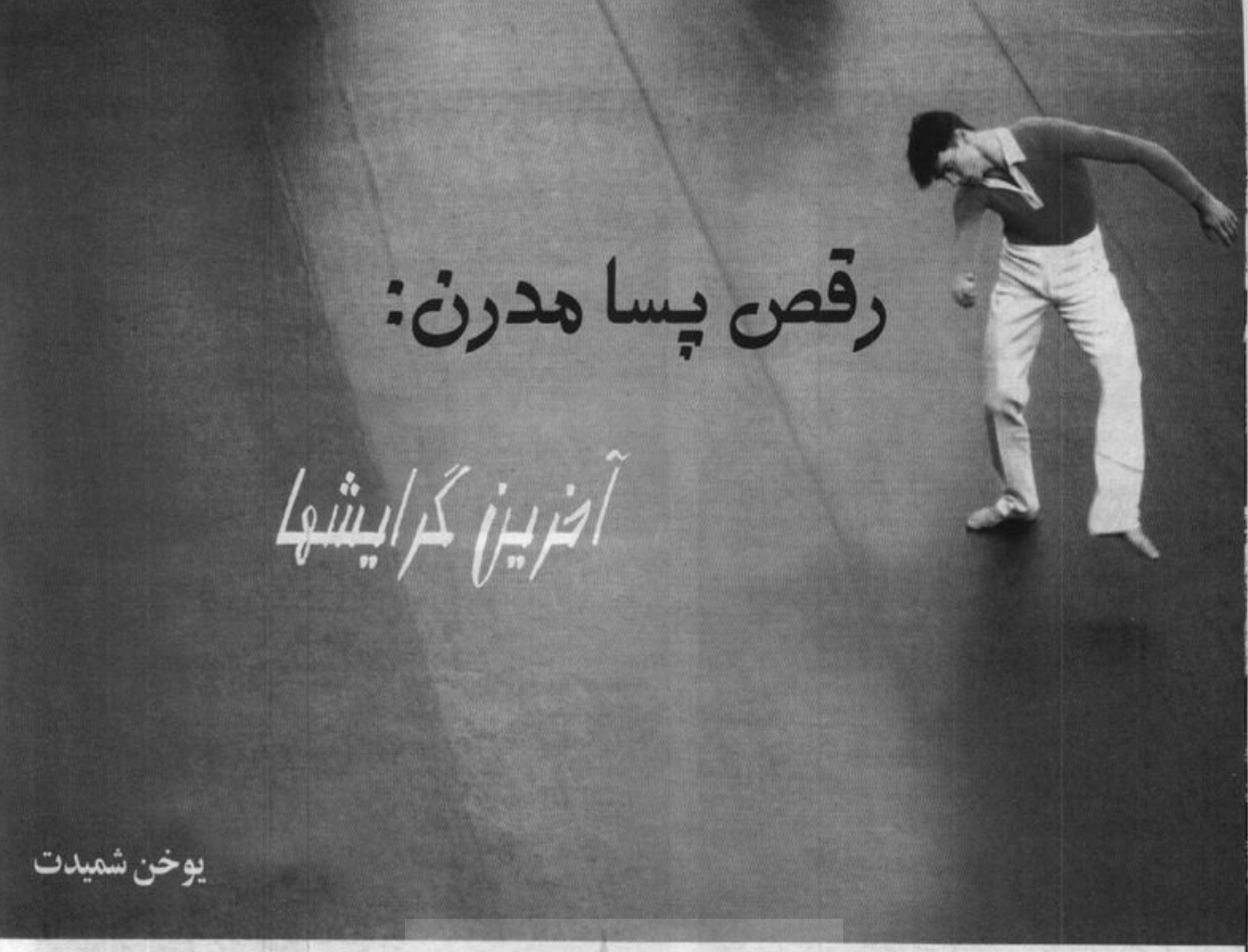


رقص پسا مدرن:

آخرین گرایشها

یوخن شمیدت

Five Stone Wind
(*پنج باد سنگی*، ۱۹۸۸) اثر
مرس کانینگهام طراح رقص آمریکایی.

یوخن شمیدت، نویسنده و
روزنامه نگار آلمانی است که مدیریت
هنری جشنوارهٔ بین‌المللی رقص رینلند
- وستفالی شمالی را بر عهده دارد.
او مؤلف کتاب
Tanztheater in Deutschland
(رقص نمایشی در آلمان، ۱۹۹۲)
سازنده فیلم مستندی
درباره پینابوش است.

به دشواری می‌توان از اصطلاح رقص «پسا مدرن» تعریفی ارائه داد. هر چند اصطلاح «رقص مدرن» نیز مورد پذیرش و خوشایند همه نبود. کسانی همچون مارتا گراهام این اصطلاح را هرگز در مورد هنر خود نپذیرفتند، اما دست کم می‌دانیم که اصطلاح «رقص مدرن» تقریباً گویای شکلی از هنر رقص نمایشی است که در ابتدای سدهٔ بیستم و با گسست از رقص و بالهٔ کلاسیک شکل گرفت.

اصطلاح «رقص پسا مدرن» که در اواخر دههٔ هفتاد در محافل‌های رقص آمریکا پا گرفت هنوز هم برای بسیاری از مردم اصطلاحی ناآشنا است. به نظر من، بهترین تعریف از این اصطلاح تعریفی است که چند سال پیش الوین آیلی، استاد هنر رقص، در یک کنفرانس مطبوعاتی بیان کرد: «رقص پسا مدرن چیست؟ رقص پسا مدرن خیلی ساده، رقص پس از مِرْس کانینگهام است.» این تعریف بیانگر گسستی تاریخی است که موضعگیری نه تنها یک نسل بلکه چند نسل از استادان هنر رقص را بازتاب می‌دهد. این استادان چه با ادامهٔ کار کانینگهام و چه با مخالفت با سبک و زیبایی‌شناسی او، موضع خود را در مورد رابطه شان با این نابغه رقص آمریکایی نیمه دوم سدهٔ حاضر مشخص کردند.

بدیهی است که این تعیین موضوع در مورد رابطه با کانینگهام برای آمریکاییها معنا دارد اما احتمالاً برای اروپاییها بی معنا است، زیرا گر چه مرس کانینگهام از دههٔ شصت بدین سو تأثیر بسزایی در فرانسه به جا گذاشت و زیبایی‌شناسی بسیاری از استادان هنر رقص ملهم از او بود اما از پانزده سال پیش بدین سو، چه در فرانسه و چه در سایر کشورهای اروپایی، پینابوش، استاد آلمانی هنر رقص تأثیر بیشتری گذارده است.

شکلها و گرایشهای نوین فراوان

البته پینابوش نیز خود تحت تاثیر گرایشهای خارجی بود، چون او در مدرسهٔ اِسن و نیز مدرسه موسیقی جولیارد نیویورک تعلیم دیده بود. اما نمی‌توان گرایش پسا مدرن در رقص را صرفاً به سبک «تئاتر رقصی» محدود کرد، سبکی که پینابوش در دههٔ هفتاد پایه گذارد و از آن پس در سراسر جهان مورد تقلید قرار گرفت.

در واقع، رقص معاصر از زیبایی‌شناسی و سبکی واحد برخوردار نیست بلکه بنایی است بسیار مرکب و پیچیده که اتاقهای بسیار آن به شیوه هایی کاملاً متفاوت آرایش شده است. از همین رو نمی‌توان نه به مکتب آمریکایی رقص پسامدرن با نوکلاسیک گرایی کمرنگ کارول آرمیتاژ یا ساده گرایی تریشا براون در قدمهای نخستین اش محدود شد و نه به تئاتر - رقص اروپایی تحت تأثیر مکتب پینا بوش که در فرانسه، آلمان، بلژیک و اسپانیا سبکها و شکلهای بسیار متفاوتی به خود گرفته است.

در کنار این دو مکتب بزرگ می‌توان از گرایشهای بسیار دیگری نیز در رقص معاصر نام برد. مثلاً، رقص بوتو در ژاپن و استادانی نظیر سابورو تِشی گاوارا که کوشیدند یارا از رقص بوتو نیز فراتر گذارند. همچنین

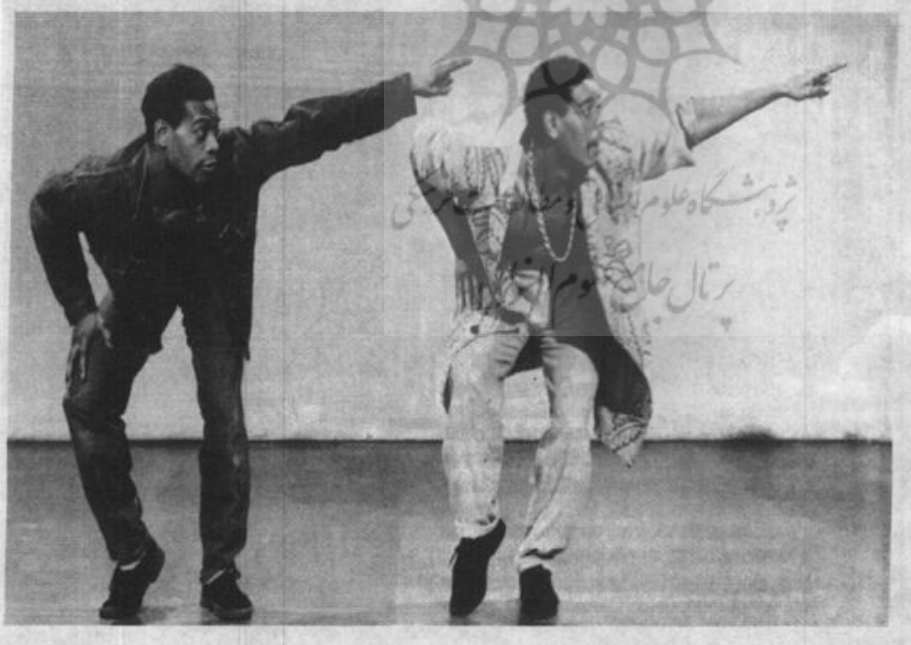
حرکتهای نه چندان جسورانه اما ثمربخش و پرشور فرهنگهای غیر غربی در رقص مدرن: لین هوامین در تایوان که به شیوه‌ای کیمیاگرانه سنت چینی را با تکنیکهای رقص غربی درآمیخت؛ شاندرالکا در مَدْرس که از رقص کلاسیک هندی اسطوره زدایی کرد؛ شوبانا جیاسینگ در لندن که به شیوه‌ای انقلابی رقص هندی بهاراتاناتیام را با موسیقی غربی درآمیخت؛ گروه اِین از بورکینافاسو که اقتباس و اجرای جدید از رقص آفریقایی ارائه داد؛ گروه بومی و جزیره‌ای رقص تئاتری و نیز گروه بانگارا در سیدنی استرالیا که رقصهای بومی و سنتی استرالیا را به روی موضوعهای امروزی گشود.

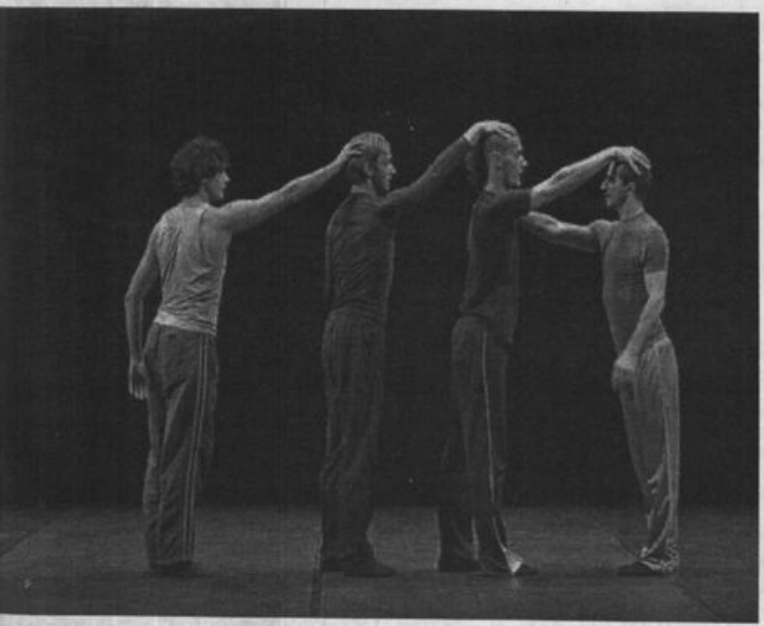
رقص روی چمن، خاک، آب

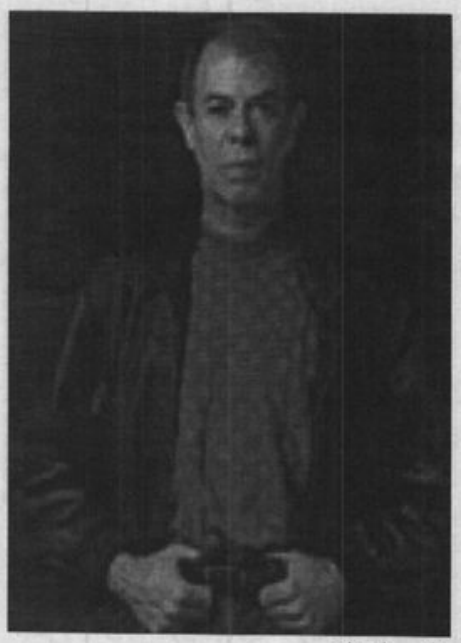
رقص معاصر از چنان جنبه‌های گوناگونی برخوردار است که اصطلاح رقص پسا مدرن نمی‌تواند تمامی این جنبه‌ها را نشان دهد. به علاوه، غنا و گوناگونی رقص معاصر چنان است که روند تحول آیندهٔ آن قابل پیش بینی نیست. حتی هنگامی که گرایشهای باب روز عرصه را ترک می‌کنند و سیر تحول را دنبال نمی‌کنند، باز این امکان وجود دارد که هرگز از میان نروند.

در هر حال، شیوه‌های به دست آمده در عرصهٔ رقص که دستاورد دو استاد برجستهٔ معاصر یعنی مرس کانینگهام و پینابوش اند از تجربه هایی ماندگارند که آیندهٔ رقص را رقم خواهند زد. کانینگهام چشم انداز تک بعدی را به کناری نهاد و چشم اندازی باز و فضایی را جایگزین آن کرد، چشم اندازی که می‌توان آن را با دیدگاه فیزیک مدرن از جهان مقایسه کرد. پینا بوش نیز هر حرکت و بیان انسانی را، هر قدر هم پیش پا افتاده و روزمره (مانند گفتار یا آواز)، به خدمت رقص گرفت و از اجرای رقص مطابق معمول و سنت روی سطح چوبی دست کشید و از سطوح طبیعی همچون چمن، خاک و حتی آب استفاده کرد.

بنابراین انتظار می‌رود که در آینده نمایشهای رقص بیش از پیش صحنه‌های بسته و محصور سنتی را ترک کند و به صحنه‌های باز روی آورد؛ صحنه هایی که در آنها، گفتار و آواز مکملی برای معنای حرکت باشد چه حرکت به تنهایی برای بیان کافی نیست؛ صحنه هایی که در آنها، کار دیگر به یک رمز رقصی واحد (مانند سبک مارتا گراهام یا تکنیک خوزه لیمون) محدود نمی‌شود؛ صحنه هایی که در آنها، دیگر حکمفرمایی و تسلط حرکتهای رقص کلاسیک ضروری نیست. اینکه آیا بالهٔ آبی (در استخرهای شنا) یا بالهٔ هوایی (روی دیوارهای عمودی که رقصنده از آن بالا می‌رود و سپس به

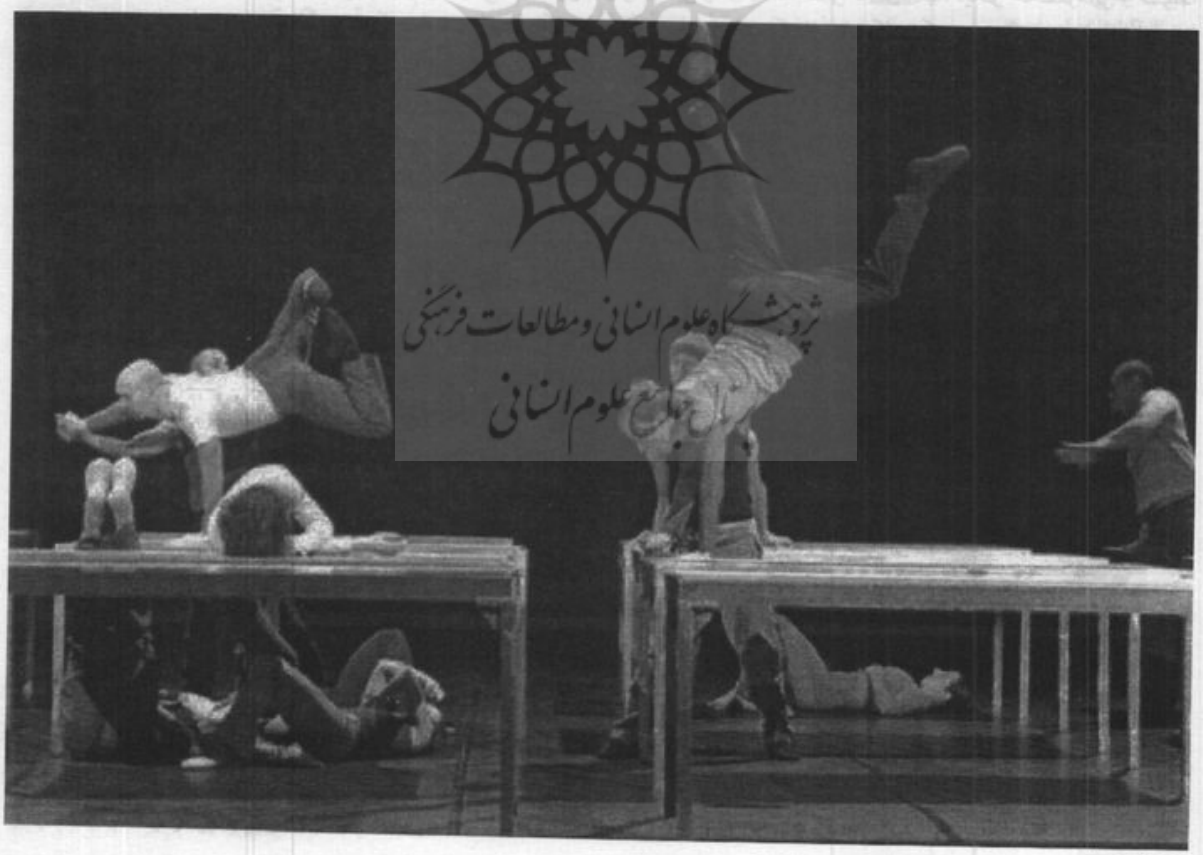






هانس فان مانن

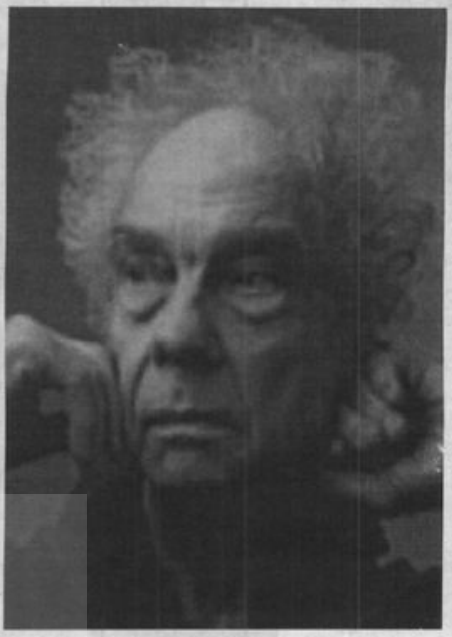
پایین‌می‌سُرد) صرفاً یک رویداد زودگذر زیبایی شناختی است یا نشانهٔ یک تحول نبوغ‌آمیز هنری، چندان اهمیت ندارد. نکتهٔ مهم آن است که این گونه باله‌ها موجودند و همگی امکان آن را دارند که در آینده رشد کنند و توسعه یابند. ممکن است آمیزش رقص معاصر اروپایی با شیوه‌های سنتی و غیر غربی رقص این احساس را برانگیزد که سبک غربی از رهگذر نوعی استعمار نوین فرهنگی، بر فرهنگهای غیر غربی تأثیر فزاینده می‌گذارد. گر چه این احساس چندان هم بیراه نیست، اما نباید از یاد برد که این تأثیرها متقابل‌اند و رقص‌های غیر غربی نیز به طور روزافزون در اروپا رواج می‌گیرند. امروز، با آمدن مهاجرانی از قارهٔ آفریقا و آسیا به غرب، اجرای رقص‌های سنتی آفریقا و آسیا در غرب بسیار سهل و رایج شده است و یک اروپایی ساکن پاریس یا لندن یا یک آمریکایی ساکن نیویورک یا لس آنجلس برای دیدن نمایش اصیل رقص آفریقایی یا آسیایی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

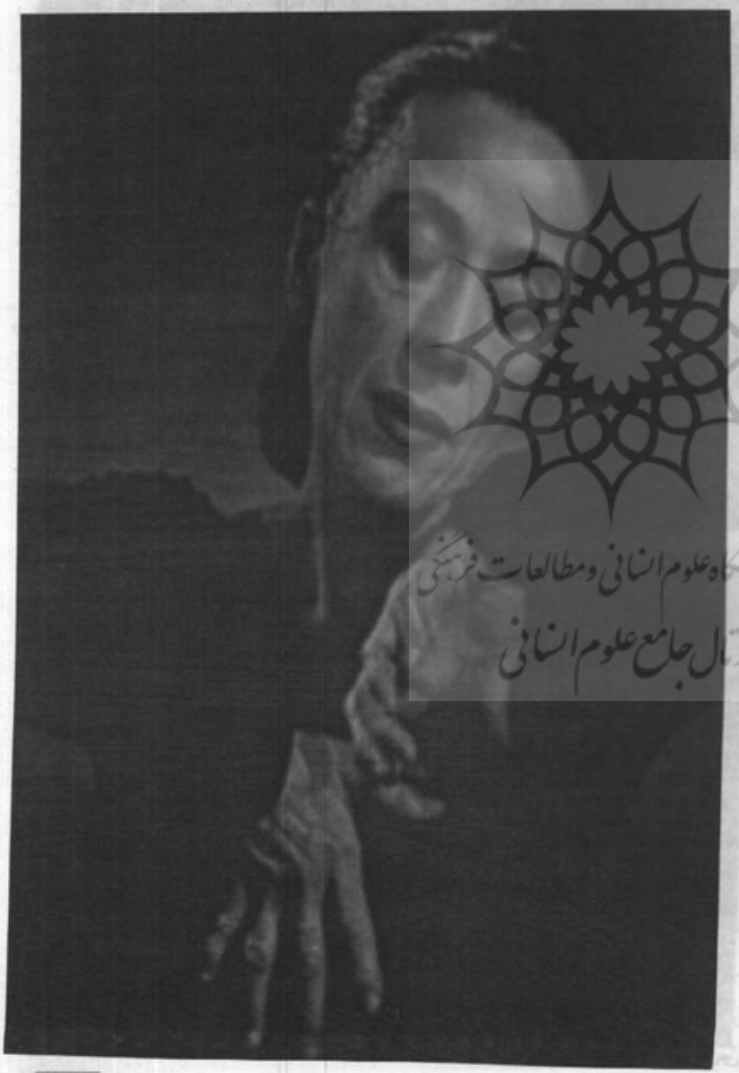
پینابوش

ژرژ بالا نشین



مرس کانینگهام

مارتاگراهام



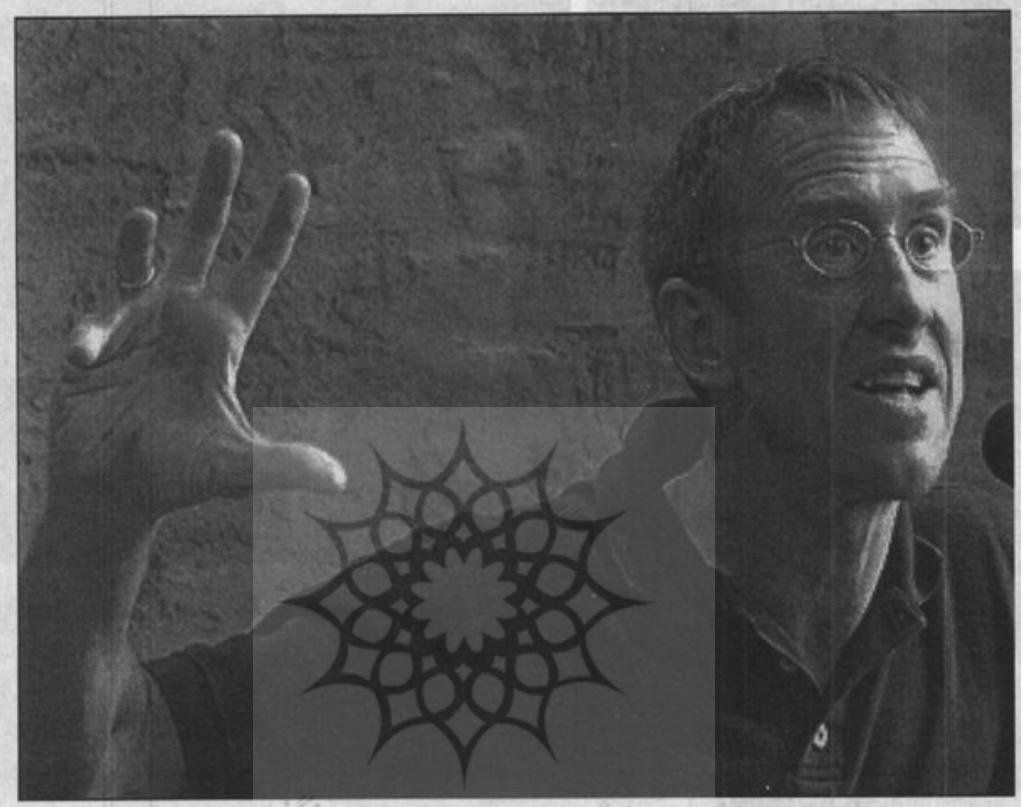
دیگر نیازی به‌مسافرت به این دو قاره ندارد.

هم اینک رقصنده‌های حرفه‌ای غرب بیش از پیش روی فرهنگهای سنتی و غیر اروپایی مطالعه می‌کنند تا مکمل یا حتی جایگزینی برای تکنیکهای غربی بیابند و بدیهی است که این کار بر نمایشهای آنان تاثیر می‌گذارد. بسیاری از گروههای غربی از رقص ژاپنی بوتو تأثیر گرفته‌اند. به علاوه، برای تسلط بر ظرافتها و رمزهای رقص بهاراتا ناتینام یا رقص کاتاک دیگر ضروری نیست که حتماً در مدرس یا جیپور به دنیا آمد. چنین تأثیرهایی دستاوردی جز غنای هنر رقص ندارد. بدین ترتیب، جامعه چندفرهنگی پایتختها و شهرهای بزرگ غربی سبک خاص رقص خود را توسعه می‌دهند و این فضا دیگر فضایی صرفاً غربی نیست بلکه فضایی است که همگان از آن بهره‌مند خواهند شد. اما از این همه نباید نتیجه گرفت که رقص و بالهٔ کلاسیک دیگر تاثیر و نفوذ خود را از دست داده است. پس از آشتی رقص مدرن با رقص کلاسیک در بالهٔ ***اپیزودها*** که توسط مارتا گراهام و ژرژ بالانشین به طور مشترک و در سال ۱۹۵۹ به روی صحنه آمد، این دو برداشت بزرگ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

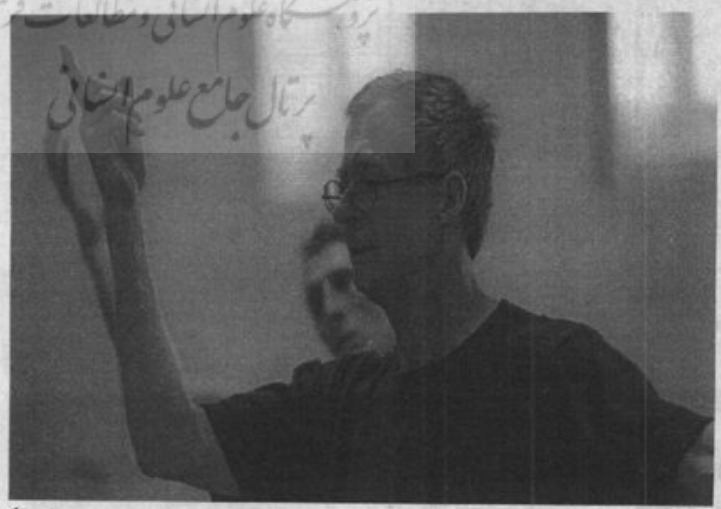
پیری کیلیان

غربی از هنر رقص هر روز بیشتر از پیش به یکدیگر نزدیک می‌شوند. از همین رو تعیین این نکته اغلب دشوار است که هنر رقص استادانی همچون ماتس اِک (سوئد)، پیری کیلیان (چک)، ویلیام فورسایت (آمریکا) یا هانس فان مانن (هلند) به کدام یک از این دو ژانر تعلق دارد. در هر حال، اهمیتی ندارد که آثاری همچون ***دابل یو*** *(Double you)*، باله برای یک نفر اثر پیری کیلیان) یا ***گرس*** *(Grass)*، باله برای دو نفر اثر ماتس اِک) از کدام نوع است، بلکه کیفیت درونی این آثار مهم است، آثاری که بر دیگر آفرینشهای آزاد و پیشگام رقص تأثیر گذاشته است.



ویلیام فورسایت

با این حال، یک چیز کاملاً روشن است و آن اینکه در هنر رقص نیز همانند نقاشی دیگر روزگار گرایش به هر چه تهی‌تر کردن شکل و قالب از محتوا سپری شده است. به علاوه هر چند ساده گرایی زمانی برای تبیین اساس هنر رقص ضروری بود، اما اینک روزگار ساده گرایی نیز سپری شده است. اکنون گرایش عمومی در ژاپن، آمریکا، آلمان و فرانسه بازگشت به حرکت بیشتر (تمامی شکلهای حرکت در متنوع‌ترین دکورها و پسزمینه‌ها) است. اگر هنوز می‌خواهیم رقص را به نمایش گذاریم باید بپذیریم که رقص همچنان رقص بماند، به عبارت دیگر ایستا و بی حرکت نباشد حتی اگر این کار پیش افتاده و مبتذل به نظر آید. ■



ماتس اک

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی