

بدن نامتعارف به مثابه ابژه جنگ در آثار کازوئو اونو

غزل اسکندر نژاد *^۱

۱. استادیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

چکیده

کازوئو اونو یکی از تأثیرگذارترین فیگورهای رقص معاصر است که همواره از وی در کنار تاتسومی هیجیکاتا، در مقام مبدعان رقص بوتو نام برده می‌شود که اولین بار در سال ۱۹۵۹، در ژاپن شکل گرفت. این گونه از رقص، در پی وقایع جنگ جهانی دوم پدید آمد و با دیدگاه اجرایی تاتسومی، شکل‌بندی خودش را یافت. رقص مرگ، نمایش پریشانی، رقص تاریکی مطلق و تمرکز بر ماهیت ابزورد چیزها، در زمره مهم‌ترین مضامین، عناوین و موضوعات مورد توجه این شیوه از رقص مدرن ژاپنی هستند. از آن‌جا که تاتسومی از یوکیو میشیما، ژان ژنه، مارکی دو ساد، تئاتر نو ژاپنی از یکسو و نیز، از دیدگاه آنتون آر تو درباره مفهوم بازیگر از سوی دیگر تأثیر گرفته است، به نظر دور از ذهن نمی‌نماید که مواجهه با مقوله بدن در کار رقصندگان بوتو از جمله یکی از مهم‌ترین چهره‌های آن، کازوئو اونو، مواجهه‌ای پرمناقشه و نیز نامتعارف نسبت به هنرهای اجرایی سنتی ژاپن (بویو) باشد. آن‌چه در کار اونو قابل بررسی است، احضار بدنی برساخته است که گویی از حیات، تهی شده است. رقصنده، گویی هر نوع نشانه‌ای از زیست بیولوژیکی و نیز جنسیتی را عامدانه معلق ساخته و یا از اساس، پس زده و انکار می‌کند و کالبد خود را در شمایل یک عروسک، به صحنه می‌آورد. هدف این مقاله، مطالعه توصیفی-تحلیلی شمایل کار کازوئو اونو است. تجربیات ناشی از واقعه هیروشیما و ناکازاکی در کنار دیگر عناصر مؤثر در صورت‌بندی بوتو، مسئله قابل توجهی است. به نظر می‌رسد آن خمیدگی و درهم پیچیدگی اندامی اونو در هنگام اجرا، به نمایش بدنی می‌ماند که دست‌اندرکار بازنمایی جنازه بی‌قواره‌ای است که گویی ابژه جنگ است؛ بدن تغییرشکل‌یافته‌ای که سوختن و به نظر، کتمان، انکار و انهدام بدن‌ها را پس از بمباران اتمی ژاپن بازنمایی، و یا به یک معنا احضار می‌کند.

واژه‌های کلیدی

کازوئو اونو، بوتو، بدن نامتعارف، تئاتر پساشینگی.

مقدمه

«برای ساختن ایمای مردگان، برای بازمردن، ... این است آنچه می‌خواهم درونم تجربه کنم. آنکه یک‌بار مرده است می‌تواند بارها و بارها در من بمیرد. اگرچه اغلب گفته‌ام من مرگ را نمی‌شناسم اما باید بگویم مرگ مرا می‌شناسد... مردگان آموزگاران من‌اند.»
تاتسومی هیجیکاتا (Moore, 2003, 10).^۱

رقص بوتو، یکی از اشکال رقص مدرن است که در اواخر دهه ۵۰ میلادی در ژاپن پدید آمد. کازوئو اونو در کنار تاتسومی، مبدع بوتو، با تجربیات خود شکل تازه‌ای از ایده‌پردازی در باب رقص بوتو را پدید آورد. او در فعالیت ۸۰ ساله خود، مجموعه‌ای از دیدگاه‌ها را در ارتباط با کار رقصنده، مسئله بدن، مضامین و ... شکل‌بندی کرد.

بوتو، در واقع در زمره یکی از اشکال هنری آوانگارد پسا جنگ در ژاپن به شمار می‌آید که تأثیر بسیاری در بازگرداندن ایدئولوژی، فرهنگ و روح ژاپنی بر جامعه‌ای گذاشته است که یک فروپاشی نظامی، اقتصادی، ناسیونالیستی و ... را از سر گذرانده بود. در دهه ۶۰ میلادی، تاتسومی هیجیکاتا و کازوئو اونو، در کنار دیگر هنرمندان هم‌عصر خود از قبیل موریاما دایدو^۲ (عکاس)، ایامورا سوئی^۳ (فیلمساز) و دیگران به بازیابی عناصر (فرهنگی) ژاپن پیشاصنعتی روی آوردند تا با صورت‌بندی شکل جدیدی از اجرا، بحران ذهن‌گرایی پس از جنگ را ترسیم کنند و نیز مقاومت خود را در برابر مفهوم «ژاپن آمریکایی»، که پس از جنگ بیم آن می‌رفت که تا سطح مطالبه‌ای عمومی و همگانی پیش رود، نشان دهند. برای بسیاری از هنرمندان و روشنفکران ژاپنی این دوره، چالش اصلی این بود که چگونه در عصر مدرن پسا جنگ، «ژاپنی» بمانند و با رونمایی مجدد از میراث پیشاجنگی خود، هویتی مستقل را باز یابند (Moore, 2003, 5 & 10).

در این میان به نظر می‌رسد مهم‌ترین چالش پیش‌روی این دوره برای اغلب روشنفکران ژاپنی به طور عام، و هنرمندان به طور خاص، مواجهه با این پرسش بود که «در عصر نوظهور پس از جنگ، ژاپنی بودن به چه معناست؟». یا اگر دقیق‌تر بتوان پرسید «چگونه می‌شود کماکان ژاپنی ماند؟». روشن است که این‌ها پرسش‌هایی جدی و پربسامد پس از بحران تمدنی است. ژاپنی‌ها نیز از این قاعده مستثنی نبودند و بنابراین، کوشیدند تا بحران را درونی کنند و بیندیشند.

اینکه چه جریان‌ها و پاسخ‌های متعدد و متنوعی به این بحران در جهان پسا جنگ ژاپنی روی صحنه آمد، بحث درستی است اما محل بحث این نوشته نیست. مسئله، به روشنی یک چیز

است: اینک پس از فروپاشی تام و تمام ارزش‌های تاریخی و فرهنگی، مواجهه با یک تحقیر تاریخی بی‌سابقه و نیز چشم در چشم شدن با یکی از بزرگ‌ترین جنایات فاجعه‌آمیز بشری (بمباران اتمی ناگازاکی و هیروشیما)، چگونه می‌توان هنوز ژاپنی بود و تا جایی که به فیگور مورد بحث این مقاله برمی‌گردد، (اگر بتوان به تاسی از تئودور آدورنو که گفته بود پس از آشویتس چگونه می‌توان شعری سرود که متضمن توحش نباشد، سوالی مشابه طرح کرد) بعد از هیروشیما دیگر چگونه می‌توان رقصید؟ یا اگر مجاز باشیم این صورت‌بندی را ادامه دهیم باید پرسیم بدن یک ژاپنی، حالا چگونه بدنی است؟ اینجا باید احتمالاً با الهام از بوتو پاسخ دهیم بدنی است که تاکنون کسی ندیده است. بدنی که نه تاکنون و نه پس از ظهور آن، کسی مشاهده نکرده است. بدنی که می‌رقصد اما دیگر قرار نیست فاجعه را از یاد ببرد و یا آن را نادیده گرفته و خود را از آن فارغ کرده و به زیبایی‌شناختی کردن فاجعه دامن بزند؛ بلکه این بار گویی می‌کوشد تا بدنی را در اجرا و از مجرای احضار بی‌حجاب فاجعه رستگار کند.

پیشینه پژوهش

درباره بوتو و خاصه سیاق کازوئو اونو، پژوهشی در ایران منتشر نشده است جز یک پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد و نیز ترجمه یک کتاب که عناوین و رویکردهای آنها از این قرار است:

عاطفه معینی در این پایان‌نامه «بوتو» نمایش مدرن ژاپنی به صورت اجمالی به ویژگی‌های رقص بوتو پرداخته است. وی با ذکر کلیاتی درباره بوتوی ژاپنی، اشاراتی مختصر به کار کازوئو اونو نیز داشته است. تمرکز این پژوهش بر کلیات رقص بوتو استوار است و منبع الهام بدن اجراگران بوتو، مورد بررسی قرار نگرفته است.

ساندرا فرالی و تاما ناکامورا در کتاب هیجی کاتا و اونو که توسط نیاز و علیرضا اسماعیل‌پور به فارسی ترجمه و در فرهنگ نشر نو منتشر شده است، به ریشه‌ها و اشکال بوتو و نیز سیاق کار هیجیکاتا و اونو می‌پردازند. همچنین این کتاب، سوبه‌های مورفولوژیک قابل تأملی دارد و همچنین رویکردهای استعاره‌ای به بدن با استفاده از عبارت «بدن مرده» و نیز تفاسیری انضمامی چون پرداختن به مفهوم «بدن اجتماعی» نیز دارد.

آنچه در مقاله حاضر مورد توجه قرار دارد، به طور متمرکز با مطالعه رفتار بدن کازوئو اونو به شرح ابژگی بدن بوتو-

کلی‌گرایی یا تقلیل‌گرایی تن دهد. مسئله‌ای که اغلب در توصیف بوتو طرح می‌شود، «شرح‌ناپذیری» آن است. آنچه از توضیح برد در سطور بالا برمی‌آید، در عمل، مؤید همین ویژگی است. اما ناچاریم آن را تا حدی که ممکن است به سطح شناسایی برکشیم. بنابراین، احتمالاً بتوانیم آن را به میانجی مختصات اجرایی، درون‌مایه‌ها و رفتار جسمانی هنرمندان بوتو درک کرده و مختصاتی از چند و چون آن به دست دهیم.

بوتو، از ترکیب دو واژه ساخته شده است: «bu» به معنی رقص و «to» به معنی گام یا قدم^۵ (Ibid, 16). در این میان اما یوشیدا یوشیه^۶، زبان‌شناس ژاپنی دربارهٔ واژه بوتو تعریف دقیق‌تری دارد.^۷ در تعریفی که یوشیه آورده است، کلمه «bu» معادل کلمه «on» در زبان انگلیسی معنا می‌شود. وی معتقد است این واژه از اساس ژاپنی نیست، بلکه کلمه ژاپنی آن عبارت «ma-i» است. یوشیه معتقد است «bu» می‌تواند معانی بسیاری بپذیرد، اما در تعریف «ma»، آن را معادل فاصله بین دو چیز معنا می‌کند که حالتی مدور و محاط دارد. به نظر می‌رسد این اصطلاح، تلاشی برای درک فضا باشد. «واژه «ma» که در ذن هم استفاده می‌شود، در لغت، فضای بین چیزها^۸ معنا شده و در بوتو، به وضعیت منبسط ذهن، تعبیر می‌شود» (Fraleigh, 2010, 6).

یوشیه معتقد است کلمه «toh» مفهومی کاملاً آسیایی است. از منظر او، این واژه در باور پانتئیسم^۹ ریشه دارد؛ در این باور که خدا، در همه چیز یافت می‌شود. گام‌زدن و پاکوبیدن^{۱۰} رقصنده بوتو، آن‌چنان که بازیگران کابوکی و کشتی‌گیران سومو^{۱۱} نیز انجام می‌دهند، عملی برای نیروگرگرفتن از زمین است. به زعم نگارنده، آن‌چه تاداشی سوزوکی^{۱۲} نیز در ایده دستور زبان پاها^{۱۳} در نظر دارد، بخشی از عناصر مقوم خود را از چنین مفهومی گرفته است.

زمینه‌های پیدایش رقص بوتو، طیف بسیار وسیعی از اشکال نمایشی، هنرمندان و مکاتب هنری را دربرمی‌گیرد. از ویژگی‌های تئاتر نو^{۱۴} ژاپنی و ذن تا تجربیات نوشتاری یوکیو میشیما و نظریه‌های آنتونن آرتو، در شکل‌گیری بوتو مؤثر بوده‌اند. در کنار این‌ها، تاتسومی با تأثیر از سوررئالیسم، تئاتر ابزورد و اکسپرسیونیسم، به شکل‌دهی بوتو پرداخت. او هم‌چنین رقص جدید^{۱۵} آلمانی که از اشکال هنر اکسپرسیونیستی است را مورد مطالعه قرار داد؛ رقصی که در ژاپن به رقص شرنگ^{۱۶} شهرت داشت. تاتسومی و اونو، هر دو، باله و رقص مدرن را طرد می‌کردند و رقص جدیدی (بوتو) را می‌آفریدند که «بدن ژاپنی» را از انکار و

کا^{۱۷} (رقصنده بوتو) می‌پردازد که در دو مورد ذکر شده، چنین رویکردی اخذ نشده است. ضرورت پرداختن به این موضوع، به زعم نگارنده مقاله حاضر، در کنار بررسی خصوصیات اجرایی یکی از مهم‌ترین هنرمندان معاصر حوزه اجرا، تمهیداتی اولیه برای طرحی پیشنهادی پیرامون توجه‌دادن به زمینه‌ها، منابع الهام و نیز سازوکار شکل‌گیری گونه‌ای از اجراست. در ایران، به نظر می‌رسد دست‌کم در نیم قرن گذشته، تلاش و یا میلی برای مواجهه با بحران‌های خاص خود از یک سو و از سوی دیگر پیش‌کشیدن پرسش‌هایی مشابه که می‌توان از آن در ذیل پرسش از «معاصرت» سخن گفت، وجود نداشته است. پرسش‌هایی که احتمالاً بتوانند در مقام راهنمایی برای اندیشیدن به تمهیداتی که می‌توانند چندوچون آنچه با عنوان پرطمطراق «تئاتر ملی» از آن یاد می‌شود، عمل کنند. به نظر، هنوز راه طولانی است و تا پرسیدن از آنچه احتمالاً باید آن را تئاتر ایرانی بنامیم، فاصله بسیار داریم. این فاصله، یحتمل ناپیموده باقی خواهد ماند اگر تا حد امکان، به شکلی بی‌امان و بی‌وقفه، از خود نپرسیم: چگونه می‌توان تئاتری ایرانی داشت؟ تئاتر ایرانی اصلاً چگونه چیزی می‌تواند باشد؟ چه اشکال متنوع و متکثری می‌تواند به خود بگیرد و هر کدام از این‌ها را به اتکای چه اوصاف و خصایصی می‌توانیم در نهایت «ایرانی» بدانیم؟ نگارنده امیدوار است در کنار پرداختن به ایده مطروحه در عنوان و چکیده این پژوهش، خوانندگان مقاله این ملاحظه را نیز درخور توجه و مذاقه یافته و آن را به پرسش گیرند.

از این‌رو، در سطوری که خواهد آمد تلاش شده است در ابتدا بر توضیحاتی مختصر اما ضروری تکیه گردد که از سویی بوتو را در مقام یک اجرای خاص و منحصر به فرد معرفی کرده، مصطلحات تعیین‌کننده آن را برمی‌شمارد و از طرفی دیگر، به طرح مختصات زمینه و زمانه‌ای می‌پردازد که بوتو در آن امکان‌پذیر شده است.

رقص بوتو؛ درون‌مایه‌ها و اصطلاحات

«بوتو شرح‌گریز است. به نظر می‌رسد مشاهده‌گران ناگزیرند به لفاظی تا آنچه دیده‌اند را شرح دهند: گروتسک و زیبا، کابوس‌مانند و شاعرانه، شهوانی و زاهدانه، همه فن‌حریف و معنوی» (Baird, 2012, 18).

تعریف چیزی پیچیده، احتمالاً سخت‌ترین مسئولیتی باشد که متوجه هر پژوهشگری است. بوتو نیز از این قاعده مستثنی نیست. تعریف بوتو هم مشابه هر هنر یا حتی امر پیچیده‌ای، همواره اگر نخواهد ناقص و یا سطحی باشد، ناگزیر باید به

سال ۱۹۵۹ و بر اساس یکی از آثار یوکیو میوشیما، نویسنده دست راستی ژاپنی ۲۱، با عنوان «کینجیکی»^{۲۲} به معنی «رنگ‌های ممنوعه» صورت گرفت. موضوع کینجیکی، در واقع مواجهه با یکی از تابوهای جامعه بورژوازی ژاپنی بود: تمایلات همجنس‌گرایانه. این اجرای ده دقیقه‌ای با واکنش منفی تماشاگران مواجه شد. آن چه تاتسومی در بوتو در نظر داشت، خلق هنری اعتراضی در مواجهه با غربی‌سازی ژاپن بود. او با رد سلطه غرب، در جستجوی رقصی برآمد که در راستای ریشه‌های ملی او و نیز بدنی ژاپنی بود (Ibid, 14-16).

به نظر می‌رسد این شکل از رقص، بخش مهمی از قواعد و اطوار بدنی خود را از ایده اجساد و ویرانه‌ها گرفته باشد. اینکه زشتی، زشتی بزیاد، مسئله دور از ذهنی نیست. اجساد سوخته، بدن‌های تاول‌زده و چهره‌های درهم و مچاله‌شده از پی واقعه هیروشیما، ساختمان‌های ویران‌شده و زمینی که دیگر شباهتی با پیش از واقعه اتمی ندارد، همگی مناظری هستند که هنرمند در این دوره به طرز جدی با آن روبروست.

«هم‌چون ویرانه‌های هیروشیما و ناکازاکی، هنر باید با نیرویی هیولایی ویران شود تا هنری نو زاده شود» (Hassel, 2005, 9). آن چه باید درباره تئاتر ژاپنی در دهه‌های آغازین سده بیستم شرح داده شود، دوره‌ای است که از آن با عنوان شینگکی یا تئاتر جدید نام برده می‌شود که در واقع، مهم‌ترین خصیصه آن، طرد خدایان ژاپنی از صحنه تئاتر است. موضوع مهم این است که از زمان اصلاحات امپراتور میجی^{۲۳} در سال ۱۸۶۹ و از پی الغای فئودالیسم ژاپنی، نمایش‌های سنتی در ژاپن به محاق رفته و شکل جدیدی از اجرا که مبتنی بر درام واقع‌گرای غرب بود، طرح‌ریزی شد. از پس این تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، نمایشگران جدیدی پا به عرصه گذاشتند که در ابتدا بیش از آنکه به دنبال اجرا باشند، در پی نمایشنامه‌نویسی بودند. در این دوره، آثاری که از شکسپیر، ایبسن و گورکی ترجمه شده بود، مورد توجه بسیار قرار گرفت. نخستین جنبش شینگکی از ۱۸۸۷ تا ۱۹۲۸ با عنوان «پایه‌گذاری تئاتر مدرن» شناخته می‌شود (براندون، ۱۳۸۸، ۳۶۳). در این دوره، تئاتر ژاپنی، ایده تئاتر رئالیستی را پیگیری می‌کرد و انواع سنتی نمایش چون کابوکی، بونراکو و نمایش نو، رو به زوال می‌رفتند. با شروع جنگ و سال‌های پس از آن، دوره‌ای پا می‌گیرد که با عنوان «سیاسی شدن تئاتر مدرن» شناخته می‌شود و پس از جنگ در فاصله سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۰، «برقراری مدرنیسم افراطی» نام می‌گیرد (همان).

بوتو، در واقع به دوره‌ای پس از تمام دوره‌های شینگکی تعلق دارد، دوره‌ای که به پسا-شینگکی شهرت یافت. به نظر می‌رسد برای ژاپن، با آن فرهنگ بومی که آکنده از ایده‌های شمنی، آیین شینتو، زن-بودیسم و حضور نیروهای جادویی و فراطبیعی است، این مقدار

فراموشی نجات می‌داد. بوتو با زمینه‌های قوم‌نگارانه، علائمی غریب را در کنار لرزش بدن و به نمایش گذاشتن تغییر حالت چهره از عالی‌ترین شکل تا مضحک‌ترین آن به تصویر می‌کشید (Fraleigh & Nakamura, 2006, 15).

از مهم‌ترین اصطلاحات و کلیدواژگان رقص بوتو می‌توان به «استحاله»^{۲۴} اشاره کرد. آنچه درباره بوتو مطرح است، تغییر حالت بدن است که از شکلی زنده به جسدی متحرک در حرکت است. گاهی به نظر می‌رسد ریشه‌های شمنیسم نیز در پیشبرد اهداف فیزیکی و بصری بوتو سهیم بوده‌اند. از این رو، آن چه بوتو به تصویر می‌کشد را می‌توان بدین شکل خلاصه کرد: بدن قربانی، شورش بدن، جسدبودگی، تجسم دیگری، جاری کردن بدن اجتماعی، طرح بدن سیاسی، مسئله استحاله و خلق جهانی استعاری، خلق بدنی بی‌جان در جهان، خلق زشتی به منظور دستیابی به یک زیبایی منحصر به خود و ... (همان).

شرح وضعیت ژاپن پس از جنگ دوم جهانی و شکل‌گیری تئاتر پسا-شینگکی^{۲۵}

«نسل ما امیدوار بود تا تجربه ما از جنگ را شرح دهد ... به نظر بوتو توسط کسانی خلق شد که جنگ را تجربه کرده و شاهدان مرگ بودند» (Hassel, 2005, 12).

آمریکا در سال ۱۹۴۵، هیروشیما و ناکازاکی را بمباران اتمی کرد که دست کم سیصد هزار کشته برجای گذاشت. در حدود یک سده پیش از این واقعه و حوالی سال ۱۸۵۳ میلادی، ژاپن به واسطه دعوت آمریکایی‌ها برای شکل‌دهی به مناسباتی تجاری، با غرب روبرو شده بود. به نظر می‌رسد پیش از سده بیستم، ژاپن قرون وسطایی با سرعت چشم‌گیری، حرکت خود را به سوی جهان مدرن آغاز کرده بود و نیز آنها دست کم یک قرن پیش‌تر تقلید از سیاست نیرومند آمریکایی‌ها و اروپایی‌ها را سرمشق خود قرار داده بودند (Fraleigh & Nakamura, 2006, 15).

با شکست ژاپن در جنگ، بحران اقتصادی بالا گرفت و فقر و قحطی از زمره مهم‌ترین مسائل کشور به شمار آمد. از سوی دیگر، تأثیر ورود فرهنگ غربی و آمریکایی، موجی از تنش‌ها و بحران‌های هویت را نزد ژاپنی‌ها و به صورت مشخص، روشنفکران و هنرمندان پدید آورد. از این رو، متفکران، برای بازبانی آنچه هویت ملی خود می‌نامیدند، در پی یافتن راهی برآمدند؛ هویتی که حالا دیگر ناگزیر بود بر خاکستر اجساد و ویرانه‌های هیروشیما و ناکازاکی بنا شود. در یک نگاه تاریخی، رقص بوتو در ابتدا در توکیو ژاپن به صورت یک جنبش زیرزمینی^{۲۶} و به عنوان پیامد جنگ جهانی دوم ظهور کرد. گاهی از بوتو به عنوان یک نمایش پساتمی نیز یاد می‌شود. این گونه از رقص، از اساس، با سیاست بازبانی هویت ژاپنی صورت‌بندی شد. اولین اجرای بوتو، توسط تاتسومی هیجیکاتا به

کازوئو اونو، فیگوری که بازنمای بدنی نوظهور است

«رقص باید خلسه آور باشد.» کازوئو اونو (Fraleigh, 2010, 14)

کازوئو اونو در سال ۱۹۰۶ در هوکایدو^{۲۷} متولد شد. او در سال‌های جوانی، از یک کالج ورزشی فارغ‌التحصیل و در یک مدرسه خصوصی دخترانه مسیحی در ژاپن به عنوان معلم آموزش مهارت‌های بدنی، مشغول به کار شد. آنچه مسیر حرفه‌ای او را برای همیشه تغییر داد، تماشای اجرایی از یک رقصنده اسپانیایی فلامنکو به نام آنتونیا مرس^{۲۸} معروف به آرژنتینا^{۲۹} در سال ۱۹۲۶ بود؛ «آن چنان تحت تأثیر (این زن) قرار گرفت که از آن پس بر آن شد تا زندگی خود را وقف رقص کند». (Fraleigh & Nakamura, 2006, 25) کازوئو اونو در سال ۱۹۳۰، به مسیحیت تغییر دین داد و پس از آن بود که با مضامینی از جمله مسئله داوری و تولد و مرگ و رستاخیز، وارد چالشی جدی شد که بعدها بر درونمایه بسیاری از آثارش تأثیر گذاشت (همان). کازوئو اونو، در سال ۱۹۳۸ با درجه ستوانی به ارتش ژاپن پیوست و پس از شروع جنگ جهانی دوم به درجه کاپیتانی ارتقا یافته و به خدمت در ارتش ادامه داد. او در چین و گینه نو جنگید و در نهایت در گینه نو اسیر شد و دو سال در جنگل‌های آنجا ماند. اجرای رقص «عروس دریایی» محصول همین دوره است: مشاهدات اونو از تدفین اجساد در دریا به وقت بازگرداندن سربازان به ژاپن. (Childs, 2010) از شمار هشت هزار سرباز اسیر در گینه نو، تنها دو هزار تن به خانه بازگشتند. (Fraleigh & Nakamura, 2005, 25) نکته جالب توجه درباره اونو این است که او به ندرت درباره تجربه جنگ حرف می‌زد. یوشیتو^{۳۰}، پسر کازوئو اونو، که خود نیز یکی از رقصندگان بوتو است و در بسیاری از اجراهای هیجیکاتا و پدرش نیز حضور داشته است، درباره او معتقد بود تجربه پدرش از سرباز جنگ بودن، حتما باید وحشت آور بوده باشد، و هم‌چنین اعتقاد داشت پدرش از طریق رقص خویش است که درباره این تجربه حرف می‌زند (همان).

اونو در اجراهایش، اغلب به شکل زنی در پوششی زرق و برق دار ظاهر می‌شود. زنی تلو تلوخوران، شکننده با هیبتی گروتسک، کفش‌هایی پاشنه بلند و کلاه‌گیسی بر سر. او رابطه بسیار نزدیکی با مادرش داشت و هم‌چنین به نظر می‌رسد که آرژنتینا نیز در بروز اطوار اجرایی او تأثیر بسیاری گذاشته است (البته اسطوره‌های ژاپنی خلقت و مسئله پنهان کردن جنسیت در این اسطوره را نمی‌توان در این میان از نظر دور داشت). سبک اجرایی او، در محتوا و شکل تلفیقی است از دن - بودیسم، تئاتر نو ژاپنی، مسیحیت، ژاپن ویران پس از جنگ، رقص مدرن اکسپرسیونیستی و هم‌چنین ایده «تئاتر حواس»^{۳۱} آنتون آر تو (Fraleigh, 2010, 215). تاتسومی پس از ملاقات کازوئو در سال ۱۹۴۹، تحت تأثیر رقص او قرار گرفت و

از گرایش به واقع‌گرایی و بازنمایی واقعیت، به ویژه پس از شکست در جنگ و تحقیر ملی که از پس آن گریبان کشور را گرفته بود، ناکارآمد شده باشد.

«پایبندی شدید شینگی در میان تمامی هنرها به واقع‌گرایی، آن را تا حدی در برابر ملی‌گرایی افراطی مصون نگاه داشته بود. با این همه، همین تعهد به واقع‌گرایی بود که کوشش‌های تئاتر مدرن برای پاسخ به پرسش‌های عمیق ناشی از جنگ و شکست را با مشکل مواجه می‌کرد» (همان، ۳۶۹).

آنچه درباره تئاتر مدرن ژاپنی یا همان که با عنوان شینگی شناخته می‌شد به نظر می‌رسید، این بود که «اگرچه شینگی بدل به جریان اصلی (تئاتر) شده بود اما دیگر پدیده‌ای رضایت‌بخش از سوی نسل جدید هنرمندان برای بیان سرخوردگی مواجهه با سلطه سیاسی و فرهنگی غرب و نیز شرح قساوت جنگی نبود؛ قساوتی که هیچ چیز نبود جز موقعیتی ایزورد» (Hassel, 2005, 9).

طی سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۳، تئاتر ژاپن وارد مرحله‌ای تازه می‌شود که به «انگورا»^{۳۲} یا همان جنبش پسا-شینگی معروف است. به نظر می‌رسد «این عبارت از جنبش ضد فرهنگ^{۳۳} دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی در آمریکا و انگلستان آمده باشد». (Swain, 2016, 1) انگورا در اصل به معنی یک جنبش زیرزمینی است که هنرمندان بسیاری از جمله تاداشی سوزوکی و جوو کارا^{۳۴} به آن پیوستند. انگورا تلاش می‌کرد تا آثارش را در هنرهای نظیر تئاتر، سینما و هنرهای تجسمی به نمایش بگذارد و آشکارا در تقابل با ایده بازنمایی واقعیت ظاهر شود. به نظر می‌رسد کلیدواژه مشترک آثار نمایشی انگورا، استحاله باشد. از مهم‌ترین تغییرات تئاتر در این دوره، بازگشت خدایان ژاپنی به صحنه‌هاست. خدایانی که نزدیک به چهار دهه، مطرود هنرمندان تئاتر بودند، در قالب شخصیت‌های نمایشی به صحنه‌ها بازگشتند. این امر، از یکسو تلاشی برای ارضای غرور ملی از دست رفته و از سوی دیگر، تقابلی جدی با رویکردهای واقع‌گرایانه در تئاتر بود. تئاتر انگورا، رویکرد جدیدی حتی در قبال تئاتر غرب برگزید. تأثیر هنرمندان آوانگاردی چون آنتون آر تو و نیز اثر دانش‌هایی چون روان‌شناسی، از جمله مفهوم ناخودآگاه زیگموند فروید را در همین دوره بر تئاتر ژاپن می‌توان به روشنی دید. هم‌چنین، تئاتر در این دوره با تأثیر از مکاتب فلسفی و هنری نظیر اگزیستانسیالیسم و سوررئالیسم، وجوه تازه‌ای برای نمایش‌ها طرح کرد که از جمله مهم‌ترین آنها می‌توان به توجه به مقوله بازیگری به مثابه رکن اصلی اجرا و فاصله گرفتن از نمایشنامه به عنوان عنصری که پیش‌تر در تئاتر شینگی، دست‌بالا را گرفته بود، اشاره کرد. نکته مهم در این دوره، توجه جدی هنرمندان تئاتر ژاپن به بدن بازیگر در مقام مهم‌ترین ابزار بیان است.

نامتعارف» تلقی می‌شود (تصویر ۱) از یک‌سو در ارتباط با ایده بدن بیش‌روزمره یوجینیو باربا^{۳۴} است و از سوی دیگر، نامتعارف در تقابل با بدن بازیگران بویو^{۳۵} (تصویر ۲)، رقص سنتی ژاپنی که از کابوکی، تئاتر نو، صحنه‌های رقص در نمایش عروسکی بونراکو و رقص‌های فولکلور ژاپنی تأثیر گرفته است. هرچند که بدن در بویو، خود در قیاس با بدن برساخته و متداول‌شده زندگی روزمره، نامتعارف است اما بدن در بوتو را اینجا می‌توان در مقایسه با اظهارات بدن در بویو، نامتعارف قلمداد کرد؛ بدنی که در واقع، شورشی علیه زیبایی‌شناسی تثبیت‌شده بدن پیشین است. به نظر می‌رسد بدن‌های قابل‌شناسایی در هر دوی این اشکال (بویو و بوتو)، مسیری یکسر متفاوت از بدن عادی‌شده روزمره در پیش گرفته‌اند با این تفاوت که بدن در بویو رو به زیبایی دارد و در بوتو به زشتی نظر می‌کند.^{۳۶} آن‌چه در بوتو، «میل به زشتی» و «تمایل به ساختن کراهت



تصویر ۱: کازوئو اونو در حال اجرای رقص بوتو- برگرفته از: theguardian.com



تصویر ۲: بازیگر بویو- برگرفته از name-stamp.com

وی را هم‌چون مخدری نیرومند و نیز الهه الهام^{۳۳} خود توصیف کرد (Childs, 2010). آنها از ۱۹۵۹ تا زمان مرگ هیجیکاتا در سال ۱۹۸۶، با یکدیگر همکاری کردند و آثاری از ژنه، لوترمان، میشیما و همینگوی را روی صحنه بردند.

سبک کاری اونو و هیجیکاتا، شباهتهایی قابل توجه دارد اما مهم‌ترین نقطه افتراق آنها، در شدت حرکات است. هیجیکاتا، اغلب حرکاتی خشن دارد و توجه به موضوعات جنسی و سویه‌های اروتیک بدن، از ویژگی‌های مهم آثار اوست. این در حالی است که کازوئو اونو، حرکاتی نرم‌تر دارد و دست و پنجه نرم کردن با مضامین هستی‌شناختی، در اولویت او هستند. مواججه با بدن، در کار هر یک از آنها متفاوت است. به نظر می‌رسد هیجیکاتا، «بدن بحرانی» را به نمایش می‌گذارد، درست در لحظه‌ای که بحران بر آن بدن می‌گذرد. اما اونو، «بدنی تروماتیک» را می‌سازد یا به بیانی بهتر، «بدن پس از بحران». از این روست که شاید تنش‌ها در بدن هر کدام، متفاوت ظاهر می‌شوند: «بدن بحرانی» هیجیکاتا، در کار اونو تبدیل به «بدنی سرخورده از بحران» می‌شود.^{۳۳} به نظر می‌رسد بدن، نزد هیجیکاتا سرکش‌تر و نزد اونو، رام‌تر باشد؛ بدن هیجیکاتا در تلاشی نافرجام برای نپذیرفتن هر شکلی از ابژگی و انقیاد و سرکشی در برابر سلطه و هر شکلی از امر تحمیلی است، اما بدن اونو در کار به نمایش گذاشتن ابژه‌شدن بدن. اولی (هیجیکاتا)، بدنی است که پنداشته با ابژگی صلح نمی‌کند و دومی (اونو)، بدنی است که ابژگی را بر دوش می‌کشد. البته روشن است که هر دوی این بدن‌ها، ابژه‌هایی هستند که جنگ بر آنها گذشته و اثرات تخریب، به وضوح در اطوار آنها قابل مشاهده است. از آثار مهم کازوئو اونو می‌توان به این اجراها اشاره کرد: دریای مرده، مادرم، نیلوفر آبی، رقص عروس دریایی، جاده‌ای در بهشت جاده‌ای در زمین و گل‌ها/ پرنندگان/ باد/ ماه.

بدن نامتعارف به مثابه ابژه جنگ

(شرح مفهوم بدن نامتعارف در آثار کازوئو اونو و بررسی نسبت آن با تجربه بمباران اتمی هیروشیما و ناکازاکی)

نامتعارف چیست؟ پرسش اصلی این است که در پژوهش حاضر، این واژه در تقابل با کدام بدن به کار برده می‌شود؟ چه چیز در اینجا متعارف تلقی می‌شود؟ شاید اگر نگاهی به اجساد برجای مانده از هیروشیما و ناکازاکی بیندازیم و اگر مجموعه عکس‌های بازماندگان فاجعه را تورق کنیم که با چشم‌هایی خیره و دهان‌هایی باز، حیرت خود را از برخورد با رویداد جنگ به نمایش گذاشته‌اند، آنچه در بوتو می‌بینیم، از قضا متعارف هم به نظر آید. شاید اگر اطراف سوژه‌های عکس‌ها را خالی کنیم و یا جسدهای سوخته را بیاوریم و به همان شکل که خشکشان زده، روی صحنه بگذاریم، آنچه می‌بینیم دست کمی از اجرای یک بوتو نداشته باشد. آن‌چه در این مقاله، «بدن

شاگردانش می‌گوید: «منشاء زندگی مادر است، به رحم بازگردید و حرکات خود را (در آن وضعیت) ببینید» (Ibid, 25). گذشته از توضیحات شاعرانه‌ای که کازوئو اونو دربارهٔ بوتو-فوی خود داده است، مسئلهٔ مهمی که از جملات او ایراد می‌شود، حضور مردگان به عنوان منابع الهام او و نیز مسئلهٔ «پیش از بودن در جهان» است.

این قول صریحی است که بوتو از پی جنگ دوم جهانی و نیز در مقام پاسخی به آن عنوان کرده است. آن‌چه در کار اونو از منظر شکلی و اطوار و افاده‌های بدنی مشاهده می‌شود، به زعم نگارنده، در واقع نمایش بدنی است که ابژهٔ جنگ است. تصور کنیم بدن بوتو-کا (رقصندهٔ بوتو)، هم‌چون زمینی است که گاوآهن آن را شخم زده و حالا که از بالا بر آن نظر می‌افکنیم، زمینی است با رده‌هایی از گاوآهن که دل و رودهٔ خود را بالا آورده است. این تعبیری است که می‌توان از بدن رقصنده‌ای چون کازوئو اونو در نظر آورد. صورتی شبیح‌گونه، اندامی خمیده و دست‌هایی بی‌وزن که با فاصله از بدن در جلوی آن یا بالای سر معلق‌اند. استفاده از اوشیروی^{۳۹}، پودر سفیدی که بازیگران کابوکی به صورت می‌زدند و یا استفاده از آرد برنج جهت سفید کردن صورت، رسمی چهارصد ساله است که با قرار گرفتن روی صورت، پیکره‌ای مبهم و مرموز را به تصویر می‌کشد. در رقص کازوئو اونو به نظر می‌رسد او این سفیدی را به عنوان استعاره‌ای برای مرگ و شکنندگی به کار می‌بندد. رقص بوتو در *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*. مسئله‌ای پس‌آخرازمانی تعریف می‌شود: «بوتو از خاکستر ژاپن برخاسته است» (Ibid, 215). به نظر می‌رسد پاسخ اونو به این ویرانی، برخلاف پاسخ هیجیکاتا (که واکنشی سیاسی است)، جنبه‌ای شخصی‌تر و درونی‌تر داشته است.

از دیگر ویژگی‌های بارز بدن در بوتو، به نمایش گذاشتن بدن بی‌جان یا جسدگونه یا به‌بیان ساده‌تر «بدن مرده» است. هر رقصنده، با هر موضوع و مضمونی که در اجرا برگزیده باشد، تلاش می‌کند در مختصات بدنی‌اش این وجه را به تصویر بکشد. در واقع، هر رقصنده، بدنی را احضار می‌کند که گویی خالی از هرگونه حیات است. بدنی که هم‌چون جنازه‌ای از گور برخاسته، بر صحنه راه می‌رود و حرکت می‌کند. یکی از نخستین حالات تمرینی بوتو، رسیدن به مفهوم «بدن خالی» است. بدن خالی، بدنی است که توانایی اجرای بدن مرده را دارد. نمایش چنین بدنی، نیازمند نوعی فروپاشی و به هم ریختگی بدنی است که در آغاز تمرینات هر رقصنده، به او کمک می‌کند تا آمادهٔ خلق بدن مرده شود. از مهم‌ترین تمرین‌ها، این است که هر رقصنده تصور کند تیغه‌ای از مسیر دهان او وارد بدن شده و با ایجاد جراحت همراه با درد به

بدن» دارد، در نسبت با میل وسیع بویو به زیبایی، از منظر نگارنده، نامتعارف می‌نماید.

شاید یکی از وجوه قابل توجه بدن در رقص بوتو، مسئلهٔ معاصربودگی آن باشد. در رقص سنتی بویو، بدن، گویی گذشته‌ای روحانی، تاریخی و اساطیری را در فهرستی از قواعد شکلی و اطوار بدنی و چهره فراهم آورده است که هر بازیگر، به فراخور شخصیتی که ایفا می‌کند، از آن فهرست الگوبرداری کرده و تمام مهارت فیزیکی خود را برای هرچه بهتر ارائه کردن نقشی «اغلب تکراری» به کار می‌بندد. حال آنکه در رقص بوتو، ما با بدنی رهاشده و تا حدی بدون برنامه و نقشه روبرو هستیم. شاید بهتر باشد این بدن را «بدنی غیرقابل پیش‌بینی» بنامیم؛ درست خلاف آنچه در بویو از نمایش بدن سراغ داریم.

می‌دانیم که در سدهٔ بیستم، به‌ویژه با طرح دیدگاه میرهولد، توجه به بیان جسمانی، جایگاه مهمی را در اجرا به خود اختصاص داد. پس از او، نظریه‌پردازان بسیاری در حوزهٔ اجرا تلاش کردند تا راه‌های دستیابی به بدن بیانگر را طرح‌ریزی کنند. آنچه در رقص بوتو به عنوان بدن بیانگر مطرح است، در واقع مجموعه‌ای از تصاویر است که بازیگر، با تجربه‌ای فیزیکی، آنها را می‌آفریند. این تصاویر، در بوتو با اصطلاحی به نام «بوتو-فو» شناخته می‌شوند. بوتو-فو به معنی تصویر یا همان ایماژ^{۴۰} است که در فارسی هم مصطلح بوده و شرح وقایع یا تاریخ است. هر رقصندهٔ بوتو، برای خود ایماژ منحصر به فردی دارد که در واقع، از طریق آن، بیان بدنی خود را بسط می‌دهد^{۴۱}. (Fraleigh, 2010).

اصطلاح بوتو-فو در اصل، به مثابهٔ نیروی محرکهٔ رقصنده است تا به بدنش در صحنه شکل دهد یا به بیان کامل‌تر، بوتو-فو، تصاویری از امکان‌های «بودن» است که رقصنده خلق می‌کند. خاطرات، تجربه‌های دیداری، شنیداری، خواننده‌ها و ... همگی در مجموع، بوتو-فو خواننده می‌شوند. هر رقصنده در بوتو، برای خود بوتو-فوی منحصر به فردی دارد. شاید بتوان بوتو-فو را با عبارت «تجربهٔ زیسته» مرتبط دانست. مسیر هر رقصنده برای شکل‌دهی به تصاویر، با رقصنده‌ای دیگر تفاوت دارد. تماشای یک نقاشی، خواندن یک هایکو، شنیدن یک موسیقی، رفتن به قلمرو خاطرات و فعالیت‌هایی از این دست، همه در راستای بوتو-فو صورت می‌پذیرند (همان).

اونو می‌گوید: «وقتی می‌رقصم، تمام مردگان را با خودم حمل می‌کنم». به نظرم، این آشکار کردن یکی از بوتو-فویهای شاعرانهٔ او (کازوئو اونو) است، انگیزه‌ای برای ایماژ رقصش...» (Ibid, 215). او هم‌چنین در جایی دیگر به

نیاز به سبک‌شدن و عاری‌شدن دارد. مسئله‌ارتباط این دو (بدن در بوتو و بدن بدون اندام)، خودمختاری بدن است، پس‌زدن کلیشه‌های متداول است در پاسخ‌گویی. موضوع، «درد» هم هست. اینکه دستیابی به بدنِ مرده، همانند دستیابی به بدن بدون اندام، از راه درد می‌گذرد. ایده‌نمایش انسان-حیوان در بوتو نیز شباهتی به ایده‌بدن بدون‌اندام دارد: «اینجا چیزی یکسر متفاوت روی می‌دهد: حیوان-شدنی که برای مازوخیسم ضروری است» (دلوز و گتاری، ۱۳۸۶، ۹).

مازوخیسم، در رقص بوتو بسیار دیده می‌شود. بدنی که رنج، ناامیدی و بیماری را با حالتی شهوانی یا ستایشگر به نمایش می‌گذارد، وجه مازوخیستی اجرا را نمایان می‌کند. از دیگر شباهت‌ها، موضوع حالت بدنی «تبدیل شدن»^{۴۴} است؛ به معنی تغییر دائمی از حالتی به حالتی دیگر. این تغییرات در بوتو قابل پیش‌بینی نیستند، همان‌طور که بدن بدون اندام، تابع هیچ روند قابل حدسی نیست. مسئله‌عدم پایداری هم هست، حرکت مداوم از حالتی به حالتی دیگر برای نزدیک‌شدن به بدن بدون اندام. این عدم پایداری، همان چیزی است که بوتو در حفظ مدام آن می‌کوشد.

کازوئو اونو، همان‌طور که گفته شد، اگرچه در قیاس با هیجیکاتا، بدنی آرام‌تر دارد اما رفتار بدنی او در مواجهه با ژاپنِ جنگ‌زده، به‌روشنی قابل‌شناسایی و صورت‌بندی است. اگرچه رویکرد او به جنگ به اندازه‌هیجیکاتا سیاسی نیست، اما بدن او را هم مانند بدن هیجیکاتا می‌توان «بدنی سیاسی» به شمار آورد که مجموعه رفتارهایش پاسخی است به آنچه بر ژاپن گذشته است. از اجراهای قابل‌تأمل اونو، که پیش‌تر به آن اشاره شد، اجرای

قسمت‌های تحتانی بدن کشیده می‌شود. به این صورت، رقصنده گویی از مسیر اصلی جراحی، اندام‌های داخلی را پس می‌زند و شکل معمول اندام‌های خارجی را هم از دست می‌دهد. تجسم جراحی از درهم کشیده شدن چهره و بالا رفتن چشم‌ها تا سرحد نمایش محض سفیدی آن آغاز می‌شود، بر تیغه پشت بازیگر اثر کرده آن را خم می‌کند. سپس از آن‌جا، آن جراحی در پاها جاری می‌شود و تا انگشتان پا ادامه پیدا می‌کند؛ انگشتانی که از هم دور می‌شوند، پاهایی که به درون تمایل پیدا می‌کنند و زانوانی که خم می‌شوند، در این بین، دست‌ها نیز داخل بدن جمع می‌شوند و انگشتان، از هم فاصله گرفته و گویی بر ریسمان‌های خیالی می‌آویزند. این تمرین با تیغه فرضی، در واقع به بازیگر امکان می‌دهد با احساس جراحی داخلی آن را در فیزیک بیرونی خود به تصویر بکشد (تصویر ۳). آکینو آشیکاوا^{۴۵}، از رقصندگان زن، این حالت را چنین توصیف می‌کند: «از خودم می‌پرسم شکم و باقی اندام‌ها کجا رفته‌اند؟ آنچه از من سر می‌زند اندام‌های من هستند، رشته‌هایی که از من خارج می‌شوند. آنها از تمام منافذ (بدن) من خارج شده در فضا منتشر می‌شوند و هیچ‌کس جلودار من نیست. تنها خطوط از من به جا می‌مانند»^{۴۶} (Ashikawa, 1991). این تمرین، ایده‌بدن بدون اندام ژیل دلوز^{۴۷} را تداعی می‌کند و به نظر می‌رسد می‌شود آن را به عنوان شاهد مثالی بر شرح بدنی که از اندام‌های داخلی عاری است، ذکر کرد.^{۴۸}

می‌دانیم که دلوز، نخستین بار در سال ۱۹۶۸، مفهوم بدن بدون اندام را با تأثیر از «پایان حکم خداوند» اثر آنتونین آرتو، طرح کرد. آنچه موجب به میان آمدن این ایده در این مقاله شد، مسئله «خلع کردن بدن» در ایده دلوز است. بدنی که انگار برای رهایی،



تصویر ۴. کازوئو اونو در اجرای «مادرم» (<http://pin.it/4Czfaq2>).



تصویر ۳. یک رقصنده بوتو (<https://pin.it/FwiliMq>).

کنیم با قرابت ابژه (بدن) و معنا در نمایش کابوکی. آن جا، بدن، تمایل و گرایش حداکثری به اظهاراتی قابل پیش‌بینی دارد. بازیگری که عصبانیت، شادمانی، احساسی عاشقانه و رنج را بازنمایی می‌کند، با توسل به اطواری، بدنش را بازآرایی می‌کند که با هر تجربه به فراخور موضوع موردنظر بازیگر جهت بازنمایی بدنی، نزدیکی جدی و بی‌مناقشه‌ای دارد. اجراگر بوتو اما نشانه‌ای آشنا از این حیث نمی‌آفریند. میان تجربه احساس عاشقانه و تمایلات حرکتی بدن، آن نسبت نشانه‌ساز متعارف برقرار نیست. بدن، این جا با اخذ سویه‌ای مستقل، نه به یک تجربه تنانه متداول در بازنمایی هر معنا که به بدنی کلان‌تر نظر دارد که همان بدن در رنجی است که شرح آن رفت.

نگاهی به اجرای «مادرم» و مجموعه آثار کازوئو اونو، ما را با بدنی روبرو می‌کند که فارغ از مضمون هر اجرا، تصویری از مرگ، ناامیدی و تخریب را به نمایش می‌گذارد (تصویر ۵). او حتی در آخرین اجرایش، در زمانی که بیش از صد سال سن داشت، به نظر می‌رسید به ایده بدن تخریب‌شده نزدیک شده است. مگر نه این که استحاله (دگرپسندی)، کلیدواژه اصلی رقص بوتو است؟ اونو از بدن چروکیده، پاهای ناتوان از راه رفتن که او را وادار به نشستن بر صندلی چرخ‌دار کرده‌اند و حرکاتی آرام که نمایش کهولت و فرسودگی بدن اوست، برای تأکید بر مفهوم درگیری بدن با استحاله‌ای پیوسته بهره می‌گیرد. این جا، کلیدواژه استحاله، به مفهومی پیوسته و امری محتوم و جبری بدل می‌شود.



تصویر ۵. کازوئو اونو در اجرا (https://pin.it/26lwfqY).

«مادرم» است (تصویر ۴). این اجرا، اولین بار در سال ۱۹۸۱ توسط تاتسومی هیجیکاتا و در اجرای مجدد در سال ۱۹۹۵ توسط یوشیتو اونو کارگردانی شد. این اجرا از چند بخش تشکیل شده که چنین نام‌گذاری شده‌اند: رویای جنین، رویای جهان، خیالاتی که مادرم می‌بافت و رویای عشق. در این اجرا، ساتو میچی هیرو^{۴۵}، نوازنده ساز شامیسن، کازوئو اونو را همراهی می‌کند. مسئله اصلی اونو در این اجرا، تولد، زندگی و مرگ است. حتی بخش‌هایی که لذت مواجهه با جهان را به تصویر می‌کشند هم، ژستی از بدنی رنجور را به نمایش می‌گذارند. در بخش اول که در فضای رحم می‌گذرد، جنین با شاخه گلی در دست، اندامی خمیده و بدنی که فاسد شدن بدن را بازنمایی می‌کند، زهدان مادر را کشف می‌کند.

این جا یک مکاشفه رنج‌آلود در کار است. والتر بنیامین دربارهٔ ویرانی با توجه به رمان پیوندهای گزیده اثر گوتته چنین می‌گوید: «اثر هنری حقیقت را حمل نمی‌کند بلکه فقط به بیان آن می‌پردازد. هنر به دنبال صورت‌بندی و نتیجه‌ای ویژه نیست بلکه به دگرگونی می‌اندیشد؛ هنر باید چیزی را ویران کند مگر بتواند به حقیقت «اشاره‌ای» داشته باشد» (بنیامین، ۱۹۷۱، به نقل از افراسیابی و ممبینی، ۱۳۹۴، ۳۶). در کار اونو، این اشاره به حقیقت، به میانجی‌ویرانی بدن است که امکان‌پذیر می‌شود. دگرگونی، پیش‌تر در کار اونو رخ داده است: در سی سالگی و آغاز به رقصیدن^{۴۶} بدنی دستکاری‌شده با تمام آن‌چه پیش‌تر شرح داده شد، روی صحنه حاضر است. بالاپوش قسمت اول، لباسی است که پشت اونو چین‌های فراوانی ساخته است. این بدن، متعلق به اونو نیست بلکه احضار «بدنی جمعی» است در مقابل جمعیت تماشاگران. این بدن را همه می‌شناسند: بدن حامل جراحات جنگ، بدنی که تاول و انهدام پوست‌اش را به نمایش می‌گذارد. رویارویی اونو با تمام بخش‌های این اثر، فارغ از معنای هر اپیزود، مواجهه‌ای رنج‌آلود است. این جا نیز هم‌چون دیگر آثار اونو، چیزی شبیه بریکولر^{۴۷} (سرهم‌بندی) اتفاق می‌افتد.^{۴۸} اجراگر با خلق بدنی غریب نسبت به معنا (یعنی هم‌جواری تازه‌ای از ابژه که بدن است و معنا که دیگر لزوماً موضوع اپیزودی مانند تجربه عشق نیست)، دست به دخالت در ساحت دلالتگری و خلق نشانه می‌زند. حالا با پس‌زمینه جنگ، این بدن غریب، نشانه مطلوبش را عرضه می‌کند. تنی که آثار تخریب را حمل می‌کند، حالا گقتمان تنانه تازه‌ای می‌آفریند تا از این مجرا، خوانش «بدن زوال‌یافته» میسر شود. این مداخله در دلالتگری را قیاس

نتیجه‌گیری

زمین سرگردان است. با حرکاتی مبهم، غریب، آرام و شکننده، پاهای کج‌شده به داخل و پشتی خمیده. بدنی حیرت‌زده که انگار با هر حرکت از خود می‌پرسد: «من اینجا بوده‌ام؟ چطور ممکن است!». آنچه مشاهده‌گران می‌بینند چیزی نیست جز پوسته، یک روکش چروکیده. نه مرد است و نه زن؛ جنسیت نمی‌شناسد. لباس‌ها در بوتو، معمولاً پُر چین و چروک هستند، هم‌چون پوست سوخته و جمع‌شده قربانیان واقعه‌ی اتمی. چهره‌ای که کازوئو اونو در تمامی اجراهایش به نمایش گذاشته، چهره‌ای متحیر سوار بر بدن مرده‌ای متحرک است. بدنی که دیگر فاصله‌ای با فاجعه ندارد. نه قصدی برای روتوش دهشت دارد و نه در تدارک بدنی زیبایی‌شناختی است که فاجعه را کتمان می‌کند. بدن پسافاجعه، بدنی برای همیشه دگرگون‌شده است. چه کسی جنگ را روایت می‌کند؟ هنوز نمی‌دانیم. بوتو اما پاسخی دارد: اگر ناتوانیم از روایت، مرثیه یا «شعر»، بهتر است چیزی نگوییم و فقط ببینیم؛ چشم در چشم مردگان، چشم در چشم ژاپن. و حالا می‌توانیم اضافه کنیم مگر تاثیر قرار نبود «دیدن» را ممکن کند؟ اجرای بوتو یک دیدن است؛ این بار اما، دیدن کتمان بدن مرسوم و تماشای دهشت، مرگ و عدم.

نگاهی به آثار کازوئو اونو و بدنی که او در تمامی اجراهای خود به نمایش گذاشته است، این ایده را در ذهن تقویت می‌کند که این بدن، هم‌چون بنایی تاریخی است که یادگاران جنگ به شکلی نمادین بر آن حک شده‌اند. با تماشای آثار او، چنین بدنی قابل شناسایی است: بدن سرخورده، بدن بی‌اعتماد به نفس. وقتی اونو روی صحنه می‌رقصد، دستانی از ریختافتاده را می‌بینیم. حرکاتش چنان است که انگار از پس سالیان به یک جسد مومیایی خیره مانده‌ایم. این‌جا چشم‌ها به نامعلوم می‌نگرند. بدنی را می‌بینیم که ارتباطی با جهان زندگان ندارد؛ یک بدن بی‌خبر. رقصندگان روی صحنه، اگرچه کنار هم می‌رقصدند، اما گویی از هم بی‌خبرند. ارتباطی بین رقصندگان شکل نمی‌گیرد. به عنوان نمونه در اجرای «دریای مرده»، اونو و پسرش اگرچه با هم روی صحنه هستند، اما ارتباطی میان آنها شکل نمی‌گیرد (چیزی شبیه حرکت زامبی‌ها شاید). اونو، صورتی به رنگ سفید دارد، صورتی که مرگ را به همراه می‌آورد. بدن او، میدان جنگ است. بدنی که هیروشیماست، ناکازاکی است، ژاپن ویران است. انگار کالبدی است بی‌روح. مرده‌ای است جدا افتاده از گور. علاقه‌ای به بودن ندارد. بدنی ناگزیر از حرکت که روی

پی‌نوشت

15. Neue Tanz

16. Poison Dance

17. Metamorphosis

18. Shingeki

۱۹. توصیف Motofuji Akiko، همسر تاتسومی، دربارهٔ بوتو

20. Underground

۲۱. در دههٔ ۲۰ و ۳۰ قرن بیستم، نمایش‌ها در ژاپن با گرایشات کمونیستی شکل می‌گرفتند. یوکیو میشیما در مخالفت با جریان مارکسیسم در ژاپن، یک گروه شبه نظامی با عنوان Tatenokai پدید آورد. این گروه، به سرکردگی میشیما در تلاش بود تا معیارهای ژاپنی را بازیابد و نیز امپراتوری ژاپن را ستایش کند.

22. Kinjiki

23. Meiji

24. Angura

25. Counterculture Movement

۲۶. Juro Kara (۱۹۴۰-)، نمایشنامه‌نویس، کارگردان، بازیگر و ترانه‌سرای ژاپنی که از پیشگامان تاثیر زیرزمینی ژاپن است.

27. Hokaydo

28. Antonia Merce

29. La Argentina

30. Yoshito Ohno

1. Tatsumi Hijikata

2. Moriyama Daido

3. Imamura Shohei

4. Butoh-Ka

۵. لازم به توضیح است که کلمهٔ بوتو در نوشتار انگلیسی به حرف H ختم می‌شود اما در منابع کتابشناختی ژاپنی، این کلمه به حرف O

با نشانهٔ مکرون ختم می‌شود؛ به این شکل: butô (Baird, 2012, 16).

6. Yoshida Yoshie

۷. این توضیحات زبان‌شناختی در مستندی به نام «Piercing the

Mask» به کارگردانی ریچارد مور (Richard Moore) تولید سال ۱۹۹۱ آمده است.

8. The Space Between

9. Pantheism

10. Stamping

11. Sumo

۱۲. کارگردان و نویسندهٔ ژاپنی (Tadashi Suzuki- 1939)

13. The Grammar of the Feet

14. Noh Theater

بدن نامتعارف به مثابه ابژه جنگ در آثار کازوئو اونو

۴۶. به صفحه 163 از TDR و مصاحبه ریچارد شکندر با کازوئو اونو که در تابستان ۱۹۸۶ و در شماره ۳۰ نشریه منتشر شده است، نگاه کنید.
47. Bricoler
۴۸. برای شرح این واژه نک: (ناکلین، ۱۳۹۹، ۱۲-۱۳). نگارنده مقاله، از این شرح برای توضیح خلق معنا توسط بوتو-کا بهره گرفته است.

فهرست منابع

افراسیابی، حسین و ممبینی، سجاد. (۱۳۹۴). «زیبایی‌شناسی انتقادی، تمثیل و گسست تاریخی از تجربه رنج؛ تأملی در فلسفه هنر والتر بنیامین». شناخت، شماره ۷۲، ۳۱-۵۰.
برانندون، جیمز. آر. (۱۳۸۸). تئاتر آسیا. ترجمه مجید سرسنگی. تهران: نمایش.

دلوز، ژ. و گتاری، ف. (۱۳۸۶، ۱ مهر). «چگونه خود را بدنی بدون اندام بسازید؟». ترجمه بابک سلیمی‌زاده. بازیابی از <http://mindmotor.biz/Mind/?p=184>
ناکلین، لیندا. (۱۳۹۹). بدن تکه‌تکه‌شده، قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته. ترجمه مجید اخگر، تهران: بیدگل.

Hijikata Tatsumi and Butoh Dancing in a . Baird, Bruce . Pool of Gray Grits. New York: Palgrave Macmillan
Jul). Kazuo Ohno: Dancer who co- v , ۲۰۱۰). Childs, Martin founded the modern Butoh style and brought it to the world stage. Independent. Retrieved from <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/kazuo-ohno-dancer-who-co-founded-the-2019813-modern-butoh-style-and-brought-it-to-the-world-stage.html>

Butoh Metamorphic Dance and Global . (۲۰۱۰). Fraleigh, Sondra . Alchemy. USA: University of Illinois Press

Hijikata Tatsumi . (۲۰۰۶). Fraleigh, Sondra & Tamah, Nakamura . and Ohno Kazuo. UK: Routledge

Butoh on the Edge of Crisis! . (۲۰۰۵). Hassel, Tara Ishizuka A Critical Analiysis of the Japanese Avant-GardeProject in a Postmodern Pespective. Department of Culture Studies and Oriental Languages, Faculty of Humanities, University of Oslo. Retrieved from <https://www.duo.uio.no/bitstream/isAllowed=y&1=hassel.pdf?sequence/24223/10852/handle>
Ghosts of Pre-Modernity; Butoh . (۲۰۰۳). Moore, Shannon Caithlin . and Avant-Garde. The University of Texas at Austin

Dancing into Darkness. . (۱۹۹۹). Fraleigh, Sondra Horton . Pittsburgh: University of Pittsburgh Press

Dec.). Piercing the Mask. ۲۱ , ۲۰۱۳). (Moore, R) Ravachol۲۰ Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=i۲d0a۳c۱Gb۰>

Nov.). Angura. Routledge Encyclopedia ۱ , ۲۰۱۶). Swain, John D of Modernism. Retrieved from <https://www.rem.routledge.com/articles/angura>

33 . Theater of the Senses

32. Muse

۳۳. کازوئو اونو نزدیک به ۲۲ سال از هیجیکاتا بزرگ‌تر است، شاید آن سرکشی بدن نزد هیجیکاتا را بتوانیم لحظه‌ای از این منظر هم در نظر آوریم.

۳۴. عبارت (Extra-Daily) را یدالله آقاعباسی در ترجمه کتاب فرهنگ انسان‌شناسی تئاتر، «فراروزمره» ترجمه کرده است.

۳۵. در ژاپن به این رقص Nihon Buyo گفته می‌شود. عناصر سه‌گانه رقص عبارت‌اند از: مایی (Mai) که سکوت و ایستایی نمایش نو (Noh) است، اودوری (Odori) که حرکاتی پویا برخاسته از کابوکی را شامل می‌شود و فوری (Furi) که شکلی نمایشی از بیان حالات و چیزها به قاعده اطوار و ژست است.

۳۶. می‌دانیم که زیبایی و زشتی، شمایی برساخته و غیرحقیقی دارند. آنچه در نظر همگان زیباست، «زیبا» و آنچه در نظر همگان زشت است، «زشت» فهم می‌شود. برای درک اهمیت مسئله زشتی و تاریخی از آن، به اثر امبرتو اکو نگاه کنید: تاریخ زشتی (۱۳۹۶)، ترجمه هما بینا و کیانوش تقی‌زاده انصاری، تهران: فرهنگستان هنر.

37. Image

۳۸. شاید به منظور درک این عبارت بد نباشد با اغماض بسیار بتوانیم بوتو- فورا چیزی مشابه حافظه هیجانی استانیسلاوسکی در نظر آوریم، البته با دقت بر این نکته که بوتو- فو مفهومی به مراتب بسط یافته‌تر و البته اغلب انتزاعی‌تر دارد.

39. Oshiroi

40. Akeno Ashikawa

۴۱. نگاه کنید به مستند ریچارد مور (معرفی در پی‌نوشت ۷).

42. Gilles Deleuze

۴۳. شاید تأثیر مسئله جنون مورد نظر آنتونن آرتو بر بوتو و بدن بدون اندام دلوز، ایده وجود نسبی میان این دو مقوله اجرایی و فلسفی را تقویت می‌کند.

44. Becoming

45. Sato Michihiro