مواجهه مخاطب با آثار آینه‌کاری منیر شاهرودی فرمانفرمائیان به مثابه خلق پرفورمنس، براساس نظریه دیکانستراکشن ژاک دریدا

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۰۸

مهدی یارمحمدی
دانشجوی دوره روزانه دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، ایران.
Email: m.yarmohammadi@aui.ac.ir

مرضیه پیراوی ونک
(نویسنده‌مسئول)
دانشیار گروه پژوهش های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران.
Email: m.piravi@aui.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2022.40962.1439

چکیده:
این پژوهش می‌کوشد تا مواجهه مخاطب با آثار آینه‌کاری منیر شاهرودی فرمانفرمائیان را براساس نظریه دیکانستراکشن ژاک دریدا تحلیل و تفسیر نماید، و نسبت و رابطه تفسیر واسازانه از این مواجهه و خلق پرفورمنس را نشان دهد، و برپایه چیستی و چگونگی این نسبت و رابطه، نقاط اشتراک و تمایز آن‌ها را آشکار سازد. این پژوهش توصیفی و تفسیرگرا، در پیشبرد تحقیق کیفی برپایه مطالعات نظری استوار شده و در روش تجزیه و تحلیل فرآیند مواجهه براساس استدلال استفهامی مطالعه واسازانه فرآیند عمل نموده که واسازی مفاهیم مخاطب، اثر هنری، مولف، آینه‌کاری، و فاصله زیباشناختی را در پی دارد، و در بخش تطبیق مواجهه و خلق پرفورمنس از استدلال استفهامی و استقرایی بهره گرفته است. براساس آن چه در مقاله آمده، تحلیل واسازانه مواجهه سبب می شود مفاهیم، بازنمود چیزی باشند که هم‌زمان در آن حاضر و غایب هستند؛ و مخاطب را در رویارویی با بلاتکلیف‌ها و تقابل های دوگانه قرار دهد، که مخدوش شدن مرزهای قطعیتی آفرینش و خوانش اثر و بازآفرینی مفاهیم مخاطب، مولف و اثر هنری را در فرآیند مواجهه به منزله فضایی تعاملی به همراه دارد. از این رو مخاطب کسی است که در مواجهه حضورش منجر به بازآفرینی مفاهیم بر اساس بلاتکلیفی‌ها و تقابل های دوگانه برای مخاطب، مولف و اثر هنری می‌شود. مخاطب نه تنها خوانش‌گر اثر است، بلکه تنها با خوانش او در فرآیند مواجهه، اثر شأنیت هنری یافته، و اثر هنری برای او یگانه، متمایز و مرتبط با ویژگی‌ها و بدن‌مندی او و مرتبط با چیدمان مواجهه است.

واژگان کلیدی: مواجهه مخاطب، آینه‌کاری، منیر شاهرودی فرمانفرمائیان، دیکانستراکشن، ژاک دریدا، پرفورمنس، پرفورمنس آرت

*این مقاله مستخرج از پایان نامه مقطع دکتری پژوهش هنر، توسط مهدی یارمحمدی و با راهنمایی دکتر مرضیه پیراوی ونک، در دانشکده پژوهش های عالی هنر و کارآفرینی دانشگاه هنر اصفهان نوشته شده است.

مقدمه

هرمنوتیک و تاویل معنا، اهمیت مخاطب در خوانش و مواجهه با اثر هنری را بیش از پیش آشکار کرد، در ادامه تفکرات دریدا تصورات پیشین درباره متن، معنا، مفهوم و چیستی را در فلسفه و دیگر شاخه‌های علم و هنر به چالش کشید.

واسازی اعتراضی است برضد ساختارگرایی و روند تفکر فلسفه و هنر غرب که با پیش فرض حضور و با تاکید بر اهمیت کلیدی زبان بنا شده و گفتار را بر نوشتار برتری می‌دهد. «واساختن» به تصویری از ساختار یا شیِ معلق میان آسمان و زمین اشاره دارد و می‌تواند تصویرگر چیزی در حال فروریختن، یا فروپاشی، که هنوز منهدم نشده، یا ویرانه‌ای باشد. با این توصیف «واساختن» هر چیز دلالت بر این معنا دارد که فرآیند متلاشی شدن ممکن است مرحله آغازینی برای رسیدن به ادراکی تازه از آن چیز باشد.

هدف اصلی این پژوهش، مطالعه نسبت و رابطه مواجهه مخاطب با آثار آینه‌کاری منیر شاهرودی فرمانفرمائیان و خلق پرفورمنس براساس نظریه دیکانستراکشن ژاک دریدا است، تا بر پایه چیستی و چگونگی نسبت و رابطه میان تحلیل واسازانه این مواجهه و خلق پرفورمنس، نقاط اشتراک و تمایز آن‌ها را آشکار سازد.

دیکانستراکشن دریدا سبب می‌شود تا مفاهیم از نو احیا شوند و آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان به‌عنوان اثر هنری بازنمود چیزی باشد که هم‌زمان در آن حاضر و غایب است، و در این راستا، مخاطب در مواجهه با اثر هنری در بستر تقابل دوگانه (خود –دیگری)، اثر هنری را در بستر تقابل دوگانه (خوانش – آفرینش) به‌عنوان فرآیندی تعاملی ادراک و دریافت کند.

مواجهه واسازانه مخاطب با آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان، با تامل بر تقابل‌های دوگانه، پارگون، تفاوط و رد دریدا، فرصتی فراهم می‌سازد تا بخش‌های بنیادین مواجهه (مخاطب، مولف، اثر هنری) قطعیت در وضوح و اطلاق مفاهیم و مرزهای خود را از دست داده و با هم پیوسته و مرتبط شوند و در پی آن، دارای اشتراکات و هم‌پوشانی‌هایی شوند، که تمایز آشکار آن‌ها را ناممکن می‌نماید. مخدوش شدگی مفاهیم و مرزها، امکان بازتعریف مکملی آن‌ها را در تعامل و مشارکت با هم پدید می‌آورد و سبب بازآفرینی مفهوم فاصله زیباشناختی متناسب با تحلیل واسازانه مواجهه، می‌شود.

این پژوهش بازآفرینی مفاهیم، را نقطه آغازی برای ارایه نگاه جدیدی به ورود عدم قطعیت در مفاهیم مخاطب، اثر هنری، مولف و فاصله زیباشناختی می‌داند؛ به‌ویژه آن‌که پژوهش در پی آن است تا نسبت و رابطه میان تحلیل واسازانه از مواجهه و خلق پرفورمنس را واکاوی نماید، که امکانی برای گذار از تعاریف محدودکننده و رسیدن به فضای تعاملی بیناهنری در مواجهه مخاطب با آثار آینه‌کاری فرمانفرمائیان است.

روش پژوهش

این پژوهش توصیفی و تفسیرگرا، بر پایه مطالعات نظری استوار شده و در مسیر پیشبرد تحقیق کیفی، نخست مواجهه مخاطب با آثار آینه‌کاری منیر شاهرودی فرمانفرمائیان به‌عنوان اثر هنری بر اساس نظریه دیکانستراکشن ژاک دریدا تحلیل و تفسیر شده است و در ادامه، نتایج و دستاوردهای این تحلیل و تفسیر واسازانه در تطبیق با خلق پرفورمنس بر اساس آرای نظریه اجرا قرار می‌گیرند، تا چیستی و چگونگی نسبت و رابطه میان تفسیر واسازانه از مواجهه و خلق پرفورمنس مورد واکاوی قرار گیرند. روش تجزیه و تحلیل در بخش مواجهه مخاطب با آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان، براساس استدلال استفهامی از طریق مطالعه واسازانه فرآیند مواجهه است، که مفاهیم واسازانه مخاطب، اثر هنری، مولف، آینه‌کاری، و فاصله زیباشناختی را در پی دارد. در ادامه، با بهره‌گیری از استدلال استفهامی و استقرایی، تلاش می‌شود تا ضمن مطالعه اشتراکات و تمایزات، نسبت و رابطه میان مواجهه واسازانه مخاطب با آثار آینه‌کاری منیر شاهرودی فرمانفرمائیان - با تمرکز بر آثار او در موزه نگارستان - و خلق پرفورمنس بر اساس آرای نظریه اجرا، مورد واکاوی قرار گرفته و نتایج و دستاوردهای این تطبیق ارایه گردد.

پیشینه پژوهش

نظریات و اندیشه‌های دریدا به‌عنوان یکی از مهم‌ترین جنبش‌های روشنفکری معاصر، حوزه‌های گوناگونی از پژوهش‌های تفکر برانگیز و خلاقانه را شامل می‌شود و این موضوع سبب شده تا نویسندگان متعددی به تفسیر آرای او بپردازند و در نوشته‌های متعددی به نظریات او رجوع کنند. هم‌چنین، خوانش‌های واسازانه‌ای با تکیه بر تفکرات دریدا از آثار هنری ارایه شده است، که به‌دلیل پیچیدگی و چالش برانگیز بودن روش دریدا در نگارش، اغلب یا نادرست معرفی شده یا نادرست فهم شده‌اند. این

پژوهش در راستای دست‌یابی به فهم عمیق و موثر در ارایه تحلیل و تفسیر واسازانه از مواجهه مخاطب با آینه‌کاری های فرمانفرمائیان، در مطالعه مقاله ها، مطالب و سخنرانی های دریدا و نظریات متفکران دیگر درباره اندیشه های او در مسیر پیشرفت پژوهش کوشیده است و در تطبیق تفسیر واسازانه از این مواجهه و خلق پرفورمنس، مطالعه و استناد به آرای نظریه اجرا و متفکران این حوزه را در اولویت قرار داده است. از آن جا که بر اساس جستجو در سایت های معتبر تحقیقاتی، برای عنوان کامل و موضوع پژوهش همتایی یافت نشده است، نویسنده بر خود لازم می داند تا با توجه به بدیع بودن موضوع، به سیر تحقیقات و نوشته هایی که با بخش هایی از مقاله ارتباط داشته اند، به اختصار اشاره نماید. حکمت مهر (۱۳۹۹)، در مقاله «تحلیل مواجهه مخاطب با اثر هنری با تاکید بر مبانی حکمت متعالیه»، نحوه مواجهه مخاطب با اثر هنری و فرآیند ادراک اثر توسط مخاطب را با تاکید بر مبانی حکمت صدرایی تحلیل نموده و نقش اثر در سعادت و شقاوت مخاطب را بررسی می کند. کوثری (۱۳۸۶)، در مقاله «درک آثار هنری در جامعه» به وضوح، به عدم پرداخت به مخاطب و ادراک او از اثر هنری در جامعه شناسی هنر اشاره نموده است و مروری به آرای مهم متفکران این حوزه داشته است. طاهری (۱۳۹۵)، در مقاله «محصول هنری به مثابه چیزی برای دیگری»، بر این باور است که؛ هر محصول هنری علاوه بر تکین بودنش چیزی برای دیگری است، و پیش فرض حضور مخاطب را در تولید لحاظ می کند. غفار عدلی (۱۳۹۰)، در مقاله «خواننده/ خواندن؛ نظریه معطوف به مخاطب» باور دارد که با ورود مخاطب به صحنه عمل روایت، الگوهای ارتباطی شکل می گیرند. مصلح و خانقاه (۱۳۹۰)، در مقاله «واسازی به منزله یک استراتژی» بر این باورند که، مفهوم واسازی دریدا[1] مورد بدفهمی قرار گرفته و بسیاری در درک آن ناکام مانده اند، و اینکه واسازی نقد شالوده شکنانه متون فلسفی به حساب آید را سبب عدم بیان بخش مهم تر حقیقت می دانند. نجومیان (۱۳۸۲)، در مقاله «منطق پارادوکسی اندیشه ژاک دریدا» ادعا می کند که دریدا با به چالش گرفتن منطق کلامی فلسفه غرب، منطق پارادوکسی (منطق تناقض نما) را برای طرح مباحث فلسفی خود برمی گزینند. وبستر (۱۳۷۳)، در مقاله «ژاک دریدا و واسازی متن»، با ترجمه عباس بارانی می نویسد، دریدا در مقاله ای با عنوان ساختار، نشانه و بازی استدلال کرده که در علم و فلسفه غربی اشکال دانش پیرامون یک مرکز ساخته شده اند، که کانونی را به وجود می آورد و به دانش اجازه می دهد پیرامون حقیقت یا مکاشفه ای به صورت مطلق نمایان شده، سازمان یابد. حبیبی (۱۳۹۹)، در پایان نامه «کلاژ به مثابه پرفورمنس آرت، از منظر نظریه اجرا در گرافیک محیطی، با تمرکز بر آثار منیر فرمانفرمائیان» تلاش نموده تا هم سویی خلق کولاژ توسط هنرمند را با آن چه در پرفورمنس آرت توسط اجرا گر رخ می دهد، نشان دهد. در این پایان نامه، کولاژگر با خلق کولاژ امر ناشناخته را به شناخته تبدیل کرده و داستان شخصی خود را منطبق با عمل و تجربه های زیسته، فرهنگ، سنت و جهان بینی خود، با مخاطب به اشتراک می گذارد. این پایان نامه با بازتعریف کولاژ، پرفورمنس آرت را در این گستره تعریف جدید قرار می دهد. یارمحمدی (۱۳۹۹)، در مقاله «تحلیل تطبیقی ساحت اناالحق حسین بن منصور حلاج و مراسم اعدام او و پرفورمنس ریتم صفر ماریانا آبراموویچ از منظر پدیدارشناختی» تحلیل پدیدارشناسانه ساحت «انا الحق» حلاج و مراسم اعدام او را در تطبیق با اجرای «ریتم صفر» ماریانا آبراموویچ، بر اساس آرای نظریه اجرا، پرفورمنس آرت می داند. در ادامه، لایه های دیگری از «اناالحق» و اعدام حلاج و دستاوردهای دیگر این تطبیق در حوزه زمان، مکان، تاریخ، اجرا، و اجراگر ارایه می شود. پنجه باشی (۱۳۹۸)، در مقاله «مطالعه تطبیقی نظریه لوسی لیپارد با آثار آیینه کاری منیر شاهرودی فرمانفرمائیان» به مطالعه جنسیت و هویت در آثار فرمانفرمائیان بر مبنای هندسه و شکست آینه ها در تطبیق با نظریه حفره لوسی لیپارد پرداخته است.

چارچوب نظری

چارچوب نظری پژوهش، نظریه دیکانستراکشن ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی، فرآیندی است که به واکاوی معانی پنهان و مفاهیم متناقض در گفتمان یا متون می پردازد. دریدا برای بیان طرحی نظری که چگونگی شالوده یابی ادراک و معنا را مورد کاوش قرار می دهد از این اصطلاح استفاده کرد (دآلو، ۱۳۹۴: ۱۶۹). جنبشی فراپدیدارشناختی و فراساختارگرایانه که رویکردی تازه به پدیدارشناسی هوسرل، زبان شناسی سوسور، روانکاوی لاکان، و ساختارگرایی لوی-استروس دارد و دریدا در توصیف آن می گوید: «چیزی ساخته شده است، مثلا یک نظام فلسفی، یا یک سنت، و یا فرهنگ و کسی می خواهد آن را آجر به آجر خراب کند تا بنیادهای آن را تحلیل و آن را مستحیل نماید. فردی به نظامی می نگرد و چگونگی ساخت آن را وارسی می کند، تا معلوم دارد که زاویه ها

و یا سنگ‌های پایه کدامند و چنان چه آن‌ها را جا به جا کند از قید اقتدار نظام رها خواهد شد» (به نقل از ضمیران، ۱۳۹۹: ۳۷-۳۸).

دیکانستراکشن درصدد فهم و دریافت امور غیابی است، و فارغ از محدودیت‌های دوگانه‌گرا و باورهای یقینی فلسفه، در پی به چالش کشیدن کلام محوری است، «از کلیات، معقولات و ناکرامندی‌ها چشم می پوشد و پیش پا افتاده‌ترین و حاشیه‌ای‌ترین پدیده‌هایی را که از نظر دور مانده‌اند مورد توجه قرار می‌دهد. از این‌رو، به اعتباری می‌توان آن را نقدِ نقد شمرد و یا پرداختن به آنچه که نقد مورد غفلت قرار می‌دهد.» (همان: ۳۹). برای فهم اندیشه‌های دریدا تامل بر مفهوم زدودن کلیدی است. «چون واژه‌ای برای بیان مطلبی ناقص و نارساست، از این‌رو، پس از نگارش آن واژه خطی برروی آن می‌کشیم، اما چون حذف آن بیش‌تر از آن‌که مساله را حل کند بر مشکل می‌افزاید. بنابراین، آن را همان‌گونه که هست با خطِ روی آن رها می‌کنیم» (همان).

از نظر دریدا، دال مستقیم مدلول را در اختیار نمی‌گذارد و میان آن‌ها هم‌خوانی وجود ندارد. پیوند خطی میان آن‌ها نیز در هر لحظه گسسته شده و دال و مدلول‌های دیگری در ترکیب جدید وارد می‌شوند. «وقتی به فرهنگ واژه‌ها مراجعه می‌کنیم و معنای واژه‌ای را می‌جوییم، غافلیم که هر بار به دنبال مدلول می‌گردیم، با دال تازه‌ای رو به رو می‌شویم. این روند تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. یعنی دال‌ها پیوسته به مدلول تبدیل می‌شوند و مدلول‌ها به دال و به همین ترتیب. اما هیچ‌گاه، به مدلولی قطعی و نهایی که خود، دال نباشد نخواهیم رسید» (به نقل از ضمیران، ۱۳۹۹: ۴۰). دریدا معنا را مستقیم و بلافصل در نشانه حاضر نمی‌داند، چرا که معنای واژه از این‌که نشانه چه چیزی نیست ناشی می‌شود. از این‌رو، معنا در غیاب نشانه حضور دارد و در زنجیره‌ای از دال‌ها پراکنده است و آن را بدون قید و شرط نمی‌توان حاضر نمود. «در واقع، خوانش یک متن چیزی است شبیه به پی‌جویی آن چه در محاق غیاب و نسیان قرار دارد و این را می‌توان غایت دیکانستراکشن دانست» (همان).

واسازی دریدا نشان می‌دهد که هر گفتمانی درباره هنرهای دیداری از آغاز امری برساخته است. در گفتمان ساختارهای سوبژکتیو ناظر ها به اثر هنری ضمیمه می‌شود و در نتیجه، هر متن به دفعات در معرض خوانش‌های جدید قرار می‌گیرد؛ «یک متن هیچ‌گاه کامل نیست؛ چرا که تفسیرها و متن‌های تازه‌ای در تلقی ما در مورد دلالت یک اثر در زمان و مکانی خاص سهیم می‌شوند» (ریچاردز، ۱۳۹۵: ۸۹). دریدا با آشکارساختن مادیت زبان، دقت در کنش خوانش را یادآور می‌شود. از نظر او، «کلمات به نمایندگی از اندیشه کسی حاضر می‌شوند که اکنون در گذشته است. حضور دریدا هیچ‌گاه تام و تمام نیست. حضور دریدا در مقام مولف -در واقع حضور هر مولفی- همواره، در معرض فرآیند قاب‌بندی دوباره‌ای است که متن‌های خود او تجسم زنده آنند (همان: ۹۰). دریدا متن‌ها را بافت‌های بی‌پایانی از معانی ناتمام می‌داند. آن‌ها را بافته‌هایی از سرنخهای پایان‌ناپذیر چیزهایی غیر از خودشان می‌داند. از نظر او «با قبول این‌که فهم ما از ابژه هنری، درکی مشروط و غیرقطعی است، بهترین کاری که می‌توانیم انجام دهیم، صحبت کردن «حول و حوش» موضوع است» (پوک و نیوال، ۱۳۹۸: ۲۸۰).

دریدا با ساخت تقابل‌های دوگانه و با ایجاد یک جفت متضاد و مکمل معنایی می‌کوشد تا تولید بلاتکلیفی کند، و از این راه جفت‌های بلاتکلیف را در مرز میان مرگ و زندگی، بود و نبود قرار دهد، تا از این طریق بر دوگانه (حاضر- غایب) آن‌ها تاکید نموده و آن‌ها در کلیت کلمه و معنای آن، هم‌زمان با مکمل آن مورد مطالعه و بررسی قرار دهد. او در بیان روند شکل‌گیری بلاتکلیفی از «رد» می‌گوید و آن را بلاتکلیف می‌داند، زیرا نه به‌طور کامل حاضر و نه به تمام معنا غایب است. او زنجیره تفاوت‌ها را وابسته به بلاتکلیفی ساختاری، و بازی حضور و غیاب خاستگاه معنا، ورد را در لغزش مدام میان حضور و غیاب می‌داند. هدف دریدا آشکارساختن بی‌ثباتی در ذات زبان است، و با ورد دارد هیچ عنصری (گفتاری، نوشتاری یا پدیداری) بدون ارتباط با عناصری که بطور کامل حاضر نیستند نمی‌تواند فعالیت کند؛ و از آن جا که، عناصر و نظام هیچ‌کدام به‌طور کامل حاضر و یا غایب نیستند، نتیجه می‌گیرد هر عنصر بر اساس رد عناصر دیگر نظام تشکیل می‌شود.

استفاده از دیکانستراکشن در مواجهه مخاطب با اثر هنری، امکان ایجاد دوگانه (خود –دیگری) را فراهم ساخته و سبب می‌شود اثر هنری بر اساس تجربیات و ادراک مخاطب و در بلاتکلیفی تقابل‌های دوگانه برای مخاطب، اثر هنری و مولف فهم شود، و مخاطب با توجه به فرآیند و چیدمان مواجهه، اثر هنری و فاصله زیبایی شناختی از اثر را، در تعامل برای خوانش و هم‌زمان مشارکت در آفرینش نسبت‌های خود با اجزا و کلیت مواجهه بازآفرینی کند. به بیان دیگر، امر حاضر و امر غایب در مواجهه واسازانه مخاطب با اثر هنری، هم‌زمان

آن چیزی هست و نیست که مخاطب در مواجهه آن را خوانش، ادراک و دریافت می‌کند. در این مواجهه، مخاطب از آن رو که امکان مولف بودن اثر را نیز دارد، اهمیت ویژه می یابد، چرا که امکان تطبیق تحلیل و اسازانه این مواجهه را با پرفورمنس، که در آن مخاطب در تعامل با اجراگر در خلق اجرا مشارکت فعال دارد، فراهم می سازد.

مواجهه مخاطب با آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان براساس نظریه دیکانستراکشن

هر تعریف از اثر هنری متکی بر تعریف هنر، و تعریف هنر۲ بر پایه نظریه‌ای درباره هنر و بیان‌گر دیدگاه ویژه آن نظریه به هنر است. در مسیر ارایه تعاریف متعدد از هنر و اثر هنری، یکی از مهم‌ترین تعاریف که مرتبط با شکل‌گیری هنر مدرن است، دو ویژگی اساسی برای هنر بودن یک چیز قایل است؛ این‌که درباره چیزی باشد، و درباره آن چیز روایتی ارایه نماید، که اشاره به سوبژکتیو بودن و نریتیو بودن هنر و اثر هنری دارند.

جورج دیکی در نظریه نهادی هنر بر این باور است که، اثر هنری باید حایز دو شرط باشد؛ «نخست این‌که، ابژه یا مصنوع باید با دخالت و عاملیت انسانی پدید آمده باشد و دوم این‌که، شیِ حاصله باید از طریق نمایش یا ارایه به‌عنوان هنر پذیرفته شود، که الزاما این ارایه نباید در محیطی نمایشگاهی صورت گیرد» (هنفلینگ، ۱۳۸۹: ۲۹۲). از نظر دیکی، اثر هنری لازم است شأنیت ارایه به‌عنوان اثر هنری را داشته باشد و این شأنیت لازم است توسط نهاد هنر به رسمیت شناخته شود. «اثر هنری به معنای رده شناختی آن یک شی مصنوع و مجموعه‌ای از جنبه‌ها و حالات است که به اعتبار آن‌ها، شخص یا اشخاصی که از طرف نهاد اجتماعی معینی (عالم هنر) عمل می‌کنند، به آن شأن نامزد شدن برای ارج‌گذاری هنری اعطا کنند» (دیکی به نقل از هنفلینگ، ۱۳۸۹: ۳۰). از سوی دیگر، هوارد بکر در تامل بر دنیاهای هنر و آن چه هنر است، اهمیت ویژه‌ای برای مخاطب قایل است. به باور او زمانی یک چیز هنر است که مخاطبی داشته باشد و مخاطب آن را به‌عنوان هنر بپذیرد.

نظریه‌های پسامدرن و پساساختارگرایانه بر این باورند که رابطه ثابت و پایداری بین دال و مدلول نیست و دال می‌تواند معنای مورد نظر مولف، شنونده، یا بیننده را بپذیرد (دال تهی)، از این رو، امکان تفسیر نشانه‌ها و تصاویر فراهم می‌شود. دریدا رابطه دال و مدلول را ناتمام می‌داند و در پی هر دال، آن را مدلولی می‌داند که دال دیگری دارد، در نتیجه دست‌یابی به معنا به تاخیر می‌افتد، زیرا معنای نهایی یک نشانه به معانی نشانه‌های دیگر در متن وابستگی دارد، که دریدا از آن به‌عنوان «تعویق معنا» نام می‌برد؛ «تمامی نظریه‌ها از نشانه‌های به هم وابسته تشکیل می‌شوند که برای خلق «حقیقت» به هم استناد می‌کنند» (پوک و نیوال، ۱۳۹۷: ۱۷۳). در ادامه، ژان بودریار این نکته را مطرح کرد که، بازنمایی‌ها واقعیت را تحریف می‌کنند یا غیاب آن را در پشت نشانه‌ها پنهان می‌سازند. بنابراین، جدایی دال و مدلول با مخدوش شدن و کنار گذاشتن نظریه‌ها و تفکراتی از هنر، که به القای یک معنای خاص و مشخص به مخاطب از طریق اثر هنری باور دارند، همراه است.

بسیاری از آثار هنری معاصر معنای ثابت و پایدار ندارند و امکان تفسیرها و تاویل های متعدد دارند. این موضوع نشان‌دهنده اهمیت ویژه مخاطب در ادامه تفکر مرتبط با نظریه مرگ مولف در خوانش، تفسیر و تاویل اثر هنری است. از این رو، «بیننده به‌جای ایفای نقش پذیرنده و منفعل نگریستن، واکنش و مداخله فعالانه‌ای در شکل‌گیری معنای اثر دارد و این ویژگی از دهه ۱۹۶۰ به بعد به اصل و عنصری بنیادین در هنر آوانگارد بدل می‌شود» (پوک و نیوال، ۱۳۹۷: ۲۸۰).

در نظریه، دریافت توجه از خالق اثر به مخاطب منتقل می‌شود؛ چرا که مخاطب تکمیل‌کننده اثر هنری است. معنا در فرآیند خوانش مخاطب شکل گرفته و متن تنها با مشارکت فعال او موجودیت می‌یابد؛ نیز فرآیند خوانش و ادراک مخاطب مرتبط با چگونگی پدیدار شدن اثر بر او است، و او فعالانه، مختار و با بهره‌گیری از هر آنچه در این مواجهه موثر است، در ارتباط با آن‌ها، با اثر هنری مواجه شده و فرآیند خوانش و ادراک خاص خود را دارد.

مخالفت دریدا با برتری گفتار بر نوشتار، و در پس آن استقلال اثر هنری از مولف، و اعتبار بخشیدن به جایگاه مخاطب در مواجهه، سبب می‌شود تا مخاطب در تقابل با دوگانه (مخاطب –دیگریِ مخاطب) امکانی برای مواجهه مکملی خود-به‌عنوان امکانِ مولف بودن- داشته باشد. امکانی متمایز، موثر و تعاملی در خلق و بازآفرینی اثر هنریِ مستقل شده، که دوگانه (مخاطب- مولف) را ممکن می‌نماید. به باور دریدا، فراتر از نشانه ها نمی‌توان چیزی را مستقیم درک کرد و همه چیز در بازی میان نشانه‌ها است؛ «بازی ناپایدار نشانه‌ها این کشاکش را میان معناها و نامعناها ممکن می‌سازد» (دالو، ۱۳۹۴: ۱۶۹). از این رو، «برای خوانشی که از

ابهام دور باشد و ترجیحی برای یک تفسیر بر تفسیرهای دیگر قایل شود، همواره، این امکان وجود دارد که سلسله مراتب را واژگون کند» (Derrida,۱۹۸۷: ۲۵۴).

وارونه ساختن دوگانه‌گرایی متافیزیکی از نظر دریدا، همواره، امکان پذیر و سبب جابه‌جایی است، و بلاتکلیفی، تقابل‌های دوتایی را از کار انداخته و ساختار «این یا آن» را سبب می‌شود و تقابل‌ها را -که همواره در جنبش هستند و نامعین- جابه‌جا می‌کند.

دریدا در تفکر واسازانه خود پیش فرض حضور را با تقابل دوگانه (حضور – غیاب) متزلزل می‌کند و سبب می‌شود تا اثر هنری بازنمود هم‌زمان امر حاضر (آن چه اثر هنری است) و امر غایب (آن چه اثر هنری نیست) باشد. دریدا، لازمه تفکرات زیبایی‌شناسی کانت را باور به ارزش و معنای درونی زیبایی و تمایز آن از هر آن چه بیرونی است می‌داند، که مستلزم مرزهایی برای تمایز امور بیرونی و درونی، و تاکید بر قاب است؛ که درون اثر هنری را حفظ و بیرون اثر را متمایز می‌کند. او با تامل بر پارِرگون، که مجاوران اثر و فرعی هستند، و نه بخشی از آن، قاب را درگیر بلاتکلیفی و تقابل درون – بیرون می‌کند. او قاب را مرتبط با داخل و خارج اثر می‌داند، که اثر را محصور می‌کند؛ اما هم‌زمان آن را فرو می‌ریزد. در نتیجه، شی زیبایی‌شناسانه، تجربه مواجهه با آن و داوری آن را به چالش می‌کشد. این تلقی سبب توجه ویژه به مخاطب به‌عنوان کسی که ارتباط دهنده بیرون و درون اثر است، می شود.

مواجهه واسازانه مخاطب با اثر هنری، امکان دوگانه (خود- دیگری) را فراهم می‌سازد؛ تا اثر هنری دیگرگونه و براساس تجربیات و شیوه ادراکی مخاطب و در بلاتکلیفی ناشی از تقابل‌های دوگانه برای مخاطب، اثر هنری و مولف فهم شود، و مخاطب در این مواجهه و در بستر تقابل‌ها، با توجه به فرآیند و چیدمان مواجهه، اثر هنری و فاصله زیبایی‌شناختی از اثر را در تعامل برای خوانش- آفرینش نسبت‌های خود با اجزا و کلیت مواجهه بازآفرینی کند. امر حاضر- امر غایب در مواجهه واسازانه مخاطب با اثر هنری، هم‌زمان آن چیزی هست و نیست که مخاطب در مواجهه آن را خوانش، ادراک و دریافت می‌کند. در این مواجهه مخاطب از آن رو که امکان مولف بودن اثر را نیز دارد، اهمیت ویژه می‌یابد؛ چرا که امکان تطبیق تحلیل واسازانه این مواجهه را با خلق پرفورمنس، که در آن مخاطب در تعامل با اجرا گر مشارکت فعال دارد، فراهم می‌سازد.

آن چه گفته شد، در مواجهه واسازانه مخاطب با

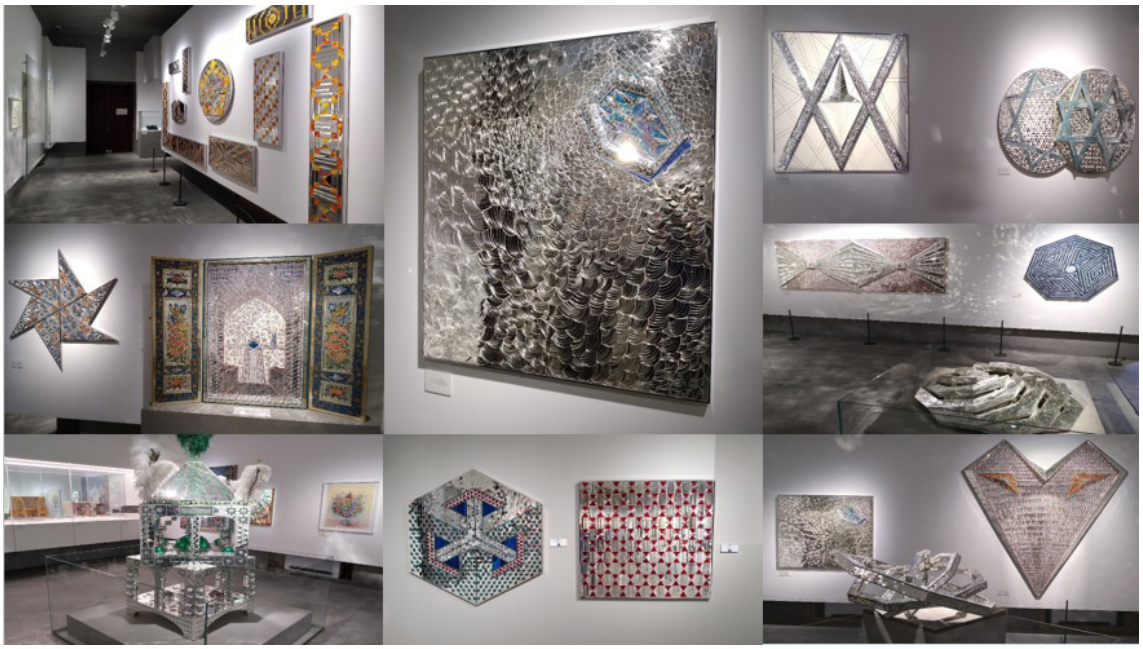
تصویر۱- آثار فرمانفرمائیان در موزه نگارستان (نگارنده).

تصویر۲- آثار فرمانفرمائیان در موزه نگارستان (نگارنده).

آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان زوایای دیگری را آشکار و قابل تامل می‌نماید.

منیر شاهرودی فرمانفرمائیان که از مهم‌ترین هنرمندان نسل خود بوده، در زمینه اصول هندسه اسلامی، آثاری با ریتم انتزاعی مدرن غربی تولید کرده که می‌توان آن‌ها را ترکیبی از هندسه نمادین و کیهان‌شناسی صوفی دانست. هندسه از مبانی تولید آثار او است که با تمرکز بر تکرار و نوگرایی در هنر معاصر همراه شده است. می‌توان الگوی مسجد ایرانی را الهام بخش و نقطه عطفی در کارهای او دانست که سبب تمرکز بر بی‌نهایت و هندسه مقدس در آثارش شده است. او آثار خود را چندوجهی، و حرکت رنگ‌ها در آن‌ها را مهم می‌داند. چرا که در هر بار نگاه مخاطب به اثر، تجربه‌ای متمایز از چیزی جدید را به همراه دارد. هم‌چنین، او تمایل به نمادگرایی معنوی و ارتباط مبانی ریاضی و تکرار در آثارش را با اندیشه صوفی‌گرایانه رد کرده و آثارش را سکولار و فرم‌گرایانه می‌داند و بر این باور است که برای تصویر عدم محدودیت کوششی ننموده و آثارش فاقد فلسفه دیگری هستند.

با نگاهی به آینه‌کاری، سابقه تاریخی و کارکرد آن، می‌توان دریافت که شکست و تکثیر نور از مهم‌ترین کاربردهای آینه در این هنر است؛ تا امکان بازتاب گسترده نور در ابعاد و زوایای



تصویر۳- گزیده‌ای از آثار اهدایی فرمانفرمائیان به موزه نگارستان (نگارنده).

مختلف را فراهم سازد. آینه‌کاری در بازتاب آن چه مقابلش قرار می‌گیرد، تکثیرگرا است و تصویر را به صورت برش‌هایی پازل‌گونه و دفورمه، در زوایای مختلف منعکس می‌کند.

بابایی در توصیف آینه آورده است، آینه همه چیز و همه‌کس را نشان می‌دهد جز خود را؛ نظیر عقل انسان از یک منظر؛ یا نظیر چشمان انسان که همه چیز را می‌بیند جز خود را؛ از این رو، برای این‌که آینه از خود بهره‌ای یابد، آینه‌ای دیگر لازم است... لذا، برای دیدن در آینه رویارویی شرط است؛ یعنی با رویارویی است که آینه معنا می‌شود. پس آینه‌ای که ننماید و به مقام نمایاندن نرسد، هیچ بهره‌ای ندارد و از خود بودن و هویت خود داشتن برافتد (بابایی، ۱۳۹۵: ۳-۹).

هم‌چنین، ژان شوالیه و آلن گربران در کتاب فرهنگ نمادها، آینه را یک سطح بازتابنده با پشتوانه نمادگرایی «شناخت و آگاهی» و بازتاب حقیقت، صمیمیت، درون قلب و آگاهی می‌دانند.

آثار فرمانفرمائیان، شامل مجموعه‌ای هندسی از چیدمان قطعات آینه‌اند که در ترکیبی از نظم و بی‌نظمی در یک فرم کلی، به‌صورتی به‌کار رفته‌اند که در کلیت آثار به بخش مهم و جدانشدنی از آن چه اثر او دانسته می‌شود، تبدیل شده‌اند. تامل بر فرآیند خلق آثار فرمانفرمائیان، آشکار می‌سازد که او بخش آینه‌کاری را با پیش‌فرض مواجهه مخاطب با آن‌ها چیدمان می‌کند؛ و حضور او در فرآیند خلق یادآوری مداومی برای حضور دیگر مخاطبان در مواجهه‌های آتی در برابر این آثار است. از این رو، در فرآیند خلق، هم‌زمان که او خالق است، مخاطب اثر است، و مخاطب بودن بخش جدایی‌ناپذیری از فرآیند خلق آینه‌کاری‌های او است.

اثر فرمانفرمائیان در مواجهه با مخاطب، به‌دلیل ویژگی انعکاس آینه‌کاری، به چیزی متمایز قبل و بعد از مواجهه تبدیل می‌شود، و در مواجهه هر مخاطب، اثر متمایز می‌شود؛ چرا که هر مخاطب تصویری متمایز از دیگر مخاطبان در مواجهه با اثر او می‌بیند، و این تمایز تنها مرتبط با اثر او نیست، بلکه در ارتباط و وابسته به مخاطبی است که در مواجهه با آن قرار می‌گیرد. می‌توان گفت، اثر فرمانفرمائیان در فرآیند خلق خودبسنده و کامل نیست؛ بلکه از زمان خلق تا زمان مواجهه به تعویق می‌افتد؛ تا در مواجهه با هر مخاطب به‌صورت متمایز کامل شود. بنابراین، آثار فرمانفرمائیان تنها در مواجهه با مخاطب به‌عنوان اثر هنری خلق می‌شوند، و برای شأنیت یافتن به‌عنوان اثر هنری، به حضور هم‌زمان مخاطب و تعامل او نیاز دارند.

از سوی دیگر، کاربرد آینه‌کاری -با تامل بر مفهوم و کارکرد آینه به‌عنوان امر نمادین- به منزله تدارک برای حضور دیگریِ غایب است. گویی هنرمند در فرآیند خلق، این بخش را تدارک می‌بیند تا مخاطبی که در فرآیندِ خلق غایب است، در زمانی دیگر مقابل آن قرار گیرد و با حضور او، اثر کامل شده و معنا یابد. به بیان دیگر، خالق اثر هنری فرمانفرمائیان مجموعه هنرمند و مخاطبی است که در مواجهه و تعامل با

اثر او قرار می‌گیرد. مخاطب اثر نیز هنرمند و افرادی هستند که در مواجهه با اثر قرار می‌گیرند؛ و اثر هنری چیدمانی از حضور هم‌زمان اثر هنرمند و مخاطبی است که در هر مواجهه در تعامل با آن قرار می‌گیرد، که به منزله بی‌شمار اثر هنری در مواجهه با مخاطبان است و شامل هنرمند نیز خواهد بود.

هم‌چنین، در مواجهه با آثار آینه‌کاری، مخاطب با دفورمگی ناشی از خود و پیرامونش روبه‌رو می‌شود و کارکرد آینه و تصویر را دیگرگونه و چیدمانی فهم و ادراک می‌کند، و امکان می‌یابد تا در برابر آینه‌هایی قرار گیرد تا تصویری متفاوت از آن چه به‌عنوان خود و پیرامونش می‌دانسته، ببیند. تصویری دیگرگونه، ترکیبی و شامل برش‌هایی دفورمه که با پیش‌فرض مخاطب پیش از مواجهه متمایز است، و او در تلاش برای دریافت نسبت‌هایش با اجزا و کلیت اثر، در این مواجهه خودش را بازآفرینی می‌کند. این مواجهه سبب شکل‌گیری تقابل‌های دوگانه درباره خود، مخاطب، مولف، اثر هنری و آینه می‌شود، و در پی آن شکل‌گیری دوگانه (امر حاضر- امر غایب) و دوگانه‌های (مخاطب- مولف) و (خوانش- خلق) را به همراه دارد.

در مواجهه مخاطب با آثار فرمانفرمائیان، قبل و بعد از مواجهه، تغییراتی درون اثر به‌وجود می‌آید و اثر هنری با حضور و در فرآیند مواجهه مخاطب تکامل و تمایز می‌یابد. این پویاییِ درون اثر با آن چه بیرون اثر است در ارتباط است و سبب ارتباط درون و بیرون اثر می‌شود، که مخدوش شدن معنای قاب را در پی دارد. به‌ویژه آن‌که به‌دلیل حضور آینه، این قاب هم در گرداگرد اثر به‌صورت دو بُعدی، و هم در بُعد سوم که فاصله مخاطب و اثر است، مخدوش می‌شود. قاب در بُعد سوم، به‌دلیل ورود تصویر مخاطب به درون اثر مخدوش می‌شود، که در فرآیندی مشابه در تئاتر از آن به شکستن دیوار چهارم و ورود مخاطب به فضای نمایشی یاد می‌شود، پدیده‌ای که با تبدیل تئاتر به پرفورمنس و تعامل مخاطب و اجرا گر همراه است.

از آن‌جا که مخاطب برای ادراک و فهم آن چه درون اثر هنری رخ می‌دهد و چیدمان آن، مستلزم تنظیم فاصله از اثر هنری است، که تلاشی برای انتخاب و کشف فاصله مناسب زیباشناختی از اثر است، می‌توان گفت، اثر هنری و فاصله زیباشناختی مرتبط با آن، مفهومی قطعیتی و مرتبط با خالق نیست؛ بلکه در ارتباط و پیوستگی با مخاطب، ویژگی‌ها و بدن‌مندی او در مواجهه، طی فرآیندی پویا و در دور و نزدیک شدن به اثر برای هر مخاطب متمایز از دیگران کشف می‌شود. در این راستا، می‌توان تمایز در آگاهی و ادراک مخاطب از خود و اثر هنری، قبل و بعد از مواجهه را از نتایج آن دانست.

براساس آن چه گفته شد، مخاطب در چیدمان مواجهه با آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان هم‌زمان در خلق اثر هنری دیگری مشارکت می‌کند؛ و به نظر می‌رسد این مواجهه از منظر دیکانستراکشن در تطبیق با خلق پرفورمنس، تناسب و اشتراکات قابل تاملی دارد. چرا که با ارتباط و پیوستگی مخاطب با اثر هنری، فرآیند خلق و خوانش اثر، درون و بیرون قاب، و مولف و مخاطب، تعامل و مشارکت مخاطب (که می‌تواند بخشی از اثر هنری باشد) و اثر هنری (که وابسته و در ارتباط با مخاطب است) و چیدمان این مواجهه، در هم‌بستگی با حضور و تعامل آن‌ها کامل شده و معنا می‌یابد. هم‌چنان‌که در خلق پرفورمنس، مخاطب (که می‌تواند اجرا گر هم باشد) در تعامل با اجرا گر (که می‌تواند مخاطب هم باشد) مشارکت دارد و پرفورمنس در هم‌بستگی با این تعامل خلق می‌شود.

تحلیل و تفسیر واسازانه مواجهه مخاطب با آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان به مثابه خلق پرفورمنس

ریچارد شکنر، از بنیان‌گذاران نظریه اجرا[۳] در مقاله آیین و اجرا آورده است: «سایه‌گستر بر همه رفتارهای اجرایی- بازی قرار دارد. بازی با وجه شرطی، با «اگر چنان چه» یا «تو گویی» با امر موقت و گشوده و ساختار ستیز شناخته می‌شود. بازی کردن به دروغ‌گویی شأن هستی‌شناسانه می‌بخشد. در این موقعیت فریب پربار، آدمی به ابداع جهان‌های «غیرواقعی» (تا به حال تحقق نیافته) دست می‌زند» (شکنر، ۱۳۸۵: ۹۹). از نظر او، اجرا شیوه‌ای است برای آن‌که این جهان‌ها شکلی متعین در زمان و مکان بیابند و در قالب حالات، رقص‌ها، عبارات، نقاب‌ها، موسیقی و حکایات بیان شوند (همان).

تامل بر این مقاله و ویژگی‌هایی که او برای اجرا و آیین برشمرده است، آشکار می‌سازد که او وجه مشترک اجراهای آیینی، هنری و اجتماعی را در فرآیندی بودن می‌داند، و بر این باور است که، اجرا آیینی شده و کنشی مدون و تکرارپذیر است. شکنر هدف اجرای آیینی را سودمندی می‌داند و در این نوع اجرا امکان برداشته شدن نقش و تماشاگر را به‌عنوان دو بازنمایی ممکن می‌داند. از این رو، فرآیند مواجهه در آیین را خاص می‌داند. «در اجراهای آیینی دو بازنمایی از میان برداشته شده است، نه نقشی هست و نه تماشاگری. در

تصویر۴- مواجهه مخاطب با آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان در موزه نگارستان (نگارنده).

آیین مواجهه بدین صورت است: قربانی- بازیگر/ جامعه، یا اگر قربانی کردن به‌واقع اجرا شود: قربانی / جامعه» (شکنر، ۱۳۸۵: ۸۳). او فعالیت جانشینی را نوعی اجرای آیینی می‌داند که در آن، آدم‌ها هم‌دیگر را تنها در بازی و محض تفریح و یا در مقام قربانی می‌کشند. هم‌چنین، او بر این باور است که، «صاحب نقاب یا رقص می‌تواند آن را خود اجرا کند یا از دیگری دعوت کند تا آن را برای وی اجرا کند؛ در هر صورت، افتخار اصلی اجرا نه به رقصنده که به صاحب رقص و نقاب می رسد (همان: ۱۰۰). شکنر هدف اجرا را رفع دوگانگی هنر و زندگی می‌داند و بر این باور است که، «زندگی و هنر هیچ‌یک آینه‌ای تخت نیستند، بلکه هر دو آینه‌ای ماتریسی هستند؛ یعنی در هر تبادل چیز جدیدی اضافه و چیزی قدیمی ناپدید یا کسر می‌شود» (همان: ۷۵).

با توجه به آرای شکنر درباره اجرا و آیین، و با تامل بر تفسیر واسازانه مواجهه مخاطب با آینه‌کاری‌های منیر شاهرودی فرمانفرمائیان، با تاکید بر اهمیت آینه به‌عنوان امر نمادین و کاربردهای آن، از آن جاکه فرمانفرمائیان در فرآیند خلق اثر خود با کاربرد آینه تدارک حضور مخاطب را دیده است، و فرآیند خلق اثر هنری او تا مواجهه مخاطب با آن به تعویق می‌افتد، می‌توان گفت، مخاطب در فرآیند خلق با هنرمند مشارکت دارد و از این رو، می‌توان او را نماینده مولف در تکمیل (خلق به تعویق افتاده) فرآیند خلق دانست. به‌ویژه این‌که، اثر هنری فرمانفرمائیان با حضور مخاطب شأنیت هنری می‌یابد. گویی فرمانفرمائیان بخشی از فرآیند خلق و تکمیل اثر هنری را به مخاطب تفویض نموده است. به بیان دیگر، مخاطب در مواجهه با اثر او می‌تواند به‌عنوان خالق اثر هنری نیز قلمداد شود، و از این رو، می‌توان بدن‌مندی مخاطب در این مواجهه را به‌عنوان نماینده‌ای از بدن‌مندی مولف در نظر گرفت.

این مقاله بر این باور است که، مواجهه واسازانه مخاطب با آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان به مثابه خلق پرفورمنس است، چراکه بدن‌مندی مخاطب (به‌منزله نماینده بدن‌مندی مولف) در تعامل با مخاطب (به منزله بخشی از فرآیند خلق) در شکل‌گیری اثر هنری (به منزله خلق پرفورمنس) مشارکت و تعامل دارد.

آن‌چه گفته شد در تطبیق این مواجهه با فرآیند خلق پرفورمنس آرت بر اساس آرای نظریه اجرا نیز قابل تامل است، چراکه کاربرد آینه‌کاری در آثار فرمانفرمائیان با کارکرد دیگرگونه آینه به‌عنوان امر نمادین همراه است، و این دیگرگونگی می‌تواند اعتراضی به امر بازنمایی در هنر باشد. مخاطب در فرآیند مواجهه با این آثار در برابر قطعاتی از آینه (بازنماینده) است؛ اما با کارکردی دیگرگونه که منطبق با بازنمایانندگی آینه نیست. نیز با آن‌که تصویری که مخاطب از خود می‌بیند، آن چیزی نیست که او از خود می‌پندارد، اما تصویری از او و وابسته به اوست. از این رو، می‌توان کارکرد آینه‌کاری در این مواجهه را نوعی اعتراض به بازنمایی آینه به‌عنوان امر نمادین

دانست، که این اعتراض در تطبیق فرآیند مواجهه و خلق پرفورمنس آرت قابل تامل است.

پرفورمنس آرت که زنده بودن ویژگی اصلی آن است و آن را هنرزنده می‌نامند، از نظر ماهیت، غایت، فرم و شیوه اجرا مستلزم ارتباط مخاطب و هنرمند است؛ که توسط اجراگر و با مشارکت مخاطبان اجرا می‌شود و گاه، ممکن است عوامل دیگری مانند فیلم، عکس، اسلاید و غیره در آن به‌کار رود. یکی از کامل‌ترین تعاریف پرفورمنس آرت، در فرهنگ کمبریج آمده است: «پرفورمنس آرت عناصری از هنرهای تصویری، شنیداری، اجرایی، فرهنگ عامه و زندگی روزمره را با یک دیگر ترکیب می‌کند تا آن را به وسیله بدن هنرمند –که صرفا یک ابزار هنری است و ذهن وی که دارای ساختاری ایدئولوژیک است –ارایه دهد. اجرای پرفورمنس می‌تواند در هر مکان و در هر مدتی از زمان نشان داده شود. هم چنین، می‌تواند به طور کامل «هنرهای مفهومی» -که هستی آن فقط در ذهن اجراکننده است- باشد» (فرهنگ کمبریج به نقل از دامود، ۱۳۹۷: ۱۷-۱۸). این هنر ترکیبی، از زبان، فرم، تصویر و ارزش مالی فراتر می‌رود، و هنرمندان برای به چالش کشیدن تصورات و اندیشه‌های مخاطبان و محدودیت‌های آن، این هنر را برای ابراز و بیان هنری خود برگزیدند.

ریچارد شکنر «اجرا» را مقوله‌ای نظری می‌داند که در عمل گسترش یافته است. از نظر شکنر «این مقوله در حال حاضر انواع ژانرها را در برمی گیرد و دامنه آن از بازی مفرح، نمایش‌های سرگرم کننده عمومی، تئاتر، رقص، و موسیقی، تا آیین‌های مذهبی و غیرمذهبی، «اجرا در زندگی روزمره»، تجارب میان فرهنگی و بیش از آن گسترش می‌یابد» (شکنر به نقل از علیزاد، ۱۳۹۶: ۱). رزلی گلدبرگ ۴ نیز نخستین اجرا را ۱۹۷۹ و تاریخ تئاتر آوانگارد قرن بیستم می‌داند (علیزاد، ۱۳۹۶: ۱۵). آنتونی هاول در پی تمایزات پرفورمنس آرت و تئاتر؛ سکون، تکرار و عدم تداوم را کنش‌های اصلی پرفورمنس آرت می‌داند. «سه کنش یا عمل اصلی در پرفورمنس آرت وجود دارند که مانند سه رنگ اصلی در نقاشی هستند. این کنش‌های اصلی عبارتند از: سکون، تکرار و عدم تداوم» (هاول به نقل از دامود، ۱۳۹۷: ۱۱).

سکون عدم تحرک نیست، بلکه حرکت در یک دایره و رفتن از یک نقطه و رسیدن به نقطه دیگری است که می‌توان آن را تا اندازه‌ای منطبق با نقطه اولیه دانست. «همان‌گونه که زمینه اصلی کار نقاش یک تکه کتان سفید، یا زمینه کار موسیقی دان سکوت است و از خلال این سکوت اولیه است که موسیقی آغاز می‌شود، و در هنگام اجرا گاه به این سکوت برمی‌گردد، زمینه کار پرفورمنس آرت نیز سکون است که بر روی آن تکرار و عدم تداوم، دو ویژگی اصلی دیگر آن، بنا می‌شوند» (دامود، ۱۳۹۷: ۳۸). به بیان دیگر، سکون امکان تنظیم فاصله برای دریافت و تفسیر اثر است، که با هر شکل و سرعت لازم، هم برای مخاطب و هم اجراگر پدید می‌آید. «سکون موجب می‌شود که دریافت ما از دیدن یک پرفورمنس بیش‌تر شبیه دریافت‌مان از نقاشی باشد، تا دیدن یک نمایش‌نامه. بینندگان یک تابلو، عملی را که در حال اتفاق است، تعقیب نمی‌کنند و تابلو را به هر شکل و با هر سرعتی که بخواهند دریافت و تفسیر می‌کنند» (همان). سکون در آثار فرمانفرمائیان، وجود آینه‌کاری است که می‌توان آن را به منزله دعوتی برای حضور مخاطب بیرون از اثر به درون اثر، و امکان خلق اثری متفاوت با حضور مخاطبان دانست.

از سوی دیگر، تکرار در زندگی سبب آموزش و یادگیری و در پی آن کشف، ادراک و فهم است. فرآیند تکرار، زمانی که با حضور در اکنون، که برخاسته از ضمیر ناخودآگاه ذهن است انجام شود، سبب فراتر رفتن از فرآیند شده، و به تکرار معنای دیگری می‌بخشد و آن را از انجام دادن دوباره صرف، به لایه دیگری از حرکت و معنا ارتقا می‌دهد که تجلی فرآیند به شکلی دیگرگونه از عمق، وسعت، حرکت و معنا است. «در تکراری که در تئاتر انجام می‌شود، ذهن آگاه انسان عمل می‌کند. اما تکرار، به عقیده اجراکنندگان پرفورمنس، در شکلی که آن‌ها به کار می‌برند، اغلب برخاسته از ضمیر ناخودآگاه ذهن است» (دامود، ۱۳۹۷: ۵۱). تکرار در آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان، هم در استفاده از بافت آینه‌کاری است که سبب تعدد تصاویر انعکاسی مخاطب در برابر آن می‌شود، که خود را در تکرار این تصاویر بریده به صورت ذهنی بازیابی و چیدمان می‌کند، و هم در امکان تکرار تجربه مواجهه توسط مخاطب یا مخاطبان دیگر است، که به اثر پویایی و قابلیت تکرارپذیری تجربه مواجهه می‌دهد.

تکرار در فرآیندهای زندگی، با تداوم همراه است. حال آن‌که در پرفورمنس آرت عدم تداوم است که از کنش‌های اصلی است. «هنگامی که کسی عملی را تکرار نمی‌کند –نمی‌تواند یا نمی‌خواهد تکرار کند –چه اتفاقی می‌افتد؟ یا به سکون می‌رسد، یا باید عملی را که متناقض با عمل قبلی است و تکرار نیز در آن وجود ندارد، انجام دهد» (همان: ۶۴). تکرار تصاویر منعکس شده از آینه‌کاری‌های هنرمند و تکرار مواجهه با اثر

هنری او با عدم تداوم همراه است؛ چرا که هر قطعه از آینه، علی‌رغم آن‌که عملکردی همانند قطعات دیگر در انعکاس تصاویر مقابل خود دارد، اما به دلیل شکل و ساختار چیدمانی آن، تصویری متمایز از دیگر قطعات آینه انعکاس می‌دهد، و مخاطب در مواجهه و در دوری و نزدیکی به اثر برای کشف فاصله زیباشناختی، تصویری متمایز دریافت می‌کند.

در خلق پرفورمنس آرت مفهومی از کنش که با نوعی آگاهی از دو وجهی بودن همراه است، محوری است. «آگاهی از کنش، پیش‌شرط ورود رفتارهای روزمره به حیطه اجرا هستند» (علیزاد، ۱۳۸۷: ۱۳). مواجهه مخاطب با آثار فرمانفرمائیان با این آگاهی از دو وجهی بودن کنش همراه است، و مخاطب می‌داند، تصویری که دریافت می‌کند تصویری واقعی از او نیست؛ اما هم‌زمان تصویری جدایی ناپذیر از او است. او در تقابل آن چه خود را آن‌گونه می‌پندارد و تصویر انعکاسی از اثر قرار می‌گیرد، و نیز در تقابل پیش فرضش از آینه و آن چه در مقابل او است. «همه اجراها با نوعی آگاهی از دو وجهی بودن همراه هستند که از طریق آن انجام بالفعل یک کنش، در قیاس ذهنی با یک الگوی اولیه به یاد آورده شده، ایده آل و بالقوه از خود همان کنش قرار می‌گیرد. به طور معمول، این قیاس توسط بیننده کنش صورت می‌گیرد.» (کارلسون به نقل از علیزاد، ۱۳۸۷: ۱۴).

توجه به این‌که منظور از پرفورمنس آرت چیست، چه چیزی هنر اجرایی را اجرایی می‌کند و دلایل اهمیت آن چیست، راهنمای اهمیت حضور فیزیکی انسان (اجراگر) و اهمیت تعامل در این هنر است. در این راستا، بدن‌مندی از ویژگی‌های مهم پرفورمنس آرت است، و از آن‌جا که پرفورمنس آرت در ارتباط با بدن اجراگران، زندگی شخصی و تجربه خاص آن‌ها از درون فرهنگ، یا جهان آن‌ها خلق می‌شود، تامل بر گفته‌های گروتفسکی می‌تواند راهگشا باشد. «اجراگر یک مرد کنش است. او کسی نیست که نقش دیگری را بازی کند. او یک عملگر، کشیش، یا جنگاور است؛ او خارج از ژانرهای زیبایی‌شناسانه قرار دارد. آیین در واقع یک اجرا، کنشی انجام شده و یا یک عمل است» (گروتفسکی به نقل از علیزاد، ۱۳۸۷: ۲۰۳). در مواجهه با آثار فرمانفرمائیان، آن چه خوانش و دریافت می‌شود، در ارتباط و پیوستگی با حضور فیزیکی مخاطب و بدن‌مندی او است، و دستاوردش خلق اثر هنری به‌عنوان یک فرآیند تعاملی، متشکل از چیدمان ساخته هنرمند در مواجهه با حضور، ویژگی‌ها و بدن‌مندی مخاطب است.

با تامل بر مفهوم مواجهه، آشکار است که مواجهه با حضور مخاطب معنا می‌یابد. «اجرا همیشه اجرا برای کسی است، یا برای تماشاگری که آن را به‌عنوان اجرا به رسمیت می‌شناسد و تاییدش می‌کند؛ حتی وقتی که گه‌گاه آن مخاطب خودش (خود اجراگر) باشد» (کارلسون به نقل از علیزاد، ۱۳۸۷: ۱۴). آن چه کارلسون می‌گوید، در مواجهه با آینه‌کاری‌های هنرمند، نشان از تعامل مخاطب و اثر هنری دارد که با حضور، ارتباط و تعامل میان مخاطب -که بخشی از اثر هنری است- و اثر هنری -که با حضور مخاطب معنا یافته و کامل می‌شود- شکل می‌گیرد. هم‌چنین، توجه به لزوم کنش در اکنون در خلق پرفورمنس آرت کلیدی است؛ «آن چه یک مرد اهل دانش در اختیار دارد، نه ایده‌ها و تئوری‌ها، بلکه عمل است... دلیل پایداری او همین واقعیت است که می‌خواهد بداند. اما او تنها پس از انجام عمل است که می‌تواند بفهمد. او کاری را انجام می‌دهد و یا نه. دانش محتوای عمل است» (گروتفسکی به نقل از علیزاد، ۱۳۸۷: ۲۰۴). می‌توان گفت در مواجهه با آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان، مخاطب در فرآیند خلق اثر هنری مشارکت و تعامل می‌کند و بخشی از اثر هنری می‌شود، و این تجربه چنان رخ می‌دهد که او بعد از این مواجهه، به درک و آگاهی متمایزی از خود و اثر هنری دست می‌یابد.

تطبیق دیگر ویژگی‌های پرفورمنس آرت، نظیر زمان، اشیا، وجه غیرمولد، قواعد، کارکردهای اجتماعی و فضاهای اجرا، نیز با فرآیند مواجهه قابل تامل است. «زمان رویداد، یعنی وقتی که خود فعالیت از یک توالی مشخص و برنامه‌ریزی شده برخوردار است و کل مراحل این توالی، بدون درنظرگرفتن این نکته که زمان آن برحسب ساعت چقدر بلند یا کوتاه است، باید به اتمام برسد» (شکنر به نقل از علیزاد، ۱۳۸۷: ۳۱). زمان‌بندی مواجهه با آثار فرمانفرمائیان به‌منزله توافقی نانوشته و عدم قطعیتی است که مخاطب براساس سرعت درک و دریافت و بدن‌مندی و ویژگی‌های خود در این مواجهه و تعامل آن را محقق می‌کند. هم‌چنین، از انطباق مواجهه و تعریف زمان رویداد، می‌توان این مواجهه را یک رویداد دانست، که مفهوم روی‌دادن و مواجهه مخاطب با ساخته هنرمند را -که از آن به‌عنوان فرآیند تکمیل و خلق اثر هنری یاد شد- پیوند می‌دهد.

با توجه به اهمیت مکان‌مندی در پرفورمنس آرت، می‌توان گفت مکان‌مندی در مواجهه با آینه‌کاری‌های هنرمند صرفا متکی به جغرافیا نیست؛ بلکه مکان‌مندی از چیدمان

مخاطب، اثر هنری، و بخشی از پیرامون آن ها -که در خوانش مخاطب اهمیت می یابد- شکل گرفته و معنا می یابد. این چیدمان نیز به جغرافیای مواجهه ارزش افزوده می بخشد؛ چرا که با وجود آینه‌کاری، بخشی از مکان و فضا در قالب بخشی از اثر هنری و کلیت اثر، شأنیت هنری می یابد. «در این فضاهایی که واقعیتد رآن ها اجرا می شود، ما با نوعی احیای معنی دار و تایید دوباره ارزش های اخلاقی اجتماع روبه رو می شویم» (گافمن به نقل از علیزاد، ۱۳۸۷: ۳۹).

درباره به‌کارگیری اشیا، در نظریه اجرا نکته مهمی وجود دارد: «این اشیا در طول اجرا از اهمیت بسیار زیادی برخوردار هستند و غالبا، تمرکز کل اجرا بر آن ها است (شکنر به نقل از علیزاد، ۱۳۸۷: ۳۵). این همان نگرشی است که قطعات آینه‌کاری ساخته هنرمند را در مواجهه مخاطب، معنایی ژرف‌تر و بنیادین می بخشد و آن ها را به اثر هنری ارتقا می دهد.

نکته مهم دیگر در تفاوت کارکردی است که در ذهنیت انتخاب اشیا توسط طراح و مخاطب وجود دارد. تمایز این دو ذهنیت کارکردی دوگانه به اشیا داده و زنده بودن اجرا را تقویت می کند. از این منظر در فرآیند مواجهه، بافت آینه‌کاری کارکردی متمایز از روزمره داشته و به بستری پویا برای تعامل تبدیل می شود که فضای تعاملی مواجهه و امکان بازآفرینی مفاهیم مخاطب، مولف و اثر هنری، و نسبت های متمایز و غیر قطعیتی آن ها در این مواجهه را فراهم می کند. «کارکرد اجتماعی آن ها این است که جدای از زندگی روزمره قرار بگیرند، هم حالتی ایده آل به آن ببخشند (در این فعالیت ها مردم براساس قواعد بازی می کنند) و هم آن را نقد کنند. (چرا نتوان کل زندگی را بازی به حساب آورد؟)» (شکنر به نقل از علیزاد، ۱۳۸۷: ۳۹).

هم‌چنین، یکی شدن با ذات در خلق پرفورمنس آرت اهمیت ویژه دارد و اجرا گر زمانی موفق به خلق پرفورمنس آرت می شود که اجرا گر چیزی مبتنی بر ذات و فرآیند شخصی خود در زندگی واقعی و منطبق با تجربیات زیسته و فرهنگ و جهان شخصی خود باشد. «با گذشت زمان، گذار از بدن-و-ذات به بدن ذات میسر است؛ و این نتیجه تکاملی دشوار و استحاله فردی است که به‌نحوی وظیفه هر آدمی محسوب می شود. سوال کلیدی این است: فرآیند تو چیست؟... فرآیند چیزی شبیه تقدیر هر آدمی است، شبیه تقدیر خود او که به مرور زمان گسترده می شود ... تنها کسی می تواند فرآیند را فرا چنگ آورد که عمل او مطابق با خویشتنش باشد» (گروتفسکی به نقل از علیزاد، ۱۳۸۷: ۲۰۵). استفاده از آینه‌کاری در آثار فرمانفرمائیان، بیش از هر عنصر دیگری توجه مخاطب را به تامل بر تصویری که از او ارایه می شود، برمی انگیزد. این تصویر انعکاسی از مخاطب، علی‌رغم دفورمگی، تکثرگرایی و بریدگی، به‌دلیل وجود پیش فرض از آینه، سبب می شود تا مخاطب در جستجوی نزدیکی و اشتراکات پیش‌فرض خود با آن چه در این تصاویر هست و نیست، در بازآفرینی دیگریِ خود، در اکنون و در این مواجهه، مشارکت نماید و در پی آن به خود، آینه، مخاطب، مولف و اثر هنری معنایی متمایز ببخشد. این مواجهه سبب می شود تا در نسبت، ارتباط و تعامل مخاطب و ساخته هنرمند، به فرآیند خلق اثر هنری، اثر هنری و مخاطب، در طی فرآیند اجرا (پرفورمنس آرت)، معنا و هویت بخشیده شود.

براساس آن چه گفته شد، همان‌گونه که در خلق پرفورمنس آرت، هر زمان اجرا گر -که می تواند مخاطب هم باشد- در یک موقعیت مشخص (زمان مند و مکان مند)، آن چیزی را که مبتنی بر ذات و فرآیند شخصی او در زندگی واقعی و منطبق با تجربیات زیسته، فرهنگ و جهان شخصی او است به اجرا بگذارد، پرفورمنس آرت خلق نموده است؛ می توان گفت، هنگامی که مخاطب در مواجهه با آینه‌کاری های منیر فرمانفرمائیان است، در فرآیند خلق پرفورمنس آرت است که مخاطب، مولف و اثر هنری، تنها درون آن و طی آن معنا و هویتی وابسته به رویداد می یابند. معنا و هویتی غیر قطعیتی و پویا که در طول این فرآیند شکل می گیرد و در پیوستگی و ارتباط با فرآیند خلق این مواجهه، به مثابه خلق پرفورمنس آرت است.

نتیجه‌گیری

بر اساس آن چه در این مقاله آمده است، از آن جاکه فرمانفرمائیان در فرآیند خلق اثر خود با کاربرد آینه تدارک حضور مخاطب غایب را دیده است، و از آن جاکه فرآیند خلق اثر هنری او تا مواجهه مخاطب به تعویق می افتد، می توان مخاطب را نماینده مولف در تکمیل فرآیند خلق و شأنیت دهنده هنری اثر او دانست. فرمانفرمائیان با استفاده از آینه‌کاری تکمیل فرآیند خلق اثر هنری را به مخاطب تفویض نموده است. از این رو، بدن مندی مخاطب در مواجهه با آثار او به‌عنوان بدن مندی مولف است و از آن جا که بدن مندی مخاطب (به‌منزله بدن مندی مولف) در تعامل با مخاطب

(به منزله بخشی از فرآیند خلق) در شکل‌گیری اثر هنری (به منزله خلق پرفورمنس آرت) مشارکت و تعامل دارد، مواجهه مخاطب با آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان بر اساس نظریه دیکانستراکشن به مثابه خلق پرفورمنس است؛ و از آن جاکه کاربرد آینه‌کاری در آثار او با کارکرد دیگرگونه آینه به‌عنوان امر نمادین همراه است و این دیگرگونگی می‌تواند اعتراضی به امر بازنمایی در هنر باشد، این مواجهه به مثابه خلق پرفورمنس آرت است.

این تطبیق سبب می‌شود تا مفاهیم خالق (آفرینشگر)، مخاطب (خوانشگر) و اثر هنری در فرآیند مواجهه به‌عنوان فضایی تعاملی و چند بعدی بازآفرینی شوند. از این‌رو، مخاطب کسی است که حضور او در فرآیند مواجهه منجر به بازآفرینی این مفاهیم بر اساس ایجاد بلاتکلیفی‌ها و تقابل‌های دوگانه می‌شود. مخاطب نه تنها خوانشگر اثر است، بلکه اثر با خوانش او در این مواجهه، شأنیت اثر هنری می‌یابد، و برای او یگانه، متمایز و در ارتباط با ویژگی‌ها و بدن‌مندی او و نیز چیدمان و ترکیب‌بندی مواجهه است. بنابراین، مخاطب در این مواجهه در قالب مشارکت در خلق پرفورمنس آرت، به اثر هنری، مخاطب، فرآیند خلق، فرآیند خوانش، فاصله‌زیباشناختی اثر، چیدمان و کلیت مواجهه معنا و هویتی پویا و غیرقطعیتی، و مرتبط و پیوسته با این مواجهه، معنا و هویت می‌بخشد. هم‌چنین، حضور مخاطب در این مواجهه، به مثابه مشارکت و تعامل در خلق پرفورمنس آرت، سبب می‌شود تا او به‌عنوان خوانشگر اثر برساخت شود. هم‌چنین، اثر هنری آن چیزی نیست که ساخته هنرمند است، بلکه اثر هنری در مواجهه با خوانشگر، و طی مشارکت و تعامل در چیدمان مواجهه، به مثابه خلق پرفورمنس آرت، خلق و برساخت می‌شود.

پی‌نوشت

۱. نک. (هیل، ۱۴۰۰) و (لوسی، ۱۳۹۹).
۲. درباره تعریف هنر و آنچه هنر است، نک. (دانتو، ۱۳۹۳).
۳. نک. (شکنر، ۱۳۹۷).
۴. نک. (گلدبرگ، ۱۳۸۸).

کتاب‌نامه

- احمدی، بابک (۱۳۸۶). ***حقیقت و زیبایی***، تهران: مرکز.
- بابایی، علی (۱۳۹۵). ***رمزهای بی پایان آینه***، تهران: مولی.
- پنجه‌باشی، الهه (۱۳۹۸). «***مطالعه تطبیقی نظریه لوسی لیپارد با آثار آیینه کاری منیر شاهرودی فرمانفرمائیان***»، رهپویه هنر، شماره ۵، ۲۷-۳۵.
- پوک، گرنت و نیوال، دیانا (۱۳۹۸). ***مبانی تاریخ هنر***، ترجمه هادی آذری، تهران: حرفه نویسنده.
- حبیبی، لیـــلا (۱۳۹۹). ***کلاژ به مثابه پرفورمنس آرت، از منظر نظریه اجرا در گرافیک محیطی، با تمرکز بر آثار منیر فرمانفرمائیان***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ارتباطات تصویری، تهران: دانشگاه الزهرا.
- حکمت مهر، محمدمهدی (۱۳۹۹). «***تحلیل مواجهه مخاطب با اثر هنری با تاکید بر مبانی حکمت متعالیه***»، پژوهش‌های مابعدالطبیعی، شماره ۱، ۲۱۳-۲۳۹.
- دآلو، آن (۱۳۹۴). ***روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر***، ترجمه آناهیتا مقبلی، تهران: فخر اکیا.
- داموند، احمد (۱۳۹۷). ***بازیگری و پرفورمنس آرت***، تهران: مرکز.
- دانتو، آرتور کلمن (۱۳۹۳). ***آن چه هنر است***، ترجمه فریده فرنودفر، تهران: چشمه.
- دریدا، ژاک (۱۳۸۹). ***فروید و صحنه نوشتار***، ترجمه، مهدی پارسا، تهران: روزبهان.
- دریدا، ژاک (۱۳۹۶). ***نوشتار و تفاوت***، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.
- ریچاردز، ک. مالکوم (۱۳۹۵). ***دریدا در قابی دیگر***، ترجمه فرزاد جابرالانصار، تهران: فرهنگستان هنر.
- شریف زاده، محمدرضا و کامیابی، بهاره (۱۳۹۶). ***هنر پرفورمنس***، تهران: علمی.
- شکنر، ریچارد (۱۳۸۵). «***آیین و اجرا***»، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، خیال، شماره ۱۹، ۴۴-۱۰۵.
- شکنر، ریچارد (۱۳۹۷). ***نظریه اجرا***، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: دبیرخانه جشنواره بین المللی تئاتر دانشگاهی ایران و سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها و پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۹۷). ***فرهنگ نمادها***، سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
- ضیمران، محمد (۱۳۹۹). ***ژاک دریدا و متافیزیک حضور***، تهران: هرمس.

- طاهری، شروین (۱۳۹۵). «***محصول هنری به مثابه چیزی برای دیگری***»، تندیس، شماره ۳۷۷، ۳۴.
- علیزاد، علی اکبر (۱۳۹۶). ***رویکردهایی به نظریه اجرا***، تهران: بیدگل.
- غفار عدلی، اشکان (۱۳۹۰). «***خواننده/ خواندن؛ نظریه معطوف به مخاطب***»، تئاتر، شماره ۴۴، ۱۰۷-۱۲۶.
- کالینز، جف و می بیلن، بیل (۱۳۹۴). ***دریدا قدم اول***، ترجمه علی سپهران، تهران: پردیس دانش.
- کوثری، مسعود (۱۳۸۶). «***درک آثار هنری در جامعه***»، مجموعه مقالات اولین هم اندیشی جامعه شناسی هنر، شماره ۱۰، ۲۳۰-۲۱۷.
- گلدبرگ، رزلی (۱۳۸۸). ***هنر اجرا***، ترجمه مریم نعمت طاوسی، تهران: نمایش.
- لوسی، نایل (۱۳۹۹). ***فرهنگ واژگان دریدا***، ترجمه مهدی پارسا، تهران: شوند.
- مصلح، علی اصغر و خانقاه، پارسا (۱۳۹۰). «***واسازی به منزله یک استراتژی***»، متافیزیک، شماره ۱۱و۱۲، ۵۹- ۷۲.
- نجومیان، امیر علی (۱۳۸۲). «***منطق پارادوکسی اندیشه ژاک دریدا***»، شناخت، شماره ۳۹ و ۴۰، ۱۱۹-۱۲۸.
- وبستر، راجر (۱۳۷۳). «***ژاک دریدا و واسازی متن***»، ارغنون، شماره ۴، ۲۵۱- ۲۵۶.
- هنفلینگ، اسوالد (۱۳۸۹). ***چیستی هنر***، ترجمه علی رامین، تهران: هرمس.
- هیل، لزلی (۱۴۰۰). ***مقدمه کمبریج بر ژاک دریدا***، ترجمه معصومه شاه گردی، تهران: علمی و فرهنگی.
- یارمحمدی، مهدی (۱۳۹۹). «***تحلیل تطبیقی ســـاحت اناالحق حسین بن منصور حلاج و مراســـم اعدام او و پرفورمنس ریتم صفر ماریانا آبراموویچ از منظر پدیدارشناختی***»، پدیدار دانشگاه هنر، شماره ۵، ۴۲- ۵۳.
- Derrida, J. (1979). ***Deconstruction and Criticism***. New York.
- Derrida, J. (1987). ***The Truth in Painting***. (Translated by G. Bennington and I. McLeod). The University of Chicago Press.

Audience's Conterfront with Mirror Works of Monir Shahroudy Farmanfarmaian, As a Performance Creation Based on Jacques Derrida's Deconstruction Theory

Abstract:

Any definition of an artwork relies on the definition of art, and art definition is based on an art theory revealing the specific perspective of that theory to the art. While giving various definitions of art and artwork, one of the most prominent definitions, which is related to modern art development, considers two primary specialties for anything to be an art: first, to be about something, and second, to tell a tale about that thing; these qualities point to the subjectiveness and narrativity of the art and artwork. George Dickie, in the institutional theory of art, also believes that the artwork must have the dignity to be presented as one, and the institution of art must recognize this dignity. On the other side, Howard Becker gives particular importance to the audience according to "Art Worlds" (1982). In his belief, a thing is an art once it has an audience, and the audience accepts it as an art.

Perception and feeling of the reader in confrontation with the artwork and the artwork's effect on the reader in this deal have always had a special place in philosophical studies of art; this made it possible to redefine the reader's place as an audience based on this "confrontation." Almost every artist will create an ideal audience in their minds. The same audience whom the artwork calls. Since while there is no artwork, it seems like a thought in the artist's mind which has not turned into an aesthetic reality. The artwork presents its communicative aspect just as it becomes available. This aspect acts independently from the artist's will.

This research tries to analyze and interpret the confrontation of the audience with artwork based on Derrida's deconstruction theory and studying Monir Shahroudy Farmanfarmaian's mirror works in pursuit of finding an answer to this question: "What is the relationship between the audience's confrontation with the artwork based on Jaques Derrida's deconstruction theory, and performance art creation?" We also try to demonstrate the relationship between its results and outcomes with performance art creation and, based on this collation, exposure their common and distinction points.

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 05 July 2022
Accept Date: 29 November 2022

Mehdi Yarmohammadi
Ph.D. Student, Art Studies, Art University of Isfahan Iran.
Email:
M.yarmohammadi@aui.ac.ir

Marziyeh Piravi Vanak
(Corresponding Author)Associate Proffesor, Fine art Research and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Iran.
Email: M.piravi@aui.ac.ir

DOI:
10.22051/jtpva.2022.40962.1439

Monir Shahroudy Farmanfarmaian was one of the most significant artists of her generation who produced different and famous artworks in the field of Islamic geometry basics, with a western modern abstract rhythm. Her artworks trace a tendency to mix symbolic geometry and sophistic cosmography aligned with Frank Stella's potent effects. Geometry is one of the fundamentals in Farmanfarmaian's artwork production, and one could see a mixture of the cosmographic geometric pattern in Islamic tradition and modern expressionism in her artworks. Focusing on repetition and renovation in contemporary art is one of the other features of Farmanfarmaian artworks. The Iranian Mosque pattern could be her inspiration and a

*This article is extracted from Ph.D. thesis of Art Research by Mehdi Yarmohammadi under the supervision of Dr. Marziyeh Piravi Vanak at the Fine art research and entrepreneurship faculty of the Art University of Isfahan.

turning point in her work, which caused her to focus on eternity and the creation of sacred geometry in her artworks.
This descriptive-interpretive essay is based on theoretical studies. In completing qualitative research, we put the outcomes and results of deconstructive confrontation of the audience with the artwork in comparison with performance art creation based on the opinions of performance theory with an analytic-interpretive method. So we can also call it comparative research.
Hermeneutic and the interpretation of meaning made the importance of the audience in reading and confrontation with the artwork clearer. Then, Derrida and his thoughts weakened past imaginations about the text, the meaning, the concept, and the essence in philosophy and other fields of science and art.
Deconstruction is an objection to construction and the western thought of philosophy and art procedure which is defaulted on presence, emphasizing the critical importance of language, and prioritizing speech on writing. "Deconstruction" refers to a picture of construction or a thing floated between ground and sky, which could image something falling, collapsing, something not yet ruined, or wreckage. According to this definition, "deconstruction" of anything implies that collapsing process might be the beginning of a path to a new perception of it.
Using Derrida's deconstructive method in analyzing the audience's confrontation with the artwork leads to renewing the concepts (suspensive) and lets the artwork portray something which could be present and absent simultaneously in and from it. So, the audience will confront a set of suspensive and dual contrasts, which makes it possible for the specific boundaries of creation and reception of the art and also the audience, artist, and the artwork to confuse; this causes the audience to recreate, percept and receive the notions of the author (creator), audience (reader), and the artwork in this confrontation's process as an interactive and multi-perspective atmosphere.
This study believes that a hesitance on dual contrasts of Parergon, difference, and rejection of Derrida in the confrontation process provides an opportunity for prominent parts of the confrontation (audience, author, and artwork) to lose the clarity and certainty in notions and boundaries, to join and connect. Then it follows with shared points and overlaps that make it impossible to tell them apart quickly. As a result of the erasure of notions and boundaries, redefinition in the union's possibility makes them interactive and cooperative. It causes the recreation of notions and the aesthetic notion of distance fitting the deconstructive analysis of this confrontation.
Recreation of notions would be a beginning point to present a new perspective on the entrance of uncertainty in notions of audience, artwork, author, and the aesthetic distance; especially since the study is about to analyze the relationship between deconstructive analysis of confrontation and the performance art creation, which is a possibility to transition from limiting definitions to interactive, interdisciplinary space in confrontation with the artwork.
Based on this research, an audience is someone present in the confrontation process, and their presence leads to the recreation of basic notions of confrontation based on developing suspensive and dual contrasts (audience-audience's alter ego), (reader-creator), (artwork- art work's alter ego). The audience is not an audience only because they are confronting the artwork but as readers. The art only legitimates as an artwork with their understanding, and this perception would be exclusive to them, distinctive, and related to their specifics and physics, and also the layout and composition of confrontation.
So, in this article's case study, in the audience's confrontation process with mirror works of Farmanfarmaian, the audience's presence and their placement in the layout of the confrontation with the artwork simultaneously lead them to participate in creating another artwork (including the layout of their confrontation with the artwork). This participation causes renovation and recreation of basic concepts of the confrontation and layout. Also, what happens in this confrontation has considerable relevance and common points compared to what happens in performance art creation.
The audience as a reader complements the artwork in this confrontation, giving a dynamic and uncertain identity that is connected and related to this event, the artwork, audience, creation process, reading process, artwork's aesthetic distance, layout, and the whole confrontation in the form of participation in a performance art creation. The audience's presence in this confrontation as participation and interaction in performance art creation leads them to be the reader of the deconstructed artwork. Also, the artwork is not what the artist creates, but it will be created and deconstructed in confrontation with the reader, participation, and interaction in the layout of this confrontation as performance art creation.

Keywords: Audience's Confrontation, - Mirror Work, Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Deconstruction Theory, Jacques Derrida, Performance, Performance Art.

References:

- Ahmadi, B. (2007). ***Truth and Beauty***. Tehran: Markaz Publication.
- Alizad, A. (2017). ***Approaches to Performance Theory***. Tehran: Bidgol Publication.

- Babaee, A. (2016). ***Endless Secrets of the Mirror***. Tehran: Mola Publication.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2018). ***A Dictionary of Symbols***. (Translated by S. Fazayeli). Tehran: Jeyhoon Publication.
- Collins, J. & Mayblin, B. (2015). ***Introducing Derrida***. (Translated by A. Sepehran). Tehran: Pardis Danesh Publication.
- D'Alleva, A. (2015). ***Methods & Theories of Art History: (Introduction to Criticism for Students).*** (Translated by A. Moghbeli). Tehran: Fakhrakia Publication.
- Damoud, A. (2018). ***Acting and Performance Art***. Tehran: Markaz Publication.
- Danto, A. C. (2014). ***What Art Is***. Tehran: Cheshmeh Publication.
- Derrida, J. (1979). ***Deconstruction and Criticism***. New York.
- Derrida, J. (1987). ***The Truth in Painting***. (Translated by G. Bennington and I. McLeod). The University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2010). ***Writing and Differences***. (Translated by M. Parsa). Tehran: Rouzbehan.
- Derrida, J. (2017). ***Ecriture et la Difference***. (Translated by A. Rashidiyan). Tehran: Ney Publication.
- Ghaffar Adli, A. (2011). Reader/ Reading; The Theory is Inclined to the Audience. ***Theatre***. Spring. 44. 126-107.
- Goldberg, R. L. (2009). ***Performance Art: From Futurism to The Present***. Tehran: Namayesh.
- Habibi, L. (2020). ***Collage as Performance Art, From Performance Theory Perspective in Environmental Graphic, Focusing on Monir Farmanfarmaian's Art Works***. Masters Thesis, Alzahra University.
- Hanfling, O. (2010). ***Philosophical Aesthetics - An Introduction***. (Translated by A. Ramin). Tehran: Hermes Publication.
- Hekmat Mehr, M. M. (2020). An Analyzing on Audience Encountering with Artistic Work based on Transcendent wisdom. ***Metaphysical Investigations***. Spring and Summer. 1. 213-239.
- Hill, L. (2021). ***The Cambridge Introduction to Jacques Derrida***. (Translated by M. Shahgordi). Tehran: Elmi va Farhangi Publication.
- Kosari, M. (2007). ***The Conception of Artworks in the Society***. The First Art Sociology Union, Article Collection. 10. 217-230.
- Lucy, N. (2020). ***A Derrida Dictionary***. (Translated by M. Parsa). Tehran: Shavand Publication.
- Mosleh, A. A., Khanghah, P. (2011). Deconstruction as a Strategy. ***Metaphysics***. Autumn and Winter. 11&12, 59-72.
- Nojoumian, A. (2003). Paradoxical Logic of Jaques Derrida's Thoughts. ***Shenakht***. Autumn and Winter. 39&40, 119-128.
- Panjehbashi, E., Arabzadeh, J., & Hessami, M. (2020). A Comparative Study of Lucy Lipard's Theory with the Works of Monir Shahroudi Farmanfarmaian. ***Rahpooye Honar/ Visual Arts.*** February. 4. 27-35.
- Pooke, G. & Newall, D. (2019). ***Art History: The Basics***. (Translated by H. Azari).Tehran: Herfeh Nevisandeh Publication.
- Ricahrds, K. M. (2016). ***Derrida Reframed***. (Translated by F. Jaber Al Ansar). Tehran: Farhangestan Honar Publication.
- Schechner, R. (2006). Ritual and Performance. (Translated by M. Nasrollahzadeh). ***Khial***. Autumn. 19. 44-105.
- Schechner, R. (2018). ***Performance Theory***. Tehran: The secretariat of The International Student Theatre Festival of Iran, The Organization of Study and Editing Books in The Humanities Department for Universities, and The Research Center for Humanities Science Development.
- Sharifzadeh, M. & Kamiabi, B. (2017). ***Performance Art***. Tehran: Elmi Publication.
- Taheri, Sh. (2016). Art Product as "Something for the Other One. ***Tandis Magazine***. Spring. 377. 34.
- Webster, R. (1994). Jacques Derrida and Deconstruction Text. ***Arqanoun Magazine***. 4. 251-256.
- Yarmohammadi, Mehdi (2020). Comparative- Analysis of Mansour Hallaj's "Ana-al-Hagh" Act and His Hanging Ceremony, with Mariana Abramovic's "Rhythm 0" Performance with a Phenomenological Approach. ***Padidar***. October. 5. 42-53.
- Zeymaran, M. (2020). ***Jacques Derrida and The Metaphysics of Presence***. Tehran: Hermes Publication.