پینا باوش در سه پرده

[یادداشتی بر کتابِ *پینا باوش*، نوشته‌ی روید کلمین‌هاگا، با و از خلالِ «تئاترقص»]

پویا غلامی

fold-era.com

پینا باوش در سه پرده

[یادداشتی بر کتابِ *پینا باوش*، نوشته‌ی روید کلمین‌هاگا، با و از خلالِ «تئاترقص»]

> از مطلق‌خواهان دوری کنید! آنان را پاهایی سنگین و دل‌هایی دَم‌ناک است. آنان رقص نمی‌دانند. زمین چگونه تواند برای چنین کسانی سبُک باشد! [...] همچو باد باشید آن‌گاه که از غار کوهستانی خویش برون می‌جهد. او می‌خواهد به نوای نای خویش برقصد و دریاها در زیر ضرب گام‌هایش می‌لرزند و می‌جهند. [...] ای انسان‌های والاتر! بدترین چیز در شما این است که همه چنان‌که‌باید رقص نیاموخته‌اید؛ رقصی از روی خویشتن به‌فراسوی خویشتن! هنوز چه‌ها که می‌توان کرد! بیاموزید که بر خویشتن از فراسوی خویشتن خنده زنید! برکشید دل‌های خویش را، ای رقصندگان خوب، بالاتر و بالاتر! ــ نیچه، چنین گفت زرتشت[۱]

۱. ریسمانِ آریادنه

ژیل دلوز در در اثر بنیان‌سازش، نیچه و فلسفه (۱۹۶۲)، ضمن اشاره به پرسوناژِ مفهومیِ «دیونیزوس»، خرامیدن در درام‌پردازی اندیشه‌ی نیچه‌ای را این‌طور خوانش می‌کند: «کارِ دیونیزوس چالاک‌ساختنِ ماست، آموختنِ رقص به ما، بخشیدنِ غریزه‌ی بازی به ما... دیونیزوس است که تاس‌ها را می‌ریزد. اوست که می‌رقصد و خود را دگرگون می‌کند، و «*Polygethes*» نامیده می‌شود، خدای هزار شادی.»[۲] دلوز در انتهای کتاب‌اش، بار دیگر به مسئله‌ی «رقص»، و «تبدیلِ سنگین به چابک، پست به والا، و درد به شادی»، خاصه در سرنوشته‌ی بالا برمی‌گردد: «تثلیثِ رقص و شادی و خنده هم‌زمان عبارت است از استحاله‌ی جوهرِ نیستی، استحاله‌ی امر منفی، استحاله‌ی ارزیابی یا تغییرِ توانِ نه‌گویی.»[۳] کتاب دلوز عملاً با تجلیل از این انگاره‌ی سه‌گانه به پایان می‌رسد: «رقص، شُدن و بودنِ شدن[۴] را آری می‌گوید، خنده، قهقهه‌های خنده، بس‌گانگی و یگانگیِ بس‌گانگی[۵] را آری می‌گوید؛ بازی، پیشامد و ضرورتِ پیشامد[۶] را آری می‌گوید.»[۷] تصویر-اندیشه[۸]ای که در خوانش دلوز از درام‌پردازی نیچه به‌نحوی رسا و گویا جان می‌گیرد ضربانِ امر مجازی[۹] و فعلیت‌یابی‌ها[۱۰]یش در اثر تئاتری را نیز نشانه می‌رود، آنجاکه وانموده[۱۱]ی یک فانتاسمِ[۱۲] فی‌نفسه‌گُنگ در مقام شنیدنی‌شدنِ نیروهای ناشنیدنی، در تجسمی گذرا، آنی و موقتی بر صحنه‌ی اجرا به تپش درمی‌اُفتد. نویسنده‌ی کتابِ پینا باوش، روید کلیمن‌هاگا، خود بارها به اهمیت «تکانه‌ی محرک [موثر] یا بنیادی[۱۳] [زیرنهشت، نهان و اساسی]» در فرایندهای تمرین، پرسش‌وپاسخ، و اجرای پینا باوش اشاره کرده است، برای نمونه:

---

[۱] نیچه، چنین گفت زرتشت، بخش چهارم: «درباره‌ی انسان‌های والاتر»، ترجمه‌ی داریوش آشوری، نشر آگه، ۱۳۸۲، ۳۱۰-۳۱۲.

[۲] ژیل دلوز، نیچه و فلسفه، «امر تراژیک»، ترجمه‌ی عادل مشایخی، نشر نی، ۱۳۹۰، ۵۰-۵۱.

[۳] همان، ۲۹۶.

[۴] becoming and the being of becoming

[۵] multiplicity and the unity of multiplicity

[۶] chance and the necessity of chance

[۷] همان، ۳۲۳.

[۸] thought-image

[۹] the virtual

[۱۰] actualizations

[۱۱] Simulacrum

[۱۲] phantasm

[۱۳] Underlying/evocative impulse

باوش خودِ کانونِ فرایند رقص را برملا می‌کند، آن تکانه‌ی محرّکی که حرکت از آن آغاز می‌شود، و آن تکانه همواره شخصی در یک موقعیت خاص است. اثر اجراشده به آرایش آن لحظاتی بدل می‌شود که در تمرین از تجربه‌ی خاص اجراگرها کشف شده و بر طبق ضوابط فیزیکی و دراماتیک ارائه شده‌اند.. هدف از بازپیکربندیِ یک لحظه‌ی شخصی، چه این لحظه یک تجربه باشد، چه مربوط به یک شیء یا یک رابطه باشد، آشکارسازی تکانه‌ی محرّکِ خودِ رویداد است و این‌که چرا این رویداد برای اجراگر اهمیت دارد... تمرکز اثر به آن ساختارهای احساسیِ بنیادی ربط دارد که نشانگرِ تکانه‌ی تحریک‌کننده‌ی مبنایی هستند. (بنگرید به فصل چهار کتابِ پیش‌گفته).

چگونه می‌توان این تکانه‌ی محرّک یا بنیادی را دریافت، با آن مواجه شد، یا آن را بیان کرد؟ پیر کلُسفسکی[۱]، در نیچه و دورِ تسلسل، با طرح مسئله‌ی «اقتصاد سه‌سویه‌ی جان» در نیچه، یکی از نافذترین درام‌پردازی‌ها درباره‌ی تصویر-اندیشه‌ی نیچه‌ای، و یکی از دقیق‌ترین مفهوم‌پردازی‌ها درباره‌ی تکانه‌شناسیِ نیروها را ارائه داده است؛ او کوشید تا نسبتِ میان تکانه‌ها و شدّت‌های‌شان، فانتاسم‌ها، و وانموده‌ها و کلیشه‌های‌شان را تبیین کند. خوانش کلسفسکی از «شدت‌های نوسان‌کننده» و اهمیتِ پیوندشان با «نیروهای تکانه‌ای»، و نیز خوانشش از آنچه در قالب اثر هنری، بر صحنه‌ی اجرا و در مقام وانموده در معرض نمایش قرار می‌گیرد ناظر بر تعاریفی روشن است: «فانتاسم بنابه ماهیت و به‌طور فی‌نفسه ارتباط‌ناپذیر [هم‌رسانی-ناپذیر] است زیرا فهم‌ناپذیر و نگفتنی‌ست؛ اما دقیقاً به‌همین‌خاطر، به‌طرزی شدت‌مند وسواس‌گون نیز هست. ادبیات و هنر مأوای افشای یکّه‌گیِ فانتاسم‌ها هستند. آنچه در جان (یا تن) مبادله‌ناپذیر است «تکانه‌ها»ی آن‌اند: نوسان‌های شدتِ تکانه‌ها، فراز و فرودهای‌شان، سرخوشی‌های شیدایی و ماترک افسرده‌شان، که در تغیّر مداوم‌اند.»[۲] بنا به این فرمول‌بندیِ مفهومی، برای نمونه پیکرتراشی از ایزدان نزد یونانیانِ باستان معادل است با ساختنِ وانموده از یک فانتاسمِ جمعی، یا تن‌دارکردنِ یک تکانه‌ی محرّکِ مبنایی، یا شبیه‌سازی یک وسواسِ عودکننده در قالبِ تندیس‌سازی از ایزدان؛ درام و متافیزیک غربی پیشاپیش از چنین زمین‌تاریخی[۳] عبور کرده است. تکانه‌ی محرّک چگونه به‌صورت رقص تخلیه و بیرونی می‌شود؟ اَلِن وایس ضمن تفکیک دیونیزوسِ کاتارسیسی و دیونیزوسِ باخوسی، و تمایزگذاری بین دیونیزوسِ تِبس[۴] (که با خود سوءفهم، دیوانگی، قتل، و سرانجام پالایش به همراه می‌آورد) و دیونیزوسِ آتیکا[۵] (آن دوراندیش و نیک‌خواه و معرّف کشت انگور و شراب‌گیری به آن ناحیه‌ی یونان [آتیکا]) نشان می‌دهد که در یونان باستان، تراژدی هنوز «نه درام بل تهییجِ همسراییِ دیترامبی بود، آنجاکه ایزد دیونیزوس بازنمایی نمی‌شد بل تنها به تصور درمی‌آمد، و فرایند تراژدیسی از جشن به هنر، گواهِ یک خواستِ جمعیِ خلّاق و مشارکت‌جو بود؛ شور و شعفِ نهفته در خاستگاهِ فرهنگ کنونی ما تنها بعدتر به‌صورت سناریوی تئاتری سازماندهی شد.»[۶] تکانه‌ی محرّک یا بنیادی مدام در حال استحاله یا تراژیسی فردی یا جمعی به صور همرسانی‌پذیر است: زبان، آگاهی، ایما و ژست، تا آنجاکه به امور ارتباط‌پذیر بدل می‌شوند و به هرآنچه وجهِ گله‌وار و نه تکینِ بشر را تغذیه می‌کند راه می‌برند، تکانه‌ی محرّک را ذیل وانموده‌سازی تحریف و قلب می‌کنند یا به تجسم‌هایی متعیّن و جامد تقلیل می‌دهند. حال می‌توان پرسید: فرایند مشارکت جمعی در گروه باوش چگونه لابه‌لای این بالقوگی‌ها یا قطب‌های لیبیدوییِ آپولونی و دیونیزوسیِ بیان تدریجاً بالفعل می‌شود یا باوش چه

---

[۱] Pierre Klossowski

[۲] Daniel W. Smith, "Klossowski's Reading of Nietzsche: Impulses, Phantasms, Simulacra, Stereotypes" in *Diacritics*, 35.1: 8–21, summer 2005.

این مقاله بعدتر با اندکی تصحیح و تفصیل در کتاب دنیل اسمیت، مقالاتی درباره‌ی دلوز، بازنشر شده؛ ترجمه‌ی فارسی این کتاب اسمیت نیز چندی است که منتشر شده؛ ر.ک.

Daniel W. Smith, "Klossowski's Reading of Nietzsche: Impulses, Phantasms, Simulacra, Stereotypes" in *Essays on Deleuze*, Edinburgh University Press, 2012, 325-339.

[۳] Geo-history

[۴] Dionysus of Thebes

[۵] Dionysus of Attica

[۶] «ژیلبر روژه با تحلیلِ مناسبات بین موسیقی و خلسه در یونان باستان نشان می‌دهد که «...شیدایی غایت‌محور آنطور که افلاطون توصیف می‌کند در واقع خلسه‌ی تسخیر یا تملک است که در آن سوژه خودش را با خدایی اینهمان می‌کند که سوژه را به تملک درمی‌آورد.» با این‌حال، بیان یا بروزِ چنین تملکی در رقص به دو شیوه‌ی عمده رخ می‌دهد: (۱) یک سبک انتزاعی، عاری از هر کارکرد فیگوراتیو، که چیزی جز شورهای رقاص را بازنمایی نمی‌کند؛ گونه‌ی تشنجی و سرمستانه‌ی «رقص خروشنده» [danse furieuse] از همین روست؛ و (۲) یک سبک فیگوراتیوِ محاکاتِ هیستریایی، که ژست‌های نمادین و تقلیدیِ خدایانِ تملک‌گرا را اجرا می‌کند؛ فرمِ سبک‌مند و جمعیِ ارتباط از خلال همانندسازی از همین‌روست. ثمره‌ی نمادینِ خلسه‌ی تملک، یعنی یکی‌کردنِ نفس با اجتماع و کیهان، کارکردِ هر دو سنخ از رقص است، طوری‌که تملک با «شفابخشیدنِ» سوژه‌ای گرفتارِ کسالتِ تفرد نقش درمانگرانه‌ای را ایفا می‌کند.» برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به،

Allen S. Weiss., 'Possession Trance and Dramatic Perversity', in *The Aesthetics of Excess*, State University of New York Press, 1989.

تکانه‌ی بنیادی یا محرکی را از خلال چه فرایندی صدادار می‌کند و این فرایند را چگونه می‌توان درک کرد؟ باوش در مصاحبه با روث برگ‌هاوس می‌گوید که «من یک دماسنج‌ام» و کلُسفسکی خودش (و هر آفریننده‌ی موثق دیگر) را «لرزه‌نگارِ تکانه‌های خویش» می‌انگارد[۱]؛ در هر دوی این موارد با نوعی سایه‌شناسی، حال‌وهواشناسی یا فانتاسم‌شناسی طرف هستیم که توانا به درک سایه‌روشن‌ها، اختلاف‌های جزئی، درجات و تغیّرها و تفاوت‌های خُرد شدت هستند. دلوز در گفتگویی درباره‌ی زاخر مازُخ از تبدیل فانتاسم به موضوع اثر یا از «فانتاسم به‌منزله‌ی خاستگاه اثر» سخن می‌گوید، آنجاکه ماهیت سمپتوم‌ها و آفرینش‌های ادبی-هنری چیزی عمیقاً مشترک را در مناطق تمیزناپذیری[۲]شان فاش می‌کنند: «مازخ آن‌را "فیگور" می‌نامد، و می‌گوید که باید از فیگورِ زنده به مسئله رفت... نزد نویسندگانی که مجذوبم می‌کنند دقیقاً همین فانتاسم است که در اثر، موضوع بحث است و حرف آخر را می‌زند.»[۳] به‌باور کلیمن‌هاگا، نویسنده‌ی این کتاب، «قطعات باوش از تکانه‌ی تحریک‌کننده‌ی کانونی آغاز می‌شوند و به آن تکانه برمی‌گردند.» به این ترتیب، فرایندی که از خلالش دقایقِ کشف‌شده در لحظات اجرا جفت‌وجور می‌شوند «ساختارِ احساسیِ بنیادیِ قطعه را خلق می‌کند» (کلیمن‌هاگا، فصل دوم کتاب). در فصل دوم کتاب، یکی از اجراگرهای باوش اشاره می‌کند که «باید در ریتمِ درست جا بیفتید»، و کلیمن‌هاگا بر یافتن و بازآفرینی «ریتمِ تجربه» تأکید می‌ورزد. این ترکیب، «ریتمِ تجربه»، از زیست‌شناسی تا کردارشناسیِ جانوریِ داروینی تا زیباشناسی و فلسفه‌ی هنرِ معاصر مورد توجه بسیاری از اندیشمندان قرار گرفته است. الیزابت گراس در آشوب، قلمرو، هنر (۲۰۰۸) ریتم را همان مؤلفه‌ای می‌انگارد که بنیادی‌ترین و ابتدایی‌ترین ساختارهای تنانه را حتا در ساده‌ترین ارگانیزم‌ها به حرکتِ بی‌امانِ خود عالم گره می‌زند و هنر (موسیقی، مجسمه‌سازی، نقاشی، معماری و رقص)، نیرو را از خلال هر ساختار به طنین درمی‌آورد یا انتقال می‌دهد. اما این نیرو نه ابداع انسان و تمایزش با حیوان بل اساساً یک «توانِ نَزیستنیِ» ناانسانی است که سراسر زندگی را درمی‌نوردد و زندگان را در فرم‌های مختلف‌شان به نیروها و کیفیات غیرارگانیکِ خودِ مادیت متصل می‌سازد. بنابه تعریفِ گراس، «ریتم، نیروی تفاوت‌گذاریِ قابلیت‌های متفاوتِ ارتعاش است که آشوب، بدن، حسّیت و هم‌پیوندی‌های‌شان را برمی‌سازد». فرایندِ ساخت‌گرایی و رقص‌نگاریِ باوش نیز با جستجوی «ساختار احساسیِ بنیادی» در (باز)آفرینیِ «ریتم‌های انبوهی از تجربه»ی اعضای گروه، از ساختار ارتعاشیِ همین سنخ از نیروها برای انتشار حسّیت‌های خاص خود بهره می‌برد. گراس که رویکرد پژوهشی‌اش را بر سطح‌مشترکِ کارِ دلوز و گتاری و کارِ ایریگاری بنا می‌کند، با الهام از مطالعات داروین (خصوصاً درباره‌ی گونه‌های مختلف پرندگان، خزندگان و ماهیان) نشان می‌دهد که قابلیت‌های رنگ‌آمیزی، رقص و آوازخوانی این گونه‌ها ــ که هر سه از مولفه‌های اساسیِ هنر نمایش و رقص‌نگاری نیز هستند ــ شاخص‌های قلمرومندی[۴] به شمار می‌آیند و کارکرد مهمِ اغوا یا فریفتن را شامل می‌شوند، که جانور به‌وسیله‌شان در برابر خطرِ سایر گونه‌ها، رقبا، و شکارچیان از خود صیانت می‌کند. گراس با الهام از دلوز و گتاری استدلال می‌کند که

> موسیقی و سایر هنرها، عبارتند از گشودنِ جهانِ عملیِ کنش‌های اجراشده [...] به سوی کیفیت‌ها، گشودنِ حیات به روی سلیقه، سکسوالیته، جذابیت اروتیک و فزایندگی یا وفور.[...] هنرهای بصری و آوایی چیزی از ساختارِ ارتعاشیِ خودِ ماده را تسخیر می‌کنند؛ آن‌ها رنگ، ریتم و حرکت را از آشوب استخراج می‌کنند تا قلمرویی را درآشوب مهار و حدودش را تعیین کنند، قلمرویی که مستعد آن است تا شکلی جدید بگیرد و به سازگاری‌های جدید تن دهد که موجب استقلال آن خواهند شد، و یک صفحه‌ی ثبات برای آن فراهم خواهند آورد.... بنیان مشترکِ همه‌ی هنرها، عالمِ ریتمیکِ نیروهای رویت‌ناپذیر و ناشنیدنی است که هم نمی‌توان از دیرندهایش کاست هم نظمش بنا به تجربه قابل تشخیص نیست، و از این‌رو در بهترین شرایط، آشوبناک تجربه یا زیسته می‌شود. [...] این نیروها بنیاداً ناانسانی‌اند. حسیّت، یک زندگی غیرارگانیک را می‌زید، حیاتِ یک «توانِ نَزیستنی.» نمی‌توانیم این نیروها را زندگی کنیم، گرچه آن‌ها بر ما و از خلال ما عمل می‌کنند؛ آنچه می‌توانیم انجام دهیم استخراج چیزی از این نیروهاست، نه آنچه شبیه آن‌هاست، زیرا آن‌ها خود را نشان نمی‌دهند، بل چیزی که بهره‌ای از آن‌ها دارد.[۵]

---

[۱] اولی در فصل دومِ همین کتاب و دومی در دنیل اسمیت (پیش‌گفته).

[۲] Zones of indiscernibility

[۳] بنگرید به ژیل دلوز، «ضمیمه‌ی ۲: عرفان و مازخیسم: گفتگو با دلوز درباره‌ی مازُخ» در سردی و شقاوت (ارائه‌ی دوباره‌ی مازُخ)، ترجمه‌ی پویا غلامی، نشر بان، ۱۳۹۶ [ویراست جدید].

[۴] Territoriality; وجهی از قلمرو‌داشتن؛ برخورداری از قلمرو و تعیین قلمرو با استفاده از روش‌های علامت‌گذاری چون رنگ، آواز، رقص و ادرارکردن، و دیگرها

[۵] Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, The Wellek Library Lectures, 2008, 63-105.

این کتاب با برگردانِ فارسیِ همین مترجم‌ها چند سالی‌ست که به ناشر (نشر همان) سپرده شده است.

این توان نَزیستنی و ناانسانی خمیرمایه، جوهر یا گوهری است که خصلتِ «فی‌نفسه‌ارتباط‌ناپذیر و همرسانی‌ناپذیرِ» تکانه‌ها را تداعی می‌کند. اگر نزد باوش دقیقه‌ی هنرمندانه‌ی تکینی در کار باشد پس کار او باید توانسته باشد قسمی از نیروهای ناشنیدنی را شنیدنی کند: فانتاسم‌های باوش چگونه بر صحنه‌ی اجرا ترجمه شده‌اند و تجسم یافته‌اند؟ در پاره‌های بعد بیشتر به نحوه‌ی شکل‌گیری و تجسمِ فانتاسم در بطن فرایند باوشی نزدیک می‌شویم، همان‌که کلیمن‌هاگا «شیوه‌ی جدیدی از دیدن، و شیوه‌ی جدیدی از گشایشِ مسیرهای پیوند با جهان» می‌داند. باوش در مقام ساخت‌گرا، سازنده‌ی یک زمین یا صفحه‌ی نو، و سازمان‌دهنده‌ی فرایندهای جمعی، تحت تاثیر چه تکانه‌ی بنیادی یا موثری دست به ابداع می‌زند؟ فانتاسم‌های طنین‌افکن در قطعات یا آثار او چه الزام‌ها و ضرورت‌های تازه‌ای را عیان کردند و او برای پاسخ به آن‌ها چه بداعت‌هایی دارد؟

۲. فرایندمحوری و ساخت هوش جمعی

> عقل خودفرمانیِ عنصری زایا در تاریخ است. این عنصر، فارغ از عملکردهای خود عقل، آنارشیک است. ـ وایتهد، کارکرد عقل (۱۹۲۹)[۱]

> فرایند و فردیت همدیگر را ایجاب می‌کنند... اگر فرایند به افراد بستگی دارد، آنگاه با افراد متفاوت فرمِ فرایند هم متفاوت می‌شود. ــ وایتهد، حالات اندیشه (۱۹۳۸)[۲]

علاوه بر تاثیرِ جنبش اکسپرسیونیسم آلمانی ــ در بستر گسترده‌ترِ اکسپرسیونیسم شمال و مرکز اروپا در دهه‌ی بیست (یا در بازه‌ی دهه ۱۹۱۰ تا دهه‌ی ۱۹۳۰) ــ تجربه‌های آمریکایی باوش نیز نقش تعیین‌کننده‌ای بر شیوه‌ی کارش داشتند. آلفرد نورث وایتهد، ریاضی‌دان و فیلسوف انگلیسی، که طی دهه‌های بیست و سی به مفهوم فرایند[۳] اندیشید، و کتاب فرایند و واقعیت را در ۱۹۲۹ (حدوداً یک دهه پیش از تولد باوش) منتشر کرد، به قول دلوز جانشینِ راستینِ بیان‌گرایی یا اکسپرسیونیسمِ لایبنیتسی و مبدع سومین منطق بزرگِ رخداد است[۴]. به نظرمان می‌رسد که مفاهیم و صفحه‌ی وایتهد می‌توانند بر فرایندهای ساختِ صفحه‌ی ترکیب‌بندی و بر شیوه‌ی آفرینشِ بیان‌گرِ باوش نور بتابانند، و برعکس، فرایندهای جاری در صفحه‌ی ترکیب‌بندیِ باوش هم متقابلاً می‌توانند منظرهای نویی از صفحه‌ی فلسفیِ وایتهد به دست دهند؛ آن‌جاکه یک صفحه‌ی درونماندگاریِ فلسفی و یک صفحه‌ی ترکیب‌بندیِ هنری بنا بر درجات شدت، قابلیت‌های بیان و آفرینش به همدیگر پاسخ می‌دهند یا هم‌آوا، هم‌گستره و هم‌سنجه عمل می‌کنند؛ گرچه کلیمن‌هاگا در کتابش درباره‌ی پینا باوش به‌رغم اشاره به اهمیت فرایند در کار باوش، اما به ژرف‌کاوی میان پهنه‌ی درونماندگاری فلسفه‌ی فرایند و صفحه‌ی ترکیب‌بندی هنرِ فرایندمحور ورود نمی‌کند و مشخصاً از انگاشت‌های وایتهد درباب فرایند برای تبیین بهتر کار باوش بهره نمی‌برد..

استیون شَویرو در «زندگیِ بینابینی [یا درون‌شبکه‌ای]: حیات‌باوریِ کسرکننده در وایتهد و دلوز» به تعارض اندیشه وایتهد با زیست‌شناسیِ نوداروینیِ زمانه‌اش اشاره می‌کند: بنا به دومی، ابداع و تغییر نه فرایندهای اولیه بل عکس‌العمل‌های تطبیق‌یافتن یا سازگاری با فشارهای محیطی‌اند: زندگی ارگانیزم اساساً به طرزی محافظه‌کار رو به تفاوت و بدعت ندارد بلکه به خاطر مقاصدی چون صیانت نفس و بازتولیدِ خود جهت می‌گیرد؛ از این منظر، زندگی نه تقلّا برای آزادی بل نوعی اجبارِ گریزناپذیر جلوه می‌کند: ارگانیزم‌ها تعادلی خودپایدار [یا نوعی هم‌ایستایی یا تعادل حیاتی] را در نسبت با محیط‌های‌شان حفظ می‌کنند و برای تداوم خود از خلال تکثیر یا تولید مثل می‌کوشند. ظاهراً هستندگان ارگانیک تنها وقتی ابداع دارند که مطلقاً مجبور به آن شوند، حتا به‌رغم آنچه خود می‌خواهند. در مقابلِ این نظرگاه، نزد وایتهد ارگانیزم‌های زنده به طرزی خودانگیخته و نه از

---

[۱] Alfred North Whitehead, *The Function of Reason*, Louis Clark Vanuxem Foundation Lectures, Princeton University, March 1929.

از پیمان غلامی سپاسگزارم که ترجمه‌ی اولیه‌اش از کارکرد عقل را در اختیارم گذاشت.

[۲] Alfred North Whitehead, *Modes of Thought*, The Macmillan Company, 1958, 97.

از محمد کلاگر [کولا] سپاسگزارم که ترجمه‌ی اولیه‌اش از حالات اندیشه را در اختیارم گذاشت.

[۳] process

[۴] Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and Baroque*, 1988.

برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به کتابِ تا: لایبنیتس و باروک نوشته‌ی ژیل دلوز (ترجمه پیمان غلامی، نشر بان، در دست انتشار).

پیش‌برنامه‌ریزی‌شده دست به تصمیم‌گیری می‌زنند. ارگانیزم‌ها همگی می‌توانند محیط پیرامون را حس کنند و پردازشی درونی از اطلاعات را برای بالیدن یا نمو اطلاعاتِ نهفته‌ی تعبیه‌شده در محیط پیچیده‌شان به اجرا گذارند. از این منظر، خودِ زندگی ــ به باور وایتهد ــ «خودانگیختگیِ عکس‌العملِ مفهومی» است که ضرورتاً درجاتی از خودآفرینندگی را به‌منزله‌ی استحاله‌ی امر بالقوه به امر بالفعل شامل می‌شود. اینجا با فرایندمحوری در مقام پردازشِ شناختی طرف هستیم. آن‌طور که مُرس پِکَم[۱] می‌گوید، «بالقوگی مغز برای تولید پاسخ‌های تصادفی در جریان تکامل برای بقاء «انتخاب» شده است. ابداع در مقام فعلیت‌یابیِ امر مجازی یا بالقوه. فرایند فعلیت‌بخشی به امور بالقوه یک لولا یا روزنه است، نه تنها بین گذشته و آینده، بل میان دو فرم علیّت.»[۲] رویکرد وایتهد در کارکرد عقل صراحتاً با نگره‌ی نوداروینی و کهنِ بالا به نبرد برمی‌خیزد:

> تجربه‌ی ذهنی در پایین‌ترین صورتش، به تطابق برده‌وار کانالیزه می‌شود... اما وقتی ذهنیت دارد در سطحی بالا کار می‌کند، بداعت را به رغبت‌های تجربه‌ی ذهنی می‌آورد. در این کارکرد، یک عنصر آنارشی محض وجود دارد. اما ذهنیت حالا خودتنظیم‌گر می‌شود. عملکردهایش را با داوری‌هایش کانالیزه می‌کند. رغبتی بالاتر را مطرح می‌کند که بین تولیدات آنارشیک خاص خودش تمیز می‌گذارد. این‌جاست که **عقل** پدیدار می‌شود.[۳]

شَویرو در «مواجهه‌ی دلوز با وایتهد» اشاره می‌کند که نزد وایتهد «جهان از رخدادها ساخته می‌شود، هیچ مگر رخدادها: هپنینگ‌ها یا رویدادها به جای چیزها، فعل‌ها به‌جای اسم‌ها، فرایندها به جای جوهرها.» آن‌جاکه «شُدن ژرف‌ترین بُعدِ بودن است» و «حتا یک اُبژه‌ی ظاهراً صلب، جامد و ثابت هم یک رخداد به شمار می‌رود: یک کثرت و سری‌هایی از رخدادها.» وایتهد رخداد را در مقام تعدّدی از وقایع، و کثرتی از شُدن‌ها در نظر می‌گیرد و آن‌را پیوندگاه[۴] می‌نامد؛ «واقعیتِ باهم‌بودن میان موجودیت‌های بالفعل». پهنه‌ی فرایندمحورِ رقص باوش را در چنین تصویر-اندیشه‌ای بازمی‌یابیم. نخست آنکه نزد وایتهد، وهله[۵] (همچون تکینگی[۶] نزد دلوز) در مقام نقطه‌ی خمش و استحاله‌ی مبتنی‌بر گسست، از دل هیچ پدید نمی‌آید، بل بر داده‌های وهله‌های پیش اتکا دارد؛ و در کار باوش هم این کارکردِ پیوندگاه یا لولاشدن‌های افراد در فرایند نقشی اساسی در پیشبرد و ساخت قطعات دارد؛ فرایندی که در آن ذهنیت سوژه‌ها به‌سوی خودتنظیم‌گرشدن (مورد اشاره‌ی وایتهد) می‌رود. قابل توجه است که در گروه باوش، خودِ متریال، ماده‌خام یا مصالحی که یک رقصنده یا اجراگر در پاسخ به سوالات باوش گرد آورده ممکن است بعدها به وسیله‌ی کسی دیگر به دست گرفته شود، گاهی پیش می‌آید که در اجرای اثر یا قطعه‌ی نهایی به وسیله‌ی اجراگرانی دیگر، کسی غیر از اجراگر اصلی از آن مصالح برای اجرای اثر نهایی کار بکشد، در حالی‌که هر بار طی فرایند داده‌ها و مصالح اجرا به طرزی تراگذر و از خلال همدستی میان اعضا دست‌به‌دست می‌شود و تکوین می‌یابد و پالوده‌تر و کارامدتر می‌شوند: به این ترتیب هر عضو در مقام یک بردار نیرو، با خلق یک ژست، یک حرکت یا رقص یا گفتار، که مستقیماً از دل تجربه‌های زیسته‌اش برآمده اما دستکاری و بازآفرینی شده است، به سؤال باوش، به تکانه‌ی بنیادی اثر، به جَو یا فضای دوستی و چالش پاسخ می‌دهد اما تملکی بر آن ندارد و ممکن است طی فرایند آن مصالح یا ماده‌ی خام اولیه با تجربه‌های زیسته، پاسخ‌ها و مصالحِ دیگری مواجه شوند، وارد یک پیچاخم یا شکنج یا هزارتو از جنسِ برهم‌کنش یا تعامل بی‌واسطه و درگیرانه شوند، از این‌رو یک خط‌سیر، یک روال، یک واریاسیون یا «خط تغیّر پیوسته»[۷] مجال شکل‌گیری می‌یابد؛ شکل‌گیری فضازمانِ جمعی خودآئین و خودتنظیم‌گر به فرایندهای گذار از امور شخصی و شخصیت‌زداییِ نفوس و ساخت یک عقلانیت جمعیِ نو یا به تکوین یک هوش جمعی گره می‌خورد؛ شکل‌گیری رخداد یا وهله عملاً به پوست‌اندازی و بازتعریف تجربه‌ی پیشین و سری‌ها یا تسلسل‌هایی از گذارهای پیاپی تک‌تک اعضای گروه در مقام مشارکت‌کننده‌های گشوده، راه را برای فرایند ساخت‌گرایانه باز نگه می‌دارد. برای نمونه، یکی از اجراگرهای باوش که مدت‌ها پس از کامل‌شدن قطعه به گروه پیوست و نقش کسی دیگر را به عهده گرفت، اشاره می‌کند که در ابتدا این پذیرفتن یا جایگزینی حالتی صرفاً فرمال دارد اما پس از مدتی، به ضرب تمرین‌ها و فرایندها، «چیزی

---

[۱] Morse Peckham

[۲] Steven Shaviro, 'Interstitial Life: Subtractive Vitalism in Whitehead and Deleuze', *Deleuze and Guattari Studies Journal*, Volume 4: Issue 1, Edinburgh University Press, 2017, 107-119.

[۳] کارکرد عقل (پیش‌گفته).

[۴] Nexus; رشته‌ی پیوند، یا رابط

[۵] occasion

[۶] singularity

[۷] برای مطالعه‌ی بیشتر درباره‌ی مفهومِ «خط تغیّر پیوسته» بنگرید به ویرایش جدید کتابِ یک مانیفست کمتر (تیاتر کارملو بنه)، شامل مقالاتی از ژیل دلوز، الن وایس، محمد کوثر، لورنزو کیه‌زا و دیگران درباره‌ی بنه (ترجمه‌ی پیمان غلامی، چاپ نخست: نشر الکترونیکی عصب‌سنج).

احساس می‌کنید؛ چیزی که تدریجاً حیاتی از آن خود می‌یابد.» دیگر بار، به زبان وایتهد، ذهنیت به‌سمتِ خودتنظیم‌گرشدن، به‌سمتِ صورتی از خودآئینیِ گشوده، پیش می‌رود. نویسنده‌ی کتاب، کلیمن‌هاگا، که خودش کارگردان تئاتر است بر تفاوتِ «این روال با فرآیند سنتی‌ترِ پذیرفتنِ نقش‌ها در نمایش‌های طولانی‌مدت» تأکید می‌ورزد. وانگهی، بنا به خوانش دلوز، مناسبات نیروشناختیِ میان تزئوس-آریادنه-دیونیزوس در انگاره‌ی نیچه‌ایِ «ریسمان آریادنه» را می‌توان یکجور کیمیاگری ارزش‌ها به شمار آورد که از خلال دو آری‌گویی یا دو تصدیق عمل می‌کند؛ آری‌گوییِ دومین به آری‌گوییِ نخستین با تولیدِ تفاوت و (باز)ارزشگذاری همراه می‌شود: «آری‌گویی‌به شُدن» خود همواره موضوعِ آری‌گفتنی دیگر» است [«آری‌گویی‌به بودنِ شُدن»]، و به این معناست که در کارِ باوش نیز می‌توانیم از آری‌گویی‌های چندباره‌ی اعضای گروه به مداخله‌ی فعال در ساحت بالقوگی‌ها و پیمایشِ آستانه‌ها سخن بگوییم؛ آنجاکه از خلال خِرَد جمعی و سنتزهای انفصالی و عَطفی، نیش‌ها و زدوخوردهای فرایندها به امور برساخته و برسازنده‌ی کار خلاق دسته‌جمعی بدل می‌شود (نیز بنگرید به بازتابی از این تصویر-اندیشه‌ی تئاتری در عکس یادگاریِ سه‌نفره‌ی تامل‌برانگیزی به درام‌پردازی و کارگردانیِ خودِ نیچه که در سال ۱۸۸۳ ثبت شده است؛ نیچه و پل ره و لو سالومه را در تصویر می‌بینیم، آن هم پس از آنکه لو با رد درخواست ازدواج هر دو دوست تجرّد اختیار می‌کند. در عکس، لو سالومه به سبک و سیاقِ زنِ سنخ‌نمای قصه‌ای از زاخر-مازخ (چون ونوس خزپوش) تازیانه به دست در درشکه‌ای نشسته است، و برخلافِ پل ره که کنارِ درشکه صاف ایستاده، نیچه ـ که چنین گفت زرتشت را فاصله‌ی ۱۸۸۳-۱۸۸۵ منتشر کرد ـ خود اندکی خمیده و با زاویه بین دو مال‌بندِ درشکه قرار گرفته و طوری صحنه‌پردازی را ترتیب داده که یراق و خاموت از آن اویند.) از این قرار، در فرایندهای باوشی نیز ساحت بالقوگی‌ها از رهگذر پیمایش آستانه‌ها و عقلانی‌شدنِ جمعیِ انگاره‌ی «ریسمان آریادنه»، فرایند پرپیچ‌وخم و هزارتوگونِ دگرگون‌شدن یا شکنجیدن را به برساخت و برسازنده‌ی توأمانِ اثر-خلاقیتِ تک‌تک اعضای گروه بدل می‌کند. برای نمونه به این تمرینِ پیشنهادیِ مورد اشاره‌ی کلیمن‌هاگا [تمرین ٦: رسیدن به ذات] برای بازسازی پهنه یا شکل‌گیریِ فضای باوشی توجه کنید:

> یک لحظه‌ی بحرانی در رابطه‌ی عاشقانه را توصیف کنید. این لحظه می‌تواند لحظه‌ی گذار در رابطه‌ای رمانتیک باشد، یا لحظه‌ای که با والدین، برادر یا خواهرتان دچار مشکل می‌شوید، یا صرفاً هیاهویی در هر رابطه‌ی که از لحاظ عاطفیِ صمیمانه‌تر است. مطمئن شوید لحظه‌ای که وصف می‌کنید ویژه است.
>
> ۱ لحظه‌ای که توصیف می‌کنید را بنویسید و برای گروه بخوانید.
>
> ۲ کسی دیگر داستان شما را با صدای بلند بخواند.
>
> ۳ دو نفره کار کنید، خود را در آن لحظه تصور کنید و ساختار فیزیکی‌اش را بازآفرینید؛ آنچه واقعاً در آن لحظه کردید. جاهای‌تان را با هم‌بازی‌تان عوض کنید و لحظه‌ی هم‌بازی‌تان را بازآفرینید.
>
> ٤ داستان خودتان را با ساختارِ فیزیکیِ هم‌بازی‌تان ترکیب کنید و برعکس.
>
> وقتی شروع به کنکاش مسئله‌ی ساده‌ای از این دست می‌کنید، می‌توانید آن‌را به شیوه‌های مختلف تکه‌پاره کنید و بعد دوباره آن‌را در ترکیب‌های متنوع کنار هم بگذارید. حالات متفاوتی را در اجرای این لحظه امتحان کنید، از حالت خشک و بی‌روح تا حالت پرانرژی. لحظه‌ای پرشدّت از این دست، شیوه‌هایی را آشکار می‌سازد که ما در آن‌ها با همدیگر پیوند می‌یابیم و داستان هر فرد مفروض به‌تدریج ساختارهای عمیق‌تری را آشکار می‌کند که در آن‌ها به نحوه‌ی عملکرد عشق و صمیمیت و طرز عملکردمان در نسبت با آن‌ها توجه می‌کنیم. بازپیکربندیِ یک تجربه و ارائه‌اش به شکلی متفاوت می‌تواند در راستای آشکارسازی ساختارِ مبنایی یک تصویر نیز عمل کند، و آن چیزی را که می‌تواند تجربه‌ای شخصی باشد به روی حالتی جهانشمول‌تر یا کلی‌تر گشوده سازد. (واپسین فصل کتاب)

به این ترتیب، حالت‌های یکّه‌ی هر رخداد فردی خواهند توانست دست‌کم تا حدی از قیدِ فروبستگیِ درونیت‌شان خلاص شوند، و مجال بیرونی‌شدن و مداخله و رسوخ یابند. رسوخی که مجرای فاهمه‌ای نو در فرایندی بازارزش‌گذارانه به شمار می‌رود. بازآفریدنِ یک صحنه که انبانی از شدّت‌هاست می‌تواند با روایتی داستانی، یا سری حرکت‌ها، یا یک ژست و مانندهای‌شان به اشتراک گذاشته و وارد فرایندهای تغیّر شود؛ یک پیوستار یا خط تغیّر؛ واریاسیون‌هایی از رویدادِ فردی و مجال گشودگی‌اش به پهنه‌ی بالقوگی‌ها و عالم امکان‌ها، خودِ زمانِ حبس‌شده در درونیتِ اجراگر را به همپوشانی و تعامل با خارج[1] و بازخوانیِ پیچاخمی که تاخوردگیِ خارج است وارد می‌کند و به مرحله‌ای از همدستی و رسوخ و بازاراده‌کردنِ گذشته‌ای اراده‌نشده ارتقاء می‌دهد؛ به‌لطف حضور جمعیتی از مشارکت‌کنندگان که پاره‌ای از حیات‌شان را وقف تولید ذهنیت‌های خودتنظیم‌گرِ تفاوت‌گذار و تولید امر نو می‌کنند یا برآیندِ گسست‌های حیات‌شان را در آستانه‌های یک (نا)هم‌ممکنی به اشتراک می‌گذارند، و به یک معنا، از خلالِ نوعی تعیّن چندعاملی، خودِ امکانِ تجربه‌ی زمان نزد تک‌تک افراد مجالِ رخنه، تراوش، هم‌حضوری، بازتعبیر، و سرشاریِ مضاعف می‌یابد یا دست‌کم پذیرای گسست و رهایی از قیدوبند زهرآگینی‌های امر منفی و پرسوناژهای واکنشی‌اش می‌شود. تمرین بالا نمونه‌ای ساده و صرفاً دو نفره از برهم‌کنش تکوین‌یاب و ساختِ یک بیناسوبژکتیویته‌ی رو به رشد است که در آن، تعیّناتِ پیش‌داده‌ی تجربه‌ی زیسته به میانجی یک دیگری نامتعیّن تا می‌خورد و دولا

[1] outside

می‌شود. آن‌طور که دلوز استدلال می‌کند، «امر دولا هرگز برون‌فکنیِ درون نیست، بلکه برعکس، درونی‌سازیِ خارج است... امر دولا نه بازتولیدِ امر همان بل تکرار امر متفاوت است. این برون‌ریزی یا صدورِ یک من نیست، بل حلول‌یافتنِ [یا درونماندگارکردنِ] یک دیگریِ همیشگی یا یک ناـخود است.»[1]

از جمله تمهیدات جالبی که در رابطه با فرایندمحوری نزد باوش می‌توان در مد نظر قرار داد شیوه‌ی «طرح پرسش و مسئله‌زایی[2]» اوست که ابتدا نقش راه‌انداز فرایند را دارد و سپس در راستاهای مختلف گسترش می‌یابد، پخش و شاخه‌شاخه می‌شود تا سرانجام ثمره‌ی هر کدام از شاخه‌ها در منتهای شکفتن و بالیدن‌شان در قطعه‌ی نهایی باهم به یک ترکیب منسجم و هم‌آوا وارد شوند. این پرسش‌گری یا مسئله‌زایی از خود او آغاز می‌شود اما به گستره‌ای از عکس‌العمل‌ها یا پاسخ‌ها دامن می‌زند، واگیردار و ویروسی می‌شود و افراد گروه را به عفونت‌اش می‌آلاید تا همگی تدریجاً «متوجه رگه‌ها یا رشته‌ها یا ایده‌های جدیدتری» می‌شوند؛ چیزهای کوچک، بریده‌ها، تکه‌پاره‌ها و امور درـمیانه اهمیت خاص خود را دارند: «از آغاز به پایان کار نمی‌کنم، بل با بخش‌های کوچکی کار می‌کنم که آهسته‌آهسته بزرگتر می‌شوند» (باوش)[3]؛ نوعی از تجربه‌گرایی که نه از فرم‌های تاکنون‌موجود و پذیرفته‌شده‌ی رقص بل از خودِ زندگی ملهم می‌شود و آغاز می‌کند، حتا وقتی پای درام‌های کهن یونان یا شکسپیر در میان باشد: «از یاد می‌بریم که سرچشمه‌ی حرکات چیست. آن‌ها از دل زندگی زاده می‌شوند. وقتی اثر جدیدی خلق می‌کنید، نقطه‌ی عزیمت باید زندگی معاصر باشد (باوش).» به‌این‌ترتیب، سوال‌های باوش، پوست‌اندازی یا کورتاژِناخودآگاه، دیرینه‌شناسیِ امور زیسته، و تاگشایی از شدت‌های رهایی‌بخش یا انسدادزای تجربه را نشانه می‌روند. در این فرایند هیچ امری بدیهی، مبرهن و مسلم انگاشته نمی‌شود؛ «فکر می‌کنم تنها به شرطی کار می‌کند که هیچ چیز را بدیهی نیانگاریم (باوش)»؛ رودررویی مستقیم با گره‌ها [هم‌تافت‌ها] و دقایق تخلیه یا رهایشِ لیبیدویی البته فضاـزمانِ خاص یک زمین‌تروما یا گدازه‌های فانتاسم جمعی را پس می‌آورد: «عشق، حرمان، بی‌رحمی، همدردی، محبت و چیزهای دیگر را چطور تجربه می‌کنیم؟ هر لحظه‌ی اجراشده در تمرین به یک راه‌وروشِ ممکن برای اکتشافِ بعدی بدل می‌شود... نه سوالِ «چرا فریاد می‌کشید؟» با همه‌ی پرده‌دری‌های روانشناختیِ ملازم‌اش، بلکه پرسشی دیریاب‌تر که با «چطور؟» آغاز می‌شود.» از آن‌جاکه پاسخ فردفردِ فعال در فرایندهای گروهی به این «چطور»، گستره‌ای کثیر و غیرهمگون (یا اساساً دیگرگون) را شامل می‌شود که به تمامیتِ گشوده‌ی فرایند جهت(های) تازه می‌دهد و راهبری سرتاسر خُردـدستکاری‌ها را به‌صورت مشارکتی خودجوش و (شبه)آگاه به دست می‌گیرد، پس نقشه‌ی اولیه یا طرح از پیش ساخته‌شده به پای آنچه در راه است، و به نفع امور نو، و دقایق پیش‌بینی‌ناپذیر درهم‌نوردیده می‌شود: «همواره چیزی را پی گرفتم که جدید بود، نه هرگز طرح‌ونقشه‌ام را. همواره فکر کرده‌ام که این ایده‌ی دیگر که آن‌جا به چشم‌ام خورده می‌تواند مهم‌تر باشد، حتا با این‌که اصلاً نمی‌دانستم دارد به کدام سمت می‌رود.» بنا به اشاره‌ی باوش گاه یک موسیقی محبوب آن‌قدر کنار می‌ماند که بعد از پنج سال سروکله‌زدن و درگیری فعال، آزمون‌گری در (باز)ترکیب‌بندی‌های تفاوت‌گذار، و درنوردیدنِ هزارتوهای پُرـشکنجِ فرایندهای برهمکنشِ گروهی، سرانجام با قطعه جفت‌وجورمی‌شود و به یک ترکیب‌بندی برمی‌گردد. بار دیگر به وایتهد در حالات اندیشه برمی‌گردیم:

> بی‌شک باید به آموزشی که می‌گیریم توسل بجوییم؛ اما با این‌حال، طی رشد هوش اصل عظیمی وجود دارد که اغلب از یاد می‌بریم: برای کسب آموزش ابتدا باید خود را از دست‌اش خلاص کنیم. باید پیش از آنکه موضوع را صاف‌وساده کنیم و به آن شکل دهیم آن را در حالت خام و زمخت‌اش درک کنیم... حرف‌ام این است که فاهمه هرگز یک حالتِ ایستا و کامل ذهنی نیست. فاهمه همواره خصلتِ یک فرایندِ رسوخ را دارد، ناکامل و نسبی. تز من این است که وقتی خود را درگیرِ یک فرایند رسوخ می‌یابیم، به نسبتِ زمانی که کار هوش‌مان را کمال‌یافته احساس می‌کنیم، خودشناسی کامل‌تری داریم... بریده‌هایی از فاهمه وجود دارند، و بریده‌هایی از اتصالات بین این بریده‌ها نیز در کارند. این جزئیات اتصال نیز به فهم درمی‌آیند. امّا این قطعات هوش جای هم را می‌گیرند... به وسیله‌ی فرایند، عالم از چنگ محدودیت‌های امر متناهی می‌گریزد. فرایندْ درونماندگاری امر نامتناهی در امر متناهی است؛ که به موجب آن تمام قیدوبندها درهم‌می‌شکنند، و تمام عدم‌انسجام‌ها رفع می‌شوند. هیچ تناهی خاصی قید نهاییِ عالم نیست. در فرایند، امکان‌های متناهیِ عالم به سوی تحقق نامتناهی‌شان سیر می‌کنند. (حالات اندیشه، پیش‌گفته، ٦؛ ٤٣؛ ٤٦؛ ٥٤)

نظر به فاهمه‌ی وایتهد از فرایند، می‌توان در کار باوش ساحتی از سازماندهی جمعی، حرکت به سوی ارتقای مشارکت تا حد یک خودآئینیِ جمعیِ تعقّل را جستجو کرد که به «بیشینه‌سازی فرایندهای تکین‌سازی»[4] مجال بروز و تحقق و پرورش می‌دهد؛ «گرم‌خانه‌ای برای گیاهانِ برگزیده‌ی

---

[1] ژیل دلوز، فوکو، «تاخوردگی‌ها یا داخلِ اندیشه»، ترجمه‌ی افشین جهاندیده و نیکو سرخوش، نشر نی، ١٣٨٦، ١٤٦ (با کمی ویرایش).

[2] problematization

[3] در این پاره قطعات درون گیومه‌ای که به نقل از باوش یا نویسنده‌ی کتاب، روید کلیمن‌هاگا، آمده‌اند همگی از فصل دوم کتاب گرفته شده‌اند.

[4] بنگرید به فلیکس گتاری و آنتونیو نگری، فضاهای جدید آزادی، خطوط جدید اتحاد [عنوان اصلی: کمونیست‌هایی همچون ما]، زیرفصلِ «سوبژکتیویته‌های نو»، نشر روزبهان، ١٣٧٨.

عجیب‌وغریب»[۱]. بنا به خوانش کلیمن‌هاگا و گزیده‌ای از سخنان باوش، فرایندهای باوش عملاً شرایطی برای سنخ‌های مختلفِ مواجهه پدید می‌آورند که اجراگرها را وامی‌دارد تا به سوی آموزه‌ی نیچه‌ایِ «آن شو که هستی»[۲] حرکت کنند؛ این شرایط یکجور محیط یا میانه[۳] با کارکردِ خودـپرسش‌گری و مسئله‌زاییِ مداوم است؛ «باوش به رقصنده‌هایش زمان می‌دهد تا آن (خودـ)پرسش‌گری را که به راه انداخته بود کندوکاو کنند، به آن‌ها زمان می‌دهد تا به پاسخ‌های مختص خودشان برسند»؛ زمانِ بودن عملاً و از منظر فرایندهای ساخت‌وتولید، به زمانِ تفردیابی، شُدن و امکان خودآئینیِ جمعی از خلال ساختِ یک میانه/محیط راه می‌برد؛ محیطی برای تولیدِ جمعیِ امر نو که در آن نیروهای واکنشی به خود برمی‌گردند و امور منفی به‌منزله‌ی پیامد رقص تفاوت‌ها از دور خارج می‌شوند، و ضمن برگذشتن از قیود و انسدادهای کاذب، راه برای آری‌گویی به نیروهای کنشی گشوده می‌شود. نزد باوش «قطعات نمایشی نه با یک حرکت، بل با حالتی از آگاهی شروع می‌شوند... قطعه نه در پاها بل در سرها آغاز می‌شود.» باوش توضیح می‌دهد که قدم‌های اجراگر یا رقصنده «همیشه از جای دیگری می‌آیند. آن‌ها هرگز از پاها نشأت نمی‌گیرند. و همواره در میانه‌ی کار به سراغ حرکت‌ها می‌رویم. و همواره بعد از آن است که مشغول پروراندنِ فرازها یا عبارت‌های کوچکِ رقص می‌شویم و آن‌ها را به خاطر می‌سپاریم.» این اولویتِ آستانه‌نوردی [یا درنوردیدن آستانه‌های شدت]، اولویتِ امر مجازی بر امر بالفعل[۴]، و پیمایشِ حالات دیگرِ آگاهی می‌تواند تا جایی پیش برود که یک پادفعلیت‌بخشی[۵] کامل به اجرا درآید چیزی که حتا ممکن است هیچ تماشاگری اصلاً آن‌را نبیند بل اثرش را حس کند؛ «[در شروع فرایند] ما چهار رقصنده، چهار بازیگر و یک خواننده داشتیم ــ اما [در قطعه‌ی نهایی] رقصندگان نرقصیدند، بازیگران بازی نکردند و خواننده آواز نخواند.» اینجا با چیزی کاملاً نو طرف هستیم که بالقوگیِ هر فرد را به یک تجربه‌ی سرحدی، به چیزی بنیان‌زدا فراسوی وجه بودن‌اش هُل می‌دهد، تا هر فرد آن ناحیه‌ی تمیزناپذیری خاص خودش را به‌نحوی (هرچند بس دشوار و طاقت‌فرسا) پیدا کند، نوعی «نا»، یا شرط پیشاهستی‌شناختیِ اندیشه و فلسفه، شرطی مقید به خود زندگی؛ آن دقیقه‌ی دیگری‌شدن، آن رگه‌ی جنون‌آمیزِ اندیشه یا آن نااندیشه‌ای که چینه‌بندی‌های اندیشه را در مقام تاخوردگیِ خارج در داخل می‌سازد. به دلیل همین فشار و وجه طاقت‌فرساست که ناگهان طی فرایند بازیگرانی گروهِ پینا را ترک می‌کنند، اما از نو بازمی‌گردند، زیرا وجه ساخت‌گرایانه‌ی فرایند آن وقفه، فاصله یا شکاف را نیز تولید و ایجاب کرده است: منفیتی جزئی در مقام رقص تفاوت‌های غریب و دهشتناک؛ دعوت به جستجوی «نا» و شور فاصله؛ شخصیت‌زدایی یا بیگانه‌دوستی در سرحدات؛ گسست در بطن هم‌آمیزی. بار دیگر وایتهد:

> نکته این است که هر چیز منفرد هر فرایندی را که درگیرش شده باشد می‌آلاید، و از این‌رو هر فرایند را نمی‌توان منفک از چیزهای خاصی که درگیرش شده‌اند در نظر گرفت.... فاهمه از عالم سراسر عبارت‌ست از تحلیل فرایند بر حسب این‌همانی‌ها و گوناگونی‌هایِ افرادِ درگیر. غرابت‌های افراد در غرابت‌های فرایند مشترکی که بیناـپیوندشان است منعکس می‌شود... به محض پذیرشِ انگاره‌ی فرایند، انگاره‌ی بالقوگی برای فهمِ وجود بنیادی می‌شود.... اگر با فرایند به‌منزله‌ی بنیان آغاز کنیم، آن‌گاه فعلیت‌های اکنون در حال استخراج خصایص‌شان از فرایند و اعطای آن خصایص به آینده‌اند. بی‌واسطگی، واقعیت‌یابیِ بالقوگی‌های گذشته و مخزنِ بالقوگی‌های آینده است.

---

[۲] این ترکیب از یکی از پاره‌های بسیار مهم نیچه (پاره‌ی ۱۵۳ از دفتر شماره‌ی ۹، پاییز ۱۸۸۷) از مجموعه نوشته‌های موسوم به «واپسین یادداشت‌ها» می‌آید که در ترجمه‌ی انگلیسیِ دنیل اسمیت از کتاب دوران‌سازِ نیچه و دور تسلسل از کلسفسکی، عنوانِ «نیرومندان آینده» از آن برداشت می‌شود. ایرج قانونی در آخرین یادداشت‌ها (۱۳۹۳، ۳۱۷–۳۱۸)، آنرا به «قدرت آینده» ترجمه کرده است. این پاره امروزه نیز نزد طیف‌های مختلف جریان شتاب‌گرایی [آکسلریشنیزم] یا نزد اندیشمندان این خط‌سیر فلسفیِ پسانیچه‌ای، از نیک لند و بنجامین نویس گرفته تا نیک سرنیک و الکس ویلیامز و سایرین موضوع بازخوانی و تعبیر و مفهوم‌پردازی بوده است.

[۲] بنگرید به نیچه، اینک آن انسان [آدمی چگونه همان می‌شود که هست]، ترجمه‌ی بهروز صفدری، انتشارات فکر روز، ۱۳۷۸.

[۳] Milieu

[۴] برای مطالعه‌ی بیشتر درباره‌ی خوانش دلوز از نسبت بین امر بالفعل و امر مجازی بنگرید به جستار مهمش در این باره؛

-Gilles Deleuze and Claire Parnet, 'The Actual and The Virtual', in *Dialogues II*, Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Columbia University Press, 2007, 148-152.

برای مطالعه‌ی ترجمه‌ی فارسیِ این جستار بنگرید به ژیل دلوز، «امر بالفعل و امر مجازی» در کتابِ یک زندگی...، ترجمه پیمان غلامی و ایمان گنجی، نشر چشمه، ۱۳۹۵، ۶۱۹–۶۲۳. نیز برای مطالعه‌ی نقدی بر آن دسته از خوانش‌ها که تقدم امر مجازی بر امر بالفعل نزد دلوز را چنان دوگانه‌انگارانه، مطلقاً تقابلی، و یکسویه می‌فهمند که گویی امر مجازی خواهان گریز از چنگ امر بالفعل است و به این ترتیب بر دینامیزم (یا بر نیروهای پویش‌آفرینِ) برهم‌کنشِ متقابل‌شان چشم می‌پوشند و عملا از یاد می‌برند که جفتِ مجازی/بالعفل نزد دلوز به جایِ تقابلِ امر ممکن/ امر واقعی می‌نشیند تا بتواند به شرح دقیق‌ترِ تفاوت و تولید امر نو بپردازد، بنگرید به این متن از جیمز ویلیامز که به خوانش‌های کوئینتین میاسو و بدیو از نسبت مجازی/بالفعل نقدی تامل‌برانگیز دارد:

-James Williams, 'Why Deleuze Doesn't Blow the Actual on Virtual Priority', in *Deleuze Studies, Vol. 2, No. 1*, Edinburgh University Press, 2008, 97-100.

[۵] Counter-actualization

امید و ترس، سرخوشی و سرخوردگی، معنای‌شان را از بالقوگی‌های بنیادیِ ماهیتِ چیزها می‌گیرند. (حالات اندیشه، پیش‌گفته، ۹۷-۹۸؛ ۹۹-۱۰۰)

باوش در مصاحبه با روث‌برگ‌هاوس تأکید می‌کند که «پاسخ‌دادن به یک سؤال آن‌قدرها آسان نیست. تمام توان‌تان را به کار می‌بندید تا بهترین جواب را بدهید، اما این پاسخ همیشه حقیقتِ شما را نمی‌گوید. گاهی زمان زیادی می‌برد تا کسی بتواند به ورای همه‌ی این کلیشه‌ها برود و به‌سادگی پاسخ خودش را بدهد.» از این‌رو رقصنده‌های جدیدِ گروه همواره متحمل استیصالی بهت‌آور می‌شوند، و به‌طرزی باورنکردنی دچار اندوه و پریشان‌حال می‌شوند تا اینکه سرانجام از پسِ پویاییِ محرک/پاسخ‌ها یا عمل/عکس‌العمل‌ها یا برهم‌کنش‌ها «ناگهان چیزی از اعماق سر بر می‌آورد.» زمانی‌که باید تاب آورده شود آشکارا زمان گسست و (نو)زایش است؛ همان که وایتهد ذیل «بالقوگی بنیادیِ ماهیت چیزها» از آن یاد می‌کند. همچنین با نوعی تفردیابی[۱] سروکار داریم که چیزی از جنس یک شدّت عودکننده‌ی برخوردار از تفاوتی ماهوی را فرامی‌خواند و یک دیرند[۲] خودویژه‌ی ماهواً متفاوت را به همراه دارد؛ دیرندی که می‌تواند با سایر دیرندهای دیگرگونِ جمعی بر صفحه‌ی هم‌نواخت لحظه‌ی اجرای آفرینشگر همبود[۳] شود (برگسون) یا بینا-پیوندهایی برقرار کند (وایتهد)، تا راه برای همان وجوهی از تجربه‌گرایی باز شود که دلوز «یک زندگی...[٤]» می‌نامد؛ ژست‌مندی‌ها، حالات و فیزیکالیته‌های متفاوتِ کل یک رقص‌نگاری یا حتا بخشی از یک قطعه‌ی خرام در مقام تشکیلِ بلورهای زمان در بطن یک دیگرگون‌زایی یا تکوینِ دیگرگون[۵]؛ امکانِ خودِ خرام در مقام فردگشت(های)[٦] انبوهه؛ تصویر-اندیشه‌ی خرام به‌منزله‌ی بالقوگیِ جمعیِ یک فرایند کاوش‌گرانه که از همبودیِ موقتیِ دیرندهای حال و گذشته مایه می‌گیرد و به صفحاتِ آن دیرندها راه می‌برد.

نویسنده‌ی کتاب تأکید باوش را مضاعف می‌کند: «کل این فرآیند شدیداً پرزحمت است.» تا حدی که پیش می‌آید کسانی گروه را ترک کنند یا برای نمونه، بعد از چند هفته کار جمعی روی مصالح، مواد خام، داده‌ها و دیگرها، باوش تنها از «پنج درصد آن‌ها استفاده» کند زیرا او عملاً خالق اثر و با این‌حال یک ماما یا یک «نقطه‌ی تعیّن، دستکاری و راهبری»[۷] است؛ یک لولا برای چفت‌شدنِ امر تکین و باهمستان؛ یک شتاب‌دهنده به سرایت‌ها، دست‌اندازی‌ها یا مداخله‌ها از خلال شکافتن هرچه‌بیشترِ نشتی‌ها ــ یا به قول خودش کنکاش یا انکشاف ــ تا شبکه‌ای از تراوش‌ها یا برهم‌کنش‌های سیال در قالب ساختارِ کُلاژیِ صفحه‌ی ترکیب‌بندی شکل بگیرد: «همه چیز از هم جدا می‌شوند تا کار با آن‌ها آغاز شود». این فضای سرایت و نشتی شاید حتا شکلی از مزاحمت و نیش (یا به قول وایتهد، «رسوخ») به خود بگیرد اما کمترین مزیت کاربردی‌اش این است که هیچ‌کس را مستثنا نمی‌سازد و آن‌قدر پیش می‌رود که خودِ باوش را هم درگیر کند؛ تا آن‌جاکه باوش زمانی تصمیم می‌گیرد هرگز پا به صحنه‌ی تئاتر نگذارد اما

---

۱ individuation

۲ duration

۳ coexist

٤ a life...

۵ ontogenesis

٦ Haecceity

اصطلاح «فردگشت» معادل داریوش آشوری برای این مفهوم است. در زبان فارسی آنرا به «این‌بودن» و «اینیّت» نیز برگردانده‌اند. ریشه‌های فلسفیِ این مفهوم به دانس‌اسکوتس برمی‌گردد و پژوهشگرانی چون لورا مارکس [Laura Marx] از خلال پی‌جویی‌هایی تبارشناختی نشان داده‌اند که مَدرسیانی چون راجر بیکن، توماس آکوئیناس، هنری اهل گِنت، و خودِ دانس اسکوتس هر یک در ساخت‌وپرداخت این مفهوم به نحوی از مقولات ابن‌سینای بخارایی عمیقاً تاثیر پذیرفتند. همانطور که در کتابِ فرهنگ واژگان دلوز می‌خوانیم، نزد دلوز فرد [individual] معادل با سوژه [subject] نیست، و دلوز فردگشت‌ها را به‌منزله‌ی «درجه‌های شدت» می‌فهمد که در ترکیب با «سایر درجاتِ شدت» موجب پدیدآمدنِ **افراد** می‌شوند. نخست آنکه، فردگشت‌ها سراسر از «حرکت و سکونِ بین مولکول‌ها و ذراتِ شکل‌نیافته» ساخته می‌شوند. دوم آنکه، فردگشت‌ها ظرفیتِ تاثیرگذاری و تاثیرپذیری دارند. به سیاقِ ذات‌ها نزد اسپینوزا، فردگشت‌ها بر یک «پهنه‌ی همنواختی [یا صفحه‌ی انسجام؛ plane of consistency]» هم‌زیست می‌شوند، و هر کدام از فردگشت‌ها با پیدایشِ سایر فردگشت‌ها هم‌ممکن است و نیز مسئولِ پدیدآییِ هر فردگشتِ دیگر محسوب می‌شود. از دید دلوز، تجربه یک داشته‌ی انفرادی یا یک مایملکِ فردی نیست بلکه سوژه‌ها در نسبت‌های‌شان با خودِ تجربه، و به‌وسیله‌ی فردیت‌یابی از طریق فردگشت ساخته می‌شوند. از اینرو، فردگشت‌های انبوهه یا جمعیت، از رهگذرِ تجربه‌گرایی و فرایندمحوریِ پیش‌گفته و بیرونی‌بودنِ نسبت‌های اعضای گروه، به پهنه‌ی مجازیِ [virtual] رقص ـ که ترجیحاً در آن عبارت، «خرام» نامیدیم ـ مجال پویندگی می‌دهند و چه‌بسا این وجهِ «خرامش» در نمایشِ سنتی ژاپن، موسوم به نمایش نو [noh] به نحوی ویژه و دیگرگون و احتمالاً گویاتر به فهم درآید تا در کار باوش، خصوصاً از این حیث که ورای تداعی‌های عامیانه‌ترِ معاصر، «خرام» را بیش از هرچیز رفتارِ مبتنی‌بر ظرافت، ناز موقر یا نازک‌رفتاری یا وقاری خودویژه و سرکش نیز معنا کرده‌اند که در وجه اسمی‌اش با «نوید» (رو به آینده‌بودن) و نیز با «ضیافت» پیوند دارد، و در نتیجه، نظر به اینکه چنین اصطلاحی از حیث بالفعل به «تئاترقصِ» باوش راه می‌برد یا در کنشِ «رقص» فعلیت می‌یابد عملاً حامل و حامله‌ی خُردرخدادها و فردگشت‌های یک جمعیت یا انبوهه به‌منزله‌ی پشتوانه یا بنیان است، آنجاکه هر رقصنده از خلال نوآموزیِ فرایندها و فازهای پوست‌انداختن به فرایندِ «آن شو که هستیِ» نیچه‌ای آری‌گو می‌شود تا این‌بودن یا فردگشتِ خاص و یکّه‌ای متناسب با تکانه‌ی بنیادیِ نمایش و نقش را دریابد که در نسبت نیروهای صفحه‌ی ترکیب‌بندی اثر به یک بیانِ جمعیِ نو راه دهد.

۷ Point of determination, manipulation and navigation

خود او هم برمی‌گردد و گشودگی دیگری را تجربه می‌کند: «اگر ببینم که رقصنده‌ها حرکت جالب و نویی را اجرا می‌کنند قطعات نمایشی را در آن راستا پیش می‌برم. گاهی اوقات کار یکهو به جهتی کاملاً متفاوت می‌چرخد، و بعد باید مواد و مصالح تازه‌ای پیدا کنم.» گرچه آندره لپکی باور دارد که در شیوه‌ی باوش ــ مبتنی بر بمباران رقصنده با سؤال‌ها، به قصد درهم‌شکستنِ سوبژکتیویته‌ی گنگِ رقصنده ــ پاسخِ رقصنده به سؤال «هم صدای خاص خود رقصنده را در دهانش می‌گذارد و هم به جسمانیت یا بدنِ رقصنده شکل دوباره‌ای می‌دهد» اما «حتا امروز هم این شیوه با مقاومت‌هایی در میان رقصنده‌ها و رقص‌نگارها مواجه می‌شود».[۱] برخلاف این خوانش که نیروگذاری رقصنده و رقص‌نگار را یک‌سویه خوانش می‌کند، در فیلمِ مستند وندرس درباره‌ی پینا، دو همکار اجراگر سابق او، ایستاده در کنار ماکتی از صحنه‌ی اجرا، به این مسئله اشاره دارند که پینا به خواست و اصرار اجراگرها در قطعه‌ای می‌رقصد: «ما قبول نکردیم که بدون پینا برقصیم!» یعنی بیشتر با رسوخ بینابینی و کنش‌پذیری متقابل طرفیم؛ تاخوردگی و تاگشایی توأمانِ عروسک و عروسک‌گردان. به زبان فیلیپا راث‌فیلد می‌توانیم از یکجور ضدـتعادل یا پادـتوازن حرف بزنیم که در آن، «آمدوشدِ انرژی‌ها در راستاهای مختلف» و به‌صورت «فرایند چندجهته‌ی تغییر» ترتیب می‌یابد؛ پادـتوازنی که کثرتِ نیروهای جاری و درسَیلان در بدن رقصنده را تصدیق می‌کند. باوش با پذیرش درخواست اعضای گروه برای حضور بر صحنه در مقام رقصنده (سیلان عمودی فعالیت‌ها یا بردار عمودی نیروها) با سایر بردارهای نیروها و سیلان‌های تنانه به یک ترکیب‌بندی نو وارد می‌شود و برای خلق رخدادی تنانه سنخی از «برهم‌نمایی» بین بردارهای نیرو اتفاق می‌افتد: «حس‌پذیریِ نهفته در همه‌ی شدن‌ها معادل است با ظرفیت تاثیرپذیرفتن... بدنی که به شیوه‌های هرچه بیشتری بتواند تاثیر بپذیرد توان بیشتری دارد...» و پیروِ همین نگره‌ی اسپینوزایی‌ـنیچه‌ای از توان است که «بدن رقصنده می‌تواند شامل کثرتی از بدن‌ها باشد که هر کدام‌شان مناسباتِ نیروی شکل‌دهنده‌ی خاص خود، کیفیت برهم‌کنش و پویایی درونی خاص خود را دارند.»[۲] روی‌هم‌رفته، همانطور که کلیمن‌هاگا اشاره می‌کند «قطعه‌ی نهایی نه تنها مقید به نشان‌دادنِ زندگی باوش می‌شود بل مقید به نشان‌دادنِ دورنماهای شخصیِ اجراگرهایی است که باوش از آنها ملهم می‌شود. ساختار اثر بر اساس فرایند پرس‌وجو در زندگی‌های ما و پیوندمان با جهان است، بر اساس آشکارشدن جستجوهای خصوصیِ رقص‌نگار و رقصنده‌ها.» نوعی جنون به‌منزله‌ی پهنه‌ای چینه‌بندی‌نشده در این بیناسوبژکتیویته‌ی مترصدِ کمال‌یافتن نفس می‌کشد؛ اما همانطور که فوکو، دلوز و بلانشو هریک به زبان خود درباره‌ی «ناممکنی»، «خارج»، یا «امر نیاندیشیدنی» متذکر شده‌اند «اندیشه هستنده‌ی دیگری غیر از خودِ همین دیوانه ندارد»[۳]. نااندیشه‌ی درون اندیشه در مقام امر مجازی.

> امر مجازی چون میدان انرژی‌هایی است که هنوز هزینه نشده‌اند، یا انبانِ بالقوگی‌هایی است که هنوز استخراج نشده‌اند... امر مجازی از موجودیت‌های بالفعل ساخته نمی‌شود؛ اما بالقوگیِ تغییری که پیش می‌نهد به شیوه‌ی خودش واقعی است... امر مجازی قاعده یا اصلِ آفرینش و پیدایش است... امر مجازی، به قول دلوز، واقعی[۴] است بی‌آن‌که بالفعل[۵] باشد، ایدئال است بی‌آن‌که انتزاعی باشد... به موازاتِ «پیوندِ» مادی یا بالفعلِ علت‌های فیزیکی با همدیگر، یک نسبتِ مجازی یا یک «بند» نیز وجود دارد که «معلول‌ها یا رخدادهای غیرجسمانی» را به همدیگر مرتبط می‌کند. امر مجازی قلمروی معلول‌هایی است که از علت‌های‌شان جدا شده‌اند... در جهانِ فیزیکیِ بدن‌ها یقیناً معلول‌ها از پی علت‌ها می‌آیند اما از حیث استعلایی، این معلول‌ها یا اثرهای خاص [جلوه‌های ویژه] تقدم عجیبی را برقرار می‌کنند... این اثرها/معلول‌ها برای فرایندهایی که به‌طور فیزیکی آن‌ها را پدید می‌آورند چیزی چون شرایطِ زایندگی هستند؛ «معانی» و «دلایل»؛ یا همان چیزهایی که وایتهد «علت‌های نهایی» می‌نامد.[۶]

---

[۱] André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York: Routledge, 2006, 137.

آندره لپکی در «رقص‌نگاری به‌منزله‌ی آپاراتوس تسخیر»، ایده‌های دلوزوگتاری و میشل فوکو درباره‌ی آپاراتوس را به رقص‌نگاری و به پردازشِ مسئله‌ی استبداد در تاریخ رقص وارد می‌کند. او پیرو مفاهیم دلوز و گتاری اشاره می‌کند که «رهاسازیِ رقص از آپاراتوسِ رقص‌نگارانه‌ی تسخیر نه تنها به وسیله‌ی زنان، بل توسط زنانی که هوادارِ اقلی‌شدن ــ زن‌شدن، سیاه‌شدن، سرخپوست‌شدن، کودک‌شدن، حیوان‌شدن، مولکولی‌شدن، درک‌ناپذیرشدن ــ بودند به راه افتاد.» می‌توان این وجه را در مورد کار پینا باوش نیز تصور کرد. برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به:

André Lepecki, 'Choreography as Apparatus of Capture', *TDR: The Drama Review*, Volume 51, Number 2 (T ۱۹٤), Summer ۲۰۰۷, pp. ۱۱۹–۱۲۳.

[۲] Philipa Rothfield, 'Dance and the Passing Moment: Deleuze's Nietzsche' in *Deleuze and the Body*, Edited by Laura Guillaume and Joe Hughes, Edinburgh University Press, 2011, 214-216.

[۳] ژیل دلوز، فوکو، «تاخوردگی‌ها یا داخلِ اندیشه»، ترجمه‌ی افشین جهاندیده و نیکو سرخوش، نشر نی، ۱۳۸٦، ۱٤٦.

[۴] real

[۵] actual

[۶] Steven Shaviro, *Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*, The MIT Press, 2009, 17-47.

بنا به خوانشِ شویرو، هرچند وایتهد از مفهوم «امر مجازی» استفاده نمی‌کند اما مفهوم «ابژه‌های ابدی» یا بالقوگی‌ها، نزد او از امر ممکن تفکیک و به امر مجازی نزد دلوز نزدیک می‌شود. وایتهد ــ همچون نیچه، برگسون و دلوز ــ بر تفکیکِ افلاطونیِ بینِ ابدیت (ساحت والاترِ ثبات و کمال یا ملکوتِ روحانیِ ایستا) و زمان (دنیای ناکامل و فروترِ سیلان‌ها) خط بطلان می‌کشد. نزد او این هر دو ساحت باید مدام در هم نشت و تراوش کنند. به همین دلیل مسئله‌ی «گزینش یا انتخاب» برجسته می‌شود: نزد او هر موجودیت بالفعل طی فرایندی از جنس انتخاب، و با برگزیدنِ یک بالقوگی از میان بالقوگی‌ها، خودش را می‌آفریند. نزد او بالقوگی‌ها را می‌توان هر آینه کنار گذاشت اما امور بالفعل را به ناگزیر باید حس کرد. نزد وایتهد ابژه‌های ابدی [یا بالقوگی‌ها] و ایده‌های مسئله‌زا هرگز محو نمی‌شوند: آن‌ها امر بالفعل را تسخیر می‌کنند؛ آن‌ها بر حسب یک منطقِ متفاوتِ زمانی، همچون اشباح در خارجِ درون‌روی‌ها و فعلیت‌های‌شان وجود دارند. نزد باوش نیز این فرایند فعلیت‌بخشیدن به بالقوگی‌ها از خلال تمرین‌هایی کنکاش می‌شود که به یکجور عاطفه‌شناسی بُعد و ژرفا می‌دهند و بدن را به مکان‌هندسیِ برخوردهای تکانه‌ای بدل می‌سازند. پل والری زمانی گفت که «هنرمند پیش از هرچیز بدن‌اش را در اثر مشارکت می‌دهد»[۱] و پل ویریلیو این دخیل‌شدنِ بدن در اثر هنری-ادبی را با مثال‌هایش از اردوگاه‌های مرگ و مرگ‌دوستیِ توأمانی که در آثار آکسیونیست‌های وینی و اکسپرسیونیست‌های آلمانی تبلور یافته بود همراه می‌کند. اشاره‌ی مستقیم ویریلیو به پرفورمنس رُدُلف شوارتز کُگلر در دهه‌ی ٦٠ و مرگ ناشی از خوداخته‌گری یا خودمثله‌گری‌اش ضمن یکی از اجراهاست، آن‌جاکه کُگلر، هنرمندِ شکنجه‌شده، در غیاب مطلق تماشاگران و در یک مواجهه‌ی خصوصی با دوربینِ اتوماتیک، «هنر رنج‌کشیدن» را تا افراطی‌ترین بیان‌اش پیش می‌راند: «این هنرهای تصویری، که شوپنهاور به‌عنوان تعلیقِ درد از آن‌ها یاد می‌کرد، در قرن بیستم به مشارکت در درد و مرگ برای کسانی بدل شد که... پیکرها یا اجسادشان را به چشم‌چرانیِ علمی سپردند، و حالا این دیگران، اجسادشان را تسلیم دکتر وُن هاگنز می‌کنند.»[۲] گونتر ون هاگنز از جمله در سال ۲۰۰۲ در سالن نمایشی اولین کالبدشکافی «عمومی» پس از ۱۷۰ سال را در لندن و با حضور بیش از ۵۰۰ تماشاچی به اجرا گذاشت. نقد ویریلیو به استلارک نیز از همین خوانشِ مبتنی بر امر امتدادی[۳] نزد او حکایت دارد[٤] اما به نظرمان می‌رسد که مسئله‌ی امتداد یا برون‌گستری نزد ویریلیو، در کنکاش عملکردِ سنخ‌های ماشین جنگ و در تشخیص نافذش از فرماسیون‌های آپاراتوس تسخیر ذیل تحولات نظامی‌گری کاراتر باشد تا در نیروشناسیِ سوبژکتیویته‌های زیباشناختیِ نو؛ کار باوش بنا به آنچه در این پاره ذیل مسئله‌ی فرایند گفتیم اساساً نه در اتصال‌ها یا انقطاع‌های امتدادی بل در ساحت امور اشتدادی[٥] جای دارد؛ خوانش ایجابیِ کارِ باوش ــ به تفکیک از کارهای کُگلر، هرمان نیچ، اُرلان، آنتونن‌ـروکا و استلارک ــ نه از پوست بالفعل بل از پوست‌اندازی‌های مجازی آغازمی‌شود.

۳. مونتاژ و کلاژِ اندیشه‌ی ایلیاتی: *رقصید رقصیدش را*[٦]

> در جستجوی حالتی از بی‌ثباتی و حرکت‌ام: رقصنده با فروافتادن‌اش بازی می‌کند؛ به‌سیاقِ فروافتادنِ واژگان از خلال اندیشه. ــ والره نوآرینا، «مناقشه با فضا»[۷]

---

[۱] Paul Virilio, *The Information Bomb*, Translated by Chris Turner, Verso, 2000, 52.

[۲] Ibid, 53.

[۳] extensive

[٤] برای مطالعه‌ی بیشتر درباره‌ی گستره‌ی کار استلارک و خوانش‌های ایجابی و انتقادی بر کار او، و نیز نقد ویریلیو از جانب برایان ماسومی (از اندیشمندان نافذِ معاصر و مترجم هزار فلات)، بنگرید به ماشین‌های اجرا: بر مرزهای تئاتر، مجموعه‌ای از نویسندگان [استلارک، برایان ماسومی، گابریلا جیاناچی و دیگران]، تر. ساره پیمان و پویا غلامی، نشر دیبایه، ۱۳۹۸.

[٥] intensive

[٦] این ترکیب را از ئی. ئی. کامینگز وام گرفته‌ام: «زبان‌شناسان آن‌چه را "دستوری‌بودن" خوانده می‌شود باریک‌بینانه تحلیل کرده‌اند. نمونه‌های متعدد بسیار شدیدی از آن را می‌توان در ئی. ئی. کامینگز، شاعر آمریکایی، یافت: مثل «رقصید رقصیدش را»، انگار در فرانسوی به‌جای «شروع کرد به رقصیدن»، بگوییم «رقصید شروع‌کردش را». نیکلا روِه توضیح می‌دهد که می‌توان یک مجموعه‌متغیر دستوریِ رایج را لحاظ کرد که فرمولی غیردستوری حدشان باشد: رقصید رقصیدش را حد بیان‌های معمولیِ رقصش را کرد، رقصش را رقصید، آنچه را انجام داد رقصید... خواهد بود. این نه دیگر یک واج‌آمیز، شبیه آنچه نزد لوئیس کارول می‌یابیم، بلکه «یک ساخت‌آمیز»، یک «ساخت‌نفَس»، یک حد یا کِشنده (تانسور) است.» برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به دلوز، «بارتلبی، یا فرمول» در انتقادی و بالینی، ترجمه‌ی زهره اکسیری، پیمان غلامی و ایمان گنجی، نشر بان، ۱۳۹۷.

[۷] Valere Novarina, 'The Debate with Space', translated by Allen S. Weiss, *TDR: The Drama Review* (1988), Vol. 45, No. 1 (Spring, 2001), pp. 118-127.

تدوین به رقص شباهت دارد، فیلمِ تمام‌شده یک‌جور رقصِ متبلور است. ــ والتر مرچ[۱]

بنا به اشاره‌ی کلیمن‌هاگا در انتهای این کتاب، ساختار کاوش‌گرِ حسیات نزد باوش از جنس ساختار مونتاژ است. به باور برخی پژوهشگران، کار باوش در مقابل ایده‌ی مدرنیستیِ ریچارد واگنر درباب «اثر هنری تام‌وتمام» قرار می‌گیرد زیرا در کار باوش اجزای سازنده‌ی اثر (رقص، تئاتر ناطق، اُپرا، پانتومیم و دیگرها)، بدون این‌که در یک تمامیت هنریِ یکپارچه (به‌مفهومِ Ausdruckstanz) ممزوج شوند، از استقلال خاص خود برخوردارند[۲]؛ شارحانی دیگر برخلافِ این دیدگاه، باور دارند که کار باوش فرمی از جنسِ Gesamtkunstwerk (نزد واگنر) را تداعی می‌کند؛ هنری کمال‌یافته که پذیرا و ترکیب‌کننده‌ی همه‌ی فرم‌های هنری دیگر برای بیان ایده است. گرچه این تعارض تفسیری از ابهامی خبر می‌دهد یا به آن دامن می‌زند اما چنان‌که سپس‌تر خواهیم دید این ابهام پیامد درک‌ناپذیرشدنِ حرکت و ماحصل تلفیق و کُلاژِ قطعه‌وارگی‌ها در مقام رسوخِ صفحاتِ دیگرگون است؛ از دیگرسو هر دوی این دیدگاه‌ها در استفاده‌ی باوش از «اصل مونتاژ» توافق دارند: باوش «مضامین‌اش را به‌صورت مشارکتی و از نظرگاه‌های مختلف، بصری و نمایشی می‌کند، او آن مضامین را در قالب ساختاری گشوده ارائه می‌کند، یک کلاژ که از تعابیر و توصیف‌های مشخص، عقلانی یا عینی پرهیز دارد. حرکت، گفتار، موسیقی و صحنه‌پردازی در آثار باوش یک تحرک مستقل را بسط می‌دهند که تجربه‌ی حسی و فاهمه‌ی شهودی او (و مخاطبان) را می‌پروراند.»[۳] وِرا استگمن نیز (به‌تأسی از نوربرت سِرؤس) در «ردونشان‌های برشتی در آثار رقص‌نگارانه و سینماییِ پینا باوش» دو عنصر سبک‌مندِ «تانزتئاتر» [«تئاترقص»] ــ که هر دو مبیّن سبک تئاتریِ برشت هم هستند ــ را چنین برمی‌شمرد: «اصل مونتاژ» و ادغام زبانِ گفتاری در قطعه‌ی مبتنی بر رقص».[۴] باوش در دهه‌ی هشتاد به چهره‌ای بین‌المللی بدل شد و پروژه‌ای تحت عنوان «آثار شهری یا اقامتگاهی» را با سفر گروهش به دور دنیا رقم زد، شهرهایی چون رم، پالرمو، لس‌آنجلس، هنگ‌کنگ، توکیو، سئول، لیسبون، بوداپست، مادرید، سائوپائولو، مکزیکوسیتی و دیگر شهرها. گروه پینا حدود یک ماه در شهر مربوطه اقامت می‌کرد، محل اقامت و فرهنگ خاص آنجا را می‌کاوید و با موسیقی‌دان‌ها، اجراگرها و رقصنده‌های محلی درهم‌می‌آمیخت و اثر نهایی ماحصل این همکاری بود. از این‌رو بنا به اشاره‌ی استگمن خیلی از آثار او رنگ‌وبوی این فضاهای محلی را دارند: پالرمو پالرمو در ۱۹۸۹ درباره‌ی فقر و تعارض میان فقیر و غنی در جنوب ایتالیاست، *Danzón* در ۱۹۹۵ ملهم از رقص مکزیکی است، مازورکای آتشین همکاری گروه پینا با EXPO در ۱۹۹۸ در لیبسون است، آثار مشترک گروه پینا با گروه‌های رقص آرژانتینی و کره‌ای، یا همکاری با هنرمند ترک، قدسی ارگونار (اهل دیاربکر) که او را به خاطر تصنیف موسیقیِ شاهکار سینمایی پیتر بروک، ماهابهاراتا می‌شناسیم از این جمله‌اند. به این ترتیب، او به رغم استقرار گروه در شهرستان کوچکِ ووپرتال، خود را نه چندان آلمانی بل پرنده‌ای مهاجر بدون هرگونه هویت ملی می‌انگارد. پژوهشگر-کارگردانِ ایرلندی دیردره مالرونی[۵] در کتابش شرق‌گرایی، جهت‌گیری و کار ایلیاتیِ پینا باوش به آثار اقامتگاهیِ پینا باوش می‌پردازد و با توجه به بسترِ نظریِ ملهم از آرای انتقادی ادوارد سعید درباره‌ی شرق‌گرایی اروپایی و استعمار («ملت‌ها همان روایت‌ها هستند»)، استدلال می‌کند که کار باوش در تضاد با نظرگاه شرق‌گرایانه‌ی قدرت‌های غربی است که طی قرن‌ها ارزش‌های‌شان را بر کشورهای استعمارشده، و روایت‌های‌شان را بر این دست ملل تحمیل کردند. او فرایند خلاق باوش را از جنس «کوچ‌رو یا ایلیاتی» در نظر می‌گیرد. «آثار شهری» باوش از این منظر، میراث بین‌المللی استعمار را هدف می‌گیرند و سعی در استعمارزدایی و صدادهی به آن روایت‌های محبوس و گمشده و کم‌جان دارند. از این‌رو، باوش فرم‌های غیرارسطوییِ روایت را به کار می‌گیرد، و آثارش نه متکی بر طرح روایی یا داستان اکیداً مکتوب‌شده بل متشکل از طرح‌ها، مونتاژها، پیوندها/تداعی‌ها و تصاویر است. مالرونی همین گسستن یا خلاص‌شدن از روایت را به تفکیک از رویکرد غربی ارسطویی (مستلزم وحدت زمان، مکان و کنش یا طرح)، در مقام خصیصه‌ای ایلیاتی و ضدشرق‌گرایانه برمی‌شمرد. مالرونی خودِ بیرون‌زدن گروهِ پینا (شامل اعضایی از بیش از هفده کشور مختلف) از شهرستان کوچک ووپرتال به مقصدی ناشناخته برای مواجهه با خرده‌فرهنگ‌هایی متفاوت را

---

[۱] Cf. Walter Murch: *Ein Lidschlag, ein Schnitt. Die Kunst der Filmmontage* (2004); cited in Michael Diers, 'Against the Beat: Music, Dance and the Image in Michelangelo Antonioni's Blow-Up', in *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, edited by Gabriele Klein, Sandra Noeth, 2011.

[۲] Shu-Ian Miranda Ni, *Development of a Genre: Pina Bausche and Late 20th Century Dance Theatre*, PhD Thesis, Texas Tech University, May 2002, 171, 182.

[۳] Estelle Botha, *Where Dance and Drama Meet Again: Aspects of the Expressive Body in the 20th Century*, MA Thesis, University of Stellebosch, April 2006, 91-92.

[۴] Vera Stegmann, 'Brechtian Traces in Pina Bausch's Choreographic and Cinematic Work', *The 11th International Conference of ISSEI* (Language Centre University of Helsinki), Lehigh University, 2008.

[۵] Deirdre Mulrooney

نیز شکلی از قلمروزدایی یا گریز می‌فهمد (که البته می‌توان با نظر به منظومه‌ی مفهومی دلوز و گتاری تا حدی درباره‌اش چون‌وچرا کرد.) مهمتر اما فرم آزاد و گشوده و مرکززدای رقص و فرایند پرسش‌وپاسخِ آزاد و متکی بر استمرار، دقت و شکیبایی طی تمرین‌هاست که باوش و گروهش از خلال آن به روایت خاصِ سرزمین غریبِ خود ــ یعنی رقص ــ شکل می‌دهند. به این معنا، نزد مالرونی «کوچ‌رو یا ایلیاتی» را می‌توان مترادف یا هم‌گستره با فحوایی در نظر گرفت که برشت از «اپیک» در نظر داشت. از این منظر، قابل توجه است که گاستون باشلار در بوطیقای فضا مکان‌کاوی را شاخه‌ی زمین‌شناختیِ روانکاوی می‌انگارد و توجه ما را به مکان‌شناسیِ رویاها و مساحیِ سکونت‌گاه‌های خاطرات‌مان جلب می‌کند: «مکان‌کاوی[۱] روانشناسیِ سازمان‌یافته‌ی جایی است که در آن زندگی صمیمانه‌ای داشتیم»[۲]. به این معنا، اجراگرانِ باوش در فرایند پروژه‌های شهری/اقامتگاهی به نوعی قلمروزدایی از بلوک‌های تثبیت‌شده‌ی خاطره و عواطف ملازم‌اش قدم می‌گذارند و به سوی مکان‌دوستی(های) نو فراخوانده می‌شوند، که خودِ این بردار نیرو حامل انرژی‌های قلمروزدا و رمززدای کوچندگی‌ست.

باوش در همان سال آغاز جنگ عراق و افزایش تنش‌های بین‌المللی، قطعه‌ای ذیل عنوان «نفَس» را در جشنواره بین‌المللی تئاتر استانبول به صحنه برد که در آن، از آثار فمینیستی‌تر و تاریک‌ترِ پیشین‌اش که درگیرِ تشویش و نومیدی بودند تا حدی گسست و قطعه‌اش را در تجلیل از شور و حسانیت با تابلوهایی از استانبول آکند؛ صحنه‌ی آغازین از جماعت مردان ملبس به لُنگ‌های سفید در یک گرمابه یا حمام اصطلاحاً تُرکی آغاز می‌شود و استعاره‌های اصلی باوش در تکریمِ نشاط، زیبایی و حیات دو عنصرِ آب و مو هستند؛ استانبول به‌عنوان شهری دو تکه با جریان آبی که لولای دو قاره است. واپسین اشاره‌ی استگمن به نقل حکایتی شاعرانه از مولوی در کتابِ خودشرح‌حال‌نگارانه‌ی باوش است. باوش از خلال این ابیاتِ مولوی بلخی به همین مسئله‌ی «وحدت‌بخشیدن» یا «برگذشتن از دوییت» و رفتن به ورای مرزهای مفروض و داده‌شده برای ساخت یک صفحه‌ی واحد و هم‌آوا به‌رغم تفاوت‌های میان «من و دیگری» اشاره دارد:

آن یکی آمد در یاری بزد / گفت یارش کیستی ای معتمد
[...] گفت من، گفتش برو هنگام نیست / بر چنین خوانی مقام خام نیست
رفت آن مسکین و سالی در سفر / در فراق دوست سوزید از شرر
پخته گشت آن سوخته پس بازگشت / باز گرد خانه‌ی همباز گشت
[...] بانگ زد یارش که بر در کیست آن / گفت بر در هم تویی ای دل‌ستان
گفت اکنون چون منی ای من درآ / نیست گُنجایی دو من را در سرا[۳]

فرایندِ مذکور تا آن‌جاکه در پی همانندسازی یا اینهمانی مطلق‌ساز فهم شود امر مشترک را همگون، غصب و تباه می‌کند و شاید بتوان نقدهای نگری و هارت در ثروت مشترک [جمهور] را به آن وارد دانست، زیرا اگر سنجه و مبنای «شباهتِ صِرف» سیطره یابد و عشق را برحسب شباهت‌مان با دیگری‌ها تعیّن بخشیم آنگاه فاتحه‌ی بیگانه‌دوستی، درهم‌تراوایی و تفاوت خوانده می‌شود، و از اینرو خانواده، قومیت و ملیت جملگی در قالب تمامیت‌های همگون‌ساز و حذفی عمل خواهند کرد و فرم‌های تباهِ عشق را به بار خواهند آورد، و از حیث سیاسی-اجتماعی نیز صور همگون‌ساز یا پادگانی یا دیگرستیزِ «پوپولیسم‌ها، ناسیونالیسم‌ها، فاشیزم‌ها و بنیادگرایی‌ها دینیِ مختلف» سربرخواهند آورد که «نه آنقدرها بر تنفر یا عشق بل بر شکل شدیداً تبهگنی از عشقِ اینهمان‌ساز اتکا دارند.»[۴] گرچه صورت‌بندی‌های حاکمیت در ایران بزرگ فرهنگیِ مولوی بلخی با روزگار باوش و بستر غربی‌اش متفاوت است، و گرچه دموس و کراتوس/کراتیا را باید بر حسب تکینگی‌های زمین‌تاریخی، و کثرت‌ها و دیگرگونگی‌های موقعیت‌مند و محلیِ خودویژه‌ی هر کدام از نو بازاندیشید، اما اگر بار دیگر عطف به موضوع فرایند و درنوردیدنِ حالات پیش‌داده‌ی سوژه به ضربِ فرایندهای شُدن و تجربه‌گرایی استعلایی به آن بنگریم، اگر شُدنِ مضاعف من و دیگری را در مصرع واپسین در نظر بگیریم که طی آن، من به او بدل می‌شود تا او خود چیزی دیگر شَود، آن‌گاه می‌توانیم به فضای تجربه‌گرا و دیگردوستیِ باوش با دیدی دیگر بنگریم؛ گرچه جاذبه‌ی رقص‌نگارانه‌ی این بستر ادبی برای

---

[۱] topoanalysis

[۲] گاستون باشلار، بوطیقای فضا، تر. مریم کمالی و محمد شیربچه، نشر روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۷، ٤٨.

[۳] ترجمه‌ی انگلیسی این شعر در متن وِرا استگمن به این جملات تقلیل یافته است: «مردی به در خانه‌ی محبوب‌اش آمد و در زد. صدایی پرسید: «کیستی؟» گفت«من‌ام». صدا گفت: «اینجا برای من و برای تو جای کافی نیست.» و در همچنان قفل ماند. آن مرد پس از یک سال انزوا و محرومیت برگشت و در زد. صدایی از داخل خانه پرسید: «کیستی؟» مرد گفت: «توام.» و در باز شده بود.» ما فقط همان ابیات را که استگمن نقل کرده آوردیم. برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به از مثنوی مولوی، «پاره‌ی ١٤٤؛ قصه‌ی آن کس که کی در یاری بکوفت، از درون گفت کیست آن، گفت منم، گفت چون تو تویی در نمی‌گشایم، هیچ کس را از یاران نمی‌شناسم کی او من باشد، برو».

[٤] Michael Hardt, Antonio Negri, *Commonwealth*, The Belknap Press of Harvard University Press, 2009, pp. 179-199.

باوش و فاهمه و خوانش او از تحرک و تکانه‌ی بنیادیِ آن، به بهترین نحو از طریق مواجهه‌ی بی‌واسطه با اثرش دست‌یافتنی‌ست، اما دست‌کم این‌قدر پیداست که تنها با بیرون‌زدنِ «من» و گسست از «منیت» در مصرع آخر می‌توان به توان‌های رهاکننده و همه‌ی مشقت‌های چنان فرایندی آری گفت؛ دشواری‌هایی که در شعر بالا هم از آن نشانی هست، زیرا ابهام یا دوسویگی یکی از مواضعِ پیکار و کاوش در فرایندهای باوش به نظر می‌رسد و در آن مصرع نیز دقیقه‌ای هست که در آن مرز میان من و دیگری محو می‌شود. والری ا. بریگین‌شاو در پژوهشِ پایان‌نامه‌اش، رقص، فضا، و سوبژکتیویته[۱] استدلال می‌کند که چرا بدن‌ها و فضاها در قطعه‌ی مویه[۲] اثر باوش مبهم و دوسویه‌اند؛ توامان خصوصی و عمومی، طبیعی و فرهنگی، روانی و اجتماعی. شخصیت‌ها بهنجار نیستند و در فضاهایی بینابینی یا درـمیانه بازی می‌کنند، و تصویرهای قطعه نیز از مرزهای بهنجار مکان و فضا تخطی می‌کنند. او از آرای الیزابت گراس برای توضیح این وضعیت بهره می‌برد و وضعیت بدن‌ها و فضاها در مویه را «مفهوم‌های مرزی» می‌خواند. او از آرای نظریه‌پردازانِ پسااستعماری، هومی بابا و پل گیلری[۳]، نیز برای تبیین کار باوش در باب فضاها و سوژه‌های «درـمیانه» استفاده می‌برد: «تفاوت به‌منزله‌ی امر درـمیانه» نزد هومی بابا و «فضاهای حاشیه‌ایِ عجیب/مرکززدوده» نزد گیلری. بریگین‌شاو بر بدن‌های کثیف، و وضعیت نامرتب، آزاد، ناکامل و به‌هم‌ریخته‌ی اجراگرها در مویه تأکید می‌کند که برهم‌کنشی نزدیک و تنگاتنگ با جهان‌شان دارند؛ او ماهیت ناتمامِ این بدن‌های گروتسک را با نظر به مفاهیم میخائیل باختین، به‌منزله‌ی بدن‌هایی «در فرایندِ شُدن» تعبیر می‌کند؛ بدن‌هایی در فرایندِ ساختن و ساخته‌شدن، که هرگز به انتها و فرجامی نمی‌رسد و بر خود فروبسته نمی‌شود؛ این خوانش نیز از یک سو بر نظرورزی ما در نخستین پاره‌ی این یادداشت صحّه می‌گذارد، و از دیگرسو، بر خلق هویت‌های سیال و بینابینی ورای مرزهای جنسیت و نژاد نزد باوش در اجراهای اقامتگاهی و تورهای جهانیِ گروهش پرتو می‌افکند که با خوانش استگمن همپوشانی‌هایی دارد، خاصه از این حیث که باوش «با مردمان، بدن‌ها و فرهنگ‌هایی مواجه می‌شود که بقایای سرگذشت‌ها یا تاریخ‌هایی را نشان می‌دهند» که «چنان سنخی از فرایندهای ساختِ هویت» را از سر گذرانده‌اند که «می‌توانند دردناک باشند و زخم‌هایی بر جا بگذارند» زیرا این هویت‌ها «مجبور به تحمل خاطرات رنج‌آوری شده‌اند» که از تجربه‌های تاب‌نیاوردنی و تحمیلی چون بردگی و مهاجرت سربرآورده‌اند.[۴]

گابریل کلین در «انتقال رقص»[۵] می‌پرسد: «مصالح و مواد خام چگونه منتقل می‌شوند و در این فرایند چه رخ می‌دهد؟» او اصطلاحِ «تولید» را مشابه با مفهوم بسط‌یافته‌ای از اجرا در نظر می‌گیرد: «رابطه‌ی بین متن (رقص‌نگاری) و پیرامتن (جزوه‌ها، مصاحبه‌ها و الخ)، متن و بافت، قطعه و قاب‌بندی‌اش؛ تولید از رابطه‌ی بین فرایند و محصول، شیوه‌های کار و خودِ قطعه خبر می‌دهد.» از این‌رو در تحلیل تولید باید به فرایند بسط اثر توجه کرد. «از منظرِ تحلیلِ رفتارشناختیِ تولید، سؤال‌های چطور، کِی، کجا، و چه برای تولید زیباشناختی مرکزیت دارند.» او سپس فرایند انتقال زیباشناختی نزد باوش را با تشریحِ یک بازی کودکان، موسوم به «پچ‌پچه‌های چینی[۶]» مدل‌سازی می‌کند که در آن هر مشارکت‌کننده، داده‌هایی را با دهانش زیر گوش نفر بعدی زمزمه می‌کند. آخرین مشارکت‌کننده‌ی بازی آنچه با گوشش شنیده یا درک کرده را به صدای بلند اعلام می‌کند. بازی نشان می‌دهد که داده‌های دریافتی ما تا چه حد بر ادراک سوبژکتیو ما اتکا دارند و چقدر مجال انحراف و قلب و سوءفاهمه در فرایند راه دارد. در نتیجه این بازی روابط بین اصل و جعل، امر موثق و امر تقلبی، صدق و کذب، خاستگاه و فرجام را می‌کاود. بازی نشان می‌دهد که ترجمه‌ی شفاهی هرگز نمی‌تواند انتقالِ یک‌ـبه‌ـیک باشد بلکه نوعی عمل برگرداندن یا ترجمه‌کردن است که ناچاراً ناپیوستگی‌ها و انفصال‌ها را به صورتِ خوانش‌ها، سوءفهم‌ها و تفاسیرِ بدیل شامل می‌شود. کلین به آغاز بازی پچ‌پچه با عبارتِ «روزی روزگاری...» [یا یکی بود یکی نبود] اشاره می‌کند: «این جمله پیشاپیش یک ترجمه است»؛ یا یک تحریف، قلب، نابه‌جایی [تبدیل بود به نبود، یا روز به روزگار]؛ سنت دیرپای قصه‌بافی و انتقال سینه‌به‌سینه یا شفاهی‌اش. این بازی به رابطه‌ی بین ترجمه‌کردن و قاب‌بندی‌کردن اشاره دارد: یک قطعه چطور، به چه چیزی، کِی، و در کدام راستا، ترجمه می‌شود و معنا چگونه در فرایند پدید می‌آید. برخلاف کالاهای ملموس که پس از انتقال و پیش از آن یکسان می‌مانند، انتقالِ میراث شفاهی یا اقلام غیرملموس همواره با درجاتی از پردازشِ دوباره، تحریف و تغیّر همراه است و عواملِ غیرعقلانی، ناخودآگاهانه، و حسی‌ـعاطفی نقش مهمی در این فرایند ترجمه ایفا می‌کنند. گروه تئاتر ووپرتال نیز که بیش از چهل سال با هم کار کرده‌اند همواره درگیر تمرین‌های روزمره‌ی انتقال نقش‌ها و صحنه‌ها و رقص‌های تک‌نفره به رقصنده‌های نورس و جوانتر هستند و به همین دلیل موقعیت‌هایی ناپایدار و غیرقطعی شکل می‌گیرند که همواره ابهام‌های خاص خود را

---

۱ Valerie A. Briginshaw, *Dance, Space and Subjectivity*, Dance Department, School of The Arts, University College Chichester, October 2001, 10-23.

۲ *Lament*

۳ Homi Bhabha and Paul Gilroy

۴ Valerie A. Briginshaw, *Dance, Space and Subjectivity*, 2001, 159.

۵ Gabriele Klein, 'Passing on Dance: practices of translating the choreographies of Pina Bausch', Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 393-420, July/Sept. 2018.

۶ Chinese Whispers

به فرایند وارد می‌کنند.[۱] کلین می‌پرسد: چطور ممکن است چیزی را منتقل کرد وقتی با هنر ــ خاصه با هنر رویدادخیز، گذرا، و موقعیت‌مندِ اجرا ــ سروکار داریم که به‌راحتی دسته‌بندی نمی‌شود بل گرایش دارد گشوده و رها، مبهم و چند معنا، حسانی، هیجانی و عاطفی باشد؟ پاسخ کلین این است که ترجمه‌ی رقص‌نگاری و رقص بابت ناممکنیِ ترجمه‌ی حرکت، به طور خاصی حساس است، زیرا حرکت حالتی اِتری، لحظه‌ای، موقتی یا ناپایا دارد و ترجمه‌اش یادآور انگاره‌ی ناممکنیِ ترجمه (والتر بنیامین) یا پراکسیسِ ترجمه‌ی امر ترجمه‌ناپذیر است. این خوانش کلین با مفاهیم کلسفسکی درباره‌ی فانتاسم در پاره‌ی نخست این یادداشت همراستایی‌ها و قرابت‌هایی دارد (کلسفسکی از اعضای کالج جامعه‌شناسیِ باتای، و از دوستان و همفکرانِ نزدیک بنیامین بود). چشم‌انداز رفتارشناختیِ کلین درباره‌ی تولید هنری فعالیت‌ها، کنش‌ها، و مادیتِ فرایندهای کاریِ گروه تانزتئاتر ووپرتال را مورد توجه قرار می‌دهد: گرم‌کردن، تمرین‌ها، بداهه‌پردازی‌ها، پژوهش، یادداشت‌برداری، مستندسازی، ترکیب‌بندی و تصنیف و رقص‌نگاری که آرشیوکاوی و آرشیوسازی، نقد و حلقه‌های بازخورد، و بازنگریِ مداوم را به فرایند تزریق می‌کنند. او فرایندهای انتقال را به‌عنوان فرایندِ متناقض‌نمای ترجمه توصیف می‌کند که بینابینی و بیناسوبژکتیو و همواره متفاوت است، و از دیگرسو هر بار به‌رغم همه‌ی تفاوت‌ها ــ به زبان کلسفسکی ــ پای فانتاسم واحدی در میان است. به باور کلین ناسازه‌ی تفاوت و یکسانی در فرایند ترجمه مشخصاً در رابطه‌ی بین رقص، رسانه‌های نوشتاری و دیداری، مصالح ویدئویی و یادداشت‌های مکتوب نیز به چشم می‌خورد (آرشیو باوش بیش از ۷۵۰۰ ویدئوی ضبط‌شده، شامل صحنه‌های تمرین و اجراها و غیره را شامل می‌شود که قدیمی‌ترین‌شان به دهه‌ی هفتاد برمی‌گردند که اکثراً شامل نماهای مدیوم‌کلوزآپ هستند و بیشتر پنهان می‌کنند تا آشکار). همان‌طور که کلین اشاره کرده یکی دیگر از دلایل روی‌آوردن باوش به تکنیک‌های مونتاژ و کلاژ نیز همین پویاییِ نسبت بین واریاسیون‌های متفاوت از فانتاسم واحد و تجسمِ صحنه‌ای‌اش با اتکا به مصالح مذکور است که همگی برای بازپردازشِ فرایند و بازآفرینی و بازترجمه‌ی حرکت‌ها به کار می‌روند. این سطح از درگیری حاکی از بازیابی‌های مداومِ فرایند و صیقل‌دادنش، و نیز کنکاش فزاینده در شیوه‌ی کار است: از همین‌روست که باوش در مصاحبه‌ای در ۱۹۹۰ اشاره می‌کند که نزد او «رقص تنها زبان واقعی است» (استگمن، پیش‌گفته)؛ اینجا به سخن دلوز در «اندیشه‌ی کوچ‌گر» برمی‌گردیم، خاصه وقتی از خصیصه‌ی رمززدایی می‌گوید: آنچه به همه‌ی رمزگان‌ها «نفوذ می‌کند و اجازه‌ی بازرمزگذاری خودش را نمی‌دهد و نخواهد داد؛ آنچه به بدنی نو رخنه می‌کند.»[۲] سابین هوچکا در مقایسه‌ی تطبیقی‌اش درباره‌ی ماری ویگمن و باوش، نمونه‌ای از این دست رخنه، رمززدایی، و گسست را نشان می‌دهد: به باور او گرچه این دو از اصول بنیادی‌ترِ بیان و اکسپرسیونیسم تغذیه کردند، لحظاتِ رقص‌نگاشتی و تئاتریِ پاتوس (تاثر و رنج) را نشانه رفتند، و هر دو یک زبان بدن عاطفی و جمعی را بسط دادند اما «زیباشناسی ماری ویگمن که نوعی فلسفه‌ی زندگی نیز هست در دوره‌ی سیطره‌ی ناسیونال‌سوسیالیسم گسترش یافت، حال‌آنکه زیباشناسیِ باوش در جنبش انقلابیِ ۱۹۶۸ ریشه دارد.»[۳] او کافه مولر را با ارجاع به کلام ژان‌لوک نانسی خوانش می‌کند: «بدن، وحدتِ هستنده‌ای برون‌ایستاده از خویش است»؛ و با نمونه‌آوردن از قطعاتی چون کتاکتهوف عملاً به وجه کلاژی‌ـمونتاژیِ زیباشناسیِ باوش برای تن‌دارکردنِ فانتاسم نظر دارد: «این آثار با ربودن بدن از حیطه‌ی رقصِ "خاموش"، بدن را به زمینه‌ی مفصل‌بندیِ زبانی و کلامی می‌برند. با کنش‌های گفتاری، طرح‌واره‌ها یا پی‌رنگ‌ها، رقص‌های دسته‌جمعی، صورت‌بندی‌های رقص‌نگارانه، و رقص‌های تکی که توأمان مرثیه‌وار و اروتیک، مسحورکننده و نیرومند هستند، صحنه رو به عرصه‌ای نمایشی برای فیگورهایی گشوده می‌شود که حال‌وهواهایی متجسم را اجرا می‌کنند.» هوچکا در پایان مقاله‌اش، فضای رقص‌نگاشتیِ ویگمن را با «تعالی» و به دور از «شکل‌های درونماندگارِ دانش» سرشت‌نمایی می‌کند و در مقابل باور دارد که فضای رقص‌نگاشتی باوش رو به پرسش‌ها درباره‌ی افق تاریخیِ تجربه‌ی بدن‌های رقص‌نگاری‌شده گشوده است. در این مورد با بدنی سروکار داریم که با انکار تعالی و قانون و با از آن خود ندانستنِ روابطِ قراردادی و مفروض، سیلان‌هایش را روانه‌ی زیرجریان‌های قانون می‌کند: «زمانی می‌رسد که آدمی باید به اشتراک بگذارد، باید خود را جای بیمار بگذارد، همه‌ی این مسیر را طی کند و تجربه‌اش را به اشتراک بگذارد» (دلوز، «اندیشه‌ی کوچ‌گر»). دلوز تاکید می‌کند که مسئله‌ی اندیشه‌ی کوچ‌گر پیچیده‌تر از همدلی یا همانندسازی است؛ به نظر می‌رسد که برای باوش نیز مسئله‌ی قطعه‌هایی چون «نفَس»، از تقلاهای وحدت‌بخش یا از اینهمانی میان شرقِ استعمارزده‌ی بیمار و یک غربِ استعمارگرِ سفید فراتر می‌رود و رو به یک کثرت قطعه‌وار و خودتفاوت‌گذار و متشکل از صفحات دیگرگون گشوده می‌شود. به همین دلیل است که گلوریا ریواس در «باوش در برزیل» عملکرد گروه در مایه‌گرفتن و درآمیختن با زمین‌تاریخ و رقص محلی برزیل، گسستن گروه از امور شناختنی و مفروض، و حرکت‌اش به سمت یک ترکیب‌بندی نو با یک خارجِ ناشناخته را از طریق مفهوم پرسه‌زن[۴] نزد

---

[۱] همین‌جا باید اشاره کرد که این «فرایندِ انتقال» با مقوله‌ی شکوفاییِ گلِ اجرا در سنخِ ژاپنیِ نمایش نو که زئامی موتوکیو از آن ذیل «انتقال گل» یاد کرده است تفاوت‌های عمده‌ای دارد، خصوصاً از حیث تمایزِ سپهرِ نشانه‌ایِ این دو زمین اندیشه و از اینرو فاهمه‌ی متعاقبِ زیباشناختی (به‌رغم برداشت‌هایی که مولفانِ هر کدام از این سنخ‌ها می‌توانند در آثارشان از پهنه‌های نمایشیِ دیگر داشته باشند) هرچند در هر دو مورد عملاً صحنه‌ای [scene] (مجازی) در چشمِ ذهن راه‌اندازِ حرکت پاها برای چشم سر و بر صحنه‌ی [stage] اجرا (بالفعل) است.

[۲] مجموعه‌ی نویسندگان (باتای، بلانشو، کلسفسکی، دلوز، لیوتار، کیج و دیگران)، بازگشت نیچه، ترجمه‌ی جمعی، نشر رخ‌داد نو، ۱۳۹۳، ۱۱–۲۵.

[۳] Sabine Huschka, 'Pina Bausch, Mary Wigman, and the Aesthetic of "Being Moved"', *New German Dance Studies*, edited by Susan Manning and Lucia Ruprecht, University of Illinois Press, 2012, 182-200.

[۴] *flâneur*

بنیامین و با الهام از آنتونن آرتو چنین توضیح می‌دهد: «یکی از کارکردهای تئاتر و رقص صحنه‌ای گذر از واقعیت روزمره و مستقیم به واقعیتی دیگر است، واقعیتی خطرناک و کهن‌الگویی.» [۱] جولیانا مورائس در خوانشی ملهم از کار لکان و شارح نامدارش، کایا سیلورمن، به وجه سیاسی‌ـاجتماعی و زمین‌تاریخی دیگری از آن واقعیتِ خطرناکِ ناشناخته در درون مرزهای خودِ آلمان ــ دهشتِ فاشیزم ــ اشاره می‌کند: «بنا به استدلال سیلورمن در لحظاتِ ترومای تاریخی ستون‌های داستانیِ مسلط به لرزه می‌افتند. باوش رقص‌نگاری‌اش را در زمانی شروع کرد که کشور آلمان در حال ترمیم و احیای ویرانی‌اش بود و سنت عظیمِ رقص آلمانی کمابیش در محاق و از یادها رفته بود. باوش با آشکارکردنِ بدن‌های ما به‌عنوان مصنوعاتِ فرهنگی، عملاً «شکافی را نشان می‌دهد که خود ما هستیم» (مرلو‌ـپونتی). قطعات او ایدئولوژی‌هایی را فاش می‌سازند که جامعه‌ی ما را به‌منزله‌ی یک زخم بازِ جمعی بنا می‌کنند، زخمی در انتظار التیام.» [۲] لورن لوین التیام این زخم و گره‌گشاییِ این تروما را به مسئله‌ی گواهی‌دادن مربوط می‌کند: «گواهی‌دادن، فرایندِ نمادپردازیِ امر انضمامی است طوری‌که تجربه‌ی ترومایی بتواند برای شخص ارتباط‌پذیر شود و بتوان آنرا به یک "دیگری" شناساند و منتقل کرد، و از اینرو تجربه‌ای تولید شود که بتواند به شناخت درآید، به خاطر سپرده شود و از یاد برود.» [۳] بنا به صورت‌بندی لوین از کار باوش، رقص نزد باوش به زبان تروما بدل می‌شود که از نو به کار گرفته و از خلال بند مشترک‌مان ــ یعنی انسانیت ــ گسترانده می‌شود، و طی این فرایند تناقض‌آمیز ما به تجربه‌ی حرمان و مرگ زندگیِ دوباره می‌بخشیم و آن موقعیت‌ها را دوباره می‌زییم. دلوز در سینما ۲: تصویر‌ـزمان درباره‌ی فیلمِ دوستت دارم، دوستت دارم (آلن رنه، ۱۹٦۸) به همین دوباره‌زیستنِ زندگی در ژانر علمی‌ـتخیلیِ فیلم اشاره می‌کند، آنجاکه ماشین‌ـخاطره‌ی فیلم ربطی به فلاش‌بک ندارد یا به‌یادآوردنِ حافظه‌ای قدیمی را شامل نمی‌شود «بل دوباره‌زیستنِ لحظه‌ی خاصی از گذشته است». [٤] وزلی لیم نیز به شیوه‌ای دیگر بر کاربست کلاژ و مونتاژ در کار باوش تاکید می‌کند: «قطعات باوش به فیلمی از آیزنشتاین نزدیک‌ترند تا به باله‌ی کلاسیک یا روایی.» [٥] در حالی‌که او رغبت باوش به فرم اپیزودیک و نداشتن پیرنگ یکدست و سرراست، و استفاده‌اش از «مونتاژ، فیدهای تدریجیِ تصاویر در همدیگر یا به سیاهی، با کنتراست‌های پیش‌زمینه و پس‌زمینه و...» را برجسته می‌کند، تدی وَن‌دِرهام بر وجه پسامدرن کار باوش تاکید می‌ورزد: «شیوه‌ای که باوش صحنه‌ها را به هم وصل می‌کند بر اصل مونتاژ اتکا دارد و خصیصه‌ی ژانرهایی چون وادویل [نمایش چندگانه یا ترکیبی شامل رقص و آواز و مضحکه و آکروبات] و نمایش‌های عامیانه‌ی طربناک [مشابه با روحوضی] و نمایش‌های آمیخته‌ی انتقادی [٦] [شامل قطعات کوتاه رقص‌آوازِ طنزآمیز]» را به خدمت می‌گیرد و «میان فرم‌های هنریِ والا و پیش‌پاافتاده فرق نمی‌گذارد» و از هردو استفاده می‌کند؛ او همچنین با ارجاع به نظرگاه جودیت باتلر در باب جنسیت و بدن، بر سبک جامه‌آرایی و کاربستِ مبدل‌پوشی در کار باوش به‌منزله‌ی تمهیدی برای به چالش‌کشیدنِ مفروضات کلان‌روایت تاکید می‌گذارد، آن‌جاکه حرکات خرام نه مردانه و نه زنانه بل واجد خصلتی جنسیت‌زدوده‌اند. [۷] ما نیز از همین رو در پاره‌های پیش بر مسئله‌ی درهم‌تراواییِ سوبژکتیویته‌ها ذیلِ «رسوخ‌ها(ی مولکولی)، (خُرد)سرایت، و نشت‌کردن» تاکید کردیم؛ سبک در مقام ابزاری سیاسی، که به فسخِ درونیت فروبسته، و به خطوط قلمروزدا، و نیز به رابطه‌ی بی‌واسطه با امر خارج راه می‌برد و از اینهمه مایه می‌گیرد. تانیا استالر در «تاملاتی پدیدارشناختی بر رقص‌نگاری پینا باوش» به سراغ مفاهیمِ «حال‌وهوا» [۸] و «در‌ـجهان‌ـبودن» نزد هایدگر و خوانش لویناس از نسبت «من و دیگر»

---

[۱] Gloria Luz Godínez Rivas, 'Pina Bausch in Brazil: fruit, costumes, happiness and *Água'*, Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 421-440, July/Sept. 2018

[۲] استفاده‌ی مورائس از ترکیبِ «آشکارسازی» یا دقیقتر «حجاب‌برداشتن» ضمن کاربست لکان در مقام یک نوهگلی را در کار نویسنده‌ی کتاب، کلیمن‌هاگا، نیز به کرات به صورت استفاده‌اش از فحواهای مختلفِ لفظِ uncovering یا exploration و مانندهایش (برملاکردن، افشا، آشکارسازی، پرده‌برداشتن، عیان‌ساختن، حجاب‌برکشیدن و الخ) می‌بینیم و اگر این زبان فنی را در کنارِ استفاده‌ی کلیمن‌هاگا از مفاهیمی چون «بازشناسی» یا «در جهان بودن» و نیز همراه با روش‌شناسی و رویکردش لحاظ کنیم وجه کمابیش هگلی‌ـهایدگری‌اش بیشتر به چشم می‌آید. خوانش ما سوگیریِ دیگری در راستای سنت درونماندگاری را پی می‌گیرد. برای مطالعه‌ی بیشتر بنگرید به Juliana M. R. de Moraes, 'Some Notes on the Work of Pina Bausch', *REVISTA BELAS ARTES* 14º Edição 06/05/2015.

[۳] Lauren Levine, 'Pina Bausch and the Interweaving of Trauma, Memory, and Creative Transformation', *Psychoanalytic Dialogues [The International Journal of Relational Perspectives]*, 2018, 28:1, 94-101.

[٤] Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Translated, by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, University of Minnesota Press Minneapolis, 1989, 117.

[٥] Wesley Lim, 'The specter of Pina Bausch: enhancing the possibilities of Tanztheater through film in Wim Wenders's Pina (2011)', *Studies in European Cinema*, 2018, 6.

[٦] vaudeville, music hall and revue

[۷] Teddy van der Ham, 'Pina Bausch and the postmodern agenda: An exploration of an avant garde artist's contribution to the postmodern dance genre', A version of this essay was submitted as an assignment for BE403 Postmodernism and Dance during the first year of study on the BA(Hons) Ballet Education (2012-2013).

[۸] mood / stimmung

می‌رود و نشان می‌دهد که شوق یا آرزو از هر دو عنصر بیم و اضطراب آکنده است، عناصری که در زندگی سعی در گریز از آن‌ها یا پوشاندن و حجاب‌زدن بر آن‌ها داریم اما پینا باوش از خلال «تئاترقص» ــ که خودِ ترکیب‌اش از ابهامِ وجودی یا ابهامِ بودنِ ما در جهان خبر می‌دهد ــ مدام فرایند آشکارسازی (یا دقیقتر تاگشایی) بیم و اضطراب را پی می‌گیرد. استالر با مددگرفتن از مفاهیم مرلوـپونتی استدلال می‌کند که بدن در هستیِ جنسی‌اش و نیز خودِ امر جنسی هر دو «اتمسفری مبهم» به شمار می‌آیند: «رقص و خصوصا تئاترِ رقص بیشتر می‌تواند پرده از ابهام بردارد، بی‌آن‌که تن به تفاسیر صریح و غیرمبهم بسپارد». دو نکته‌ی نهاییِ استالر قابل توجه‌اند: یکی اینکه «کار باوش نمی‌خواهد یک محتوای مبرهن و قطعی را منتقل کند... باوش از ما نمی‌خواهد اجراهایش را "بفهمیم" مگر آنکه درگیرِ حسی نو و بسط‌یافته از فاهمه شویم...» و دیگر آنکه، «کار باوش تفاوت‌های فرهنگی را می‌پذیرد و آن‌ها را در یکجور کلی‌گرایی منحل نمی‌کند».[۱] دلوز در «اندیشه‌ی کوچ‌گر» از حقِ سوءتعبیر در سراسر آثار نیچه حرف می‌زند و حالا غافلگیرکننده نیست که به‌ضربِ خصلت چندرگه، و دقایق ابهام‌آمیز و التقاطیِ کار باوش، مولفِ این کتاب نیز به دشواری و عملاً ناممکنیِ تفسیر بسیاری از دقایق در قطعاتِ باوش اذعان دارد، خاصه اگر به یاد آوریم که در فرایند باوشی، جریانِ تراديسیِ انرژی جمعی (حول تکانه‌ی محرک) و تجربه‌های زیسته (ضمن سریِ بازپردازش‌های مداوم) به یک هدف‌ـمعنا، همواره بسیار زمان‌بر و نهایتاً بی‌انتها و باز است، زیرا عملاً مسئله‌ی انتقالِ نقش در مقام یک تعیّن سیال و تراوش‌مبنا همواره پا به میان می‌گذارد؛ زمان‌بر بودن در مقام میل به میل‌ورزیدن و نه غایت‌ـلذتی که انقطاعِ میل است عملاً زاینده‌ی ابهام در مقام محصولی ثانوی و پی‌آیند می‌شود. از منظری دیگر، کریستین وُسنیاک در «پینا باوش و کافه مولر بر پرده» با ارجاع به مایا درن، ژان‌لویی کومولی، و خاصه دلوز در تصویرـزمان، از این وجه ابهام‌آمیز در فیلمِ مستندِ پینا (ویم وندرس، ۲۰۱۱) سخن می‌گوید و به توان و خصیصه‌ی شبه‌رویایی رقص باوش به‌منزله‌ی کنکاش در فرایندهای شُدن اشاره می‌کند: «رقص نه صرفاً حرکتِ جهان بل گذار از یک جهان به جهانی دیگر است، ورود به جهانی دیگر، دستبرد و اکتشاف.»[۲] در یک جمع‌بندی فشرده، پروژه‌ی اقامتگاهی باوش در قالب تورهای شهری، عملاً با آغاز از «رابطه با امر اشتدادی» و تن‌سپردن به «رسوخ» به جستجوی ساخت نوعی ماشین جنگ کوچنده می‌رود که نیروهایش را در نسبت با خارج و علیه وحدتِ استبدادیِ درونی سامان می‌دهد. از این منظر، حتا خودِ اصرار باوش برای ماندن در ووپرتال یا دشواریِ انتقالِ نقش‌های افراد یا قطعاتِ گروه به افراد یا به گروهی دیگر، صورت‌بندیِ دیگری از سنخ ایلیاتی است: حرکت‌نکردنی که به سفرهای درـسکون راه می‌دهد؛ تورهای اقامتگاهی به‌منزله‌ی اندام‌مصنوعیِ حرکت‌های اشتدادی؛ حرکاتی که تحت تاثیر یک تکانه‌ی محرک به راه می‌افتند؛ مهندسیِ دوباره‌ی برهم‌کنش‌های میان سرگذشت‌های تنانه و تجربه‌های زیسته از خلال فرایندهای مداوم و زمان‌برِ (پاد)فعلیت‌یابی، اما نه صرفاً در مقام تخلیه‌ی لیبیدوییِ فردی بل به‌منزله‌ی بازـآفرینی جمعی.

گمانه‌زنی‌ها و پرسش‌های طرح‌شده در اینجا رو به تصحیح‌ها، خوانش‌ها و پرسش‌های دیگر گشوده می‌مانند؛ این یادداشت تنها یک خوانش اولیه از بالقوگی‌های «تئاترقص» باوش، جستجویی فشرده در جهانِ آفریده‌ی او و مدخلی کوچک به آن است. ساره پیمان و من، مترجمان کتابِ کلیمن‌هاگا درباره‌ی باوش، در گیرودارِ اوج‌گیری بحران کرونا، به لطف یوتیوب صرفاً به برخی منابع تصویری از اجراهای باوش و شماری مستند درباره‌ی او دسترسی داشتیم. قطعاً بهره‌گیری از نوشته‌های همکاران و اعضای گروه یا شرح‌حال‌نویسانِ او، نظریه‌پردازان، و خصوصاً آرشیو ووپرتال به فهم دقیق‌ترِ کار باوش کمک خواهد کرد. ترجمه و مطالعه‌ی کتاب روید کلیمن‌هاگا درباره‌ی زندگی و آثار باوش به برداشت بهترمان از امکان‌های درام‌پردازیِ تصویرـاندیشه از خلال بالقوگی‌های فرایندمحور، و نیز به کشف دوباره‌ی ابعادِ خلاقیتِ صحنه‌ای برحسب فرایندها یاری رساند و مجالی کوتاه برای جستجو در بالقوگی‌های «تئاترقص» بود[۳].

اردیبهشت ۱۳۹۹؛ سرخ‌آباد، کوهسارانِ سوادکوه

---

[۱] Tanja Staehler, '*Rough Cut*: Phenomenological Reflections on Pina Bausch's Choreography', *Janus Head*, 2009, 11 (1-2). Pp. 347-365.

[۲] Cristiane Wosniak, 'Pina Bausch and Café Müller on Screen: the mise-en-scène of co-presence of bodies and closed eyes', *Rev. Bras. Estud*. Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 469-486, July/Sept. 2018.

[۳] متنی که از نظر خواننده گذشت، در اصل به‌عنوان «یادداشت مترجمان» در فاصله‌ی اسفند ۱۳۹۸ تا اردیبهشت ۱۳۹۹ (مقارن با نخستین موج همه‌گیریِ کرونا و فضای بهت‌زده و مرگ‌آلود سیّاره‌ای) ضمن ترجمه، بازخوانی و ویرایشِ کتابی با عنوانِ پینا باوش، نوشته‌ی روید کلیمن‌هاگا، از مجموعه‌ی «پرکتیشنرز» (انتشارات راتلج) که به اساتید تئاتر اختصاص دارد، نوشته شده بود. چندی پیش در میانه‌ی جستجو در لابه‌لای فلدرها و فایل‌ها به این نوشته‌ی کوچک برخوردم. نظر به اینکه بنابه تصمیم ناشر محترم (نشر نو) قرار بر این شده بود که این یادداشت مترجمان (و گویا سایر یادداشت‌های بلند یا مقدمه‌های دیگر مترجمان) از ابتدای آثار راتلج و دیگر کتاب‌های مجموعه‌ی تئاترِ نشر نو برداشته شوند، تصمیم گرفته بودم با انتشار آن کتاب این یادداشت را جایی منتشر کنم و چون اکنون در اواخر دی ماه سال ۱۴۰۳ هستیم و هنوز کتاب کلیمن‌هاگا در نوبت انتشار است، و نهایتاً و خصوصاً بابت کمبود منابع نظری درباره‌ی مسئله‌ی «فرایند» در کار حرفه‌ایِ پینا باوش، به نظرم رسید این نوشته‌ی کوچک را پس از یک دور بازخوانی و اندکی ویرایش در وب‌سایت «فُلدرا» با خوانندگان احتمالی به اشتراک بگذارم؛ کوششی خُرد در شناساندن هرچه‌بیشترِ کارِ باوش، و شاید مجرایی برای بازاندیشی و درنگ بر بالقوگی‌هایش.

fold-era.com