

آوانگاردیسم رومانتیک: نسبت پرفورمنس آوانگارد با رومانتیسیسم

محمدعلی نراقی^{۱*}

۱. کارشناس ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده

خوانش‌های رسمی، معمولاً برای تأکید بر موضع رادیکال هنرهای اجرایی آوانگارد قرن بیستم، بر گسست آنها از هنر رومانتیک تصریح می‌کنند. برخلاف این نظرگاه، در این پژوهش به دنبال یافتن سیاست مشترکی هستیم که آوانگاردیسم‌های قرن بیستمی را در ادامه تلاش رومانتیک‌ها قرار می‌دهد. برای اثبات این مدعا، ابتدا به بررسی برآمدن پروبلماتیک هنر رومانتیک از خلال نقدهای سه‌گانه کانت می‌پردازیم که چگونه عرصه تجربه استتیک را به مثابه یگانه عرصه تحقق آرمان آزادی در قلمرو تعیین مادی برمی‌نهد. سپس سراغ بسط این نظریه استتیک در متون نظری رومانتیک‌ها، با تأکید بر نامه‌هایی در تربیت استتیک انسان اثر شیلر می‌رویم و در وهله بعد، به بسط این چشم‌انداز در اجراهای رومانتیک و پست‌رومانتیک (با تأکید بر گوته و واگنر) می‌پردازیم. پس از بررسی این اجراهای شاخص و مطابقت آنها با پروبلماتیک رومانتیک هنر، بررسی خود را به اجراهای آوانگارد قرن بیستم، به خصوص نمایشگاه‌های اجرایی دادائیسیت‌ها و سوررئالیست‌ها و در حاشیه آن، برآمدن شکل‌های اجرایی در هنرها و جنبش‌های دیگر آوانگارد از قبیل نقاشی کنشی و هپنینگ در آمریکا - معطوف کرده‌ایم تا اجراهای آنان را در پرتو همان پروبلماتیک رومانتیک، بازخوانی کرده باشیم و نهایتاً به این نتیجه برسیم که اتفاقاً از این منظر، موضع رادیکال سیاسی اجرای آوانگارد قرن بیستم، ریشه در پروبلماتیک هنر رومانتیک‌ها و جایگاه مرکزی اجرا در آن دارد.

واژه‌های کلیدی

رومانتیسیسم، نظریه استتیک، اجرایی شدن هنرها، آوانگاردیسم، دادائیسیم و سوررئالیسم.

*نویسنده مسئول: malinaraghi@gmail.com

مقدمه

رومانتیک است که آوانگاردیسم‌های قرن بیستمی، تنها تحقق رادیکال آن در فرم‌های جدیدتر و در اشکالی گسترده‌تر است. در برابر پرسش مرکزی خود، فرضیه‌ای محوری داریم بدین شرح که گرایش به اجرایی‌شدن هنرها و تقدم کنش اجرایی بر نظریه در آوانگاردیسم‌های قرن بیستم، در ادامه سنت اجرای رمانتیک و نتیجه رادیکال‌شدن آن است. به بیانی دیگر، آوانگاردیسم‌های قرن بیستمی را می‌توان در امتداد گرایش اجرایی رمانتیک‌ها بررسی کرد. برای وضوح بیش‌تر، فرضیه محوری خود را به چند فرض خردتر تقسیم می‌کنیم:

- ۱) در دل نظریه استتیک رمانتیک، خواستی رادیکال برای سیاسی‌کردن هنر وجود دارد.
- ۲) این خواست رادیکال برای سیاسی‌کردن هنر، از دل سنت فکری رومانتیسیسم و نقدهای سه‌گانه کانت برمی‌آید که هنر را به مثابه قلمرو آشتی‌پذیری ضرورت فیزیکی (علمی) ماده با آرمان آزادی عملی انسان (اخلاق) بازمی‌شناساند.
- ۳) از خلال خواست فوق، کنش هنری و در نتیجه، مقوله اجرا، اهمیتی بیش از نظریه‌های دگماتیک هنر - مبنی بر این که هنر چگونه باید باشد - به دست می‌آورد و تمایلی به اجرایی‌شدن هنرها شکل می‌گیرد.
- ۴) آوانگاردیسم‌های قرن بیستم، محقق‌کننده این خواست رمانتیک در اجرایی‌شدن رادیکال و برآمدن تئاتریکالیته هستند و از این‌رو، شکستن چارچوب تماشاخانه‌ها و راه یافتن هنر به محیط‌های جدید و مواجهه در خیابان با آن، از آرزوی رومانتیسیسم برای آزادی هنرها و هنر به مثابه عرصه تحقق مادی آزادی برخاسته است.

از آنجا که مسأله این پژوهش، ارائه تفسیری نظری (پیرامون چرخش‌های اجرایی هنر مدرن، از رومانتیسیسم تا آوانگاردیسم معاصر) است، روش تحقیق، روشی کیفی مبتنی بر استفاده از منابع کتابخانه‌ای اعم از کتاب‌ها و مقالات مرتبط با موضوع است.

خوانش‌های رایجی که از پدیده آوانگاردیسم‌های قرن بیستم در دست می‌باشند، معمولاً بر آن هستند تا با تأکید بر گسست‌های اجرایی آوانگارد از سنت‌های اجرایی پیشین آن، بر سویه رادیکال آوانگارد تأکید گذارند. این خوانش تأکید دارد که اجرای آوانگارد - آنگونه که می‌توان رد آن را از اجراهای نمایشگاهی دادائیس‌ها و سوررئالیست‌ها و در کنار آن جریان‌های اجرایی‌ای دنبال کرد که در سایر هنرها به خصوص در آمریکا شکل می‌گیرند؛ از قبیل پروسه‌های اجرایی نقاشی کنشی، پرفورمنس‌ها و سرانجام هپنینگ‌هایی که در نیمه دوم قرن سر برمی‌آورند - آوانگارد از سنت‌های هنر نهادی‌ای که بورژوازی قرن نوزدهم شکل داده - است می‌گسلد؛ به این نحو که از متن فاصله می‌گیرد، از فضاها و صحنه‌های مرسوم بیرون می‌آید و با زیست عملی و زندگی روزمره گره می‌خورد. با چنین خوانشی، مسأله سنت اجرایی‌ای که پیش‌تر حاکم است، یعنی عملاً نظریه استتیک رمانتیک‌ها و پست‌رومانتیک‌ها (از شیلر و گوته تا واگنر)، به هنر غیر سیاسی و خنثای بورژوازی تقلیل داده می‌شود. در این صورت، نظریه استتیک رمانتیک، تنها یک ژست توخالی از استعلای هنر و تبدیل هنر به پایگاه مذهب خواهد بود. حال آنکه با دقیق‌تر شدن بر این نظریه و خواندن آن در چارچوب پروبلماتیک اساسی‌ای که هنر به مثابه صحنه تحقق آزادی برای رمانتیک‌ها به دست آورده بود، می‌توانیم دریابیم که نه تنها آوانگاردیسم‌های قرن بیستمی، واکنشی صرف به آن نیستند، بلکه استمرار و ادامه منطقی و رادیکال‌شده همان خواست و آرزوی اساسی این استتیک هستند. به بیانی دیگر، هسته رادیکال و موضع سیاسی آوانگاردیسم‌ها را می‌توانیم در خود شکل‌گیری پروبلماتیک هنر رمانتیک جستجو کنیم.

از این منظر، در خواهیم یافت که ایده رادیکال آزادی هنرها به مثابه پیش‌شرط آزادی سیاسی، و نیز تمایل به تأکید بر اجرا، اجرایی - شدن هنرها، تقدم کنش هنری بر نظریه، برآمدن تئاتریکالیته و تملک فضاهای جدید و گسترش هنر به قلمرو زیست عملی و زندگی روزمره، از خواست‌های رادیکال خود نظریه استتیک

پیشینه پژوهش

به خوانشی عمیقاً مبتنی بر دیالکتیک هگلی در باب هنر آوانگارد می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد تاریخ هنر غرب با جنبش‌های آوانگارد است که به نوعی خودآگاهی تاریخی نسبت به وجه نهادی خود دست پیدا می‌کند که بدان قابلیت خودنقادانه می‌بخشد و جهت‌گیری و عملکرد هنر پس از آن را دگرگون می‌سازد. تأکید بر این‌همانی «خودنقادی و دگرگونی» با «خودآگاهی» - که دستاورد

ناگفته مشخص است که تحلیل و بررسی تئاتر و اجرای رمانتیک، و نیز تحلیل و بررسی نظریه‌های معاصر اجرا و اجراهای آوانگارد قرن بیستم، به کرات صورت گرفته است و انجام می‌پذیرد. آنچه به کار ما نزدیک است، پژوهش‌هایی است که کار خود را معطوف به بررسی رابطه این دو با هم کرده‌اند. نمونه‌های درخشان این پروژه عبارتند از: پیتر بورگر (۱۳۸۴) در کتاب نظریه هنر آوانگارد،

آوانگاردیسم‌های^۷ قرن بیستمی از دادائیسیم و سوررئالیسم گرفته، تا بعدتر فرم‌های رایج اجرایی پس از جنگ جهانی دوم از قبیل هپنینگ‌ها، پرفورمنس‌ها و سایر فرم‌های اجرایی آوانگارد آمریکایی و نیز تلاش‌های کسانی چون کانتور، گرتفسکی و باربا در اروپا را در گسست از هنرهای بورژوازی رومانتیک و پست‌رومانتیک که نمونه‌ی اعلای آن را در اجراهای واگنر شاهدیم، تعریف می‌کنند تا مبتنی بر این گسست، بر وجه رادیکال آنها تأکید گذارند. حال آنکه با تمرکز بیش‌تر بر رویه‌ها و فرایندهایی که بر تئاتر رومانتیک حاکم‌اند، می‌توان دریافت که سرچشمه‌ی رادیکالیسم سیاسی - تاریخی این آوانگاردیسم‌ها در خود نظریه‌ها و نیز فرایندهای تجربه‌شده‌ی اجرایی رومانتیک، قابل جستجو هستند.

از این‌رو بر آن هستیم تا ابتدا پروبلماتیک رومانتیک‌ها در باب هنر و اجرا را بازتر کنیم تا در پرتو آن، پروبلماتیک آوانگاردیسم قرن بیستمی را خوانشی نو و رادیکال از همان پروبلماتیک ببینیم. لذا لازم است طرحی کلی از جایگاه هنر و اجرا در اندیشه‌ی رومانتیک، البته از زاویه‌ی خاصی که مدنظر است، به دست دهیم. قبل از آن نیز، به بستر تاریخی برآمدن این جایگاه در سیر اندیشه‌ی مدرن اروپایی نگاهی داشته باشیم.

۱) روایتی از سیر تاریخی تفکر اولیه‌ی مدرن

اندیشه‌ی مدرن، متأثر از رنه دکارت، سنگ بنای خود را در برآمدن مفهوم سوژه^۸ قرار می‌دهد؛ یا می‌توان گفت با برآمدن سوژه است که چرخش نسبت به تفکر کلاسیک تکمیل می‌گردد. اگر متافیزیک ارسطویی بر آن بود تا چیزها را بشناسد و هر شناختی نسبت به چیزها را خود چیزها تلقی می‌کرد، با برآمدن سوژه، اکنون هر شناختی نسبت به چیزها دیگر نه خود چیزها، که شناخت سوژه از چیزهاست. در چنین وضعیتی است که دیگر شناخت سوژه از چیزها را به جای خود چیزها، ابژه^۹ می‌خوانیم. ابژه، همان شناخت سوژه است از چیزها. ابژه، آن فهمی است که سوژه از چیزی دارد.

در این جا تلاش اندیشه بر این است که بتواند نظام شناخت ابژه‌هایی که به آن دست‌یافته را آخراً امر، با خود چیزها مطابقت دهد. برای مثال، اگر در دستگاه دکارتی، بدن و هر امتداد^{۱۰} مادی‌ای را در آغاز در پراتنز قرار دادیم تا سوژه را کشف کنیم، در پایان، فیلسوف بر آن است که بتواند شناخت این سوژه از بدنش و هر امتداد مادی‌ای را با خود بدن و امتداد منطبق کند تا حکم فیلسوف، فقط در ذهن و عرصه‌ی شناخت سوژه مؤثر نباشد، بلکه بر خود جهان واقعیت چیزها مؤثر افتد.

جریان اندیشه‌ی اروپایی در ادامه‌ی چنین مسیری است که شروع به حد زدن بیش‌تر بر امکانات فهم سوژه و نیز بر امکان انطباق این فهم با واقعیت چیزها می‌کند. یعنی به همان سان که برآمدن

روش هگلی مؤلف است - و مشاهده‌ی تحقق آن در آوانگاردیسم‌های هنری قرن بیستم، تا حدودی نظر مؤلف را به تحقیق حاضر نزدیک می‌کند.

تری ایگلتون (۱۳۹۸) در کتاب ایدئولوژی زیبایی‌شناسی، با تبیینی دقیق از رومانتیک‌ها تا زیبایی‌شناسی آوانگارد قرن بیستم، برآمدن زیبایی‌شناسی را بررسی می‌کند. خوانش او خوانشی نزدیک به پژوهش پیش‌رو است. اما آنچه کار او را متمایز می‌کند آن است که ایگلتون، دغدغه‌ی بررسی تطوّر نظریه‌های زیبایی‌شناسی را دارد. از این‌رو خود را درگیر فرایندهای تولید اثر نمی‌کند، بلکه در محدوده‌ی نظریه‌ها - از شافتزبوری، کانت و سایر رومانتیک‌ها تا هایدگر، مکتب فرانکفورت و نظریه‌های پست‌مدرن - پروژه‌ی خود را پی می‌گیرد.

پل دومان (۱۳۸۷) که همواره در کارهایش دل‌مشغولی مسائل ایدئالیسم و رومانتیسیسم آلمانی را دارد، در مقاله‌ای تحت عنوان «کلیات: نشانه و نماد در زیبایی‌شناسی هگل» از چشم‌اندازی هگلی به قرائت هنر آوانگارد می‌پردازد. البته نحوه‌ی خوانش او از هگل - که خوانش رایج آکادمیک از هگل است - چندان به بحث حاضر، مربوط و نزدیک نیست.

اریکا فیشرلیشته^۱ (۲۰۰۸) در کتاب قدرت دگرگون‌کننده‌ی اجرا: زیبایی‌شناسی جدید^۲، ریشه‌ی قدرت دگرگون‌کنندگی اجرای آوانگارد معاصر را در اجرای رومانتیک دنبال می‌کند. وی در این اثر، بیش‌تر به تحلیل قدرت استحاله می‌پردازد تا تحلیل زیبایی‌شناسی؛ و البته این قدرت استحاله و دگرگون‌کنندگی را اساس این زیبایی‌شناسی جدید می‌داند. نگارنده نیز در پژوهش حاضر، این مسأله را تصدیق خواهد کرد.

فدریکو ورچلونه^۳ (۲۰۱۷) در کتاب فراتر از زیبایی^۴ به دنبال تبارشناسی مفهوم «زیبایی» است اما زمانی که در تبارشناسی به سراغ رومانتیک‌ها می‌رود، به بحثی در باب فرم اجرایی می‌پردازد و رومانتیک‌ها را عملاً نخستین نظریه‌پردازانی می‌شناساند که فرم زیبایی برای آنها به مثابه فرمی اجرایی درک می‌شود. جلوتر که به بحث از زیبایی‌شناسی آوانگاردها و زیبایی‌شناسی منفی آدورنو می‌پردازد، از تبیین خویش در باب فرم اجرایی رومانتیک‌ها بهره می‌گیرد.

دونالد کوسپیت^۵ (۱۹۹۳) نیز در کتاب مکتب فکری هنرمند آوانگارد^۶ بیش‌تر بر آن است که در مقدمه دلچسب خود، آوانگاردیسم را از مسیر شوپنهاوری - نیچه‌ای رومانتیسیسم رهگیری کند.

مسأله رومانتیسیسم؛ نسبت آزادی و ضرورت

خوانش‌های رسمی از تاریخ هنر و تاریخ تئاتر، معمولاً

۲) انقلاب کانتی: بر آمدن رومانتیسیسم

اینجاست که ایمانوئل کانت برای حل این مسأله، بنیاد فکری‌ای را درمی‌اندازد که پروژه رمانتیسیسم آلمانی تا آخر، به آن متعهد می‌ماند. کانت برای مستحکم نمودن پایه علم، «نقد عقل نظری» را می‌نویسد و نشان می‌دهد که اساساً قوانین علم - چه ریاضی و چه فیزیک - را سوژه از تجربه‌اش از ابژه‌ها نمی‌گیرد، بل خود سوژه است که آن قوانین را برمی‌نهد. به بیانی دیگر، پیش از آنکه سوژه، ابژه را تجربه کند، به نحو پیشینی^{۱۴}، بنیادگذار این‌گونه دیدن ابژه‌ها در چارچوب قوانین ریاضی و فیزیک است.

زمان و مکان، نه اصلی جاری در جهان واقعیت بیرون از سوژه، بلکه چارچوبی هستند که سوژه لاجرم درون آنها به تجربه ابژه می‌رسد. سوژه را امکان فهمیدن ابژه‌ها خارج از چارچوب زمان و مکان نیست، چون خود سوژه، زمان و مکان را به نحو پیشینی (از تجربه) برمی‌نهد. زمان، اساس قوانین حساب - مبتنی بر شمارش، که حاصل درک زمان است - و مکان، اساس قوانین هندسه است. پیش از تجربه ابژه‌ها در مکان یا در زمان، ما زمان و مکان را تجربه می‌کنیم، اما این تجربه یک تجربه محض بدون محتوا (بدون محتوای ابژکتیو)، یا به عبارتی تجربه یک فرم محض است. پس زمان و مکان، دو شهود حسی‌اند، اما پیشاتجربی، که احکام ضروری ریاضیات بر آنها مبتنی است.

به همین منوال، جدا از شهود حسی پیشاتجربی (چرا که فرم محض بدون محتوای تجربی‌اند)، کارکردهای فاهمه^{۱۵} را هم داریم که سوژه، خود واضح آنهاست و تمام احکام ضروری فیزیک، مبتنی بر آنهاست؛ از قبیل جوهر - عرض، علت - معلول، وحدت، کثرت، امکان، وجود و ...؛ یعنی سوژه نمی‌تواند شناختی داشته باشد مگر آنکه اساساً ابژه‌ها را در نسبت جوهر - عرض و علت - معلول، وحدت یا کثرت، ممکن یا موجود و ... ادراک کند. این بدان معناست که اگر پروژه‌های پیشاکانتی (و در رأس آن پروژه هیوم) با اتکا به بریدن کامل سوژه از ابژه، بر آن بود تا تمام مفاهیم کلاسیک فاهمه - از قبیل آنهايي که ذکر کردیم - را از آنجا که ارتباطی با واقعیت چیزها ندارند کنار بگذارند، کانت بر آن است که اصلاً سوژه جز در این نسبت‌ها و کارکردها به درکی از ابژه‌ها نمی‌رسد. این سوژه است که واضح این قوانین است.

«مقصود من قواعد لازم برای مشاهده‌ی طبیعتی که به ما عرضه شده باشد نیست، زیرا که این قواعد، خود مستلزم تجربه است، و بالتبع این نیز نیست که چگونه به وسیله‌ی تجربه می‌توان قوانین را از طبیعت آموخت، زیرا در آن صورت این قوانین دیگر مقدم بر تجربه و مفید فیزیک محض نخواهد بود، بلکه مراد من این است که چگونه شرایط مقدم بر تجربه‌ی امکان تجربه، در عین حال همان منابعی است که باید از آنها همه‌ی قوانین کلی طبیعت را استخراج کرد.» (کانت، ۱۳۸۴، ۱۳۷)

سوژه، خود نخستین حد معرفتی جدی مدرن بر امکان شناخت چیزها بود، اکنون در ادامه این پروژه شناخت‌شناسانه^{۱۶}، امکانات سوژه در انطباق فهمش (یعنی ابژه‌ها) با خود چیزها محدودتر می‌گردد. ابژه اکنون به جای خود چیزها نشسته است. سوژه تنها به ابژه دسترسی دارد نه خود چیزها؛ و فیلسوف نهایتاً باید دل خود را به این خوش کند که دست آخر بتواند ابژه را با خود چیزها منطبق کند. حال آنکه پروژه تجربه‌گرایی، به خصوص با شکاکیت هیوم، این انطباق را ناممکن می‌داند. برای اشاره کافی است به پروژه هیوم نظری اجمالی بیندازیم.

در پروژه دکارتی، از حیث بدیهی بودن اصل جهت کافی^{۱۷} (که اعم از اصل علیت است) برای ابژه‌ها حکم صادر می‌شود. برخورد جسم «الف» به جسم «ب»، جسم «ب» را به حرکت وامی‌دارد و این از قطعیت اصل علیت بر ما آشکار است، یا اساساً بر مبنای بداهت این اصل است که دکارت توانست سوژه را کشف (یا دقیق‌تر آنکه بگوییم ابداع) کند: گزاره من فکر می‌کنم پس هستم، بیانگر یک استدلال مبتنی بر علیت است (یا برای مثال پروژه گوتفرد ویلهلم لایبنیتس، اساس متافیزیک خود را بر مبنای همین اصل جهت کافی سوار می‌کند). حقایقی از این دست، که حقایق بدیهی فطری^{۱۸} دانسته می‌شدند، در پرتو پروژه تجربه‌گرایی، بداهتشان را از دست دادند.

دیوید هیوم معتقد است اگر بپذیریم سوژه - به بیان جان لاک - لوحی سفید است، اساساً فرایند حکم در باب واقعیت - که مبتنی بر اصل جهت کافی است - قطعیت خود را از دست می‌دهد؛ چه، هر حکمی در باب واقعیت، مبتنی است بر صرف تجربه سوژه: «همه ایده‌های ما چیزی نیستند جز کپی انطباعات ما» (هیوم، ۱۳۹۶، ۶۹) برای مثال، سوژه دریافته است که آتش، پنبه را می‌سوزاند؛ اما هر بار در یک زمان، در یک مکان، یک آتش خاص و یک پنبه خاص را آزموده؛ چگونه می‌تواند این تجربه‌ها را به حکمی ضروری و عام استعلا دهد که آتش، پنبه را می‌سوزاند؟ از این‌رو، درک ما از ارتباط ابژه‌ها با هم، از اصلی ضروری هم چون علیت پیروی نمی‌کند، بلکه عادت ما در این‌گونه دیدن چیزها، ما را به صدور حکم ضروری و عام در باب آنها وامی‌دارد:

«وقتی در اطرافمان به اشیای بیرونی نگاه می‌کنیم، و کنش‌های علت‌ها را بررسی می‌کنیم، هرگز قادر نیستیم، در هیچ تک‌نمونه‌ای، هیچ ارتباط ضروری یا هیچ توانی کشف کنیم؛ هیچ خصوصیتی که معلول را به علت پیوند بدهد، و یکی را نتیجه‌ی قطعی دیگری بسازد. فقط درمی‌یابیم که یکی عملاً، در واقع، از پی دیگری می‌آید.» (همان، ۶۹-۷۰)

بنابراین، ضرورت عامی در کار نیست. در پرتو این بینش، اساساً علم، ضرورت و کلیت خود را از دست می‌دهد؛ یا حتی می‌توانیم ساده‌تر بگوییم، علم، ناممکن می‌شود.

می‌گردد. به این معنا، به همان گونه که عرصه شناخت نظری، عرصه ضرورت است، عرصه اراده عملی، یعنی اخلاق، عرصه آزادی است. قوانین اخلاقی اگر وابسته به تجربه‌های پسینی باشند، دیگر نمی‌توانند به مثابه قوانینی مطلق و جهان‌شمول عرض‌اندام کنند، بل باید تنها مشروط به خود باشند، یا به بیان خود کانت، «خودآیینی^{۲۱} اراده همچون برترین اصل اخلاق» است (کانت، ۱۳۹۴، ۱۱۳). خودآیینی اراده در وضع قوانین اخلاقی، عرصه آزادی را به روی سوژه می‌گشاید، اما این عرصه، عرصه‌ای است مجزا از عرصه شناخت نظری - که عرصه ضرورت است و از این رو، میان این دو قلمرو، وجه مشترکی تا به این جای کار نیست. عرصه شناخت نظری - ضرورت، عرصه واقعیت است، آن گونه که بر ما پدیدار می‌شود (فنومن). اما عرصه اراده - آزادی، عرصه واقعیت خود چیزهاست (نومن)، از آن رو که در آن به تصرف و تغییر واقعیت و کنش بر آن می‌پردازیم. ما تنها در عرصه اراده و عمل است که می‌توانیم با واقعیت چیزها سروکار داشته باشیم، حال آن که شناخت، هیچ امکانی برای سروکار داشتن با واقعیت چیزها در اختیار ندارد و فقط با صورت پدیداری آنها می‌تواند بشناسدشان. در این مقدمه، از چرخشی سخن گفتیم که در اندیشه مدرن اولیه اروپایی صورت پذیرفته است. سوژه، نه تنها دسترسی‌اش به شناخت چیزها آن گونه که هستند را از دست داده، بلکه از سوی دیگر، تنها با اراده اخلاقی - و در نتیجه، «عمل» - است که می‌تواند به واقعیت چیزها آن گونه که هستند رسوخ کند، تصرفشان کند و تغییرشان دهد. به هر حال، از زمانه‌ای سخن گفتیم که طلعه‌های صنعت و تصرف انسانی طبیعت، مدتی است به انتظار درآمده است.

۳) بازی ضرورت و آزادی: تولد میدان استتیک

مسأله تبیین این آزادی، پروژه رومانیتسیسم را رقم می‌زند. فلسفه در بزنگاه رومانیتسیسم آلمانی، بر آن است تا بتواند عرصه عمل آزاد را یا مقدم بر عرصه شناخت نظری (مانند پروژه یوهان گوتلیب فیشته^{۲۲})، یا هم‌ارز آن و در تعامل با آن (مانند پروژه فریدریش ویلهلم یوزف شلینگ، فریدریش شیلر، گئورگ ویلهلم فریدریش هگل و خود کانت در نقد سوم) برسد. جا دارد اشاره کنیم در همین لحظات است که باید ریشه اجرایی/عملی شدن هنرها را ردیابی کنیم. در قرن بیستم به انبوهی از چرخش‌ها از محصول نهایی هنری به خود فرایند اجرای هنر برمی‌خوریم که موضوع اصلی بررسی ماست و قرار است بعدتر سراغ آنها برویم.

رومانتیک‌های آلمانی، وظیفه فلسفه را توجه به ناسازگاری میان عرصه ضرورت و عرصه آزادی می‌دانند که نهایتاً باید به رهیافتی مبتنی بر سازگاری آنها دست‌یابد. شلینگ، عقل را در شکل فلسفه، ناتوان به رسیدن به این مهم - یعنی پرکردن شکاف میان آزادی و ضرورت - تصور می‌کرد. لذا، معتقد بود «برای پشت سر گذاشتن ناتوانی عقل باید به هنر روی بیاوریم؛ و از میان تمامی هنرها،

در این جا، پروژه شناخت‌شناسی مدرنی که با دکارت آغاز گردید و شناخت ما از چیزها را نه واقعیت چیزها، بلکه واقعیتی می‌دانست که سوژه، از چیزها درمی‌یابد و لذا، ابژه جایگزین شیء شد، با انقلاب کوپرنیکی کانت تکمیل می‌شود؛ انقلابی که در نتیجه آن، فاصله‌ای ژرف میان سوژه - ابژه و خود واقعیت چیزها ایجاد گردید: سوژه، اساساً هیچ راهی به شناخت واقعیت چیزها (نومن^{۱۶}) ندارد، چرا که سوژه، تنها و تنها می‌تواند پدیدار چیزها (فنومن^{۱۷}) را بشناسد. زیرا خود سوژه است که واضع این قوانین پدیداری است و خارج از آن، شناخت ناممکن است.

به این ترتیب، علم، ضرورت خود را باز می‌یابد؛ زیرا قوانین علم، ضروری و کلی‌اند، با این توجه که ضرورتشان را از خود سوژه می‌گیرند: سوژه، واضع بی‌چون و چرای این قوانین است. در نتیجه «نقد عقل نظری»، ضرورت علم (که مشخصاً در این برهه تاریخی، معطوف به فیزیک نیوتنی است)، پایه درک ما از همه چیز می‌شود. همه چیز در ضرورت علی - معلولی است، چون ما خارج از آن اصلاً فهمی نداریم و فقط در پرتو آن، جهان بر ما پدیدار می‌گردد. در این صورت، با ضرورت محض طرفیم و آزادی، دیگر در این وضعیت جایی ندارد و هرگاه آزادی مخدوش شود، اخلاق، موقعیتی بحرانی می‌یابد؛ زیرا اخلاق تنها در پرتو پذیرش آزادی سوژه، ممکن است. این‌جاست که نقد دوم کانت، «نقد عقل عملی» وارد صحنه می‌شود.

پروژه نقد دوم در ادامه نقد اول، تأکید دارد که در عرصه پدیدار (فنومن)، یعنی تنها عرصه‌ای که به روی شناخت نظری گشوده است، ضرورت قوانین علم، حاکم است. لذا، شناخت نظری قلمرو ضرورت است. در ادامه، کانت به همان نحو که از پیشاتجربی بودن قوانین علم (ریاضی و فیزیک) سخن گفته بود تا ضروری بودن همیشگی آنها را اعلام دارد، در این جا نیز بر آن است تا اخلاق را هم چون علم، برخوردار از قطعیتی پیشاتجربی نماید تا دیگر نه به مثابه یک‌جور فایده‌گرایی^{۱۸}، صرفاً چیزی باشد که با محاسبه میزان منفعت برآورد شود، بلکه سوای هر جور محاسبه پسینی^{۱۹}، به نحوی عام، همواره درست باشد. یعنی اگر به عنوان مثال، «دروغ بد است»، به مثابه حکمی اخلاقی اعلام می‌گردد، مشروط به تجربه دروغ و در نتیجه، وابسته به تأثیرات پسینی نباشد، بل سوژه، خود گذارنده آن باشد، چونان که گذارنده قوانین ریاضی و فیزیک است و تنها از این رهگذر است که قوانین اخلاق می‌توانند قطعیت یابند.

با اثبات این مسأله که واضع قانون اخلاقی، اراده خود سوژه است که بی‌توجه به تجربه پسینی آن، قانون را برای خود آن قانون برنهاد است، جا برای آزادی باز می‌شود: فرد با وضع آزادانه قانون اخلاقی برای خود، خود را متعین به قانون اخلاقی می‌کند. آزادی با خودتعیین‌بخشی^{۲۰} سوژه در وضع قوانین اخلاقی است که محقق

تراژدی است که می‌تواند بهتر به این مطلوب نائل آید» (یانگ، ۱۳۹۵، ۱۲۲). این استدلال، برخاسته از نقد سوم کانت است. کانت در نقد سوم خود، «نقد قوه حکم»، بر آن می‌شود تا در یک قلمرو سوومی که همانا قلمرو استتیک^{۲۲} است، توازن و تعاملی میان دو قلمرو پیشین برقرار کند. به عبارت دیگر، در قلمرو تجربه استتیک است که شناخت ضروری و اراده آزاد، به بازی و تعامل با یک-دیگر می‌پردازند. اما چگونه؟ برای بررسی اجمالی نقد سوم، سراغ خوانش شیلاز از کانت در اثر خود با عنوان نامه‌هایی در تربیت استتیکی انسان می‌رویم.

۴) میدان استتیک، تحقق «بازی» آزاد

به زعم شیلاز، با گسست میان این دو قلمرو کانتی، انسان، درک از کلیت خویش را از دست داده است. میانجی این دو قلمرو، چیزی نمی‌تواند باشد جز قلمرو استتیک که باید انگیزه عقلی (شناخت نظری) را در قبال انگیزه عملی (اراده آزاد) و هم‌زمان، انگیزه عملی را در برابر انگیزه نظری توجیه کند. در تجربه استتیک، این دو استعداد، در وحدت با یکدیگر قرار می‌گیرند و از دل این تجربه، انسان از برترین استقلال (خودآیینی) و آزادی برخوردار می‌شود، چرا که به درکی از کلیت - کلیت ناشی از تعامل دو قلمرو مجزا - می‌رسد. انسان، هنگامی به درکی جامع از خود دست خواهد یافت که بتواند در فرایند رشد خویش به این تجربه دوگانه به طور هم-زمان دست یابد؛ یعنی در آن واحد، به اقتضای انگیزه عقل (یعنی عرصه شناخت ضروری)، از رهگذر ادراک فرم ناب به آزادی خود آگاهی داشته باشد و نیز موجودیت عملی خویش را احساس کند، یعنی چنان ماده. کنش و واکنش میان این دو انگیزه، به پیدایش انگیزه‌های نوین می‌انجامد که شیلاز آن را «انگیزه بازی ۲۴» می‌نامد. منظور از صفت بازی در این‌جا، امکان حرکت و مانور آزاد آن انگیزه انسانی است که هم از تصادفی بودن حسیات (تجربه عملی اراده) و هم از جدیت و ضرورت فرم عقلی و انتزاع امور (شناخت نظری) وارسته و ترکیب آگاهانه این دو است. زیبایی، نه صرفاً زندگی محض (اراده عملی محض) و نه فرم محض (شناخت نظری محض) است؛ بلکه امر زیبا، بازی آزاد این دو است. در ادامه، شیلاز به این بینش بی‌ظنیر دست می‌یابد که عملاً مسیر هنر رادیکال بعد از خود را - آن‌گونه که از رومانسیسم تا اجراهای تصادفی و مبتنی بر بازی آزاد در آوانگاردهای سده بعد دیده می‌شود - پایه می‌گذارد و پیش‌بینی می‌کند: «انسان فقط آن‌جا به بازی می‌پردازد که به تمام معنی انسان است. و او تنها زمانی به تمام و کمال انسان است که به بازی می‌پردازد» (شیلاز، ۱۳۸۵، ۱۰۴). از این رو، تنها در هنر است که عدم تعادل میان تعیین و آزادی از میان می‌رود؛ با بازی آزادانه عمل در قلمرو ابژه‌های ضروری.

۵) تولد استتیک، هم‌پای اجرای شدن هنرها و برآمدن تئاتر یکالیته

فرایند اجرایی شدن هنر، از دل میدان دادن رومانیک‌ها به نقد دوم و سوم کانت برمی‌خیزد. این یک وضعیت آستانه‌ای^{۲۵} است، زیرا به رهایی از فرم‌های ثابت و ذاتی واقعیت (شناخت بوده‌ها)، و در عوض، کشف فرم‌های جدید واقعیت در دل اجرا و عمل (شناخت شدن‌ها)^{۲۶} می‌انجامد؛ یعنی یکی کردن شناخت/عمل (ضرورت/آزادی). به عبارت دیگر، با دیالکتیک شناخت/عمل (ضرورت/آزادی) به وسیله هنر سروکار داریم.

پروپلماتیک هنر رومانیک، آن‌گونه که تا این‌جا شناسانیم، ایجاد فضای بازی آزاد است؛ که در پرتو آن، آزادی در دل ضرورت محقق می‌شود. به این معنا، هنر، قلمرو تحقق آزادی است. گسترش علم جدید در دوران روشنگری - که نیوتن بر قله آن نشسته بود - می‌رفت که جای پای آزادی را با ضرورت محو کند. برای بیان روح عصر، می‌توان به این قضیه باروخ اسپینوزا رجوع داد که «ممکنی در عالم موجود نیست، بلکه وجود همه‌ی اشیا و نیز افعالشان به وجه معینی موجب^{۲۷} شده‌اند» (اسپینوزا، ۱۳۹۴، ۴۹-۵۰)؛ یا آن‌جا که نتیجه می‌گیرد «اراده را فقط می‌توان علت موجب نامید، نه علت آزاد» (همان، ۵۳). متناظر با چنین دستگاه فکری‌ای است که کلاسیسیسم هنری شکل می‌گیرد؛ یعنی اولویت نظریه‌های ایستا. «نظریه‌ی کلاسیسیسم فرانسوی نیز، مانند ریاضیات و فیزیک سده‌ی هجدهم، ایدئال مطلق دقیق بودن را می‌پذیرد و آن را شرط لازم و پیش‌فرض ضروری برای درخواست خود در مورد کلی بودن می‌داند. در این‌جا هماهنگی و حتی انطباق کامل میان ایدئال‌های علمی و ایدئال‌های هنری عصر دیده می‌شود [...] عالی‌ترین و اساسی‌ترین هدف نقد فلسفی [در هنر] این است که تخیل را مهار کند و آن را آگاهانه تحت‌قاعده درآورد.» (کاسیرر، ۱۳۸۹، ۴۲۴-۴۲۵)

ارنست کاسیرر جلوتر بحث خود را این‌گونه باز می‌کند:

«انگیزه‌ای که الهام‌بخش آفرینش شعر است و فراگرد آفرینش آن را همواره تداوم می‌بخشد یک چیز است و اثری که از این فراگرد حاصل می‌شود چیزی دیگر. اگر این اثری که بر اثر این فراگرد آفریده می‌شود بخواهد شایستگی آن را داشته‌باشد که نام اثر هنری بر آن بگذارند و بخواهد فرمی خودبسنده باشد که دارای حقیقتی عینی است، باید خود را از نیروهای ذهنی صرف که برای آفرینش خود بدان‌ها نیاز داشت آزاد سازد [...] اثر هنری باید همه‌ی پل‌هایی که آن را به جهان تخیلات محض بازمی‌گرداند پشت سر خود ویران کند، زیرا قانون حاکم بر اثر هنری از تخیلات ناشی نمی‌شود و از آن به وجود نمی‌آید بلکه بیشتر قانون صرفاً عینی است که هنرمند آن را ابداع نمی‌کند بلکه آن را در طبیعت اشیا کشف می‌کند. بوالو^{۲۸} خرد را تجسم این قوانین عینی می‌داند.» (همان، ۴۳۲)

اما رفته‌رفته، با بزرگ‌تر شدن سوژه مدرن، یعنی سوژه‌ای که

نمونه‌ای در حکم مانیفست است و چشم‌اندازی که بر من از خلال آن در تجربه مدرنیته، فاوست را می‌خواند، به کار می‌آید. ماجرای فاوست در دوره‌ای می‌گذرد که حس و تفکر، مدرن شده‌اند اما شرایط مادی و اجتماعی این دوره، هنوز قرون وسطایی است. از همان ابتدا، شکافی میان نظر و عمل در کار است.

«گسست یا شکاف موجود در شخصیت فاوست گوته [...] در جامعه‌ی اروپایی امری فراگیر و در واقع یکی از سرچشمه‌های اصلی رومانتیسیسم بین‌المللی بود. اما این گسست در کشورهایی که به لحاظ اقتصادی، سیاسی و اجتماعی توسعه‌نیافته بودند، طنینی خاص داشت. روشنفکران آلمانی عصر گوته نخستین کسانی بودند که جامعه‌ی خود را این‌گونه می‌دیدند.» (برمن، ۱۳۹۲، ۵۲)

اما این شکاف، آن‌جا آشکارا رخ می‌نماید که فاوست، کتاب مقدس را در نخستین صفحه‌ی انجیل یوحنا می‌گشاید: «در آغاز کلمه بود.» او این نحوه‌ی شروع سخن را در مقیاس کیهانی ناکافی و نارسا تلقی می‌کند و پس از تأمل و عرق‌ریزی روح، سرانجام شروع دیگری را برمی‌گزیند و می‌نویسد: «در آغاز نیرو بود» (گوته، ۱۳۹۶، ۸۹). تصور خدایی که خود را از طریق کنش و به میانجی عمل ازلی آفرینش جهان تعریف می‌کند، او را به وجد می‌آورد. در این راستا، فاوست گوته، خود را به تمامی با قصه‌های فولکلور فاوست یا دکتر فاستوس مارلو متمایز می‌کند. فاوست گوته، روح خود را در ازای هیچ چیز به مفیستوفلس نمی‌فروشد، جز میل ساختن و ساختن و ساختن. در پرده‌ی آخر، فاوست بر فراز محوطه‌ای ایستاده است که - به قول برمن - بی‌شباهت به پروژه‌های عظیم سازندگی معاصر نیست. او آرزوی تصرف اقیانوس‌ها و ساختن بر آنها و بر تمام کره‌ی خاکی را دارد. لذاست که برمن، فاوست را «تراژدی توسعه‌ی ۳۰» می‌نامد و از استحاله‌ی فاوست به «توسعه‌گر» حرف می‌زند: «اکنون خیالات او در شکل و شمایلی سراپا جدید ظاهر می‌شود: دیگر از رویاها و افسانه‌ها، یا حتی نظریه‌ها، خبری نیست، بلکه همه‌چیز در برنامه‌های مشخص و طرح‌های عملیاتی برای دگرگون ساختن زمین و دریا خلاصه می‌شود» (برمن، ۱۳۹۲، ۷۶). به تدریج، همراه با سامان گرفتن کار، چهره‌ی فاوست را می‌بینیم، درخشان از غروری واقعی. او سرانجام به ترکیبی دلخواه از اندیشه و عمل، دست یافته و جهان را دگرگون کرده است.

اما فاوست چگونه اجرا می‌شود؟ خوب است ببینیم در دوره‌ی رومانتیک، اساساً اجراها چه سمت‌وسویی به خود می‌گرفتند. کارولین هر در در نامه‌ای، در مواجهه با اجرای آگوست و بلهلم شلگل از تراژدی آیون اورپپید از آن به بدی یاد می‌کند:

«جدیدترین قانون تئاتر که در حال حاضر حاکم بوده و روزبه‌روز بی‌شرمانه‌تر و بی‌ربط‌تر می‌شود، در نظر داشتن تنها اجرا و دکلاماسیون به‌عنوان هنر دراماتیک است. محتوای نمایشنامه در ارتباط با تماشاگران، در مرحله‌ای پایین‌تر قرار گرفته و یا کاملاً

دقیقاً شناسنده‌ی قوانین ضروری ابژه‌هاست، این سوژه چنان رشد می‌کند که همان‌طور که دیدیم، در کانت، خودش به واضع قوانین ضروری تبدیل می‌شود؛ وضعی که آزادانه نه تنها قوانین ضروری، بلکه خود را نیز برمی‌نهد. به بیانی، آبرونی مدرنیته، برآمدن این مازاد «آزادی» از دل «ضرورت» است؛ سوژه برای این که بتواند محدوده‌ی شناخت قطعی خود را بشناسد و مشخص کند، چنان از واقعیت فاصله گرفت که این ژرفای عظیم میان جهان عقل (شناخت نظری) و جهان واقعیت، وضع را به آن‌جا کشاند که این جهان عقل باید آزادانه جهان واقعیت را برنهد. سوژه، آزاد است تا بسازد و در این فرایند ساختن است که با واقعیت فی‌نفسه درگیر می‌شود و آن را شکل می‌دهد. رصد این تعامل آزادانه (یا به بیان شیلر، این بازی آزاد)، تنها در عرصه‌ی استتیک ممکن است. تولد هنر مدرن، تولد بازی آزاد تخیل است در عرصه‌ی ماده (که اساساً منقاد در قوانین ضروری است).

هنر رومانتیک، با اعلام رسمی استقلال آزادی عمل و بازی آزاد در هنر، موضع رادیکال خود را اتخاذ می‌کند. هنر، قلمرو بیان مادی آزادی است، قلمروی به اجرا درآوردن آزادی. از این روست که شیلر در نامه‌ی دوم خود، اجرای هنری را بناکننده‌ی «آزادی راستین سیاسی» برمی‌شمرد (شیلر، ۱۳۸۵، ۲۴). تحقق آزادی، در قلمرو استتیک صورت می‌پذیرد، از این رو، تربیت استتیکی انسان، به معنای آزادساختن انسان از بند خودکامگی سیاسی است. هنر، اساساً سیاسی است، چون مسأله‌اش در آغاز، صورت‌بخشیدن به آزادی است. هنر، راهی است برای تحقق آزادی در دل ضرورت. می‌توانیم به گفته‌ی شیلر بازگردیم، آن‌جا که انسان را در بازی آزاد، در کمال خویش می‌داند، چه، در بازی آزاد است که آزادی خود را محقق می‌کند (و برای رومانتیک‌ها، انسان با محقق کردن آزادی خویش است که انسان می‌شود).

در این‌جا می‌توان از تولد ژست رومانتیک سخن گفت: ترفیع شأن هنر بر فلسفه^{۲۹} یا هر شناخت نظری‌ای برای دستیابی به حقیقت (حقیقت، یعنی قلمرو چیزها، آن‌گونه که هستند، قلمرو آزادی است)، هنجارشکنی (که اکنون می‌دانیم به معنای شکستن هنجارها و قوانین ضروری است و شکستن آنها بیانگر آزادی اراده)، استعلای هنر به مقام مذهب، شیفتگی، نسبت به تراژدی یونانی (چرا که رومانتیک‌ها در تراژدی یونانی، آبرونی بازیگوشانه‌ی آزادی و ضرورت را می‌دیدند)، و مواردی از این دست، که مسیر هنر در قرن بیستم و ظهور خودمقلوبه آوانگاردیسم را مشخص می‌کنند. به بیانی دیگر، شاهد حرکتی از «اصالت علم» پیشاروشنگری، به «اصالت هنر» پست‌رومانتیک در تاریخ اندیشه‌ی مدرنیسم.

۵-۱) گوته: «در آغاز اجرا بود»

اکنون به همین منوال، می‌توانیم این چرخش را در تئاتر رومانتیسیسم دنبال کنیم. فاوست یوهان ولفگانگ فون گوته،

«ژست‌ها و حالت‌ها در تئاتر گوته معنایی بسیار ویژه را می‌رسانند: آن‌ها اجرا را به‌عنوان اثری هنری که خارج از طبیعت و واقعیت اجتماعی قرار دارد، مدنظر داشتند. آن‌ها فقط در ارتباط با عناصر دیگر اجرا معنا می‌یافتند» این یعنی «اجرا دنیایی برای خود خلق می‌کند که از طریق قوانینی اداره می‌شود شامل تابلوی بصری - مانند همان که در آیون وجود داشت - و پایه‌ی موسیقیایی برای بازگویی ریتمیک.» (همان)

فیشرلیشته، در ادامه، تولد تئاتر یکالیتیه را تولد کارگردان در سنت تئاتر اروپایی می‌داند:

«اگر اجرا به‌عنوان یک «کلیت» دریافت شود، تنها هنگامی کامل است که عناصرش در هماهنگی باشند، که این همان شکل‌گیری شخصیتی جدید، یعنی کارگردان، در تاریخ تئاتر اروپاست. بر این اساس، گوته یک کارگردان بود؛ او تمرین‌های نمایش را هدایت می‌کرد و مطمئن می‌شد که جای‌گیری‌های روی صحنه از نظر بصری گیرا باشد. حرکات بازیگران با دقت طراحی شده بود، و رنگ‌های دکور صحنه و لباس‌ها تکمیل‌کننده‌ی یکدیگر بودند.» (همان، ۱۱۴)

می‌توانیم نتیجه بگیریم تماشاگران، اجرای شلگل از آیون را به خاطر میزان ابداعات زیبایی‌شناسانه‌اش دوست نداشتند. گوته می‌نویسد:

«نباید رویدادهای روی صحنه را به صورت دقیق - و در نتیجه به صورت اخلاقی - بلکه باید به صورت نمادین در نظر بگیرند. هدف تئاتر فقط می‌تواند به طریقی میسر شود که همگی با هم تماشا و بازی کنیم» (همان، ۱۱۵-۱۱۶).

بازی در این جا، به خوبی ما را به یاد انگیزه‌ی بازی شیلر می‌اندازد که بازی را شرط تحقق انسان در آزادی خویش می‌دانست. زیبایی‌شناسی جدید گوته، پیرو بحث شیلر، یک زیبایی‌شناسی رادیکال است که خود را وقف تحقق بازی آزاد می‌کند، چرا که بازی آزاد، یا به بیانی گوته‌ای‌تر، خودآیین کردن صحنه تئاتر (به جای این که مشروط به بیرون از خود، برای مثال به اخلاقیات، واقعیات بیرون صحنه، تقلید یا غیره باشد) به معنای تحقق این آزادی، مقدم بر هر ضرورت یا استبداد است. فیشرلیشته می‌نویسد: «زیبایی‌شناسی تئاتر جدید گوته با خواستاری استقلال اجرا به‌عنوان اثر هنری از سنت‌های پیشین تئاتر پیروی نمی‌کند [...] برای گوته، تغییر تماشاگران در رهاکردن نیروی بالقوه فردی‌شان ظاهر می‌شود. استقلال اجرا به‌عنوان اثری هنری در نهایت خود را به‌عنوان پیش‌نیاز برای نوع دیگری از زیبایی‌شناسی‌های تغییرپذیر آشکار می‌کند. خود تئاتر - و هنر در بستری عمومی‌تر - بناست انقلابی باشد. زیبایی‌شناسی جدید اثر که توسط گوته شکل گرفت، تبدیل به زیبایی‌شناسی دگرگون‌شونده‌ی جدیدی برای بورژواها می‌شود. این زیبایی‌شناسی‌های جدید بورژواها را قادر

نادیده‌انگاشته می‌شود. انگار ما قرار است در میان تماشاگران همچون عروسک‌های چوبی بنشینیم و شاهد و شنونده‌ی دکلاماسیون عروسک‌های چوبی روی صحنه باشیم، تا زمانی که خسته و خالی آن‌جا را ترک کنیم.» (فیشرلیشته، ۱۳۹۷، ۱۱۲) اما مشکل کجاست؟ مشکل آن‌جاست که کارولین هر در نتوانسته است زیبایی‌شناسی جدید چرخش‌های اجرایی‌ای را که در حال وقوع است، درک کند. او از این انتقاد می‌کند که چرا متن دراماتیک، اهمیت خود را از دست داده و در عوض، اجرا و دکلاماسیون، نقش اصلی را ایفا می‌کنند.

آیون، اولین تراژدی یونانی بود که در وایمار اجرا شد:

«بازیگران آیون خواستار اجرایی حتی‌الامکان تقلیدوار از واقعیت یا دعوت تماشاگران به همدردی با شخصیت‌ها نبودند، بلکه تماشاگران را در فاصله‌ی با خود نگه داشته بودند [...] نگه‌داشتن تماشاگران در یک فاصله‌ی زیبایی‌شناسانه در مرکز قوانینی برای بازیگران جای دارد که گوته از زمان اداره‌ی تئاتر دربار وایمار در ۱۷۹۱ شکل داده‌بود [...] این قوانین اجرای نقش‌ها، ارتباط بین شخصیت‌ها و رابطه‌ی بین صحنه و تماشاگران را موردتوجه قرار می‌دادند. همچنین، سویی‌ی غیرتوهمی زیبایی‌شناختی تئاتر جدید را منعکس می‌کردند [...] گوته تقاضای دیدار را برای دیوار چهارم رد کرد. ارتباط بین شخصیت‌های روی صحنه نباید از قوانین روزمره‌ی واقعیت اجتماعی پیروی کند: «بازیگران نباید بر اساس حس‌ی اشتباه از واقع‌گرایی برای یکدیگر بازی کنند، به‌گونه‌ای که گویی کسان دیگری حضور ندارند؛ آن‌ها هرگز نباید به صورت نیم‌رخ یا در حالی که پشتشان به تماشاگران است، بازی کنند. همچنین بازیگر باید توجه ویژه‌ای داشته‌باشد که نه رو به انتهای صحنه، بلکه رو به تماشاگران صحبت کند.» (همان، ۱۱۳)

در ادامه نیز، گوته شروطی ویژه را می‌آورد:

«زبان باید خالی از گویش باشد. دکلاماسیون باید «نوعی موسیقی در شکل نثر» باشد که در آن باید گفته‌ها، ژست‌ها، و حالت‌ها حساب‌شده و تصنعی باشند. بعضی از انگشتان بازیگر باید تا نیمه خم شده‌باشند و بقیه صاف نگه داشته‌شوند. ولی نباید هیچ‌وقت منقبض به نظر آیند. دو انگشت میانی همیشه باید با هم نگه داشته‌شوند و انگشت شست، اشاره و کوچک باید کمی خم باشند. به این صورت، دست در موقعیت مناسب خود قرار دارد که برای تمام حرکات مناسب است.» (همان، ۱۱۴)

آن‌چه محوریت این بحث‌ها را شکل می‌دهد، برآمدن ایده‌ی «تئاتر یکالیتیه ۳۱» در اجراهای تئاتری است. به عبارتی، می‌بینیم که چگونه اهمیت اجرای دقیق متن دراماتیک - که اجراگر قرن هجدهمی، موظف بود که اجرای دقیق به فعلیت درآوردن متن نمایشی در بهترین وجه ممکن‌اش باشد - رفته‌رفته جای خود را به اهمیت اجرا، جدا از خود متن، بلکه مستقلاً می‌دهد.

نظام فلسفه فیشته در حل دوگانگی کانتی با تقدم کنش من بر شناخت نظری من. از این رهگذر می‌توانیم به تجربه ریشارد واگنر، به مثابه حد اعلای پروژه هنر اجرایی پست رومانتیک، ورود کنیم. واگنر در «اثری هنری کامل» (Gesamtkunstwerk^{۲۲})، به دنبال تحقق این خواست دموکراتیک برای نشان دادن تمامی هنرها در جایگاهی بدون هر گونه سلسله مراتب است.

۵-۲) واگنر، پلی از اجرای رومانتیک به اجرای آوانگارد

«ارزیابی واگنر از دوران خود بسیار نقادانه بود. بازگرداندن انسان به تمامیت خود - که این به معنای یکی کردن انسان جسمانی، انسان احساسی و انسان منطقی، و تطبیق علایق فرد و دولت است - به همراه ترمیم Gesamtkunstwerk (اثر هنری کامل) به موازات مسیر تکاملی آن، تقریباً غیرممکن به نظر می‌رسید. واگنر گمان کرد که فقط دو گزینه می‌تواند سبب وقوع تغییری در روابط شود: انقلاب یا هنری انقلابی. در حالی که انقلاب در ترکیب با عوامل مسلم سیاسی و اجتماعی به عینیت می‌رسید، هنر انقلابی به سمت وحدت دوباره هنرهای فردی پیش می‌رفت. در هر صورت، نتیجه‌ی نهایی هم‌گامی هردو بود.» (فیشرلیخت، ۱۳۹۸، ۱۸۲).

واگنر به دوستش می‌نویسد: «یک اجرا چیزی است که تنها می‌توانم پس از انقلاب در کش کنم؛ تنها انقلاب می‌تواند به من، هنرمندان و شنوندگانی را که نیاز دارم عرضه کند [...]. من توسط آن [اجرا]، برای مردم انقلاب، معنای انقلاب را در اصل ترین شکل آن روشن خواهم کرد» (همان). از این رو، «تئاتر خواستار تغییر مرزهای میان خود و دیگر حیطه‌های زندگی دنیوی شد» (همان، ۱۸۳). واگنر، از میل خود به تبدیل تئاتر به یک جشنواره - که یکتایی رخداد را برای باز تولید مجدد قرار دادی آن تغییر می‌داد - سخن می‌گوید؛ جشنواره‌ای که آرزو دارد در دشت‌های پیرامون راین برگزار گردد. قرار شد تملک دشت‌های پیرامون راین برای تئاتر، توأمان زبانشناختی و سیاسی باشد. «این فضای آزاد در دسترس باید به «محلی برای نمایش» تبدیل می‌شود، و افراد حاضر به اعضای جدید انجمن جشنواره تبدیل می‌شوند» (همان) تا در تعامل با یکدیگر، برای محقق شدن این جشنواره/تئاتر، به بازی آزاد با یکدیگر پردازند. گرچه چنین آرزویی، این قدر دموکراتیک تحقق نیافت و جشنواره بایروت در عوض، هاله یک مذهب جدید (هنر به مثابه مذهب) به خود گرفت که با هدف دموکراتیک اولیه هم‌خوان نبود، اما زیبایی‌شناسی تئاتریکال اثر، و نیز میل به تملک فضاهای جدید، روح جدیدی بود که به تئاتر دمیده شد. این تئاتریکالیسم و این گسترش تئاتر به فضاهایی که پیش‌تر به تئاتر تعلق نداشتند و در عوض، مربوط به سایر بخش‌های زندگی بودند، متناظر با گسترش بازی آزاد، تقدم کنش، گسترش تخیل به جای شناخت نظری و قواعد دگم بودند که از آنها سخن گفتیم. «این جنبش در ابتدا به دور از تماشاخانه‌های شهر، و [با] تملک

خواهد ساخت تا به نیروهای بالقوه‌ی فردی و کامل خود برسند.» (همان، ۱۱۷) یعنی همان «تربیت» استتیک مدنظر شیلر. اکنون می‌توانیم دریابیم که اجرای فاوست گوته به چه شکل در نظر گوته می‌آمده است، گرچه خود هیچ‌گاه فرصت نیافت تا بخش دوم فاوست را به اجرا ببرد. فصلی که به تمامی سمبولیستی است و همین امر، غالباً کارگردان‌ها را بر آن داشته تا از اجرای بخش دوم چشم‌پوشی کنند. چه، بسیار دشوار است روی صحنه بردن چنین سمبولیسم درخشانی، جز از طریق به غایت زیبایی‌شناسانه کردن، جلوه‌پردازی و خودآیینی اجرا. به بیانی، گوته، بخش دوم را جز برای ساختن جهانی خودآیین به روی صحنه نیافریده است. آن‌چه نارئالیسم اثر می‌طلبد، اجرایی است تماماً جادویی، ژست‌محور و فاصله‌گذارانه. کما این که صحنه نخست را گوته، خود به چنین صورتی به اجرا درآورد، هر چند متنی بسیار رئالیستی‌تر و قابل‌پذیرش‌تر برای تماشاگران دوره خود بود.

از این مجراست که کم‌کم تئاتر به مثابه عصاره همه هنرهای آزاد درک می‌شود؛ وقتی صحنه اجرا را به مثابه یک کل درک کنیم که مستقل از هر چیز، به حیات خودآیین خود پایبند است. گفتیم اکنون عرصه هنر، عرصه تجلی بازی آزاد شده است؛ تنها عرصه‌ای که آزادی در ضرورت مادی تحقق می‌یابد. از این رو، اجرای تئاتر، چون می‌تواند تمام هنرها را «به اجرا درآورد»، یا به بیانی دیگر، فرایند فعلیت‌یافتن آنها را «عملاً» اجرا کند، هنر منحصر به فردی برای رومانتیک‌ها قلمداد می‌شود.

«در نگاهی آرمان‌گرایانه، تئاتر چنان رفعتی یافته که تقریباً هیچ چیز دیگری که انسان بتواند از طریق نبوغ، عقل، استعداد، فن یا تمرین خلق کند، هم‌سنگ آن نخواهد بود. اگر شعر با تمام قوانین پایه‌اش برای سازمان‌دهی و هدایت قدرت تصور قابل احترام است، سخنوری با نیازهای تاریخی و دیالکتیکی خودش با ارزش و ضروری است، و نیز در مورد نمایش کلامی که بدون حالات چهره‌ی مربوط امکان‌پذیر نیست، می‌توانیم درک کنیم که چگونه تئاتر بالاترین نیازهای انسان را شکل می‌دهد. اگر کسی هنرهای بصری یعنی معماری، مجسمه‌سازی، و نقاشی را وارد صحنه کند و نیز هنر والای موسیقی را به آن بیفزاید، می‌تواند شاهد آن باشد که چه میزانی از شکوه و جلال انسان به این سمت هدایت شده است.» (همان، ۱۶۴)

این را گوته در سال ۱۸۱۵، بعد از ۲۴ سال مقام ریاست بر تئاتر وایمار نوشته است. تئاتر، متفاوت از دیگر شکل‌های هنر است، تا حدی به این دلیل که قادر به استفاده از هنرهای دیگر و به اجرا درآوردن آنهاست؛ هنرهای دیگر، فقط بخشی از اجرای تئاتری هستند و معنا و تأثیر آن از طریق خود فرایند اجرا شکل می‌گیرد. در چنین اوضاع و احوالی است که نظریه‌های هنر، مؤخر بر کنش هنری (فرایند تولید) می‌شوند. این تأخر، متناظر است با مسیر

وحدت رساند و قابلیت اتوپیایی را که یادآور مفهوم شیلر از تحصیل [تربیت] زیبایی‌شناسی است، آشکار ساخت.» (همان، ۱۶۷-۱۶۸) از سوی دیگر، موسیقی واگنر، از آن‌جا که وجوهی از موسیقی آنتال^{۳۳} را به خود راه می‌دهد، بزنگاه مهمی است که بعدتر آرنولد شوئنبرگ و حتی موسیقی تصادفی جان کیج وامدار آن هستند. موسیقی رومانیک نسبت به دوره کلاسیک، بر آن است تا از محدوده‌های تقارنی و مرکز محور خروج کند تا به شکلی دموکراتیک‌تر، گستره نت‌هایی را که در ایجاد هارمونی دخیل‌اند، افزایش دهد. از این رو، گاه هارمونی را با بر هم زدن هارمونی (به زبان دقیق‌تر، با بر هم زدن هارمونی آنتال) شکل می‌دهد. رمانتیسیم، مطابق آن‌چه که گفتیم، برای میدان‌دادن به گسترش هرچه بیشتر آزادی عمل و ایجاد بازی آزاد در هارمونی، مدولاسیون‌های مبتنی بر تقارن و مرکز محوری بعضی نت‌ها را به هم می‌زند. هنر رومانیک، قرار است بازی آزاد را به نمایش گذارد، در نتیجه، نباید خود را به نظریه‌های دگم یا هارمونی‌هایی که از پیش به شکلی دگم در ساختارهای متقارن تعریف شده‌اند، محدود کند، بلکه با راهسازی از همین‌هاست که خودآیینی خود را اعلام می‌دارد. همین فضای آزاد است که راه را برای تجربه‌های اجرایی جان کیج در قرن بیستم باز کرد. جان کیج که - به همراه آلن کاپرو و مرس کانینگهام رقصنده و رابرت راشنبرگ نقاش - از هنرمندان مهم هپنینگ^{۳۴} معاصر محسوب می‌شود، در اجراهای خود از نت‌های تصادفی، صداهای تصادفی، صداهای خیابان و پیرامون و حتی نت‌های آشکارا فالش بهره می‌برد. آن‌چه چنین اجرای چندصدایی^{۳۵} را از اجرای چندصدای کلاسیک متمایز می‌کند، همین خلقِ بدها^{۳۶} اجزا و آزادی آنها در به بیان درآوردن خویش برای سهیم کردن خود در تولید هارمونی است. هارمونی، از پیش معین نشده است، آن‌گونه که در موسیقی کلاسیک سراغ داریم. این را می‌توان در موسیقی جاز - که در قرن بیستم به یکی از اجرایی‌ترین شیوه‌های موسیقی تبدیل شد - نیز مشاهده کرد. و دقیقاً از همین رو، موسیقی جاز قرن بیستمی، تبدیل به یکی از هنرهای اجرایی شد چون مبتنی بر آزادی نوازندگان در چارچوب پارتیتورهای از پیش تعیین‌شده خود بود. باخ، ناظمی است که هارمونی را پیش از اجرای اثرش نظم و شکل داده است. اما در یک اجرای جاز یا یک اجرای مبتنی بر قانون اتفاق از نوع کارهای جان کیج، جز پارتیتورهای کلی - که آن هم بعضاً نتیجه تجربه گروهی بازی آزاد نوازندگان در خلال فرایند دموکراتیک تمرین با یکدیگر است - چیزی از پیش برای اجرا شکل نگرفته است. پارتیتورها، در حکم مفصل‌بندی‌های اجرا عمل می‌کنند تا اجراگر در دل پارتیتور، خود به بدها نوازی روی صحنه بپردازد. اکنون هارمونی با بدها پردازی جزء‌هاست که شکل می‌گیرد. از سوی دیگر، اجرای جاز، پایه دیگری جز بدها نوازی نیز دارد که به کار ما می‌آید: در رفتگی زمان. زمان در موسیقی،

فضاهای جدید خارج از شهرهای بزرگ و برای سیاسی کردن هنر به‌عنوان راه دموکراتیزه‌کردنی رادیکال هدف‌گذاری شد. واگنر باور داشت که این راه، کاری امیدوارانه برای خلاصی هنر از ماهیت صنعتی خود است که فضایی را می‌سازد که در آن یک «زندگی جمعی آزاد و دوست‌داشتنی» می‌تواند گسترش یابد و هنر و زندگی را تشویق می‌کند تا رابطه‌ای تازه و صمیمی را شکل دهند.» (همان، ۱۸۴)

استتیک جدید، یا به عبارتی اساساً خود استتیک، آن‌گونه که تا به این‌جا دریافتیم، بیانگر چرخشی است از قواعد - چنان‌چه در کلاسیسیسم یا نظریه‌های هنر عصر روشنگری شاهدیم - (و متناظر است با شناخت نظری) به سمت آزادی تخیل، آزادی عمل و شکستن قالب‌های منضبط پیشین - از اهمیت یافتن تغاتریکالیته گرفته تا خروج از مکان‌های غالب اجرای تئاتر - (که متناظر است با توجه ویژه به آزادی اراده عملی). همان‌گونه که بارها در یادداشت‌های مختلف واگنر - از قبیل مثال‌هایی که آوردیم برمی‌خوریم، مسأله، تلاقی هنر با زندگی عملی است.

واگنر چنین می‌نویسد:

«اولین چیزی که ارکستر باید قوه‌ی ذهنی خاص خود را از بیان به آن اختصاص دهد، «ژست دراماتیک کنش» است [...] خواننده نمایان‌گر شخصیت دراماتیک قطعی است که به صورت ابتدایی از طریق گفتار بیان می‌شود و ژست‌های ضروری را برای فهمی از کنش به چشم انتقال می‌دهد.» (فیشرلیشته، ۱۳۹۷، ۱۶۶)

توصیفات واگنر به عناصر کوچک‌تر هنرهای مجزا مانند ملودی، ژست و بیان گفتاری تقسیم می‌گردد.

«این عناصر به هم می‌پیوندند تا «اعضای ارگانیک» را به‌عنوان وجودهایی پیچیده خلق کند. به‌عنوان مثال می‌توانیم کنش را «عضو ارگانیک» خلق‌شده توسط ارکستر به همراه صدای خواننده و ژست‌ها در نظر بگیریم. مثالی دیگر، «شخصیت دراماتیکی» خواهد بود که ارکستر، خواندن، کلمات، و ژست‌ها همگی نقشی در خلق آن دارند [...] این ادغام همچنین در تأثیری که هنرهای مجزا بر یکدیگر دارند آشکار است. ترکیب موسیقی و ژست با کلمات، بُعد نشانه‌ای آن‌ها را پررنگ می‌کند. آن‌ها سرشار از معنا می‌شوند. در مقابل، زبان مقداری از معنای خود را از دست می‌دهد. واگنر توصیف می‌کند که چگونه این [ادغام] در صحنه‌ی حساس بین البریش و هاگن در حلقه‌ی نیبلون عمل می‌کند: «مانند دو حیوان غریبه خواهند بود که با هم حرف می‌زنند، تو هیچ چیزی نمی‌فهمی و همه چیز جالب است» [...] واگنر فکر می‌کرد این تجربه‌ی [عناصر مجزا را با حسی از «تمامیت» بودن به تدریج خواهد آمیخت. این مسئله «انسان - بدنی» (ژست‌ها، رقص)، «انسان - احساسی» (موسیقی)، و «انسان - منطقی» (زبان) را به

نقادانه نیز پس از کار شکل می‌گرفت، اما لحظات تعیین‌کننده همان زمانی بود که نقاش در برابر بوم «فعالیت» می‌کرد.» (کربی، ۱۳۹۶، ۶۷)

تمام این عوامل، توجه را به خود هنرمند جلب کرد و به شکل‌بخشیدن ذهنیتی اجرایی باری رساند.

«ژرژ ماتیو، نقاش کنشی فرانسوی، فرایند نقاشی یک تصویر را به‌حدی دراماتیزه کرد که خلق اثر ابعادی تئاتری پیدا کرد. زمانی که او نبرد بووین، مربوط به قرن سیزدهم را روی بوم بازسازی می‌کرد، شلواری سیاه، یک کت ابریشمی سیاه و ساق‌بند و کلاهخود سفید به تن داشت که آن را زیر چانه‌اش محکم کرده بود. دوستان او نیز در نقش کنت‌های جبهه مخالف از فلاندر و تولوز ظاهر شدند.» (همان: ۶۹)

رد گرومز و دیگر نقاشان نیویورکی نقاشی کنشی یا برای مثال گروه ژاپنی گاتای، به چنین اجراهای تئاتریکالی از فرایند نقاشی رو آوردند.

تا به این‌جا، دیدیم که چگونه عرصه استتیک، به واسطه بازی آزاد تخیل و ماده، عرصه آشتی نقد اول (قلمروی شناخت نظری و ضرورت) و نقد دوم (قلمروی اراده عملی و آزادی) شد. این عرصه، با رهایی هنر از نظریه‌های دگماتیک پیشینی، شرط ضروری آزادی سیاسی راستین تلقی شد. رفته‌رفته، فرایندهای دموکراتیزه‌شدن خویش را وسعت بخشید، با رهاسازی صدهای جدید، به صحنه آوردن چیزهایی که پیش‌تر به صحنه آمدنی نبودند، ترک فضاهای مأنوس اجرا و تملک فضاهای جدید، برآمدن تئاتریکالیته به عنوان رکن اساسی هر اجرا، و اصلاً اجرایی‌شدن تمام هنرها و اهمیت یافتن فرایند کنش تولید هنر؛ و از رهگذر این موارد، تقدم کنش هنری بر نظریه. از این‌جا به بعد، می‌خواهیم نگاهی داشته باشیم به چگونگی تحقق مسیر اجرایی‌شدن هنرها و تبدیل تئاتریکالیته به رکن اساسی در کار آوانگاردهای قرن بیستم.

«از سال ۱۹۱۱ که اومبرتو بوجیونی، بخشی از چهارچوب یک پنجره چوبی را در یک مجسمه فوتوریستی جای داد، و از سال ۱۹۱۱ یا ۱۹۱۲ که براك یا پیکاسو - بسته به این‌که به کدام مأخذ اقتدا کنید - اولین قطعات مواد و مصالح واقعی را روی بوم خود چسبانند و کلاژ را به‌وجود آوردند، مواد واقعی وارد نقاشی شده‌است. تصویر که به ترکیب‌کاری‌ها، جفت‌وجورکاری‌ها یا سازه‌هایی بدل شده‌بود که به دیوار آویخته می‌شد، به فضای واقعی اتاق نقل‌مکان کرد. نقاشی در مقام یک کار محیطی خود اتاق را اشغال کرد، و بالاخره، به‌عنوان نوعی کار محیطی - به همراه عمل - به هپنینگ بدل شد.» (همان، ۶۲-۶۳).

کم‌کم آثار محیطی-کنشی سر برآوردند. کورت شوپترز، استاد بزرگ کلاژ، حوالی سال ۱۹۲۴، خانه خود را به مجموعه‌ای از کارهای محیطی بدل کرد.

همواره خطی است و پیش‌رونده و نت‌ها باید به نوبت اجرا شوند. اما در موسیقی جاز، نت‌ها از جایگاه زمانی اصلی خود خارج شده‌اند: هنوز هم خطی، اما هر نت، کمی زودتر یا دیرتر از آن‌چه باید، اجرا می‌شود. شما همواره یا در گذشته هستید یا در آینده. انگار نت‌ها از مفصل خود خارج شده‌اند و چند دهم ثانیه دیرتر یا زودتر اجرا می‌شوند، نسبت به انتظاری که ریتم و همراهی‌های قطعه در شما به وجود آورده است. در این‌جا، اجرای جاز، زنده بودن اجرای خود و نیز آزادی عمل اجراگر را تشدید می‌کند.

تداوم مسأله رومانتیسیسم در اجرای آوانگاردها

۱) هر هنری، اجرایی است

تا این‌جا، گاهی به تجربه‌های آوانگارد معاصر در استمرار ایده رادیکال رومانتیک‌ها از آزادی عمل در هنر به مثابه تجربه‌ای از آزادی سیاسی که مقدم بر شناخت و نظریه باشد، اشاره داشتیم. اما اکنون وقت آن است تا بحث خود را در این زمینه جدی‌تر ادامه دهیم. چنین تجربه ارجاع‌دهنده‌ای به آزادی عمل، و ارجاع‌دهنده به خود کنش هنر را در سایر هنرها نیز می‌توان دنبال کرد. می‌توانیم آن را تمایل به «اجرایی‌شدن» هنرها بنامیم. در نقاشی، با فاصله‌گرفتن از رئالیسم کلاسیک که به دنبال بازنمایی بی‌واسطه چیزها بود (و لذا نقاشی، خود را و مدار کالبدشکافی و سایر علوم می‌دانست که او را مسلح به دقت نظری و علمی در بازنمایی دقیق و علمی چیزها می‌دانست ۳۶)، بازنمایی بی‌واسطه، جای خود را به پررنگ شدن واسطه می‌دهد. این واسطه، همان کنش نقاشی کردن است. اکنون هنرمند درمی‌یابد که هنر را نه در بازنمایی دقیق چیزها (که می‌توانیم متناظر با همان شناخت نظری/ ضرورت در نظر بگیریم)، بلکه دقیقاً در تأکید بر خود کنش بازنمایی، یعنی کنش تولید هنری، تعریف نماید. این امر با آن‌چه که اصطلاحاً فرمالیستی‌شدن نقاشی مدرن خوانده می‌شود، میسر شد. تأکید بر فرم، تأکید بر کنش نقاشی کردن به جای ابژه نقاشی است. بازشدن‌ها و فرایند کنش هنری، جای بوده‌ها می‌نشیند. شکل رادیکال آن در قرن بیستم، در نقاشی کنشی^{۳۷} رقم خورد. نقاشی‌ای که همان‌طور که از اسمش پیداست، به دنبال آن است که بر کنش نقاشی کردن ارجاع دهد. از این‌رو، بسیاری از آنها، خود فرایند نقاشی کردن را در موزه در معرض نمایش برای مخاطبان می‌گذاشتند. در این‌جا، دیگر مخاطب دنبال محصول هنری نهایی نیست، بلکه خود کنش هنر است که به اجرا درمی‌آید و به مثابه یک هنر اجرایی، دریافت می‌شود.

«پیچ‌وخم‌ها و قطره‌های رنگ، ردی پویا از حرکات درخور توجه [هنرمند] بود. نقاشی دیگر صرفاً یک ترکیب‌بندی بصری نبود، بلکه به محلی برای ثبت حرکت بدل شده‌بود [...] گرچه اظهارنظرهای

راجع به زندگی بود، تمایز میان اجراکردن و اجراکردن کم‌کم در نظر دادائیس‌ها از میان رفت» (همان، ۷۱). رفته‌رفته، اجراهای دائیس‌ها بیش از پیش، آرمان رومان‌تیک کنش هنری به مثابه آزادی را تحقق بخشیدند.

«در آوریل سال ۱۹۲۰، نمایشگاهی از آثار ژان آرپ، یوناس تی بارگلد، و مکس ارنست، در حیاط کوچکی که پشت یک کافه در کولوبین واقع بود، برپا شد. تنها راه ورود به حیاط، از توالی عمومی می‌گذشت. دم در ورودی دختری جوان با لباس فرقه‌ای مذهبی، اشعاری وقیح را با صدای بلند می‌خواند. (ارنست با به‌نمایش‌گذارن شیئی چوبی که تبری به آن زنجیر شده بود، رابطه‌ی تماشاگر-اجرا را به بازی گرفت). در آوریل سال ۱۹۲۱ گرایش به استفاده از محیط باز یافته با پیشنهاد آندره برتون مبنی بر این که دادائیس‌ها به جای نمایشگاه‌ها و سالن‌های تئاتر در خیابان با مردم مواجه شوند، اوج پیدا کرد و مجموعه‌ای از گشت‌وگذارها و ملاقات‌ها طرح‌ریزی شد. برتون و تزارا در باغ کلیسای سن جولین له پاور سخنرانی‌هایی کردند، و ژرژ ریبمون دسانیه رهبری گردش را بر عهده گرفت و گه‌گاه به صورت اتفاقی تعاریفی را از یک واژه‌نامه می‌خواند.» (همان، ۷۱)

بدین ترتیب، گرایش به خروج از مکان‌های اختصاصی هنر و در عوض، تملک فضاهای جدید و محیط‌های باز یافته، گرایش غالب اجراهای جنبش داداست که بعدها، هینینگ‌ها و پرفورمنس‌ها از آن بهره‌ها گرفتند. این گرایش، برخلاف خوانش‌های معمول که آن را واکنش به هنر بورژوازی پیش از خود می‌خوانند (واکنشی به «نهاد» هنر بورژوازی و لذا بیرون کشیدن هنر از جایگاه نهادی و در عوض، آوردن آن به خیابان و تجربه زندگی روزمره)، آن‌گونه که ما بررسی کردیم، گرایشی است در دل نظریه رومان‌تیک هنر که می‌خواست تجربه استتیک را از نظریه‌های دگم پیشینی رهایی بخشد و به نوعی، بیان آن را در آرزوی واگنر در اجرا در دست‌های کنار رود این مشاهده کردیم. سیاستی رادیکال که به دنبال تملک فضاهای جدید، و مخدوش کردن حدود از پیش تعیین شده صحنه هنر و صحنه زندگی عملی است.

«در ماه می سال ۱۹۲۱، دادائیس‌ها نمایشگاهی از کلاژهای مکس ارنست را [...] به اجرایی تئاتری بدل کردند. آن‌ها با پوشیدن دست‌کش‌هایی سفید، بدون کراوات، در میان بینندگان قدم می‌زدند. بنژامن پره و سرژ شارکن، کراوا با هم دست می‌دادند. لویی آراگون میومیو می‌کرد. برتون کبریت می‌جوید. فیلیپ سوپو و تزارا قایم‌موشک‌بازی می‌کردند. صدایی از داخل یک کمد فحش می‌داد. ریبمون دسانیه بارها و بارها با نعره می‌گفت، «روی یک جمجمه باران می‌بارد!»، در حالی که ژاک ریگو دم در ایستاده بود و با صدای بلند ماشین‌هایی را که می‌رسید و جواهرات خانم‌هایی را که داخل نمایشگاه می‌شدند می‌شمرد. اجرای هم‌زمان فعالیت‌های

«در این کار که ستون یا کلیسای جامع فلاکت جنسی نام نهاده شده بود، دیوارها و سقف‌ها تماماً با اشکال برجسته‌ی انتزاعی و زاویه‌دار پوشیده شده بود. در این مجموعه منابع نوری پنهان، پانل‌های کشویی رمزی و، در یکی از زیرزمین‌ها، یک مانکن زن برهنه وجود داشت که روی آن خون پاشیده شده بود [...] خود شویتزر هم نویسنده بود و هم اجراکننده. او اشعار خود را با موفقیت بسیار زیادی خوانده بود. (یک شعر او صرفاً یک بود که روی یک مقوای بزرگ نوشته شده و به حاضران نشان داده می‌شد، در حالی که او به‌طور پیوسته با اشکال صوتی مختلف آن را می‌خواند). طبیعی به نظر می‌رسد که او [نهایتاً] به تئاتر برسد.» (همان، ۶۳)

شویتزر در مورد نوع کار خود - که به آن تئاتر مرز می‌گفت - چنین می‌نویسد:

«برخلاف تئاتر [متعارف] و اپرا، تمامی بخش‌های یک کار صحنه‌ای مرز به‌شکلی جدایی‌ناپذیر به یک‌دیگر وابسته‌اند؛ نمی‌توان چنین کاری را صرفاً نوشت، خواند، یا بدان گوش داد، این کار را تنها در تئاتر می‌توان به‌وجود آورد. تا زمان حاضر همواره در اجراهای تئاتری تمایزی میان مجموعه‌ی صحنه، متن و موسیقی متن وجود داشته‌است، و به هر عاملی جداگانه توجه می‌شده‌است. اما صحنه‌ی مرز تنها درهم‌تنیدگی تمامی عناصر در یک کار ترکیبی را می‌شناسد [...] مته‌ی دندان‌پزشک، چرخ گوشت، کاردک ماشین و کامیون، اتوبوس‌ها و ماشین‌های تفریحی، دوچرخه و دوچرخه‌های دونفره و تایر آن‌ها، و همچنین تایرهای قلابی زمان جنگ را بردار و آن‌ها را از شکل بینداز. چراغ‌ها را بردار و با خشونت هرچه تمام‌تر آن‌ها را کج‌وکوله کن. لوکوموتیوها را درهم بکوب، پرده‌ها را با رشته‌های تار عنکبوت به همراه چهارچوب‌های پنجره و صدای زق‌زق شیشه‌ها به رقص در آر. دیگ بخار را منفجر و خط آهن را مه‌آلود کن، [...] خلاصه همه‌چیز، از توری مویی خانمی سطح بالا تا ملخ هواپیمایی اس.اس. لویاتان را بردار و همیشه ابعاد و جوانب کارت را مدنظر داشته‌باش. حتی از مردم هم می‌توان استفاده کرد. حتی می‌توان آدم‌ها را به پس‌آویز صحنه بست. حتی می‌توان مردم را به شکلی فعال نشان داد، حتی در موقعیت‌های زندگی روزمره‌شان.» (همان، ۶۳-۶۴)

۲) دادائیس‌م و سوررئالیسم

جنبش دادا، از مهم‌ترین بزنگاه‌های تئاتریکال شدن هنرها و اهمیت یافتن فرایند اجرایی است. در کاباره ولتر در زوریخ، که محل گردآمدن اعضای این جنبش بود، سخنرانی، کنسرت، خواندن متن، قرائت اشعار صوتی و رقص در لباس‌هایی عجیب و غریب، در مواقع بسیاری به طور هم‌زمان صورت می‌گرفت. «مواجهه‌ی عملی با مردم نقطه‌ی تمرکز حیات‌ی دادا در آن دوره بود [...] تحت نفوذ نظریه‌های تام‌وتمامی که نه دربار‌های یک هنر خاص، بلکه

رابرت راشنبرگ نقاش، چارلز اولسن و ماری کارولین ریچاردز شاعر، و از همه مهم‌تر با مرس کانینگهام رقصنده همکاری داشت. «کنار دیوارهای کافه‌تریای کالج» صندلی‌هایی برای شرکت‌کنندگان [...] با چیدمانی مثلث‌شکل قرار دادند، به این ترتیب که چهار مثلث به سمت مرکز اتاق قرار گرفته بودند. فضای مرکزی باقی‌مانده باز بود و بیشتر برای راه‌گذر به کار می‌رفت تا صحنه. فقط تعدادی از کنش‌ها در این‌جا صورت می‌گرفت. بین مثلث‌ها راه‌های وسیعی باز مانده بودند تا دو گذر مورب بسازند که در مرکز اتاق با هم تلاقی داشتند. فنجانی سفید روی هر یک از صندلی‌ها قرار داده شده بود. به تماشاگران هیچ توضیحی درباره‌ی استفاده‌ی محتمل از فنجان داده نشده بود، برخی از آن به‌عنوان زیرسیگاری استفاده کردند. «نقاشی‌های سفید» رابرت راشنبرگ از سقف آویزان بود. کیچ، با کت‌وشلوار و کراواتی سیاه روی نردبانی ایستاد و متنی را درباره‌ی رابطه‌ی بین موسیقی و ذن بوداییسم به همراه متنی از مایستر اکهارت، عارف آلمانی قرن نوزدهم، خواند. سپس «کمپوزیسیون با رادیو» را اجرا کرد. در همان‌زمان، راشنبرگ صفحه‌های قدیمی را بر گرامافونی دستی پخش کرد، درحالی‌که سگی به نشانه‌ی تصویر «کمپانی هیز مستر وُیس»^{۳۹} در کنارش نشسته بود. دیوید تئودور بر «پریپرد پیانو»^{۴۰} کار کرد، سپس شروع به ریختن آب از سطلی به سطل دیگر کرد. در همان‌زمان اولسن و ریچاردز شعرهای خود را گاهی بین تماشاگران و گاهی روی نردبانی که به دیواری نازک تکیه‌داده شده بود، خواندند. کانینگهام و دیگر رقصنده‌ها در مسیرهایی که یک‌دیگر را قطع می‌کردند، رقصیدند. سگ که به شدت عصبانی و حتی دیوانه شده بود، آن‌ها را تعقیب می‌کرد. راشنبرگ اسلایدهای انتزاعی را که با ژلاتین یکنواخت رنگی کرده و بین دو صفحه‌ی شیشه‌ای قرار داده بود، روی سقف به نمایش گذاشت. او همچنین قطعات فیلمی را که با تصویر آشپز کالج آغاز می‌شدند، به نمایش درآورد. ابتدا تصاویر را روی سقف و سپس روی دیوار نشان داد. همان‌طور که تصاویر از روی سقف به دیوار حرکت می‌کردند، فیلم، خورشید در حال غروب را نشان داد. در گوشه‌ای از اتاق، جی واتس آهنگ‌ساز آلات موسیقی مختلفی را نواخت که ظاهر عجیب برخی از آن‌ها تماشاگران را ممکن بود آزار دهد. اجرا با حضور چهار پسر سفیدپوش که داخل فنجان‌های تماشاگران قهوه می‌ریختند - بدون توجه به این‌که آن‌ها در فنجان‌ها خاک سیگار ریخته‌اند یا نه - تمام شد. «فیشرلیشته، ۱۳۹۷، ۱۶۸-۱۶۹»

فیشرلیشته جلوتر در بخشی تحت‌عنوان «تمایل اجرایی در هنرها» می‌نویسد:

«در یک‌سوم اول قرن بیستم، آوانگارد تاریخی شروع به اجرای رویدادهایی مانند شب فوتوریستی، رویداد کوچک دادا، و تورهای سوررئالیستی کرد که از مرزهای زیبایی‌شناسی عبور و در نهایت

محمل‌نیافته در میان دادائیست‌ها متداول بود، اما این بار آن‌ها نه تنها رابطه‌ی متعارف تماشاگر- اجرا را به‌واسطه‌ی ادغام‌شدن با مهمانان تغییر دادند، بلکه از فضایی استفاده کردند که برای تئاتر ساخته نشده بود.» (همان، ۷۱-۷۲)

یا نمونه‌ای دیگر:

«زلاشه، کار فرانسیس پیکابیا، با موسیقی اریک ساتی، که در سال ۱۹۲۴ در تئاتر شانزله‌لیزه اجرا شد، ظاهراً چیزی بیش از یک باله با افزوده‌های دادائیستی نبود. نورافکن‌ها مستقیماً چشمان تماشاگران را هدف گرفته بودند و دیدن آن‌چه را که بر صحنه می‌گذشت با مشکل مواجه کرده بودند. عقب صحنه، رقصندگان سرگرم انجام حرکاتشان بودند. یک زن و مرد برهنه، که مانند آدم و حوای کرانچ بی‌حرکت ایستاده بودند، متناوباً [توسط نور] روشن و خاموش می‌شدند، درحالی‌که در پیش‌صحنه مردی در لباس آتش‌نشان‌ها، دائماً از سطلی آب به داخل سطلی دیگر می‌ریخت. من ری، که کار او نیز به رقصندگان یا سایر اجراکنندگان بی‌ارتباط بود، روی یک صندلی نزدیک لبه‌ی صحنه نشسته بود، گه‌گاه بلند می‌شد و به عقب و جلو قدم می‌زد. در این‌جا نه تنها شاهد به‌کارگیری عدم‌تعیین، اجرای محمل‌نیافته و ساختارهای قسمت‌بندی‌شده هم‌زمان در یک اجرای تئاتری هستیم، بلکه نمایش فیلم آن‌تراکت آرنه کلر [مابین دو بخش برنامه نیز گستره‌ی سنتی عناصر کارکردی اثر] را افزایش داد [...] در سال ۱۹۲۰ نمایشنامه‌ای از ماکس ژاکوب، کنسرتی از لسیکس و آوازهایی از استراوینسکی در گالری باربازن در پاریس اجرا شد. در همان‌زمان نمایشگاهی از نقاشی‌های بچه‌ها برپا شد. در جریان آن‌تراکت نمایش، یک ترومبون در بالکن، و یک پیانو و سه کلارینت، هر کدام در یک گوشه‌ی سالن، قطعه‌ای از ساتی را اجرا می‌کردند.» (همان، ۷۲)

پیداست که جان کیچ در اجراهای خود، مشخصاً گرایش‌های عمده دادائیستی را در کارش ادغام کرد. (به هر حال، استفاده‌ی روش‌مند از روش تصادفی با دادا آغاز شد.)

«کیچ با سخن‌گفتن به همراه صدای ضبط‌شده‌ی خویش، درس‌گفتارهای هم‌زمانی ارائه می‌داد که یادآور فعالیت‌های کاباره‌ی ولتر بود. طرح او «ارائه‌ی هم‌زمان رخدادهای نامرتب» بود - موضع نظری‌ای که آشکارا از فعالیت‌های دادائیستی برگرفته شده بود. همچنین او در یک اجرای واحد در کالج بلک‌مانتین در تابستان سال ۱۹۵۲ [...] موفق شد عناصر بیانی گوناگونی را، از جمله اجرای محمل‌نیافته و نامتعیین در ساختاری قسمت‌بندی‌شده که از رابطه‌ی بیان‌گر تماشاگر- اجرا بهره می‌گرفت، با یک‌دیگر ترکیب کند.» (همان، ۷۳)

در این‌جا، مایکل کربی به اجرای رویداد بی‌عنوان اشاره دارد. در این اجرا، کیچ با دیوید تئودور پیانیست، جی واتس آهنگ‌ساز،

طرفیم. «می‌توان مقایسه‌ای میان تمهید سوررئالیستی برقراری پیوند میان تصاویر ناهم‌خوان به‌منظور خلق واقعیتی نو (همان مسئله‌ی معروف کت دولوتره آمون در مورد «امکانات بالقوه‌ی کنارهم‌قرارگیری یک چرخ خیاطی و یک چتر روی یک میز تشریح»)، و ارتباط میان قسمت‌های (از نظر منطقی) بی‌ارتباط یک هپنینگ برقرار کرد.» (کربی، ۱۳۹۶: ۸۱)

سوررئالیسم، با مطرح کردن صریح ناخودآگاه و رویا به‌مثابه ماده خام هنر، هرگونه نظریه منطقی پیشینی برای فرموله کردن چگونگی تولید هنری را زیر سوال برد و به جای آن، حکمرانی منطق تخیل را نشانده؛ چیزی که به نوعی مدت‌ها قبل، شیلر با «بازی آزاد»، آن را شناسانده بود. از سوی دیگر، «از سال ۱۹۳۸ نمایشگاه‌های سوررئالیستی عمده معمولاً به کارهای محیطی واحد یا چندگانه‌ای بدل شده‌اند» (همان، ۸۲). مارسل دوشان، نمایشگاه/اجراهایی را - که یادآور تجربه‌های نمایشگاهی دادائیسیت‌ها بود - در سال ۱۹۳۸ در فرانسه و نمایشگاه سوررئالیستی سال ۱۹۴۲ را در نیویورک، و در ۱۹۴۷ و نیز در اوایل دهه ۱۹۶۰ در پاریس برگزار کرد. با این توضیحات، می‌توان خط سیر روشنی را از تئاتر رومانتیک، اپرای واگنر، اجراهای دادائیسیتی و سوررئالیستی، تا اولین هپنینگ در نیویورک و پرفورمنس‌های آوانگارد نیمه دوم قرن بیستم تشخیص داد.

آن‌ها را حل کرد. هنرهای اواخر قرن بیستم این فرایند را به اوج خود سوق داده‌اند. ما درباره‌ی اجراسازی رادیکالی از هنرها صحبت می‌کنیم که در آن هنرمندان شروع به طرح آثارشان به‌عنوان «رویدادها»^{۴۱} (و بدین‌صورت، به‌عنوان اجراها) کردند. در هنرهای بصری، اجرایی بودن به تسلط بر نقاشی کنشی و هنر بدنی^{۴۲} اهتمام ورزید. [...] هنرمندان خود را - در عمل نقاشی، یا در نمایش بدن‌هایشان - در مقابل تماشاگران نشان دادند؛ یا این که مشاهده‌گر، در حالی که ملاقات‌کننده‌های دیگر در حال تماشا بودند، برای حرکت به اطراف و تعامل با آثار نمایشی، به چالش کشیده‌شد. دیدار از یک نمایشگاه تبدیل به شرکت در اجرا شد.» (همان، ۱۷۲)

سوررئالیسم نیز به همین منوال بر اجراها اثر گذاشت و تخیل را - که رومانتیسیسم آرزوی رهایی‌اش را در سر می‌پروراند - به ماده خام اجراها تبدیل کرد. در وهله نخست، ایده نوشتن خودبه‌خودی، خود یکی از تکنیک‌هایی است که بر خود فرایند نوشتن تأکید می‌گذارد: با نوشتن خودبه‌خودی، مسأله نوشتن به لحظه فرایند نوشتن معطوف می‌گردد. چیزی از پیش وجود ندارد، بلکه نویسنده به محض قلم به دست گرفتن، باید تخیل را به نوشتن درآورد. گویی در این‌جا با اجرایی شدن تخیل، و نیز اجرایی شدن نوشتن

نتیجه‌گیری

لذا تابعیت آن از قوانین درونی خودش (خودآیینی هنر)، از چارچوب‌های ضروری خویش استعلا می‌یابد. زیبایی‌شناسی رومانتیک ادعا می‌کرد که عرصه هنر، عرصه تحقق بازی آزاد است و تنها در این بازی آزاد است که به شکلی عینی می‌توانیم جایگزین شدن حکومت آزادی - و متعاقباً حکومت اخلاق - را به جای حکومت ضرورت تجربه کنیم. از این رو، زیبایی‌شناسی، تربیت آزادی سیاسی را به عهده می‌گیرد و آن را - که اساساً امری آرمانی است - به فرمی مادی و در قالبی انضمامی تحقق می‌بخشد.

در پی آن، رفته‌رفته هنرها از تابعیت نعل‌به‌نعل نظریه‌های دگماتیکی که چگونگی هنرپردازی را فرموله کرده بودند، روی برتافتند و بر آن شدند تا بازی آزاد تخیل و ماده را به نمایش گذارند. کنش هنری، اهمیتی بیش از نظریه یافت؛ یا به بیانی دیگر، نظریه، پسین بر کنش شد. اثر هنری، قوانین خود را دیگر در دگم‌های بیرونی نمی‌یابد، بلکه جهان خود اثر، قوانین مستقل خود را می‌گذارد. اکسپرسیونیسم، به معنای اکسپرشن و بیانگری سوژه، روح قالب تمام جنبش‌ها در تمام هنرها شد تا با شدت‌بخشیدن به کنش، بر آن تأکید گذارد.

مسیر آوانگاردیسم قرن بیستمی را، آن‌گونه که ادعا کردیم، باید در پرتو نظریه زیبایی‌شناسی رومانتیک در نظر بگیریم. بیان کردیم که چگونه شناخت‌شناسی مدرن، توجه خود را از شناخت چیزها آن‌گونه که هستند، به شناخت چیزها آن‌گونه که ما درک می‌کنیم، یعنی به مثابه ابژه، معطوف کرد. ابژه‌ها در نسبت‌های ضروری‌ای که فیزیک مدرن، ضرورت آنها را نشان می‌داد قرار داشتند و بدین صورت، مسأله اخلاق در پی زیر سوال رفتن آزادی، بحرانی شد. کانت، عرصه شناخت را به مثابه عرصه ضروری ابژه‌ها پذیرفت، اما عرصه عمل (اخلاق) را عرصه آزادی خود چیزها معرفی کرد؛ یعنی تنها در عمل آزاد است که با چیزها آن‌گونه که هستند - و نه ابژه‌ها که تنها در ضرورت ریاضیاتی و فیزیکی خود به فهم ما درمی‌آیند - ارتباط می‌یابیم. استتیک رومانتیک، در همین نقطه تولد یافت: کانت، دیالکتیک این آزادی و ضرورت را به قلمرو سومی، یعنی عرصه استتیک، سپرد. عرصه استتیک، عرصه بازی آزاد ماده انضمامی با تخیل آزاد است؛ عرصه‌ای است که آزادی را به نحو انضمامی و در فرم‌های ضروری مادی متعین می‌کند و از سوی دیگر، ماده به واسطه عمل آزاد هنرمند و نیز آزادی خود هنر از قوانین بیرونی‌اش و

پی‌نوشت

1. Fischer-Lichte
2. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics
3. Vercellone
4. Beyond Beauty
5. Kuspit
6. The Cult of the Avant-Garde Artist
۷. جا دارد به این مطلب اشاره کنیم که در این پژوهش، هر جا که از لفظ آوانگارد استفاده شده، مقصود، اشاره به آوانگاردیسم‌هایی است که در قرن بیستم تحت این واژه صورت‌بندی شده‌اند، نه هر اجرای پیشرو و رادیکالی که طبعاً در هر دوره تاریخی‌ای به آنها برمی‌خوریم.
8. Subject
9. Object
10. Extension
11. Epistemologic
12. Principle of Sufficient Reason
13. Innate Ideas
14. A Priori
15. Understanding
16. Noumenon
۱۷. Phenomenon
18. Utilitarianism
19. Posteriori
20. Self-Determination
21. Autonomy
۲۲. فیشته، تا آن‌جا پیش می‌رود که از سوژه کانتی - که صرفاً حاصل وحدت ساختاری آگاهی است - به عقب‌تر حرکت کند تا به یک من مطلق برسد که چیزی جز کنش محض نیست. این من مطلق - که به آگاهی من در نمی‌آید چرا که اساساً خودش واضع این آگاهی است - همه آن چیزی است که در قلمرو شیء فی نفسه (نومن) وجود دارد. به عبارت دیگر، در آغاز کنش است، کنش محض یک من، که خود من را برمی‌نهد. آن من ابتدایی که کنش محض است، به ادراک در نمی‌آید، چرا که فرایند و کنش است و اصلاً کنشی است که منی را برمی‌نهد که آگاهی (آگاهی یا همان سوژه کانتی) است. این من ثانویه است که می‌تواند بشناسد، و بر آن پدیدارها می‌تابند و فهم این من از آنها، قلمرو شناخت علم (عرصه ضرورت) را برمی‌سازد. حال آن‌که آن من اولین، از آن‌جا که کنش محض و در نتیجه، عمل اراده است، آزادانه خود را - یعنی من (من ثانوی‌ای که به شناخت درمی‌آید) - برنهاده است و از این رو، منی است که به عرصه آزادی تعلق دارد. بنابراین، در آغاز، کنش، اراده و آزادی است. «بدین‌قرار، [...] فلسفه از [...] کردوکار می‌آغازد؛ یعنی از کنش‌گری محضی که مستلزم هیچ ابژه‌ای نیست بلکه خود، آن ابژه را فرامی‌آورد» (فیشته، ۱۳۹۵، ۱۰۴).
۲۳. از آن‌جا که Aesthetics در خود، معنایی فراتر از «زیبایی‌شناسی» دارد و اساساً «حسیات» را دربردارد، ترجیح دادم از خود واژه استتیک استفاده بپریم. Aesthetics را می‌توان به طور عام، فرم‌های ناب دریافت یا ادراک (Pure Forms of Perception) تعریف کرد.
24. Play
25. Liminal
۲۶. از این‌جاست که نظریه پسین بر خود فرایند تولید هنری می‌شود.
27. Determined
۲۸. درست همان‌طور که - مثلاً - هندسه‌دان می‌کوشد تا به نظریه

اما تأکید بر کنش هنری، به معنای آن است که اثر، به خود فرایند به اجرا درآمدنش ارجاع دهد. از این رو، نهایتاً فرایند تولید هنری جایگزین محصول نهایی گشت که آن را «اجرای شدن» هنرها نامیدیم. ۴۳ در خود هنرهای اجرایی (از قبیل تئاتر و اپرا)، تأکید بر اجرا به مثابه وجودی مستقل صورت گرفت و بنابراین، پروبلماتیک هنر رومانتیک، زهدان تولد «تئاتریکالیت» است. هنر پس از رومانتیک‌ها نیز با تئاتریکالیت و تئاتریکال کردن هنرها، موضع رادیکال خود را اتخاذ کرد. اجرا، حیات مستقلی یافت و این استقلال اجرا، به خروج از قالب‌ها و مکان‌های از پیش تعیین‌شده نهاد هنر منتهی گشت؛ اتفاقی که با واگنر و ماکس راینهارت شروع شد و با آوانگارد‌های قرن بیستمی به نتیجه منطقی خود رسید. تئاتریکالیت و این اجرایی شدن رادیکال، نخستین آوانگاردیسم‌های قرن بیستم را شکل دادند.

برای تکمیل بحث خود جا دارد از ایده شکر از استقلال چنین اجرایی یاد کنیم. شکر از واژه «واقعیه‌ها» ۴۴ برای اشاره به چنین اجراهای آوانگارد معاصری که در آن کنش (Act) به مثابه هم وسیله و هم خود هدف غایی اجرا صورت می‌گیرد، استفاده می‌کند. مراد شکر، نوعی رویداد اجرایی است که در آن، چیزی به واقع اتفاق می‌افتد و دگرگونی یا استحاله یا تغییر و تحول حقیقتاً به وقوع می‌پیوندد (نه این که صرفاً بازنمایی گردد یا نمایش داده شود).

«هنر آوانگارد، از فوتوریست‌های ایتالیایی، دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها تا هنرمندان هنر خاکی ۴۵ و هپنینگ‌ها، معرف ایده‌ای است که بر اساس آن هنر شیوه‌ای برای تقلید از واقعیت یا بیان حالات و روحیات نیست. در قلب آن [...] ایده‌ی ساده اما یکسر انقلابی هنر به مثابه‌ی رویداد - به مثابه‌ی «واقعیه» - قرار دارد.» (شکر، ۱۳۹۴، ۷۹)

هنر بر آن است که واقعیت را به اجرا درآورد، واقعیتی که تقلید از چیزی نیست بلکه خود به طور منحصر به فرد، در لحظه اجرا تحقق یافته است. این همان قدرت اجرایی‌ای است که فیشرلیشته از آن تحت عنوان «قدرت دگرگون‌کننده اجرا» ۴۶ نام می‌برد. در این لحظه که اجرای تئاتریکال رادیکال‌ترین صورت‌بندی ممکن خود را به دست آورده است - یعنی اجرای تئاتریکال به مثابه واقعیتی که در لحظه در حال خلق است، و کنش هنری به مثابه واقعیت - آیا شاهد تحقق ایده رومانتیک‌ها از فعالیت و کنش هنری به مثابه تحقق آزادی، یا تجربه استتیک به مثابه عرصه انضمامی آزادی راستین سیاسی نیستیم؟ در این صورت‌بندی، هنر، نه تقلیدی از زندگی، بلکه خود زندگی و تولید زندگی است.

37. Action Painting

۳۸. تأکید از نگارنده پژوهش حاضر است.

۳۹. His Master's Voice (کمپانی تجاری موسیقی)

۴۰. Prepared Piano (پیانویی که با قراردادن پیچ و گیره در داخل سیم‌های پیانو، دستکاری شده است)

41. Events

42. Body Art

۴۳. این اجرایی شدن، صرفاً به اولویت اجرای اثر (فرایند تولید) به جای محصول نهایی محدود نمی‌شود؛ بلکه مسأله این جاست که حتی محصول نهایی نیز فرمی می‌یابد که ارجاع‌دهنده به فرایند تولیدش باشد.

44. Actuals

45. Earth Art

46. Transformative Power of Performance

منابع

اسپینوزا، بندیکت. (۱۳۹۴). اخلاق. ترجمه محسن جهانگیری. چاپ هفتم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی. اینگلتون، تری. (۱۳۹۸). ایدئولوژی زیبایی‌شناسی. ترجمه مجید اخگر. تهران: نشر بیدگل.

برمن، مارشال. (۱۳۹۲). تجربه‌ی مدرنیته. ترجمه مراد فرهادپور. چاپ هشتم. تهران: انتشارات طرح نو.

بنت، زی. (۱۳۹۱). تاریخ موسیقی غرب. ترجمه پیام روشن. چاپ سوم، تهران: موسسه‌ی فرهنگی - هنری ماهور.

بورگر، پیتر. (۱۳۸۴). نظریه هنر آوانگارد. ترجمه مجید اخگر. چاپ دوم، تهران: انتشارات مینوی خرد.

دومان، پل. (۱۳۸۷). «کلیات: نشانه و نماد در زیبایی‌شناسی هگل». ترجمه علی مهابادی عامری. نشریه‌ی زیباشناخت (هنر و معماری)، شماره ۱۹، ۱۴۹-۱۶۵.

شکنر، ریچارد. (۱۳۹۴). نظریه‌ی اجرا. ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، چاپ سوم، تهران: انتشارات سمت.

شیلر، یوهان کریستف فریدریش. (۱۳۸۵). آزادی و دولت فرزاندگی: نامه‌هایی در تربیت زیباشناختی انسان. ترجمه محمود عبادیان. تهران: نشر اختران.

فیشته، یوهان گوتلیب. (۱۳۹۵). بنیاد آموزه‌ی فراگیر دانش. ترجمه سیدمسعود حسینی. تهران: انتشارات حکمت.

فیشرلیشته، اریکا. (۱۳۹۷). مطالعات تئاتر و اجرا. ترجمه شیرین بزرگمهر و سحر مشکین‌قلم. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

فیشرلیخت، اریکا. (۱۳۹۸). «سیاست‌های تملک فضا». ترجمه مهسا شیدانی. در دفتر مطالعات تئاتر ۱ (مجموعه مقالات)، به کوشش رضا سرور و بهزاد آقاجمالی. تهران: انتشارات نمایش.

کاسیرر، ارنست. (۱۳۸۹). فلسفه‌ی روشنگری. ترجمه یدالله موقن. چاپ سوم، تهران: انتشارات نیلوفر.

کانت، ایمانوئل. (۱۳۸۴). تمهیدات. ترجمه غلام‌علی حداد عادل. چاپ سوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

----- (۱۳۹۴). بنیاد مابعدالطبیعه‌ی اخلاق. ترجمه حمید

عمومی متحنی‌ها برسد، بوالو نیز در هنر شاعری می‌کوشد تا به یک نظریه‌ی عمومی درباره‌ی انواع شعر دست یابد. بوالو می‌خواهد تا در غنا و گوناگونی فرم‌های بالفعل موجود، فرم «ممکن» را کشف کند، درست همان‌گونه که ریاضی‌دان می‌خواهد تا دایره و بیضی و سهمی را در «مکان» آنان یعنی در قانون سازنده‌ای که بتوان این شکل‌ها را در آن قانون مستقر کرد و از طریق آن، آن شکل‌ها را به دست آورد بشناسد.

۲۹. گرچه آن‌طور که اشاره کردیم، خود فلسفه به صرافت صورت‌بندی این چرخش از شناخت نظری به اراده‌ی عملی پرداخت. تا آن‌جا که در نمونه‌ی فیشته، اراده‌ی عملی، واضع شناخت نظری است. صورت‌بندی دیگر، صورت‌بندی هگل است که با ابداع ماشین «دیالکتیک» بر آن شد تا این پارادوکس را به واسطه‌ی آن رفع کند. هگل در عقل در تاریخ چنین می‌گوید که هر ظهور رفتار و هنجار عملی‌ای، تجلی عقلانیت آن گروه است؛ شکافی میان اندیشه و عمل نیست که ابتدا عقلانیتی باشد و بعداً اعمال از روی آن صورت پذیرند. این‌جا با دیالکتیک نظر و عمل طرفیم که پیش‌برنده‌ی تاریخ برای ظهور عقلانیت کل - که همانا آزادی باشد - است. کار فیلسوف از این رو، اساساً صورت‌بندی مفهومی آن عقلی است که در رفتار ظاهر شده است. لذا فلسفه برای هگل، از زیست عملی برمی‌آید. حتی کارل مارکس هم ایده‌ی کار به مثابه منشأ ارزش را به نوعی از ایده‌ی کانتی اراده‌ی آزادی که با عمل خود، قانون را وضع می‌کند و لذا منشأ ارزش است وام می‌گیرد. هرچه تولید افزایش یابد، اراده و آزادی است که دارد محقق می‌شود. ماکس وبر هم در اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری، پروتستان‌تیسیم را - که عمل را منشأ خلق ارزش مسیحی می‌داند - آفریننده‌ی سرمایه‌داری می‌بیند (و فراموش نکنیم کانت، پروتستان بود)، که بر آن است تا طبیعت را انسانی کند، یا به بیان دیگر، طبیعت را از نو خلق کند، اما این بار واجد ارزش انسانی. هم‌چنین، جهش ایمانی کیرکگور را می‌توان در امتداد همین بحث درک کرد: ایمان، جهش از قلمرو اراده به قلمرو شناخت نومن است. در کل، می‌توان مسأله‌ی اصلی ایدئالیسم آلمانی و رومانیک‌های جوان، و نیز سپس هگلی‌های جوان، را رسیدن به حل دیالکتیکی این دوگانه دید؛ آنها در بستر ایدئالیسم و اینها در بستر ماتریالیسم.

30. Development

31. Theatricality

32. Total Work of Art

۳۳. Atonal «نگامی که درباره‌ی تنالیت‌های یک قطعه‌ی موسیقی صحبت می‌کنیم، منظورمان گام آن قطعه است. مثلاً در موسیقی‌ای که در دو ماژور نوشته شده‌است، گوش کشش شدیدی را به سمت مهم‌ترین نت گام: نت تونیک دو احساس می‌کند. مهم‌ترین نت پس از آن، نت دُمینات، سُل است. برخی آهنگسازان قرن بیستم به تجربه‌ی تکنیک پلی‌تنالیت‌ها پرداختند - نگاشتن موسیقی در دو یا چندگام به‌طور هم‌زمان [...] آتنالیت‌ها به معنای غیبت کامل تنالیت‌ها یا گام است. موسیقی آتنال از هرگام یا مدی پرهیز دارد و از تمام دوازده نت گام کروماتیک آزادانه استفاده می‌کند. از آن‌جا که به همه‌ی دوازده نت ارزشی یک‌سان داده می‌شود، کششی به سمت نت مرکزی تونیک وجود ندارد. آتنالیت‌ها در واقع نتیجه‌ی منطقی گرایشی است که در دوره‌ی رومانیک آغاز شد. بعضی آهنگسازان (به‌طور خاص واگنر) از دیسکورد‌های کروماتیک آزادانه استفاده کردند - نت‌های خارج از گام را به کار گرفتند تا هارمونی‌ها را رنگ‌آمیزی کنند. در آن دوره از کروماتیسیم‌های فراوانی به همراه مدولاسیون‌های ناگهانی و مخاطره‌آمیز استفاده می‌شود. به‌گونه‌ای که لحظاتی در موسیقی وجود داشتند که شنونده در مورد گامی که موسیقی در آن نوشته شده بود، دچار تردید می‌شد» (بنت، ۱۳۹۱، ۱۰۹).

34. Happening

35. Polyphonic

۳۶. حاداعلی آن را در نقاشی رنسانس و تلاش‌های داوینچی شاهدیم.

عنایت و علی قمصری. چاپ دوم. تهران: انتشارات خوارزمی. کربی، مایکل. (۱۳۹۶). «هپنینگ». ترجمه مجید اخگر. در رویکردهایی به نظریه‌ی اجرا: مجموعه مقالات. به کوشش علی اکبر علیزاد. چاپ سوم. تهران: نشر بیدگل. گوته، یوهان ولفگانگ. (۱۳۹۶). فاوست. ترجمه سعید جوزی. تهران: نشر گل آذین. هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش. (۱۳۷۹). عقل در تاریخ. ترجمه حمید عنایت. تهران: انتشارات شفیعی. وبر، ماکس. (۱۳۹۷). اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری. ترجمه عبدالکریم رشیدیان و پریسا منوچهری کاشانی. چاپ هشتم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی. هیوم، دیوید. (۱۳۹۶). کاوشی در خصوص فهم بشر. ترجمه کاوه لاجوردی. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز. یانگ، جولیان. (۱۳۹۵). فلسفه‌ی تراژدی از افلاطون تا ژیزک. ترجمه حسن امیری آرا. تهران: نشر ققنوس.

Fisher-Lichte, Erica. (۲۰۰۸). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, translated by Saskya Iris Jain, USA: Routledge

Kuspit, Donald. (1993). *The Cult of the Avant-Garde Artist*. Cambridge University Press.