



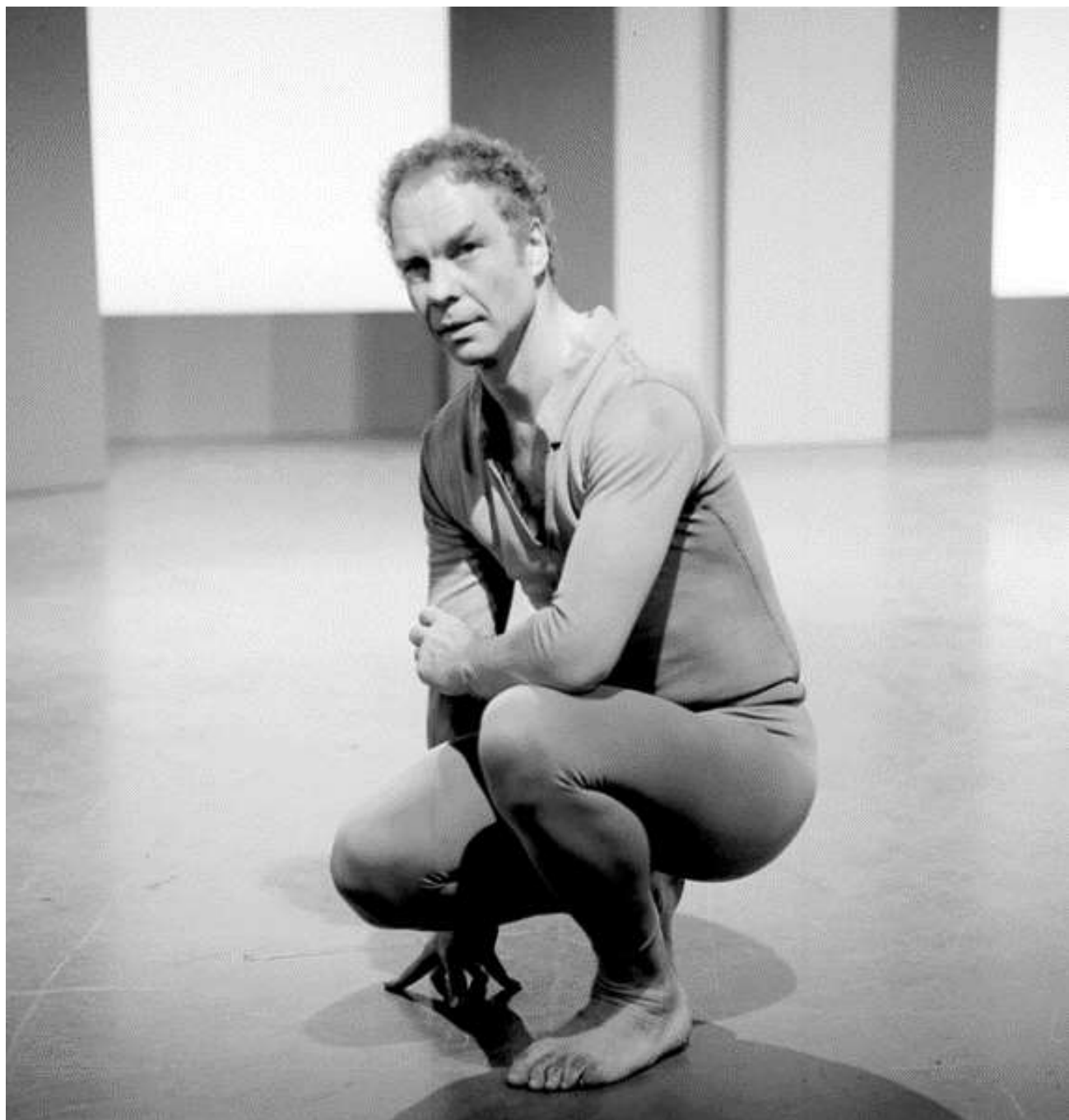
fold-era.com

## وشتنده تن خوزه ژیل برگردان: شهاب‌الدین قنایر

درآمد: خوزه ژیل (José Gil) زاده ۱۵ ژوئن ۱۹۳۹ فیلسوف پرتغالی‌یی است که در جوانی در لیسبون پرتغال زندگی می‌کرد، اما تجربیاتش در دوران دیکتاتوری آنتونیو سالازار در سال‌های ۱۹۳۳-۱۹۷۴، او را مجبور به تحصیل در کشوری آزاد کرد. پس او به پاریس فرانسه نقل مکان کرد و در سال ۱۹۸۲ دکترای خود را از دانشگاه پاریس (Université de Vincennes à Saint-Denis) گرفت و در آنجا تحت نظارت فرانسوا شاتله<sup>۱</sup> در مورد بدن به عنوان یک میدان قدرت تحقیق کرد. در آنجا او به عنوان دستیار در کلاس‌های ژیل دلوز که تأثیر آن بر تفکر او تعیین‌کننده بود، شرکت داشت و دلوز را یاری می‌کرد. بین سال‌های ۱۹۸۶ و ۱۹۸۹ او یک پروژه تحقیقاتی را در مورد زیبایی‌شناسی فرناندو پسوا در کالج بین‌المللی فلسفه انجام داد. وی همچنین قبل از سال ۱۹۸۳ چندین کتاب نوشت، اما زمانی که «پرتغال، امروز: ترس از وجود» (پرتغال، Lisboa: Relógio d'Água, Hoje: O Medo de Existir) در نوامبر ۲۰۰۴ منتشر شد، با استقبال گسترده‌ای مواجه شد. این کتاب، به گونه‌ای که برخی آن را بسیار دقیق می‌دانند، توصیف می‌کند که پرتغالی بودن چیست و پرتغالی‌ها چگونه خود، سایر مردم و بطور کلی جهان را درک می‌کنند، بنابراین به شناسایی «پرتغالی بودن» و هویت‌های مرتبط کمک شایانی کرد. ماه بعد، یعنی در دسامبر ۲۰۰۴، لو نوول اوبزرواتور او را به همراه ریچارد رورتی، پیترو اسلوتردیك، آنتونی نگری و اسلاوی ژیزک به عنوان یکی از ۲۵ متفکر بزرگ جهان معاصر معرفی کرد. برای چندین سال او دوره‌های زیبایی‌شناسی، دلوز و اسپینوزا را در دانشگاه نوا د لیسبوا، گروه فلسفه تدریس کرد. وی همچنین برای چندین مجله پرتغالی و خارجی می‌نوشت. او در سال تحصیلی ۲۰۰۸/۲۰۰۹ دوران تدریسش را به صورت رسمی به پایان رساند.



1. Dancer.  
2. François Châtelet.



مرس کانینگهام

۱ همه با خصوصیات کلی وشتش مرس کانینگهام آشنا هستند: رد قراردادهای بیانی، فضای صحنه غیرمتمرکز، خودمختاری موسیقی و حرکات، گنجاندن بخت در روش وشتش و غیره. همه این ویژگی‌ها تابع یک منطق منسجم هستند، که بر این اصل کار می‌کند که می‌توان حرکت را در خود، بدون ارجاعات خارجی ارائه کرد. ایده، برای کانینگهام، از آنجایی که تصور می‌شد بدن قادر به ترجمه احساسات یک سوژه یا گروه است؛ حذف تقلید در حرکات وشتیده بود: تقلید «شکل‌ها»، تقلید فضای صحنه‌ای که فضای بیرون را بازتولید می‌کند، و حتی نوعی تقلید از «درون بودگی».

این سه جنبه به نوبه خود موارد دیگری مانند گسترده شدن فضا را مشروط کردند. به قول کانینگهام: «باله‌ی کلاسیک با حفظ تصویر دیدگاه رنسانس در اندیشه صحنه، شکلی خطی از فضا را حفظ کرد. وشتش مدرن آمریکایی، که از اکسپرسیونیسم آلمانی و احساسات شخصی پیشگامان مختلف آمریکایی سرچشمه می‌گیرد، فضا را به صورت مجموعه‌ای از توده‌ها یا اغلب فقط تپه‌های ایستا روی صحنه می‌سازد که در واقع هیچ پیوندی با فضای بزرگ‌تر محوطه صحنه ندارد، بلکه به سادگی شکل‌هایی می‌سازد که با اتصالشان در زمان شکل ساخته می‌شود. برخی از تفکرات فضایی ناشی از رقص آلمانی فضا را بازگشود و یک احساس لحظه‌ای ارتباط با آن ایجاد کرد، اما اغلب اوقات فضا به اندازه کافی قابل مشاهده نبود، زیرا کنش فیزیکی تماماً سبک بود، مانند آسمان بدون زمین، یا بهشت بدون جهنم (Cunningham, 1992: 37).

ویژگی‌های مشترک باله و وشتش مدرن (ویژگی‌های لوئی فولر، ایزدورا دانکن و مارتا گراهام) که کانینگهام می‌کوشد خود را از آن رهایی بخشد را می‌توان بر اساس سه اصل گروه بندی کرد: یک اصل بیان، که توسط آن حرکت قرار است احساسات را بیان کند. یک اصل عمودیت، که اگرچه ممکن است همیشه حرکت را به سمت بالا هدایت نکند، اما وزن بدن را انکار می‌کند. و دیگر اصل سازماندهی که به موجب آن بدن وشتنده یا گروهی از وشتندگان یک کل اندامگامند را تشکیل می‌دهند که حرکات آنها به سمت یک هدف مشترک همگرا می‌شود.

این سه اصل با هم مرتبط هستند. مارتا گراهام در باغ جنگ زده<sup>۲</sup>، که در سال ۱۹۵۸ طراحی شد، تلاش کرد تا حرکات وشتشی را بازسازی کند که «پیوندهای متقابل این احساسات [جنسی، اضطراب، تنش، شدت تجربه عاطفی] با ترسیم رابطه بین مرکز بدن و پیرامون آن، و بین لگن و بقیه نیم تنه را نشان می‌داد» (فاستر، ۱۹۸۶: ۷۳). بدن اندامگامند در خدمت بیان احساساتی بود که کیفیت و والایی آن جهت حرکات را به سمت بالا یا به سمت آسمان پاک منحرف می‌کرد. علاوه بر این، بازنمایی دنیای بیرون به موقعیت‌ها و رفتارهایی که بدن‌ها را درگیر می‌کردند ترجمه می‌شد که اغلب با استفاده از یک روایت توصیف می‌شدند.

ما می‌دانیم که کانینگهام با استفاده از دو سلاح بنیادین با این سه اصل مبارزه می‌کند: ترکیب بختمند در روش وشتش و تجزیه دنباله‌های حرکتی «اندامگامند» با گسترش مفصل‌بندی‌های سنتی.

۱. مرسیه فیلیپ "مرس" کانینگهام (متولد ۱۶ آوریل ۱۹۱۹ - ۲۶ ژوئیه ۲۰۰۹) یک رقصنده و طراح رقص آمریکایی بود که بیش از ۵۰ سال در خط مقدم رقص مدرن آمریکایی قرار داشت. او اغلب با هنرمندان رشته‌های دیگر، از جمله نوازندگانی مانند: جان کپج، دیوید تودور، برایان انو، و گرافیک‌هایی مانند: رابرت راشنبرگ، بروس ناوم، اندی وارمول، روی لیختنشتاین، فرانک استلا و یاسپر جانز همکاری می‌کرد. آثاری که او با این هنرمندان تولید کرد تأثیر عمیقی بر هنر آوانگارد فراتر از دنیای رقص گذاشت. برخی از شاگردان او شامل: پل تیلور، رمی چارلیپ، ویولا فابری، چارلز مولتون، کارول آرمیتج، دبورا هی، رابرت کوویچ، کیمبرلی بارتوسیک، فلو آنکا، جان ون دایک، جونا بوکایر و آلپس ریس می‌شود.

2. Danced.

3. Embattled Garden.

استفاده از ویژگی کاتورگی یا بختمندی به عنوان یک روش وشتش، تأثیرات گسترده‌ای دارد: هنگامی که پایان باز (آزاد) شد، حرکت دیگر محصول یک اراده متمرکز نیست، یعنی سوژه ای که می‌خواهد احساسات شخصی را به روشی خاص بیان کند. در واقع، خود مفهوم یک سوژه (یا «کالبد-سوژه») تمایل به ناپدید شدن دارد.

پیوند میان خنیا و وشتش، دو رشته ای که به طور سنتی و هماهنگ کنش می‌کردند، نیز تحت تأثیر قرار می‌گیرد. از آنجایی که اکنون بختمندی/کاتورگی چیزی است که تغییرات در سکناس‌های وشتش را هدایت می‌کند، پیوند با خنیا دیگر برقرار نیست. دیگر خنیا «نشانه‌هایی» را نمی‌نمایاند که وشتندگان خود را از طریق تغییرات در فضا، ریتم یا روابط با حرکات وشتندگان دیگر هدایت کنند. کانینگهام به این بختمندی/کاتورگی اهمیت داده است که وشتندگان ممکن است تا روز نخست نمایش خنیا را دریافت نکنند. گمانه زنی درباره نتیجه کار دشواری نیست: خنیا و وشتش به دو سریال متفاوت (جداییده) تبدیل می‌شوند که فقط در «نقاط ساختاری» خاصی باهمدیگر برخورد کرده و هیچ پیوندی بین آنها برقرار نمی‌شود. کانینگهام اظهار می‌کند که «این اساساً یک نا-پیوند<sup>۲</sup> است» (Cunningham, 1951a: 52). این اصطلاح نشان می‌دهد که تا چه حد می‌توان وشتش کانینگهام را با نظریه دلوزی مجموعه‌ها ارتباط داد.

سومین پیامد گنجاندن بخت در وشتش بسیار جالب است: شکستی که در چارچوب (یا کد) سنتی حاکم بر شاینده‌های کالبدمندانه ایجاد می‌کند، و اینکه چگونه تن را به روی دیگر حرکات ناشناخته پیشینی باز می‌کند. این به معنای یک گسست دیگر است، این بار با «مدل‌های» سنتی حاکم بر هماهنگی جنبش‌ها. این مدل‌ها که در باله و همچنین در مدرسه دوریس همفری استفاده می‌شد، همیشه فرتوری اندامگامند از تن به عنوان یک کل تمام‌شده را پیش‌فرض می‌گرفت. کانینگهام (۱۹۵۱: 59a) می‌گوید: «این مطمئناً یکی از دلایلی بود که من شروع کردم به استفاده از روش‌های بختمند/کاتوره‌ای در وشتش، برای شکستن الگوهای هماهنگی‌های فیزیکی به یاد ماندنی شخصی».

مورد دوم مربوط به روش دیگری است که کانینگهام به طور سیستماتیک برای خنثی کردن سازمان تن به کار می‌گیرد: با تکثیر حرکات مفصلی یا منقطع، به طوری که دنباله‌ها دیگر به طور

۱. به جای واژه music در نظر گرفتم.

این واژه از ریشه نیای هندواروپایی \*men- (اندیشیدن) گرفته شده است که هم‌ریشه است با واژگان: اوستایی mān- (اندیشیدن)، فارسی باستان man- (اندیشیدن)، فارسی میانه menīdan (اندیشیدن)، فارسی gomān (گمان، پندار)، فُهرودی mūnoya (باور داشتن)، سنسکریت man- (اندیشیدن)، گوتی man (اندیشیدن)، انگلیسی mean (قصد داشتن)، انگلیسی mind (اندیشه)، لاتین باستان meminī (به یاد می‌آورم)، یونانی باستان μᾶνθᾶν (می‌آموزم) (Cheung, 2007:262-263). موسیقی و شعر از دوران باستان تا کنون رابطه‌ی تنگاتنگی بایکدیگر داشته و دارند تا جایی که از نظر ریشه‌شناسی بسیاری از واژگان هندواروپایی که مربوط به شعر و شاعر است ریشه در \*men- به معنی «اندیشیدن»، به خاطر داشتن<sup>۳</sup> دارد (West, 2007:33). در سنسکریت واژگان mantra- و mánman- یعنی «سرود، نغمه»، در اوستایی θra-aṃ یعنی «سرود»، در سنسکریت واژگان sumatī- و sumnám یعنی «اندیشه نیک»، که همگی با واژه music هم‌ریشه‌اند و خود واژه music از ریشه \*món-t-ih یا \*mon-tu-h گرفته شده است. در دوران کهن به این دلیل که یکی از مرسوم‌ترین راه‌های اشاعه‌ی شعر به صورت شفاهی با روش حفظ کردن ریتم و حفظ واژگان در آن ریتم بوده طبیعی بنظر می‌رسد که از ریشه men برای حفظ شعر و ریتم استفاده شده باشد. واژگان «مزغان یا مزقان» در فارسی از همین ریشه گرفته شده‌اند. لازم به ذکر است که بخش دوم واژه «اهورامزدا» از همین ریشه گرفته شده است. همچنین آدین خدای الهام شعر در اندیشه اسکندیناوی باستان دو کلاغ با نام‌های Huginn و Muninn به ترتیب به معنی «اندیشه، یادآوری» که واژه دوم از ریشه فوق‌الذکر می‌باشد (همان ۳۴). و بطور کلی شواهد انگلیسی باستان و اسلاوی بر این ایده صحه می‌گذارد که خواندن و یا سرودن شعر با مفهوم «یادآوری» رابطه دارد. برای مثال در آثار حماسه‌ی شفاهی صالح اوگلجائین شاعر آلبانیایی با جمله «davno bilo, sada pominjemo» به معنی «خیلی وقت پیش بود، و اکنون به یاد می‌آوریمش» استفاده شده که در واقع همان معنی «خیلی وقت پیش بود، و اکنون می‌سراییمش» است (همان ۳۵). در منظومه انگلیسی باستان Widsith در خط ۵۴ از این ریشه اینگونه استفاده شده است: «می‌توانم آواز سر دهم، فسانه سرایم، و در پیشگاه نیوشندگان در سرسرای بزرگ به یاد بیاورم (mænan)» (همان ۳۴). همچنین در اندیشه مزدیسنايي مانتره‌خوانی نوعی پزشکی مذهبی یا روانی بوده که از طریق خواندن کلام مقدس بر بالین بیمار، وی را درمان می‌کرده‌اند (اوشیدری، ۱۳۷۸: ۱۵۶).

2. Non-relationship.

3. Doris Humphrey.

اندامگانمند هماهنگ نباشند، آنها نوعی خودمختاری را به دست می آورند که ناشی از خود مختاری بخش های تن است. این رابطه کل به جزء است که در نتیجه جابجا می شود.

تروندگری کانینگهام حداکثر آزادی شایند را به بخش های تن می دهد، به طوری که مجموعه ای از حرکات مفصل می توانند همزمان برخیزند و در همان تن بپرورند و ببالند. کانینگهام می نویسد: «این شامل مسئله ترازمندی تن، و نگه داشتن یک عضو در برابر قسمت دیگر است. اگر همیشه از نیم تنه به عنوان میانگاه ترازمندی و به عنوان آسهی عمودی استفاده شود، آنگاه مسئله ترازمندی همیشه به قسمت میانگاهی مربوط می شود، دست ها و پاها در دو طرف و به طرق گوناگون یکدیگر را ترازمند می کنند و در مقابل یکدیگر حرکت کرده و می جنبند. اگر از نیم تنه به عنوان خود نیروی جنبشی بهره ببریم و به تیره ی پشت یا (ستون فقرات) اجازه دهیم تا نیروی محرک در تغییر ترازمندی بینایی باشد، یعنی مسئله این است که بفهمیم تغییر ترازمندی در هر سوی و در هر ترتیب زمانی تا کجا می تواند پیش برود؛ و سپس فوراً به سمت هر جهت دیگر و در هر ترتیب زمانی دیگری حرکت کنیم، بدون اینکه مجبور باشیم با گرفتن وزنه، خواه با جابجایی واقعی وزن، یا وقفه در زمان یا وسایل دیگر، جریان حرکت را قطع کنیم.» (1951b: 253).

هنگامی که میانگاه ترازمندی (نیم تنه یا ستون فقرات) به جای یک محور عمودی ساکن، به یک نیروی متحرک مستقل تبدیل شد، می توان حرکات را از یکدیگر جدا کرد، زیرا دیگر لازم نیست به یک قسمت ثابت بدن مربوط شوند، بلکه می توانند به یکی که خودش متحرک است، ارتباط پیدا کنند. و از آنجایی که حرکت به چندگانگی تجزیه شده است، یک اندام دیگر مجبور نیست خود را تنها با یک عضو بدن و با آن قسمت فقط در یک موقعیت قرار دهد تا زمانی که بخش های متعددی در دسترس است، حس ترازمندی را به دست آورد. اکنون هر بخشی از بدن می تواند با چندین محور متحرک و انعطاف پذیر وارد ترکیب شود: حرکات دست ها و پاها نقاط ترازمندی آینده را پیش بینی می کنند، در حالی که به طور همزمان تن را در «این لحظه» ترازمند می کنند. این را یک حس تناقض آمیز یا فراپایدار ترازمندی بنامید - همانطور که دلوز پس از سیموندون چنین کرد - پیش فرض تنش و جنبش و به ویژه نوعی تجزیه کل تن به اجزای آن.

هنگامی که پیکربندی بازوها و پاها در دو طرف تن از بین می رود و حرکات اندام ها قطع می شوند، ترازمندی چمنده به دست می آید و باعث برهم نهی همزمان موقعیت های متعدد در فضا می شود. این حرکات از طریق تغییرات ناندامگانمند به حداکثر قدرت تغییر شکل و عدم تقارن یا ناهماهنگی دست می یابند، گویی بسیاری از تن ها در یک تن یگانه وجود دارند.

این افزایش در مفصل اجازه می دهد تا یک سری حرکات واگرا در همان لحظه برقرار آید: یک سری حرکات که از یک سری دیگر از حرکات در همان تن جدا شده اند. دنباله ای که تن هر وشتنده ای در رابطه با تن دیگری ساخته است. مجموعه خنیا و کش و واکش های وشتش، به صورت انفرادی یا گروهی.

اما، با توجه به اینکه کانینگهام همه پس گشتگاه ها را رد کرده است، به این معنی که او هر انگیزتگی بی (اعم از احساسی یا بازنمایی) برای حرکت غیر از خود حرکت را رد کرده است، این سوال باقی می ماند که چه چیزی باعث این سری از حرکات می شود. چگونه حرکت به خودی خود باعث ایجاد حرکت می شود؟

1. Mobile.

2. Superposition.

3. Divergent.

4. Referent.

۲ بزرگترین مسئله کانینگهام را می توان به صورت زیر فراز آورد: در نقد بنیادین زبان های وشتش سنتی، و در رد هر پس گشتگاه بیرونی جز خود حرکت، کانینگهام چگونه توانست آنچه را که پس از نقد او در سطح حرکت بازمانده بود، به واحدهای زبانی نوین بترادیساند؟ در وشتش، خود مفهوم نقد جای بحث دارد. هنگامی که همه چیز در سطح عملی کش و واکش های وشتیده می چرتند؛ هیچ حرکتی وجود نخواهد داشت که نشان دهنده نفی (سایر حرکات) باشد. هیچ "حرکت منفی بی" وجود ندارد - زیرا همه در پیشگاه و آکندگی حرکت وشتیده تصدیق آمیز و مثبت اند. پس، چه معنایی دارد که زبان های وشتش سنتی را رد یا انکار کنیم؟ حتی اگر حرکات هجو یا طنز ابداع شود (همانطور که در مورد بسیاری از طراحان وشتش که باله کلاسیک را مسخره می کنند) حرکت کنشمندانه نفی نمی کند مگر زمانی که به نشانه تبدیل شود، دو برابر شود و در سطح نشانه شناختی ثبت شود. حرکت به خودی خود در تجلی جنبشی و عضلانی خود کاملاً تأییدی است. یک حرکت منفی و نفی گر حرکتی است که خود محدود کننده<sup>۱</sup> باشد.

چرا نفی زبان های وشتش سنتی بایسته است؟ چرا آنها را به سادگی کنار نمی گذاریم؟ در واقع، آیا این کاری نیست که کانینگهام انجام می دهد؟

مسئله اینجاست: اگر کانینگهام زبان جدیدی بدون پس گشتگاهها اختراع کند، این فقط می تواند نتیجه نفی زبان های پس گشتگاهی، به عبارت دیگر نفی پس گشتگاههای این زبان ها باشد. بنابراین، چنین عملیاتی، نه محدود به سطح جنبشی، بلکه در سطح زیبایی شناختی باقی می ماند. در حالی که می توان حرکت محض را بدون معنا (پس گشتگاه)، به عنوان گونه ای آکروباتیک یا ژیمناستیک (که دارای معنا فقط آنگونه که هدفش دیکته می کند) تصور کرد، تصور حرکت ناب که زیبایی شناختی نیز باشد، دشوارتر است، یعنی: حرکت بدون قید و شرط توسط هیچ عنصر بیرونی، در عین حال تعدادی از الزامات - مانند اشباع معنایی، نامتناهی یا تکینگی - را برآورده می کند که آن را به یک شی تبدیل می کند که می توان آن را «زیبایی شناختی» نامید.

بنابراین، کار عبارت بود از چسباندن نقد به نوعی فرازبان هنری، برای اطمینان از ماهیت رادیکال نفی همه پس گشتگاههای درونی و بیرونی، در و توسط خود حرکت: نفی حرکت توسط حرکتی که همچنان ویژگی های زیبایی شناختی رسمی حرکت نفی گر را حفظ می کند.

واضح است که این «فرازبان هنری» نه می تواند یک فرازبان واقعی باشد و نه واقعاً می توان گفت هنری است. وشتش یک زبان نیست، اول از همه، ماهیت غیر کلامی حرکات آن است که ایده یک فرا-زبان را غیرقابل تصور می کند. دوم، هر چهارچوبی که قرار بود حرکات به آن متصل بماند، در حالی که حرکات وشتیده نفی های بایسته خود را انجام می دادند، انحلال تدریجی آن می بایست به نوعی «درجه صفر هنر» می رسید: پیش نیازی مطلق برای پدیداری یک زمینه دست ناخرده که در آن زبان نوین و چارچوب زیبایی شناختی نو می توانست پدید آید. به عبارت دیگر، زبان وشتش کانینگهام به یکباره از نقد زبان های پیشینی و از زمین دست ناخرده سرچشمه گرفته و می روید. تمام کارهای خلاقانه کانینگهام باید به این پارادوکس پاسخ دهد: چگونه «کهنه» را بدون رها کردن گستره زیبایی شناختی به طور بنیادی کنار می گذارید؟

1. Take place.

2. Self-constraining.

۳ همچنین می‌توان این پرسش را با جایگزینی «واحد زبانی» و «وحدت فرازبانی» به جای «زبان» و «فرازبان» مطرح کرد. اگرچه این عبارات به همان اندازه «تئوریک» هستند که جایگزین آن‌ها می‌شوند، اما از این مزیت برخوردارند که واقعیت را به نحو مناسب‌تری نشان دهند: واحد صرفاً مجموعه‌ای حداقلی از حرکات خواهد بود که از آن یگانگی یک زبان وشتیده شکل می‌گیرد.

سپس این پرسش پیش می‌آید: کانینگهام چه وحدت فرازبانی ایجاد می‌کند که بتواند خود را به واحد یک زبان جدید (یا به عنوان کنش) که هیچ پس‌گشتگاهی جز خودش ندارد، تبدیل کند؟ به یاد داشته باشید که تجزیه و ساخت و ساز انتقادی به نام یک وحدت حرکتی نوین انجام می‌شود که به تعبیری هنوز وجود ندارد، زیرا همچنین نتیجه نابودی زبان‌های پیشینی است.

کانینگهام با ایجاد فضای خالی در بیرون و درون آن را دنبال می‌کند. بیرون: او فضای صحنه را خالی می‌کند (که همچنین فضای تن است، فراتر از تن کسی که آن را در آثاری مانند مارتا گراهام پر کرده است). این شامل باز کردن فضای صحنه است تا انواع رویدادها بتوانند بچرخند؛ کانینگهام (۱۹۹۲: ۳۸) می‌نویسد: «احساس رایج در میان بسیاری از نقاشان که به آنها اجازه می‌دهد فضایی بسازند که در آن هر رخدادی بچرخد، احساسی است که وشتندگان نیز می‌توانند داشته باشند. تقلید از روشی که طبیعت یک فضا را می‌سازد و چیزهای زیادی را در آن قرار می‌دهد، سنگین و سبک، کوچک و بزرگ، همه بی ربط، با این حال هر کدام بر روی دیگران تأثیر می‌گذارد.»

درون: او تمام عناصر نماینده و احساسی را که شایند است حرکت را تحریک کند (مانند وشتش باله یا وشتش مدرن) از تجربه وشتنده پاک می‌کند. او این کار را با وادار کردن توجه وشتنده به تمرکز بر حرکت ناب، یعنی روی «دستور زبان» انجام می‌دهد. هوشیاری<sup>۱</sup> بدن بر انرژی، گفتارها و حرکات متمرکز است و به هیچ وجه بر احساسات یا تصاویری که یک روایت را می‌سازد متمرکز نیست، در این صورت هوشیاری به آگاهی<sup>۲</sup> بدن فرمان می‌دهد. کانینگهام این را تغییر می‌دهد تا هوشیاری بدن را به آگاهی برساند.

در از بین بردن احساسات و بازنمایی‌هایی که در غیر این صورت ممکن است باعث حرکت شوند، آشکار است که کانینگهام صحنه و فضای بدن را که همیشه فضایی احساسی بوده است، به طور همزمان خالی می‌کند. در حذف تصاویر و هنایش (تأثیر) از تجربیات تنی و در خالی کردن فضا، دستور زبان می‌آنبوسد، اما آنچه که برای ساخت انگیزه یا تحریک حرکت استفاده می‌شد ناپدید شده است. برای اینکه دستور «معنا شود» همانطور که کانینگهام دوست دارد بگوید («دستور معنی است»)، یعنی برای اینکه دستور زبان بتواند به عنصر سازنده حرکت تبدیل شود، «دستور وشتیده» باید «خود را پر از معنا» کند، که یعنی این حرکت باید وشتیده شود و منطق خودش، عناصر محرک خودش و جهت‌گیری خودش را ابداع کند.

در این صورت، ممکن است بپرسید، چه چیزی جایگزین عناصر دور ریخته شده خواهد شد؟ و نقش‌هایی که زمانی به تخیل، عاطفه و فضای تن اختصاص داده می‌شود، چه خواهد بود؟ همانطور که قبلاً بحث شد، به نظر می‌رسد که این نقش‌ها توسط واحد (یا وحدت) نوین جنبش، که از آن ترکیب‌های زبانی جدید دیگری پدید می‌آیند، به عهده گرفته می‌شود.

1. Awareness.

2. Consciousness.

**۴ «تخلیه‌ی حرکت» به چه معناست؟** این فرآیند مستلزم ایجاد گُرچه‌های<sup>۱</sup> زمان در داخل حرکت، با استفاده از تَروندهایی است که در یوگا یا مدیتیشن ذن استفاده می‌شود. (اهمیت هر دوی این تمرینات برای کانینگهام به خوبی شناخته شده است.) این شامل رهایی ریتیم‌های اندیشه از حرکات تَن، به ویژه از حرکات تنفسی است.

از آنجایی که اندیشه دیگر به ریتیم‌های بدن محدود نمی‌شود، سرعت پایه آن می‌تواند بین یک نقطه به نقطه دیگر کاهش یابد، زیرا فضا منبسط می‌شود، در حالی که سرعت سطح آن شایند است به طور نامحدودی شتاب بگیرد. و از آنجایی که اندیشه دیگر با نفس کشیدن همراه نیست (از آنجایی که تنفس تحت کنترل و مستقل از ریتیم‌های قلبی و دیگر ریتیم‌ها است)، نیازی به دویدن نیست و چیزی جز حرکات خود برای دنبال کردن ندارد. نفس کشیدن، به نوبه خود، جدا از اندیشه، دیگر با ترس سرعت نمی‌گیرد و با احساس آسایش آرام نمی‌شود.

آیا این کاری نیست که کانینگهام انجام می‌دهد؟ او حرکات «اندامگانمند» تَن را از طریق حرکت تجزیه می‌کند. او حرکات را از یکدیگر جدا می‌کند، گویی هر حرکتی متعلق به بدن دیگری است. علاوه بر این، او دوره‌های زمانی دلخواه را برای «پر کردن» به وشتش اختصاص می‌دهد. سرانجام، کانینگهام اندیشه را فقط از طریق حرکت حمایت می‌کند، و این کار را به دو صورت انجام می‌دهد: هم در ایجاد گُرچه‌های زمانی بین حرکات بدن، و هم در آماده‌سازی برای ساختن صفحه‌ای از درون‌ماندگاری که دیگر نمی‌توان اعمال بدن را از حرکات‌های اندیشه متمایز کرد.

اکنون می‌توانیم بفهمیم که چه چیزی در «تخلیه» یا حذف احساسات و تصاویر از حوزه حرکات دخیل است: با تمرکز صرف بر حرکات، می‌توان این دو مجموعه را از حرکات رها کرد. به نوبه خود، حفره یا گُرچه‌ها به مفصل‌ها اجازه تکثیر می‌دهند به طوری که حرکات دیگر روی سطح به هم متصل نمی‌شوند، بلکه از طریق یک پیوستگی ژرف به هم متصل می‌شوند. همانطور که گاهی در مورد سبک کانینگهام گفته شده است: حرکات او شناور هستند.

این سوال باقی می‌ماند که چه چیزی باعث می‌شود این حرکات شناور دوباره روی سطح گرد هم آیند تا دنباله‌های وشتیده را بیانبوسند.

## **۵ چندین مسئله رو به بررسی هنوز برطرف نشده است: (الف) همانطور که دیدیم، خالی**

شدن و پر شدن حرکاتی که در تخریب و ساختن زبانی جدید دخیل هستند، به نوبه خود متضمن شکل‌گیری سطحی از درون‌ماندگاری است. زیرا با جدا کردن حرکات از یکدیگر و با جدا کردن اینها از اندیشه، ما تأثیرپذیری تدریجی جدیدی را آماده می‌کنیم که به موجب آن اندیشه و بدن یکی می‌شوند و به موجب آن سیالیت جدید، شایند است که نوع نوینی از حرکت در این سطح درون‌ماندگاری که وشتش است، گردش کند.

این تأثیرپذیری تدریجی جدید از طریق آگاهی بدن به وجود می‌آید: با تبدیل شدن به بدنه‌ی فکری، آگاهی از درون حرکت وشتیده دستور می‌دهد و هدایت می‌کند. منظور من این است: آگاهی بدنی حاکی از یک میدان آگاهی است که به طور همزمان به عنوان یک نقطه آگاهی تشکیل شده، و سپس جدا می‌شود. میدان آگاهی به خود اجازه می‌دهد که توسط بدن نفوذ کند و در نتیجه دو ویژگی به دست می‌آورد:

• اندام پذیری، پیوستگی، دوسناکی<sup>۱</sup> و فراگیری خود-هوشیاری مناسب بدن را به دست می آورد.

• همانطور که در سراسر بدن پخش می شود، به نقشه ای از بدن تبدیل می شود. یک نقشه نگاری کامل از بدن و حرکات آن ترسیم شده است. نقطه آگاهی با پیروی از این نقشه قدرت تأثیرگذاری بر حرکات بدن را به دست می آورد.

(ب) به نظر می رسد واحد حرکتی را که حرکت را در حوزه زیبایی شناختی حفظ می کند، پیدا کرده ایم، حتی زمانی که خود را در فرآیند نفی زبان های وشتش نخستین تغییر می دهد و باطل می کند. این وحدتی است که از حرکت مجازی<sup>۲</sup> تشکیل شده است. این یک واحد خالی از حرکت (کنشمند) است.

وحدت متعلق به بدن مجازی است که ترکیب آن در حالی صورت می گیرد که حرکات ترکیبی خود در حال تجزیه هستند. گسترش مفاصل و کش و واکش ها (که مجموعه ای از حرکات های گوناگون را به وجود می آورد) ساخت بدنی را امکان پذیر می کند که مجازی بودن آن پیوستگی ژرف حرکاتی که رقص را تشکیل می دهند، تضمین می کند.

اجازه دهید در مورد مفهوم بدن مجازی دقیق تر باشیم. همانطور که تا کنون دیده ایم، کانینگهام حرکات را به عمل ترازمندکننده ی بدن در حرکت تجزیه می کند، به طوری که پیوند موقعیت های اعضای بدن دیگر شبیه یک بدن اندامگامند نیست. حتی می توان گفت که برای هر یک از موقعیت هایی که به طور همزمان از کش و واکش های ناهمگون تشکیل شده اند، بدن متفاوتی مطابقت دارد. (اندامگامند، بله، اما از کثرت بدن های مجازی اندامگامند که یک جسم مشابه را تشکیل می دهند، جسمی ناشایند<sup>۳</sup> پدید می آید، نوعی بدن هیولاوش: این بدن مجازی است.) این بدن، کش و واکش ها را به مجازی امتداد می دهد، زیرا آنچه از کش و واکش ها حاصل می شود دیگر نمی تواند توسط یک بدن تجربی و واقعی درک شود.

نتیجه این است که هیچ بدن واحدی مانند «بدن مناسب» پدیدارشناختی وجود ندارد، بلکه بدن های متعددی وجود دارد. بدن وشتنده، بدن کانینگهام، اما در واقع بدن همه وشتندگان، از کثرت بدن های مجازی تشکیل شده است.

واحد حرکت مجازی (یا وحدت مجازی حرکت) فضایی را ایجاد می کند که در آن «همه چیز متناسب است»، فضایی از همزیستی و دوسناکی<sup>۱</sup> دنباله های ناهمگون. این امر چندین کارکرد را تضمین می کند: به عنوان یک حرکت غیر واقعی که از تخلیه حرکت ناشی می شود، تضمین می کند که حرکت می تواند به خود «بازتاب» داشته باشد، زیرا هر حرکت تجربی اکنون توسط یک موجود مجازی که به آن مرتبط است دو برابر می شود. این بدان معناست که دو برابری حرکت وجود دارد که به موجب آن حرکت اکنون هم مجازی و هم کنشمند است. بنابراین می تواند از نقطه نظر مجازی "به خودش" بازگردد. «دوباره بازگشتن به خود» می تواند به معنای «نفی کردن خود» و همچنین «بازگشت به خود» باشد. دیدگاه مجازی منبع نوع جدیدی از حرکت کنشمند و زبان وشتش جدید می شود.

اکنون می توان عمل کنار گذاشتن برخی حرکات کلاسیک را برابر با نفی آنها دانست، زیرا حرکات واقعی که جایگزین حرکات قبلی شده اند از طریق تخلیه/حذف واحدهای قبلی به دست

1. Consistency.

2. Virtual movement.

3. Impossible.

آمده اند، که به معنای تخلیه/حذف مجازی در دیسه است. نتیجه یک وحدت حرکت مجازی است که باعث می شود تبدیل (حرکات زبان های کلاسیک) از کنشمند به مجازی ارزش نفی به خود بگیرد (جسم هیولایی به عنوان نفی بدن اندامگامند).

این است که چگونه وحدت مجازی حرکت، عملیات پیچیده «فرازبانی» مورد نیاز برای طرح نوعی نفی غیرکلامی را پایه گذاری می کند، و چگونه حرکت را در سراسر تجزیه-نفی خود، در سطح زیبایی شناختی وشتش حفظ می کند.

**۶ می خواهیم با گفتن چند کلمه در مورد سطح درون ماندگاری رقص این مقاله را به پایان برسانم، مفهومی که به طور پنهانی بدون توجیه آن را مطرح کرده بودم. اما ابتدا می خواهیم تعدادی از نتایج تحقیقات خود را خلاصه کنم:**

(الف) وحدت مجازی ی ("فرا-زیر زبانی")<sup>۱</sup> حرکت چیزی است که به عنوان "حرکت خالص" پس از کنار گذاشتن تمام انگیزتگی های عاطفی، بازنمایی و بیانی ی تن باقی می ماند.

(ب) این امکان ساخت یک صفحه ی حرکت مجازی را فراهم می کند که در آن تمام حرکات اجسام، اشیاء، خنیا، رنگ ها دوسناکی می یابند، یعنی یک منطق یا یک نسک یا همبستگی<sup>۲</sup>.

(ج) همچنین سازماندهی مجدد حرکات بدن را بدون توسل به عناصر خارجی ممکن می سازد، زیرا حرکات واقعی بدن وشتنده، انگیزه خود را از صفحه مجازی و از تنش های ایجاد شده در آنجا به دست می آورد.

صفحه مجازی حرکت، سطح درون ماندگاری است. کشش یا شدت آن برابر با ۰ (صفر) است، اما بر روی آن قوی ترین شدت ها ایجاد می شوند. در آن، اندیشه و بدن در یکدیگر حل می شوند («فکر» و «بدن» به عنوان واقعیت های تجربی). این صفحه ی ناهمگونی ی حرکت وشتیده است. به تعبیر دلوز، می توان درون ماندگاری مشخصه این حرکت را اینگونه توصیف کرد: آنچه به عنوان یک بدن حرکت می کند به عنوان حرکت فکر باز می گردد. همانطور که کانینگهام می گوید: «این نمایشگاهی آشکار از نیرو است، یعنی نیرو با شدتی که در برخی از وشتندگان به اندازه ای است که فولاد را ذوب می کند، هیجان بزرگی را برمی شولاند. این احساس در مورد یک چیز نیست، این تازیانه زدن ذهن و بدن به یک عمل است که آنقدر شدید است که برای لحظه کوتاهی که درگیر می شود، بدن و ذهن یکی می شوند (Cunningham, 1997: 98). به عبارت دیگر، شدت ها در بدن بدون اندام در حال گردش هستند.

اما، این سطح درون ماندگاری در کجا قرار دارد و با چه ویژگی هایی مشخص می شود؟ این صفحه ی مجازی و نامرئی یی است که درک زنجیره ای از حرکات را در روند اجرا ایجاد می کند. سوزان لانگر در متنی نسبتاً قدیمی، درک حرکت وشتیده را به طور مفصل شرح می دهد: «وشتش، یک ظاهر یا ظهور است. این از کاری که وشتندگان انجام می دهند سرچشمه می گیرد، اما چیز دیگری است. در تماشای یک وشتش، شما آنچه را که از نظر فیزیکی در مقابل تان قرار دارد نمی بینید - افرادی که به اطراف می دوند یا بدن خود را می پیچانند. بلکه آنچه می بینید نمایشی از نیروهای متقابل است که به نظر می رسد وشتش با آن آفراخته، رانده، کشیده، بسته یا فرونشانیده می شود، خواه انفرادی باشد یا هم سرایانه، چرخان مانند پایان وشتش درویشی، یا آهسته، متمرکز و تک

1. Meta-infralinguistic.

2. Nexus.

3. Whipping.

در حرکتش. یک بدن انسان ممکن است کل بازی قدرت‌های مرموز را پیش روی شما بگذارد. اما این نیروها، این نیروهایی که به نظر می‌رسد در وشتش عمل می‌کنند، نیروهای فیزیکی عضلات وشتنده نیستند که در واقع باعث انجام حرکات می‌شوند. نیروهایی که به نظر می‌رسد مستقیم‌ترین و متقاعدکننده‌ترین آنها را درک می‌کنیم، برای ادراک ما ایجاد شده‌اند: و فقط برای آن وجود دارند. ... هر چیزی که فقط برای ادراک وجود دارد، و هیچ نقش عادی و منفعل در طبیعت مانند اشیاء معمولی ایفا نمی‌کند، یک موجود مجازی است. غیر واقعی نیست؛ در جایی که با شما روبرو می‌شود، واقعاً آن را درک می‌کنید، رویا نمی‌بینید یا تصور نمی‌کنید که چنین است» (لانگر، ۱۹۵۱: ۳۴۱-۴۲).

برای سوزان لانگر این صفحه از نیروهای مجازی یک «تصویر پویا» است. برای ما، این به وضوح سطح درون‌ماندگاری است.

توصیف بسیار نافذ او نشان می‌دهد که تا چه حد وشتش، طبق کلیشه قدیمی، هنری زودگذر نیست. برعکس، این صفحه مجازی که ما «درک» می‌کنیم (نه تنها با چشمانمان، بلکه با تمام بدنمان که تمایل به تکرار حرکات درک شده دارند) تداوم کش و واکش‌ها و حرکات را تضمین می‌کند. هرگز بیننده اجرای وشتیده، نگران ناپدید شدن تصاویر در زمان نبوده است. و این حافظه روانشناختی نیست که لحظات گذرا را حفظ می‌کند، بلکه کش و واکشِ حال است که در تداوم مجازی عمیق‌تر گنجانده شده است.

این سطح درون‌ماندگاری است که تداوم ژرف و همچنین ثبات تمام حرکاتی را که در فضای وشتش اتفاق می‌افتد را نشان می‌دهد. آنچه ما فراتر و به موجب امر مرئی «می‌بینیم» مانند دنباله‌ی حرکات یا نشانه‌های کش و واکش وشتنده زودگذر نیست. صفحه درون‌ماندگاری همیشه وجود دارد، و وشتش، مستقل از کش و واکشش و در عین حال تنها با استفاده از این کش و واکش‌ها، بر سطح دائمی آن آشکار می‌شود. سطح درون‌ماندگاری امکان همزیستی همه این حرکات را فراهم می‌کند، اگرچه هرگز حرکت نمی‌کند، همچنین هرگز ساکن، تهی، خودمختار، دربرگیرنده علائم و بدن، اندیشه و حرکت، وشتندگان و همچنین تماشاگران نیست. این کانون اصلی حرکت است و هرگز ساکن و متشکل از خلأ خاصی که بافت آن را تشکیل می‌دهد، نیست.

وشتن به معنای ایجاد درون‌ماندگاری از طریق حرکت است: به همین دلیل است که هیچ معنایی در خارج از صفحه یا خارج از اعمال وشتنده وجود ندارد. پرسش‌هایی مانند، «چگونه به این نوع وشتش دست می‌یابید؟»، «چگونه این نوع ایده وشتش را به حرکت وشتشی ترجمه می‌کنید؟» یا، «چگونه چنین احساسی را از طریق حرکت بیان می‌کنید؟» تنها سزاوار یک پاسخ هستند. همانطور که کانینگهام می‌گوید: "چگونه این کار را انجام می‌دهی؟" «با انجام آن.» زیرا فقط کش و واکش وشتن است که معنی می‌دهد: احساسات زاده حرکت است و نه برعکس.

کانینگهام درون‌ماندگاری را می‌خواهد (خواستار است): برای او معنا از حرکت و زندگی فراتر نمی‌رود. معنای حرکت همان حرکت معناست. به همین دلیل است که، همانطور که او تأیید می‌کند، «حرکت به خودی خود بیانگر است». یا، دوباره: "اگر وشتنده ... بوازَد، همه چیز آنجاست." معنی آنجا وجود دارد. وقتی می‌واژَم، به این معنی است: این همان کاری است که انجام می‌دهم» (Cunningham, 1997: 86).

۷ اکنون به خوبی می دانیم که چرا کایننگهام، بر خلاف مالویچ و کاندینسکی، هرگز در مورد نفی مطلق حرکت وشتش (یعنی «مرگ وشتش») احساس اضطراب نمی کند. دو دلیل اساسی برای این وجود دارد: یکم، به دلیل عدم وجود حرکات انتزاعی و دوم، به دلیل عدم وجود «درجه صفر حرکت»، لغو حرکت کنشمند همزمان با حرکت مجازی.

هیچ حرکت انتزاعی وجود ندارد زیرا «تخلیه» حرکات آنها را واقعی ترین و ملموس ترین و بی بارترین بارهای احساسی و تخیلی شایند می سازد. در نهایت انضمامشان، در حالی که در سطح درون ماندگاری می چرخند، تمام معناها، احساسات و تصاویری را در خود حمل می کنند که حرکات، به واسطه شدتشان، قادر به برانگیختن آنها هستند: زیرا دقیقاً حرکات معنا و عاطفه است که حرکت ناب در سطح درون ماندگاری را مستقر می کند.

اگر «درجه صفر حرکت» وجود ندارد، به این دلیل است که وحدت مجازی حرکت، به عنوان پس مانده ی عملیات «تهی سازی»، با باقیمانده ی مصادف می شود که در حرکت وشتیده ی تولید نشانه ها، هرگز از نشانه شناسی فرار نمی کند.

در نظر گرفتن این نکته کمک می کند که هم در مورد بازنمایی و هم در مورد نشانه های وشتیده، بدن نمایانگر جهان است، و با انجام این کار، خود را نشان می دهد. اگر احساسات را بیان می کند، خود را نیز بیان می کند. بدن در بازی با جهان، بدن را بازی می کند. از آنجایی که بین نمایش بازی شده و پس گشتگاه هم مرزی یا هم پوشانی وجود دارد، وشتش همیشه عنصری غیر بازنمایی را حفظ می کند که از تولید نشانه ها می گریزد.

این باقیمانده نشان دهنده ذاتی کش و واکشی در اشاره به بافت تنانی آن است: در اینجا، نشانه و عامل زمینه سازی نشانه یک (بدن) هستند یا بهتر است بگوییم در هم آمیخته شده اند.

این توضیح نشان می دهد که چرا تخلیه ی کش و واکش های بدن هرگز نمی تواند به «درجه صفر حرکت» یا «درجه صفر کش و واکش ها» برسد. اگر بدن می تواند جهان و بازنمایی خود را بدون خود ویرانگری نفی کند، به این دلیل است که چیزی از آن، از بازنمایی خود می گریزد. چیزی که پیش از نمایش مقاومت می کند. در خمش، یک بدن نشان دهنده بدنی است که در حال نمش<sup>۲</sup> است، اما بدن نشان دهنده هرگز به طور کامل با بدن نشان داده شده ای که در حال «دیشش»<sup>۳</sup> است منطبق نیست.

چیزی در خارج از تصویر کنشمند شده ی بدن باقی می ماند: چیزی که نه تنها از مرتبه حرکات کنشمند است، بلکه از ترتیب حرکات مجازی نیز هست. چیزی که نه بازنمایی می شود و نه قابل بازنمایی است، و متعلق به ناحیه کور آمیغ آنهاست.

درواقع آن چیزی است که مانع ایجاد تصویر بیانگر یا تقلیدی می شود. این بدن مجازی است. وحدت مجازی برگرفته از این باقیمانده ی جنبش نابازنمایی پذیر است که همیشه وجود دارد. این همان چیزی است که «انعکاس» بدن یا به عبارت بهتر عملکرد «فراپرزبانی» بدن را تضمین می کند که حرکت «ناب» را حفظ می کند در حالی که حرکات معنادار و گویا تهی می شوند.

این باعث می شود که فرض کنیم آمیغ نشانه و زمینه، بدن و آگاهی، ساختن صفحه ای از درون ماندگاری یا دوسناکی ی حرکات را آماده می کند. به دلیل ذاتی بودن عامل ساخت (حرکت) در

1. Corporeal.

۲. از نمیدن هم معنی با خمیدن و چمیدن. واژه نماز فارسی از همین ریشه است.

3. Figuring.

مادیت صفحه (حرکت) است که وشتش، بیش از هر هنر دیگری، خود را مستقیماً و در همان عمل وشتن، به صفحه ای از درون ماندگاری تبدیل می کند. وشتش جاری شدن در درون ماندگاری است.

## منابع:

Cunningham, Merce (1951a) 'Choreography and the Dance', in Sorrell, *The Dance Has Many Faces*, New York: World Publishing.

— (1951b) 'The Function of a Technique for Dance', in Sorrell, *The Dance Has Many Faces*, New York: World Publishing.

— (1992) 'Space, Time and Dance', in Kostelanetz and Anderson, *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*, Pennington, NJ: A Capella Books.

— (1997) 'The Impermanent Art', in Vaughn, *Merce Cunningham: Fifty Years*, New York: Aperture.

Foster, Susan (1986) *Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley: University of California Press.

Kostelanetz, Richard and Anderson, Jack (eds) (1992) *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*, Pennington, NJ: A Capella Books.

Langer, Suzanne (1951) 'The Dynamic Image: Some Philosophical Reflections on Dance', in Sorrell *The Dance Has Many Faces*, New York: World Publishing.

Sorell, Walter (ed.). (1951) *The Dance Has Many Faces*, New York: World Publishing.

Vaughn, David (ed.) (1997) *Merce Cunningham: Fifty Years*, New York: Aperture.