# بررسی جایگاه هنر اجرا از منظر مخاطب؛ در ایران دهه‌ی ۱۳۸۰ تا به امروز

**مهدیه توتونچیان**[۱]

**چکیده**

ارتباط مخاطب و هنر از دیرباز امری مسلم است. این دو، همواره در کنار یکدیگر معنا پیدا می‌کنند و هنر بدون حضور مخاطب، هنری است واهی. در دهه‌های اخیر حضور مخاطب در هنرهای جدید ایران، به خصوص هنرهای مفهومی نقش پر رنگ‌تری به خود گرفته است. هنر اجرا یکی از شاخه‌های هنرهای مفهومی است که از دهه ۸۰ میلادی بوجود آمده است. در هنر اجرا هر یک از مخاطبان می‌توانند برداشتی متفاوت از اثر داشته باشند. این ارزش‌گذاری تا جایی پیش می‌رود که مخاطب می‌تواند در چگونگی روند اثر شرکت داشته باشد. براساس نظریه مرگ مؤلف بارت و فوکو، مؤلف جایگاه اولیه خود را از دست داده و مخاطب می‌تواند جایگاه اصلی خود را بازشناسد.

این مقاله ضمن بررسی مفهوم و تاریخچه هنر اجرا در غرب و ایران با ذکر چند نمونه از اجراهای موفق، با تکیه بر نظریه‌های رولان بارت و میشل فوکو به بررسی جایگاه مخاطبان هنر اجرا و نقد آن در دو دهه اخیر ایران می‌پردازد. و همچنین به پاسخ این پرسش می‌رسد که آیا مخاطب هنر اجرا در دو دهه اخیر ایران جایگاه خود را یافته است؟

**واژگان کلیدی**: هنر اجرا، هنر معاصر، اجراگر، مخاطب، ایران، مرگ مؤلف

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر دانشگاه الزهرا

m.toutonchian@gmail.com

**مقدمه**

**بیان مسئله:** درباره‌ی هنر اجرا به عنوان یکی از مهم‌ترین جنبش‌های پست مدرنیسم، مطالعات و نوشته‌های فراوانی در دست است که خاستگاه و تعریفی از این نوع هنر را بیان می‌کنند. همچنین مباحث نظری بسیاری به ارائه‌ی نقد و نظر در این زمینه پرداخته‌اند که در درک چیستی آن راهگشای بسیار مناسبی می‌باشند. اما در این مقاله سعی شده است که منحصراً به یکی از عناصر هنر اجرا یعنی «مخاطب و نقش آن» پرداخته شود. در این مقاله ایده‌ی تعامل و ایجاد ارتباط از نوعی متفاوت با گذشته، بین هنرمند اجرایی و انسان‌های دیگر به عنوان مخاطبان در ارتباط با نظریه مرگ مؤلف رولان بارت[1] و میشل فوکو[2] مورد بررسی قرار می‌گیرد.

**فرضیه:** فرضیه این پژوهش اثبات این قضیه است که براساس نظریه مرگ مؤلف رولان بارت و میشل فوکو، آیا مخاطب هنر اجرا در هنر اجرای ایران معاصر، نقش اصلی را ایفا می‌کند؟ در یک اصطلاح کلی می‌توان چنین بیان کرد که مخاطب در یک اجرا «حضور همراه» دارد. هنرمند اجراکننده فضا، زمان و محیط یکسانی را با مخاطبان حاضر در صحنه به اشتراک می‌گذارد و مخاطب همانند یک اجراکننده در مسیر جریان اجرا فاعل می‌شود. او دیگر نقش منفعلی که در تئاتر کلاسیک داشته را به جا نمی‌آورد. چرا که در تئاتر کلاسیک بازیگران تئاتر «صحنه» و یا «کاراکتر»های خاص خودشان را دارند که موجب فاصله گرفتن آنها از بیننده می‌شود. در حالی‌که در هنر اجرا چنین فاصله‌ای وجود ندارد. اجرا کننده سوژه و ابژه‌ی اثر خویش است و مخاطبان را در این رابطه‌ی چند لایه‌ای شرکت می‌دهد.

**پرسش‌های کلیدی:** جایگاه هنر اجرا در میان هنرهای جدید چیست؟ با توجه به پیشینه بسیار قوی هنر اجرا هم در غرب و هم در داخل ایران، اتفاقی مهم در دهه ۱۳۸۰ برای هنر ایران رخ داد، آن اتفاق چه بود و چه نتایجی به همراه داشت؟ و همچنین آیا مخاطب هنر اجرا در دو دهه اخیر هنر ایران جایگاه خود را یافته است؟ با توجه به مرگ مؤلف رولان بارت و میشل فوکو که یکی از کلیدی‌ترین بحث آن‌ها تاکید بر نقش مخاطب در یک اثر می‌باشد، نظریه این دو اندیشمند چه جایگاهی در مؤلفه مخاطب محوری هنر اجرا دارد؟

**پیشینه پژوهش:** از پژوهش‌های انجام شده در زمینه هنر اجرا، مقاله «بررسی مؤلفه‌های مشترک میان رقص سماع و پرفرمنس‌آرت»، نوشته «آزاده شاهمیری»، که در شماره ۷۳ فصلنامه هنر به چاپ رسیده، می‌باشد این مقاله به بررسی وجوه مشترک رقص سماع و هنر اجرا با تاکید بر نظریه اجرا و مؤلفه های اجرا می‌پردازد. مقاله «هنر اجرا از فوتوریسم تا امروز؛ نقدی بر کتاب هنر اجرا یا پرفورمنس‌آرت» نوشته «پریسا شاد قزوینی» به چاپ رسیده در کتاب ماه هنر شماره ۱۷۰، نیز به طور مشخص و طبقه بندی شده به بررسی و نقد شکل‌گیری هنر اجرا در غرب پرداخته است.

از دیگر مقاله‌های انجام شده در زمینه هنر اجرا و بخصوص تأکید بر مخاطب مقاله «دلالت پذیری پرفرمنس آرت»، نوشته «محمودرضا رحیمی»، به چاپ رسیده در مجله تخصصی تئاتر صحنه شماره ٦٧، می‌باشد. یکی دیگر از مقاله‌های انجام شده، مقاله «هنر جدید و نقش تأثیرگذار مشارکت مخاطب» نوشته بهاره برهانی، چاپ شده در شماره ۱۲ نشریه آینه خیال، می‌باشد که گزارشی است از میزگرد رویکردهای نوین هنر در تئاتر با تاکید بر آسیب‌شناسی پرفرمنس در ایران. ضرورت از انجام این پژوهش کمبود مطالعاتی در زمینه نقش مخاطب در هنر اجرای ایران بعد از دهه ۱۳۸۰ می باشد. در اکثر مقالات تا جایی که نگارنده به جستوجوی آن پرداخته، به بررسی مفهوم و ساختار پرفرمنس و معرفی آن در هنر غرب را پرداخته‌اند.

**جایگاه هنر اجرا در میان هنرهای مفهومی پست مدرن**

با نگاهی به تاریخ پیدایش این شیوه بیانی لازم است اشاره شود، هنر پرفرمنس شاخه‌ای از هنرهای مفهومی است که با آغاز تفکر پست‌مدرنیستی لیوتار[۳] در سال ۱۹۷۰، با قرائتی جدید و با این خاستگاه آغاز شد که هنرمندان این دوره معتقد گشتند قوانین خشک و رسمی و توانایی‌های هنر مدرن به پایان رسیده است. در این زمان هنر مفهومی بر مخاطب بیش از اثر و هنری که نتوان آن را خرید و فروخت، پافشاری می کرد. سرعت گسترش این هنر به دلیل تماس مستقیم و شخصی هنرمند با مخاطبین‌اش و همچنین رهایی از فرم، قاعده و قانون می‌باشد. هنری که در تقابل با تشریفات خشک و سردی که هنرمند مجبور بود، در عرضه اثرش به یک گالری رعایت کند، در کناری بایستد و نظاره کند که تماشاگرانش چگونه درگیر اثر می‌شوند، یا از درگیر شدن در آن امتناع می‌ورزند. بدین ترتیب، هنر اجرا به ملموس‌ترین فرم هنری دوران تبدیل شد. «فضاهای هنری مختص به هنر اجرا در مراکز مهم بین المللی پدیدار شد. موزه‌ها از برگزاری چنین جشنواره‌هایی حمایت می‌کردند، در مدارس هنری واحدهایی درباره این هنر ارائه شد و مجلات تخصصی در این عرصه به چاپ رسید». (گلدبرگ،۱۳۸۸، ۱۵)

هنر اجرا با هنر اتفاق ارتباط بسیار نزدیکی دارد، به طوری که گاهی این دو عبارت به صورت مترادف به کار می‌روند. هپنینگ آرت[٤] سهیم کردن مخاطب یا مواجهه دادن وی در شکل‌گیری یک اتفاق ناشی از برخورد است به نحوی که هنرمند و شرکت‌کننده میزان آگاهی‌شان از اعمال و پیش‌آمدهای احتمالی این برخورد یکسان باشد و برای هر دو طرف یک اتفاق یکسان رخ دهد. «هپنینگ آرت یا هنر اتفاق برای اولین بار به وسیله نقاشی‌های «آلن کاپرو»[٥] به اجرا در آمد. خود او نام این تجربیات را، اتفاقات دیدنی نهاد. او استدلال می‌کرد که نه تنها اشیای هنری به نمایش گذاشته شده، بلکه فضا و تمام کسانی که در مکان اجرا حضور دارند، باید به عنوان بخش‌های ضروری یک تجربه هنری کامل در نظر گرفته شوند. کاپرو در ۱۹۵۹ برای اولین هپنینگ خود یک گالری را به سه قسمت تقسیم کرد که در هر یک از این قسمت‌ها، آثار مختلفی از هنرهای بصری وجود داشت. مثلاً موسیقی از پیش ضبط شده و افکت‌های صوتی پخش می‌شد و در تمام مدتی که تصاویر به وسیله ویدئو پروژکشن بر روی سطوح مختلف از جمله آدم‌های داخل گالری پخش می‌گردید، افرادی به طور تکراری نقش‌هایی را که برای آنها در نظر گرفته شده بود اجرا می‌کردند». (امینی، تیر ۸۵، ٦١)

**تعریف هنر اجرا**

پرفورمنس یعنی وادار کردن مخاطب به داوری، داوری اثری که خود بخشی از اجرای آن است. «پرفورمنس» یا «هنر زنده» گونه‌ای از هنرهای اجرایی است که با بهره‌گیری از هنرهای نمایشی و تجسمی و در مکان و زمان مشخصی توسط گروه یا به شکل یک نفره اجرا می‌شود. زمان، فضا، بدن بازیگر و ارتباط دوسویه بازیگر و مخاطب چهار عنصر سازنده و اصلی یک اجرای پرفورمنس را شامل می‌شود. در یک اجرای پرفورمنس هنرمند مجبور به رعایت قواعد خشک و الزامات رعایت یک سبک خاص نیست. برای اجرای یک اثر پرفورمنس هنرمندان شاخه‌های هنرهای تجسمی و نمایشی برای انتقال بهتر مفاهیم به مخاطبان خود می‌توانند از دیگر هنرها نیز بهره بگیرند.

احمد دامود در کتاب خود با عنوان بازیگری و پرفورمنس‌آرت درباره‌ی تاریخچه‌ی آغاز پرفورمنس‌آرت چنین می‌نویسد: «واژه پرفورمنس اگرچه از تئاتر به عاریت گرفته شده ، ولی از آغاز در ارتباط مستقیم با تئاتر نبوده است. در واقع درست‌تر این است که گفته شود پرفورمنس‌آرت از هنرهای تصویری مانند نقاشی و مجسمه‌سازی آغاز گشت و سپس به تئاتر راه یافت. به عنوان مثال بعضی از نقاشان آوانگارد در اواخر دهه ی ۱۹۶۰ با دور انداختن قلمو و بوم، از بدن خود به عنوان وسیله ی هنری استفاده کردند و به جای فرو بردن قلمو در رنگ، با آغشتن بدن خود به رنگ و غلتیدن بر روی یک سطح، طرحی رنگین را ایجاد کردند. بعضی دیگر از هنرمندان از بدن خویش به عنوان مجسمه استفاده کردند و با قرار دادن خود در کنار دیوار، در یک گوشه، یا در وسط محوطه ای باز، مجسمه زنده‌ای از خود ساخته و نام این برخورد جدید با نقاشی و مجسمه‌سازی را پرفورمنس‌آرت گذاشتند». (دامود، ۱۳۸٤، ۹)

**سه کنش اصلی هنر اجرا**

«آنتونی هاول[٦]، نظریه پرداز هنر اجرا، معتقد است که سه کنش یا عمل اصلی در هنر اجرا وجود داردکه مانند سه رنگ اصلی در نقاشی‌اند. این کنش های اصلی عبارتند از سکون، تکرار و عدم تداوم». (دامود، ۱۳۸٤، ۱۱)

**سکون** در هنر اجرا؛ مانند بوم برای نقاش است و این بوم، پایه همه کارهاست. بر روی آن بوم است که تکرار و عدم تداوم و غافلگیری اتفاق می‌افتد؛ یعنی از سکون شروع شده و به سکون ختم می‌شود. نگاهی که تماشاگر هنر اجرا به سکون می‌کند؛ مثل نگاهی است که نقاش به تابلو نقاشی می‌کند.

هنرمندان پرفرمنس در آغاز، با تاثیرگیری از نمایشهای اتفاق‌های دیدنی، سکونی را که در تصاویر دوبعدی وجود دارد نقطه شروع کار خود قرار دادند. برای مثال «در نمایشی از رابرت موریس[٧] ، به نام مکان استقرار[٨]، یک تابلوی مونه که زنی را که بر روی یک کاناپه دراز کشیده بود نشان می‌داد، مبنای کار قرار گرفت و یک بازیگر زن، با همان حالت و در سکون کامل، در طول نمایش بر روی کاناپه دراز کشید. این فکر که یک تابلوی نقاشی به کمک انسانی جان‌دار اساس کار قرارگیرد بسیاری را مجذوب کرد و در بعضی اجراهای این نوع نمایش به کار گرفته شد». (دامود، ۱۳۸٤، ۳۷) (ن.ک تصویر شماره ۱)

**تکرار** یکی دیگر از ارکان هنر اجرا، به عقیده اجراکنندگان پرفرمنس، در شکلی که آنها به کار می‌برند، اغلب برخاسته از ضمیر ناخودآگاه ذهن است. «به اعتقاد آنان تکرار در این معنا، مانند تکرار موج‌های کوچک آب است که به دور نقطه‌ای، که آرامش آب در نقطه به‌هم زده شده است، تاب می‌خورند و نوسان دارند تا از بین بروند و آب به حالتی که قبل از به هم خوردن آرامش داشت برگردد. گویی تکرار حالتی دردناک است و پایان یافتن آن موجب آرامش می‌شود. به این ترتیب در پرفورمنس‌آرت، که انعکاسی از بخش ناخودآگاه ذهن ماست، تکرار حالت یا وضعیتی آگاهانه و دلخواه را نمایندگی نمی‌کند». (شکنر، ۱۳۸٤، ۳٤)

در کنش سوم **(عدم تداوم و غافلگیری)** نیز عملی آنقدر تکرار می‌شود که انتظار وقوع عملی دیگر را برای بیننده از بین می‌برد. با ایجاد توقع ادامه تکرار یک عمل، بستری فراهم می‌آید تا عمل غیر منتظره تاثیر بیشتری بر مخاطب بگذارد. در واقع عمل غیر منتظره شکست دادن انتظار قبلی بیننده است نه ورود تصادفی به دنیایی از هرج و مرج. آزمون مرزهای درد، حدود طاقت و پایداری و سنجش ظرفیت های بدن از جمله حوزه های مورد علاقه مارینا آبراموویچ[٩] اجراگر معاصر آمریکایی،

گویای این گفته است. اجرا گران معتقدند با اعمال خشونت به جسم خویش، تماشاگران را به ارائه واکنش نسبت به آنچه در برابر دیدگانشان رخ می‌دهد فرا خوانده، رابطه مقاومت بدن و سرکوب اجتماع را بررسی می‌کنند و ادراکی روان کاوانه از ارتباط میان درد و لذت پیش رو می‌گذراند. همچنان که آرتو در بیانیه تئاتر و شقاوت بیان می‌دارد: «هر آنچه اثر می‌گذارد خشونت‌بار است و همین عمل خشن و افراطی است که شالوده تئاتر را بنا می‌نهد و روح تازه‌ای به کالبد آن می‌بخشد». (شاهمیری، ش۷۳، ۲۱٦) (ن. ک تصویر شماره ۲)

**پیشینه هنر اجرا در غرب**

نخستین سبک در جرقه های اولیه‌ی هنر اجرا سبک فوتوریسم[۱۰] بود. نمایش‌های فوتوریستی بیش از آن که شیوه‌ای اجرایی باشد مانند ابزار نظر بود و بیشتر تبلیغاتی بود تا نمایش. زمانی که فیلیپو توماسو مارینتی[۱۱] با انتشار بیانه‌ای در سال ۱۹۰۹ تاریخ فوتوریسم را رقم زد، زمانی بود که تحت تاثیر نمایش «شاه اوبو»[۱۲] آلفرد ژری[۱۳] ، اولین نمایش خود را به صحنه برد. در آن زمان ایتالیا درگیر آشوب‌های سیاسی بود. مارینتی از امکانات ناآرامی مردم و پیوند نظریه‌های فوتوریستی در باب اصلاح هنر با شور و هیجان ملی‌گرایی و سیاست استعمار استفاده کرد. اجرا مطمئن‌ترین ابزار برای از بین بردن بی‌تفاوتی توده‌ی مردم بود. اجرا به هنرمندان مجوزی می‌داد تا هم به آفرینندگان فرم نوین تئاتر، یعنی به اجراگرانی قابل تبدیل شوند و هم به اهداف هنریشان دست یابند. (ن.ک.تصویر شماره ۳)

دومین سبک تاثیرگذار در هنر اجرا؛ سبک کنستراکتیویسم[۱٤]، در حالی آغاز گشت که شب نشینی‌هایی نیز، در کافه‌های روسیه برگزار شد. به سرعت «کافه استرای داگ»[۱۵]در سنت پترزبورگ محل تجمع نخبگان نوین هنر که مهمترین آنان آنا آندریونا (آخماتووا)[۱٦]، مایاکوفسکی[۱۷] شد. ویکتور شکلوفسکی[۱۸]درباره جایگاه فوتوریسم در تاریخ زبان سخنرانی کرد و همه همراه هم بیانیه‌ای نوشتند. «چرا ما خودمان را نقاشی می‌کنیم»، شعار بیانیه‌ای که در آن اعلام کردند خود نقاشی کردن، نخستین سخنرانی در راستای دست یابی به حقایق نادانسته است». (گلدبرگ، ۱۳۸۸،۵۲و۵۳) آنان توضیح دادند که خواستار یک تک فرم زیبایی‌شناسانه نیستند. تعبیر آنان چنین بود که هنر نه تنها فرمانروای مطلق، بلکه خبرنگار و طراح‌صحنه نیز هست.

شکل‌گیری هنر اجرا توسط دادائیست‌ها[۱۹] نیز با کلوپ شبانه ولتر در زوریخ به سال ۱۹۱٦ آغاز شد. «بنیان‌گذاران این کلوپ، امی هنینگز[۲۰] و هوگو بال[۲۱]، با در نظر داشتن گروه نقاشان اکسپرسیونیست بلاوز رایتر[۲۲] و اجراهای پربار تئاتر اکسپرسیونیستی، کانونی برای هنرمندان، شاعران، نویسندگان و بازیگران به شمار می‌رفت. در این بین اجرایی شکل گرفت که بر روی سکوی کوچک صحنه، رقصندگان و خوانندگان، شاعران و شعبده‌بازان طرحواره‌های هجوآمیزشان را بر اساس زندگی روزمره اجرا می‌کردند». (گلدبرگ، ۱۳۸۸، ۷۷و۷۸) (ن.ک تصویر شماره ٤)

با آغاز جنبش سوررئالیسم[۲۳] در ۱۹۲۵ در پی انتشار بیانیه‌ای توسط آندره برتون[۲٤]، هنر اجرا راه خود را کامل‌تر طی کرد. «سوررئالیسم مطالعات روانشناسی‌ای را به هنر ارائه کرد که قلمرو گسترده ذهن به معنای واقعی کلمه موضوعی برای بهره برداری‌های نوین در اجرا بشمار می‌رفت. اجرای سوررئالیستی با تمرکز بر زبان بیشتر جهان تئاتر را متأثر کرد تا هنر اجرا که بعدها پدیدار شد. چرا که متعاقب جنگ جهانی دوم هنرمندان مستقیم یا غیر مستقیم به اصول بنیادین دادا و فوتوریسم (تصادف، همزمانی و شگفتی) روی آوردند». (گلدبرگ، ۱۳۸۸، ۱۳۸)

بیانیه گریپوس[۲۵] نیز در مدرسه باهاوس فراخوانی برای یکپارچگی همه هنرها و برخلاف کارهای شورشی فوتوریست‌ها و دادائیست‌ها بود. تفکر خوش‌بینی که در بیانیه اظهار شده بود، نویدبخش روزگاری بهتر برای آلمان تهیدست و جنگ‌زده بود. گسترش اجرا در دهه بیست آلمان مدیون آثار اسکار شلمر[۲۶] در باهاوس بود که سرپرستی تئاتر به او واگذار شد. «نظریه شلمر درباب هنر اجرا در قالب تقابل اسطوره‌ای کلاسیک میان آپولون و دیونیزوس ارائه شد: آپولون ایزد خرد بود در حالی که عمل در جشن‌های بی بند و بار دیونیزوس نمادینه شده بود. او نقاشی و طراحی را وجهی از کار که شدیداً خردورزانه بود در نظر می‌گرفت، در عین حال لذتی ژرف که از تجربه های تئاتری به دست می‌آورد، وی را به این ساز و کار بدگمان می‌کرد. در نقاشی و همچنین در تجارب تئاتری، کندوکاو اصلی شلمر موضوع فضا بود، نقاشی دو بعد فضا را تصویر می‌کرد، در حالی که در تئاتر جایی برای تجربه کردن فضا مهیا می‌شد. او نقاشی و تئاتر را مکمل هم می‌دانست. او به روشنی نقاشی را پژوهش نظری و در عین حال اجرا را عمل همسنگ آن توصیف کرد». (گلدبرگ،۱۳۸۸، ۱٤۷)

**پیشینه هنر اجرا در ایران:**

هنر اجرا در ایران با توجه به پشتوانه غنی تاریخی و فرهنگی، سنتی بسیار دیرینه محسوب می‌شود. اما به علت اینکه تاریخ‌نگاری دقیقی در آثار هنری ایران به خصوص هنرهای اجرایی وجود ندارد، نمی‌توان تاریخ دقیقی از اولین اجرای پرفرمنس در ایران ارائه داد. اما آنچه بدان واقف هستیم، نقش مهم مراسم‌های آیینی و سنتی و در اکثر موارد مذهبی در فرهنگ ایران می‌باشد. هنری که برخلاف میرا بودن در حافظه جمعی گذشتگان ما ثبت شده است. اهمیت این هنر در وفاداری به آیین‌ها و سنت‌های قومیتی ایران است.

تجربه مذهبی هنرمند اجراگر ایرانی او را از بقیه اجراگران ملیت‌های مختلف، هم به لحاظ مضمون اجرا و هم ذات هنرمند جدا می‌سازد. نمایش واقعه کربلا شاخص‌ترین شکل نمایش اجرای مذهبی ایرانی است که ریشه در آیین‌های حماسی و مذهبی شیعیان دارد. درکی که او از واقعه دارد، با وجودی که قرن ها از آن می‌گذرد، درکی تازه است که با هر اجرا (که اغلب با دخالت و همکاری مخاطب همراه است) احساسات آن متمایز از یکدیگر است.

از اجراهای منشعب شده از مراسم‌های مذهبی می‌توان به نقالی، تعزیه، پرده‌خوانی، رجزخوانی، روضه‌خوانی، شبیه‌خوانی، شمایل‌گردانی اشاره کرد و از اجراهای سنتی نیز می‌توان به سوگ سیاوش، مغکشی، میرنوروزی، کوسه برنشینان، نمایش عروسکی(سایه بازی، پهلوان کچل، حاجی مبارک، خیمه شب‌بازی)، روحوضی (تخت حوضی)، کچلک بازی و ... اشاره کرد. «به گفته احمد کامیابی مسلک محقق هنر اجرا در ایران روحوضی بهترین نمونه پرفورمنس‌آرت است. روحوضی معمولاً در مراسم جشن عروسی برگزار می‌شده است. در زمان‌های نه چندان دور در هر خانه‌ای حیاط بوده که وسط آن یک حوض وجود داشته است. در فصل زمستان روی آن روکشی چوبی می‌گذاشتند. روی این حوض انواع نمایش‌های سرگرم کننده اجرا می‌شده که هدف عمده اش سرگرمی بوده است. در روحوضی نشانه هایی از پرفورمنس وجود دارد. یکی از اهداف پرفورمنس این است که فاصله بین مخاطب و اثر هنری را کمتر کنند. و این هدف در اکثر اجراهای سنتی مخصوصاً روحوضی اتفاق می‌افتد». (کامیابی مسلک، ش۹۵و ۹٦، ۸۵)

**هنر معاصر ایران در دهه ۱۳۸۰**

هنر اجرا در ایران معاصر نیز فعالیت‌های شگرفی داشته است. این هنر، بیان وسیع‌تری نسبت به گذشته دارد که تحت تأثیر اتفاقات روزمره و مسائل اخلاقی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و تفکر آرمان‌شهری برای برداشتن مرز بین هنرهاست. در هنر اجرای معاصر عناصری چون نور و تاریکی ، صدا و سکوت، حرکت و ایستایی ، رنگ، موسیقی و بسیاری دیگر وسایلی هستند که بار معنایی دارند و به اجراگر در رساندن پیامش کمک می‌رسانند. همچنین محیط پیرامون اجرا و اشیای مورد استفاده قرارگرفته علاوه بر جنبه‌ی زیباشناسی دارای بار مفهومی و نشانه‌شناسانه نیز هستند. بهره گیری از نمادها و نشانه‌های تصویری نیز وسیله دیگری برای رساندن پیام اجرا به حساب می‌آید.

یکی از پربیننده‌ترین پرفورمنس‌ها پیش از انقلاب و در افتتاحیه موزه هنرهای معاصر تهران اجرا شد. در این پرفورمنس، اجراکنندگانی با لباس‌های متعلق به فرهنگ ایران حرکاتی را انجام می‌دادند که نه تئاتر بود و نه حرکات موزون، بلکه حرکاتی بود که به واسطه آن‌ها فضاهای جدید تجسمی خلق می‌شد.

هنر اجرا در ایران بعد از دهه ۱۳۸۰ وارد عرصه نوینی شده است که نه فقط به جنبه سرگرم کننده که تا قبل از ۱۳۸۰ به آن توجه می‌شد، بلکه به فضاسازی مناسب گالری‌ها و شیوه‌های درست درگیر کردن مخاطب در اجراهای امروزی دست یافته است، این مهم باعث شده تا هنر پرفورمنس در ایران به استانداردهای جهانی نزدیک شود. یکی از وقایع هنری مهمی که در سال ۱۳۸۰ در ایران به وقوع پیوست برگزاری اولین نمایشگاه هنر مفهومی در موزه هنرهای معاصر تهران بود، که تاثیر بسیاری بر رشد هنر اجرا گذاشت. این نمایشگاه در دوم مرداد ماه ۱۳۸۰ افتتاح شد. هنر مفهومی عنوان مناسبی برای کارهایی از این دسته آثار نبود. زیرا بسیاری از آثار این نمایشگاه با عنوان نمایشگاه سازگاری نداشتند. در این نمایشگاه آثاری ارائه شدند که ساختار مینیمال، کنسپچوال، و یا به صورت پرفورمنس و لندآرت داشتند. اما بسیاری از آثار موجود در این نمایشگاه دارای ویژگی‌هایی بودند که آنها را در حوزه هنر امروز جهان قرار می‌داد و در کنار آن دارای ویژگی‌های بومی که به آنها هویت می‌داد و این ویژگی‌هایی کمتر در ادوار گذشته و دیگر نقاط جهان سابقه داشته‌اند. از مهم‌ترین هنرمندان اجراگر در ایران می‌توان به امیر موبد، محمدباقر ضیایی، باوند بهپور، فرشته عالم‌شاه، سید سعید هاشم‌زاده، الهام آهویی، محمد حسین ضرغام اشاره کرد. این هنرمندان با آثاری که می‌آفرینند، سعی در جهت رشد سواد هنری مخاطبان و نیز مشارکت آنان در اجرای خود دارند. (ن.ک تصویر شماره ۵و ٦و ۷و ۸)

**جایگاه مخاطب هنر اجرا در دو دهه‌ی اخیر هنر ایران**

روند هنر در جامعه معاصر ایران تغییرات بسیار زیادی نسبت به گذشته داشته است. به خصوص، اگر این هنر از جنس هنرهای مفهومی و مدرن و یا حتی پست مدرن باشد. هنر اجرا که از دل هنرهای مفهومی زاییده شده است، در چند سال اخیر توجه مخاطبان و منتقدین هنری را به سوی خود جلب کرده است. در این بین آنچه که بسیار چشمگیر بوده، رشد سطح فکری مخاطبان این هنر نسبت به دوره‌های پیشتر می‌باشد. در حال حاضر، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های هنر اجرا، یعنی مخاطب محوری، جای خود را در ایران پیدا کرده است.

در هنر اجرای ایران معاصر بسیاری از هنرمندان اجراگر معتقد به نظریه اخلاقی هستند؛ نظریه تعهد هنرمند برای ایجاد انگیزه حرکت در مخاطب. اجراگران می‌گویند ما مخاطب غیر فعال را نمی‌پذیریم. در برخی از پرفرمنس ها پرفرمر جای کارگردان یا نویسنده را می‌گیرد. این نوعی ارزش‌گذاری برای ایجاد حداکثر تأثیر بر مخاطب می‌باشد، با این عنوان که مخاطب حس مشترکی در دیدن پرفرمنس پیدا کند و همراه با اجراگر درگیر اجرا شود.

هنر اجرا اتفاقی است که در رابطه خاصی مربوط به یک فضای خاص و در رابطه با ذهنیت روی می‌دهد و مفهومی را به مخاطب القا می کند. اسم این مخاطب تماشاگر نیست، شاید مخاطبی باشد که در این رابطه شرکت می کند. مخاطب من در مقابل من قرار می‌گیرد، آنچه که ضبط می‌کند علاوه بر واکنش خودش حافظه جمعی گروهی است. از طرف دیگر میرا بودن این رابطه خیلی مهم است. «هنر در اینجا به دنبال جاودانگی نمی‌گردد، بلکه در حافظه جمعی ضبط می‌شود و روی حافظه کار می‌کند. مخاطب به اجراگر جدید تبدیل می‌شود یعنی متن را خودش بازسازی می‌کند». (برهانی، ش۱۲، ص۷۰) در اینجاست که نظریه مرگ مؤلف رولان بارت نیز پیش می‌آید، «بارت به جای حق مؤلف، بر حق خواننده تأکید می‌ورزید و اعتقاد داشت که نقد ادبی کلاسیک هرگز به خواننده توجه نداشته و نویسنده را تنها فرد عرصه ادبیات انگاشته است. او مرگ مؤلف را بهایی می‌دانست که می‌باید برای تولد خواننده پرداخته شود ». (قره باغی، ش ٤١، ٦٢)

مؤلفی که در هنر اجرا می تواند اجراگر محسوب شود و خواننده نیز مخاطب. مخاطبی که حالا یک طرف اجرا محسوب می‌شود و می‌تواند در اجرا شرکت پویایی داشته باشد.

«نظریه تئاتر بی چیز گروتوفسکی[۲۷] نیز بر همین اساس استوار است؛ گروتوفسکی دریافت که تئاتر می‌تواند بدون گریم، لباس، دکور حتی صحنه و نورپردازی و تأثیرات صوتی وجود داشته باشد اما بدون رابطه بین تماشاگر و بازیگر نه. او این رابطه اساسی، این رویارویی بین دو گروه از مردم را تئاتر بی‌چیز[۲۸] نامید». (فضل اللهی، ش ۱۵۱، ۱۰۵)

**جایگاه مؤلفه مخاطب محوری هنر اجرا براساس نظریه مرگ مؤلف میشل فوکو و رولان بارت**

عنوان مقاله بارت «مرگ مؤلف» و مقاله فوکو «مؤلف چیست» نام دارد. برداشت آن دو از مؤلف و آنچه در این دو مقاله مطرح کردند دور از دیدگاه های سنتی بود. واقعیت آن است که مرگ مؤلف و مشرب فکری خاصی که در این مورد وجود دارد، یکی از وجوه حمله پست مدرنیسم و پست استراکچرالیسم به اصل و منشأ را نمایندگی می‌کند و رد و انکار این باور دیرینه است که با مراجعه به اصل و منشأ می‌توان هرچیز را شرح و بسط داد.

میشل فوکو (٨٤-١٩٢٦) از اندیشمندان پساساختارگرای فرانسوی در مقاله خود مطرح کرد که نه فقط تاریخ، بلکه سوژه فلسفی نیز در تبدیل‌های ساختاری نقش مهمی ایفا نمی‌کنند. مفهومی که از فلسفه دکارت[۲۹] به این‌سو اقتدار خلل‌ناپذیری یافته بود، از صحنه خارج شد: اصرار به حضور انسان؛ این اندیشه باعث شد تا سوژه در پیکره مؤلف نیز از افق دلالت‌های معنایی بحث خارج شود.

فوکو می‌گوید: «کاملاً واضح است که تکرار شعارهای پوچی مانند: مؤلف ناپدید شده، خدا و بشریت به مرگی همسان مرده‌اند و ... بی‌فایده است، در عوض باید جای خالی ناشی از غیبت مؤلف را مورد بررسی مجدد قرار دهیم». (لانسینی،

ش۴۹، ۳۹) فوکو تعریفی مشروح‌تر به خواننده ارائه می‌دهد؛ یعنی از آنچه مؤلف پیشتر بوده و حالا دیگر نیست سخن به میان می‌آورد.

او در دهه ۱۹۶۰ حکم به مرگ سوژه، مرگ مؤلف و مرگ پدیدآورنده داد و معتقد بود باید مؤلف را کنار گذاشت چرا که مؤلف، ما را به عنوان تحلیل‌گر و منتقد متن، فریب می‌دهد. ما وحدتی کاذب، دروغین و تصنعی را بر مجموعه متن‌هایی که یک مولف پدید آورده است تحمیل می‌کنیم و سپس به نقد و تفسیر آن می‌نشینیم. در حالی که این متن و متن‌هایی که فرد به عنوان مجموعه آثار پدیدآورده هویت ثابتی ندارند. این گفتمان‌ها هستند که مجموعه آثار را پدید می‌آورند.

رولان بارت (۸۰-۱۹۱۵) یکی از مهمترین منتقدان ادبی سده بیستم و پیشگام در زمینه نشانه شناسی، ابتدا در اثر S/Z (افسانه سازارین) متن را تکثرگرا یافته و در پی نشان دادن تکثیرگرایی در داستانی از بالزاک[۳۰] می‌باشد. تکثری که این سویه خوانش محدود کننده نمی‌تواند آن‌را در خود بگیرد و باعث می‌شود خواننده محدود به یک معنای واحد نشود و در پی یافتن معناهای جدید در معناهای پنهان اثر باشد. پس نکته‌ای که بارت از متن استنباط کرده و برای آن ارزش قایل شد این بود: **امکان تکثر در اثر کلاسیک**.

بارت سپس در مقاله مهم خود با عنوان مرگ مؤلف در سال ۱۹۶۸ براساس نظریات میشل فوکو مبنی بر مرگ سوژه یا مرگ پدیدآورنده اعلام کرد که دریافت خواننده نقش بسزایی در خلق معنا دارد. به گفته او، مؤلف، منشأ متن و منبع معنا و تنها شخص صاحب صلاحیت برای تفسیر اثر نیست. نویسنده مدرن همزمان با متن بوجود می‌آید و تقدمی بر آن ندارد.

مقاله بارت به ویژه با مشخصه سلب اختیار مؤلف بسیار چالش برانگیز بود. بارت معتقد بود که مفهوم سنتی مؤلف، نتیجه اندیشه‌های خردورزانه و تجربه‌باور است که همیشه می‌خواهد نوعی اهمیت مرکزی داشته باشد. او متن را نتیجه روابط بینامتنی متون دیگر توصیف می‌کرد و مرگ مؤلف را راه‌حلی برای رهایی خواننده از قوانین دست و پاگیر متن می‌دانست. مواردی که بارت مطرح کرد در پیوند با پرسش‌هایی بود که قبلاً خوانندگان آثار ادبی مشهور جهان مطرح کرده بودند که آیا واقعاً منظور شکسپیر[۳۱] همانی است که من از متن برداشت کرده‌ام؟

بارت معتقد بود که برای نجات متن از خطر آلوده شدن به دست مؤلف، یگانه راه، ارائه نظریه خود می‌باشد و منظورش از مؤلف، تمام آن تعاریفی است که به هر عنوان، به ثبات معنا و انسجام متن اشاره داشته است. بارت در جایی دیگر می‌گوید: «آن چه مؤلف را کشت، عمل خود او بود. وقتی که وظیفه یک اثر، آفرینش جاودانگی و نامیرایی باشد، این جسارت را می‌یابد که مرتکب کشتار شود و مؤلف را به قتل برساند». (لانسینی، ش۴۹، ۳۹)

مرگ مؤلف در کنار مرگ‌های دیگر، از جمله مرگ تراژدی، مرگ تاریخ، مرگ انسان، مرگ تئوری، پایان تاریخ، پایان مدرنیته، پایان هنر، مرگ قهرمان، یکی از وجوه حمله پست مدرنیسم به اصل و منشأ را نمایندگی می‌کند و رد و انکار این باور دیرینه است که با مراجعه به اصل و منشأ می‌توان هر چیز و هر مورد را شرح و بیان کرد. «پست مدرنیسم برای موجه نمایاندن و مشروعیت بخشیدن به هستی و حضور خود به این مرگ ها نیاز دارد، اما انکار مؤلف، از یک طرف مستلزم آن است که دست‌یابی به یک معنای قطعی و نهایی، ناممکن تصور شود و از طرف دیگر، با خارج کردن کنترل متن از دست مؤلف، به خواننده اجازه دخالت کردن داده شود و بتواند تعبیرهای بی‌نهایت خود را جایگزین آن کند». (قره باغی، ش ۴۱، ۶۰)

پست مدرنیسم بارها از این نظریه بارت که مؤلف اصل و مبدأ نیست، نمی تواند چیزی را به طور قطعی بیان کند و تنها کاری که از دستش برمی آید، به هم آمیختن زنجیره‌یی از گفتمان‌هاست که متن کلی را پدید می‌آورند، استفاده کرده است.

**نتیجه گیری**

هدف هنر اجرا انتقال اندیشه واحدی به مخاطب نیست. برعکس ذهن مخاطب بسیار وسیع و آزاد است. در بسیاری از مواقع مخاطبان تحلیلی از اثر ارائه می‌دهند که خالق اثر هیچ گاه به آن فکر نکرده است. همین نکته، اجراگر را تحریک می‌کند تا اثرش حائز شرایطی شود که مخاطب با قرار گرفتن در فضای آن، تحلیل خود را ارائه کند. این ویژگی مخاطب محوری یکی از مشخصه‌های هنر پست‌مدرنیسم می‌باشد. پست‌مدرنیسم برای موجه نمایاندن و مشروعیت بخشیدن به هستی و حضور خود به خود به مرگ مؤلف که یکی از مرگ های چندگانه این عصر است، نیاز دارد. اما انکار مؤلف از یک طرف مستلزم آن است که دست‌یابی به یک معنای قطعی و نهایی ناممکن تصور شود و از طرف دیگر با خارج کردن کنترل متن از دست مؤلف به خواننده اجازه دخالت کردن داده شود و بتواند تعبیرهای بی‌نهایت خود را جایگزین آن کند.

این ویژگی قابل تطبیق با نظریات فوکو و بارت مبنی بر مرگ مؤلف و تولد خواننده می‌باشد. برداشت آن دو از مؤلف، به دور از دیدگاه های سنتی بود. بارت مرگ مؤلف را نشانه رهایی خواننده‌یی می‌دانست که دیگر حاضر نیست یا نمی‌خواهد یک معنای واحد را بپذیرد.

**پی نوشت:**

1. Roland Barthes

از منتقدان ادبی قرن بیستم (۸۰-۱۹۱۵)

2. Michel Focault

از اندیشمندان پساساختارگرای فرانسوی(۸٤-۱۹۲٦)

3. Jean-François Lyotard

نظریه پرداز ادبی و از پیشگامان فلسفه پست‌مدرن (۱۹۸۸-۱۹۲٤)

4. Happening Art

5. Alan Caproat

هنرمند معاصر آمریکایی. وی بخاطر نظریه رخداد به شهرت رسید (۲۰۰٦-۱۹۲۷)

6. Anthony Howell

7. Robert Morris

مجسمه‌ساز و هنرمند مفهومی آمریکایی (۱۹۳۱- )

8. Site

9. Marina Abramovich

هنرمند اجراگر و مفهومی سربیایی (۱۹٤٦- )

10. Futurism

آینده نگری، از جنبش‌های هنری قرن۲۰، مارینتی با انتشار بیانیه‌ای در ۱۹۰۹ فعالیت این جنبش را آغاز کرد.

11. Philipo Thomaso Marinetti

شاعر ایتالیایی، نویسنده بیانیه فوتوریسم

12. Ubo Roi

شاه اوبو، اثر آلفرد ژری، نمایشنامه‌ای که به عنوان اولین اثر تئاتر ابزورد شناخته شده است.

13. Alfred Jarry

شاعر، نویسنده و نمایشنامه نویس سمبولیست فرانسوی(۱۹۰۷-۱۸۷۳) نویسنده اولین اثر در تئاتر ابزورد و ادبیات پوچگرا با عنوان شاه اوبو، بنیانگذار دانشی به نام پاتافیزیک که با قوانینی سروکار دارد که در آنها استثناءها حکمرانی می‌کنند و هر رویدادی در جهان به عنوان اتفاقی فوق العاده شناخته می‌شود.

14. Constructivism

ساختگرایی (۱۹۲۰) : هنری که بر اساس نظریه انطباق زیباشناسی هندسی با اصول علمی نوین در روسیه شکل گرفت. پیشگامان این جنبش به ماشین ستایی فوتوریسم علاقه مند بودند. اصول این جنبش زمانی متبلور شد که میان تجریدگرایان روسی بر سر هنر ناب و هنر سودمند اختلاف افتاد. طرفداران هنر سودمند عنوان هنرمند – مهندس را به خود اختصاص دادند و به منظور ایجاد ارتباط بیشتر میان هنرمند و جامعه، به حوزه های طراحی صنعتی، طراحی گرافیک، تئاتر و سینما روی آوردند.

15. Stray Dog Café

16. Anna Andreyevna Gorenko (akhmatova)

شاعر و نویسنده مدرنیست روسی (۱۹٦٦-۱۸۸۹) او یکی از بنیان‌گذاران مکتب شعری آکمه‌ئیسم (اوج‌گرایی) می‌باشد.

17. Vladimir Mayakovsky

شاعر، نمایشنامه‌نویس وبازیگر صحنه و فیلم روسی (۱۹۳۰-۱۸۹۳)

18. Victor Shklovsky

منتقد و نویسنده روسی (۱۹۸٤-۱۸۹۳)

19. Dadaism

جنبشی اعتراضی در هنر و ادبیات در زوریخ سوییس(۱۹۲۲-۱۹۱٦)

20. Emmy Hennings

شاعرو بازیگر آلمانی (۱۹٤۸-۱۸۸۵)

21. Hugo Ball

نویسنده و شاعر آلمانی (۱۹۲۷-۱۸۸٦) رهبر جنبش دادائیست

22. Blaue Reiter

نام گروهی از هنرمندان هیجان‌نمای (اکسپرسیونیست) آلمانی در سال ۱۹۱۱ بود که تشکیلاتی نه‌چندان بزرگ را با هدف‌هایی انقلابی به‌وجود آوردند. این گروه که با آغاز جنگ جهانی اول متلاشی شد، با عمر کوتاه خود، نماینده اوج اکسپرسیونیسم آلمان به‌شمار می‌آید. نام «سوارکار آبی» از عنوان یکی از کارهای واسیلی کاندینسکی گرفته شده‌است.

23. surrealism

فراواقعگرایی، یکی از جنبش‌های معروف هنری در قرن بیستم است. زمانی که دادائیسم در حال از بین رفتن بود، پیروان آن به دور آندره برتون که خود نیز زمانی از دادائیست‌ها بود گرد آمدند و طرح مکتب جدیدی را ریختند این شیوه در سال ۱۹۲۲ به طور رسمی از فرانسه آغاز شد. این مکتب بازتاب نابسامانیها و آشفتگیهای قرن بیستم است.

24. Andre Berton

شاعر و نویسنده فرانسوی، بنیان‌گذار سوررئالیسم (۱۹۶۶–۱۸۹۶)

25. Walter Gropius

معمار برجسته آلمانی و بنیان‌گذار مدرسه مشهور باوهاوس (۱۹۶۹–۱۸۸۳)

26. Oskar Schelmmer

طراح، نقاش و مجسمه‌ساز آلمانی (۱۹۴۳–۱۸۸۸)

27. Jerzy Grotowski

کارگردان تئاتر لهستانی و مبدع تئاتر تجربی، تئاتر آزمایشی و تئاتر بی‌پیرایه (۱۹۹۹–۱۹۳۳)

28. "poor theatre" and "theatre laboratory"

شکلی از نمایش امروزی است که از تمامی عناصر غیرضروری صحنه، اعم از نور و آرایه و لباس و مانند آن، فاصله می‌گیرد و صرفاً بر کار بازیگر و حقیقت رابطه زنده تماشاگر استوار است.

29. Rene Descartes

فیلسوف فرانسوی (۱۶۵۰–۱۵۹۶)

30. Honore De Balzac

نویسنده فرانسوی، رهبر مکتب رئالیسم اجتماعی (۱۸۵۰–۱۷۹۹)

31. William Shakespeare

شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۶۱۶–۱۵۶۴)

## منابع

### کتاب ها:


-استراترن، پل (۱۳۹۰)، آشنایی با فوکو، ترجمه پویا امینی، نشر مرکز، تهران

-بارت، رولان (۱۳۸۰)، مرگ مولف، گردآورنده و مترجم فرزان سجودی، ساختارگرایی و پساساختارگرایی، و مطالعات ادبی،پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران

-دامود، احمد (۱۳۸٤)، بازیگری و پرفورمنس آرت، نشر مرکز، تهران

-روزی جوی (۱۳۸۳)، رحیم، نگاهی به پرفورمنس آرت در تئاتر، پایان نامه کارشناسی بازیگری، دانشگاه سوره، تهران

-شکنر، ریچارد (۱۳۸٦)، نظریه اجرا، ترجمه مهدی نصرالله زاده، انتشارات سمت، تهران

-علیزاد، علی اکبر (۱۳۸۳)، رویکردهایی به نظریه اجرا (مقالاتی در باب هنر اجرا، تئاتر، آیین)، نشر ماکان، تهران

-گلدبرگ، رزلی (۱۳۸۸)، هنر اجرا، ترجمه مریم نعمت طاووسی، انتشارات نمایش، تهران

-کهون، لارنس یی (۱۳۸۱)، متن هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، ویراستار فارسی: عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، چ اول، تهران

-گودرزی، مرتضی(دیباج) (۱۳۸۵)، هنر مدرن: بررسی و تحلیل هنر معاصر جهان،شرکت انتشارات سوره مهر، تهران

-لوسی اسمیت (۱۳۸۰)، ادوارد، مفاهیم و رویکردها درآخرین جنبش های هنری قرن ۲۰، ترجمه دکتر علیرضا سمیع آذر، نشر نظر، چ سیزدهم، تهران

-لینتن، نوربرت (۱۳۸۲)، هنر مدرن، ترجمه علی رامین، نشر نی، چ اول، تهران

-هارلند، ریچارد (۱۳۸۵)، درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت، گروه ترجمه: شیرازعلی معصومی، نشر چشمه، چ دوم، تهران


### مقالات:


- امینی، مصطفی، مقاله مولتی مدیا و پرفرمنس آرت، مجله نمایش، تیر ۸۵

-برهانی، بهاره، هنر جدید و نقش تاثیر گذار مشارکت مخاطب، آیینه خیال، ش۱۲، ص ٦۸-۷۸

-حسینی، محسن، مقاله هنر پرفورمنس، فصلنامه هنر، ش ۵۵

-دامود، احمد، پرفرمنس آرت: متن سخنرانی احمد دامود در نخستین نشست پژوهشی دفتر انتشارات و پژوهش،مجله نمایش، ش ۸۱، ص ٦۲-٦۵

-رحیمی، محمودرضا، جستاری در زیبایی شناسی و نقد پرفرمنس آرت، مجله تخصصی تئاتر صحنه،ش ٦۷، ص۵۲-٦٤

-سجودی، فرزان، مرگ مولف یا نشانه شدن مولف، مجله کلک، ش۱۳٦، ص ۲۳-۲٦

-شاد قزوینی، پریسا، هنر اجرا از فوتوریسم تا امروز/ نقدی بر کتاب هنر اجرا یا پرفرمنس آرت، کتاب ماه هنر، ش ۱۷۰، ص ۲۰-۲۷

-شاهمیری، آزاده، بررسی مولفه های مشترک میان رقص سماع و پرفرمنس آرت، فصلنامه هنر، ش۷۳، ص ۲۰٦-۲۲٤

-قره باغی، علی اصغر، مرگ استعاری مؤلف و تولد خواننده، نشریه گلستانه، ش ٤۱، ص٦۰-٦٦

-کارلسون، ماروین، پرفرمنس چیست؟، ترجمه رضوان زندیه، مجله نمایش،ش ۱۱۰، ص ۵۱-۵۳

-کامیابی مسلک، احمد، نشست پژوهشی پرفرمنس در ایران با حضور محمد باقر قهرمانی، مجله نمایش، ش ۹۵و ۹٦، ص۸۵-۸۸

-فضل اللهی، صفورا، سنت و مدرنیسم در هنر اجرا، کتاب ماه هنر، ش ۱۵۱، ص ۱۰۲-۱۰۸

-لانسینی، مونیکا، اختلاف نظر بارت و فوکو درباره تألیف، ترجمه زهره ملایی، نشریه گلستانه، ش ٤٩، ص٣٩
-ماسوری، شکوفه، پرفرمنس آرت هنر اجرا، مجله رهپویه هنر، پیش شماره ٦، ص ٣٧-٤٢