

بررسی ارتباط میان پرفورمنس آرت و نمایش‌های سنتی ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۲۵

کد مقاله: ۱۷۹۹۰

علیرضا اسدی دویپه آباد^۱

چکیده

هنر پرفورمنس هنری زنده است، چه برنامه ریزی شده و چه خود به خودی، که در مقابل مخاطب اتفاق می افتد. این اصطلاح هنر زنده غیر تئاتر را در بر می گیرد. هدف از انجام این پژوهش بررسی ارتباط میان پرفورمنس آرت و نمایش های سنتی ایران است. روش تحقیق توصیفی تحلیلی بوده و روش گردآوری اطلاعات به صورت مطالعات کتابخانه ای است. نتایج نشان داد هنرمندان پرفورمنس آرت در پی به نمایش گزاردن مفاهیم، در قالب فرهنگ و سنت خود یا مکانی که در آن به خلق اثر می پردازند، هستند. هنر پرفورمنس از جنبه های بازیگری، شعر، موسیقی، رقص یا هنرهای تجسمی مانند نقاشی برای ایجاد هنری مبتنی بر زمان استفاده می کند که در نهایت با ارائه زنده برای تماشاگران به اوج خود می رسد. شکل هنری ذاتاً زودگذر است، ایجاد شده است تا به عنوان یک واقعه زنده تجربه شود، حتی اگر بسیاری از آثار ضبط شده و قابل ضبط باشند. برخی از هنرهای نمایشی ممکن است تمرین شوند زیرا در نهایت اجرا می شوند یا تصادفی یا بداهه هستند. این شکل هنری معمولاً توسط هنرمند اجرا می شود، اگرچه می تواند شامل همکاران نیز باشد. هنر پرفورمنس از این جهت متفاوت است که هنر پرفورمنس از هنرپیشه ها برای انتقال پیام از طریق رسانه به مخاطب استفاده می کند (مانند بازیگری، رقص و موسیقی)، در حالی که هنر پرفورمنس پیام خود را از طریق تعامل مخاطبان با این هنر و هنرمند منتقل می کند.

واژگان کلیدی: پرفورمنس، آرت، تئاتر، آوانگارد، هنر نمایشی.

پرفورمنس آرت، گونه ای از شیوه ها یا قالب های هنری معاصر است که پایه های آن در بطن «جریان آوانگارد» و از اوایل قرن بیستم، در ابتدا تحت تأثیر دیدگاه های جنبش «فوتوریسم» پیرامون «همزمانی» و درهم تنیدگی کل ظواهر واقعیت، تلاش برای رهایی از قراردادهای سنت های محدود کننده، گرایش به ایجاد تعامل میان هنرها و استفاده از شگردهای «فرا نقاشانه و فرا تئاتری» به تدریج شکل گرفت. این روند فکری و عملی در ادامه با نقطه نظرات «دادائیست ها» در تأکید بر «عنصر تصادف» و استفاده از «محیط» و رویکرد «مارسل دوشان» مبنی بر «انکار معنای صریح و قابل بازنمایی» و از سویی با گرایش های مدرسه «بهاوس»، اندیشه های «گرتروست استاین» در جایگزین نمودن ساختار خطی و روایتی درام با «ساختار فضایی» و نظریات «آنتون آر تو» در زمینه «رد اولویت کلام» و «تأکید بر جنبه های بصری» پیوند می یابد. پس از جنگ جهانی دوم در حالی که «مدرنیسم» در اوج شکوفایی خود به سر می برد، تحولات اجتماعی با شکل دهی حرکت های اعتراضی در مقابله با «دیگر بودگی» هنر مدرن و انحصارطلبی «فرهنگ بورژوازی»، سنت فوتوریسم-دادا، مارسل دوشان و دیگر آوانگارد های پیش از جنگ را بار دیگر به مرکز توجه باز می گرداند و با آگاه ساختن هنرمندان به لزوم از میان برداشتن مرز میان هنرها، پیوند میان هنر و زندگی، «ارتباط بی واسطه با مخاطب» و استفاده از مشارکت ذهنی و فیزیکی او در آفرینش اثر هنری، آنان را از «انتزاع»، «احساس گرای» و اهمیت دادن به «فرم» و «شیء هنری» به سمت توجه به «ایده»، «فرآیند» خلق اثر و «وجه اجرایی» سوق می دهد. این گونه گرایش ها با تلاش های «جان کیچ» و فعالیت های «گروه فلاکسوس» و «آلن کاپرو» در نهایت به شکل گیری «اجراهای محمل نیافته»، «غیر بازتابی» و «غیر روایتی» تحت عنوان «هپنینگ» می انجامد که در دهه های بعد در قالب «پرفورمنس آرت» به عنوان یک شیوه «بست مدرن» هنری به حیات خود ادامه می دهد. تأثیر این تحولات در عرصه «تئاتر پست مدرن»، خود را در شکست وحدت های سه گانه و انواع گرایش های «آوانگارد»- «تجربی» نمایان می سازد. در سال های اخیر، در هنر معاصر ایران، شاهد تعدد و کمیت نسبتاً بالای فعالیت های هنری تحت عناوینی چون پرفورمنس آرت و تئاتر تجربی هستیم. این در حالی است که برخی از این فعالیت ها به دلایل گوناگون از سطوح کیفی مطلوبی برخوردار نمی باشند (زارع، ۱۳۹۰).

۲- ماهیت پرفورمنس آرت

پرفورمنس آرت^۱ یا نمایش اجرامحور را به فارسی هنر اجرا یا هنر نمایشگون ترجمه کرده اند و هنریست مرتبط با دیگر رشته های هنری که برای بینندگانی اجرا می شود. این اجرا می تواند از پیش نوشته شده یا فی البداهه، تصادفی یا کاملاً هماهنگ شده باشد؛ ذاتی و خود جوش یا دقیق از پیش طراحی شده، همراه با شرکت بینندگان یا بدون حضور آن ها باشد. همچنین اجرا می تواند به صورت زنده یا از طریق رسانه به نمایش درآید. در واقع می تواند هر موقعیتی را که دارای چهار عنصر پایه ای: زمان، مکان، بدن اجراکننده یا حضور رسانه ای آن و رابطه میان اجراکننده و بیننده است، شامل شود. این هنر می تواند هر جایی اجرا شود، در هر محل یا با هر تنظیمات و هر مدت زمانی. حرکات و اعمال یک شخص یا یک گروه در یک جای خاص و زمان خاص کار را شکل می دهند. این هنر در دهه شصت میلادی از دل هنرهای تجسمی بیرون آمد اما غالباً آن را به هنرهای نمایشی نزدیک می دانند، هرچند بسیاری از اجراگران به تمایز قاطع هنر اجرا بر هنر نمایشی اصرار دارند (لینتن، ۱۳۹۵). هنر اجرا گونه ای هنر است که عناصر تئاتر، موسیقی و هنرهای تجسمی را با هم ترکیب می کند. هنر اجرا با رخداد، مرتبط است و اغلب به صورت مترادف با یکدیگر به کار می روند؛ ولی هنر اجرا معمولاً برنامه ریزی دقیق تری دارد و عموماً تماشاگران را در اجرا دخالت نمی دهد. هنر اجرا هنر زنده نیز نامیده می شود و اغلب دارای محتوای سیاسی، اجتماعی و فلسفی است و با هنر مفهومی پیوند نزدیک دارد (لینتن، ۱۳۹۵).

۳- تاریخچه مختصر هنر پرفورمنس

در حالی که اصطلاح «هنر پرفورمنس» در دهه ۱۹۷۰ شکل گرفت، این ژانر از اوایل قرن بیستم از سراسر جهان هنر تأثیر می گیرد. تولد یک اصطلاح: اصطلاح عمومی هنر پرفورمنس برجسته شد و طیف گسترده ای از سبک ها و فعالیت ها را شامل می شود، از جمله هنر بدن، کنش ها، رویدادها، تئاتر چریکی و اتفاقات. «اتفاقات»، اصطلاحی که توسط آلن کاپرو در دهه ۱۹۵۰ ساخته شد، همچنین عناصر نقاشی، شعر، موسیقی، رقص و تئاتر را ترکیب کرد. این به این دلیل است که اتفاقات و هنرهای نمایشی از تأثیرات مشابهی ناشی می شود که به اوایل قرن بیستم بر می گردد.

تأثیرات اولیه: منشأ هنر پرفورمنس به عنوان شکل به اوایل دهه ۱۹۰۰ و کلپ شبنه کاباره ولتر برمی گردد که هنر طبقه آوانگارد و تجربی را در طبقه بالای تئاتر سوئیس تفسیر می کرد. این جنبش همچنین با پیشرفت جنبش آوانگارد ارتباط نزدیکی

دارد - از جمله آینده نگری، یک جنبش هنری با مرکزیت ایتالیا. و فلوکوسوس^۱، جنبشی که در اواخر دهه ۱۹۵۰ ظهور کرد و شامل هنرمندانی مانند مارسل دوشان و جان کیچ شد (حسینی، ۱۳۸۰).

پالایش: در تلاش برای ایجاد انقلابی در فرهنگ، آینده پژوهان شب های نمایشی شعر، موسیقی و ارائه نمایش های دراماتیک را تقطیر کردند. عناصر این جنبش توسط هنرمندان جنبش دادا، جنبشی پوچ گرایانه و ضد زیبایی شناسی که در سوئیس، شهر نیویورک، برلین، کلن و پاریس اتفاق افتاد، اصلاح می شود. هر دو جنبش ارزش شوک و خشم را تأمین کردند. تا سال ۱۹۷۰، هنر پرفورمنس به اصطلاح جهانی مبدل شد به هنری که زنده بود و تاتر نبود.

افزایش محبوبیت: هنر نمایش در اوایل دهه ۱۹۷۰ و ۸۰ پس از انحطاط مدرنیسم و اکسپرسیونیسم انتزاعی در اوایل دهه ۱۹۶۰، محبوبیت بیشتری پیدا کرد. این دوره با تمرکز بر روی بدن و همچنین فاصله گرفتن از رسانه های سنتی تعریف می شود. این اثر همچنین به دنبال ظهور هنر فمینیستی و فعالیت ضد جنگ بود. در طول سالها، هنرمندانی که با اشکال متعارف هنری مانند نقاشی یا مجسمه سازی کار می کردند، از هنر پرفورمنس برای جوان سازی کار خود استفاده کرده اند. علاوه بر این، از آن زمان این اثر جایگاه خود را در زمینه هنرهای زیبا، در کنار هنر معاصر در موزه ها و گالری های معمولی پیدا کرده است (حسینی، ۱۳۸۲).

۴- ویژگی هنر پرفورمنس

تعریف گسترده ای از هنر پرفورمنس به هنرمندان فضای کافی برای آزمایش در حیطه اجرای زنده را می دهد. این فرم را برای اولین بار یا صدمین تجربه می کنید، در اینجا شش ویژگی قابل توجه ژانر ذکر شده است:

زنده: تعریف ویژگی های هنر پرفورمنس دشوار است، زیرا هنرمندان تحت اصطلاح چتر انعطاف پذیری زیادی دارند، اما جنبه اصلی آن این است که قرار است در مقابل تماشاگران زنده اجرا شود. اگرچه یک مجسمه تمام شده هنر پرفورمنس محسوب نمی شود، ممکن است یک هنرمند تجسمی که در حضور تماشاگران به طور فعال روی این مجسمه کار می کند باشد. به یاد ماندنی: هنر پرفورمنس به معنای به یاد ماندنی بودن است. بسته به نیت هنرمند می تواند سرگرم کننده، تکان دهنده یا وحشتناک باشد.

تجربی: از نظر ماهیت، هنر پرفورمنس هیچ راهنما و قانونی ندارد - تجربی است و تا زمانی که هنرمند بگوید هنر است، هنر است.

غیرقابل ارزش: در حالی که ممکن است پذیرش به هنرهای نمایشی فروخته شود، ارائه یا کار خود برای فروش نیست. با الهام از بسیاری از منابع: الهام برای هنر پرفورمنس را می توان از عناصر مختلف تاریخ هنر، از جمله دادائیست ها، آینده گرایی، باهاوس و کالج بلک کوپ (یک نهاد تجربی، ایدئولوژیک هنرهای لیبرال)، که همه زمینه را برای حال حاضر فراهم می کند، گرفت. هنر نمایش روزانه.

متنوع: یک قطعه هنری پرفورمنس ممکن است شامل نقاشی، مجسمه سازی، دیالوگ، شعر، موسیقی، رقص، اپرا، فیلم های سینمایی، چراغ های لیزر، آتش، دستگاه های تلویزیون، حیوانات زنده یا هر متغیر دیگری باشد که هنرمند بخواهد در آن گنجانده شود. این قطعه همچنین ممکن است خود به خودی یا تمرینی باشد، در مقیاس کوچک یا به عنوان یک نمایش بزرگ اجرا شود (حسینی، ۱۳۸۲).

۵- هدف پرفورمنس

تاریخچه چنین هنری به فعالیت های والتر گروپیوس و رودلف می رسد. "گروپیوس" در سال ۱۹۱۹ مدرسه "باهاوس وایمار" را که مدرسه ی معماری و طراحی بود با هدف اتحاد میان کلیه هنرهای بصری تأسیس کرد. مهاجرت هنرمندان باهاواس به شهرها و کشورهای مختلف این هدف گروپیوس را ماندگار کرد.

یکی از مهمترین عوامل ترویج و تکثیر اجرای پرفورمنس آرت در ملل مختلف، آن است که با مناسک و آیین های اجتماعی رایج در فرهنگ های مختلف جوامع جهانی ارتباط مستقیم دارد که باتوجه به از بین رفتن فرهنگ ها و سنت ها این نوع اجرا به ماندگاری آنها کمک می کند (کرمی، ۱۳۹۱).

این نوع اجرا فضایی را برای مخاطب بوجود می آورد که مخاطب با دیدن اجرا با درکی متفاوت از وقایع و رویدادهای جهان روبه رو می شود. اجرا کنندگان پرفورمنس علاقه مندند که در هر لحظه تماشاگر به چند نقطه و زاویه های مختلف توجه داشته باشد و مخاطب را در انتخاب زاویه ها آزاد می گذارند؛ در نتیجه هر شخص جای متفاوت را نگاه میکند. پرفورمر ها علاقه به

¹ Fluxus

غافلگیر کردن مخاطب دارند و با این کار آنها به هدف شان (درگیر کردن مخاطب) می‌رسند. در این هنر مخاطب در ارتباط مستقیم با پرفورمر و رویداد نمایش است، گاهی خود نیز یک پرفورمر شده و به روند نمایش کمک می‌کند.

هدف پرفورمنس آرت انتقال یک اندیشه به مخاطب نیست، بالعکس ذهن مخاطب بسیار وسیع و آزاد است و در بسیاری از مواقع مخاطبان برداشتی از اثر دارند که خالق اثر هیچگاه به آن فکر هم نکرده است، همین نکته پرفورمر را تحریک می‌کند تا اثرش گونه‌ای اجرا شود که مورد توجه مخاطب قرار گیرد و آن را تحلیل کند. خالقان اصلی پرفورمنس آرت به این دلیل جذب این هنر شدند که پرفورمنس مرزبندی بین هنرها را نادیده می‌گیرد. در واقع پرفورمنس آرت هنری ترکیبی و کولاژ هنرهای دیگر است. زمان، فضا، بدن، ارتباط دو سویه، چهار رکن اصلی پرفورمر در اجرای پرفورمنس است.

پرفورمنس آرت پیوند بین نمایش و هنرهای تجسمی است، در واقع این نوع اجرا از هنرهای تجسمی وارد تئاتر شده است. در هنرهای تجسمی، هنرمند با حضور بدن خود به عنوان بخشی از اثر مطرح می‌شود، ولی در تئاتر به واسطه عنصر سخن، اثر در متن زندانی می‌شود و سخن به سوی محتوا می‌رود (محمودی، ۱۳۸۶).

همانطور که گفته شد پرفورمنس هنر کولاژ است، در اوایل پیدایش پرفورمنس گروهی از هنرمندان به دلیل تعصباتی که به رشته خود داشتند با پرفورمنس مخالف بودند و به این نکته باور داشتند که ترکیب چند رشته‌ی هنری باهم شأن هنر را پایین می‌آورد (به طور مثال ترکیب نمایش و هنر تجسمی باعث از بین بردن شأن هنر تجسمی می‌شود) در صورتی که پرفورمنس آرت نشان داد زمانی که هنرها با هم آمیخته شوند نه تنها شأن یکدیگر را کم نمی‌کنند بلکه در نقاط اشتراکی باعث توسعه‌ی یکدیگر هم می‌شوند.

باید به این نکته توجه کرد که مخاطب با پرفورمنس آشنا نیست مخاطب مفهوم گراست، " در ارائه‌ی راهکار برای نزدیک شدن نمایش‌های دارای متن به پرفورمنس، اگر متن برای خواندن به مخاطب داده و فقط با حرکت و رنگ، مفهوم به او منتقل شود شاید بتوان به پرفورمنس نزدیک شد" (رحیمی، ۱۳۹۴).

"این نکته نیز قابل توجه است که اجرا کنندگان پرفورمنس، معتقد هستند که بازیگر نیستند بلکه اجرا کنندگان پرفورمنس هستند" (دامود، ۱۳۹۷).

۶- تأثیر آوانگارد بر اجرای پرفورمنس

پرفورمنس در اکثر زبان‌های امروز به معنی اجرا کردن نمایشی کردن و تنظیم کردن به کار می‌رود و این به معنی کاربرد هنری و علمی در روند اجرا نیز هست. تا قبل از دهه هفتاد میلادی هنرمندان از به کار بردن واژه تلفیقی پرفورمنس آرت که ترکیبی از هنر و اجراست اجتناب می‌کردند و به جای آن از واژه‌های هنر بدن کنش اجرای هنری یا هنر اندام استفاده می‌کردند. بسیاری از تاریخ‌نگاران هنری معتقدند که سابقه شروع پرفورمنس آرت‌ها به دهه ۱۹۷۰ میلادی و به ویژه اوج جنگ ویتنام و حمله نظامی آمریکا به این کشور آسیایی بر می‌گردد این واژه برای اولین بار در دهه ۷۰ در ادبیات منتقدین هنر آمریکا مورد استفاده قرار گرفت. ابتدا واژه پرفورمنس به کار هنرمندان گفته می‌شد که با هنرهای نمایشی تجربی با تماشاگران یا حتی بدون تماشاگران اجراهایی داشتند. هدف اصلی آن فقط اجرای یک اثر نبود؛ بلکه خود روند شکل‌گیری اجرا از اهمیت خاصی برخوردار بود (برشت، ۱۳۷۷).

پرفورمنس‌ها از هنرهای تجسمی و نقاشی شروع شد. چون این دسته از هنرمندان معتقد بودند که هنرشان تجاری شده و فقط توسط تاجرها خرید و فروش می‌شود. سپس این گروه از هنرمندان تصمیم گرفتند برای اینکه هنرشان قابل معامله نباشد مثلاً بدن یک نفر را رنگ کنند روی زمین یا یک صفحه سفید غلت بزنند. معمولاً چنین عملی با اجرای موسیقی زنده نیز همراه بود ایالت کالیفرنیا جنوبی آمریکا زمینه مساعدی برای شکل‌گیری و ساماندهی پرفورمنس آرت بود. شاید به علت اینکه کالیفرنیا جنوبی علاوه بر مزایای اقتصادی یا برخوردهای مذهبی بیشتر به آسیا شباهت داشت تا اروپا آب و هوای، کالیفرنیا فرهنگی را پدید آورد که مختص هوای آزاد و شرايطی بود که زمینه پرفورمنس آرت را فراهم می‌کرد. برای همین هنرمندان این ایالت بومهای خود را از گالری‌ها به خیابان‌ها کشاندند.

هرچند در تئاتر توری و اجرای پرفورمنس با نام کسانی مثل ویکتور ترنر، ریچارد فورمن، رابرت ویلسون، ریچارد شکنر پیوند خورده است. اما نمی‌توان تأثیر فراوان آوانگارد (پیشرو) با سردمداری آرتو، گروتوفسکی، باربا، کوپو، میرهولد، کریگ و برشت را فراموش کرد (روزی جوی، ۱۳۸۳).

جنبش آوانگارد و تجربی در تئاتر، اساس برنامه خود را بر ادبیات زدایی، قرار داده بود این رهاسازی جسورانه تئاتر از قید زنجیرهای، ادبیات قطعا در پیوند با نوعی بی‌اعتمادی نسبت به زبان بود.

بحران در زبان یکی از دلایل اصلی خواست ادبیات زدایی از تئاتر به ویژه از سوی هنرمندان تئاتر تجربی در اوایل قرن بیستم بود هنر تئاتر باید می توانست حقوق خود را بازیابد و به عنوان یک هنر خلاق قد علم کند و دیگر حرفه ای برای تفسیر یک هنر دیگر محسوب نشود (رحیمی، ۱۳۸۶).

تئوری اوبر ماریونت ادوارد گوردون کرگ که طی آن بازیگر را به پیکری بی جان تبدیل کند که قادر به آشکار کردن جوهر حرکت شود؛ تئوری بیومکانیک میرهولد که طی آن بازیگر با استفاده از ژست ماسک حرکت و رفتار به یک ماشین در روی صحنه تبدیل می شود؛ حضور سکوی خالی ژاک کوپو که شکل سکوی لخت صحنه را جایگزین تئاترهای قاب عکسی کرد و تأکید داشت بازیگر با استفاده از، میم، رقص، آکروبات و بداهه سازی به بیان دراماتیک در این سکوهایی خالی بپردازد؛ تئاتر خشونت و تئوری «هیروگلیف زنده» آنتون آرتو که طی آن نشانه های تئاتری مثل، فریادها حرکات اشارات و ژست ها باید خالق حروف هیروگلیف باشند؛ تئاتر اپیک برتولت برشت که طی آن عمیق ترین لذت ها از دانایی و کنند و او را وادار به شناخت خویشتن و دنیا از طریق تئاتر به دست می آید و این اتفاق از طریق فاصله گذاری در تئاتر ایجاد می شود. همه به نحوی شروع کننده و خالق عناصری بودند که به مصالح تشکیل دهنده پرفورمنس آرت در تئاتر انجامید. از همه مهم تر کنار گذاشتن فردیت منجر به یک ارزیابی دوباره زبان و چشم در تئاتر شد. زبانی که همواره به عنوان مهمترین وسیله بیان برای نشان دادن طبیعت یگانه و فردیت یک شخص عمل می کرد حالا به پس زمینه می رفت و جسم انسانی نیز که تنها به عنوان نشانه ای طبیعی از یک روح فردی عمل می کرد حالا به سیستم نشانه ای تئاتری تبدیل شده بود (اسکویی، ۱۳۸۸).

۷- پرفورمنس در تئاتر

در حوزه بیان و حرکت نیز تئاتر از سایر هنرها به ویژه رقص های مدرن و هپنینگ ها و تئاتر زنده در پرفورمنس آرت ها وام می گرفت. هپنینگ ها (اتفاقات دیدنی) اتفاقات چندرسانه ای بودند که مرزهای بین هنرها را در هم می شکستند و عناصر مختلف هنرها را با یکدیگر ترکیب می کردند هپنینگ ها تأکید بر خلق یک کار تولیدی را به تأکید به سهیم بودن در یک فرآیند تبدیل کردند هپنینگ ها قوانین حرفه ای گری را به شدت تضعیف کردند زیرا همه می توانستند در اتفاق شرکت کنند و هیچ روش درست یا غلطی برای انجام یک کار نداشت. شاید به همین علت که، هپنینگ ها ماهیت آنارشیستی داشتند به زودی از مد افتادند. اما انگیزه هنری که آنها را به وجود آورد باقی ماند و به عنوان پرفورمنس، آرت (هنر) (اجرا) در دهه ۱۹۷۰ میلادی دوباره ظاهر شد. اما تفاوت پرفورمنس آرت با رقص های مدرن هپنینگ ها غیره، لایه های فراوان جامعه شناختی، مردم شناختی و روانشناختی پرفورمنس هاست لایه هایی نظیر باورهای کلان و خرد، اجتماع تبعیض ها جایگاه فرد در اجتماع مردسالاری، زن سالاری خزانه ها فرهنگ پذیری مردمی اعتقادات باورهای قومی کشف توانمندی ها ناتوانی ها، ضمایر خودآگاه و ناخودآگاه و چیدمان شهری در ساخت های جامعه شناسی مردم شناسی و روان شناسی موج می زند با این همه پرفورمنس آرت می تواند بسیار انسانی یا ستیزه جویانه باشد و گاه پیرامون خشونت قدرت و مسایل جنسی دور می زند (آدلر، ۱۳۸۹).

پرفورمنس آرت ها می توانند در حوزه عملکردی در تئاتر از تمامی هنرهای بصری، رقص، موسیقی و ویدیو وام بگیرند وجه اصلی پرفورمنس بر زنده بودن و عین واقعیت بودن استوار است و به همین مناسبت قابل تکرار نیست. شاید بتوان گفت پرفورمنس آرت ذات هر اجرایی است که بر انسان متکی باشد.

پرفورمنس در تئاتر موضوعات روز جامعه را در شخصیت ها و در یک پروسه تمرینی شکل می دهد در این گونه از هنر تئاتر وفاداری به متن معنی خود را از دست می دهد چراکه پرفورمنس ها می توانند به صورت بداهه نیز اجرا شوند در یک اجرای این گونه به جای زبان از مونیوتورها دوربین های فیلمبرداری، زنده، فیلم، اسلاید، صدای ضبط شده بازیگران موسیقی آوایی و کار با بدن استفاده می شود. بنابراین پرفورمنس آرت که درگیر با شکل گیری بدن انسان و ترکیب هنرها در برابر هر رویدادی است روش خاص خود را طلب می کند و به همین سبب حضور یک کارگاه برای شکل گیری آن از عناصر اولیه و ضروری است؛ زیرا مبنای یک پرفورمنس آرت براساس تجربه های کارگاهی شکل می گیرد. (آرتور، ۱۳۹۱).

هنر پرفورمنس واجد یکسری ویژگی های کاملاً مشخص و واضح است در غالب موارد این پدیده تئاتری توسط بازیگران پیش می رود. پرفورمنس آرت گاهی به وسیله یک اجرا کننده با استفاده از تک گویی اجرا می شود و گاهی نیز ترکیب بازیگران را در بر می گیرد که به حرکات موزون می پردازند روابط سنتی بین بازیگران و تماشاگران در پرفورمنس آرت از میان برداشته می شود، زیرا پرفورمنس بازیگر ندارد. اجرا کننده در پرفورمنس بازیگر صحنه تئاتر نیست و با او تفاوت های اساسی دارد و تماشاگر به طور کامل از نظر عاطفی، احساسی و عملی در اجزا شریک است. تماشاگران پرفورمنس آرت هم به عنوان شرکت کننده و هم به عنوان تماشاگر در لحظه های مختلف نمایش نقش دارند. در این اجراها تماشاگر خیال می کند به یک نمایشگاه مجسمه سازی یا سایر هنرهای تجسمی پا گذاشته است. پرفورمنس این ویژگی را از تئاترهای محیطی به عاریه گرفته است که طی آنها تمایز میان بازیگر و تماشاگر غیرممکن است و اجرا ممکن است در جایی خارج از سالن نمایش باشد (ماسوری، ۱۳۸۸).

۸- ارتباط پرفورمنس آرت و مفهوم انتزاع

از عوامل بسیار مهم پرفورمنس آرت است که به ویژه در رابطه با اشیاء صحنه کاربرد دارد. در این هنر روابط سنتی شامل قراردادهایی مثل طراحی، لباس، وفاداری به متن و طراحی صحنه در شکل کلاسیک آن دور ریخته می شود. در پرفورمنس ها هر شی کاراکتری پر محتواس. در این گونه اجراها بدن ابزاری برای اجراست و کرئوگرافی یعنی رقص های ترکیبی و پیچیده برای مکانیزه شدن حرکت و بدن به کار گرفته می شود. اجرا کننده نقش را حفظ نکرده است، او هدایت کننده نقش خود بر روی صحنه است. نقش او با سلوک روحی و رفتارهای خود هنرمند پیوند می خورد و گاهی اوقات از بیوگرافی خود هنرمند نیز در نقش استفاده می شود (رهبرنیا؛ داوری، ۱۳۹۶).

پرفورمنس آرت ابزارهای بیان را به شدت گسترش داده و اجرا کننده آن را نه به عنوان بازیگر بلکه به عنوان روایت گر نشان می دهد. شیوه ادای کلمات با ضربآهنگ و شتاب های متفاوت تکرار شونده و پژواک همراه است. بسیاری پرفورمنس ها را نوعی تئاتر انتقالی می دانند که در آن هیچ چیز به یاد ماندنی رخ نمی دهد. به عقیده آنها پرفورمنس یک تجربه لحظه ای است در کنار کسانی که مانند شکنر عقیده دارند پرفورمنس چیزی است که با اندیشه اجرا شده و اجراکنندگان آن آدم های سیاسی هستند، کسانی مانند پگی فلن از استادان پرفورمنس آمریکایی نیز هستند که در پژوهش ها و دریافت های نظری و عملی خود درباره پرفورمنس آرت بر این نکته تأکید دارد که زنده بودن پرفورمنس، گذرا بودن آن و طبیعت ناپایدار آن از نظر روانی، سیاسی و اخلاقی معنادار و دلالت گر است. آرشووا، مجموعه های ضبط شده، نوارها و فیلم های پرفورمنس، پرفورمنس نیستند؛ زیرا آنها فرآورده های ثابت، آماده و ایستا هستند. به عقیده عده ای پرفورمنس چون نمی تواند ثبت و ضبط شود، قادر به بازتولید شدن هم نیست. پرفورمنس در برابر کالایی شدن، ایژه شدن و تصاحب شدن ایستادگی می کند تا در عوض امکان پویایی و خلق مداوم خود را حفظ کند. آنچه پرفورمنس را شورانگیز می کند و به آن ارزش اجتماعی شدن می بخشد حس حضور آن نیست بلکه حس غیاب آن است. این حس که پرفورمنس همیشه در حال گریز است و امکان حصول دوباره آن مقدور نیست و به دلیل دارا بودن همین ویژگی به طور اخص برای به عمل واداشتن و روانکاوی کردن افرادی که به وسیله فرهنگ مسلط به خاطر، نژاد جنسیت، جهت سیاسی توان یا طبقه شان اجباراً احساس آستانه ای یا حاشیه ای بودن می کنند رسانه ای ارزشمند است.» (نقل از مقاله درباره پگی، فلن بینشان بودن، روزنامه اعتماد).

کسان دیگری چون آنتونی هابر وجود دارند که معتقدند عناصر اصلی پرفورمنس سکون، تکرار و عدم تداوم و غافلگیری است و زبان محل اجرا و بازیگر از عناصر فرعی پرفورمنس آرت است. او جزء کسانی است که این عناصر را در تقابل با عناصر تئاتری می داند و به همین سبب پرفورمنس ها را تئاتر نمی داند. هابر معتقد است که در پرفورمنس ها سکون به عنوان بستر اجرا به کار برده می شود نه یکی از عناصر اجرا و چون تکرار به شکل مداوم و فراوان و طولانی در آن وجود دارد، چیزی شبیه به تنفس آدم در طبیعت ارزش تئاتری آن به حداقل می رسد. زبان در پرفورمنس ها به کار نمی رود و اگر به کار رود معنای زبان را ندارد یعنی مفهومی را القا نمی کند و گیج کننده است. عدم تداوم و غافلگیری نیز باعث هرج و مرج و آشفتگی پرفورمنس آرت می شود. در پرفورمنس آرت ها مرز بین زندگی و هنر برداشته می شود و پرفورمنس عین واقعیت است (به نقل از سخنرانی احمد دامود نشریه الکترونیکی و ادبی عروض). اما با این همه در ابتدای قرن بیستم هنوز پرفورمنس ها یکی از گونه های تئاتری اند. شیوه ای که به اندازه همه تماشاگرانش قضاوت های ضد و نقیضی را یدک می کشد.

۹- نمونه های هنر پرفورمنس

بسیاری از هنرمندان پرفورمنس با کار خود مرزها را زیر پا می گذارند. در اینجا چند نمونه از هنرهای نمایشی آورده شده است:
اتاق با کایوت زنده حبس کرد.
Following Piece (1969): در این قطعه از ویتو آکونچی، همچنین در پشت Seedbed بدنام، این هنرمند در خیابان های شهر نیویورک به دنبال یک رهگذر می رود تا اینکه وارد یک فضای خصوصی می شوند.
VB67 اثر Vanessa Beecroft (2011)، هنرمند ایتالیایی در سال ۲۰۱۱، برای تأکید بر تفاوت بین زنان زنده و مجسمه ها، مدل های برهنه را در کنار مجسمه های مرمر و گچ قرار داد (رز اونز، ۱۳۸۳).

۱۰- هنرمندان برجسته در پرفورمنس آرت

از طریق این شکل هنری کاملاً شخصی، این هنرمندان مشهور معاصر عمق و وسعت هنرهای نمایشی را به نمایش می گذارند.

مارینا آبراموویچ: یک هنرمند آمریکایی اصالتاً اهل صربستان است، آبراموویچ به خاطر کار در کشف تعامل بین هنرمند و مجری معروف است. او با ریتم، یک کار شش ساعته که ۷۲ شی members و دعوت به استفاده از آنها در اختیار مخاطبان قرار داده است، به همان دلیل که می‌خواهند روی او بخواهند در حالی که ایستاده است و ۷۳۶ ساعت گذشته با عنوان "هنرمند حاضر است" مشهور است. در طی آن آبراموویچ در موزه هنر مدرن نیویورک (MoMA) نشست، به مشتریان اجازه داد تا روی روی او بنشینند و مکالمه ای خاموش را انجام دهند. اجرای اخیر به وضوح در دنیای هنر به یادگار مانده است، زمانی که شریک سابق او، اولای، که ۱۲ سال قبل از اینکه دوتایی هنری جداگانه با او زندگی کند، در اجرای MoMA شرکت کرد و مقابل او نشست، ۱۲ سال با او زندگی کرد. آنها ۲۰ سال قبل از لحظه صحبت نکرده بودند (دامود، ۱۳۸۵).

یوکو اونو: یک هنرمند و موسیقیدان ژاپنی، کارهای اونو را کلیدی در توسعه شیوه های فمینیستی، پرفورمنس، ویدئو و نصب می‌دانند. از مشهورترین قطعات اجرایی وی می‌توان به Bed-In سال ۱۹۶۹، یک اجرای مشترک و اعتراضی در ماه عسل وی و جان لنون و قطعه Cut 1964 اشاره کرد که طی آن Ono بدون دعوت تماشاگران برای آمدن روی صحنه، یکی در مدتی، و تکه کوچکی از لباس او را برید تا با خود ببرد Cut Piece در عین حال که هنرنمایی اعضای بدن مخاطبان را به عهده داشت، آنها را به دلیل افشای بدن زنان نیز درگیر می‌کرد (دلگادو، ۱۳۸۴).

آلن کاپرو: در اواخر دهه ۱۹۵۰ در کنار دوستانش جان کیچ و رابرت راوشنبرگ، کاپرو اصطلاح "اتفاقات" را ابداع کرد. کاپرو، یک اکسپرسیونیست انتزاعی است که به هنر نصب متوسل می‌شود، به دلیل درگیر شدن آثارش با مخاطب مشهور است. در سال ۱۹۶۱ یارد، کاپرو اتاقهایی را احداث کرد که به اعضای مخاطب نیاز داشت تا از روی لاستیک های لاستیکی بپرند و از طریق فرم های پوشیده شده از کاغذ تار بخزند. نگاهی گذرا به کارهای کاپرو در موزه هنرهای معاصر لس آنجلس در سال ۲۰۰۸، دو سال پس از مرگ وی، انجام شد.

بروس ناومن: کار ناومن به راحتی قابل تعریف نیست، زیرا هنر مفهومی، مینیمالیسم، پرفورمنس آرت و ویدئو آرت را در هم می‌آمیزد. کار او در سال ۱۹۶۸، دیوارها / کف موقعیت ها، شامل نعمان است که بدن خود را در موقعیت های مختلف نسبت به استودیوی خود مخدوش می‌کند، به جستجو در فضا و بدن خود در آن می‌پردازد.

Carolee Schneemann: Schneemann، یک نقاش که تبدیل به یک هنرمند اجرا شد، بسیاری از کارهای خود را در اطراف بدن خود متمرکز کرد و بررسی کرد که آیا یک زن برهنه می‌تواند هم تصویر باشد و هم هنرمند. رویکرد او در ساختن هنر در مکالمه با اکشن نقاشی - تکنیکی که جکسون پولاک پیشگام آن بود - و با تفکر فمینیستی دهه های ۶۰ و ۷۰ تغذیه شد. یکی از نمونه های قابل توجه کار او فیوز (۱۹۶۴-۱۹۶۷) است، که در آن او فیلم های فیلمبرداری از همسرش و جیمز تنی را در حال رابطه جنسی گرفت و سپس آن را در معرض رنگ، آتش و اسید قرار داد و برش داده و لایه لایه کرد کلاژ سلولویید. قطعه قابل توجه دیگر وی، طومار داخلی ۱۹۷۵ است (ماسوری، ۱۳۸۷).

کریس بار: بار به دلیل آنچه "قطعات خطر" نامیده می‌شود، مانند کار خود در سال ۱۹۷۱ "شلیک" شناخته می‌شود، در طی آن یک دستیار با تفنگ او را شلیک کرد. شاید حتی مشهورتر کار او در سال ۱۹۷۴ Trans-fixed، که بار را با ناخن از کف دست خود دید، (به طور خلاصه) به پشت یک فولکس واگن بیتل منسوب شد. اجرا مختصر بود - دو دقیقه - امکان تهیه عکس. جوان جونااس: جونااس به دلیل کارهای تجربی که آموزش خود را به عنوان یک مجسمه ساز با ویدئو، اجراء طراحی و اینترنت ترکیب کرده است، مشهور است. او با ایجاد یک زبان تصویری متفرق، درک بیننده را تجربه کرد. جونااس در کار خود با نام Organic Honey's Visual Telepathy در سال ۱۹۷۲ در حالی که با دوربین ویدئویی که از عملکرد وی ضبط می‌کرد، ماسک پلاستیکی، ژاکت دوخته شده و روسری صورتی پر داشت، به عنوان آلت رایگو خود عمل کرد. در همین حال، یک مانیتور تلویزیونی تصاویر چند فرهنگی از زنان، مانند یک الهه بنگالی و یک زن ژاپنی را ارائه داد.

برخی دیگر که به خاطر کارهایشان در این هنر مورد احترام قرار گرفتند، شامل لوری اندرسون، هنرمند و نوازنده چندرسانه ای، گیلرمو گومزینا، هنرمند نمایشی مکزیکی، تونگا، هنرمند آمریکای لاتین، ماریا اولیا مارملوخو کلمبیا و گروه Pussy Riot است (دامود، ۱۳۸۵).

۱۱- نمایش های سنتی ایران و شیوه های اجرایی آن

ایران زمین که پس از مهاجرت "آریائیان"، از هزاره هفتم قبل از میلاد به این نام شناخته شد، یکی از کهن ترین تمدن های جهان است که حتی پیش از آریائیان نیز تمدن های کهنی چون "عیلامیان" در گوشه ای از آن بنا شده بود. مردمان باستان ایران در آئین هایی مانند سوگ سیاوش، مغ کشی، میر نوروزی، کوسه برنشین و... ذوق نمایشی خود را به ثبت رسانده اند. نمایش های آیینی و سنتی ایرانی با تاریخچه چند هزار ساله همواره جزء جدایی ناپذیر آئین ها و مراسم مذهبی و سنتی ایرانی بوده است.

۱۱-۱- چند نمونه از نمایش های سنتی ایران و توضیحی در موردشان :

نقالی/ تعزیه /پرده خوانی/ رجز خوانی/ سیاه بازی/ روضه خوانی/ نمایش عروسکی/ نمایش های شادی آور(تخت حوضی، کچلک بازی و ...).

نقالی : نقالان افرادی بودند که به نقل یک قصه و یا یک واقعه به شعر و یا به نثر در برابر جمع به منظور سرگرم کردن و برانگیختن عواطف مخاطبان به وسیله ی بیان، حالات نمایشی بدن و لحن آهنگین می پرداختند. شمایل گردانی نیز گونه ای از نقالی است که در آن از نقاشی برای روایت قصه استفاده می شود.

نمایش های عروسکی سنتی ایران

عده ای می گویند تاریخ نمایش عروسکی از همان لحظه ای که انسان کنار آتش نشست و متوجه سایه خود شده و یا وقتی نخستین عروسک های خود را به عنوان نشانه ای از نیروهای ماوراء الطبیعی ساختند، آغاز شده است.

انواع نمایش عروسکی :

سایه بازی، پهلوان کچل، حاجی مبارک، خیمه شب بازی و

تخت حوضی(تقلید) :

نمایش های شادی آور ایرانی را معمولا با دو اصطلاح "تخت حوضی" که اشاره به مکان اجرای نمایش (بر روی سکویی که با گذاشتن بر روی حوض اجرا می شود) دارد و "تقلید" که شیوه بازی پر اغراق این آثار را مشخص می کند، بیان می شوند.

انواع تقلید :

تقلید های زنانه، بقال بازی، کچلک بازی، سیاه بازی و

نکته ی مهم و قابل تامل این است که در همه ی نمایش های سنتی ایران گروه موسیقی از ارکان اصلی به شمار می آید که معمولا از یک تنبک، کمانچه و... تشکیل شده است (روزی جوی، ۱۳۸۳).

۱۱-۲- ارتباط بین پرفورمنس آرت و نمایش های سنتی ایران

با توجه به مطالب اشاره شده می توان ارتباط بین پرفورمنس آرت و نمایش های سنتی ایران را اینگونه بیان کرد :

موسیقی از ارکان اصلی نمایش های سنتی ایران به حساب می آید و حتا در برخی از نمایش ها مانند تعزیه عضو جدا نشدنی است و هر سازی نماد و کارکرد مخصوص خود را دارد.

در برخی از گونه های نمایشی ایران هنر های دیگر مانند شمایل گردانی که در آن از نقاشی استفاده می شود، کاربرد دارد و این همان کولاژ هنرهای مختلف است که در پرفورمنس نیز مطرح است.

نمایش های سنتی ایران اکثرا بدون متن هستند، یعنی به صورت فی البداهه اجرا می شوند. این نمایش ها(مثل انواع نمایش های شادی آور یا عروسکی) دارای یک چارچوب معین هستند ولی متن نوشتاری و آماده ندارند و در طول اجرای نمایش خود بازیگران هستند که تصمیم می گیرند روند کار چطور پیش رود.

بازیگران نمایش های ایرانی هیچگاه اندیشه ای را به بیننده تحمیل نمی کنند و فقط فکر و ایده ای خود را به صورت نمایش طنز اجرا می کنند و بیننده را در انتخاب و قبول فکر خود آزاد می گذارند.

بازیگران در طول اجرای نمایش ارتباط مستقیم با مخاطبان دارند، چه در نمایش های شادی آور که ممکن است یکی از مخاطبان به عنوان شخصیت اصلی در طول نمایش توسط بازیگران انتخاب شود و مورد تمسخر قرار گیرد، و چه در نمایش های مذهبی مانند تعزیه که مخاطب به دلیل اوج گرفتن احساساتش به خواسته ی خود وارد نمایش می شود، بعنوان یکی از یاران امام حسین به عزاداری می پردازد. این همان اتفاقی است که در اجرای پرفورمنس نیز رخ می دهد.

عده ای پرفورمنس آرت را در ایران غیر ممکن می دانند، دلیل آنها در دیر آغاز کرن متون بیانی در تمرینات بازیگران است، اما با توجه به مطالب بالا متوجه خواهیم شد که نحوه ی اجرای پرفورمنس آرت در ایران سابقه ی طولانی تری نسبت به غرب که در سال ۱۹۱۹ پایه گذاری شد دارد.

جدایی از اینکه اجراهای پرفورمنس از قدیم الایام در ایران بوده است، هنرمندان معاصر هم اجرایی پرفورمنس در ایران داریم که از آن جمله می توان به تئاتر "گفت و گو با باغ" به کارگردانی موسا عامری پور اشاره کرد. از ویژگی های اجرای پرفورمنس عامری پور در این است که هر روز یا روز قبل در نوع اجرا، نور و فضا سازی تفاوت دارد، یعنی هر روز با اثری تازه رو به رو هستیم (زارع، ۱۳۹۰).

۱۲- نتیجه گیری

هنر اجرا به عنوان هنر جدید از اواخر دهه ۶۰ میلادی با کمک شگردهای هنرهای تجسمی، فلسفه و مبانی فکری پسامدرن و وام گیری از عناصر تئاتری در تبدیل اثر هنری ساکن به پویا، با گذشت زمان ارتباط با مخاطب عام اثر و تعامل با وی را افزایش داد. در واقع هنرمند هنرهای تجسمی، پرفورمنس آرت را روشی بی‌واسطه برای آنچه که می‌خواهند به مخاطب عرضه کنند، می‌یابند. در ایران این هنر را در سه شکل می‌توان پیگیر بود؛ اجراهایی که طبیعت به عنوان مکان اصلی برای آنها انتخاب شده و هنرمندانی که اجراهایشان اغلب در طبیعت اتفاق می‌افتد، خود را «هنرمند محیطی» معرفی می‌کنند. گروه دوم، پرفورمنس‌هایی هستند که در گالری به نمایش درمی‌آیند و پرداختن به مسائل انسانی و اجتماعی در این اجراها بارز است. گروه سوم اجراهایی که در خیابان‌ها و مکان‌های عمومی اتفاق می‌افتد و مخاطبان اصلی مردم از هر قشری هستند و در این اجراها اغلب نگرانی‌های اجتماعی و محیطی به نمایش گذاشته می‌شود. پرفورمنس آرت در زمره هنرهای معاصر در پی به نمایش گزاردن مفاهیم، در قالب فرهنگ و سنت خود یا مکانی که در آن به خلق اثر می‌پردازند هستند و این انتخاب قالب باعث می‌شود تا خود هنرمند و در پی آن مخاطبان هنر وی در پی شناخت بیشتر سنت و فرهنگی باشند که از آن برای خلق اثر بهره گرفته شده است. بسیاری به صرف مفهومی بودن جنس کار در این زمینه، ممکن است هرگونه اثری را جنبه‌ای از پرفورمنس آرت بدانند در صورتی که این زمینه از هنر به همراه هنرهای محیطی، لند آرت، بادی آرت و دیگر رشته‌های هنرهای معاصر دارای قواعد و ضوابط مخصوص به خود است.

به دلیل برخی اشتباهات و شباهت‌ها و صرفاً برای درک بهتر من برخی از مثال‌هایم را در تقابل با تئاتر کلاسیک خواهم آورد. امری که در پرفورمنس آرت بسیار مهم است پروسه خلق اثر هنری است، آن روندی که اثر خلق می‌شود و نه آن اثر و نتیجه ملموس نهایی. در مدیوم‌های کلاسیک مانند نقاشی و مجسمه اثر نهایی و ملموس و به بیان دقیق‌تر آبجکت نهایی اهمیت دارد، اما در پرفورمنس آرت آن مسیری که شما قرار است به آن اثر برسید مهم‌تر است و اصلاً اهمیتی ندارد که در پایان شما به یک آبجکت برسید یا نرسید. در تئاتر یک برنامه‌ای دارید و از یک نقطه‌ای آغاز و در نقطه‌ای ختم می‌کنید، پیشتر امری را در ذهن دارید و آن‌را به ذهن مخاطب منتقل می‌کنید. اما در پرفورمنس آرت چنین چیزی وجود ندارد، بلکه کل پروسه‌ای که طی می‌شود مهم است. قرار بر این نیست تا چیزی به ذهن مخاطب منتقل شود بلکه قرار است چیزی در ذهن مخاطب ساخته شود. در طی این پروسه مخاطب خود نقش فعال دارد به این‌گونه که از حضور صرف او تا مشارکت عملی‌اش زمینه‌ساز شکل‌گیری فضا و اثر خواهد بود. حتی جاگیری مخاطب در مکان اجرا اهمیت می‌یابد. فکرکنم به طور خلاصه اهمیت مخاطب و مفهوم تعامل روشن شده باشد چون گاه ویژگی تعامل به اینتراکشن عملی کاسته می‌شود و این آسیبی جدی در بسیاری از آثار است.

منابع

۱. آذر، استلا. (۱۳۸۹). تکنیک بازیگری / ترجمه: احمد دامود - تهران: انتشارات مرکز.
۲. آرتور، آنتون. (۱۳۹۱). تئاتر و همزادش، ترجمه دکتر نسرين خطاط، تهران: نشر قطره.
۳. اسکویی، مصطفی. (۱۳۸۸). تئاتر علمی، تهران: انتشارات آناهیتا.
۴. اونر، جمیزروز. (۱۳۹۰). تئاتر تجربی / ترجمه: مصطفی اسلامی، تهران: انتشارات سروش.
۵. برشت - برتولد. (۱۳۷۷). درباره تئاتر / ترجمه: منیژه کامیاب و حسن بایرامی، تهران: انتشارات بابک.
۶. بیضایی، بهرام. (۱۳۹۱). نمایش در ایران، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
۷. حسینی، محسن. (۱۳۸۲). هنر پرفورمنس. فصلنامه هنر، شماره ۵۵: ۲۸-۴۱.
۸. حسینی، محسن. (۱۳۸۰). مقاله متنی در بطن پرفورمنس. مجله آذرنگ، شماره ۶ و ۷: ۴۳-۵۹.
۹. دامود، احمد. (۱۳۹۷). بازیگری و پرفورمنس، تهران: نشر مرکز.
۱۰. دامود، احمد. (۱۳۸۶). پرفورمنس آرت، نشریه الکترونیکی و ادبی عروض.
۱۱. دامود، احمد. (۱۳۹۱). اصول کارگردانی تئاتر، تهران: انتشارات آناهیتا.
۱۲. دلگادو، ماریام؛ هریتاج، پل. (۱۳۸۷). کارگردان‌ها از تئاتر می‌گویند / ترجمه: یدالله آقا عباسی، تهران: انتشارات نمایش.
۱۳. رحیمی، محمدرضا. (۱۳۹۵). آیا پرفورمنس آرت یک ضرورت است؟ قم: موسسه فرهنگی و اطلاع‌رسانی تبیان.
۱۴. رحیمی، محمدرضا. (۱۳۸۶). دلالت‌پذیری پرفورمنس آرت، نشریه هنرمند، شماره ۸۵: ۳۲-۴۷.
۱۵. رزاونز، جیمز. (۱۳۸۴). تئاتر تجربی، ترجمه مصطفی اسلامی، تهران: انتشارات سروش.
۱۶. روزی جوی، رحیم. (۱۳۸۳). نگاهی به پرفورمنس آرت در تئاتر، پایان‌نامه کارشناسی بازیگری، تهران: دانشگاه سوره.

۱۷. رهبرنیا، زهرا؛ داوری، روشنگر. (۱۳۹۶). بررسی تعزیه و هنر اجرا (پرفورمنس آرت) با تأکید بر تعامل با مخاطب، نشریه باغ نظر، دوره ۱۴، شماره ۴۹ : ۳۰-۱۹.
۱۸. زارع، آزاده. (۱۳۹۰). بررسی مفهوم پرفورمنس آرت و بازتاب آن در هنر معاصر ایران، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی .
۱۹. کرمی، فاطمه. (۱۳۹۱). عوامل ترویج و تکثیر اجرای پرفورمنس آرت. مجله تئاتر، شماره ۵۵ : ۴۱-۶۲.
۲۰. لیتنن، نوربرت. (۱۳۹۵). هنر مدرن. ترجمه علی رامین. تهران : انتشارات نی .
۲۱. ماسوری، شکوفه. (۱۳۸۷). پرفورمنس ؛ هنر اجرا، رهپویه هنر، دوره دوم، شماره هشتم : ۲۳-۳۷.