نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۳(۱۵۵)، ۱۵-۲۶ / اردیبهشت ۱۴۰۵
DOI: 10.22034/bagh.2025.540356.5874

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Presence of the Body in Installation Space: The Theatrical Encounter ”and Sensory Experience in Shirazeh Houshiary’s Installation “Breath
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

حضور بدن در فضای چیدمان: تلاقی تئاتری بودن و تجربهٔ حسی در چیدمان «نفس» شیرازهٔ هوشیاری

مجید اسدی فارسانی[1*] راضیه مختاری دهکردی[1]
۱. گروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۴ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۲/۰۱

چکیده
بیان مسئله: پژوهش حاضر به بررسی «چیدمان» به‌عنوان ژانر هنری و تأثیر آن بر تجربهٔ بیننده پرداخته است. تمرکز اصلی بر نحوهٔ تعامل بدن و فضا در مواجهه با اثر هنری است.
هدف پژوهش: مسئله محوری این است که چگونه چیدمان می‌تواند با ایجاد شرایطی خاص، حضور فیزیکی مخاطب را در فرایند دریافت اثر دخیل سازد.
روش پژوهش: این مطالعه با رویکرد کیفی و مبتنی بر مطالعهٔ موردی انجام شده است و چیدمان «نَفَس»اثر شیرازهٔ هوشیاری به‌عنوان نمونه مورد بررسی قرار گرفته است. تحلیل اثر از منظر ویژگی‌های بصری، صوتی و فضایی صورت گرفته تا ابعاد تجربی آن روشن شود.
نتیجه‌گیری: چیدمان «نفس» با ایجاد فضایی تاریک و محدود، بیننده را درگیر محیطی فراگیر ساخته که حس دیداری و شنیداری او را به سطحی درونی‌تر سوق می‌دهد. همچنین در این تجربه، بدن مخاطب به جزئی از اثر هنری بدل شده و «استقلال اثر» در برابر «تجربهٔ شخصی» مخاطب به چالش کشیده شده است. نتایج نشان داد چیدمان «نفس» از یک‌سو مفهوم «تئاتری بودن» را به‌عنوان مؤلفه‌ای محوری در هنر معاصر تأیید می‌کند، و از سوی دیگر تحولی بنیادین در درک رابطهٔ میان هنر، فضا و بدن به وجود می‌آورد. این اثر نمونه‌ای از تجربه‌ای (غوطه‌ورکننده و تحول‌آفرین) است که تعامل مخاطب با فضا و زمان را بازتعریف می‌کند.
واژگان کلیدی: *چیدمان، بدن، تجربهٔ حسی، شیرازهٔ هوشیاری، چیدمان «نفس».*

مقدمه
هنر چیدمان، به‌عنوان یک ژانر هنری پویا و تأثیرگذار، در دهه‌های اخیر به‌طور چشمگیری موردتوجه قرارگرفته است. این هنر، با شکستن مرزهای سنتی بین اثر هنری و فضای نمایش، تجربه‌ای فراگیر و چند حسی را برای مخاطب فراهم می‌کند. در قلب این تجربه، بدن انسان به‌مانند عنصری فعال و جزئی از اثر هنری مطرح می‌شود. درک فضا و تجربهٔ آن همواره با حضور و حرکت بدن در تعامل است. بدن انسانی نه‌تنها به‌عنوان یک عنصر فیزیکی در فضا عمل می‌کند، بلکه تجربهٔ حسی، شناختی و ادراکی ما از محیط را نیز شکل می‌دهد. در هنر معاصر، به‌ویژه در چیدمان، این تعامل میان بدن و فضا به یکی از مباحث کلیدی تبدیل‌شده است.

*نویسندهٔ مسئول: majid.asadi@sku.ac.ir ،۰۹۱۳۴۸۳۹۵۸۹

چیدمان‌های به‌دلیل بهره‌گیری از ترکیب عناصر بصری، صوتی، حرکتی و فیزیکی، تجربه‌ای غنی و چندلایه برای بیننده ایجاد می‌کنند که فراتر از یک مواجهه صرفاً بصری است و مخاطب را به درگیری حسی و ذهنی عمیق‌تری فرامی‌خواند. در این پژوهش، تأثیر چیدمان بر تجربهٔ بیننده با تمرکز برچیدمان «نفس» «شیرازهٔ هوشیاری» بررسی شد. این مجموعه با به‌کارگیری تکنیک‌های مختلف چیدمان، نور، صدا و حرکت، بستری برای درک جدیدی از تعامل بدن و فضا فراهم می‌آورد. پرسش اصلی این پژوهش این است که چگونه چیدمان «نفس» بر تجربهٔ بدن‌مند بیننده تأثیر می‌گذارند و چگونه ویژگی‌های فضا، ساختار و عناصر حسی چیدمان، درک و واکنش مخاطب را شکل می‌دهد. هدف این مطالعه، تحلیل چگونگی تأثیر چیدمآنهای چندرسانه‌ای بر تجربهٔ بیننده از طریق روش مطالعه موردی است.

به این منظور، ابتدا مبانی نظری مرتبط با بدن در فضا و تجربهٔ بیننده بررسی‌شده، سپس ویژگی‌های چیدمان «نفس» هوشیاری تحلیل می‌شود. این پژوهش با ارائه یافته‌هایی درزمینهٔ تعامل بدن، فضا و چیدمان، می‌تواند به درک عمیق‌تر از نحوهٔ تأثیرگذاری چیدمآنهای هنری بر مخاطب و نیز طراحی تجربیات فضایی مؤثرتر کمک کند.

روش پژوهش

این پژوهش با به‌کارگیری روش‌شناسی کیفی و به‌طور خاص مطالعهٔ موردی با رویکرد تحلیل محتوا، به بررسی تأثیر چیدمان «نفس» اثر شیرازهٔ هوشیاری بر تجربهٔ بیننده می‌پردازد. در گام نخست، مبانی نظری مرتبط با مفاهیم چیدمان، حضور بدن در فضا و تجربهٔ بیننده بررسی شد تا چارچوب نظری لازم برای تحلیل فراهم شود. در این راستا، مفهوم «تئاتری‌بودن» مایکل فراید به‌عنوان یکی از محورهای اصلی تحلیل تبیین می‌شود. سپس، ویژگی‌های حسی و زیبایی‌شناختی چیدمان «نفس» از طریق روش اسنادی و با استناد به مصاحبه‌های خود هنرمند تحلیل می‌شود. این مرحله به درک چگونگی تأثیرگذاری عناصر حسی و مفهومی اثر بر تجربهٔ حسی و شناختی مخاطب کمک می‌کند. درنهایت، داده‌های گردآوری‌شده با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌گیرند تا ارتباط بین عناصر چیدمان و تجربهٔ مخاطب به‌طور جامع بررسی شود.

پیشینهٔ پژوهش

هرچند پژوهش‌های گوناگونی به بررسی چیدمان پرداخته‌اند، اما تاکنون پژوهشی که به‌طور مستقیم به آثار شیرازهٔ هوشیاری و یا چگونگی حضور بدن در فضای چیدمان باشد کمتر موردتوجه قرارگرفته است. کوناپفل و همکاران در مقالهٔ « نقش بدن در تجربهٔ هنر اینستالیشن: مطالعهٔ موردی تجربیات بدنی، عاطفی و دگرگون‌کننده بازدیدکنندگان در «در مدار» توماس ساراچنو (۲۰۲۳) با استفاده از پرسشنامه‌های خودگزارشی و تحلیل‌های کمّی و کیفی، تجربیات بدنی بازدیدکنندگان (۲۳۰ نفر) از اثر «در مدار» توماس ساراسنو را بررسی کردند. نتایج نشان داد که آگاهی بدنی، به‌ویژه در حوزه‌های «حس عمقی» (مانند آگاهی از تعادل، حرکت و وزن) و تجربیات «آشفته‌ساز» (مانند احساس ناراحتی، تحت نظر بودن یا لرز)، نقش تعیین‌کننده‌ای در ارزیابی هنر و تجربیات دگرگون‌ساز ایفا می‌کند. تحلیل شبکه‌ای داده‌ها نیز چهار خوشه اصلی از تجربیات بدنی را شناسایی کرد: «درون‌بینی»، «حضور»، «آشفتگی» و «حس عمقی». این یافته‌ها نشان می‌دهد که تجربیات بدنی نه‌تنها بخشی جدایی‌ناپذیر از تجربهٔ هنر چیدمان هستند، بلکه می‌توانند به ایجاد حالات عاطفی عمیق و حتی دگرگونی‌های شخصیتی در بازدیدکنندگان منجر شوند. یکی دیگر از منابع کلیدی در این زمینه، کتاب «پرفورمنس آرت: از فوتوریسم تا امروز» نوشته رزلی گلدبرگ[1] است که نخستین بار در سال ۱۹۷۹ منتشرشده است. گلدبرگ در این اثر به بررسی نقش بدن در هنرهای اجرایی و چیدمان پرداخته و نشان می‌دهد که چگونه بدن به‌عنوان رسانه‌ای برای بیان مفاهیم هنری و تعامل با مخاطب مورداستفاده قرارگرفته است. این کتاب به‌طور خاص به تلاقی تئاتر و هنرهای تجسمی در آثار هنرمندانی چون مارینا آبراموویچ[2] و یوکو اونو[3] پرداخته است. تحلیل‌های ارائه‌شده در این کتاب می‌تواند به‌عنوان پیشینه‌ای برای بررسی چیدمان شیرازهٔ هوشیاری و نقش بدن در آن مورداستفاده قرار گیرد. در مقایسه با پژوهش‌های پیشین، مقالهٔ حاضر به‌طور خاص به بررسی حضور بدن در چیدمان «نفس» شیرازهٔ هوشیاری و تلاقی آن با تئاتری بودن و تجربهٔ حسی می‌پردازد. درحالی‌که پژوهش‌های پیشین بیشتر بر نقش بدن در چیدمآنهای هنری و تعامل آن با مخاطب متمرکز بوده‌اند، این پژوهش به تحلیل نحوهٔ حضور بدن در فضای چیدمان و تعامل آن با مخاطب به‌عنوان بخشی از فرایند هنری می‌پردازد. این رویکرد، تفاوت اصلی پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین را تشکیل می‌دهد و به درک عمیق‌تری از نقش بدن در هنر معاصر و ارتباط آن با تجربهٔ حسی و تئاتری بودن منجر می‌شود.

مبانی نظری

• چیدمان به‌مثابهٔ ژانر هنری: مطالعه‌ای در باب تحولات تاریخی و ایدئولوژیک

چیدمان به‌عنوان یک ژانر هنری، تجربه‌ای منحصربه‌فرد از فضا را برای بیننده رقم می‌زند. درحالی‌که نقاشی و مجسمه‌سازی، بیننده را در موقعیتی جدا از اثر قرار می‌دهند، چیدمان، بیننده را در فضای اثر هنری قرار داده و او را احاطه می‌کند. این امر، بیننده را به یک شرکت‌کنندهٔ جسمانی درصحنه اثر تبدیل می‌کند. به تعبیر جنیفر لیخت، کیوریتور آمریکایی، «حضور انسان و ادراک زمینهٔ فضایی به مواد تبدیل‌شده‌اند...» (Licht, 1969, 13). این ایده که ادراک فضایی بخشی جدایی‌ناپذیر از تجربهٔ چیدمان است، توسط رزلی گلدبرگ، مورخ اجرا، نیز مورد تأکید قرارگرفته است. گلدبرگ استدلال می‌کند که فضای گالری دیگر صرفاً ظرفی خنثی برای نمایش اشیاء نیست، بلکه به «مکانی برای تجربهٔ تجربه[3]» تبدیل‌شده

است (Goldberg, 1975, 134). یکی از ایده‌های اصلی این مقاله این است که هنر چیدمان هم از طریق شیوه‌های هنری جدید و هم از طریق تغییرات عمیق در بحث‌های مبتنی‌بر ایدئولوژی هنر و نظریهٔ هنر، به‌عنوان یک ژانر تثبیت‌شده است. ازاین‌رو، تعریف نگارندگان از اصطلاح چیدمان شامل یک عمل هنری و یک ساختار معنایی زبانی - یک گفتمان - است. اظهارات لیخت و گلدبرگ نشان می‌دهد که اکثریت کسانی که تلاش کرده‌اند چیدمان را تعریف کنند، لازم دیده‌اند که نه‌تنها چیدمان را مانند یک شیء، یک موجود مستقل و مادی، بلکه همچنین بیننده و محیط اطراف را در آن تعریف کنند. اثر و بیننده، سوژه و شیء، به‌عنوان ابعاد وابسته به یکدیگر مرتبط با موقعیتی که حضور بیننده درون اثر و اطراف اثر آغاز می‌کند، مرتبط می‌شوند. به‌این‌ترتیب، هنر چیدمان به شیوه‌ای کاملاً متفاوت ازآنچه نمایندگان مدرنیسم بیان کرده‌اند، بیان می‌شود. داگلاس کریمپ، مورخ هنر آمریکایی، این تفاوت را به‌درستی در رابطه با پیشرو چیدمان، مینیمالیسم، خلاصه کرده است: «هر نوع رابطه‌ای که اکنون باید درک می‌شد، مشروط به حرکت زمانی بیننده در فضایی مشترک با شیء بود. بنابراین اثر متعلق به محل خود بود؛ اگر محل آن تغییر می‌کرد، رابطهٔ متقابل شیء، زمینه و بیننده نیز تغییر می‌کرد. چنین تغییر جهت تجربهٔ ادراکی هنر، بیننده را درواقع موضوع اثر قرار داد، درحالی‌که تحت سلطهٔ ایده‌آلیسم مدرن، این موقعیت ممتاز درنهایت به هنرمند، تنها تولیدکنندهٔ روابط شکل‌دهندهٔ اثر هنری، منتقل می‌شد.» (Crimp, 1993, 154).

موضوع این پژوهش دقیقاً همین بیان چیدمان به‌مثابهٔ یک ژانر و به‌عنوان یک نشانگر برای انشعاب تاریخی و ایدئولوژیک است. تبیین چیدمان براساس روشی است که تحلیل گفتمان و متنی را بامطالعه تاریخ خود مفهوم چیدمان ترکیب می‌کند. این مطالعه همچنین شامل اصطلاحات مرتبط نزدیک مانند مجسمه‌سازی جدید و محیط‌زیست است. پس از توضیح مختصری در مورد اینکه این مقاله قصد دارد چگونه تحلیل گفتمان را بررسی می‌کند، ظهور تاریخی گفتمان چیدمان شرح داده خواهد شد. پس‌ازآن، ویژگی‌های نسبت داده‌شده به چیدمان شناسایی می‌شوند و نقش گفتمان چیدمان در برخورد با مدرنیسمی که در حدود سال ۱۹۶۰ به یک سنت کاملاً نهادینه‌شده تبدیل‌شده بود، به‌طوری‌که هنرمندان جوان و تجربی احساس می‌کردند که باید با هر وسیله ممکن به مفهوم هنر آن حمله کنند، مشخص می‌شود.

- **تحلیل گفتمان هنر چیدمان**

در این پژوهش، از اصطلاح «گفتمان» یک مفهوم تحلیلی است و ابزاری برای بررسی چگونگی تلقی هنر چیدمان استفاده می‌شود. دامنهٔ گفتمانی، همانند سایر تحلیل‌های گفتمانی، توسط مفسر تعریف می‌شود. بااین‌حال، تلاش می‌شود تا این مرزگذاری برای دیگران نیز معقول باشد. گفتمآنهای واقعی فاقد مرزهای مشخص هستند و با الگوهای پویای تعیین و محدود کردن معنایی که نشان می‌دهند، تعریف می‌شوند. به‌دلیل مرتبط بودن و تغییرپذیر بودن مرزهای آنها، تعیین دقیق این مرزها دشوار است (Jorgensen & Phillips, 2002, 143- 44). در این تحلیل، عناصری از تحلیل گفتمان انتقادی مبتنی‌بر مارکسیسم اقتباس‌شده است، اما بدون پذیرش جاه‌طلبی‌های آن مبنی‌بر کمک تحلیل گفتمان به تغییر اجتماعی. به نظر می‌رسد چنین جاه‌طلبی از طریق تحلیل هنرهای تجسمی قابل تحقق نیست؛ زیرا موقعیت هنرها در رابطه با فرایندهای اصلی اجتماعی، سیاسی و اقتصادی بسیار حاشیه‌ای است. اهداف این پژوهش بیشتر با اهداف محققان تحلیل گفتمان، مانند آلن سیکولا و جفری بچن، همسو است که الگوهای موجود در معانی نسبت داده‌شده به یک رسانهٔ خاص - عکاسی - در یک زمینهٔ تاریخی خاص را بررسی و بحث کرده‌اند (Sekula, 1993, 107).

مفهوم «نظم گفتمان» از تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف اقتباس شده است(Fairclough, 1971, 44-45). نظم گفتمان، مجموع انواع گفتمان مورداستفاده در یک حوزهٔ اجتماعی یا نهاد اجتماعی - مانند نهاد هنر یا تئاتر - را نشان می‌دهد. بنابراین، این مفهوم به تعداد مشخصی از گفتمان‌های فعال در یک حوزه اشاره دارد. نظم گفتمان «سیستمی است به این معنا که هم‌شکل می‌دهد و هم توسط موارد خاص استفاده از زبان شکل می‌گیرد. بنابراین هم ساختار و هم عمل است» (Jørgensen & Phillips, 2002, 72). استفاده از گفتمان‌ها توسط نظم گفتمان کنترل می‌شود، زیرا گفتمان‌ها و ژانرهایی را که برای استفاده در دسترس هستند، تشکیل می‌دهد. بنابراین، محدودیت‌هایی را برای آنچه می‌توان گفت و آنچه می‌توان دید تعیین می‌کند، زیرا دسترسی به پدیده‌های بصری و شکل‌دهی آنها همیشه از طریق گفتمان‌ها میانجی‌گری می‌شود. درعین‌حال، کاربران زبان این پتانسیل رادارند که با استفاده و ترکیب گفتمان‌ها و ژانرها به روش‌های جدید یا با استفاده از گفتمان‌ها و ژانرهایی که متعلق به نظم گفتمان دیگری هستند، بر نظم گفتمان تأثیر بگذارند. به گفته فرکلاف ، روش ترکیبی میان گفتمانی، ابزاری مؤثر برای تغییر در گفتمان‌ها است (Chouliaraki & Fairclough, 2002, 49).

در تحلیل گفتمان انتقادی، گفتمان متشکل از بیان‌های

زبانی و همچنین بصری - ازجمله آنهایی که در سه بعد نمایش داده می‌شوند در نظر گرفته می‌شود. آثار هنری نه‌تنها دارای ویژگی حسی و مادی، بلکه دارای ویژگی نشانه‌شناختی و گفتمانی نیز هستند. چیدمان‌های فردی به‌عنوان مفصل‌بندی‌های تعیین‌شده گفتمانی دیده می‌شوند. چیدمان‌ها، مانند پدیده‌های فیزیکی و حسی وجود دارند، اما تنها از طریق گفتمان معنا می‌یابند. هر چیدمان، محتوای خود را از طریق ارتباطات خود با یک سیستم ضمنی از نشانه‌های گفتمانی پنهان ارتباط برقرار می‌کند. نهاد هنر، مانند یک حوزهٔ اجتماعی بانظم گفتمان خاص خود دیده می‌شود که از گفتمان‌هایی تشکیل‌شده است که هنرهای بصری و زیبایی‌شناسی را در تمام ابعاد عملی و نظری، نهادی و سیاسی خود بیان می‌کنند: نظم گفتمان هنر. گفتمان‌هایی بااهمیت مستقیم برای هنر چیدمان عبارتند از: گفتمان مجسمه‌سازی (مربوط به ماهیت، توسعه و مشکلات مجسمه‌سازی)، گفتمان زیبایی‌شناسی دریافت (که نقش و درک بیننده و همچنین سیاست بدن تماشاگر را تعریف می‌کند)، گفتمان انتقاد نهادی (که شامل انتقاد از تجاری‌سازی هنر و «مکعب سفید» زیبایی‌شناسی نمایشگاه مدرنیستی می‌شود، اما محدود به آن نیست)، گفتمان آوانگارد (که شامل ترویج بیان‌های هنری جدید، در رابطه با قدیمی‌تر و در رابطه با سنت - یعنی سیاست «جدید» - و همچنین بحث در مورد رابطهٔ بین آوانگارد تاریخی اوایل قرن بیستم و آنچه به‌اصطلاح نئو-آوانگارد پس از سال ۱۹۶۰ نامیده می‌شود)، گفتمان مدرنیستی (مربوط به توسعه و مفهوم مدرنیسم در هنر)، و درنهایت، شاخهٔ هنرهای بصری از گفتمان پست‌مدرنیستی (که ازجمله چیزهای دیگر، رابطهٔ بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را به‌عنوان یک رابطهٔ عمدتاً آنتاگونیستی و یک شکاف تاریخی بیان کرده است). هر یک از این گفتمان‌ها مفاهیمی مانند هنرمند، بیننده، اثر، شکل، محتوا، زمینه، موضوع و شیء را به شیوه خاصی تفسیر می‌کنند. با استفاده از اصطلاحی از نظریهٔ گفتمان ارنستو لاکلائو و شانتال موف، این مفاهیم می‌توانند به‌عنوان «نقاط گره‌ای» برچسب‌گذاری شوند، یعنی نشانه‌های ممتازی که سایر نشانه‌ها در گفتمان در اطراف آنها مرتب‌شده‌اند و از آنها معنای نسبی خود را به دست می‌آورند. در هر زنجیرهٔ نشانه‌گذاری، نقطهٔ گرهی مثل نقطهٔ لنگر عمل می‌کند که مجموعه‌ای کامل از نشانه‌ها را در کنار هم نگه می‌دارد. بر این اساس، نقاط گرهی همچنین این پتانسیل رادارند که با ظهور یک نقطه گرهی جدید و جابه‌جا کردن یا تغییر ساختار نظم گفتمان، یک بازسازی رادیکال از گفتمان موجود آغاز کنند. نقاط گرهی اساساً نشانه‌های خالی هستند که به گفته لاکلائو و موف، به‌عنوان نشانه‌های شناور عمل می‌کنند: «نشانه‌های شناور نشانه‌هایی هستند که گفتمان‌های مختلف تلاش می‌کنند به شیوهٔ خاص خود بامعنا سرمایه‌گذاری کنند. نقاط گرهی نشانه‌های شناور هستند، اما درحالی‌که اصطلاح «نقطه گرهی» به نقطه‌ای از تبلور در یک گفتمان خاص اشاره دارد، اصطلاح «نشانه شناور» متعلق به مبارزهٔ مداوم بین گفتمان‌های مختلف برای تثبیت معنای نشانه‌های مهم است. بنابراین «بدن» یک نقطهٔ گرهی در گفتمان پزشکی و یک نشانهٔ شناور در مبارزه بین گفتمان پزشکی و گفتمان درمان جایگزین است» (Jorgensen & Phillips, 2002, 28-29). به‌طور مشابه، «اثر» یک نقطهٔ گرهی در گفتمان مجسمه‌سازی است، اما یک نشانهٔ شناور در رابطه با رابطهٔ بین مجسمه‌سازی و گفتمان‌های آوانگارد و همان‌طور که خواهیم دید، همچنین در رابطه با رابطهٔ بین مجسمه‌سازی و چیدمان‌ها. همان‌طور که مارتا روزلر، هنرمند آمریکایی، اظهار کرده است، در ابتدا اصطلاح چیدمان نیز یکی از این نشانه‌های شناور بود که مردم برای تعریف آن تلاش می‌کردند (Rosler, 2001, 59). بنابراین می‌توان گفت در طول دهه‌های ۱۹۶۰ و ۷۰، گفتمان جدیدی از دل گفتمان مجسمه‌سازی ظهور کرد: گفتمان چیدمان. این گفتمان جدید، نه‌تنها به‌واسطهٔ شیوه‌های هنری نو، بلکه از طریق تغییرات بنیادین در مباحث ایدئولوژیک هنر و نظریهٔ هنر، به‌عنوان ژانری مستقل تثبیت شد. این امر نشانگر تحولی اساسی در نحوهٔ درک و تجربهٔ هنر بود. درحالی‌که گفتمان مجسمه‌سازی بر شیء هنری و فرم آن متمرکز بود، گفتمان چیدمان، بر تجربهٔ فضایی بیننده و تعامل او با اثر هنری تأکید داشت. به‌این‌ترتیب، چیدمان به عرصه‌ای برای تجربه‌های حسی و ادراکی نو تبدیل شد و نقش بیننده را از ناظر صرف به شرکت‌کننده‌ای فعال در اثر هنری ارتقا داد.

• نقد تئاتری بودن: مایکل فراید و گفتمان چیدمان

بهترین منبع برای درک اثر ایدئولوژیک گفتمان چیدمان، به‌طور خاص با چیدمان سروکار ندارد، بلکه با مجسمه‌سازی مینیمالیستی مرتبط است. یکی از پیش‌نیازهای نظری ضروری برای درک هنر چیدمان، مقالهٔ مایکل فراید با عنوان «هنر و شیءگرایی» است که در ژوئن ۱۹۶۷ در مجلهٔ «آرتفورم» منتشر شد (Fried, 1967, 12-23). تحلیل بینش‌مند و بسیار انتقادی فراید از مشارکت «تئاتری» بیننده در مجسمه‌سازی مینیمالیستی و زیر سؤال بردن خودمختاری اثر هنری، عناصر نظری اصلی را برای مفهوم رایج چیدمان ارائه کرد. این مفاهیم شامل تئاتری‌بودن، زمانی بودن، گنجاندن محیط و ایده‌های زیبایی‌شناسی

دریافت جدید در مورد نحوهٔ تعامل مخاطب با اثر هنری هستند. در طول سال‌ها، مفهوم تئاتری‌بودن فراید با گفتمان چیدمان جدایی‌ناپذیر شده است(ibid., 15).
منابعی که جولی ریس و مایکل آرچر به فراید ارجاع می‌دهند، از این نظر معمول هستند که اولاً، آنها تنها به استفادهٔ فراید از اصطلاح «تئاتری‌بودن» برای توصیف جنبه‌های نمایشی، زمانی و تعاملی مجسمه‌سازی مینیمالیستی توجه می‌کنند و ثانیاً، استدلال فراید را به‌گونه‌ای تغییر می‌دهند که جنبه‌های اجرایی مینیمالیسم و هنر چیدمان را مشروعیت بخشند، نه اینکه از آنها انتقاد کنند[۴] (Reiss, 1991, 45; Archer, 2000, 78).
درک آرچر و ریس از مفهوم تئاتری‌بودن فراید به‌خودی‌خود اشتباه نیست، اما محدود است. آنها به مخالفت بین مینیمالیسم و مدرنیسم پیشنهادی فراید علاقه‌ای ندارند، که در مقالهٔ «هنر و شیءگرایی» توسط مینیمالیست‌هایی مانند رابرت موریس و دونالد جاد از یک‌سو، و نقاشان میدانی رنگ آمریکایی و مجسمه‌ساز انگلیسی آنتونی کارو از سوی دیگر نشان داده می‌شود. بنابراین، آرچر و ریس ناخواسته عملکرد ایدئولوژیک مفهوم تئاتری‌بودن را نادیده گرفته‌اند (Fried, 1967, 18).
برای فراید، تئاتری‌بودن یک رابطهٔ خاص بین بیننده (سوژه) و اثر هنری (شیء) را نشان می‌دهد. این رابطه نیازمند حضور بیننده و موقعیتی با مدت‌زمان مشخص برای تکامل رابطه است. بنابراین، فراید از مینیمالیسم به‌دلیل تئاتری‌بودن آن انتقاد می‌کند، زیرا این جنبه‌ها بر شرایط واقعی مواجههٔ بیننده با اثر تمرکز دارند. تجربهٔ یک اثر مینیمالیستی، طبق گفتهٔ فراید، تجربهٔ «یک شیء در یک موقعیت» است، چیزی که تقریباً به‌طور تعریف‌شده شامل بیننده می‌شود(ibid., 20). در مقالهٔ «هنر و شیءگرایی»، تئاتری‌بودن به‌عنوان یک رابطهٔ سوژه/شیء تعریف می‌شود که در آن اثر هنری به‌عنوان یک هترونوم (وابسته به فضا و زمان) در نظر گرفته می‌شود، نه یک شیء خودمختار. هنگامی‌که فراید از مجسمه‌سازی مینیمالیستی به‌دلیل تئاتری‌بودن آن انتقاد می‌کند، این کار را با اشاره به وابستگی‌اش به حضور بیننده انجام می‌دهد. درست مانند تئاتر، مجسمه‌سازی مینیمالیستی نیازمند حضور مخاطب است و مانند یک اجرا، باگذشت زمان در مکان خاصی آشکار می‌شود. علاوه‌بر این، این ویژگی‌ها توجه بیننده را از مجسمه‌سازی به‌عنوان یک شیء خودکفا به‌سمت فضای مشترک بین اثر و بیننده معطوف می‌کند (ibid., 22).
همان‌طور که فراید در یک بحث هیئت‌رئیسه‌ای در سال ۱۹۸۷ اشاره کرد، مقالهٔ «هنر و شیءگرایی» براساس یک ذهنیت دوگانهٔ ساخته‌شده است، نه یک ذهنیت دیالکتیکی یا ساختارشکنانه. استدلال او براساس تقابلی سلسله‌مراتبی بین تلاش‌های هنری «خوب» آنتونی کارو و نقاشان میدانی رنگ از یک‌سو، و تلاش‌های «ساده» مینیموم‌ها از سوی دیگر شکل‌گرفته است. این تقابل به‌دلیل عدم وجود تفاوت مطلق بین جریان‌های اصلی هنری که فراید به‌عنوان مینیمالیسم آمریکایی و مدرنیسم شناسایی می‌کند، مشکل‌ساز است. بااین‌حال، هدف فراید از این تقابل، ترسیم خطوط نبرد بین ارزش‌های زیبایی‌شناسی در حال مبارزه در دههٔ ۱۹۶۰ بود (ibid., 55-87).
فراید در مقالهٔ خود، مینیمالیسم را به‌عنوان یک پروژهٔ ایدئولوژیک توصیف می‌کند که نشان‌دهندهٔ یک تغییر کلی در حساسیت هنری است. به عقیدهٔ او، مینیمالیسم نه‌تنها یک سبک جدید نبود، بلکه چالشی تاریخی برای حساسیت مدرنیستی در نقاشی و مجسمه‌سازی محسوب می‌شد. فراید مینیمالیسم را به‌دلیل شیءگرایی و تئاتری بودنش موردانتقاد قرار داد و آن را نشانهٔ انحطاط در هنر دانست (ibid., 25). فراید در انتقاد خود از مینیمالیسم، به شیوه‌ای اشاره می‌کند که آثار مینیمالیستی، به‌دلیل تناسبات اغلب به‌اندازهٔ بدن و گسترش قابل‌توجه در فضا، کاوش بیننده را در تمام جنبه‌های فضایی آثار در طول زمان کش می‌دهند. این ویژگی‌ها، تجربهٔ بیننده را به‌گونه‌ای شکل می‌دهند که با مدت‌زمان مشخصی همراه است و می‌تواند در اصل بی‌نهایت کشیده شود. فراید این جنبهٔ زمانی را به‌عنوان «نمایشگری نمونه‌ای» توصیف می‌کند که در تضاد کامل با اثر مدرن است (ibid., 30).
فراید در تعریف خود از نمایشگری، آن را به‌عنوان یک نشانگر برای تحول گستردهٔ هنری و فرهنگی در نظر می‌گیرد. او نمایشگری را تقریباً مترادف با پست‌مدرنیسم می‌داند و آن را به‌عنوان یک شکاف تاریخی و ایدئولوژیک رادیکال در تقسیم بین هنرهای زمانی و فضایی تفسیر می‌کند (Foster, 1996, 102).

• معرفی شیرازه هشیاری

شیرازه هشیاری (Shirazeh Houshiary)، متولد ۱۳۳۴ در شیراز، هنرمندی است که آثارش کاوشی عمیق در نمایش جوهرهٔ پدیده‌ها و مفاهیم معنوی از طریق ماده ارائه می‌دهد. او با دستیابی به‌نوعی انتزاع هندسی و خلق برگه‌های بیومورفیک که ریشه در تخیل و تفکر عرفانی دارد، توانسته است چیدمان، مجسمه و نقاشی‌هایی خلق کند که در عین سادگی ظاهری، از غنای مفهومی و معنوی برخوردارند. هشیاری از اوایل دههٔ ۷۰ میلادی در انگلستان ساکن شده است و تحصیلات خود را در مدرسهٔ هنر چلسی و سپس دانشگاه هنر کاردیف به پایان رساند. او در ۱۹۷۹ از دانشگاه کاردیف فارغ‌التحصیل شد و در همان سال،

نخستین نمایش‌های انفرادی خود را در مراکز معتبری همچون مرکز هنری چپتر در کاردیف، لیسون‌گالری لندن و گالری لِمَن‌ماپین نیویورک برگزار کرد.
هشیاری به‌سرعت پس از پایان تحصیلاتش به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین مجسمه‌سازان معاصر شناخته شد و آثارش در نمایش‌های انفرادی و گروهی متعددی در سراسر جهان به نمایش درآمد. آثار او تاکنون در مراکز هنری مهمی همچون موزهٔ هنر برمینگم، آکادمی سلطنتی اسکاتلند، موزهٔ راث ژنو، موزهٔ هنر آکسفورد، مرکز هنر معاصر ملی گرنوبل فرانسه، گالری تیت لندن و گالری لوور لس‌آنجلس نمایش داده شده‌اند. علاوه‌بر این، آثار هشیاری در بی‌ینال‌ها و دوسالانه‌های بین‌المللی معتبری همچون چندین دوره از بی‌ینال ونیز، سیزدهمین دوسالانهٔ معماری ونیز، دوسالانهٔ کی‌یف اوکراین و دوسالانهٔ مجسمه‌سازی مونسترلند وارندورف حضور داشته است. هشیاری در ۱۹۹۴ به‌عنوان یکی از نامزدهای نهایی جایزهٔ ترنر در گالری تیت لندن معرفی شد و در ۱۹۹۷ موفق به دریافت لقب «پروفسور» از انستیتو لندن شد. این موفقیت‌ها نشان‌دهندهٔ جایگاه والای او در عرصهٔ هنر معاصر است. آثار هشیاری از نظر فرم و محتوا، تلفیقی از انتزاع هندسی و مفاهیم عرفانی است (Camfield, 2011, 45). او کار خود را با ساخت مجسمه‌های زیست‌ریخت‌گونه (بیومورفیک) آغاز کرد و در ابتدا از موادی مانند خاک رس و کاه استفاده کرد، اما به‌تدریج به‌سمت فلزات و فرم‌های هندسی‌تر حرکت کرد. آثار او در این مسیر، از نظر فیزیکی ساده‌تر و ازلحاظ سبک، خلاصه‌تر شدند. هندسه در آثار متأخر او نقشی کلیدی ایفا می‌کند (Craddock, 2013, 78)، به‌گونه‌ای که آثاری مانند «شکوفه» (۲۰۰۵، میدتاون، توکیو)، «گشودن گره» (۲۰۰۷، گالری لیسون، لندن) و «دارایی» (۲۰۰۹، گالری لیسون، لندن) با استفاده از آجرهای کوچک آلومینیومی یا فولادی و به‌صورت مارپیچ‌های صعودی خلق‌شده‌اند. این آثار، ضمن یادآوری ستون‌های بی‌پایان برانکوزی، به‌ویژه از مناره‌ی مسجد سامرا در عراق، معروف به «المالویه»(به‌معنای «مارپیچ»)، الهام گرفته‌اند. همچنین، حضور پررنگ او در بی‌ینال‌های بین‌المللی مانند بی‌ینال ونیز و دوسالانه کی‌یف اوکراین، جایگاه او را در عرصه هنر معاصر تثبیت کرده است. هوشیاری در سال‌های اخیر با اجرای پروژه‌های شاخصی مانند چیدمان حجمی «Seif» و مشارکت در ساخت محراب کلیسای سنت مارتین لندن، به‌عنوان هنرمندی پیشرو در حوزه هنر مفهومی و انتزاعی شناخته می‌شود. آثار او با تمرکز بر فرم‌های تکرارشونده و درهم‌تنیده، نه‌تنها زیبایی بصری خاصی دارند، بلکه می‌توانند به‌عنوان نمادی از پیچیدگی‌های جهان هستی و ارتباطات درونی آن نیز تفسیر شوند (Camfield, 2011, 52). هشیاری، هنرمند معاصری است که به سبب گرایش به معنویت در هنر، همواره از مفاهیمی استفاده کرده که در چندین فرهنگ مختلف مشترک‌اند و از این درهم‌آمیختگی، سعی دارد بخش ناپیدا و نامرئی هستی را نشان دهد (Craddock, 2013, 81).

• چیدمان «نفس» و تئاتری بودن: تحلیل تجربه بدن‌مند و تعامل حسی در هنر معاصر

چیدمان چند رسانه‌ای «نفس» (Breath) در کانون توجه آثار شیرازهٔ هوشیاری قرار دارد. این اثر که نخستین بار در سال ۲۰۰۳ خلق و در دوسالنامهٔ ونیز ۲۰۱۳ در قالب چیدمانی مکان‌محور و بازسازی‌شده ارائه گشت، شامل یک چیدمان ویدئویی است که فضاسازی مکعبی شکل ساده‌ای دارد و به‌عنوان استعاره‌ای از خانه کعبه عمل می‌کند. بازدیدکنندگان می‌توانند وارد این فضای تاریک شوند و چهار ویدئو را بر روی دیوارهای مکعب تماشا کنند که هم‌زمان تصاویری ماورایی از فضای بی‌نهایت کهکشان و ستاره‌ها را پخش می‌کنند. هوشیاری این ویدئو را با در نظر گرفتن ارتباط معماری، حجم و صدا با هستی انسان و ارتباط آنها با «تصویر» و «نفس» ساخته است (Lisson Gallery, 2013) (تصویر ۱).
صدای پخش‌شده از این ویدئوها شامل ریتم تنفس، آوای اذان، ذکرهای بودائی و یهودی، و موسیقی کلیسایی با طنین کنترباس است. به گفتهٔ این هنرمند، الگو و ارتباط بین تنفس نقش مهمی دارد و او تکنیک و ابزار مختلف را به عناصری چون هوا، زمین، آتش و آب تشبیه کرده است. این چیدمان با کل فضای معماری همسویی دارد و وجود عنصر طاق و پله‌ها، معماری مذهبی را تداعی می‌کند. نقاشی‌های هشیاری نیز با ویدئوها همخوانی دارند و تصورات دور و ماورایی را با تصاویر نزدیک عملی می‌سازند. او در بی‌کرانگی انتزاع صعود می‌کند و از فرم‌ها و مدول‌های اندک با ریتم تکرارشونده، به همراه خاکستری‌های رنگی و در فضای مونوکروم بهره می‌جوید (Ideelart). بافت نقاشی‌های او اثرانگشت را به ذهن متبادر می‌سازد، که در همهٔ آنها بدون استثنا، مرکز وجود دارد و یادآور سنت نقاشی‌های شرقی و تذهیب است.
هوشیاری در این اثر به کاوش در مفهوم نفس و تجربهٔ زیسته می‌پردازد. «نفس» نه‌فقط دم و بازدمی صرف، بلکه تجلی هستی و جوهر وجودی انسان است که فراتر از هرگونه تعین فرهنگی و هویتی، جهان‌شمول و بنیادین است (MoMA, n.d.). این اثر با بهره‌گیری از نواهای

تصویر۱. ساختار بیرونی چیدمان مبتنی‌بر ویدئو «نفس»، شیرازهٔ هشیاری، ۲۰۰۳، نمایشگاه بین المللی هنر ، la Biennale di Venezia.
مأخذ: https://www.shirazehhoushiary.com/site-specific-projects; https://www.lissongallery.com/exhibitions/shirazeh-houshiary-breath/.

برانگیزاننده از مناجات بودائی، مسیحی، یهودی و اسلامی و نیز تصاویری هماهنگ از دم و بازدم خوانندگان، نوعی هم آهنگی بین امر بصری و امر سمعی ایجاد می‌کند. چیدمان اثر، متشکل از محفظه‌ای نمدی و سیاه و چهار صفحه‌نمایش درونی، فضایی تأمل‌برانگیز و روحانی را برای مخاطب فراهم می‌سازد. در این فضا، مناجات گوناگون در هم می‌آمیزند و به وحدتی معنوی بدل می‌شوند، گویی تکثر فرهنگی و هویتی در برابر یگانگی نفس انسان رنگ می‌بازد. هوشیاری با انتخاب برج La Torre به‌عنوان محل نمایش اثر، بر اهمیت مکان و تاریخ در شکل‌دهی به اثر هنری تأکید می‌کند (Houshiary, 2022). این برج که به‌مثابهٔ دروازه‌ای به آرسنال و نمادی از مرز و آستانه عمل می‌کند، بستر مناسبی برای نمایش «نفس» و کامل در باب مفاهیم هستی‌شناختی و معنوی آن فراهم می‌سازد. به‌علاوه، نمایش نقاشی‌های جدید هوشیاری در کنار اثر «نفس»، ضمن تبدیل این چیدمان به یک اثر چندرسانه‌ای، فرصتی برای درک بهتر سیر تحول و گسترهٔ اندیشه‌های این هنرمند فراهم می‌آورد (تصویر۲). فرایند نقاشانه هوشیاری، که در طول چهل سال فعالیت هنری این هنرمند توسعه یافته است، با ریختن رنگدانه بر روی بوم‌ها آغاز می‌شود، سپس لایه‌هایی از کتیبه‌ها را بر روی رسوبات و اشکال تشکیل‌شده توسط این زمینه مایع اضافه می‌کند. (تصویر۳) دو کلمه، تجلی فیزیکی نفس، به طور مکرر، لایه‌بندی و درهم‌تنیده می‌شوند (Studio International).

تصویر ۲. چیدمان ویدئویی نفس، شیرازه هوشیاری.
مأخذ: https://www.shirazehhoushiary.com/site-specific-projects/.

هوشیاری در توضیح این اثر اینگونه اظهار می کند: «از لحظه‌ای که وارد این ساختمان شدیم، متوجه شدیم که این مکان کاملاً مناسب برای چیدمان ویدئویی «نفس» است. این ساختمان واقعاً شگفت‌انگیز است، اما در عین حال چالش‌برانگیز نیز هست، زیرا ساختمان بسیار قدرتمندی است و نمی‌تواند تحت سلطهٔ اثر هنری قرار بگیرد. بنابراین، اثری که اینجا چیدمان می‌کنید باید قوی باشد و به نوعی با معماری فضا کنار بیاید. به ویژه در طبقهٔ همکف، جایی که اثر «نفس» چیدمان شده است، همه چیز دربارهٔ مقیاس و حضور است. فکر می‌کنم کاری که ما انجام داده‌ایم بسیار رضایت‌بخش است، زیرا به نظر من این

تصویر۳. نمایش ویدئویی چیدمان «نفس»، شیرازه هشیاری: «من بر آن شدم تا نفس خود را به تصویر بکشم، تا جوهره تجربه خودم را بیابم، فراتر از نام، ملیت و فرهنگ‌ها.» مأخذ https://www.lissongallery.com/exhibitions/shirazeh-houshiary-breath.

اثر حضور دارد و مسئلهٔ مقیاس و نحوهٔ تعامل آن با فضای وسیع اینجا مطرح است. ناگهان با این جعبه سیاه عظیم مواجه می‌شوید که از نمد ساخته شده است، و سپس وارد این جعبه می‌شوید و تجربه‌ای بسیار صمیمی و عمیق به شما دست می‌دهد. واقعاً نمی‌توان آن را با کلمات توصیف کرد، و اگر می‌توانستم، احتمالاً آن را انجام نمی‌دادم. وقتی این اثر را اینجا چیدمان کردم، مطمئن نبودم که آیا کار خواهد کرد یا نه. همیشه کمی مردد هستم، زیرا اثری که برای این فضا خلق کردم، می‌دانستم که کار خواهد کرد، اما وقتی اثری که قبلاً وجود دارد را در این فضا قرار می‌دهید، همیشه نگران هستم، به ویژه وقتی ساختمان اینقدر قدرتمند است. بنابراین، صددرصد مطمئن نبودم، اما لحظه‌ای که آن را چیدمان کردیم، متوجه شدم که رابطه‌ای بین اثر و فضا وجود دارد. من عاشق آجرکاری اینجا هستم، و همچنین اثر به گونه‌ای چیدمان شده که آب را در پشت آن می‌بینید. رنگ اثر تقریباً در آب حل شده است، و به نوعی همدلی با ساختمان و آب پشت آن دارد. هر دو نقاشی، یکی با عنوان «کبودی» و دیگری «نوما»، هر دو با رنگ‌هایی که برای این فضا خلق شده‌اند، روی زمین انجام شده‌اند. من همیشه می‌گویم که دید من دید از بالا است، نه دید انسانی. من علاقه‌ای به دید انسانی ندارم، بلکه دوست دارم چیزها را از بالا ببینم، زیرا درک بهتری از نقشه و نحوهٔ کارکرد چیزها به دست می‌آورید. به نظر من، ادراک همه‌چیز دربارهٔ نحوهٔ دیدنِ جهان است. این اثر از دو کلمه ساخته‌شده است که تقریباً با تکرار محوشده‌اند. بنابراین، این اثر دربارهٔ معنی نیست، بلکه دربارهٔ نیرو یا ضربانی است که در فضای بین بیننده و نقاشی ایجاد می‌کند. اثر «بین» یک کار قدیمی است که در سال ۲۰۱۱ انجام دادم. این اثر به‌نوعی با اثر «نفس» گفت‌وگویی قوی دارد، زیرا اگر اثر «نفس» صمیمی و بسیار غوطه‌ور کننده است، اثر «بین» رابطه‌ای بین فرد و تصویر بزرگ‌تری از جهان ایجاد می‌کند. این اثر دربارهٔ رابطهٔ بین کوچک و بزرگ، بین چیزی که یک‌لحظه است و چیزی که بی‌نهایت است، صحبت می‌کند. بنابراین، گفت‌وگویی متفاوت است، اما به‌نوعی با اثر «نفس» ارتباط دارد و به نظر من این ارتباط بسیار خوب کار می‌کند.» (Archer, 2000).

چیدمان «نفس» شیرازهٔ هوشیاری را می‌توان براساس مبنای نظری تحلیل گفتمان انتقادی به‌عنوان یک پدیدهٔ گفتمانی در نظر گرفت که نه‌تنها دارای ویژگی‌های حسی و مادی است، بلکه دارای نشانه‌شناختی و گفتمانی نیز است. این چیدمان مانند یک مفصل‌بندی تعیین‌شده گفتمانی عمل می‌کند که تنها از طریق ارتباط با سیستم ضمنی نشانه‌های گفتمانی معنا می‌یابد. در این چارچوب، چیدمان «نفس» بخشی از نظم گفتمان هنر است که شامل چندین زیر گفتمان مهم مانند زیبایی‌شناسی دریافت، انتقاد نهادی، آوانگارد و مدرنیستی است. این اثر هنری با استفاده از عناصر بصری و صوتی مختلف، فضایی تأمل‌برانگیز خلق می‌کند که بیننده را به مشارکت فعال دعوت می‌کند. بدین ترتیب، بدن مخاطب به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از تجربهٔ هنری عمل می‌کند. مفاهیم موجود در این چیدمان مانند «نفس» یا هوا را می‌توان به‌مثابهٔ نقاط گره‌ای تفسیر کرد که سایر نشانه‌ها در اطراف آنها مرتب شده‌اند تا معنای خود را پیدا کنند. از نظر لاکلائو و موف، این نقاط گرهی نشانه‌هایی شناور هستند که توسط مختلف گفتمان‌ها تلاش برای سرمایه‌گذاری معنایی خاص انجام می‌شود. بنابراین چیدمان «نفس» نه‌تنها یک تجربهٔ حسی ارائه نمی‌دهد بلکه همچنین بازسازی رادیکال نظم موجود را ممکن ساخته و مرزهای بین هنرهای مختلف را درهم شکند. همچنین چیدمان «نفس» هوشیاری، با ایجاد یک فضای غوطه‌ورکننده و تجربه‌ای چند حسی، به طور قابل توجهی با مفهوم «تئاتری‌بودن» که مایکل فراید در نقد مجسمه‌سازی مینیمالیستی مطرح می‌کند، هم‌راستا می‌شود (Fried, 1967). فراید، تئاتری‌بودن را به‌عنوان رابطه‌ای بین بیننده (سوژه) و اثر هنری (شیء) تعریف

می‌کند که نیازمند حضور بیننده و صرف زمان برای تکامل این رابطه است (ibid., 20). «نفس»، با دعوت مخاطب به ورود به یک فضای تاریک و محدود، به‌طور مستقیم حضور فیزیکی و تجربهٔ حسی او را درگیر می‌کند. در «نفس»، بدن بیننده در فضا مانند یک عنصر کلیدی عمل می‌کند. تناسبات فضایی چیدمان و استفاده از صداهای فراگیر، مخاطب را در یک محیط حسی غوطه‌ور می‌سازد. این درگیری حسی، توجهٔ بیننده را از شیء هنری به‌عنوان یک موجودیت مستقل، به‌سمت تجربهٔ تعاملی او با فضا و زمان معطوف می‌کند (Fried, 1967, 22). به این ترتیب، «نفس» فراتر از یک شیء صرف عمل کرده و به یک موقعیت یا رویداد تبدیل می‌شود که حضور و مشارکت فعال بیننده را ضروری می‌سازد.

علاوه‌بر این، «نفس» با به چالش کشیدن استقلال اثر هنری، به مفهوم تئاتری‌بودن فراید نزدیک‌تر می‌شود. همان‌طور که فراید در نقد مینیمالیسم بیان می‌کند، آثار تئاتری به حضور مخاطب وابسته هستند و باگذشت زمان در مکان خاصی آشکار می‌شوند. «نفس» نیز، با تغییر تجربهٔ بیننده در طول زمان و با توجه به حالات روحی و حسی او، استقلال خود را ازدست‌داده و به یک تجربهٔ متغیر و وابسته به شرایط تبدیل می‌شود. به‌این‌ترتیب، اثر هنری دیگر یک شیء خودکفا نیست، بلکه یک محرک برای تجربه‌ای شخصی و درونی است. بااین‌حال، تفاوت مهمی نیز بین نقد فراید از تئاتری‌بودن و تجربهٔ ناشی از «نفس» وجود دارد. فراید، تئاتری‌بودن را به‌عنوان نشانه‌ای از انحطاط در هنر مدرن تلقی می‌کند، زیرا معتقد است که این امر توجه را از خود اثر هنری منحرف کرده و به‌سمت شرایط بیرونی تجربهٔ آن معطوف می‌کند(ibid., 25). در مقابل، «نفس» با آگاهی کامل از این تئاتری‌بودن، از آن مانند ابزاری برای ایجاد تجربه‌ای عمیق‌تر و معنادارتر برای مخاطب استفاده می‌کند. هوشیاری با ایجاد یک فضای تأمل‌برانگیز و با بهره‌گیری از صدا و تصویر، مخاطب را به سفری درونی دعوت می‌کند که هدف آن، کشف مفاهیم هستی‌شناختی و معنوی است. به‌این‌ترتیب، چیدمان مبتنی‌بر ویدئو«نفس» با پذیرش تئاتری‌بودن، از آن نظیر بستری برای ایجاد تجربه‌ای شخصی و چند حسی برای بیننده استفاده می‌کند. این اثر، با درگیر کردن بدن در فضا، به چالش کشیدن استقلال اثر هنری و تأکید بر نقش زمان در تجربهٔ هنری، به درک جدیدی از رابطه بین هنر و مخاطب دست می‌یابد (Foster, 1996, 102). این درک، فراتر از نقد فراید از تئاتری‌بودن، به‌سوی تجربه‌ای غوطه‌ورکننده و تحول‌آفرین در هنر معاصر گام برمی‌دارد. براساس چارچوب نظری ارائه‌شده، چیدمان «نفس» هوشیاری را می‌توان به‌مثابهٔ یک فضای زمینه‌مند[5] تفسیر کرد. این اثر، با فراتر رفتن از صرف ایجاد یک محیط حسی، به‌طور فعال با زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و نهادی که در آن قرار دارد، وارد تعامل می‌شود (Johnstone, 1985, 63). استفاده از آواهای مذهبی مختلف، استعاره از خانهٔ کعبه و نمایش اثر در برج La Torre، همگی نشان‌دهندهٔ توجه هنرمند به زمینه‌های مختلفی است که اثر را شکل می‌دهند و به آن معنا می‌بخشند. علاوه‌بر این، «نفس» با به چالش کشیدن نقش سنتی موزه‌ها و گالری‌ها به‌عنوان فضاهایی جدا از زندگی روزمره، به‌نوعی نقد نهادی نیز می‌پردازد (O'Doherty, 1976, 64). این چیدمان، با دعوت مخاطب به تجربه‌ای شخصی و درونی، فضایی برای تأمل و تفکر انتقادی در مورد مفاهیم هستی‌شناختی و معنوی فراهم می‌کند. به این ترتیب، «نفس» نه‌تنها یک اثر هنری، بلکه یک فضای اجتماعی و فرهنگی است که امکان گفتگو و تبادل نظر را فراهم می‌سازد. چیدمان نفس به‌مثابهٔ فضایی استعاری در نظر گرفته می شود که نه‌تنها مرزهای بین هنرها درهم می شکند بلکه امکان تفسیرهای شخصی و درونی را برای مخاطب فراهم می‌سازد، به‌گونه‌ای که اثر نه در خود، بلکه در نسبتش با مخاطب معنا می‌یابد (Reise, 1979, 65).

تصویر ۴ چارچوبی تحلیلی از عوامل مؤثر بر تجربهٔ بیننده در چیدمان «نفس» شیرازی ارائه می‌کند. این چارچوب نشان می‌دهد که تجربهٔ ادراکی مخاطب نتیجهٔ تعامل چندوجهی میان ابعاد گوناگون از جمله چندحسی‌بودن فضا، هم‌افزایی فضایی، مفاهیم معنوی، عناصر صوتی و عناصر بصری است. هر یک از این مؤلفه‌ها به‌صورت هم‌زمان در شکل‌گیری دریافت نهایی نقش دارند و با ایجاد پیوند میان معماری، ریتم‌های فرهنگی، لایه‌های معنایی و محرک‌های حسی، کلیتی واحد و منسجم می‌سازند. نمودار با هدف نشان دادن

تصویر ۴. تحلیل بصری عوامل مؤثر در تجربهٔ بیننده در چیدمان«نفس» شیرازی. مأخذ: نگارندگان.

روابط میان این مؤلفه‌ها طراحی شده و مبین آن است که تجربهٔ مخاطب در چیدمان‌های معاصر حاصل ترکیب چندسطحی عوامل فیزیکی، ادراکی و معنایی است. در پرتو این تحلیل‌ها، می‌توان چیدمان «نفس» هوشیاری را نه صرفاً مانند یک تجربهٔ زیبایی‌شناختی غوطه‌ورکننده، بلکه به‌عنوان یک مداخلهٔ هنری آگاهانه در بافت فرهنگی و اجتماعی معاصر درک کرد. این اثر، با درگیر کردن بدن در فضا، به چالش کشیدن استقلال اثر هنری و تاکید بر نقش زمان و زمینه در تجربهٔ هنری، به درک جدیدی از رابطه بین هنر و مخاطب دست می‌یابد. «نفس»، فراتر از یک شیء صرف، به فضایی برای تأمل، تفکر انتقادی و تبادل‌نظر تبدیل می‌شود و از این طریق، نقش هنر را در جامعهٔ معاصر بازتعریف می‌کند. این چیدمان نه‌تنها مرزهای بین هنرها را درهم می‌شکند بلکه امکان تفسیرهای شخصی و درونی را برای مخاطب فراهم می‌کند، به‌گونه‌ای که اثر نه در خود، بلکه در نسبتش با مخاطب معنا می‌یابد. به‌این‌ترتیب «نفس» دعوتی است برای تنفس در فضایی که در آن محدودیت و رهایی، سکوت و صدا، معنویت و مادیت درهم‌تنیده شده‌اند و تجربه‌ای منحصربه‌فرد از هستی را رقم می‌زنند (جدول ۱).

نتیجه‌گیری

چیدمان به‌مثابهٔ یک ژانر هنری، تحولی اساسی در نحوهٔ درک و تجربه هنر ایجاد کرده است. این ژانر نه‌تنها از طریق شیوه‌های هنری نوین، بلکه با تغییرات عمیق در مباحث ایدئولوژیک و نظریه‌های هنری، به‌عنوان شکلی مستقل تثبیت‌شده است. برخلاف هنرهای سنتی مانند نقاشی و مجسمه‌سازی که بیننده را در موقعیتی جدا از اثر قرار می‌دهند، چیدمان بیننده را در فضای اثر غوطه‌ور می‌کند و او را به مشارکت‌کننده‌ای فعال تبدیل می‌نماید. این تغییر، نقش بیننده را از ناظر صرف به عنصری حیاتی در تجربهٔ هنری ارتقا داده و فضای گالری را از محلی برای نمایش اشیاء به مکانی برای تجربه‌های حسی و ادراکی تبدیل کرده است. ازاین‌رو، چیدمان به‌عنوان یک ژانر هنریو مانند نشانه‌ای از تحولات تاریخی و ایدئولوژیک در هنر معاصر، جایگاه خود را تثبیت کرده است. چیدمان ویدئویی چهار کاناله «نفس» شیرازهٔ هوشیاری، به‌عنوان یک اثر چندرسانه‌ای و مکان‌محور، نمونه‌ای برجسته از هنر معاصر است که با ایجاد تجربه‌ای غوطه‌ورکننده و چند حسی، مخاطب را به درگیری عمیق با مفاهیم هستی‌شناختی و معنوی دعوت می‌کند. این اثر، با ترکیب عناصر بصری، صوتی و معماری، فضایی تأمل‌برانگیز خلق می‌کند که در آن بدن مخاطب به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از تجربهٔ هنری عمل می‌کند. هوشیاری با استفاده از آواهای مذهبی متنوع و تصاویر ماورایی، به کاوش در مفهوم «نفس» به‌عنوان جوهر وجودی انسان می‌پردازد و از این طریق، مرزهای بین هنر، معنویت و فرهنگ را درهم می‌شکند.

جدول ۱. خلاصه یافته‌ها. مأخذ: نگارندگان.

عنوان	یافته‌های کلیدی
چیدمان به‌مثابهٔ ژانر هنری	- چیدمان با شکستن مرزهای سنتی بین اثر هنری و فضای نمایش، تجربه‌ای فراگیر و چند حسی ایجاد می‌کند. - بدن بیننده به‌عنوان عنصری فعال در تجربهٔ هنری نقش دارد. - چیدمان نقش بیننده را از ناظر صرف به مشارکت‌کننده‌ای فعال تغییر می‌دهد.
تئاتری‌بودن (مایکل فراید)	- تئاتری‌بودن به رابطهٔ بین بیننده و اثر هنری اشاره دارد که نیازمند حضور فیزیکی و گذر زمان است. - فراید تئاتری‌بودن را به‌عنوان نشانه‌ای از انحطاط در هنر مدرن می‌داند. - چیدمان «نفس» با ایجاد فضایی تعاملی، تئاتری‌بودن را مانند ابزاری برای تجربه‌ای عمیق‌تر به کار می‌گیرد.
چیدمان «نفس» شیرازهٔ هوشیاری	- چیدمان «نفس» یک اثر چندرسانه‌ای و ویدئویی است که از چهار ویدئو هم‌زمان (چهار کاناله) بر روی دیوارهای مکعب شکل استفاده می‌کند. - این اثر با ایجاد فضایی تاریک و محدود، مخاطب را درگیر صداها و تصاویر فراگیر می‌کند. «نفس» به کاوش در مفهوم نفس به‌عنوان جوهر وجودی انسان می‌پردازد.
تعامل بدن و فضا	- بدن بیننده، مانند بخشی جدایی‌ناپذیر از تجربهٔ هنری عمل می‌کند. - چیدمان «نفس» با درگیر کردن بدن در فضا، تجربه‌ای غوطه‌ور کننده و تحول‌آفرین ایجاد می‌کند.
نقش زمان و زمینه	- چیدمان «نفس» با تأکید بر نقش زمان و زمینه، تجربه‌ای شخصی و درونی برای مخاطب فراهم می‌کند. - این اثر با زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و نهادی خود در تعامل است.
نقد نهادی	- چیدمان «نفس» با به چالش کشیدن نقش سنتی موزه‌ها و گالری‌ها، فضایی برای تامل و تفکر انتقادی فراهم می‌کند.
تلفیق فرهنگ‌ها و ادیان	- استفاده از آواهای مذهبی مختلف (اسلامی، بودائی، یهودی و مسیحی) در چیدمان «نفس» نشان‌دهنده‌ی وحدت معنوی در عین تکثر فرهنگی است.
فرم و محتوا	- آثار هوشیاری تلفیقی از انتزاع هندسی و مفاهیم عرفانی هستند. - فرم‌های تکرارشونده و درهم‌تنیده در آثار او نمادی از پیچیدگی‌های جهان هستی هستند.

این پژوهش به بررسی این پرسش پرداخت که چگونه چیدمان «نفس» بر تجربهٔ بدن‌مند بیننده تأثیر می‌گذارد و چگونه ویژگی‌های فضا، ساختار و عناصر حسی چیدمان، درک و واکنش مخاطب را شکل می‌دهد. یافته‌ها نشان می‌دهند که چیدمان «نفس» با ایجاد فضایی تاریک و محدود، مخاطب را درگیر صداها و تصاویر فراگیر می‌کند و توجه او را از خود اثر به‌سمت تجربهٔ شخصی و درونی معطوف می‌سازد. این اثر، با تأکید بر حضور فیزیکی و ادراکی بیننده، مرزهای بین هنر وزندگی را محو کرده و به بیننده اجازه می‌دهد تا به بخشی جدایی‌ناپذیر از اثر تبدیل شود. ازاین‌رو، چیدمان «نفس» نه‌تنها تئاتری‌بودن را نظیر عنصری کلیدی در هنر معاصر تأیید می‌کند، بلکه نشان‌دهندهٔ تحولی اساسی در درک ما از رابطهٔ بین هنر، فضا و بدن است. چیدمان «نفس» با ایجاد رابطه‌ای تعاملی بین اثر و مخاطب، به مفهوم «تئاتری‌بودن» که مایکل فراید در نقد هنر مینیمالیستی مطرح کرده است، نزدیک می‌شود. فراید تئاتری‌بودن را به‌عنوان رابطه‌ای بین سوژه (بیننده) و شیء (اثر هنری) تعریف می‌کند که نیازمند حضور فیزیکی و گذر زمان است. در «نفس»، بدن مخاطب در فضای تاریک و محدود چیدمان قرار می‌گیرد و با صداها و تصاویر فراگیر درگیر می‌شود. این درگیری حسی، توجه مخاطب را از خود اثر به‌سمت تجربهٔ شخصی و درونی او معطوف می‌کند و اثر هنری را از یک شیء مستقل به یک موقعیت یا رویداد تبدیل می‌کند. این رویکرد، استقلال اثر هنری را به چالش می‌کشد و آن را به تجربه‌ای وابسته به شرایط و حالات مخاطب تبدیل می‌کند. بااین‌حال، برخلاف نقد فراید که تئاتری‌بودن را نشانه‌ای از انحطاط در هنر مدرن می‌داند، هوشیاری از این ویژگی به‌عنوان ابزاری برای ایجاد تجربه‌ای عمیق‌تر و معنادارتر استفاده می‌کند. چیدمان «نفس» با ایجاد فضایی تأمل‌برانگیز و دعوت مخاطب به سفری درونی، مفاهیم هستی‌شناختی و معنوی را بررسی می‌کند. این اثر، با پذیرش تئاتری‌بودن، به درک جدیدی از رابطه بین هنر و مخاطب دست می‌یابد و تجربه‌ای غوطه‌ورکننده و تحول‌آفرین را ارائه می‌دهد. علاوه‌بر این، چیدمان «نفس» به‌عنوان یک فضای زمینه‌مند، با زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و نهادی خود در تعامل است. استفاده از آواهای مذهبی مختلف، استعاره از خانهٔ کعبه و نمایش اثر در برج La Torre، همگی نشان‌دهندهٔ توجه هنرمند به زمینه‌های مختلفی است که اثر را شکل می‌دهند و به آن معنا می‌بخشند. این اثر، با به چالش کشیدن نقش سنتی موزه‌ها و گالری‌ها به‌عنوان فضاهایی جدا از زندگی روزمره، به‌نوعی نقد نهادی نیز می‌پردازد و فضایی برای تأمل و تفکر انتقادی فراهم می‌کند.

درنهایت، چیدمان ویدئویی «نفس»، یک تجربهٔ زیبایی‌شناختی غوطه‌ور و یک مداخلهٔ‌هنری آگاهانه در بافت فرهنگی و اجتماعی معاصر است. این اثر، با درگیر کردن بدن در فضا، به چالش کشیدن استقلال اثر هنری و تاکید بر نقش زمان و زمینه در تجربهٔ هنری، به درک جدیدی از رابطه بین هنر و مخاطب دست می‌یابد. «نفس»، فراتر از یک شیء صرف، به فضایی برای تأمل، تفکر انتقادی و تبادل‌نظر تبدیل می‌شود و از این طریق، نقش هنر را در جامعهٔ معاصر بازتعریف می‌کند. این چیدمان با شکستن مرزهای بین هنرها، امکان تفسیرهای شخصی و درونی را برای مخاطب فراهم می‌کند، به‌گونه‌ای که اثر نه در خود، بلکه در نسبتش با مخاطب معنا می‌یابد. به این ترتیب، «نفس» دعوتی است برای تنفس در فضایی که در آن محدودیت و رهایی، سکوت و صدا، معنویت و مادیت درهم‌تنیده شده‌اند و تجربه‌ای منحصربه‌فرد از هستی را رقم می‌زنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. RoseLee Goldberg
۲. Marina Abramović
۳. Yoko Ono
۴. A place to experience experience
۵. اینکه مینیمالیسم تا چه میزان چارچوب رابطهٔ چیدمآنهای پسین را بازمان، فضا و بیننده تعریف کرد، و اینکه چیدمان تا چه میزان با اثر رجعی بر فهم مینیمالیسم تأثیر گذاشت، در نظراتی که فراید بیست سال پس از نگارش مقاله‌اش ابراز داشت، نمایان گشت. در سال ۱۹۸۷، او بر این نکته تأکید کرد که «آثار» مینیمالیستی را «چیدمان» بنامد. این انتخاب کلمه به‌هیچ‌وجه تصادفی نبود. احتمالاً این شیوه‌ی فراید برای نشان دادن آن بود که اعتبار تز «تئاتری بودن» او می‌تواند از مینیمالیسم به معنای محدود یک «-ایسم» به هنر چیدمان در چشم‌اندازی گسترده‌تر تعمیم یابد.
۶. Context-based

فهرست منابع

- Archer, M. (2000). *Art since 1960*. Thames & Hudson.
- Camfield, W. (2011, September 6). *Shirazeh Houshiary: Mystical and metaphysical*. IdeelArt. https://www.ideelart.com/magazine/shirazeh-houshiary
- Chouliaraki, L., & Fairclough, N. (1999). *Discourse in late modernity: Rethinking critical discourse analysis*. Edinburgh University Press.
- Craddock, S. (2013). *Shirazeh Houshiary: Breath*. Lisson Gallery News. https://www.lissongallery.com/news/shirazeh-houshiary-breath
- Fairclough, N. (1971). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. Longman.
- Fried, M. (1967). Art and objecthood. *Artforum, 5*(10), 12-23.
- Goldberg, R. (1975). *Performance art: From futurism to the present*. NY: Publisher.

- Houshiary, S. (2022). *Shirazeh Houshiary: Deep Skin - Lectures - Art News*. Retrieved February 2025, from https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8324908
- Johnstone, L. (1985). Installation: Inventing context. In N. de Oliveira, N. Oxley, & M. Petry (Eds.), *Installation Art* (pp. 51-63). Thames & Hudson.
- Jorgensen, M., & Phillips, L. (2002). *Discourse analysis as theory and method*. Sage Publications.
- Licht, J. (1969). *Spaces*. Museum of Modern Art.
- Lisson Gallery. (2013, June 1). *Shirazeh Houshiary: Breath | News*. Retrieved February 2025, from https://www.lissongallery.com/news/shirazeh-houshiary-breath
- MoMA. (n.d.). *Shirazeh Houshiary*. Breath. 2003 – MoMA. Retrieved February 2025, from https://www.moma.org/collection/works/97950
- O'Doherty, B. (1976). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press.
- Reiss, J. (1991). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. MIT Press.
- Rosler, M. (2001). *Decoys and disruptions: Selected writings, 1975–2001*. MIT Press.
- Sekula, A. (1993). *Photography against the grain: Essays and photo works 1973–1983*. Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

اسدی فارسانی، مجید و مختاری دهکردی، راضیه. (۱۴۰۵). حضور بدن در فضای چیدمان: تلاقی تئاتری بودن و تجربهٔ حسی در چیدمان «نفس» شیرازهٔ هوشیاری. *باغ نظر*، ۲۳(۱۵۵)، ۱۵-۲۶.

DOI: https://doi.org/10.22034/bagh.2025.540356.5874
URL: https://www.bagh-sj.com/article_236984.html