsche
17. One Manifesto Less
18. Carmelo Bene
19. Richard III
20. William Shakespeare
21. Minor
22. Major
23. Playback
24. Epic
25. Bertolt Brecht
26. Robert Wilson
27. RoseLee Goldberg
28. Futurism
29. Dada
30. Surrealism
31. Bauhaus
32. John Cage
33. Merce Cunningham
34. Happenings
35. Anna Halprin
36. Amanda Coogan
37. Britannica
38. Oxford
39. Merriam-Webster
40. Tate
41. Marina Abramović
42. Difference and Repetition
43. Cinema 2: The Time-Image
44. Duration
45. Intuition
46. Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful
47. Shoot
48. Chris Burden
49. The Artist is Present
50. Attention

۵۱. برای مطالعه درباره مفهوم توجه از نظر برگسون و دلوز و تحلیل آثار آلن کاپرو (Allan Kaprow) بر اساس آن نگاه کنید به:

Cull, Laura (2011). Attention Training Immanence and ontological participation in Kaprow, Deleuze and Bergson, Performance Research 16 (4), pp. 80 - 91.

52. Lines of flight
53. Tehching Hsieh

www.SID.ir

Archive of SID

54. One Year Performance 1980–1981 (Time Clock Piece)
55. Time-lapse
56. Repetition
57. Representation
58. Identical
59. Univocal
60. Joseph Beuys
61. Oaks 7000
62. Kassel

کتابنامه

پارسا، مهدی. (۱۳۹۳)، «هستی‌شناسی ژیل دلوز»، *کتاب ماه فلسفه*، ش ۸۱ .

خدادادی، علی. (۱۳۹۳)، «هنرها و ارزش‌ها: دلوز، گتاری و مسئلهٔ بازنمایی در هنر»،
http://academyhonar.com/analysis/other-art2/2472-arts&value.html: 17/9/1397.

راف، جان. (۱۳۸۸)، «دلوز آرا و آثار»، مصطفی امیری، *کتاب ماه فلسفه*، ش ۲۰.

علیزاد، علی اکبر. (۱۳۸۳)، *رویکردهایی به نظریه اجرا*، تهران: نشر ماکان.

کولبروک، کلر. (۱۳۹۳)، «چرا دلوز؟»، مصطفی امیری، *کتاب ماه فلسفه*، ش ۸۱.

هاشمی، سید امید. (۱۳۹۴)، *راهبردهای آفرینش در پرفورمنس آرت*، ترجمهٔ کامنوش خسروانی، تهران: نشر قطره.

Colebrook, Claire. (2006), Deleuze, a Guide For the Perplexed, Continuum, University of Minnesota Press London and New York.

Colman, Felicity J. (2005). The Deleuze Dictionary, ed. Parr Adrian, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Coogan, Amanda (2011). "What is Performance Art?", published in Irish Museum of Modern Art (IMMA) website: www.imma.ie/en/downloads/whatisperformanceart.pdf

Deleuze, Gilles (1986). Cinema1: The Movement-Image, tr. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, The Athlone Press, London.

_____ (1991). Bergsonism, tr. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Zone books, New York.

_____ (1994). Difference and Repetition, tr. Paul Patton, Colombia University Press, New York.

_____(1993). One Manifesto Less, trans. Alan Orenstein, in The Deleuze Reader, ed. Constantin V. Boundas, Columbia University Press, New York.

_____(2001). Pure Immanence, trans. Anne Boyman, Zone Books, New York.

_____ & Guattari, Felix (1994). What Is Philosophy?, tr. Hugh Tomlinson and Graham Burchell, Columbia University Press, New York.

Kowsar, Mohammad (1986). Deleuze on Theatre: A Case Study of Carmelo Bene's "Richard III", in Theatre Journal, Vol. 38, No. 1, pp. 19-33.

Parr, Adrian (2005). The Deleuze Dictionary, ed. Parr Adrian, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Smith, Daniel W. (2012). Essays on Deleuze, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Stagoll, Cliff (2005). The Deleuze Dictionary, ed. Parr Adrian, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Young, Eugene B. & Genosko, Gary& Watson, Janell (2013). The Deleuze and Guattari Dictionary, Bloomsbury Publishing Plc, New York.

https://www.britannica.com/art/performance-art

https://www.merriam-webster.com/dictionary/performance%20art

https://en.oxforddictionaries.com/definition/performance_art

https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art

(تاریخ دسترسی تمام منابع اینترنتی لاتین: ۲۸/۱۰/۲۰۱۸)

www.SID.ir

Archive of SID

منابع تصاویر

(شماره منابع تصاویر با شماره تصاویر در متن هماهنگ است)

1.http://www.zimbio.com/photos/
Marina+Abramovic/MoMA+Celebrates+Marina+Abramovic+Artist+Present/gOpojPvfob6
تاریخ دسترسی: 2019/7/12

2.http://www.amirmobed.com/works.php?p=231
تاریخ دسترسی: 2019/7/12

3.http://www.westdenhaag.nl/exhibitions/19_02_Hsieh_Teching
تاریخ دسترسی: 2019/7/12

4.https://www.theguardian.com/artanddesign/australia-culture-blog/2014/apr/30/tehching-hsieh-the-man-who-didnt-go-to-bed-for-a-year
تاریخ دسترسی: 2019/7/12

5.http://www.germinatio.com/?p=344
تاریخ دسترسی: 2019/7/12

www.SID.ir