Revisiting the Concept of Time in Zen Practice and Its Reflection in Marilyn Arsem's Performance "100 Ways to Consider Time"[1]

Mahsa Reza[2], **Zahra Asali**[3]

Type of article: original research
Receive: 24 MAY 2026, Accept Date: 19 JULY 2026
DOI: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

Extended Abstract

Time occupies a central position in Zen philosophy, not as an abstract or measurable framework, but as an existential dimension inseparable from lived experience. Within this tradition, time is not understood as linear succession or cumulative duration; rather, it is disclosed through presence, awareness, and embodied practice.

This understanding finds its most systematic articulation in the thought of Eihei Dōgen, the founder of the Sōtō Zen school, particularly in his concept of uji, often translated as the oneness of being and time. For Dōgen, existence does not unfold within time as a neutral container; instead, each being is itself a moment of time, and time becomes manifest only through concrete action.

Such a view challenges modern instrumental conceptions of time as something external, quantifiable, and subject to control. Performance art, as an artistic medium grounded in embodiment, duration, and eventhood, provides a particularly suitable context for engaging with this qualitative understanding of time.

Unlike object-based art forms, performance exists only in its unfolding and depends on the co-presence of body, space, and audience. Meaning emerges through continuity, repetition, and attention rather than through narrative progression or representational imagery. In this sense, performance art foregrounds lived time rather than chronological measurement.

Among contemporary performance artists, Marilyn Arsem occupies a distinctive position through her sustained investigation of duration, minimal action, and bodily presence.

---

1. This article is derived from the master's thesis of the first author entitled "A Phenomenological Analysis of Performance Art within the Cultural Contexts of the Iranian-Islamic and Modern Western World" with the guidance of the second author, at Soore International University.

2. MA in Art Research, Faculty of Art, Soore International University, Tehran, Iran. Email: m.reza@soore.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art, Soore International University, Tehran, Iran. (Corresponding Author). Email: Z.asali@soore.ac.ir

This article focuses on Arsem's long-term project 100 Ways to Consider Time (2015–2016), a series of one hundred live performances carried out over one hundred consecutive days. Each performance lasted six hours and consisted of a single, often minimal action developed in response to the previous day's work rather than according to a predetermined plan.

The project constitutes a coherent and extended inquiry into time as an experiential phenomenon. Despite the significance of this body of work, it has not previously been examined through the lens of Zen philosophy, nor has it been analyzed in relation to Dōgen's conception of time.

The present study addresses this gap by exploring how Zen notions of temporality are reflected in Arsem's performances and how these notions shape the audience's experience of time. The primary aim of the research is to analyze time not as a symbolic theme, but as a lived and enacted dimension within the structure of the performances.

Drawing on Zen philosophy, time is approached as a qualitative field realized through bodily endurance, repetition, waiting, and sustained attention. The theoretical framework is grounded in Dōgen's concept of uji, alongside related Zen principles such as impermanence, non-duality, presence in the moment, and acceptance of incompleteness.

These concepts provide a lens through which the temporal logic of Arsem's work can be understood beyond formal or aesthetic description.

Methodologically, the study adopts a qualitative, descriptive–analytical approach based on library research, Zen philosophical texts, theoretical writings on performance art, and documentary materials related to 100 Ways to Consider Time.

Rather than imposing Zen as an external interpretive system, the analysis identifies points of resonance between Zen temporality and the experiential structure of the performances themselves. Particular attention is given to actions such as counting aloud, repetitive drawing, prolonged stillness, waiting for physical change, and sustained silence, through which time is enacted rather than represented.

Throughout the project, Arsem consistently avoids spectacle, dramatic climax, and narrative resolution. Instead, she emphasizes slowness, minimalism, and continuity. Actions such as counting numbers for hours, allowing sand to pass through an hourglass, or repeatedly tracing lines do not aim at efficiency or completion.

They invite both performer and audience into an encounter with duration itself. In these moments, time is not something that passes toward an end point, but something that continuously comes into being through presence. This mode of engagement closely parallels Zen practice, in which repetitive actions performed with full awareness become sites of insight rather than obstacles to understanding.

The body functions as the primary site through which time becomes percep-

tible. Arsem's body is not a representational image but a field of temporal manifestation. Physical fatigue, altered breathing, muscular tension, and gradual transformation of posture render duration tangible.

Such embodiment reflects Dōgen's insistence that time exists only insofar as it is enacted. Time, in this sense, is inseparable from action; it is being-time. The audience, witnessing these bodily processes, is drawn into an awareness of time as a shared experiential condition rather than an abstract measure.

Audience participation further extends this temporal field beyond the performer. In several performances, viewers are invited to sit, wait, write, or reflect on their own experiences of time. These moments do not produce a unified collective narrative, but rather generate a plurality of temporal experiences that coexist without hierarchy.

This multiplicity resonates with Zen's rejection of rigid subject–object distinctions. The audience is no longer positioned as a detached observer, but becomes embedded within the unfolding temporal process of the work.

Repetition plays a crucial role in shaping this experience. While actions recur, they are never identical; subtle variations emerge through bodily condition, spatial context, and audience presence. This repetition-with-difference reflects the Zen understanding of impermanence and continuous becoming. Each moment is complete in itself, yet none is fixed or final. Meaning thus arises through sustained engagement rather than through closure or resolution.

Silence and waiting are equally significant. Extended periods without overt action disrupt habitual expectations of productivity and entertainment. In these moments, the audience confronts restlessness and the desire for progression. Such confrontation mirrors Zen meditation practices, where stillness exposes attachments to control and efficiency.

By maintaining silence and inactivity, Arsem creates conditions in which time can be experienced as openness rather than pressure. Certain performances evoke a sense of yūgen, a Zen aesthetic quality associated with subtle depth and the presence of the ineffable.

Meaning is suggested rather than stated, and time is felt rather than explained. The audience is invited to remain within ambiguity and incompleteness, relinquishing the impulse to consume the experience quickly. This approach stands in contrast to contemporary regimes of accelerated time and constant productivity.

Ultimately, 100 Ways to Consider Time does not illustrate Zen philosophy, nor does it explicitly reference Zen rituals or symbols. Its affinity with Zen lies in its mode of temporal engagement. By suspending linear progression, emphasizing bodily presence, and foregrounding lived duration, Arsem's project offers an experiential parallel to Zen teachings on time.

The performances encourage a shift from quantitative measurement to

qualitative presence, from representation to experience.
In conclusion, this study demonstrates that Marilyn Arsem's project can be understood as a contemporary artistic articulation of Zen temporality. By situating 100 Ways to Consider Time in dialogue with Dōgen's philosophy, the research highlights performance art as a site for phenomenological and existential inquiry into time.
Rather than providing answers, Arsem's work invites sustained contemplation, aligning artistic practice with Zen's emphasis on direct experience and embodied awareness.

Keywords: Time, Zen, Dōgen, Performance Art, Marilyn Arsem

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

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

بازخوانی مفهوم زمان در آیین ذن و بازتاب آن در پرفورمنس «صد راه برای تأمل در باب زمان» از ماریلین آرسم[۱]

مهسا رضا[۲]، زهرا عسلی[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۵/۰۳/۰۳ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۲۸ □ صفحهٔ ۱۰۹-۱۲۰
Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

چکیده

در اغلب تفاسیر ارائه‌شده از آیین‌ها و هنرهای ذن، «زمان» به‌عنوان مفهومی بنیادین، به‌صورت آشکار یا پنهان، نقش محوری ایفا می‌کند. پرفورمنس صد راه برای تأمل در باب زمان، یکی از منسجم‌ترین نمونه‌های تمرکز نظام‌مند بر مفهوم زمان در کارنامهٔ ماریلین آرسم به‌شمار می‌آید؛ او هنرمند برجسته آمریکایی در زمینه پرفورمنس‌آرت است که از سال ۱۹۷۵ تاکنون بیش از ۲۰۰ اثر زنده خلق کرده است آثار او از اجراهای انفرادی در گالری‌ها تا پروژه‌های بزرگ و خاص‌مکان را شامل می‌شود. مسئلهٔ اصلی این پژوهش آن است که «چگونه مفهوم زمان در آیین ذن، به‌ویژه در اندیشهٔ دوگن، در پرفورمنس «صد راه برای تأمل در باب زمان» اثر ماریلین آرسم بازتاب می‌یابد و این بازتاب چگونه می‌تواند تجربه‌ای متفاوت از ادراک زمان را برای مخاطب رقم بزند؟» بر اساس بررسی‌های انجام‌شده تاکنون پژوهشی مستقل که این پروژه را به‌طور مشخص از منظر نسبت آن با آیین ذن و اندیشهٔ زمان کیفی تحلیل کند، صورت نگرفته است؛ از این‌رو، پژوهش حاضر برای نخستین‌بار به معرفی ماریلین آرسم که از چهره‌های شاخص پرفورمنس‌آرت معاصر است و آثارش بر بدن‌مندی، سکون، امتداد زمان و تجربهٔ زیستهٔ حضور استوار است و بازخوانی این نسبت می‌پردازد. این پژوهش با رویکرد توصیفی تحلیلی و بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای، اسناد تصویری و متون نظری حوزه ذن و پرفورمنس‌آرت و اندیشه دوگن درباره «این‌همانی وجود و زمان» به عنوان چارچوب نظری اصلی انجام شده و در تلاش است شیوه ماریلین آرسم در به‌کارگیری تعامل مخاطب را تحلیل کند؛ شیوه‌ای که در آن مخاطب را از درک کمی و خطی زمان فراتر برده و او را به تجربه‌ای شهودی و زیسته از اکنون دعوت می‌کند؛ تجربه‌ای که به «زیستن زمان» می‌انجامد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که آرسم در پروژهٔ «صد راه برای تأمل در باب زمان» با تأکید بر حضور ممتد بدن، کنش‌های حداقلی، ریتم کند، سکوت، انتظار و تکرار، ساختار خطی و ابزارمند زمان را تعلیق کرده و مخاطب را با کیفیت زیستهٔ زمان یعنی دیرند، مواجه می‌سازد. این مواجهه با مؤلفه‌های بنیادین ذن همچون بی‌ذهنی، حضور در لحظه، مشاهدهٔ درونی، خلأ و پذیرش ناپایداری هم‌پوشانی دارد و نتیجه این هم‌پوشانی آن است که پرفورمنس‌های آرسم از سطح بازنمایی فراتر رفته و به تجربه‌ای مراقبه‌گون بدل شوند که امکان دگرگونی شناختی و وجودی مخاطب و بازاندیشی

---

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «تحلیل پدیدارشناسانهٔ پرفورمنس‌آرت در بستر فرهنگی دو عالم ایرانی ـ اسلامی و غرب مدرن» است که با راهنمایی نویسنده دوم در دانشگاه بین المللی سوره ارائه شده است.

۲. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران.
Email: m.reza@soore.ac.ir

۳. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Z.asali@soore.ac.ir

استناد: عسلی، زهرا؛ رضا، مهسا (۱۴۰۵)، بازخوانی مفهوم زمان در آیین ذن و بازتاب آن در پرفورمنس صد راه برای تأمل در باب زمان از ماریلین آرسم، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۲)، ۱۰۹-۱۲۰.
Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206
https://rph.soore.ac.ir/article_741456.html

در باب زمان زیسته و وضعیت انسانی معاصر را فراهم می‌آورد.

کلیدواژه‌ها: زمان، ذن، دوگن، پرفورمنس‌آرت، ماریلین آرسم

مقدمه

فرایند دگرگونی درونی در هنر پرفورمنس[۱]، تجربه‌ای است همچون تمرین ذن و آنچه در این آیین، انتقال ذهن به دل نامیده می‌شود؛ فرایندی است که نه دیده می‌شود و نه قابل لمس است که تنها از راه آگاهی بی‌واسطه و حضور شهودی پدیدار می‌گردد. این دگرگونی زمانی ممکن می‌شود که هنرمند بدن خود را در موقعیتی معین مستقر کند و طی مدت زمانی مشخص به کنش‌ها و رفتارهایی آیینی تن بسپارد. در چنین شرایطی، ذهن و بدن در سطحی واحد ادغام می‌شوند و فضا به موقعیتی بدل می‌گردد که نه‌تنها اجراگر بلکه مخاطب نیز در آن به موجودیتی اندیشیده و آگاه تبدیل می‌شود.

این تجربه حضور و دگرگونی، در بسیاری از جنبه‌ها با تجربه مراقبه در آیین ذن[۲] هم‌پوشانی دارد؛ ذن، که ریشه‌های آن تا هند و سپس به شکل‌گیری مکتب «چن» در چین باز می‌گردد، پس از ورود به ژاپن به شیوه‌ای از زندگی تبدیل شد که در آن، تجربه مستقیم، مقدم بر آموزه‌های نظری در آیین ذن است، روشن‌شدگی نه از راه انباشت مفاهیم، بلکه از طریق زیستن آگاهانه و انجام کارهای روزمره با حضوری کامل به دست می‌آید. هر کنش یدی که فرد را از حالت انفعالی بیرون می‌کشد بخشی از مسیر روشن‌شدگی است؛ درست همان‌گونه که در پرفورمنس یک عمل ساده و تکرارشونده، اگر با آگاهی و استمرار انجام شود، به تجربه‌ای از حضور ناب بدل می‌گردد.

هنر پرفورمنس، به‌مثابهٔ هنری مبتنی بر بدن، حضور و رخداد، یکی از مهم‌ترین بسترهایی است که در آن، زمان از حالت پس‌زمینه‌ای نامحسوس خارج شده و به عنصری مرکزی در شکل‌گیری تجربهٔ هنری بدل می‌شود. در این هنر، معنا نه در شیء هنری بلکه در امتداد کنش، در تداوم عمل و در مواجههٔ زندهٔ بدن با مخاطب و با گذر لحظه‌ها پدید می‌آید. از این منظر، پرفورمنس را می‌توان رسانه‌ای دانست که بیش از هر قالب هنری دیگر، امکان اندیشیدن به «زمانِ زیسته» را فراهم می‌سازد؛ زمانی که نه صرفاً قابل اندازه‌گیری، بلکه تجربه‌پذیر، کیفی و وجودی است.

در میان هنرمندان معاصر، ماریلین آرسم[۳] جایگاهی شاخص در پرداختن به مسئلهٔ زمان، سکون، تداوم و بدن‌مندی دارد. آثار او، به‌ویژه اجراهای دیرپای[۴] برتعلیق شتاب، کندسازی ادراک و کشاندن مخاطب به تجربه‌ای متفاوت از گذر زمان استوارند. پروژهٔ «صد راه برای تأمل در باب زمان»[۵] یکی از منسجم‌ترین و ریشه‌ای‌ترین تجربه‌های او در این زمینه به شمار می‌آید؛ پروژه‌ای که در آن، زمان نه‌تنها موضوع اجرا، بلکه مادهٔ اصلیِ ساخت اثر است. در این مجموعه، کنش‌ها اغلب ساده، تکرارشونده و حداقلی‌اند، اما همین سادگی، امکان رویارویی مخاطب با لایه‌های عمیق‌تری از ادراک زمان، انتظار، فرسایش، سکون و تداوم را فراهم می‌آورد.

از سوی دیگر در سنت ذن، زمان جایگاهی بنیادین دارد اما این جایگاه به برداشت‌های متعارف از گذشته، حال و آینده تقلیل‌پذیر نیست. در اندیشهٔ دوگن[۶]، بنیانگذار و استاد فرقه سوتو ذن ژاپن، در سال ۱۲۰۰ میلادی در کیوتو؛ زمان نه ظرف رویدادها، بلکه خودِ هستیِ در حال شدن است. مفاهیمی چون «حال مطلق»، «زمانِ عملی» و «این‌همانی وجود و زمان» افقی را ترسیم می‌کنند که در آن، زمان در متن کنش و تجربهٔ مستقیم تحقق می‌یابد. این تلقی از زمان با آنچه در پرفورمنس‌های ماریلین آرسم رخ می‌دهد قرابت مفهومی عمیقی دارد؛ جایی که بدن، کنش و آگاهی لحظه‌مند، هم‌زمان حامل معنا و مولّد تجربهٔ زمان می‌شوند (ایزوتسو، ۱۳۷۴).

با وجود این قرابت، این مقاله می‌کوشد با تمرکز بر پروژهٔ «صد راه برای تأمل در باب زمان»، در پی یافتن پاسخ این پرسش برآید که چگونه زمان در پرفورمنس‌آرت می‌تواند از یک مؤلفهٔ صرفاً کمی، به تجربه‌ای کیفی، وجودی و آگاهی‌محور تبدیل شود. هدف این پژوهش، نه صرفاً تحلیل یک مجموعه اجرا، بلکه واکاوی شیوه‌ای از اندیشیدن به زمان است که در تقاطع میان پرفورمنس و سنت ذن شکل می‌گیرد؛ شیوه‌ای که می‌تواند افق تازه‌ای برای فهم نسبت میان بدن، حضور، آگاهی و زمان در پرفورمنس‌آرت بگشاید.

روش تحقیق

این پژوهش با رویکرد کیفی و روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. داده‌های پژوهش از طریق مطالعه منابع کتابخانه‌ای، متون مرتبط با آیین ذن، آثار و نوشته‌های دوگن و اسناد مکتوب و تصویری مربوط به پرفورمنس‌های ماریلین آرسم گردآوری شده‌اند. دلیل انتخاب ماریلین آرسم، تمرکز مستمر او بر زمان به عنوان یکی از عناصر بنیادین پرفورمنس‌آرت است. از میان آثار وی، پروژه «صد راه برای تأمل در باب زمان» به دلیل پرداخت مستقیم و نظام‌مند به تجربه زمان و نقش محوری آن در ساختار اجرا انتخاب شد. در این پژوهش، اثر مذکور بر اساس مفاهیم کلیدی نظریه زمان دوگن، شامل «این‌همانی وجود و زمان»، «حال مطلق»، «خلق مدام» و «زمان عملی» مورد تحلیل قرار گرفته است. بدین ترتیب، پژوهش می‌کوشد نسبت میان فهم ذن از زمان و تجلی آن در پرفورمنس‌های آرسم را تبیین کند.

پیشینه پژوهش

بر اساس بررسی‌های انجام‌شده تاکنون پژوهشی مستقل که این پروژه را به‌طور مشخص از منظر نسبت آن با آیین ذن و اندیشهٔ زمان کیفی تحلیل کند، صورت نگرفته است؛ از این‌رو، پژوهش حاضر

Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

برای نخستین‌بار به معرفی ماریلین آرسم که از چهره‌های شاخص پرفورمنس‌آرت معاصر است و آثارش بر بدن‌مندی، سکون، امتداد زمان و تجربهٔ زیستهٔ حضور استوار است و بازخوانی این نسبت می‌پردازد. پورکسمایی، نادعلیان و مراثی (۱۳۹۸) در مقاله خود با عنوان «تحلیل مفهوم زمان در پرفورمنس آرت بر اساس نظریات ژیل دلوز[۷]» مشخص می‌کنند دلوز با تأثیر از اندیشه برگسون زمان را امری کیفی و دیرند را زمان حقیقی می‌داند که در شدن مدام است با تحلیل آثار شناخته شده پرفورمنس آرت که بر مؤلفه زمان تأکید داشتند به این نتیجه رسیده که هنرمند با قاب‌بندی اثرش مخاطب را متوجه دیرند و امر گشوده حیات ساخته و از این طریق او را به بازاندیشی در امور اصطلاحی برساخته توسط رژیم‌های حقیقت حاکم بر اجتماع فرا می‌خواند. کریمی (۱۳۸۹) در مقاله خود با عنوان «مفهوم زمان در آیین و هنر ذهن با تکیه بر نظریه دوگن» منتشر کرده، کوشیده است تا به جست‌وجوی مفهوم زمان در آیین ذهن با تکیه بر تئوری دوگن بپردازد و با بررسی نظرات و آرای گوناگون به این نتیجه رسیده است که زمان عین وجود است یعنی هر وجود منفرد را معادل با یک «آن» یک لحظه می‌داند تا بر آن تأکیدی مضاعف ورزد. در بررسی اندیشه‌های دوگن دربارهٔ مسئله زمان، آن‌گونه که در کتاب *خلق مدام در عرفان ایرانی و آیین بودایی ذن* اثر توشیهیکو ایزوتسو[۸] (۱۳۷۴)، وی تجربهٔ زمان را نه صرفاً به مثابهٔ امری انتزاعی، بلکه همچون یک دستگاه فکری منسجم صورت‌بندی می‌کند. بااین‌حال، آنچه دوگن بیان می‌کند بیش از هر چیز بر تجربهٔ شخصی او استوار است. او در تلاش است گواهی بر شهود حقیقت ارائه دهد؛ حقیقتی که خود در فرایند مراقبه به آن دست یافته است. آرسم (۲۰۱۷) در «Some Thoughts on Teaching Performance Art» پرفورمنس‌آرت را کنشی زنده و مبتنی بر تجربه مستقیم بدن در زمان واقعی می‌داند که معنا و دانش آن در مواجهه مشترک هنرمند و مخاطب شکل می‌گیرد. از نظر او آموزش پرفورمنس نه بر انتقال تکنیک، بلکه بر تجربه، ریسک‌پذیری و آگاهی نسبت به ناپایداری زمان و موقعیت استوار است.

آیین ذن

ذن، یکی از آیین‌های بودایی است که ریشه‌های آن را می‌توان تا برخی سنت‌های هند پیگیری کرد؛ بااین‌حال، ذن به مثابهٔ یک مکتب فکری و شیوه زیست، نخست در چین تکوین یافت و سپس توسط راهبان بودایی به ژاپن منتقل شد. در حالی که بسیاری از مکاتب بودایی عمدتاً بر تعالی معنوی و سیر باطنی پیروان خود تأکید داشتند، ذن از این سطح فراتر رفت و در لایه‌های گوناگون زندگی روزمره و فرهنگ ژاپنی نفوذ کرد؛ تا جایی که می‌توان گفت ذن بیش از هر کشور دیگری در ژاپن در تار و پود حیات مردم رسوخ یافت (پاشایی، ۱۳۶۱: ۱۱۹).

در ذن، باور بر این است که دستیابی به ستوری[۹] از مسیر تجربه‌های کاملاً عادی و اعمال روزمره ممکن می‌شود. از این رو، ذن متکی بر مجموعه‌ای از اصول طبقه‌بندی‌شده یا مراحل از پیش تعیین‌شده نیست؛ بلکه به تعبیر دِله، «هر کار یدی که فرد را از وضعیت منفعلانه بیرون آورد، بخشی از روند روشن‌شدگی است» (کریمی، ۱۳۸۹: ۸۷). اگرچه بنیان ذن در چین نهاده شد، اهمیت چین بیشتر از آن جهت است که این آیین به شکوفایی سنت‌های زیبایی‌شناختی و فلسفی، به‌ویژه در دوره سلسله سونگ، انجامید؛ اما نفوذ عمیق و همه‌جانبه ذن در زیست فرهنگی مردم، پدیده‌ای است که بیش از همه در ژاپن دیده می‌شود (پاشایی، ۱۳۶۱: ۱۱۹).

برای فهم چیستی ذن، باید به یاد داشت که با یک «نظام فلسفی» روبه‌رو نیستیم که تدریجاً شکل گرفته باشد؛ بلکه با مکتبی مواجهیم که بنیاد آن بر سلوک زاهدانه، ادراک ناب امور ساده و زیستنِ آگاهانه در لحظه است. در مطالعه هنرها و آیین‌های ذن، نوعی همگرایی میان عناصر بنیادین آنها مشاهده می‌شود؛ گویی همگی می‌کوشند جان‌مایه‌ای واحد را آشکار سازند. پرسش اینجاست که این جان‌مایه چیست و آیا اساساً قابل بیان در قالب زبان هست یا نه. با اینکه ماهیت ذن از بیان مستقیم می‌گریزد و تنها از طریق تجربه زیسته قابل لمس است، اما استخراج برخی مفاهیم کلیدی می‌تواند در فهم بهتر آن یاری‌رسان باشد. در این میان، مفاهیمی چون «سابی»[۱۰]، «وابی»[۱۱]، «امساک در قلم»[۱۲]، «سبک یک گوشه»[۱۳] و «تهیت»[۱۴] از عناصر مهم زیبایی‌شناسی ذن به شمار می‌روند؛ اما یکی از مفاهیم کمتر بررسی‌شده اما بسیار بنیادین در ذن، «زمان» است. زمان در ذن عنصری است ناپیدا اما همواره حاضر که در بطن تمامی جلوه‌های این آیین جریان دارد. هر عمل یا خلق هنری که نیت درونی را بیان می‌کند، همراه با زمان حرکت می‌کند و کوششی است برای به بند کشیدن بی‌درنگ حیات، بی‌آن‌که قواعد بیرونی آن را منحرف سازند (دله، ۱۳۹۲: ۸۵-۸۶).

از همین رو، در این نوشتار تمرکز اصلی بر مفهوم «زمان» در ذن خواهد بود و در صورت لزوم، دیگر مفاهیم بنیادین نیز برای روشن‌تر شدن بحث طرح می‌شوند. زمان در ذن در پیوند با یگانگی با طبیعت معنا می‌یابد؛ نه به معنای تلاشی برای دستیابی به وحدت با طبیعت، بلکه به معنای بازگشت به جایگاهی که این یگانگی از ابتدا در آن وجود داشته است: «عالم یکتا». ذن ما را به لحظه آغازینی بازمی‌گرداند که در آن، رویدادها هنوز پدیدار نشده‌اند؛ لحظه‌ای که «زمان» هنوز خودآگاه نشده و دانستگی از آن جدا نشده است. ذن دقیقاً در همان نقطه‌ای قرار می‌گیرد که دانستگیِ زمان از بی‌زمانی در آستانه پدید آمدن است؛ همان «اکنون جاویدان»، لحظهٔ تلاقی زمان و بی‌زمانی، دانستگی و ندانستگی؛ لحظه‌ای که به تعبیر پاشایی «از بازگفته شدن می‌گریزد» (پاشایی، ۱۳۶۱: ۵۳).

برای رسیدن به این جایگاه باید دوگانگی میان انسان و طبیعت از میان برداشته شود. در ذن، میان «شناسنده» و «موضوع شناسایی» وابستگی متقابل برقرار است؛ به همان اندازه که سوژه جهان را می‌آفریند، جهان نیز سوژه را شکل می‌دهد. در این سطح، «من» چیزی جز جامعیت آن چیزی نیست که از آن آگاهیم (همان: ۵۸). این اندیشه به آموزه عمیقی در فلسفه ذن اشاره دارد: جهان تنها در مرتبه «جی‌جی موگه»[۱۵] قابل درک است؛ مرتبه‌ای که در آن پدیده‌ها آزادانه در یکدیگر نفوذ می‌کنند و هیچ مانع یا جدایی‌ای میان آنها وجود ندارد. تنها از طریق «پرجنیا»[۱۶] یا شناسایی مطلق است که می‌توان به این جهان راه یافت. شهود پراجنایی به اعماق زندگی نفوذ می‌کند؛ با زمان حرکت می‌کند، در مکان جای می‌گیرد و در عین جریان داشتن، همواره در یک نقطه باقی می‌ماند؛ نقطه‌ای که همان «اکنون جاودانه» است. از آنجا که زمان با حرکت و تغییر گره خورده، در جهان جی‌جی موگه نیز حرکتِ برخاسته از همدلی و هم‌بودگی، عامل بنیادین است؛ حرکتی که «من» را فراتر از مرزهای خود گسترده می‌سازد و آن را در دیگری امتداد می‌دهد (واتس، ۱۳۶۹: ۷۶-۸). این همان بازگشت به جهان یکتا و آغاز بی‌آغاز است؛ جهانی که در آن زمان و مکان در نقطه مطلق «اینجا ـ اکنون» به وحدت می‌رسند و همه چیز از آن پدیدار می‌شود.

پیش از پرداختن به اهمیت «لحظه»، باید یادآور شد که در سنت بودایی دو شیوه بیداری یعنی «تدریجی» و «آنی» مطرح است. در ذن، بیداری آنی اهمیت بیشتری دارد؛ زیرا طبیعت بودا قابل تقسیم نیست و ادراک آن نیز «قسمت‌قسمت» صورت نمی‌گیرد (واتس، ۱۳۶۹: ۱۳۶). در نتیجه، زندگی در لحظه، جوهره تجربه ذن است. جهان ذن به سوی مقصدی حرکت نمی‌کند و هدف غایی‌ای برای آن تعیین نشده است؛ بنابراین، شتاب و سرعت در آن راه ندارد. مهم «بودن در لحظه» است، نه پیمودن مسیر تا رسیدن به مقصد. در این معنا، «سفر» استعاره زندگی است و «رسیدن» استعاره مرگ (واتس، ۱۳۶۹: ۲۵۵).

در هنرهای ذن نیز هدف پرداختن به اثر است، نه به پایان رساندن آن؛ و ارزش تجربه هنری در رخدادهای ناگزیر و غیرعمدی است که در جریان تمرین پدید می‌آید (واتس، ۱۳۶۹: ۲۵۶). حتی در بحث ساتوری، اگرچه ماهیت آنی آن پذیرفته شده، اما این بدان معنا نیست که روشنی ناگهانی و شتاب‌زده رخ می‌دهد؛ زیرا شتاب با ذن ناسازگار است، چراکه ذن «رهایی از زمان» است (واتس، ۱۳۶۹: ۲۵۸). این رهایی، رهایی از زمان خطی و بازگشت‌ناپذیر است؛ نه نفی اهمیت زمان، بلکه گشودگی به نوعی دیگر از زمان: زمانِ حالِ مطلق. این لحظه باید به‌طور پیوسته خلق شود و آیین‌ها و هنرهای ذن نقشی اساسی در بازآفرینی این «اکنون» دارند.

تئوری زمان نزد دوگن

در میان استادان ذن، دوگن به‌ویژه در اثر بزرگ خود شوبوگنزو مهم‌ترین متفکر در زمینه زمان به شمار می‌رود. بااین‌حال، آلن واتس یادآور شده است که دیدگاه‌های «سنگ چائو» شاگرد کوماراژیوا، درباره زمان و تبدیل، با نظریات دوگن شباهت چشم‌گیری دارد و احتمالاً الهام‌بخش سنت بعدی ذن بوده است (واتس، ۱۳۶۹: ۱۱۱). این امر نشان می‌دهد که هرچند دوگن این اندیشه‌ها را نظام‌مند ساخت، اما ریشه‌های آن پیش از او نیز به‌صورت پراکنده وجود داشته است.

در تاریخ اندیشه بودایی، آثار متعددی درباره مفهوم زمان نگاشته شده است؛ از جمله «مادیمیکیه»[۱۷] و «هو این تان سوان‌چی»[۱۸] و دیگر متون مرتبط. با این‌همه، همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، دوگن گامی فراتر نهاده و تجربهٔ زمان را نه صرفاً در قالب مفهومی انتزاعی، بلکه به مثابهٔ دستگاهی منسجم برای اندیشیدن سامان داده است. آنچه او صورت‌بندی می‌کند، اساساً حاصل تجربهٔ شخصی‌اش در مراقبه است. چنان‌که ایزوتسو می‌نویسد: «دوگن در کوشش است تا درباره حقیقتی شهادت دهد که خود در ساحت مراقبه به رؤیت آن نائل شده است» (ایزوتسو، ۱۳۷۴: ۷).

زمان نزد دوگن یکی از بنیادی‌ترین مفاهیمی است که در بخش عمده‌ای از نوشته‌هایش بازتاب یافته و حتی او را به طرح مباحثی درباره زندگی و مرگ نیز رهنمون کرده است. وی در اثر برجستهٔ خود شوبوگنزو[۱۹]، در مقالاتی چون menjo، bussho، zenki، uji، kenbutsu، daigo، sansuikyo، gen-، kuge، jokon، kalinzammai و چند نوشتار دیگر به بررسی زمان پرداخته است. بااین‌حال، مهم‌ترین بخش اندیشه او درباره زمان، در رساله‌ای مستقل و تخصصی صورت‌بندی شده که در آن نظریه بی‌بدیل خویش را آشکارا بیان می‌کند.

ویژگی‌های تئوری دوگن

یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های نظریه دوگن، برخورد کاملاً متفاوت او با مفهوم زمان است. زمان، به دلیل ماهیت انتزاعی‌اش، تبیین‌پذیری دشواری دارد؛ همان‌گونه که سنت آگوستین می‌گوید: «اگر کسی درباره زمان از من نپرسد، می‌دانم چیست؛ اما اگر بپرسد، نمی‌دانم زمان چیست». با وجود این پیوند عمیق میان زمان و زندگی روزمره، توضیح آن در زبان متعارف همواره دشوار بوده است. درحالی‌که نزد دوگن، زمان واجد کارکردی عملی است؛ ابزاری برای ادراک حقیقت. در ادامه، اجزای تئوری او درباره زمان به اختصار توضیح داده می‌شود.

۱. **این‌همانی وجود و زمان:** دوگن برای نزدیک شدن به مفهوم انتزاعی زمان، آن را با «وجود» پیوند می‌دهد؛ به این معنا که زمان بی‌وجود، فاقد معناست. او در رساله uji[۲۰] می‌گوید: «زمان،

Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

وجود است و وجود، زمان. و هرچه در این جهان هست، باید به مثابهٔ زمان دیده شود».

۲. **زمانِ ویژه (منفصل):** در این سطح، زمان همچون لحظه‌هایی جداگانه و منفصل تصور می‌شود؛ همان فهم رایج مردم که زمان را به «این لحظه» و «آن لحظه» تفکیک می‌کنند. دوگن این نوع زمان را «زمان عادی» می‌نامد و آن را در مقابل زمان ابتدایی قرار می‌دهد.

۳. **زمان ابتدایی:** دوگن بر بستر همان لحظه‌های جداگانه، به سطحی بنیادین از زمان اشاره می‌کند که محدود به هیچ مادّه، امتداد و حرکت محسوس نیست. این زمان، سرچشمه همه لحظه‌ها و همه موجودات است و دوگن آن را اوجین می‌نامد.

به باور او، «تمامی موجودات در زمین و در آب، از uji پدید آمده‌اند؛ همه چیز در روشنایی و تاریکی از اوجی متولد می‌شود». ایزوتسو نشان می‌دهد که دوگن با قرار دادن «آنِ وجودی» در مقام کوچک‌ترین واحد هستی، به نظریه «خلق مدام» اشاره دارد؛ یعنی هیچ چیز حتی دو لحظه پایا نیست و پیوسته نو می‌شود (ایزوتسو، ۱۳۷۴: ۱۶-۱۷).

این نگرش را می‌توان در قیاس با مفاهیمی چون «زمان قدسی» در اندیشه الیاده[۲۱]، یا «لحظه ابدی» در آیین تائویی بررسی کرد؛ هرچند خود دوگن اشاره‌ای مستقیم به زمان اسطوره‌ای ندارد.

۴. **اصل تداوم زمان:** تداوم، شرط ادراک زمان است. هرچند دوگن لحظه‌ها را واحدهای مستقل می‌داند، معتقد است که زمان در جریان دگرگونی، تداوم خود را از دست نمی‌دهد. حرکت زمان، استمرار تغییر است. این تداوم، معادل تجربه پیوستار گذشته، حال و آینده در آگاهی انسان است. به تعبیر دوگن، «در نهایت همه موجودات به هم می‌پیوندند و به زمان تبدیل می‌شوند.»

۵. **حال مطلق:** «حال مطلق» حقیقت بی‌زمانی است که تجربهٔ آن در خود لحظه رخ می‌دهد. از نظر دوگن، «زمان از امروز به امروز می‌رود؛ از اکنون به اکنون.» تنها اکنون واقعی است و این اکنون، لحظه‌ای بی‌زمان است.

۶. **زمان عملی:** از نظر دوگن، زمان بدون عمل و تجربه محقق نمی‌شود. او می‌گوید: «هیچ حالی مستقل از عمل انسان وجود ندارد. حقیقتاً زمانی زندگی می‌کنیم که لحظه را تجربه کنیم».

تعیّن زمان در هنر ذن

همان‌طور که طرح شد، جوهر ذن کمتر در قالب فلسفه انتزاعی بیان می‌شود و بیشتر در آموزه‌های استادان و هنرهای برخاسته از ذن تجلی دارد. برای فهم آراء دوگن درباره زمان، باید نقش لحظه در هنر ذن را بازشناسی کرد. بر اساس تجربه هنرمند ذن در یک لحظه خاص، چهار کیفیت یا حالت اصلی مطرح می‌شود:

۱. **سابی:** جایی که خلق‌وخو و حالت روانی انسان در لحظه‌ای منزوی، ساکن و آرام است، از آن با عنوان «سابی» یاد می‌شود (واتس، ۱۳۶۹: ۲۳۶). سابی بر چیزی دلالت دارد که زمان آن را پدید آورده است و شاید بتوان آن را بنیاد نهایی هر نوع تنهایی دانست؛ چراکه این زمان است، بیش از آن‌که مکان باشد، که فاصله می‌آفریند (پاشایی، ۱۳۶۱: ۱۲۵). از آن‌جا که مفهوم سابی نوعی هشداری درونی را تداعی می‌کند، با حالتی از بیداری و احساسی آغازین روبه‌رو هستیم؛ همان لحظهٔ شگفت‌انگیز بدایت‌ها که دوگن آن را به عنوان یکی از مؤلفه‌های بنیادی نظریهٔ خود دربارهٔ زمان طرح می‌کند.

۲. **وابی:** حالتی است که در آن هنرمند، در موقعیتی آکنده از اندوه یا افسردگی، و در خلأیی خاص از احساس، با نگاهی آنی و شهودی به امری ساده، عادی و فروتنانه می‌نگرد و آن را در موقعیتی شگفت‌انگیز و ناب تجربه می‌کند. این وضعیت روانی «وابی» نامیده می‌شود (واتس، ۱۳۶۹: ۱۳۶). وابی در قیاس با سابی، مفهومی ذهنی‌تر و شخصی‌تر است و در واقع به‌منزلهٔ یکی از آرمان‌های بنیادین ذن تلقی می‌شود؛ چراکه ذن، همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، بر ادراک و تجربهٔ ساده‌ترین کنش‌های زندگی تأکید دارد و اشتغال آگاهانه به همین اعمال روزمره را بخشی از مسیر دستیابی به اشراق و روشن‌شدگی می‌داند.

۳. **آوار:** آوار[۲۲] بر این باور است که زمانی که این لحظه‌ها به احساسی عمیق‌تر از اندوه، همچون غم غربت، اندوه خزان‌گونه و آگاهی از ناپایداری جهان می‌انجامند، می‌توان آن وضعیت را حالت آگاهانه نامید.

۴. **یوگن:** یوگن[۲۳] هنگامی تحقق می‌یابد که ادراک، به‌سان تجسمی ناگهانی از امری رازآلود، شگفت و غریب پدیدار می‌شود؛ امری که به سوی ناشناخته‌ای همواره ناپیدا و هرگز به‌تمامی آشکارشدنی اشاره دارد. این وضعیت را حالت یوگن می‌نامند.

ماریلین آرسم

ماریلین آرسم هنرمند برجسته آمریکایی در زمینه پرفورمنس‌آرت است که از سال ۱۹۷۵ تاکنون بیش از ۲۰۰ اثر زنده خلق کرده است. آثار او از اجراهای انفرادی در گالری‌ها تا پروژه‌های بزرگ و خاص‌مکان[۲۴] را شامل می‌شود و در بیش از ۳۰ کشور اعم از آمریکای شمالی و جنوبی، اروپا و خاورمیانه به نمایش درآمده‌اند (Klein, 2020).

آرسم با اجراهای طولانی‌مدت[۲۵] و استفاده حداقلی از مواد و حرکات شناخته می‌شود، او اغلب در مکان‌هایی با بار تاریخی یا سیاسی مانند پایگاه موشکی دوران جنگ سرد در آمریکا، حمام ترکی قرن پانزده در مقدونیه، کارخانه آلومینیوم در آرژانتین و محل فرود اسپانیایی‌ها در فیلیپین اجرا می‌کند؛ او بنیان‌گذار گروه هنرمندان موبیوس در بوستون است که از سال ۱۹۷۷ فعالیت

می‌کند، همچنین به مدت ۲۷ سال در مدرسه موزه هنرهای زیبای بوستون[۲۶] تدریس و یکی از جامع‌ترین برنامه‌های آموزشی پرفورمنس را در سطح بین‌المللی ایجاد نمود. این برنامه آموزشی یکی از نخستین و گسترده‌ترین برنامه‌ها در حوزه پرفورمنس‌آرت به‌شمار می‌آید (Arsem, 2015).

برنامه‌ای که ماریلین آرسم طراحی کرد از رویکرد بینارشته‌ای برخوردار بود و هنر پرفورمنس را در پیوند با دیگر رسانه‌ها مانند ویدئو، صدا، مجسمه، داستان، عکاسی و چیدمان آموزش می‌داد و این امر موجب تشویق هنرجویان برای گذر از مرزهای میان رشته‌ها و خلق آثار تلفیقی می‌شد از دیگر اهداف این برنامه تمرکز بر تجربه‌گرایی بود که تبدیل به بخش اصلی یادگیری می‌شد نه‌فقط نتیجه نهایی. این برنامه از دانشجویان می‌خواست که بر پایهٔ دغدغه‌های شخصی، تاریخی یا سیاسی خود تحقیق کنند؛ تمرین‌ها و پروژه‌ها اغلب حول سؤالاتی شکل می‌گرفتند که خود هنرمند از طریق اجرا به آنها پاسخ می‌داد یا آنها را زیر سؤال می‌برد. این امکان به دانشجویان داده می‌شد تا در لحظه واکنش مخاطب را ببینند و در نقد و تحلیل مشارکت کنند، این فضاها به‌شدت عملی، بداهه‌پردازانه و مبتنی بر تعامل بودند (La Frenais, 2025).

در کنار کارهای عملی، ماریلین آرسم دوره‌هایی نیز برگزار می‌کرد که در آنها تاریخچه هنر پرفورمنس از جنبش دادائیسم و فلاکسوس تا معاصرین آن مانند مارینا آبراموویچ و تچینگ شیه بررسی می‌شد، پرداختن به این مباحث نظری باعث می‌شد تا دانشجویان جایگاه خود را در سنت این هنر بیابند. در این برنامه از هنرمندان بین‌المللی برای تدریس در کارگاه‌های کوتاه‌مدت دعوت می‌شد و شامل همکاری‌های گروهی و سفرهای تحقیقاتی به خارج از کشور بود، مانند پروژه‌های خاص‌مکان که خارج از ایالت متحده برگزار می‌شد (URL 2).

یکی از ستون‌های آموزشی ماریلین آرسم باور به قدرت سیاسی و فرهنگی و اجتماعی هنر اجرا بود. کلاس‌ها به بررسی چگونگی تأثیر هنر بر سیاست، فضاهای عمومی، هویت جنسیتی، بحران‌های زیست‌محیطی و حقوق بشر می‌پرداختند. ارتباط با جامعه و اجرای عمومی در این برنامه‌ها حائزاهمیت بود و اجراها در فضاهای عمومی، موزه‌ها، گالری‌ها یا حتی خیابان‌های پر رفت‌وآمد شکل می‌گرفت. این برنامه آموزشی نه‌تنها به مهارت‌های فنی و مفهومی دانشجویان می‌پرداخت بلکه به آنها می‌آموخت چگونه از هنر به عنوان ابزاری برای تفکر، تحقیق و مداخله در جهان واقعی استفاده کنند (Munsell and Edward, 2016).

اهمیت زمان در پرفورمنس

پرفورمنس‌آرت، بر اساس تعاریف موجود، هنری زمانمند است؛ بدین معنا که برخلاف آثار مصنوع و از پیش‌ساخته، با نوعی «هنرِ مواجهه» سروکار داریم که در آن فرایند بر نتیجه ارجحیت دارد و کل اثر هنری از خلال فرایند و در بستر زمان شکل می‌گیرد. به همین دلیل، پژوهشگران این حوزه غالباً نه با اجرای زنده، بلکه با مستندات آن چون فیلم، عکس یا گزارش روبه‌رو هستند. از این‌رو، هنگام مطالعه تاریخ پرفورمنس‌آرت چاره‌ای جز گردآوری و تحلیل همه منابع موجود برای نزدیک شدن به تجربه اجرای زنده نیست، هرچند این تجربه هیچ‌گاه با حضور مستقیم در اجرا برابری نمی‌کند.

نکته اساسی برای بحث حاضر آن است که چنین مفهوم‌پردازی‌ای از «زمانمند بودن»، برداشت کمی از زمان ارائه می‌دهد. اگرچه زمان یکی از مؤلفه‌های بنیادین پرفورمنس‌آرت است، این امر الزاماً بدان معنا نیست که همه آثار بر قابلیت‌های این مؤلفه تأکید دارند یا اثر خود را بر محور زمان بنا می‌کنند. ازاین‌رو، برای روشن‌تر شدن موضوع، لازم است بر آثاری تمرکز شود که مؤلفه زمان در آنها نقش محوری دارد. البته باید توجه داشت که هنرمند می‌تواند در اثری بر دو، سه یا حتی هر چهار مؤلفه پرفورمنس‌آرت تأکید کند و از تلفیق آنها اثری غنی‌تر بیافریند (پورکسمایی و نادعلیان و مراثی، ۱۳۹۸: ۴۲).

بحث

از مهم‌ترین و مشهورترین اجراهای ماریلین آرسم، پروژه «**صد راه برای تأمل در باب زمان**» است که بین سال‌های ۲۰۱۵ تا ۲۰۱۶ به انجام رسید. این مجموعه صد اجرایی را می‌توان علاوه‌بر تأکید گذاشتن بر بدن به‌منزله رشته‌ای از پرسش‌ها درباره ماهیت زمان در نظر گرفت. عنصر ثابت در تمامی این اجراها، مدت زمان شش‌ساعته آنها بود. بااین‌حال، طول و کیفیت هر یک از این دوره‌های زمانی شش‌ساعته، بسته به نوع کنش انتخاب‌شده، به‌شدت متفاوت احساس می‌شد، برخی از این کنش‌ها شخصی و منحصر به‌فرد بودند، برخی دیگر روشمند و علمی؛ بعضی شاعرانه، برخی کاربردی، برخی بازیگوشانه و برخی تأمل‌برانگیز و مراقبه‌گونه. بسیاری از اجراها شامل گفت‌وگو با مخاطبان یا درخواست مشارکت آنان بودند. شماری از اجراها بر مقیاس زمانی فرایندهای مادی رشد و زوال تمرکز داشتند، در حالی که برخی دیگر به آزمایش شیوه‌های مختلف سنجش زمان پرداختند: با ابزارهای مکانیکی، از طریق ذهن، به‌وسیله بدن، یا در نسبت با کنش‌های خاص. در بعضی روزها متونی علمی با صدای بلند خوانده می‌شد و برخی دیگر به سکوت و سکون می‌گذشت (Ar-sem, 2017).

Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

هیچ‌یک از این صد اجرا از پیش برنامه‌ریزی نشده بود. کنش هر روز، از آنچه در روز پیش رخ داده بود، نشأت می‌گرفت. این کنش‌ها ساده و با استفاده از حداقل مواد صورت می‌گرفتند، و برای هر روز تنها یک کنش انتخاب می‌شد. بازدیدکنندگانی که تنها چند دقیقه در فضا حضور می‌یافتند، ممکن بود چیزی شگرف یا برجسته به‌چشمشان نیاید؛ اما هرچه زمان حضورشان بیشتر می‌شد، بیشتر به اهمیت و پیامدهای تداوم یک کنش برای شش ساعت پی می‌بردند. در گالری کارت‌های چاپ‌شده‌ای در دسترس مخاطبان قرار داشت که از آنان دعوت می‌کرد به این پرسش پاسخ دهند: «چگونه زمان را تجربه می‌کنید؟» از آنها خواسته نمی‌شد درباره اجرا بنویسند، بلکه دعوت می‌شدند تا در خود اثر مشارکت کنند. بیش از هزار نفر از بازدیدکنندگان به‌صورت مکتوب در گالری یا از طریق نامه و ایمیل، و برخی نیز با ارسال عکس و نظر در شبکه‌های اجتماعی همچون توییتر و اینستاگرام به این پرسش پاسخ دادند (URL 2).

پرفورمنس «شمردن با صدای بلند» در تاریخ دهم نوامبر سال ۲۰۱۵ در ساعت ۱۰:۳۰ تا ۱۶:۳۰ در موزهٔ هنرهای زیبای بوستون اجرا شد. آرسم در گالری راه می‌رفت و بلندبلند می‌شمرد هدف او رسیدن به عدد ۵۸۰۰ بود.با گذشت زمان هر یک از مخاطبین درگیر شمردن شدند مثل این بود که متن نمایش را از پیش می‌دانستند. برخی با رسیدن به اعداد گرد و بزرگ هیجان‌زده می‌شدند و در دل آرسم را به جلو می‌راندند. وقتی به عدد ۵۸۰۰ رسید، همهٔ افراد حاضر در اتاق لبخند زدند، گویی خودشان نوار خط پایان را پاره کردند. ماریلین آرسم موقعیت‌هایی خلق می‌کرد که مخاطب را به سوی نادانسته‌ها سوق می‌داد؛ جایی که به‌طور اجتناب‌ناپذیر نمی‌دانیم باید چه رفتاری داشته باشیم. او سرگرم نمی‌کند؛ معتقد است سرگرمی ما را از خودمان جدا می‌کند. کارهای او با حضوری به‌شدت در لحظه همراه هستند، مخاطب را به درونش باز می‌گرداند، به‌همان عادت‌های موشکافانه‌ای که در ذهن می‌توان داشت، درست همانند تجربهٔ مراقبه است؛ همان‌گونه که در ذن، انجام کنش‌های روزمره با آگاهی کامل می‌تواند به روشن‌شدگی بینجامد، در این پرفورمنس نیز ادامه‌دادن کنش، زمینه‌ساز گشودگی ادراک است. تفاوت‌های ظریف در هر بار ادامه‌دادن، مخاطب را به مشاهدهٔ تغییر در دل ثبات فرامی‌خواند؛ امری که مستقیماً به اصل «خلق مدام» نزد دوگن اشاره دارد (Ar-sem, 2017).

در اثری دیگر با عنوان «ساعت شنی» آرسم ساعت شنی‌ای را روی میز در مقابل خود قرار داد، جایی که مخاطب می‌توانست شاهد عبور دانه‌های شن از یکی از حباب‌های شیشه‌ای به دیگری باشد (تصویر ۱). با پایان هر ساعت و خالی شدن یکی از حباب‌ها، او با حرکتی نرم و دقیق، ساعت شنی را برمی‌گرداند تا فرایند دوباره آغاز شود سپس، سنگ کوچکی از ردیف سنگ‌هایی که در سمت چپ میز چیده شده بود برمی‌داشت و در مقابل ساعت شنی قرار می‌داد به‌طوریکه در پایان شش ساعت شش سنگ دربرابر ساعت شنی قرار گرفتند. آنچه در این اجرا تأمل‌برانگیز بود، تفکر دربارهٔ دانه‌های شن درون ساعت شنی بود: این‌که شاید روزی در گذر زمان و فرایندهای طبیعی، به سنگ‌های کوچک تبدیل شوند؛ یا برعکس، سنگ‌ها ممکن است در فرایند فرسایش به دانه‌های شن تبدیل شوند. این‌که کدام‌یک پیش‌تر رخ می‌دهد هم‌جوشی یا فروپاشی، آغاز یا پایان به چگونگی درک ما از آن بستگی دارد. نکتهٔ جالب این است که هر دو امکان، فراتر از طول عمر ما هستند (Klein, Loveless, 2020: 67).

این مواجهه، مخاطب را به وضعیت «آوار» و آگاهی روشن از ناپایداری جهان نزدیک می‌کند؛ حالتی که در ذن نه مانع، بلکه شرط بیداری تلقی می‌شود.

در روز دیگری از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان آرسم نوارچسب‌هایی به اندازهٔ قدش اندازه‌گیری کرد، برش زد و روی زمین چسباند، سپس بر روی زمین، موازی با نوارچسب‌ها نشست و سنگ‌هایی را بر روی ساق پاها، ران‌ها و شکم خود قرار داد (تصویر ۲). پس از آن‌که سنگ‌ها در جای خود قرار گرفتند، به پشت بر روی زمین دراز کشید. تایمری را فعال کرد که شروع به ثبت زمانی کرد که سنگ‌ها بر بدنش باقی می‌ماندند. پس از چند دقیقه انتظار، عضلات لرزان بدنش باعث می‌شدند یکی از سنگ‌ها سقوط کند. زمانی که سنگ از بدنش می‌افتاد و به کف چوبی گالری برخورد می‌کرد، تایمر را متوقف می‌کرد و محل



تصویر ۱. پرفورمنس «ساعت شنی[۲۷] از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان»، ماریلین آرسم، (۲۰۱۶-۲۰۱۵)، موزه هنرهای زیبای بوستون.

سقوط سنگ را با یک نوار چسب آبی علامت‌گذاری می‌نمود. سپس روی آن نوار، مدت زمانی که طول کشیده بود تا سنگ سقوط کند و شمارهٔ آن تلاش را می‌نوشت. در پایان بازهٔ شش‌ساعته، سراسر فضا با خطوط درهم‌تنیده‌ای از نوار چسب آبی پوشیده شده بود و تنها بخش‌های بسیار کوچکی از کف اتاق بدون چسب باقی مانده بودند (Kapplow, 2016). این اجرا تجربه‌ای از بی‌تعادلی و ناهنجاری زندگی را به شیوه‌ای ملموس ارائه می‌دهد. این تمرین، با تمرکز کامل بر لحظه و مشاهدهٔ بی‌واسطهٔ رخدادها، بازتابی از آموزه‌های ذن در توجه به جریان جاری تجربه‌هاست.

در بیست‌ودومین روز از اجرای این پروژه، پرسشی مطرح شد: «طولانی‌ترین روز زندگی‌ات چه روزی بود؟» این جمله به صورت تک‌تک واژه‌ها بر روی برگه‌های جداگانه تایپ شده و در قالب یک خط بر روی دیوار نصب شده بود (تصویر ۳). مخاطبان بر روی نیمکت مقابل این نوشته نشستند و پیش از آن‌که پاسخ خود را با آرسم و جمع حاضران در میان بگذارند، دربارهٔ آن تأمل کردند. برخی فوراً می‌دانستند چه می‌خواهند بگویند و بی‌پرده پاسخ می‌دادند. داستان‌ها از خاطراتی سبک‌دلانه تا روایت‌هایی عمیق و پرتنش در نوسان بودند و از جملاتی کوتاه تا بازگویی‌هایی مفصل گسترش می‌یافتند، ساختار این اجرا به‌گونه‌ای طراحی شده بود که افراد می‌توانستند احساسات خود را، حتی در جمع غریبه‌ها، بیان کنند، بدون آن‌که فضا به فضایی اعتراف‌گونه تبدیل شود (URL 1) و به مثابهٔ امکان زیستن در دیرند عمل می‌کند؛ دیرندی که در آن، گذشته و آینده در اکنون فشرده می‌شوند. چنین کیفیتی از زمان، همان چیزی است که ذن از آن به عنوان «حال مطلق» یاد می‌کند؛ لحظه‌ای که تنها از طریق حضور کامل در کنش، قابل ادراک است.

در روز بیست‌ونهم، دیوارهای گالری با یک ورق بلند کاغذ پوشیده شده بود که تا چهارگوشهٔ فضا کشیده می‌شد و در آستانهٔ درگاه ورودی متوقف می‌گردید (تصویر ۴). آرسم به‌شیوه‌ای منظم، با دستی کشیده به پهلو و در حالی‌که گچی رنگی و روشن را در مشت گرفته بود، در اطراف فضا قدم می‌زد و خطوط حرکتی‌اش را روی دیوار ترسیم می‌کرد. زمانی‌که به آستانهٔ درگاه، یعنی نقطهٔ پایان کاغذ، می‌رسید، گچ را در نقطهٔ آخرین علامت نگه می‌داشت و آن را به دست دیگرش منتقل می‌کرد تا خط را دقیقاً از همان نقطه ادامه دهد. این فرایند ادامه می‌یافت تا آن‌که لایه‌های متعدد خطوط روی هم انباشته می‌شدند و تصویری شبیه به نویز تصویری یا خطوط موج‌دار به‌وجود می‌آمد. هر ۳۰ دقیقه، رنگ گچ تغییر می‌کرد، اما خط همیشه از همان نقطهٔ پیشین آغاز می‌شد (URL 1).

حاضران روی نیمکت‌ها نشسته بودند و آرسم در حین عبور از کنار آنها، خطوطی از پیرامون سر و شانه‌هایشان در اثر ثبت می‌کرد. این خطوط، یادآور الگوهای نوار قلب (الکتروکاردیوگرام) یا امواج بودند. برخی از افراد آن‌قدر طولانی در فضا مانده بودند که حضور آنها در تصویر نهایی کاملاً محسوس بود. این اجرا، تداعی‌گر شیوه‌ای است که ما درک خود از زمان را با «خطوط» مرتبط می‌سازیم؛ چراکه تنها از این طریق است که زمان به عنوان یک کمیت قابل درک می‌شود. این‌که آغاز و پایان‌ها چگونه شکل می‌گیرند، به‌ویژه با تغییر رنگ‌ها، ذهن را به تأمل در آغاز و پایان و تغییرات زمان و ریتم آن وامی‌داشت، مشابه تمرین ذن که در آن ذهن با امواج خود و جریان طبیعی لحظه‌ها مواجه و آرام می‌شود (Coon, 2016).



تصویر ۲. پرفورمنس «زمین لرزه[۲۸] از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان»، (۲۰۱۶-۲۰۱۵)، ماریلین آرسم، موزه هنرهای زیبای بوستون.



تصویر ۳. پرفورمنس «طولانی‌ترین روز[۲۹] از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان»، (۲۰۱۶-۲۰۱۵)، ماریلین آرسم، موزه هنرهای زیبای بوستون.

Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

در روز نود و نه، آرسم روی زمین در مرکز فضا دراز کشیده بود (تصویر ۵)، بدنش کنار توده بزرگی از نمک. طول این توده تقریباً برابر قد آرسم بود و حجم آن به نظر می‌رسید که وزن بدن او را تداعی کند. در گوشه‌ای دور از دسترس آرسم و خارج از محدوده توده نمک، سنگی قرار داشت. آرسم لباسی تماماً سفید پوشیده بود و زیر چند پتو پنبه‌ای سفید دراز کشیده بود، سرش روی یک بالش استوانه‌ای کوچک قرار داشت. پتوها کوچک بودند اما بدن آرسم را از گردن تا پاها می‌پوشاندند؛ با گذشت زمان، پتوها از حس آسایش به احساسی شبیه به خفگی تبدیل شدند. طی ساعت‌ها، او موقعیت بدنش را تغییر می‌داد، گاهی روی پشتش دراز می‌کشید و گاهی به پهلوی چپش می‌غلتید.

او موقعی که به پهلو دراز می‌کشید، با چشمانی پر از اشک به توده نمک خیره می‌شد. چند بار در ساعت دهانش را باز می‌کرد و نفس‌های عمیق می‌کشید؛ هرچند صدایی از او شنیده نمی‌شد، اما فشار نفس‌ها را می‌شد در بالا و پایین رفتن قفسه سینه‌اش دید. در بقیه مدت زمان اجرا، تنفسش کند بود و گاهی چنان آرام که به سختی قابل تشخیص بود. چشمان او به مخاطبان می‌گفت که هنوز زنده است و حضور دارد. بدن آرسم از زیر پتوها کاملاً قابل مشاهده بود. وقتی به پشت دراز کشیده بود، یادآور بدنی در سردخانه بود و وقتی به پهلو خوابیده بود، استخوان‌های پایش را از زیر پتو می‌شد دید که من را به یاد زمان‌هایی که با بیماران در بیمارستان‌ها گذرانده بودم می‌انداخت. تغییر حالت بدن بین این دو وضعیت را می‌توان ادغام حال و آینده دانست (Klein, Love-less, 2020: 66).

نکته‌ای که آرسم را با اندیشه ذن و رویه آن در این اجرا ملموس‌تر می‌کند این است که ذهن را به زمانی که برای مردن لازم است درگیر می‌کند، فرض رایج این است که مرگ ناگهانی اتفاق می‌افتد، در حالی که واقعیت این است که مرگ زمان بسیار طولانی و دردناکی می‌برد و در مراحل پیچیده و چندگانه رخ می‌دهد. در طول زندگی، مرگ‌هایی را تجربه می‌کنیم که از عادی تا عمیق متفاوت‌اند؛ و این فهم درباره شروع‌ها و پایان‌ها است که به ما کمک می‌کند تا معنای زندگی را درک کنیم. شونریو سوزوکی اعتقاد دارد: «زندگی و مرگ ما یک چیزند هرگاه این حقیقت را دریابیم، دیگر نه هراسی از مرگ خواهیم داشت و نه مشکلی واقعی در زندگی» (سوزوکی، ۱۴۰۱: ۱۲۷). توده نمک یادآور این بود که اگرچه زمان در جهان ممکن است بی‌نهایت باشد، زمان ما محدود است و پایان به ما نزدیک می‌شود.

در اجرایی دیگر، آرسم پشت میزی قرار گرفت، روی میز پارچه‌ای سیاه جمع‌شده بود که آرام آن را باز کرد و سه گلدان شیشه‌ای بلند، ۹ شاخه گل لاله سفید و سه بطری آب را نمایان ساخت. سکوت حاکم بود، تنها صدای تنفس و صدای تیک‌تاک ساعت که گاه به سختی شنیده می‌شد و گاه بسیار پرطنین، فضای گالری را پر کرده بود. گل‌ها از گلدان‌ها حدود شش اینچ بیرون زده بودند و طی شش ساعت باز خواهند شد. این موضوع برخی از مخاطبان را متعجب کرد و نگاهی نگران به اطراف انداختند تا ببینند آیا دیگران هم چنین احساسی دارند یا نه. بعضی دیگر بدون کوچک‌ترین واکنشی آماده بودند تا تمام مدت شش ساعت را در فضا بگذرانند. نکته قابل توجه این بود که کسانی که در ابتدا از صرف این همه زمان برای انتظار متعجب شده بودند، به‌تدریج و با دیدن حضور و آرامش سایر مخاطبان، توانستند رهایش کنند و به زمان دادن به اثر تن دهند. از این لحظه به بعد، روشن شد که آرسم تلاش کرده است مخاطب را به تجربه‌ای عمیق از تلاش عظیمِ منتظر ماندن، همراه خود دعوت کند؛ انتظاری برای تغییراتی که چنان ظریف و تدریجی‌اند که به سختی قابل تشخیص هستند.

آرسم علاوه‌بر گل‌ها، مخاطبان را نیز نگاه می‌کرد (تصویر ۶) و حدود شش بار در طول اجرا به جمعیت می‌گفت: «ما باز شدن



تصویر ۴. پرفورمنس «یک خط[۳۰] از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان»، (۲۰۱۶-۲۰۱۵)، ماریلین آرسم، موزه هنرهای زیبای بوستون.



تصویر ۵. پرفورمس «نمک[۳۱] از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان»، (۲۰۱۶-۲۰۱۵)، ماریلین آرسم، موزه هنرهای زیبای بوستون.

آنها را تماشا می‌کنیم». صدای ساعت بزرگی که هر ساعت یک بار زنگ می‌زد، فضای گالری را لرزان می‌کرد. گذر زمان انگار متوقف شده بود و صدای ضرب ساعت یادآور این بود که زمان دیگری بیرون از این اتاق جریان دارد. تغییر مداوم آب گل‌ها را می‌توان به نوعی شبیه به دستگاه‌های کمک‌تنفسی دانست؛ بدون آب، گل‌ها نمی‌توانستند به این سرعت باز شوند. اما بااین‌حال، گل‌ها روی یک خط زمانی قرار داشتند و پس از رسیدن به اوج باز شدن، اجتناب‌ناپذیر بود که طی چند روز پژمرده، پوسیده و از بین بروند. این موضوع مخاطب را به تفکری عمیق پیرامون ارتباط میان گیاهان و انسان‌ها فرو می‌برد (Klein, Loveless, 2020: 67).

چند دقیقه پیش از پایان اجرا، آرسم به آرامی صندلی‌اش را عقب کشید و از پشت میز بلند شد. او به سمت صندلی‌ای که سنگی روی آن بود رفت، سنگ را برداشت و آن را به شکمش فشار داد. سپس از میز فاصله گرفت و شروع به چرخش‌های آهسته دایره‌وار کرد، در حالی که نگاهش مستقیم به مخاطبان در سراسر فضا بود. او سه دور چرخید، هر بار آرام‌تر از دور قبل، که این فرصت بیشتری برای برقراری تماس چشمی مستقیم با مخاطبان فراهم می‌کرد. مخاطب حاضر در این اجرا می‌گوید: «در لحظاتی که تماس چشمی بین من و آرسم برقرار شد، احساسات عمیقی سراپای وجودم را فرا گرفت؛ گذشته و آینده را حس کردم و سپس به آن لحظه بازگشتم، جایی که کاملاً از ضربان قلب و انتظار خود برای پایان کار آگاه بودم» (URL 1). این اجرا نه به عنوان واحدی مستقل، بلکه همچون لحظه‌ای از یک سلوک ممتد ظاهر می‌شود؛ سلوکی که با آموزه‌های ذن، به‌ویژه تلقی دوگن از uji یا «این‌همانی وجود و زمان»، قرابت عمیق دارد. در این افق، زمان نه ظرف رخداد، بلکه خودِ رخداد است؛ چیزی که تنها در کنش، حضور و استمرار بدن محقق می‌شود.

آنچه پروژهٔ «صد راه برای تأمل در باب زمان» را به یکی از



تصویر ۶. پرفورمنس «گل‌ها[۳۲] از پروژه صدراه برای تأمل در باب زمان»، (۲۰۱۶-۲۰۱۵)، ماریلینت آرسم، موزه هنرهای زیبای بوستون.

بنیادی‌ترین آثار آرسم بدل می‌کند، شیوه‌ای است که در آن «زمان» نه به عنوان بستر اجرا، بلکه به عنوان موضوع اجرا پدیدار می‌شود. آرسم زمان را از حالت اندازه‌گیری کمی بیرون می‌کشد و به تجربه‌ای زیسته، جسمانی، رابطه‌ای و حتی هستی‌شناختی تبدیل می‌کند. هر عملکرد، کیفیتی از زمان یعنی: زمان فیزیکی، زمان ذهنی، زمان بدن، زمان روابط، زمان روایت، زمان فرسایش و زمان کمینه‌گرا را آشکار می‌سازد.

نتیجه‌گیری

در اغلب آیین‌ها و هنرهای ذن، زمان چه به‌صورت آشکار و چه پنهان مفهومی بنیادین است. زمان در این سنت نه کمیتی قابل اندازه‌گیری بلکه بُعدی از هستی است که تنها در تجربهٔ ناب و بی‌واسطهٔ لحظه تجلی می‌یابد. استادان و هنرمندان ذن، با پذیرش ناپایداری جهان، ارزش را نه به تداوم بلکه به لحظهٔ حاضر می‌دهند. دوگن با طرح «این‌همانی وجود و زمان» این نگاه را به نقطهٔ اوج رسانده است: هستی، چیزی جز جریان لحظه‌به‌لحظه نیست. مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی ذن همچون وابی، سابی، آواره و یوگن نیز بر مرکزیت لحظه، زوال‌پذیری، ناتمامی و ژرف‌بودگی تجربهٔ اکنون تکیه دارند. هر یک از این مفاهیم، کیفیتی از «زمانِ زیسته» را آشکار می‌کنند. هرچند دوگن مستقیماً به زمان اساطیری اشاره نمی‌کند، اما مقایسهٔ اندیشه‌های او با آثار پژوهشگران حوزه اسطوره، همسانی‌هایی از جمله فهم زمان به عنوان چرخه‌ای زنده، مدام در حال شدن، و همواره درون‌بودِ لحظهٔ اکنون را نشان می‌دهد. با چنین پشتوانه‌ای، می‌توان دریافت که زمان در معنای حقیقی آن امری کیفی است. اندازه‌گیری آنات زمان با ساعت، در واقع نوعی مکان‌مند کردن و ساده‌سازی زمان است که ما را از حقیقت آن دور می‌سازد. زمانِ راستین همان دیرند است: امتدادی سیال که از راه شهود قابل درک است. در دیرند، گذشته و حال در نسبتِ تقدم و تأخر خطی قرار نمی‌گیرند؛ گذشته غایب و دور نیست، بلکه درونی‌شده و منقبض‌شده در اکنون حضور دارد. اکنون، چکیدهٔ تمام گذشتهٔ زیسته است.

پرفورمنس‌آرت به‌طورکلی هنری زمان‌مند و فرایندمحور است، اما آثار ماریلین آرسم، به‌ویژه پروژهٔ «صد راه برای تأمل در باب زمان» از این ویژگی فراتر می‌روند و زمان را نه بستر اجرا، بلکه سوژهٔ اصلی تجربه می‌سازند. آرسم با قاب‌بندی‌های دقیق و آگاهانه، زمانِ کمی را تعلیق می‌کند و مخاطب را متوجه زمانِ کیفی یعنی زمان به مثابهٔ «شدن»، «زیستن» و «حضور ممتد» می‌سازد.

این قاب‌بندی‌ها با روش‌های گوناگون شکل می‌گیرند: تأکید بر سکون و آهستگی، که ذهن را از ریتم شتاب‌زدهٔ زمان اجتماعی جدا می‌کند؛ برجسته‌سازی تکرار همراه با تفاوت، تا مخاطب

Doi: 10.22034/rph.2026.2081683.1206

شاهد کیفیت زنده و متغیر زمان باشد؛ ساختن فضاهای آکوستیک و بصریِ مینیمال که توجه را به گذر زمان و جزئی‌ترین تغییرات معطوف می‌سازد؛ و هم‌نوا کردن بدن اجراگر با ریتم دیرندی زمان، به‌گونه‌ای که بدن نه تصویری برای نگاه، بلکه ظرفی برای تجربهٔ زمان شود.

در اجرای روز صد، یا در صحنهٔ باز شدن تدریجی گل‌های لاله، یا در کنش چرخش‌های آرام و تماس چشمی ممتد، آرسم مخاطب را به درون دیرند می‌برد؛ به فضایی که در آن مرز میان گذشته، حال و آینده فرو می‌ریزد و تنها اکنونِ گشوده حضور دارد. این تجربه، عیناً با آموزه‌های ذنی درباره حضور، سکوت، آگاهیِ ناب و رهاسازی ذهن هم‌پوشانی دارد.

در نهایت، ارجاع آرسم به دیرند، ارجاع به کل گشودهٔ حیات است؛ کلیتی که ما در جریان سرعت، کارکردگرایی و زمانِ کمی مدرن از آن بریده‌ایم. رویکرد او به زمان در پرفورمنس‌آرت، دعوتی است برای بازاندیشی در رژیم‌های حقیقتی که تجربهٔ ما از جهان را شکل می‌دهند: رژیم‌هایی که زمان را به ابزار کنترل، بهره‌وری و سنجش تبدیل کرده‌اند. پروژهٔ «صد راه برای تأمل در باب زمان» این رژیم‌ها را به چالش می‌کشد، زیرا مخاطب را از «اندازه‌گیری زمان» به سوی زیستن زمان سوق می‌دهد. تجربهٔ آرسم، تجربه‌ای مراقبه‌گون، وجودی و عمیقاً ذنی؛ یعنی حرکتی از ذهن به دل، از مفهوم به شهود، از زمانِ کمی به زمانِ کیفی و از تماشای زمان به تجربهٔ خالصِ بودن است.

پی‌نوشت‌ها

1. Performance Art
2. Zen
3. Marilyn Arsem
4. Durational Performances
5. 100 Ways to Consider Time
6. Eihei Dogen
7. Gilles Deleuze
8. Toshihiko Izutsu

۹. گرچه بیان و روشنگری ستوری کاری ناممکن است، اما تنها این را می‌توان گفت که این حالت، روشن‌شدگی یا اشراق است. حالتی است که از «نگریستن در طبیعت خود» یعنی از نظاره درون دل، دست می‌دهد.

10. Sabi
11. Wabi

۱۲. جایی که ما معمولاً چشم به راهیم که خطی یا حجمی یا عنصری دارای توازن بیابیم، نمی‌بینیم و با این‌همه همین خود یک احساس لذت نامنتظر ر ما بیدار می‌کند. ما نارسایی‌ها یا کمبودهایی را که بی‌گمان در این نقش‌ها پیداست احساس نمی‌کنیم. در واقع این نقص خود صورتی از کمال می‌شود. روشن است که حاصل زیبایی الزاماً کمال صورت نیست. تجسم زیبایی در نفس یا حتی در زشتی یکی از شگردهای دلخواسته هنرمندان ژاپنی بوده است. برای توضیحات بیشتر در این مورد به کتاب ذن چیست؟ نوشته ع.پاشایی، صفحه ۱۲۴ مراجعه شود.

۱۳. پیشنهاد می‌شود برای آشنایی با این مفهوم در مکتب ذن، به کتاب ذن چیست؟ نوشته ع. پاشایی مراجعه شود.

۱۴. چون یک اصطلاح روحی، اشاره است به نفی کامل جهان پیرامون ما و رهایی کامل از آن. چون یک اصطلاح فنی، در فلسفه مهایانه اشاره است به نبودن هرگونه «خود» یا «من» یا «روان»

۱۵. یعنی «میان شیء و شیء حجابی نیست» یعنی هر «شیء-رویداد» دربردارنده هر شیء-رویداد دیگر است و بالاترین مرتبه بینش ادراک اینها در «چنینی» طبیعی آنهاست. برای توضیحات بیشتر در این مورد به کتاب ذن چیست؟ نوشته ع. پاشایی صفحات ۶۲، ۶۳، ۶۴ و ۶۵ مراجعه شود.

۱۶. Prajñā (شناسایی مطلق)

17. Madhymaika
18. Hua-yen-ten-hsuan-chi

۱۹. شوبوگنزو (Shobogenzo)

نسخهٔ اصلی این کتاب به زبان انگلیسی ترجمه شده و از طریق پایگاه اینترنتی www.dogensangha.org.uk قابل دسترسی است. افزون‌براین، دیگر آثاری که به تبیین دیدگاه‌های دوگن بر اساس کتاب شوبوگنزو پرداخته و در این پژوهش مورد استناد قرار گرفته‌اند، در پایگاه‌های اینترنتی معرفی‌شده در بخش «فهرست منابع» موجودند. از آن‌جا که تمامی این منابع به زبان انگلیسی‌اند، نگارنده بنا بر ضرورت مباحث طرح‌شده، ترجمهٔ بخش‌های مورد نیاز را فراهم کرده است؛ ترجمه‌هایی که البته، به‌طور طبیعی، بی‌نیاز از نقد و خالی از کاستی نیستند.

۲۰. فصل «Uji» در کتاب شوبوگنزو به تبیین دیدگاه دوگن دربارهٔ اهمیت دو مفهوم بنیادین بودایی، یعنی anatta و anica، می‌پردازد؛ دو اصطلاحی که به‌ترتیب بر «خودِ ناپایدار» و «تغییرِ مدام» دلالت دارند و نقش مهمی در پیمودن مسیر تفکر درست و دریافت درست ایفا می‌کنند. مترجم این اثر، هوبرت نیرمن (Rev. Hubert Nearman)، عنوان این فصل را با معادل «وجود و زمان» برگردانده است.

۲۱. میرچا الیاده (Mircea Eliade)، متفکر رومانیایی (۱۹۰۷_۱۹۸۶). زمان، که اندیشهٔ او را پیوسته درگیر می‌کرد، در بسیاری از نوشته‌هایش به عنوان درون‌مایه‌ای مکرر ظاهر می‌شود.

22. Aware
23. Yūgen
24. Site Specific
25. Durational Performance
26. Museum Of FineArt, Boston, Massachusetts, USA
27. Sands of Time

Wednesday, 11/11/15 3:30 pm – 9:30 pm I turned an hourglass over six times, ending just at 9:30 pm.
I placed a small stone at the edge of the table to mark each hour, lining them up across the front.

28. Earthquakes Thursday, 11/19/15 3:30 pm -- 9:30 pm

I measured my body by unrolling a length of blue masking tape, which I put on the floor.
I lay down along it on my back and placed nine rocks below and above my knees and then five up my torso.
I started the stopwatch to see how long I could stay still enough for the rocks to remain on my body.
When they fell, I wrote the time on the tape on the floor.

29. Longest Day Tuesday, 12/1/15 10:30 am -- 4:30 pm
I asked the audience if they would answer the question, “What was the longest day in your life?”
It was not always an easy or comfortable conversation as people told stories of their lives.
30. One Line Tuesday
12/8/15 10:30 am --4:30 pm I drew a continuous line on a single piece of paper that stretched around the walls of the room, reversing
The direction as I got to the doorway. I changed the color every half hour.
31. Salt Thursday
2/18/16 3:30 pm -- 9:30 pm In advance of the performance, I piled salt into a long mound equivalent to my weight and height. I lay under a blanket, parallel to it. Sometimes I was on my back, sometimes on my side looking at it. My eyes were open the entire time. This day I was dressed in white, unlike all the other days when I wore black.
32. Flowers Friday
2/19/16 3:30 pm – 9:30 pm I had nine closed tulips blossoms in three vases. I invited the audience to join me in watching them open over the course of the six hours.

فهرست منابع فارسی

- ایزوتسو، توشی‌هیکو (۱۳۷۴)، *خلق مدام در عرفان ایرانی و آیین بودایی ذن*، ترجمهٔ شیوا کاویانی، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
- پاشایی، ع. (۱۳۶۱)، *ذن چیست؟*، تهران: نیلوفر، چاپ دوم.
- پورکسمایی، پویا؛ نادعلیان، احمد؛ مراثی، محسن (۱۳۹۸)، تحلیل مفهوم زمان در پرفورمنس‌آرت بر اساس نظریات ژیل دلوز، *کیمیای هنر*، شماره ۳۱. https://sid.ir/paper/378192/fa
- دله، نلی (۱۳۹۲)، *ژاپن، روح گریزان*، ترجمهٔ ع پاشایی، تهران: روزنه، چاپ سوم.
- سوزوکی، شونریو (۱۴۰۱)، *ذهن ذن، ذهن آغازگر*، ترجمهٔ علی‌ظفر قهرمانی‌نژاد، تهران: بیدگل، چاپ شانزدهم.
- کریمی، نازنین (۱۳۸۹)، مفهوم زمان در آیین ذن با تکیه بر نظریه دوگن، *نقشمایه*، شماره ۶، ۸۷. https://www.noormags.ir/view/fa/article-clepage/1495524
- واتس، آلن (۱۳۶۹)، *طریقت ذن*، ترجمهٔ هوشمند ویژه، تهران: کتابخانه بهجت، چاپ چهارم.

فهرست منابع لاتین

- Arsem, Marilyn. (2015, November 9). *100 Ways to Consider Time*. Marilyn Arsem Official Website. https://marilynarsem.net/projects/100-ways-to-consider-time (Accessed: 30 March 2025).
- Arsem, Marilyn. (2017). *Some Thoughts on Teaching Performance Art.* Marilyn Arsem Official Website. Available at: https://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2023/10/ARSEM_Some_thoughts_on-teaching_performance_art_2017.pdf (Accessed: 8 April 2025).
- Coon, Chelse. (2016, February 8). *100 Ways to Consider Time: Days 1–50*. https://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2017/02/100-Ways-to-Consider-Time-Days-1-50-in-BigRedShiny-by-Chelsea-Coon.pdf (Accessed: 9 April 2025).
- Coon, Chelse. (2016, March 15). *100 Ways to Consider Time: Days 50-100.* https://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2017/02/100-Ways-to-Consider-Time-Days-50-100-in-BigRedShiny-by-Chelsea-Coon.pdf (Accessed: 9 April 2025).
- Kapplow, Heather. (2016, February 12). *In the Museum for 100 Days, a Performance Artist Pushes Us to Reflect on Time*. https://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2017/02/100-Ways-to-Consider-Time-review-in-Hyperallergic-by-Heather-Kapplow.pdf. (Accessed: 9 April 2025).
- Klein, Jennie (2020). *The performance work of Marilyn Arsem*.
- Klein, Jennie. Loveless, Natalie (2020) The performance work of Marilyn Arsem, Royaume-Uni: Intellect. https://books.google.co.uk/books?id=bwHsEAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=editions:zn7GHPkLvEMC&hl=-fr&newbks=1&newbks_redir=0&source=gb_mobile_search&sa=X& redir_esc=y v=onepage&q&f=false
- La Frenais, Rob. (2025, March 17). “*I have always been interested in how time operates” in conversation with Marilyn Arsem.* Trebuchet Magazine. https://www.trebuchet-magazine.com/522948-2/ (Accessed: 30 March 2025).
- Munsell, Liz. Saywell, Edward. (2016). *The performance art of Marilyn Arsem*.

فهرست منابع اینترنتی

- URL 1: https://marilynarsem.net/wp-content/uploads/2016/11/1479681917-ARSEM-descriptions-of-actions-in-100-WAYS-TO-CONSIDER-TIME.pdf
- URL 2: Project Notes. https://marilynarsem.net/projects/100-ways-to-consider-time/ (Accessed: 8 April 2025).