

بررسی مفهوم خودانگیختگی در رقص مارتا گراهام با تکیه بر نظریات آنتونن آرتو^۱

بهاره هاشمی علمیه^۲

غزل اسکندر نژاد^۳

فرداد صفاخو^۴

چکیده

از مارتا گراهام می‌توان به‌عنوان یکی از پایه‌گذاران رقص مدرن یاد کرد. او از باله کلاسیک فاصله گرفت، رقص مدرن را به‌عنوان انقلابی علیه آن صورت‌بندی کرد و همچنین با خلق زبانی نوین از حرکات، عواطف ژرف انسانی را به‌نمایش گذاشت. گراهام شیوه‌اش را به‌گونه‌ای طراحی کرد که بدن رقصندگان را بیانگر و نمایشی‌تر جلوه دهد و همچنین با کمک گرفتن از عبارات شاعرانه دست به خلق تصاویر بصری زد. او ایده‌هایش را از حرکات حیوانات، سفرهایش به شرق، مطالعات بسیار در حوزه موسیقی، فلسفه، روانشناسی و اسطوره‌های یونانی وام می‌گرفت. گراهام در پی آن بود که از مسیر رقص به‌ضمیر انسان راهی بگشاید. پیش از شکل‌گیری ایده‌های گراهام، آنتونن آرتو ایده طاعون را طرح‌ریزی کرده بود که با الهام از رقص بالی، کلیدواژه خودانگیختگی را پیشنهاد می‌کرد. مفهوم خودانگیختگی به‌رویدادی آنی در اجرا اشاره دارد. یعنی بازیگر در لحظه و به‌صورت آنی به هر چیز واکنش نشان می‌دهد به‌شکلی که گویی اولین رویارویی او با رویداد است. آرتو ریشه این در لحظه بودن و آنی واکنش نشان دادن را در ضمیر ناخودآگاه انسان جستجو می‌کرد و در صدد آن بود تا با حمله به حواس تماشاگر به ناخودآگاه او دسترسی یابد و مخاطب را با خود حقیقی‌اش مواجه کند تا بتواند به کاتارسیس مطلوب نظرش برسد. به‌نظر می‌رسد آرتو بازیگری را یک

ساحت شهودی و غریزی قلمداد کرده‌است. در این پژوهش با بررسی دیدگاه آرتو و با تمرکز بر مفهوم خودانگیختگی او، به زمینه‌های شکل‌گیری رقص گراهام، ویژگی‌ها، تکنیک‌ها و الهامات رقص او پرداخته شده است. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهند که میان ایده‌های رقص مدرن و مسئله خودانگیختگی بازیگر، شباهت‌هایی وجود دارد. در همین راستا اثری از گراهام با نام سوگواری را با تمرکز بر ایده خودانگیختگی آرتو بررسی کرده‌ایم. به نظر می‌رسد می‌توان چنین گفت که اجراهای گراهام خودانگیخته و آنی هستند و او در تلاش است تا با زبان بدن، مفاهیم را به مخاطب انتقال داده و از طریق غلیان احساسات به ضمیر ناخودآگاه آن‌ها راه یابد. روش این پژوهش توصیفی - تحلیلی و شیوه جمع‌آوری داده‌ها کتابخانه‌ای است.

●● کلیدواژه‌ها

مارتا گراهام، رقص مدرن، آنتونن آرتو، خودانگیختگی.

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول، تحت همین عنوان است.
۲. کارشناسی ارشد بازیگری، پردیس فارابی، دانشگاه هنر، تهران.
۳. استادیار، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران.
۴. کارشناس ارشد کارگردانی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران. پست الکترونیک: E-mail:fardadsafa@yahoo.com

●●● مقدمه

مارتا گراهام را می‌توان به عنوان یکی از تاثیرگذارترین رقصندگان رقص مدرن در قرن بیستم خواند. او در ۱۱ مه ۱۹۸۴ در النی پنسیلوانیا متولد شد. به او لقب مادر رقص مدرن را دادند. او از اصطلاح رقص مدرن بیزار بود و همواره ترجیح می‌داد از اصطلاح رقص معاصر استفاده شود زیرا معتقد بود مفهوم مدرن مدام در حال تغییر است و نمی‌توان آن را به چیزی ثابت اطلاق کرد. او بر این باور بود که در تمایز رقص مدرن و باله، حرکت عنصر اساسی رفتار آدمی را شکل می‌دهد و از یک حالت احساسی مایه می‌گیرد. رقص مدرن در تلاش است تا از طریق حرکات آن چه را که کلمات از بیان آن عاجزند انتقال دهد. او می‌گوید هر حرکت قابل‌تصوری در رقص مطلوب خواهد بود مشروط بر آنکه با اندیشه‌ای همراه باشد که موضوع آن است. همانطور که می‌دانیم رقص مدرن در تضاد با رقص کلاسیک (باله) است و آن قواعد و اصول رقص کلاسیک را پذیرا نیست و اغلب برداشت دیگری از رقص نگاه دارد. رقص مدرن در تلاش است تا قواعد خودش را معرفی کند. از سوی دیگر می‌توان از آنتونین آرتو به‌عنوان یکی از کارگردانان مهم قرن بیستم در فرانسه یاد کرد. دیدگاه آرتو در حوزه بازیگری، دیدگاه منحصر به فردی است که با مفاهیمی چون «طاعون» و «شقاوت» تعریف می‌شود. او همچنین در فصل مربوط به تئاتر بالی در کتاب تئاتر و همزادش مفهوم دیگری را مطرح می‌کند که در ارتباط با

کار رقصندگان بالی در اندونزی شکل می‌گیرد. آرتو برای شرح کار این رقصندگان در کنار تعاریف دیگر از واژه یا مفهوم خودانگیختگی استفاده می‌کند. البته مفهوم طاعون به نوعی دیگر اشاره به مسئله خودانگیختگی در بازیگر دارد. خودانگیختگی به مفهوم یک ناخودآگاهی و در لحظه بودن برای اجرای حرکات است. گویی بازیگر در لحظه و در زمان دارد رفتار و یا حرکتی را به نمایش می‌گذارد. آرتو بر این باور است که خودانگیختگی حرکت یا عملی از پیش تعیین شده نیست. اگر چه می‌دانیم بازیگر همواره برای رفتار خود روی صحنه برنامه‌ای در نظر دارد. این تفسیر آرتو از رقص بالی در واقع مفهوم خودانگیختگی را به نمایش می‌گذارد. در این پژوهش هدف بر آن است که مارتا گراهام به عنوان یک رقصنده مدرن با نگاهی عمیق‌تر معرفی شود و نیز الگویی برای خوانش و تحلیل رفتار او در رقص پیشنهاد شود. نگارندگان در این پژوهش معتقدند مفهوم خودانگیختگی آرتو می‌تواند الگویی برای خوانش رقص مارتا گراهام باشد.

●●● مفهوم خودانگیختگی در دیدگاه آرتو

«آرتو معتقد است صحنه تئاتر مکانی فیزیکی و ملموس است و باید زبان ملموس خود را دارا باشد و این زبان ملموس که مخصوص بیان حواس و مستقل از کلام است در صورتی ماهیت واقعی تئاتر را به خود می‌گیرد که افکاری را که در صدد بیان آن است در قالب زبان ملفوظ

نگنجانند و از آن فراتر رود» (آرتو، ۱۳۸۳، ۵۶).

آرتو طرحی را ارائه داد که در آن ایده مرکزی «طغیان علیه دیکتاتوری کلمات» بود. «ایده معروف آرتو در مورد درهم شکستن زبان برای لمس زندگی نشان می‌دهد که از نظر او برای درک عمیق وضعیت بشر باید از قلمرو دستور زبان و واژگان گذر کرد» (میتز، شومیت، شفتسووا، ۱۳۹۵، ۷۹). او بر آن بود تا بتواند از ژست‌ها و حالت‌ها یک زبان تصویری مناسبی ارائه دهد تا از طریق بدن، مستقیم به ضمیر ناخودآگاه آدمی تسلط یابد و بر این باور بود که اگر به جای زبان می‌توانست از طلسم و یا هیروگلیف‌های^۲ متحرک استفاده کند می‌توانست قابلیت‌های بی‌پایان تئاتر را برای رسیدن به مسائل متعالی عینیت بخشد. آنتونن آرتو در پی دستیابی به زبانی بصری و تحت تاثیر تئاتر بالی کلیدواژه «خودانگیختگی» را بیان می‌کند. شاید بیراهه نباشد که این کلیدواژه او را ملهم از مکتب رومانتیسیسم هم دانست؛ چیزی که در گستره ناخودآگاه و فضایی شهودی رخ می‌دهد بدون هیچ طرح و یا برنامه قبلی. ارسطو در مورد مفهوم خودانگیختگی اینگونه بیان می‌کند:

«اعمال هنگامی که از روی اجبار باشند و یا از غفلت اشخاص ناشی شوند، غیر ارادی نامیده می‌شوند. عملی که با غفلت انجام شود از نظر ارسطو به هیچ وجه اختیاری نیست. عمل اجباری (sotueluob) آن است که علتش در بیرون از عامل وجود دارد و عامل، مشارکتی در آن عمل ندارند و صرفاً منفعل است. در هر صورت،

اعمال در صورتی خودانگیخته هستند که منشأ فعالیت اعضای بدن، به کارگیری عملی باشد که در عامل است. وقتی منشأ یک عمل در خودش باشد در توانایی خودش است که کاری را انجام دهد یا انجام ندهد، اما در هر صورت حتی اگر این اصل عمل در عامل باشد و به وسیله عقل هدایت نشود، نمی‌توان گفت که ذاتی است و در نتیجه عمل عرضی (اتفاقی) است. لازم به ذکر است که ارسطو خودانگیخته را با اختیاری یکسان نمی‌دانند، چرا که از نظر او کودکان و حیوانات تا حدی عملشان خودانگیخته است، اما اختیاری نیست. چون آنها مطابق تمایل و شهوتشان عمل می‌کنند. خودانگیختگی از کلمه لاتین (saitienatnops) گرفته شده که به عمل آزاد یا خودانگیخته اشاره دارد و معادل یونانی آن (noisuoke) است. این کلمه نخستین بار در قطعات از آثار دموکریتوس آمده است: جایی که خودانگیختگی به صورت اعمال ساده‌ای که از تأمل (تفکر) حاصل نشده‌اند، تعریف شده است. افلاطون در کراتیلوس، خودانگیخته را زمینه‌ای برای انگیزشی که مطابق با اراده باشد، تعریف می‌کند. در سوفیست آن را به صورت نیروی حیاتی که هستی می‌بخشد، مطرح می‌کند. در مفهوم لاتین خودانگیخته همچنین با کلمه یونانی خودآیین (sotamotua) به یک معنا به کار رفته است. خودآیین، به معنای چیزی که جنبش ذاتی و درونی دارد، در حالی که (soisuoke) عملی است که مداخله یک عامل را پیش فرض می‌گیرد» (معین، ۱۳۹۵، ۳). «طبق همین گفته‌ها اگر

آزادی به خودانگیختگی، وابسته و خودانگیختگی بر مبانی حالات درونی عامل (Inega) استوار باشد، عامل برای بهتر شدن یا بدتر شدن مطابق حالت های درونی عمل می کند» (معین، ۱۳۹۵، ۴).

آنتونن آرتو همچنین ایده ای با عنوان طاعون مطرح می کند. در وهله نخست طاعون خودآگاه انسان را مورد حمله قرار می دهد و او را تا مرز جنون و شیدایی پیش می برد. او بر این باور است که تئاتر همانند انگاره طاعون تماشاگر را هم دچار خودش می کند و او را بر آن می دارد تا چرک و تعفن وجود خویش را به بیرون بریزد. طبق نظریات آرتو او بازیگر را به مثابه فرد طاعون زده ای می بیند که ناقل بیماری است و این میراث را برای تماشاگرانش به ارث می گذارد تماشاگران پس از دریافت این بیماری در پروسه ی پرآشوب و بی نظم، قرار می گیرند که در نهایت امر از این ورطه، درمان شده خارج می شوند. آرتو بر این باور بود که برای شفای یک بیمار او را وامی دارند تا رفتار ظاهری حالتی را به خود بگیرد که می خواهیم به او بازگردانیم. (کیا، ۱۳۸۹، ۶۱).

آتشی که طاعون برپا می کند کاملاً خودانگیخته است و به مثابه یک تسویه حساب درونی و نوعی پاکسازی به حساب می آید. به نظر می رسد خودانگیختگی هم همچون طاعون آن تصاویری که در بطن خیال و یا ضمیر ناخودآگاه ماست و سالهاست به خواب فرو رفته اند به صورتی خودجوش با تکیه بر حرکت بدنی به صورت آنی به منصفه ظهور می رساند و خودانگیختگی همچون

طاعون نقابها را پس می زند تا واقعیت درونی را افشا کند تا تطهیر شوند.

آرتو تمامی قواعد و چارچوب های سنت تئاتر غربی را به کلی مردود می دانست. برای او مفهوم مدینه فاضله در تئاتر همان تئاتر شرق بود و او تئاتر بالی را توصیه کرد. تئاتری که سراسر، آمیزه زیبایی از رقص، موسیقی، پانتومیم، اصوات و تقلید از عوامل طبیعی است. حاصل این عناصر رسیدن به یک آرامش روحی بود و این همان چیزی بود که انسان های نخستین به وسیله مراسم آیینی بدان دست پیدا می کردند. او بر این باور بود که انسان مدرن امروزی برای رسیدن به آن آرامش از طریق تئاتر نیازمند رجعت به مراسم آیینی است و مهد این مراسم را تئاتر شرق می دانست. تئاتر بالی سراسر بدعت و مضمون آن مبهم، انتزاعی و عام است. فراوانی صحنه های شگفت انگیز که در اثر کاربرد نوینی از اصوات و حرکات، نوعی اندیشه مابعدالطبیعی به ذهن القا می کند و یک زبان جدیدی بر پایه نشانه ها طرح ریزی کرده است. (آرتو، ۱۳۸۳، ۸۸). این صداهای زیر و بم، آوایی که از حلق ها به بیرون سرک می کشند، لرزش ها، زوزه ها و صدای پاشنه هایی که با توازن بر کف زمین کوفته می شوند با ضرباهنگ خاص خود تمامی اینها دنبال راهی برای ورود به ضمیر ناخودآگاه آدمی اند. این انقباض های حساب شده تمامی این شگردها که گویا دارای حالت روانشناختی خودانگیخته اند بر پایه نوعی معماری معنوی استوارند. تئاتر بالی تمام حواس ها را پاسخگو است. (آرتو، ۱۳۸۳، ۸۹).

••• تأثیر گذاری رومانتیسیسم بر آرتو

به نظر می‌رسد آرتو تحت تأثیر مکتب رومانتیسیسم بوده است. رومانتیسیسم در اواخر قرن هجدهم، در اروپا ظاهر شد. رومانتیسیسم، جنبشی در مقابل کلاسیسیسم بود. آنان احساسات را ارجح‌تر از عقل می‌دانستند و به شاعرانگی هر چه تمام‌تر خیال پردازی می‌کردند. رومانتیسیسم برخلاف کلاسیسیسم که اکثراً ایده‌آلیست بودند و فقط به بیان زیبایی‌ها می‌پرداختند، هنرمندان رومانتیک بر آن بودند، تا علاوه بر بیان زیبایی در کنار آن زشتی‌ها را هم به تصویر بکشند. مکتب رومانتیسیسم رنج را لذت‌بخش می‌داند و بر این باور است که چیزی بدون رنج آفریده نمی‌شود، اما رویا هم که خودجوش‌ترین آفرینش‌های ماست، پیش از اینکه بهشت باشد رنج است. زیرا زندگی از مرگ تغذیه می‌شود. (سیدحسینی، ۱۳۹۴، ۲۰۱). می‌توان این‌گونه استنباط کرد که هنرمندان مکتب رومانتیسیسم تحت تأثیر مفهوم رنج هستند و آرتو نیز تحت تأثیر این مکتب، بر این باور بود که هنرپیشه باید مانند مسیح، زجر بکشد و از طریق ریاضت بدن دست یابد. این ایده از هنرمندان رومانتیک نشأت می‌گیرد. اندیشه‌های دور از ذهن و احساسات موهوم حال رومانتیسیسم، مظهر اصالت کمال و خودانگیختگی شده بود. پدیده هنری راهگشا که اعمال روح بشری را می‌کاوید و عرصه‌هایی را که منطق و عقل بدان راهی نداشت به طریق صمیمی و سراسر تجربه می‌کرد. (هیث، بورهام، ۱۳۸۳، ۷). در مفهوم رنج در قاموس مسیحیت این‌گونه باید

گفت: انسان با رنج خویش اطاعت و تسلیم را یاد می‌گیرد، با اطاعت و تسلیم به ایمان می‌رسد و با ایمان در ابدیت پای می‌نهد. اطاعت از رنج جدا نیست، ایمان بی اطاعت حاصل نمی‌شود و ابدیت جدای از ایمان نیست. تسلیم با رنج معنا پیدا می‌کند؛ ایمان در تسلیم ایمان می‌شود و ابدیت در ایمان ابدیت می‌شود. (نصرتی، ۱۳۸۵، ۷). برای آرتو رومانتیسیسم چیزی نهفته در ناخودآگاه آدمی است که جنبه مهم‌تری از هستی انسانی را در بردارد. او بر این باور بود که اگر تجربه مناسب تئاتری در اختیار انسان قرار داشت خود را از دست وحشیگری‌ها نجات می‌داد. او به دنبال یک انقلاب درونی بود و سیر اندیشه را از درون به بیرون می‌دانست. با این تفاسیر می‌توان استنباط کرد که رومانتیسیسم خارج از قواعد و قانون‌های کلاسیک، به شدت شهودی است.

••• مارتا گراهام، زندگی، آثار و ایده‌هایش

مارتا رقص را به عنوان یک اکتشاف و جشنی در بزرگداشت زندگی می‌دانست و از رقصندگان با نام الهه‌گان آکروبات^۳ یاد می‌کرد. (Freedman, 1998, 11). او شیوه و تکنیک‌های خاص خودش را داشت و در اندیشه به خدمت گرفتن بدن برای انتقال مفاهیم‌اش بود. از این رو بدن برای او ابزار تعریف می‌شود. او یک زبان انقلابی و جدید خلق کرد و استعداد فوق‌العاده‌ای برای برقراری ارتباط بین حرکات و احساسات داشت. گراهام خالق ۱۸۱ رقص است

و بیش از ۷۰ سال رقصید و آموزش داد. سرانجام در ۱ آوریل ۱۹۹۱ در حالی که چند هفته از تولد ۷۹ سالگی اش می‌گذشت در نیویورک جهان را بدرود گفت. واسیلی کاندیسکی^۴ نقاش مدرن با آثار انتزاعی‌اش منبع خوبی برای الهامات مارتا بود. گراهام یکی از پیشگامان در پوشیدن پیراهن زنانه بود. مارتا اغلب با پابلو پیکاسو^۵ و ایگور استراوینسکی^۶، هم‌تایان خود در زمینه نقاشی و موسیقی، مقایسه می‌شود. (Freedman, 1998, 142). مارتا به‌عنوان یک زن بلند پرواز در پی کشف نوع جدیدی از رقص بود. او ساعات‌های زیادی را در باغ وحش مرکزی نیویورک روی یک نیمکت مقابل شیری که در قفس بود می‌نشست و به سرعت حرکت حیوان توجه می‌کرد. مارتا در این باره می‌گوید من آنجا یاد گرفتم که چگونه قدم بردارم، اجتناب‌ناپذیر بودن بازگشت و تغییرات بدن را از شیر آموختم. (Freedman, 1998, 11). مارتا مجذوب حرکت حیوانات شده بود و از حرکات آنان الهام می‌گرفت و بعدها دست به خلاقیت می‌زد. الهام گرفتن گراهام از شرق در سال ۱۹۸۴ تا ۱۹۹۱ در یک بستر گسترده فرهنگی از آگاهی روز افزون آمریکا از شرق بود که تا اوایل قرن بیستم به چشم می‌خورد. علاقه مارتا به سبک و فلسفه شرق در توسعه تکنیک‌های او و زیبایی‌شناسی طراحی حرکاتش بسیار تاثیرگذار بود. کارل یونگ بر مارتا تاثیر عمیق گذاشت. دوره اسطوره‌ای گراهام از دهه ۱۹۴۰ با تحقیق در زمینه روانشناسی از طریق روانکاوی یونگی و حقیقت‌های غنی تفسیرهای روانکاوانه یونگ از اندیشه غربی، چینی و هندی در

مورد نمادگرایی آرکی‌تایپ‌ها، اسطوره‌ها و هنر مذهبی آغاز شد. یونگ بینش خود را از ادبیات شرق به دست آورده بود. (Helpern, 1999, 48) مارتا بر همین مبنا دست به بازتولید افسانه‌های یونانی زد. بسیاری از اجراهای او قبل از این دوره گواهی بر این بود که رقص‌های او به یک معنا مستقیماً به سمت بیرون انجام گرفتند اما، به نظر می‌رسد که مارتا با کشف آرکی‌تایپ‌ها و اسطوره‌های یونانی و متون فلسفی به تحولاتی دست پیدا می‌کند و نگاه او درونی‌تر می‌شود. (Helpern, 1999, 58) به طور منظم به جنوب غربی آمریکا و مکزیک سفر می‌کرد؛ جایی که تحت تاثیر مراسم و آداب و رسوم و جشن‌های قبیله‌ای قرار می‌گرفت. به تدریج ایده‌هایی که در دفترچه یادداشت او پر شده بودند شروع به فاش کردن الگوها و نقش‌های او کردند. با این وجود شواهد قانع‌کننده‌ای وجود دارد مبنی بر اینکه بسیاری از رقص‌های گراهام به جای یک حرکت ساده از یک انگیزه روایی الهام گرفته‌اند. (Bernstein, 2003, 17)

••• رقص مدرن^۷

رقص مدرن در برابر رقص کلاسیک و رومانتیک شکل گرفت. رقص کلاسیک از مجموعه‌ای از صورت‌ها و اشکال اختیاری^۸ و سنتی^۹ تشکیل شده است. رقص رومانتیک علیه زیبایی‌شناسی بی‌احساس این سیستم به نفع بیان آزاد تجربیات، احساسات شخصی شورش کرد و از آنجایی که این دو مکتب همچنان به فعالیت‌های خود ادامه می‌دهد در اعتراض به آنها رقص مدرن مطرح

شده است. رقص کلاسیک مجموعه واژگانی مربوط به حرکت دارد که برای اجرای کامل آن بایستی به شیوه تجویزی^{۱۰} اجرا شود. ویژگی‌های از پیش تعیین شده حرکت آن و یا تا حدی حالت‌های آن بسیار ساختگی و مصنوعی است. الزامی است که آنها با استانداردهای طراحی در فضا بدون در نظر گرفتن حالت‌های بدن و بی توجه به تجربیات انسانی تناسب و برابری داشته باشند آنها کامل‌ترین مفهوم انتزاعی^{۱۱} هستند. (Martin, 1989, 3). رقص رومانتیک شامل ژست‌های پانتومیم، قدم‌ها و حالت‌های بسیاری از باله کنونی است و پزهای آن برگرفته از موزاییک‌ها و کاشی‌کاری‌های یونانی است و هنر شرقی را شامل می‌شود. اساساً خود رقص کلاسیک^{۱۲} تحت تاثیر انقلاب رومانتیک از طریق نوآوری‌ها و خلاقیت‌های فوکین^{۱۳} در باله سلطنتی روسیه قرار گرفت. (Martin, 1989, 5) رقص مدرن در عمل تحت تاثیر آرمان‌های جنبش و حرکت رومانتیک‌ها قرار گرفت و علیه تصنع رقص باله کلاسیک عصیان کرد. در واقع تمام قواعد رقص باله کلاسیک را به چالش کشید و هدف اصلی آن بیان انگیزه‌های درونی بود اما نیاز به فرم‌ها را برای بیان ضروری می‌دانست و در واقع ارزش زیبایی شناختی فرم را بالذات و مجزا به عنوان الزام این بیان تشخیص داد و برای تحقق بخشیدن به این هدف هر چیزی را که قبلاً انجام شده بود به کنار گذاشت و دوباره از نو شروع کرد. این آغاز کشف جوهره اصلی رقص یعنی حرکت بود. با این کشف برای

اولین بار رقص یک هنر مستقل، تمام عیار و مطلق معرفی شد (Martin, 1989, 6) در ابتدا در رقص کلاسیک تمام تلاششان بر این بود که حرکات عضلانی را پنهان کنند تا اینگونه به نظر رسد که به دستور یک نیروی خارجی عمل می‌کنند؛ نیرویی که تضاد را حذف می‌کند. در گسترش رومانتیسیسم اندیشه‌های احساسی مرکز توجه قرار گرفته بودند. این مفهوم تا حد زیادی به وسیله موسیقی و یا حتی با نوعی از تمرکز شدید ذهنی بیان می‌شود (Martin, 1989, 6). رقص مدرن یک نقطه نظر است که در طول سالیان تکامل یافته و این تکامل به هیچ وجه منزوی نیست. تمامی اینها (رقصندگان باله) در صدد این هستند تا ثابت کنند حرکت و جنبش رومانتیک اهمیت خاصی نداشته است. از سوی دیگر سخت‌گیری‌ها و خشکی رقص کلاسیک را به انحطاط محکوم می‌کنند؛ این مبنایی است که ایده رقص مدرن را پایه‌ریزی کرده است. (Martin, 1989, 18). جایی که رقص کلاسیک به حرکت‌های مکانیزه و ماشینی تبدیل می‌گردد هیچ خلاقیتی صورت نمی‌پذیرد. انقلاب رومانتیک موقعیتی را ایجاد کرد تا رقص‌های فارغ از حرکات دیکته‌شده و مکانیزه طرح‌ریزی شوند. این‌گونه به نظر می‌رسد که رقص مدرن خلق شد تا نشان دهد این شکل جدید چه چیزهایی را تجربه کرده، تغییر داده و نیز چه چیزهای مبتدلی را از میان برداشته و روند شکل‌گیری هنر را وابسته به زیبایی‌شناسی متفاوتی کرده است. رقصندگان مدرن یک ساختار شکنی علیه باله

کلاسیک انجام دادند. آنها تخیلاتش را به تصویر کشیدند و با بدنی رها و آزاد درست نقطه مقابل رقص کلاسیک قرار گرفتند که در آن رقصندگان دارای بدن‌های کادر شده هستند؛ بدن‌های داخل پاسپارتو که بدنی معذب و منقبض را به نمایش می‌گذارند و هرگز از قواعد تخطی نمی‌کنند.

زنان با دامن ایستاده در رقص باله کلاسیک در بدن خود هیچ گونه اظهارات جنسی ندارند. بعد از عبور از باله کلاسیک بدن‌ها منبسط‌تر می‌شوند، رهاتر هستند و اظهارات جنسی دارند. استفاده از استعاره به پیشگامان رقص مدرن این اجازه را می‌دهد تا به این باور برسند که بدن در حال حرکت می‌تواند هماهنگی، ریتم و سایر روابط منطقی مستقل از پانتومیم روایی را انتقال دهد. (Bernstein, 2003, 21).

مارتا گراهام سخت به دنبال پیدا کردن راه خودش بود، راهی که بدن انسان را به ابزار تبدیل کند تا از این طریق بتواند همه چیز را در تجربه انسان بیان کند؛ نه فقط چیزهای زیبا که گاه چیزهای زشتی وجود دارند که باید آنها را نیز بیان کرد. (Helpern, 1999, 8) سایر نوآوری‌های رقص در اواخر قرن از ایالت متحده شکوفا شد. ایزادورا دانکن آرمان‌های دولت هلینیک^{۱۴} یونانی، هنر معماری و فلسفه را ترکیب کرد تا احترام به آزادی روح فردی را آزاد کند و بدن خود را از لباس‌های تنگ و کرس‌ت برهاند. او به خلق دوباره حرکات دست زد و گاهی اوقات اجراهایش را پابرنه انجام می‌داد. (Foulkes, 2002, 9) همین امر سبب گشت تا دیگر رقصندگان فقیر

به دلیل ناتوانی در خرید کفش باله و تمایل به رقصیدن با پاهای برهنه به سمت رقص مدرن کشیده شوند. (Foulkes, 2002, 15). برای هنرمندان مدرنیست بیان شخصی و داشتن تولید هنری که فرآیندی احساسی و اندیشمندانه داشته باشد بسیار حائز اهمیت است. به طور خاص، اساس سبک حرکت رقصندگان مدرن را ثنویت، محدودیت و آزادی نیچه^{۱۵}، آپولو^{۱۶} و دیونیزوس تشکیل می‌داد. (Foulkes, 2002, 17) این‌گونه به نظر می‌رسد که در رقص باله کلاسیک هیچ اثری از دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی نیست و در مقابل، این سیر تحولات اجتماعی و سیاسی است که رقصندگان مدرن را به حرکت وامی‌دارد و همین امر سبب می‌گردد تا رقص انشعاباتی پیدا کند.

••• تکنیک‌های مارتا گراهام

تکنیک‌های گراهام که سنگ بنای رقص مدرن امریکایی است در سراسر جهان تدریس می‌شود و به عنوان اولین تکنیک‌های رقص مدرن مدون شده و به شدت بر مرس کانینگهام^{۱۷}، لستر هورتون^{۱۸} و پائلو تیلور^{۱۹} تاثیر گذاشته و دامنه حرکتی رقص را تغییر داده است. تکنیک گراهام مبتنی بر تقابل بین انقباض و رهاسازی است. مفهومی متکی بر چرخه تنفس که به یک نشانه از فرم‌های رقص مدرن تبدیل شده است. یکی دیگر از اصلی‌ترین تکنیک‌ها حرکت مارپیچ است که به پیچ و تاب‌های حول محور ستون فقرات می‌انجامد. در سال ۱۹۳۰ مارتا

اکتشافات زیادی به خصوص در پرش انجام داد. او می‌خواست در مقابل نیروی گرانشی زمین مقاومت کند. رقصندگان گراهام پایین کشیدن گرانش را آشکارا نشان می‌دادند و به جای رقصیدن بر روی نوک انگشتان پا، زمین را با پاهای لختشان به آغوش می‌کشیدند. رقص باله در تلاش بود تا نشان دهد که همه چیز آسان به نظر می‌رسد اما گراهام می‌خواست خود تلاش کردن را نشان بدهد. حرکت دست‌ها در باله به صورت منحنی بود و خطوط صاف و نرم در آن جریان داشت البته بسیار موزون و ظریف هم بود اما در رقص گراهام خطوط بسیار زاویه‌دار و تکه تکه شده و مملو از تنش بودند. گراهام اظهار داشت که اختلاف او هرگز با خود باله نبوده اما عمیقاً بر این باور بود که باله کلاسیک به اندازه کافی قوی نیست و درباره احساسات شدید صحبت نمی‌کند. گراهام از واقعیت اساسی زندگی یعنی عمل دم و بازدم شروع کرد و به تغییر در تنفس همواره اشاره داشت. او با رعایت تغییرات بدن و تنفس هر شخص اصول انقباض و رهایی را گسترش داد. انقباض می‌تواند بدن رقصنده را از موقعیت ایستا به موقعیتی که بر روی زمین افتاده است تغییر دهد و آن را با یک جهش پرتاب کند. با کنترل تنفس گراهام متوجه شد که می‌تواند از این طریق بالا بردن احساسات را نشان دهد. احساسات شدید می‌توانند از طریق ژست‌ها، دست‌ها و بازوها نشان داده شوند. این ساده نیست اما منشاء انقباضات شدید و با قدرت رهایی در عضلات شکم نشان داده شده

است. قلب، ریه‌ها و ستون فقرات به عنوان مراکز حیاتی انرژی رقصندگان و هر نوع احساسی هستند. گراهام مجموعه‌ای از سقوط را که یک رقصنده در زانوهای خم شده‌اش انجام می‌دهد کشف کرد. او به آرامی به سمت عقب می‌رفت سپس با حرکت مارپیچ بر سقوط غلبه می‌کرد. سقوط او مثل حل شدن بود، مثل سر خوردن. او اجازه می‌داد تا تمام بدنش به سمت پایین فرو رود. او می‌گفت این کار مثل زمانی است که شما بسیار ناراحت هستید و فکر می‌کنید که در خودتان غرق شده‌اید. بنابراین او به عنوان یک رقصنده آنچه را که در درون اتفاق افتاده بود به نمایش می‌گذاشت. (Freedman, 1998, 59).
مارتا بیشتر بر روی حرکات کششی، خم شدن و تنفس کار می‌کرد. او از قدرت ستون فقرات و لگن آگاه بود و اسم آن را درخت زندگی^{۲۰} گذاشته بود. مهمترین بخش آن حرکات مارپیچ بود که هنرجویان روی زمین پیچ می‌خوردند و باز می‌شدند. حرکات مثل چنبره زدن مار بود. آنها حرکات کششی و انعطاف پذیر را بر روی ستون فقرات انجام می‌دادند. او به عقب خم می‌شد قوس بدن او مانند مقاومت کردن در برابر شمشیری است که می‌خواهد سینه‌اش را از هم بشکافد. سقوط آرام و طولانی در بدن او شبیه به سرازیر شدن یک آبشار زیبا بود. نحوه حرکت او با روش تفکر شرقی‌ها درباره بدن قرابت نزدیکی داشت. به گفته ویلی تسائو^{۲۱} یکی از پیشگامان رقص معاصر در شهر هنگ کنگ انقباضات حرکات گراهام و تمرینات تنفس او شبیه به چی گونگ

چینی^{۲۲} است که پایه و اساس هنرهای رزمی چینی را تشکیل می‌دهد و از داخل شکم به بیرون می‌آید. تمرینات چی کونگ چینی بیشتر درونی و نسبت به انقباضات مارتا بار دراماتیک کمتری دارند. (Freedman, 1998, 123). با بالا رفتن سن مارتا و محدودیت دامنه حرکتی‌اش او حرکاتی را طراحی می‌کرد که خواستار نیروی کمتر جسمانی بودند. او در صحنه نشسته بود و یا شخصیت‌هایی از زمان‌های مختلف را به وسیله حرکات، ژست و بیان صورت خود به تصویر می‌کشید. بنابراین او از تکنیک خلاقانه فلاش‌بک^{۲۳} که در پی سال‌ها در آن پیشگام بود استفاده کرد. (Freedman, 1998, 131) مارتا در مورد حرکات مارپیچ می‌گفت حرکت را مثل مار انجام دهید، کاملاً غریزی، انگار که می‌خواهید کسی را نیش بزینید و دست از مکانیکی بودن بردارید و منعطف باشید (Helpern, 1999, 26).

••• تحلیل نمایش سوگواری

(خودانگیزی چگونه قابل شناسایی است؟)

اجرای سوگواری در سال ۱۹۳۰ در ماکسین الیوت در بروکلین نیویورک به روی صحنه رفت. این اجرا چهار دقیقه به طول انجامید و یکی از سولو^{۲۴}های فراموش‌نشده‌ی گراهام محسوب می‌شود که دنیای درونی رقصنده را به‌گونه‌ای به تصویر می‌کشد که گویی مرحله‌ای از زندگی را که آدمی در آن گرفتار آمده است نمایش می‌دهد.

در شروع نمایش زنی با پریشانی بر روی نیمکت

نشسته است. پاهایش از هم باز هستند و در کنار نیمکت قرار گرفته‌اند. بدنش از کمر رو به سمت جلو خم شده است و حجم اندوه از تکان‌های مکرر سر پیداست. این تکان‌ها از قاعده‌ای پیروی نمی‌کنند، انگار تمام آن اتفاقاتی که در ذهن اوست باعث به وجود آوردن این حرکات شده‌اند، حرکاتی که شاید تنها با آن تسلی می‌یابد و بعد موسیقی به کار اضافه می‌شود. پس از حرکات به طرفین، مارتا در نقطه‌ای به سمت پایین مکث می‌کند، دوباره به سمت بالا برمی‌گردد و باز به سمت پایین می‌آید. این بار پاهایش نیز درگیر می‌شوند و از زمین فاصله می‌گیرند؛ پاهای چسبیده به زمین اینجا برای اولین بار از زمین کنده می‌شوند اما توانایی ایستایی در آنها نیست، دوباره پاها فرود می‌آیند مارتا با چرخشی از پای دیگر کمک می‌خواهد از آنها پاهایی که همیشه همراهش بودند اما انگار، آنها به خواب رفتند مانند ضمیر ناخودآگاه انسان در منتهی‌الیه تاریکی، فرو مانده‌اند. و تصویر زنی لبریز از اندوه که حزن عجیبی بر او مستولی گشته است، نمایش داده می‌شود. تمام این حرکات بر روی یک نیمکت در مرکز صحنه رخ می‌دهد و این نیمکت به خودی خود کافی است تا تنهایی آدمی را برملا سازد و آن رنج را که از تنهایی نصیب آدمی می‌شود به یکباره فاش گردد. گویی بر نیمکت چسبیده است و نیمکت خیال رهایی از رقصنده را ندارد. به زعم نگارندگان این سطور نیمکت در این اثر به مثابه یک کاراکتر با نمایش پیش می‌رود و نماد کسانی است که نه

خود به جایی می‌رسند و نه می‌گذارند آدمی به رشد و تعالی رسد. نیمکتی که نمی‌تواند سکو باشد و پرواز را بلد نیست. مارتا در تقلا و کشمکش است، برای رهایی، برای کاهش دردی که بر جاننش افتاده است او دوباره پاها را می‌آزماید اما توان ایستایی نیست. بدنش را لباس کشبافی بلند و لوله‌ای شکل بنفش رنگی احاطه کرده است؛ از بالای سر تا مچ پاها در لباس غرق است و تنها کف دستان، صورت، کف پاها و گاهی قسمتی از بالای سرش نمایش داده می‌شود. در دوره‌های مارتا گراهام به افسانه‌های یونان روی آورد. ایده این چنین لباسی می‌تواند وام‌دار فرهنگ یونانیان باشد. زیرا زنان یونانی برای سوگواری در قبرستان تمام بدن خود را می‌پوشاندند و فقط اجازه می‌دادند که صورت، کف پاها و دستانشان دیده شود. (Savrami, 42,3013) در اثر سوگواری گراهام مراحل غم و اندوه را به‌عنوان یک احساس وابسته به شکل نمادین بیان می‌کند، با کمک لباسی که تنها صورت، دست‌ها و پاهایش را نشان می‌دهد و پیوندی است با مراسم و آئین خاکسپاری یونانیان باستان به طور کلی طراحی حرکت گراهام از بیان آرکتایپ‌ها، رنج فرد در یک مراسم سوگواری آئینی است و رفتاری که به تصویر می‌کشد مربوط به رهایی غیر مفلوظ از درد است. گراهام قصد دارد، خود را از طریق بدن پر تنش و اندوهی که با استفاده از لباس شدیدتر می‌شود، تجربه کند و به نمایش بگذارد. این لباس نشانگر وضعیت بدنی و روحی گراهام است انگار که پوست اوست و گراهام آنقدر این

پوست را کش و قوس می‌دهد تا از دست این پوسته کهنه که سرتاسر بدنش را احاطه کرده است خلاص شود. گویی سرنوشت فاجعه انگیزی علیه او باشد که سریعاً بر قامت او تاثیر موجزی از تصور را ایجاد می‌کند. در طراحی بدن به طور واضح برکشیدن در جهت مخالف تاکید دارد که با طراحی این لباس این موضوع آشکارتر است. و بعد دست‌ها اضافه می‌شوند دست‌هایی که انگار از فاجعه‌ای که اتفاق افتاده است به شدت هراسان هستند. این اجرا یک شعر است، یک شعر دشوار و پیچیده، همان شعری که آرتو در پی آن است. گراهام همه چیز را به خدمت می‌گیرد تا زبان شاعرانه خود را هرچه موجزتر همراه با زیبایی‌شناسی تئاتر با چاشنی‌های فلسفی خلق کند؛ فلسفه رنج و تنهایی انسان. او خود اندوه است، تصویری تمام قد از یک اندوه بزرگ او با درد و اندوه به درون ناخودآگاه می‌رود برای رسیدن به تعالی گویی به دنبال تطهیر شدن است. او بدنی را به خدمت گرفته که از هیچ قانونی تبعیت نمی‌کند؛ او علیه تمام سنت‌های باله و رقص‌های دیگر ساختار شکنی فاحشی می‌کند؛ او نشسته می‌رقصد. رقص او یک نمایش از شکوه اندوه، در ستایش اندوه و بزرگداشت آن است. حتی در جای خودش نقل می‌کند که اندوه احساسی باشکوه است و می‌توانم بدون شرم بر آن تسلیم شوم. او با حرکات دستانش به سمت بالا گویی آئین سوگواری را به جا می‌آورد، طبق نظریات آرتو این حرکات کاملاً خودانگیخته هستند، زیرا آیین‌ها در ذات خود امری در لحظه

است و اساساً آیین‌ها خود امری خودانگیخته‌اند. در این اجرا یک حالت از خود بیخودشدگی وجود دارد، انگار چیزی درون گراهام حلول کرده است، چیزی که می‌تواند دست به خلق این حرکات بزند. او در طلب است، در طلب رهایی از رنجی که در آن دست و پا می‌زند. این حزن آدمی را درگیر می‌کند، هیچکس با زنی که در حال اندوه و سوگواری است همذات پنداری‌اش را قطع نمی‌کند.

گراهام به عنوان آغازگر حرکت، هدف سه‌گانه‌اش را مطرح می‌کند، او ابتدا به قدرت بدن، سپس آزادی جسم و روح و در نهایت به خودانگیختگی عمل می‌پردازد و در جایی می‌گوید زمانی که رقصنده در اوج قدرت خود است، دارای دو عنصر زیبا است؛ یکی خودجوش بودن و دیگری سادگی، گراهام با استناد به خود انگیختگی، آزادی و سادگی به‌عنوان ویژگی‌های مطلوب یک رقصنده در تشخیص نظم و ترتیب به‌عنوان تنها راه رسیدن به نقش بیان می‌کند. (49, 1999, Wheeler)

با استناد به سخنان گراهام و مباحث خودانگیختگی در نظریات آنتونن آرتو سوگواری یک اثر کاملاً خودانگیخته است که به آزادی روح و جسم ادای احترام می‌کند، هم روح از دریافت این پیام‌ها آزاد است و هم جسم، بدن رهاست. حرکات، حرکاتی هستند که خود به خود به وجود می‌آیند در لحظه و آنی هستند. به نظر می‌رسد هیچ طراحی از پیش تعیین شده‌ای ندارند سادگی حرکات، طراحی صحنه و نور به

خوبی نمایان است؛ در طراحی صحنه تنها از یک نیمکت کمک گرفته شده است، در نورپردازی تنها یک نور آبی ملایم به چشم می‌خورد و در لباس هیچ برشی به چشم نمی‌آید همه چیز ساده است. او مراحل را طی می‌کند که او را از رفتار، حالات و حرکات دنیوی خارج کرده است؛ او تقدم ادراک را خواهان است، تقدم تجربه برای رقصنده و مخاطب. این رقصنده با یک هدف واحد از موسیقی، لباس، نیمکت و نورپردازی حرکت می‌کند، با هدف بیرون کشیدن گرایز اولیه، احساسات و با واکنش در مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. او با برانگیختن احساساتی مانند افسردگی و انزوا که همچنان در حافظه جمعی وجود دارد، همه را در این حزن سنگین با خود همراه می‌کند.

خشونت‌ی که در این کار است یک خشونت روانیست و به واسطه حرکات و ژست‌ها خود را به نمایش می‌گذارد. موسیقی و رقص به طور موازی از هم پیروی می‌کنند و یکدیگر را تکمیل می‌کنند. او فرآیند جادویی یک آئین را پیش فرض قرار می‌دهد، هر آئین و پیش‌فرض تحولی در شخصیت انسان به وجود می‌آورد و همین امر سبب پذیرش آئین می‌شود و قدرتی که به طور عادی در اختیار او نیست و همین امر موجب می‌شود تا او بتواند تحمل کند. نمایش او یک چشم‌انداز درونی با تکیه بر فرم‌های آئینی و خودانگیخته به منظور بیان تراژدی است. با توجه به فرم طراحی حرکات، این قطعه به صورت خطی ساخته شده است؛ که شامل آغاز،

میان‌ه و پایان است؛ جایی که تمام گره‌ها باز می‌شوند و مسئله حل می‌گردد. در اینجا است که او به سختی می‌ایستد و تصویری از احساس غول‌آسای غم، اندوه و حزن را در کشمکش شخصی با خود را به تصویر می‌کشد. وقتی در انتها این اثر گراهام می‌ایستد یک تصویر قدرتمندی را خلق می‌کند؛ این زن منحصر به فرد شبیه یک قهرمان عمل می‌کند گراهام از نقوش خاص حرکتی به روش نمادین و سمبلیک استفاده می‌کند. انتخاب زیبایی‌شناختی او مبتنی بر واقع‌گرایی نیست زیرا یک سوگواری آئینی را توصیف می‌کند؛ آنچه که سوگواری را اثری هنری و منحصر به فرد می‌کند حاکی از این واقعیت است که گراهام می‌تواند این اندازه از حزن و اندوه را به نمایش بگذارد؛ این ناشی از تصوراتی است که او از نیچه اقتباس کرده، از لحظه برخورد نیروهای آپولونی و دیونیزوسی در قالب‌های آئینی، به روشی منحصر به فرد، برای آن زمان تجسم یافته است. آهنگساز این اثر زولاتان کودلی^{۲۵} با استفاده از مینی‌مالیسم و با تکرار همان نت که با فرکانس‌ها، اندازه‌ها و درجات شدت جابجا می‌شود، نت‌ها را در فضا و مکان خلق کرده است. باور گراهام مبتنی بر اینکه تراژدی احساسی است که بدن را وسوسه می‌کند در این قطعه منعکس شده است. موسیقی و رقص به طور موازی با هم پیش می‌روند. به نظر می‌رسد او قصد ایجاد همبستگی و اتحاد هارمونیک بین موسیقی و حرکت به شیوه انتزاعی دارد و این امر با استفاده از شباهت‌های

موسیقی به حرکت، حاصل می‌شود. هم موسیقی و هم تکرار حرکات، ویژگی اصلی آئین‌ها است؛ آئین‌ها هرگز تابع اندیشه نبودند و نیستند، بلکه نیروی خودجوش، آنها را به اجرای آئین‌ها وادار می‌ساخت، نیرویی که اتفاقاً، بسیار هم قدرتمند است. گراهام به جای تقلید در مرزهای پوست بدن، آن را از طریق نمادگرایی به یک پاسخ اکسپرسیونیستی تبدیل می‌کند.

••• نتیجه‌گیری

همانطور که می‌دانیم، حضور آنتونین آرتو در جهان نمایش پدیده با اهمیتی قلمداد می‌شود، و منشاء این اهمیت به دلیل ارائه ایده‌هایی است که او مطرح کرده است. تئاتر برای آرتو رجعت به جشن‌ها و آیین‌های اولیه، آداب و رسوم، مناسک، تصاویر بدوی در بستری رومانتیسیسم و سوررئالیسم معنا می‌شود. همین امر موجب شد تا اولویت آرتو در تئاتر معطوف به حرکات و اشارات و یا به طور کلی ژست شود و از گفتار و کلام فاصله گیرد. تئاتر شرق و رقص بالی تحولی را در آرتو رقم زد و آرتو تحت تأثیر تئاتر بالی مفهوم خودانگیختگی را به‌عنوان نیروی خودجوش فارغ از انگیزه‌های عقلانی بیان کرد. او بیانیه‌ای دیگر تحت عنوان شقاوت را طرح‌ریزی کرد. او با این ایده به عزمی سخت و خشونت‌بار فیزیکی می‌اندیشید که به از بین بردن واقعیت نادرست که همچون کفنی روی آگاهی و ادراک او را پوشانده بود بیانجامد. اما از آنجا که آرتو به دنبال تعالی انسان بود، در صدد آن برآمد تا با ایجاد خشونت روانی بر حواس تماشاگر تأثیر بگذارد و از این طریق بتواند، مخاطب را ملزم

به رویارویی با خود کند. او عقلانیت را به کنار نهاد و با تحریک احساسات تماشاگر و درگیر کردن مخاطب با اثر به نوعی کاتارسیس می‌رسید و در پی آن بود تا به واسطه تأثیری که بر حواس مخاطب می‌گذارد به درون او راهی بیابد، تا بهتر بتواند رسالت رستگاری‌اش را به انجام رساند. در این راستا آرتوآیدهای تحت عنوان طاعون مطرح می‌کند. طرح ایده طاعون از دیدگاه آرتو به این مسئله ختم می‌شود تا تماشاگر به برون‌ریزی رسد و چون از نظر آرتو پذیرفتن دلایل منطقی از سوی تماشاگران بعید به نظر می‌رسید، او از طریق حواس یا دستگاه‌های عصبی حالت‌های دفاعی تماشاگر را درهم می‌شکست. به گفته آرتو تئاتر پدیده بی‌درنگ، خودجوش و فارغ از انگیزه‌های عقلانی است، که موجب برانگیختن اعمال بی‌هوده می‌شود. او در پی آن بود تا زندگی را به تئاتر پیوند زند، همانطور که در زندگی اتفاقاتی که رخ می‌دهند، بی‌درنگ و آنی هستند، در صحنه تئاتر نیز باید این‌گونه به نظر رسد. بازیگر باید در لحظه عمل کند، و در نظر آرتو مباحث روانشناختی و عقلانی مردود شمرده می‌شوند. او به فلسفه روی می‌آورد، و با کنار نهادن متن، زبان شاعرانه را که خاص خودش بود خلق کرد. او با به کارگیری تمام شیوه‌های بیانی از جمله رقص، موسیقی، آواز، نور، صدا، حرکات، پانتومیم، ژست، دکور و ... در پی آن بود تمام حواس مخاطب را به سلطه خویش در بیاورد تا به ناخودآگاه تماشاگر راه یافته و بتواند او را شفا داده به دنیای خارج از تئاتر رهنمود کند. در تئاتر شرق و رقص بالی مفهوم خودانگیختگی، در سرتاسر نمایش جریان دارد. به نظر می‌رسد بازیگر و یا رقصنده حرکات را به صورت خودجوش و آنی انجام می‌دهند، حرکات در لحظه

اتفاق می‌افتند گویی اتفاقی بوده که در آن واحد به وجود آمده است. اساساً آرتو تئاتر را در آیین‌ها، رقص‌های بدوی و مناسک جستجو می‌کرد، زیرا در این لحظات، اتفاقات به صورت خودجوش، خودشان را به منصفه ظهور می‌رسانند؛ از نظر او همه چیز در درون اتفاق می‌افتد و انسان باید به درون خودش رجوع کند. هر آنچه که آرتو در باب مفهوم خودانگیختگی در قالب نظریه ارائه می‌دهد، مارتا گراهام در اجراهایش از آن بهره‌مند می‌شود.

مارتا گراهام بعنوان یک رقصنده مدرن دست به خلق حرکاتی زد و کشفیاتی در زمینه رقص مدرن انجام داد که توانست تحولات چشمگیری در این رقص پدید آورد. اساساً رقص مدرن در مقابل رقص کلاسیک پا در میدان گذاشت و چون رقص کلاسیک با نگرانی‌های رقصنده مدرن مطابقت نداشت و مسائلی که رقصنده باله کلاسیک درگیر آن بود دیگر در دوره رقصندگان مدرن بر نمی‌تابید، رقص مدرن زاده شد، که ماحصل جنگ است. در رقص کلاسیک شیوه تجویزی وجود داشت، که رقصندگان مدرن تمامی شیوه‌ها را به دور ریختند و واژگان خودشان را آفریدند و علیه تصنع دیکته شده‌ای که در رقص کلاسیک موجود بود اعتراض کردند. رقصندگان مدرن جهان بینی خودشان را دست‌خوش تغییر کردند آنها برای الهام گرفتن به موسیقی، فلسفه و شعر روی آوردند. در رقص مدرن دیگر از خانواده‌های اشرافزاده خبری نبود و طبقه کارگر گرداننده این بخش مهم از رقص در طول تاریخ بودند. رقصندگان مدرن سیر تحولی سیاسی و اجتماعی را از سر گذرانده بودند و همین امر موجب گشت تا شاخه‌های دیگری از رقص بوجود آید.

- رقص مدرن، از پذیرش اشکال و جنبه‌های مختلف باله کلاسیک امتناع کرد و حرکتهای منظم و مدون و ساختار روایی باله را کنار نهاد. به زادگاه این رقص می‌توان به کشور آلمان و آمریکا اشاره کرد. گراهام جهان‌بینی خودش را وارد رقص کرد؛ بهره بردن از اسطوره‌ها، آئین‌ها، آرکی‌تایپ‌ها، فلسفه و مطالعاتی در زمینه روانکاوی یونگ و روانشناختی سبب گشت تا به کشف چشم اندازه‌های درونی بپردازد. سپس واژگان حرکتی خودش را ابداع کرد و بدن رقصنده را به بدنی بیانگر تبدیل نمود، رفته رفته هستی‌شناسی گراهام تغییر کرد و در پی آن بود تا از طریق رقص ضمیر ناخودآگاه انسان را کشف کند. این امر موجب شد، کارهای او رنگ و بوی انتزاعی به خود گیرند. او تجربه فراوانی از سفرهای شرق و مکزیک داشت و این امر موجب الهامات او گشت. تلاش نگارندگان این پژوهش بر آن بوده تا در باب آنتونین آرتو و بیانیه‌های او علی‌الخصوص مفهوم خودانگیختگی که اصلی‌ترین رکن این متن است بپردازد، سپس در پی معرفی رقص مدرن برآمده و تفاوت‌های آن را با رقص باله کلاسیک بر شمارد و در نهایت به مارتا گراهام به‌عنوان مادر رقص مدرن پرداخته شده است. ربط ایده خودانگیختگی در رقص گراهام را در بخش تجزیه و تحلیل با استفاده از یک اثر از گراهام تحت عنوان سوگواری مفصل توضیح داده‌ایم. این پژوهش در تلاش بوده تا شباهت‌های بین رقص مدرن (گراهام) را با دیدگاه خودانگیختگی که آرتو از آن سخن می‌گوید و همچنین بُعد خودانگیختگی رقصنده که در لحظه و آنی دست به آفرینش حرکت می‌زند را با ناخودآگاه انسان پیوند زده و بررسی کند.
۱. Spontaneity
 ۲. Hieroglyphes
 ۳. Acrobats of God
 ۴. Wassily kandinsky
 ۵. Pablo Picasso
 ۶. Igor Stravinsky
 ۷. Modern
 ۸. Arbitrary
 ۹. Traditional
 ۱۰. Prescribed
 ۱۱. Abstract
 ۱۲. Classic ballet
 ۱۳. Fokine
 ۱۴. Hellenic
 ۱۵. Nietzsche
 ۱۶. Apollo and Dionysus
 ۱۷. Merce Cunningham
 ۱۸. Lester Horton
 ۱۹. Paul Taylor
 ۲۰. The Tree of Life
 ۲۱. Willy Tsao
 ۲۲. Chinese Chi-Gong
 ۲۳. Flashback
 ۲۴. اجرای تک نفره
 ۲۵. Zoltan Kodaly

- آرتو، آنتونن. (۱۳۸۳)، *تئاتر و همزادش*، ترجمه نسرين خطاط، تهران: نشر قطره.
- سيدحسينی، رضا. (۱۳۹۴)، *مکتبهای ادبی*، جلد ۱، تهران: انتشارات نگاه.
- کیا، احمد. (۱۳۸۹)، «بازشناسی اندیشه شقاوت آنتونن آرتو در سینمای دیوید لینچ»، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۱: ۵۹-۷۰.
- معین، امراله. (۱۳۹۵)، «خودانگيختگی در فلسفه نقّادی کانت و فلسفه لایب نیتس»، *دوفصلنامه علمی- پژوهشی متافیزیک*، شماره ۲۲، ۱-۱۸.
- میتر، شومیت و شفتسووا، ماریا. (۱۳۹۱)، *پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر*، ترجمه محمد سپاهی و معصومه زمانی، تهران: نشر بيدگل.
- نصرتی، یحیی. (۱۳۸۵)، «مکتب رنج قرائت کرکگور از رنج در مسیحیت»، *فصلنامه تخصصی فلسفه الاهیات، نقد و نظر*، شماره ۴۳-۴۴، ۲۴۷-۲۷۸.
- هیث، دانکن و بورهام، جودی. (۱۳۸۰)، *رمانتیسزم قدم اول*، ترجمه کامران سپهران، تهران: نشر و پژوهش شیرازه.
- Brenstein, Root & Robert. (2003), "Martha Graham (Dance and the Plomathic Imagination)", *New Jersey: Journal of Dance Education*, Volume 3, Number 1.
- Foulkes, Julia. (2002), *Modern Bodies: Dance and American Modernism From Martha Graham To Alvin Aily*, United State: The University of North Carolina Press Chapel Hill And London.
- Freedman, Russell. (1989), *Martha Graham: Dancer's Life*. New York: Clarion Books a Houghton MifBin Company Imprint.
- Helpern, Alice. (1999), *Chorography And Dance*, (Overseas Publisher As Ociatin), N.V. Published by License Under the Routledge Imprint, Part of the Taylor and Francis Group.
- Martin, Johan. (1989), *The Modern Dance*, New Yourk: Princeton Book Company.
- Savrami, Katia. (2013), "Martha Graham Lamentation: A Contemporary Revival", *Choros International Dance Jornal* 2. University of Patras.
- Thomas, Victoria. (2013), *Martha Graham Gender And The Hunting Of Dance Pioneer*, USA: The University In The USA.
- Wheeler, Mark. (1999), "The Orient In America Fertile Soil For Martha Graham", *An International Journal*, Volume 5, Part 2.

●● Abstract

Martha Graham is one of the founders of modern dance. She distanced herself from classical ballet and created modern dance as a revolution against classical ballet, and also expressed profound human emotion by creating a new language of movement. Graham designed her style to make body of the dancers more expressive and dramatic, as well as create visual images with the help of poetic expressions. She borrowed ideas from animal movements, trips to the east, many studies in music, philosophy, psychology, Greek myths, and so on. Graham sought to dominate the unconscious through dance.

On the other hand, as avant-garde director and theatrical theorist Antonin Artaud, he plots an idea called plague, and, citing Eastern theater and Bali dance, offers a keyword called spontaneity. The concept of spontaneity refers to the moment the event is performed in the sense that the actor reacts instantaneously and instantaneously. This makes the movements of the actor new and pristine and to avoid repetitive attacks. It is as if his first encounter with the event. Artaud sought the root of this moment and instant reaction in the subconscious of the human being and sought to reach the subconscious by invading the audience's senses and confronting the audience with its true self, Can attain self-cultivation through catharsis. Artaud seems to regard acting as an intuitive and instinctive area.

In this thesis, we attempt to examine Artaud's perspective and focus on the concept of spontaneity that he proposes to elaborate on Graham's dance formation features, techniques, and inspirations for his dance. The results of this study show that there are similarities between the ideas of modern dance and acting and the problem of spontaneity. We analyze. And we come to the conclusion that Graham's performances are spontaneous and instantaneous and that he is trying to convey concepts to the audience by employing the body. And through the emotions to reach their subconscious. It is descriptive and analytical and the method of data collection is library. The research method is descriptive and analytical and the

data collection method is library.

... Keywords

Martha Graham, Modern Dance, Antonin Artuad, Spontaneit