فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، ۱۳۱-۱۱۹
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

واکاوی تاثیرات اندیشه های آنتونن آرتو در شکل گیری رقص بوتو[1]

سمیه گودرزی [2]
نرگس یزدی [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۲۳

چکیده

رقص بوتو در چارچوب و تعریف خاصی نمیگنجد و هنگام مواجهه با بوتو بیش از هر چیز با اجرایی تجربی روبه‌رو هستیم که درصدد است در هر اجرا، از مرزهای پیشین فراتر رفته و تعریف جدیدی از خود داشته باشد. از سوی دیگر، آنتونن آرتو که از تئاتر مبتنی بر متن و ادبیات، و بازیگری بر پایه اصول روان‌شناسی رویگردان بود، خواستار تئاتری بود که با بازگشت به اسطوره ها و سرچشمه ها در بطن و روح آدمی رخنه کند تا به واسطه رهایی و خودانگیختگی به جهان ناشناخته ها و ضمیر ناخودآگاه انسان دسترسی یابد. با بررسی ویژگیهای رقص بوتو و واکاوی انگیزه هایی که در پس خلق آن نهفته بود، میتوان ردپای اندیشه های آنتونن آرتو را در شکل گیری این نوع رقص یافت. حرکات و ژست های خودانگیخته و غیربازنمودی در بوتو یادآور تاکید آرتو بر خودانگیختگی و تاثیر نیرومند بر مخاطب است. هم‌چنین، خلسه ای که در بوتو ایجاد میشود، یادآور شیفتگی آرتو به رقص بالی و سنت های تئاتری شرق است. زیبایی شناسی مورد نظر آرتو که در تئاتر قساوتش تبلور یافته، با زیباشناسی موجود در رقص بوتو همخوانی های بسیاری دارد. هدف از انجام پژوهش حاضر که به شیوه توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه ای انجام شده، واکاوی ردپای اندیشه های آنتونن آرتو در شکل گیری رقص بوتو است. در واقع، این پژوهش بر آن است، تا به این پرسش پاسخ دهد که، چگونه میتوان اندیشه ها و زیباشناسی آنتونن آرتو را در رقص بوتو یافت. یافته های این پژوهش حاکی از آن است که، هرچند هیجی کاتا، در مقام هنرمند، اندیشه ها و انگیزه های خاص خود را داشت، اما هم‌زمان میتوان قرابت بسیاری میان اندیشه های آرتو، به‌ویژه، آنهایی که در تئاتر قساوت مطرح نموده و اصول شکل دهنده به رقص بوتو و هم‌چنین، تاثیرات اندیشه های او را در شکل گیری رقص بوتو ردیابی کرد. به طور خاص، میتوان گفت واقعیت و خشونت پنهانی که به واسطه کنش گری درد و رنجِ جدانشدنی با چنین کنشی را عیان می نماید، در اندیشه های آرتو و اصول زیربنایی بوتو مشترک هستند.

واژه‌های کلیدی: رقص بوتو، تاتسومی هیجي کاتا، کازوئو اونو، آنتونن آرتو، تئاتر قساوت.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.42630.1918

این مقاله برگرفته از پایان نامهٔ کارشناسی ارشد سمیه گودرزی، با عنوان "بررسی تاثیرات و ریشه های نظریات آنتونن آرتو در رقص بوتو" است.

۲ -سمیه گودرزی، کارشناس ارشد بازیگری، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
sadaf.goodarzi1981@gmail.com
۳ -نرگس یزدی، استادیار گروه تئاتر، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
n.yazdi@art.ac.ir

مقدمـــه

رقص بوتو[1] هنری اجرایی است که پس از جنگ جهانی دوم در اواخـر دهـه ۱۹۵۰ در ژاپن توسـط تاتسـومی هیجی کاتا[2]، رقصنده و کریاگرفر ژاپنی ابداع شـد. واژه «بوتو» کـه امروزه نامی اسـت که به طور گسـترده برای این نوع رقـص مقبولیت یافته، در اوایـل دهه ۱۹۶۰ به عنوان ankoku buyo مطرح شـد که در آن ankoku به معنـای «تاریکی محض» و buyo یـک واژه عمومی بود که به‌طـور کلی، در اشـاره به رقص بـه کار میرفت. اما در اواخر دهـه ۱۹۶۰، این اصطلاح تکامـل یافته و بـه صـورت ankoku buto درآمد کـه در آن buto به فرم های رقص غربی اشاره داشـت. اما بر وفق واژه نامه ژاپنی buto ، Kōjien هم چنین، بـه معنای haimu است، که نوعی مراسم ادای احترام در دربار امپراتوری بود کـه در آن فردی، آسـتین های بلند لباس سـنتی ژاپنی را به حرکـت درآورده و پاها را بـر زمین میکوبد. To به معنی کوبیدن پا اسـت و با این که کوبیدن پا لزوماً در رقـص بوتو معمـول نیسـت، هیجی کاتـا اصطلاح ankoku buto را در اشـاره بـه نوعـی رقـص کیهان شـناختی به کار برد، که کاملاً از رقص های موجود بند گسسـته و تیره ترین بخش ذات انسـانی را واکاوی می کـرد» (Nanako,12:2000). کازوئو اونـو[3] هنگام ملاقات هیجی کاتا و الهام گرفتن از او، به همکاری با او علاقمند شـد و این دو با هم به پرورش بوتـو پرداختند. هر چند تفاوتهای موجود در اندیشـه آنها موجب شـد آنها آثار مجزای متفاوتی را خلق کنند، همکاری این دو هنرمند موجب رشد و بالندگی این نوع رقص شد. «بنیان گذاران بوتو در پی آن بودند تا رقصی را بنا نهند که رقص مدرن غربی و سـنتی ژاپن را پس میـزد» (Crump,2006:65). آنهـا درصدد بودند تـا خـود را از قیـد و بندهای رقص غربی، بـه خصوص باله، رهایی بخشـند؛ اما از سـوی دیگر، قصد نداشـتند خود را به رقص ها و نمایش های سـنتی ژاپنی نظیر نمایش نو[4] محدود کننـد و صرفاً به آن‌ها رجعـت کنند. «بوتو از دل آشـوب پـس از جنگ جهانی دوم پدید آمد و بنیان گذارانش در پی آن بودند تا فرهنگ کشـور خود را مورد بازنگری قـرار دهند. آن ها با رد دریافت های رایـج از رقص در غرب و ژاپن بر آن بودند تا فرمی از رقـص را بنا کنند که از قیـد و بندهای رقص سـنتی رهایـی یافته و بیـان گر وضعیـت زمانه شـان باشـند» (Fraleigh ,465:2020). بنابراین، میتوان گفت، بوتو درصدد بود تا هر آن چـه را که به طور مألوف برمبنای معیارهـای هنری در ژاپن ارج نهاده میشـد، برانداخته و پـس بزند. ایـن واکنش صرفاً شـامل فرم نمیشد و مضمون، لباس، و نحوهِ به کارگیری فضا را نیز دربرمیگرفـت. اما در عین حال که بوتـو بازتاب دهنده واکنش علیه رقص غربی و ردِ آن بود، ردپای شماری از جنبش های هنری غربی را میتوان در آن بازشـناخت. «در بوتو میتـوان احیای سوررئالیسـم[5]، نئودادائیسـم[6]، اکسپرسیونیسم[7]، اگزیستانسیالیسم[8] و دگرگونی های اجتماعی پس از جنگ و اعتراض به سـلطه سیاسـی و اقتصادی امریکا در در ژاپن را یافت» (Dent,2004:18). پافشـاری بر ارزش های زندگی اجتماعی و دگردیسی، نشـانه بارز رقص بوتـو اسـت. اجراگـران در حالی که سرهایشان را تراشیده و تمام بدن خود را به رنگ سفید درآورده اند، با اجرای حرکات آهسـته و تحت کنترل، به بدن شان به نحوی بسیار طبیعی تر در قیاس با رقص های سـنتی ژاپن مجال بیان گری می دهنـد، و بدین سـان می توان گفت، سکون و حرکت آهسـته از وجوه مشخصه بوتو به شمار می آید. و موجب میشوند آگاهی رقصنده و مخاطب نسـبت به حرکت افزایـش یابد. از سـوی دیگر، آنتونن آرتو بازیگر، کارگردان، نویسـنده و منتقد هنـری پیام آور نـوع خاصی از تئاتر اسـت که دربردارنده نوعی بازگشـت به خاستگاه متافیزیکی آن اسـت. او زیباشناسـی خاص خود را در قالب مجموعه جستارهایی با عنوان تئاتر و همزادش[9] منتشر ساخت و تئاتر مورد نظر خود را تئاتر قسـاوت[10] نامید. «آنتون آرتو نیز، پیش از هر چیز در پی خود بیـان گری بود. او به دنبال آن بود که به ناخودآگاه انسان به عنوان آن چه ناشناخته اسـت، نفوذ کرده و به لایه های عمیق آن پی ببرد. وی مبحث تئاتر قسـاوت را عنوان کرده و از ژست و نماد برای یافتن یک خط اصلی و نشـان های غنی به جای دیالوگ بهره برد (Singh,2016:18)

اگر چه بسیاری آرتو را به سبب این که هیچگاه نتوانست ایده های خود را عملی سازد، و یا این که در نهایت، هیچ متد یا آمـوزه عملی برای خلـق اجرا ارایه نداده اسـت آماج نقد قـرار میدهند، او امروزه، در مقـام پیام آوری که با دیـده وری و پیش آگاهی بسـی پیش تـر از زمانه اش بود، ستوده می شود و مریدان مطرح بیشماری در

سراسر جهان دارد. «اوبا نگاه شعر و فلسفه به تئاتر می نگریست و دیدگاه متفاوت او نسبت به زبان بسیار قابل توجه است از آن رو که، او در پی آن بود که، شعر فضا را جانشین شعر زبان سازد» (Greco، ۲۰۲۱: ۱۱). آرتو بر این باور بود که، تئاتر زمانه اش تنها بدل به مدیومی برای سرگرمی مخاطبان شده بود که منفعلانه به تماشای آن می نشستند، بنابراین، او در پی آن بود که، مواجهه و رویارویی را در جای سرگرمی بنشاند. البته، لازم به ذکر است، هیجی کاتا، حتی پیش از این که تئاتر و همزادش به زبان ژاپنی ترجمه شود، با آرتو و اندیشه های او آشنا بود و یکی از مهمترین تاثیراتی که او از آرتو گرفته بود، انگاره بدن بدون اندام[11] به معنای رهایی از کارکرد ارگانیک بدن و استفاده از آن در مسیری تازه بود؛ با بررسی خاستگاه و عوامل تاثیرگذار در پیدایش بوتو میتوانیم به طور دقیقتری رد اندیشه های آرتو را در آن بیابیم. مفهوم بدن بدون اندام، تلاش دلوز وگاتاری برای غیرطبیعی سازی بدن های انسانی است، تا آن ها را در یک رابطه مستقیم با جریانهای ذرات سایر بدن ها یا اشیاء قرار دهند (حسین پور و اردلانی، ۱۴۰۰: ۳۳). برای مثال، باورِ آرتو مبنی بر این که: «هر احساس حقیقی غیر قابل بیان است. به بیان آوردن آن در قالب واژگان، خیانت ورزیدن به آن و ترجمان آن به منزله مستور ساختن آن است» (آرتو، ۱۳۸۸: ۱۰۷). به روشنی در نحوه خاص بیان گری در بوتو قابل ردیابی است. این گفتار به ضوح نشان میدهد که، بدن شاعرانه و بیان گر، به قدری در تفکر آرتو مهم جلوه می کند که می بایست تمامی دغدغه های زندگی و حتی شاهکارهای گذشته را به زبان امروز به نمایش گذاشت. با توجه به آن چه بیان شد، هدف از انجام این پژوهش ردیابی اندیشه های آرتو در شکل گیری و تکوین رقص بوتو است؛ به عبارت دیگر، در پژوهش حاضر تلاش می شود به این سوال پاسخ داده شود که، اندیشه های آنتونن آرتو پیدایش و تکامل رقص بوتو چه تاثیراتی داشت هاند؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف کاربردی و از نظر روش انجام پژوهش توصیفی و مقایسه ای، از نظر نوع داده‌ها کیفی اسمی، از نظر روش تحلیل داده‌ها، تحلی مقایسه ای است و با بهره گیری از منابع کتابخانه ای انجام شده است.

پیشینه پژوهش

با توجه به این که آنتونن آرتو از چهره های مطرح تئاتر است و اغلب جریان های آوانگارد تئاتر و اجرا به نوعی از اندیشه های آرتو الهام گرفته اند، آثار بسیاری در زمینه واکاوی اندیشه های آرتو به نگارش درآمده اند که در این پژوهش از آن ها بهره گرفته شده است. هم‌چنین، در سالهای اخیر، آثاری با محوریت رقص بوتو به نگارش درآمده اند، اما در مورد ارتباط این دو با یک‌دیگر می توان به دو مقاله اشاره کرد: مایکل هرنبلو (۲۰۰۶)، در مقاله «بدن های گشوده اندیشه: آرتو و هیجی کاتا» بر مفهوم «بدن بدون اندام» تاکید می کند که، نخستین بار توسط آنتونن آرتو مطرح شد و بعدها از جانب دلوز وگتاری بسط یافت و این مساله را واکاوی می کند که، چگونه بدن بدون اندام مطرح شده از جانب آرتو را میتوان در بدن رقصنده های بوتو یافت. در این پژوهش مطرح می شود که، نظریات دلوز[12] وگتاری[13] برای خوانش و فهم رقص بوتو، این هنر پساجنگ آوانگارد بسیار مناسبند. در مقاله «بازیابی بدن و گسترش مرزهای خود در بوتوی ژاپنی: هیجی کاتا تاتسومی، ژرژ بتی و آنتونن آرتو» نوشته کترین کرتن (۲۰۱۰)، به‌طور کلی، به وجوه اشتراکی میان نظریات ژرژ بتی[14] و بوتو، و نیز اندیشه های آرتو و بوتو اشاره شده است، اما در این پژوهش، تمرکز صرفاً بر بدن است.

مبانی نظری

اندیشه آرتو

آنتونن آرتو که احتمالاً، امروزه بیش از هر چیز با تئاتر قساوت تداعی میشود، مطالب بسیاری را به رشته تحریر درآورده است، که در قالب چندین مجموعه به انتشار درآمده اند؛ اما شاید مهمترین آن ها مجموعه جستارهایی است که در سال ۱۹۳۸ با عنوان تئاتر و

همزادش منتشر کرده است. او هیچگاه دستورالعمل های مشخصی را برای خلق تئاتر مورد نظرش ارایه نداده است و در این مجموعه جستارها نیز شورمندانه باورهای خود را درباره تئاتر، آن‌گونه که باید باشد، شرح میدهد. «تئاتر و همزادش کتاب عجیبی است، که علاوه بر این مانیفست که، اعلام میدارد تئاتر مکانی است که در آن میتوان زندگی را از نو ساخت، داستان های متعدد دیگری را نیز دربردارد»(Baird, 2018: 142 & Candelario). در بسیاری از آثاری که درباره آرتو به نگارش درآمده اند، بر این نکته تاکید شده است که فعالیت حرفه ای و هنری او از زندگی شخصی اش تفکیک ناپذیرند و بنابراین، بسیاری از این آثار سیر تحول فعالیت حرف های او را به نحوی درهم تنیده با زندگی شخصی اش شرح می دهند. او از کودکی با درد و بیماری آشنا بود، و بازتاب این تجربیات شخصی و درد و رنج جسمی و روحی او را به‌خوبی می توان در آثارش یافت و پیوند نزدیک میان بدن و نوشته های او یا به عبارت دیگر، میان زندگی و آفرینش هنری با همین مساله مرتبط است. در این‌جا، نکته جالبی توجه ما را به خود جلب میکند و آن این‌که «آرتو مجال می دهد تا بدن وارد نوشته ها و شعرهایش شود؛ اما هیجی کاتا میگذارد شعر و نوشته ها به درون بدن و رقص او نفوذ کنند» (Ibid: 144). هنگامی که بر اندیشه های او متمرکز میشویم، مساله بسیار مهمی که توجه ما را به خود معطوف میکند، مشکل او با تمدن غربی بود. او تمدن غربی را منشاء بسیاری از معضلات بشر در جامعه معاصرش دانسته و به کشف و واکاوی نیروهای تیره و تاری علاقمند بود که در زیر پوست این جامعه متمدن نهفته بودند. بنابراین، معتقد بود رهایی واقعی زمانی حاصل میشد که نیروهای روحانی -که هستی ما را شکل داده‌اند- بازشناخته و واکاوی شوند. البته، باید به این نکته توجه کرد که، هنگامی که از باورهای روحانی آرتو سخن میگوییم، مراد دیدگاه مسیحیت نیست.

او جامعه غربی را مبتلا به نوعی بیماری میدانست که تمدن غربی را به‌تمامی آلوده ساخته بود و این بیماری به‌تدریج، انسانها را از ذات روحانیشان دورتر و دورتر میکرد. در مقابل، او بر این باور بود که، فرهنگهای شرقی کم‌تر در معرض آلودگی قرارگرفته بودند و این بیماری در آنها به اندازه جوامع غربی گسترش نیافته بود. به همین سبب، او برای شکل بخشیدن به تئاتر مورد نظر خویش به مجموع های از فعالیت ها و اندیشه های شرقی روی آورد. او در کتاب تئاتر و همزادش برای شرح اندیشه های خویش از استعاره طاعون بهره می برد و در جستار تئاتر و طاعون[15] با بهره‌گیری از این تمثیل، شرح میدهد که تئاتر قساوت مورد نظر او نیز همانند طاعون، بر ساخت های مبتنی بر تمدن را -که پیرامون بدن های تماشاگران ساخته شده- ویران میکند؛ تا برای آن‌ها رهایی ذهنی را به ارمغان آورد. «بنابراین، تئاتر قساوت، هم‌زمان هم مرگ و هم درمان تئاتر غربی است» (Jamieson, 2007: 16).

این کتاب در سال ۱۹۶۵ به زبان ژاپنی ترجمه شد، و با خود اندیشه های آرتو را به فضای آوانگاردهای پساجنگ در ژاپن آورد. آرتو درمورد جامعه معاصر خود معتقد بود «در زمانه‌اي زندگی می‌کنیم که نیروی محرکه حیات را گم کرده‌ایم و مفهوم زندگی را از یاد برده‌ایم» (آرتو، ۱۳۸۳: ۲۶). به باور او «توتم‌گرایی کهن یعنی پرستش حیوانات، سنگ‌ها و اشیا که سرشار از نیروهاي نهفته و پر رمز و راز هستند، دیگر براي ما بی‌مفهوم بوده و کارایی خود را از دست داده و نمی‌توانیم به‌عنوان بازیگر از آن استفاده کنیم. در حالی که توتم‌گرایان هم همان بازیگران هستند که آرام و قرار ندارند و هر فرهنگ بر پایه همین توتم‌گرایی‌هاي بدوي به‌وجود آمده است و این آیینی است سرشار از حیاتی بکر و وحشی که خودجوش و خودانگیخته است و احساس ستایش و پرستش را در انسان بیدار می‌کند» (همان، ۱۳۹۰: ۲۶). از سوی دیگر، با بررسی زمینه پیدایش بوتو پی میبریم که، پیش از ابداع این رقص، انواع مختلفی از رقص در ژاپن وجود داشت. مردم عادی در جشنواره‌ها و رقص های برداشت محصول شرکت می کردند و هرکسی که علاقمند به رقصیدن بود به آن‌ها میپیوست. رقص‌ها اغلب دارای مراحل و الگوهای ساده‌ای بود که از فردی به فرد دیگر و از گروهی به گروه دیگر انتقال مییافت. «این رقص‌های اجتماعی در برخی موارد مربوط به شکل رایج دیگری از رقص، یعنی رقص‌های آیینی مدیوم‌های دین شینتو[16] بود. مدیوم‌ها[17] ممکن است برای آرام کردن ارواح ناآرام یا پررونق کردن محصول برقصند. دو نوع رقص مربوط به رقص های درباری کاگورا[18] و بوگاکو[19]

بود که ریشه در چین و هند نیز داشت. دو هنر نمایشی پیشـامدرن برجسـته ژاپن، «نو» و کابوکی[20] هـر دو از این اشکال رقص اسـتفاده کردند و بخش‌های رقص را به‌عنوان بخشـی از روایت‌ها به نمایش گذاشتند» (147: Allet & Wampole, 2007).

همانطور کـه پیش تـر مطرح شـد، هیجی کاتـا و اونو تفاوت‌های بسیاری در شـیوه کریاگرفی خود داشتند. برای مثال، اونـو در جامگانی هم زنانـه و هم مردانه در اجرا ظاهر میشـد و بدین ترتیب، بر دگردیسـی تاکید می نهاد و هویت خویش را در پـس چنین نقابی پنهان میسـاخت. درحالیکه، هیجی کاتا رویکـرد متفاوتی داشـت که در قیاس بـا رویکرد اونـو تیره و تارتـر بود و دربردارنـده حالاتی گروتسـک، برانگیزنده و خشـن بود؛ در نتیجـه، آثار او معمولاً، واکنش های شـدیدی برمیانگیخـت. به بیـان دیگـر، «در مقابـل کاریزماي نیرومنـد و تاریک هیجی کاتـا، کازوئو اونـو، رقص را با صفاتی از اشـراق و ملایمت همراه کرد. در طول بیست سال همکاري مشترک، این دو مرد آن چه را که به‌عنوان «یین/ یانگ» شـناخته و کلیت بوتو را تشکیل می‌داد، شکل بخشیدند. آن‌ها در جستجوي شیوه‌اي از حرکت بودند که بیش‌تر بـه بیان‌گری بدن بپـردازد؛ چیزي که در عین ژاپنـی بودن، از سـنت‌هاي بیش‌تر شـناخته شـده ژاپنی متمایز باشـد. آنها سـرانجام در جستجو براي رسـیدن به نوعی رقص ژاپنی، بـه هنري جهانی دسـت یافتند؛ یک فرم هنري جدید که نـه رقص بود و نه تئاتر؛ بلکه راهی را در پیـش رو قرار می‌داد، تا فاصله میان رقصنده، بدن و جهان از میان برداشته شود» (245: Baird&Candelario, 2018).

۱. رویکرد به فرهنگ از نـگاه آرتو و بوتو:

همان‌طور که بیان شد آرتو در نوشـته‌ها و درس‌هایش اشارات بسـیاری به مقوله فرهنگ داشـته و مجموعه جسـتارهای او -که تحت عنـوان تئاتر و همـزادش به نگارش درآمـده انـد- در حقیقـت، مبین ایـن پیوند نزدیکند. او همواره، علیه اصول تئاتر معاصرش شورید و بر این باور بوده کـه، ایدئولوژی غربی، سـاختارهای زیباشناختی و فرهنگی خود را بر انسـان ها و زندگانی آنها تحمیل نموده و در خصوص تئاتـر، متن بر تمامی جنبه های تولید و اجرای تئاتری سـیطره یافته است. او در پی رسیدن به فرم نوینی از تئاتر، به اهمیت ژست ها، اشـارات، حرکات و نشـانه ها پی برد و سعی داشت آنهـا را در جای واژگان و متون مألوف تئاتری بنشـاند. به بـاور او، از این طریـق، نیروهای زندگـی و آن چه به بـاور او فرهنگ حقیقی بود، میتوانسـت ظاهر شـود و نقش خود را ایفا کند. از این طریق، دگرگونی تماشـاگر و بازیگر نیز تحقق مییافت. شاید بتوان گفت، مهمترین هدف آرتو این بود که، قدرت اندیشـه انسـانی و انرژی های نهفته در وجود انسـان را رها سازد. شیفتگی او به تئاتر بالی، سـفرش به مکزیک و غرق شدن در فرهنگ سرخپوستان تاراهومارا نیز در راسـتای تحقق چنین هدفی بود. او در فرهنگ سرخپوسـتان، فرهنگ ایده آل خود را یافت؛ فرهنگـی عاری از تمـدن غربی که با نیروهای جادویی و متافیزیکی زندگی پیوند داشـت. در نتیجه، او در پی نوعی تحول فرهنگ و یک پارچگی روحانی از طریق رهایی نیروهای قدرتمند جادویی بود که به سبب قیدوبندهای فرهنگ غالب غربی، سرکوب شده بودند. آرتو فرهنگ و تمدن غربی را مورد نقد قرار داده و معتقد بود تمدن غربی خود شیزوفرنیک[21] بود؛ بدین معناکـه ادراک مبنی بر قـوه عقلانـی را ارج می نهاد و آن را مجزا از قـوای روحانی و متافیزیکی قلمداد میکرد و در نتیجه، آنها را یک پارچه نمیدانست. از نظر او راه درمان این بیماری، نوعی شـوک درمانی بود که با تئاتر قساوتی -که او در نظر داشـت- امکانپذیر میشد. در واقع، او کارکرد اصلی تئاتر قسـاوتش را از بین بردن روکش سطحی تمدن بورژوازی برای بیان رها و آزادانه زندگی در تمامیت آن میدانسـت. اما نباید از یاد ببریم که نبوغ آرتـو پیوند تنگاتنگـی با جنون او داشـت و به بیان دیگر، جنون او و مشـکلات روانیاش، منبع اصلی الهامات و بینش و دیده وری او بودند.

۲. تاثیرات بین‌المللی و جهانی شدن بوتو:

رقص ۱۹۵۹ هیجی کاتا، با عنوان رنگ های ممنوعه، با اجرای هیجی کاتا و یوشیتو اونو[22]، پسر نوجوان کازوئو اونو[23] که بر اسـاس رمان هوموارو تیکِ یوکیو میشـیما طراحی شده بود، اولین اجرای بوتو محسوب میشود. بااینحال، می توان اسـتدلال کرد که تاریخ بوتو بسـیار پیش از سال ۱۹۵۹ آغاز شده است. در واقع «فرهنگ‌ها همـواره، در نتیجـه فرآیندهـای گاه، غیرمنتظـره و گاه، خشـونت آمیز، به صورت ترکیبـی و رابطه ای، با تکیه بر میراث گذشتگان ایجاد شـده-اند» (246: 2018,

Baird&Candelario). بوتو نیز در اثر گسترش ایده های مختلف در ژاپن و اروپا و با بازسازی های عصر میجی[۲۴] ایجاد شد و این توسعه تا اواسط قرن بیستم ادامه داشت. اونو و هیجی کاتا هر دو در رقص مدرن با معلمانی که به‌شدت تحت تاثیر رقص مدرن آلمانی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ بودند، آموزش دیدند. اونو در جوانی از رقصنده اسپانیایی آنتونیا مرسه[۲۵] الهام گرفت؛ در حالی که، هیجی کاتا رقص خود را بر اساس اسطوره‌ها و تفکرات کودکی خود و زمان سکونتش در روستایی در ژاپن، طراحی کرده بود. این دو سبک متفاوت رقص‌های هیجی‌کاتا و اونو در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ سبب هدایت جامعه ژاپنی به سمت آوانگارد پر جنب و جوش و فرهنگ اعتراض توده‌ای شد. بنابراین، بوتو در جهت یک تبادل فرهنگی فعال بین ژاپن و کشورهای اروپایی توسعه پیدا کرد. بدین ترتیب که، رقصندگانی که نزد هیجی کاتا و اونو تعلیم دیده بودند، در دهه ۱۹۷۰ به نقاط مختلف جهان سفر کرده و آموزه های خود را به‌کار بستند؛ اگرچه لزوماً از اصطلاح بوتو برای آن چه انجام می دادند، استفاده نکردند. علی‌رغم ریشه های بین‌المللی بوتو و جایگاه آن به‌عنوان بخشی از جنبش آوانگارد ژاپنی، این تاریخچه لزوماً برای مخاطبان و منتقدان اولیه بوتو در اروپا و ایالات متحده، حتی کسانی که ممکن است با هنرمندان تجسمی معاصر آشنا بودند، مشهود نبود؛ اما، تماشاگران و منتقدان، رقص بوتو را به‌عنوان عنصری اساسی در مورد ژاپن می‌شناختند. این نوع دیدگاه فقط منحصر به بوتو نبود. باربارا تورنبری[۲۶] معتقد است «هنرهای نمایشی ژاپن، که بوتو یکی از مهمترین آنها می باشد، در دوره پس از جنگ جهانی، به نحو گسترده‌ای به امریکا وارد شدند و در این میان، رسانه هایی نظیر نیویورک تایمز، سهم چشم‌گیری در معرفی و عرضه این هنرهای نمایشی داشتند، زیرا مخاطبانی بسیار گسترده تر از مخاطبان محدود اجراها در سالن های نمایشی داشتند» (Thornbury, 2013: 43). اگرچه نوشته‌های تورنبری بر نحوه دریافت اجراهای ژاپنی از سوی مخاطبان در ایالات متحده متمرکز است، میتوان رویکرد مشابهی را در اروپا نیز یافت. همان‌طور که بیان شد، یکی از مهم‌ترین مکانیسم های گسترش بوتو در سطح بین‌المللی، گسترش بوتوهای محلی است. در بوتوهای محلی، رقصندگان آموزش های خود را با فرهنگ موجود در آن منطقه خاص درهم آمیخته و در این راستا، با بومیسازی رقص بوتو برای آن منطقه خاص به رشد و بالندگی آن در سطح بین‌المللی کمک کرده‌اند. این اصطلاح به نوآوری‌ها و انطباق‌هایی که دائماً توسط فعالان بوتوی معاصر انجام می شود و در نهایت، به گسترش این نوع رقص اشاره دارد.

برای مثال، دیگو پینون[۲۹] مدت زیادی در ژاپن زندگی کرد و تحت نظر رقصندگانی مانند کازوئو اونو، یوشیتو اونو، تاناکا[۲۷] و ناکاجیما[۲۸] آموزش دید. او بعداً بوتو ریچوال مکزیکنو[۳۰] را پرورش داد که نوعی آمیزه بینافرهنگی از سنت‌های پرانرژی مکزیکی، بوتوی ژاپنی، رقص آیینی، رقص مدرن و تئاتر معاصر است. «به هنگام تماشای رقص پینون، نوعی درهم تنیدگی فرهنگی توجه را جلب میکند، به نحوی که در آغاز مشاهده بدنی فشرده و عضلانی، به رنگ سفید و تقریباً برهنه و با سر تراشیده تداعی کننده رقصنده بوتوی ژاپنی است. با اینحال، با ادامه اجرای او، میراث فرهنگی اش از طریق انتخاب موسیقی، لباس و ابزار مورد استفاده اش انتقال می یابد» (Baird & Candelario, 2018: 251).

۳. ریخت شناسی بوتو و اندیشه های آرتو:

بر اساس نظریات آرتو، رقص زبان ناگفته‌ها است؛ هر جاکه زبان از گفتن واژه‌ها براي بيان مفاهيمش عاجز مي ماند، به رقص روي مي آورد؛ البته، اين سنت ديرين اجداد ماست. انسان هاي بدوي نيز براي پاسداري از آيين هايشان متوسل به رقص می شدند. رقص ریشه در آیین‌ها و آداب و رسوم دارد و این مجموعه فاخر هم‌چنان در شرق مانند نگینی می درخشد جایی که آنتونن آرتو شیفته آن بود (Esslin, 2018: 29). آرتو در دهه ۱۹۲۰ از تئاتر دیالوگ محور غرب به ستوه آمده و به دنبال خلق زبانی دیگر بود؛ زبانی مبتنی بر ژست ها، حرکات، و اشارات و این رسالت را هیجی کاتا و اونو به زیبایی هرچه بیش‌تر تحقق میبخشند. آرتو اتکا بر متن و اولویت زبان و واژگان را رد میکرد؛ اما هم‌زمان بر اهمیت بهره‌گیری از فریادها، غرش های محلی و سرودهای عبادی تاکید می کرد. در واقع، او معتقد بود، بازیگران باید بتوانند از قابلیت

های صوتی خود بهره ببرند و طیف گستردهای از صداها را خلق کنند. بوتو نیز واژگان حرکتی خاص خود را دارد، همان زبان ملموس و فیزیکال که آرتو از آن سخن می گوید، همان زبانی که تمام حواس آدمی را سیراب می کند. اجرای بوتو را می توان نوعی شعر قلمدادکرد، شعری دشوار و پیچیده، همان شعري که آرتو در پی آن است. هیجی کاتا همه چیز را به خدمت می گیرد، تا زبان شاعرانه خود را هر چه موجزتر همراه با زیباشناسی تئاتر با چاشنی هاي فلسفی خلق کند؛ فلسفه رنج و تنهایی انسان. در خصوص ارتباط اجرا با تماشاگر نیز میتوان گفت، در این جا، تفاوتی بسیار مهم در کار است؛ تفاوتی میان مفهوم تماشاگر به‌عنوان فردي که با مغز تحریک می شود و فردي که با مجموعه‌اي از اعضاي بدن عمل می کند. تماشاگرِ مطلوب آرتو، تماشاگری است که در لحظه حاضر و با تمامی حواس خود از اجرا تاثیر میپذیرد. در واقع، به باور آرتو تمامی عناصر اجرا شامل لباس، نور، و صدا باید به نحوی عمل کنند که تاثیر خاصی را برانگیزند که ممکن است صرفاً در ذهن تماشاگر معنا یابد. «آرتو خواهان تئاتری بود که بر اعصاب و احساسات تاثیر میگذاشت، نه این‌که از طریق زبان، بر خرد تاثیر گذارد» (هاروپ و اپستاین، ۱۳۹۶: ۵۸۰). هنر تئاتر در متن به وقوع نمی پیوندد؛ بلکه در اجرا تحقق می یابد. در آن لحظه تاثیرگذاری که پس از ماه ها مطالعه، آموزش، همکاري، تمرین، بودجه‌بندي و برنامه‌ریزي، اجرا مستقیماً با مخاطبان زنده مواجه می شود. آرتو بر خلق شعر در فضا، بر اساس تمام حواس و استفاده از حرکت، صدا، رنگ و نور تاکید داشت و بر این باور بود که، هم‌زمان که، بدن بازیگر باید حرکت دایمی داشته باشد، تماشاگر نیز باید به لحاظ جسمانی و حسانی با او ارتباط برقرار کند. آرتو یکی از مهمترین ویژگیهای تئاتر را شکستن ساختارها، هنجارها و نظم اجتماعی موجود در جامعه میدانست و تاکید داشت که، اجراگران نباید صرفاً نقش شخصیت‌هاي خود را بازي کرده و نوعی بازنمایی ارایه دهند؛ بلکه باید به شخصیت، بدل شده و فاصله میان واقعیت و بازنمایی آن را از میان بردارند. این پارادوکس معمول در بازیگری که بازیگر هم خود و هم فردی دیگر است برای آرتو معنا ندارد، زیرا از نظر آرتو، صحنه بازي و صحنه زندگی به هم مربوطند و کار تئاتر یا بازي در صحنه و اعمال واقعی و واقعیت زندگی یکی است. اعتقاد به مادیت سیال روح براي حرفه بازیگري ضروري است. از نظر فیزیولوژیکی می توان روح را به شبکه‌اي از ارتعاشات محدود نمود. «می توان این شبح روح را آن چنان دید که گویی مسموم و زهرخورده فریادهایی از درون سر می دهد و لایه‌هاي زیرین و مادي روحی محصور و دربندکشیده در طلب آن است که اسرار خود را به گوش همگان برساند» (Scheer, 2014: 56) بنابراین، به زعم آرتو بازیگر با قلبش می اندیشد. آرتو معتقد است که، مردم امروزه مانند زمان قدیم شیفته و خواهان رمز و راز می باشند و می خواهند به قوانینی که بر سرنوشت آن‌ها حاکم است، پی ببرند. در نتیجه، او به جای این‌که مضامین اجتماعی و دغدغه های مردم روزگار خویش را بر صحنه ببرد، به مضامین مبتنی بر حقایق غایی وجود بشر روی آورد. «خلقت، آشوب، تولد، مرگ، و اروس. اینها اسطوره هایی هستند که بشر از راه خون و مذهب به ارث برده است و ماده اصلی ناخودآگاه جمعی بشر محسوب میشوند» (هاروپ و اپستاین، ۱۳۹۶: ۵۸۱). در بوتو نیز به همین منوال به نظر میرسد با راز و رمز هستی و بودن سروکار داریم. یکی از مهمترین مضامینی که در رقص بوتو مشاهده میشود، دگردیسی است؛ بدین معنا که اغلب، چنین به نظر میرسد که فردی زاده میشود، به چیز دیگری بدل میشود و یا نوعی دگردیسی دردناک را از سر میگذراند. هم‌چنین، همانند تئاتر قساوت آرتو، مرگ یکی از مضامین معمول در رقص بوتو است. در واقع، میتوان گفت در این رقص، خشونت و بسیاری از مضامین تابو مورد استفاده قرار گرفته اند تا شورش بدن انسانی را در همان دهه ظهور این فرم هنری یعنی دهه ۱۹۵۰ به نمایش بگذارند

۴. کارکرد بدن در بوتو از منظر اندیشه های آرتو:

هیجی کاتا با استفاده از حرکات چشم، دهان، دست و کمر مرزی استعاری خارجی به نمایش می گذارد، که فرد باید آن‌قدر در کش و قوس آن کشیده شود، تا براي بیرون راندن یک غم عمیق توفیق حاصل کند؛ این یک فریاد درونی است با ژست، بدون کلمات، فریادي درسکوت. بنابراین، میتوان گفت، خواسته آرتو در این جا محقق می شود؛ او از بدن به‌گونه‌اي خاص

کمک می گیرد، و به شـیوه خاص خود پیامی را انتقال میدهد. با استناد به سـخنان هیجی کاتا و قیاس آن با مباحث مرتبط با خودانگیختگی در اندیشه های آرتو، میتوان پی بردکه، رقص بوتـو اثري کاملاً خودانگیخته اسـت که آزادي و رهایی روح و جسـم را ارج مینهد. در رقص بوتو بدن رها، آزاد، بدون هیچ‌گونه چارچوب و در نتیجه، کاملاً انعطافپذیر اسـت؛ ضمن این‌که حرکات، خود به خود به وجود می آیند، در لحظه و آنی هستند. خشونتی نیز که در این آثار است، نوعی خشونت روانی اسـت؛ نظیر همان خشـونتی کـه آرتو از طریـق تئاتر قساوتش سـعی داشـت بر مخاطبانش اعمال کند. در نتیجه، در این جا به جای متوسل شـدن به خطابه ها و کاربرد کلمات و دیالوگ، اثر مسـتقیم و بدون واسـطه کلمات، بر حواس تاثیر میگـذارد و آن را درگیر میکند. حاصل چنین فرایندی این اسـت که، فـرد رجعتی به گذشـته و خودش دارد و تمام این‌ها از طریق حرکات و ژست ها امکانپذیر می شود.

۵. صحنه‌آرایـــی و نورپـــردازی در بوتو و اندیشه های آرتو:

در رقصهای شـرقی به خصوص بوتـو جلوه‌هاي صوتی حضوري دایمـی دارند. اصـوات، صداهـا و فریادها، ابتدا، بر اساس ماهیت ارتعاشی خود و سپس، بر حسب آن‌چه القا می‌کنند انتخاب می‌گردند. کارکرد نور صرفاً این نیست که رنگ و روشـنایی به صحنه ببخشد، بلکه خود سرشـار از نیروهاي القاگر اسـت. آرتـو نیز بر این باور بودکـه، تجهیزات نوری کـه در آن زمـان در تئاتر به‌کار میرفتند، دیگـر کارآمد نیسـتند. او حتی بر این باور بودکه، طیف رنگی تجهیزات مورد اسـتفاده در آن زمان، نیازمند بازنگری کامل می باشـد. «برای مثال، برای ایجاد ویژگیهـای خاص مورد نظـر او، نیاز به این بودکه تغییراتی در نور ایجاد شـود، مثلاً تراکم، تیرگی و ویژگیهای دیگـری به آن افزوده شـود، تا احسـاس گرما، سـرما، خطر، ترس و غیره برانگیزد» (Artaud, 1988: 247). در تئاتـر قسـاوت آرتو، تاثیر بالقوه و بسـیار خاصی که نور میتوانسـت بر ذهن بگـذارد، از اهمیت فراوانی برخوردار بود و بـه جهت بهره‌وری از آن، تلاش نمود تا ارتعاشات نوری را مورد وارسی قرار دهد.

در تئاتر قسـاوت آرتو هم‌چنین، صدا و موسیقی نقش تعیینکننده‌ای داشـت. او ابزار موسـیقی و اصوات را بخش مهم و جداییناپذیر اجرا میدانست؛ اما بر این باور بودکه، در اجراهای معاصرش از طیف بسیار محدودی از صداها و ابزار موسـیقی اسـتفاده میشـد. «با در نظر گرفتن این‌که موسـیقی و اصوات به صورت مستقیم بر روی احساسات مخاطبان و بازیگران تاثیر می گذارند، نحوه به‌کارگیـری آنها میتوانـد در تاثیری کـه اجرا بر مخاطب مینهد، بسـیار تعیین کننده باشد» (Artaud, 1976: 70). بنابرایـن، اهمیـت تاثیر اصـوات به‌صورت مسـتقیم و عمیق بـر احساسـات از طریق انـدام هاي بدن ایجاب می‌کند که به جسـتجوي اصواتی برویم که کیفیت و ارتعاش آن‌ها کاملاً غیرعادي و نامانوس بوده و تاثیراتی بدیع و پیش ترکشف نشده بر روی مخاطبان داشته باشند. صدا، نور، اشـیا، حرکات، احساسات و فرم ها همه در جهت تحقق هدفی واحد عمل میکنند. آرتو در اجرای چنچی[۳۰] از برخی از این تمهیدات شامل ضربات نامتعارف، صدای لولاي روغن نخورده، فریاد، زمزمه، زنگ زدن، صداهـاي مکانیکی، باد و رعدوبرق بهره برده بـود. این اثرات به‌وسـیله فلوت‌ها، اجسـام فلزي، ابزارهاي جادویی، مترونوم هاي تقویت شـده و ... تولید شده بود. آرتو در مورد اهداف طراحی صداها گفته بود: «من به ضرورت استفاده از ابزارهاي فیزیکی براي تاثیرنهادن بر تماشـاگر اعتقـاد دارم. او در مورد دلیل اسـتفاده از زنگ‌هاي کلیسـا می‌گوید صدایی که آن‌ها ایجاد میکنند، تماشـاگر را غرق در خود سـاخته و او را در شـبکه‌اي از ارتعاشـات قـرار می‌دهـد. آرتو این اثرات را با قراردادن چهار اسـپیکر در هر گوشه‌اي از سـالن انجام داد که شـاید اولین اسـتفاده از صداي فراگیـر در تئاتر بود. صـدا بایـد مسـتقیماً و عمیق از طریق حساسیت اندام‌ها عمل کند. با روش‌هاي جدید نورپردازي، نور در امواج و شـیت‌ها گسترش می‌یابد. این کار براي رسـیدن به تاثیر ویژه نور بـر ذهن و به‌طور مسـتقیم براي تولید گرما، سرما، خشـم، ترس و غیره اسـت. تئاتر قسـاوت تلاش می‌کند، به طور مسـتقیم بر روي بـدن تماشـاگر کارکند. «آرتو براي رسـیدن به هدف‌هایش پیشـنهاد می‌کند که فضاي صحنه طوري تغییر کند که تماشاچیان به وسیله اجراگرهایی که دور تا دورشان قرار گرفته اند، در تئاتر غوطه‌ور شوند» (Baird&Candelario, 2018: 248). آرتو هم‌چنین، معتقد است مخاطبان نیز می توانند جلوه هـاي صوتی خود را ارایه

کنند. به عبارتی، تولید صداهایی مانند جیغ، خنده، غرغر کردن و امثال آن از جانب مخاطبان، به نوبه خود می تواند به القای ترس یا شادی یا احساسات دیگر در نمایش کمک نماید.

به باور آرتو نور میتواند تاثیر چشمگیری بر روح و ذهن مخاطب داشته باشد و استفاده از روشهای نوین نورپردازی می تواند در القای حس بازیگر به مخاطب تاثیر بهسزایی داشته باشد. طراحی نور مناسب به ترکیب‌بندي، ریتم و تناسب مربوط است، ترکیب‌بندي، یعنی چگونه نورپردازي شما را وادار می‌کند به جایی که لازم است نگاه کنید. ریتم به این معنی است که، چگونه نور تغییر می‌کند و چگونه به همراه نمایش نفس می‌کشد و تناسب یعنی تناسب فرم با محتوا. آرتو معتقد بود باید هرگونه فاصله و جدایی میان صحنه و جایگاه تماشاگران را برداشت، تا ارتباط مستقیمی میان آنها برقرار گردد و تماشاگر سحر و افسون شود. بدین‌گونه تئاتر به صورت آیینی در می‌آید که همگان، بازیگران و تماشاگران در آن مشارکت دارند. در این صورت، آن چه به اجرا درمیآید، چیزي جز اصول هستی خودِ تماشاگر نیست و در واقع، تماشاگر شاهد زندگانی خویش است (Artaud, 2012: 368). براي تحقق چنین هدفی، سالن های تئاتر متعارف نیز ناکارآمد جلوه میکنند؛ زیرا در چنین سالن هایی امکان آزادی عمل اجراگران و تماشاگران از آنها سلب میشود. بنابراین، فضایی شبیه انبار یا پناهگاه مورد نیاز است. در این فضا، واقعیت فرد با توجه به محوطه تمرین نمایان می شود و می توان اشیا، نور و صدا را به‌صورت پویا استقرار داد. آرتو با گسترش صحنه به کل سالن، تماشاگر را به طور فیزیکی پوشش می‌دهد و او را در یک محیط ثابت نور، تصویر، حرکت و صدا غوطه‌ور می‌کند. تئاتر قساوت مجموعه نورها، صداها و فن‌آوري هاي جدید است که تمامی ادراك هاي حسی تماشاگر را دربرمی گیرد (Artaud, 1976: 114). آرتو خواستار آن است که «صحنه و سالن را حذف کرده و به جاي آن مکان واحدي قرار داده شود که فاقد هرگونه دیوار و حصار باشد و اجرا در آن‌جا به نمایش گذاشته شود. بدین ترتیب، رابطه‌اي مستقیم میان تماشاگر و نمایش، و میان تماشاگر و بازیگر برقرار خواهد شد. زیرا تماشاگر در وسط و در میانه کنش تئاتر قرار می‌گیرد و کاملاً تحت سلطه و پوشش آن است. این پوشش و فراگیري ناشی از پیکربندي و شکل خود سالن تئاتر است» (Greene, 1976: 140).

در واقع، فقدان صحنه، در معنای متعارف آن، موجب می‌شود اجرا در چهارگوشه اصلی سالن جریان داشته باشد. جایگا هاي ویژه اي به بازیگران و کنش نمایش در چهار نقطه اصلی سالن اختصاص خواهد یافت. صحنه‌ها در مقابل دیوارهاي آهک‌اندود که نور را جذب می‌کنند، اجرا خواهند شد. به علاوه در بلنداي سالن، مانند برخی از تابلوهاي نقاشی دوران بدوي، دالانهایی در اطراف و پیرامون سالن ساخته خواهند شد. این دالانها به بازیگر امکان می‌دهند که هر بار کنش نمایش ایجاب کند، یک‌دیگر را از نقطه‌اي به نقطه دیگر تعقیب کنند و این موجب می‌شود که کنش نمایش در تمامی سطوح و جهاتِ چشم‌انداز، در ارتفاع و عمق گسترده شود. فریادي که در انتهاي سالن از گلو برمی‌آید، از طریق گسترش امواج صدا و با زیر و بم ارتعاشات پی درپی، دهان به دهان، به انتهاي دیگر سالن منتقل خواهد شد. کنش نمایش، دایره خود را شکافته و مسیر خود را از لایه‌هاي مختلف، از نقطه‌اي به نقطه‌اي دیگر خواهد گستراند و ناگهان به اوج و شدت خود خواهد رسید و چونان حریقی در نقاط مختلف شعله‌ور خواهد گشت و این جاست که می توانیم بگوییم، اصطلاح توهم حقیقی نمایش و تسلط مستقیم و آنی کنش تئاتر بر روي تماشاگر، کلمات توخالی و بیهوده اي نیستند؛ زیرا گسترش کنش نمایش در فضایی وسیع موجب خواهد شد که، نور صحنه و نورپردازی کلی اجرا، نه تنها تماشاچیان، بلکه شخصیت‌ها را هم تحت سلطه و پوشش خود قرار دهد. هرگاه، چندین کنش هم‌زمان پدید آید یا چندین مرحله از یک کنش واحد که موجب شود در آن شخصیت‌ها دسته دسته به یک‌دیگر وصل و هجوم و تازیانه موقعیت‌ها را تحمل کنند، هجوم و عناصر خارجی نیز هم‌زمان پدید خواهد آمد؛ مانند طوفان و رعد و برق که با امکانات فیزیکی نور و صحنه هم‌ساز شده و تماشاگر را ملزم به تحمل ضربه‌ها و فشارهاي خود خواهد نمود. با این حال در فضاي سالن، یک جایگاه مرکزي، بدون آن‌که واقعاً بتوان کلمه صحنه را بر آن اطلاق کرد، به این اختصاص خواهد داشت که قسمت اعظم کنش نمایش هرگاه که

ضرورت ایجاب کند، در آن مکان فشرده و متراکم گردد و بـه درجه بحرانی خود برسـد. طبق گفتـه آرتو، هیچ نقطه‌ای در صحنه نیسـت که بلااستفاده باشد و از تمام فضاي صحنه می‌توان اسـتفاده کرد. براي اجراگر بوتو نیز این مساله بسیار حایز اهمیت اسـت که، آن پدیده «افسـانه‌ای» که با بدنش بر روي صحنـه خلق می‌کند، چگونه از جانـب تماشـاگران درک می‌شـود؛ لـذا، با درنظرگرفتن نقشی اساسی -که چهره‌پردازي در فرآیند تصویرسازي ایفا می‌کند- از هر وسیله در دسترس خود بهره می‌جویـد تا این تصویـر وهمی را بسـازد و باز هم باید گفت کـه، هدف واقعـی از انجام این کار این اسـت که، «خود» را نامریی نماید. به نظر میرسد بوتو طراحی مشخصاً از پیش تعیینشده‌اي ندارد و سادگی حرکات، طراحی صحنه و کاربرد نور به خوبی نمایان اسـت؛ در طراحی صحنه از اشیای ساده کمک گرفته شده است؛ در نورپـردازي تنهـا نوری ملایم به چشـم مـی خورد و در لباس هیچ برشـی به چشـم نمی آیـد؛ همه چیز ساده است، حرکات کاملاً قابل فهم هسـتند؛ اما نکته این جاست که در عین سـادگی، لایه‌هاي فشرده‌ای را که در طی سـال‌ها در ناخودآگاه آدمـی روي هم تلمبار شده‌اند، با یک جرقه به سـطح آورده و بیدار می‌کند. تاثیر چنین چیزی بر مخاطب، هم‌سو شدن او با اجرا و همذاتپنداري است؛ و در نهایت، آن چنان که مورد نظر هیجیکاتا است، کاتارسیس حاصل می آید. بنابراین، در رقص بوتو قرار نیسـت چیزی بازنمایی شـود، بلکه همانطور کـه از نام اولیه ایـن رقص برمی آیـد، فرد در آغـاز وارد جهان تاریکی میشـود و سـپس، از آن جا به جستوجوی شادکامی، سعادت و رضایت برمی آید.

۶. لباس و گریم اجراگـــران در رقص بوتو و اندیشه های آرتو:

آرتو در مـورد نحوه اسـتفاده از لبـاس در تئاتر تصریح میکند که، ضمن این‌که معتقد اسـت، چیزی به‌عنوان لباس تئاتری اسـتانداردی وجود ندارد کـه برای همه نمایش هـا یک‌سـان باشـد؛ باید تا حـد امـکان از به کارگیـری لباسهاي مدرن اجتناب شـود؛ نه به سـبب بتوارهپرستی و علاقه خرافهباورانه به گذشته، بلکه به این علت که «بسیاري از لباس هاي کهن که در آیین‌هاي باستانی به‌کار می‌رفتند، گرچه در برهه خاصی از زمان به عصر خود تعلق داشـتند، به دلیل قرابت و نزدیکی با سـنت‌هایی که به وجود آورندهشـان بوده‌اند، زیبایی خاص و جلوه هاي گویاي خود را حفظ نموده‌اند» (248: Artaud ,1988). آرتـو به همـان میزان که بـه بازنمایی رئالیستی در اجراهای تئاتری اعتقادی ندارد، در مورد کاربرد لباس نیز معتقد اسـت، نیازی نیسـت در مورد انتخاب لباس به صحت تاریخی توجه شود. با اینحال، او طیف گسـترده‌ای از لباس آرایـی را در اجراها مجاز میشـمرد و معتقد اسـت «کیفیـت های لبـاس آرایی عبارتند از تقویت بدن، محـدود نبودن به زمانی خاص و نمادین بودن: هر چیزی از برهنگی گرفته که نابترین و آیینـی ترین فرم تقویت بدن اسـت- تا ماسـک های نقاشی شـده شـمنی، پوسـتین حیوانات، زیورآلات بدنی و پر» (هاروپ و اپستاین، ۱۳۹۶: ۵۹۲).

از نخستین روزهاي بوتو، شیرونوري یا «چهره‌پردازي سـفید» به بخشـی تفکیک ناپذیر از زیباشناسـی آن تبدیل شد؛ به این معنا که به طور معمول، لایه سفیدی از رنگ، تمامی بدن رقصنده را می پوشـاند. در بعضی جنبه‌ها هدف بازیگر بوتو درگریم چهره و بدن، مشـابه هدف بازیگر «نو» در اسـتفاده از ماسک است. هر چند ممکن است برخی افراد قیاس نمایش «نو» را با ظرافت ها و ژستها و حرکات سبک پردازی شده اش با بوتو -که حرکات ابتدایی‌تـری را به نمایش میگـذارد- ناصواب قلمداد کـرده و آن را نامربوط بخواننـد؛ باید گفت این دو فرم رقص یا به تعبیـر کلیتر حرکـت، داراي اصولی مشترک هستند. در نمایش «نو» فرض براین است که، بازیگر- رقصندهِ نو با گذاشتن ماسک به چهره، به فردي تبدیل می‌شود که خصلت، سرشت و یا روح او را تسخیر می‌کند و از این طریـق به آن شـخصیت، روح و زندگی می‌بخشد. به هر شـکل به کارگیري شیرونوري، بازیگر بوتو را به نقشـی خاص محدود نمی‌کند و درواقع، براي او افقی را با آزادي بیش‌تر باز می‌کند.

انتخاب رنگ سفید به این دلیل است که، تمام بیان‌هاي تصنعـی را می‌زداید، بنابراین، سـفید کردن کسـی از سـر تا انگشـتان پا را می‌توان نوعی عمل خنثی‌سازي یا تبدیل بدن به یک بوم سـفید قلمداد کرد. بدینسان، آن‌چه به واقع روی میدهد این اسـت که، بازیگر رنگی به روي بـدن خـود نمی‌زند؛ بلکـه درواقـع، چیزي را پاک می‌کند و آن چیز، داسـتان شـخصی و خصوصی اوسـت. این فرآیند امحای خویـش، درعمل، امکان

تبدیل او به کـس یا چیز دیگـري را فراهـم می‌کند. از این قـرار، برخلاف کارکـرد رایج گریم در تئاتـر و اجرا، که به طور معمول، شـکل دادن بیانی است که بلافاصله براي تماشـاگر قابل بازشناسـی اسـت، در بوتو هدف کاملاً برعکس اسـت. در به‌کارگیري شیرونوري[۳۱] تمام تلاش صرف زدایش نشـانه‌هاي بیان طبیعی می‌شود و گریم سـفید چیزي اسـت که به این ساختارشـکنی کمک می‌کند. براي دیده شـدن واضح چشم‌ها حتی از فاصله نسـبتاً دور، اطراف یا زیر چشم، خطی ضخیم و سیاه کشیده می‌شود. این آرایش سفید، کمک میکند تا بدن بـه مدیومی براي بروز نیروهـاي تاریک و پنهان مبدل شود. تراشیدن سر نیز در برخی موارد در راستای تحقق چنین هدفی است.

۷. خودرهایی در بوتو و اندیشه های آرتو:

آرتو به واسـطه تئاتر قسـاوت در پی آن بود که، منشاء تمام خواسته‌هاي آدمی را که از امیال درونی سرچشمه می‌گیرنـد، در برابـر چشـمانش بیـاورد، بـه صورت خودجوش و از طریق ناخودآگاه؛ نمایش سوگواري گواه همین صحبت آرتو است. نمایشی که ما را با درون‌مان پیوند می زند و در نهایت، این انگاره طاعون اسـت که، تماشاگر را دچار خودش می‌کند و او را وامی‌دارد تا چرك و تعفن وجود خویش را به بیرون بریزد؛ تا جان دیگري براي زیسـتن بگیرد و در نهایت، به تزکیه رسد. بازیگر که خود ناقـل این بیماري اسـت، ایـن را به‌عنوان یک میراث به تماشـاگر هدیه می دهد و این تماشاگر است که، در پروسه پر آشـوب قرار می‌گیرد؛ اما در نهایت، از این ورطه، درمان شده و شفا یافته به بیرون می آید. در اجراهای بوتو از تمامـی ابزارهاي ممکن براي دعوت از ادراك شخصی، اندوه و رنج استفاده می شود. موسیقی و رقص از هم پیروي می کننـد و یک‌دیگر را تکمیل می کنند. افراد فعـال در زمینه بوتو به‌عنـوان هنرمند یک هم‌بسـتگی و پیوندي هماهنگ بین موسیقی و حرکت برقرار کرده اند. دقیقاً همان اتفاقی که در شرق، آرتو را شیفته خودش کرده بود.

اگرچه در آثار بوتو، دامنه حرکت گسـترده نیسـت؛ اما به‌وضوح، تقابل و پویایی خطوط، کشمکش‌هاي بدن و تنش هاي حاصل از خطوط به چشم می آیند. در رقص بوتو از نقوش خاص حرکتی به روش نمادین اسـتفاده می شود. زیباشناسی حرکات مبتنی بر واقعیت‌گرایی نیست؛ زیرا یک سـوگواري آیینی را توصیف می کند؛ آیینهایی که با اجداد ما پیوند خورده اند و روح سـرکش رقصنده را هدایت کرده و او را از خود بی‌خود می کنند. حتی حرکات تکراري سـر به سـمت طرفین می تواند گواه بر حالات از خود بی‌خود شدن و در خلسه فرو رفتن باشد. رقصنده این نقوش را با حفظ همان طراحی بدن و زاویه هایی که در بدن ایجـاد می کند، با تغییر پویایی از طریق ویژگی هاي حرکتی محدود، پایدار و به صورت ناگهانـی تکرار می کند، تا خشـم خـود را ابـراز کند؛ و این‌ها را می توان تحقق تئاتر قساوت آرتو قلمداد کرد. حرکت چشـم‌ها در بوتو و بدن غیر قابل کنترل رقصنده را تنها همان مفهوم خودانگیختگـی آرتو میتواند قابل درک کند. منحنی ایجاد شـده از طریق بدن به واسطه تکـرار انقباضات دسـتان و مقاومـت در برابـر پاهاي منعطف و خمیده به وجود می آیند، حرکت ملتمسـانه که بـه حرکت نـوازش نرم کف دسـتان مـی انجامد، با پیراهن کش‌باف، لوله‌اي شکل -که نشان دهنده مرحله آخر غـم و اندوه یعنی پذیرش اسـت- تغییـر در جهت فضاي انتخاب شـده، تغییـر در انـدازه حرکت، نوعی خودانگیختگی و اشـتیاق فراوان براي رها شدن یا رها کردن از محرکات درونی، هم‌چون ناراحتی، پریشانی و فشار است. این ضمیر ناخودآگاه است که در کار است.

نتیجه‌گیری

در جمع بندی می تـوان گفت، آرتـو از تئاتر مبتنی بر ادبیات و روان‌شناسی غرب رویگردان و در پی تئاتري بود تا در بطن و روح آدمی رخنه کند، تا از این طریق به جهان ناشناخته‌ها و ضمیر ناخودآگاه انسان دسترسی یابد. او تحقق چنین خواسته ای را در گرو تحقق تئاتر مورد نظرش یعنی تئاتر قسـاوت میداند. یکی از مهم ترین منابـع الهام آرتو، تئاتر شـرق بوده اسـت. تئاتر قسـاوت او، با رد تئاتر رئالیسـتی مبتنی بـر بازنمایی سـادهانگارانه، در پـی رویارویی با وحشـت وجودی نهفته در پـس ظواهر روان‌شـناختی و اجتماعی بود. بنابراین، قسـاوت مورد نظر او صرفاً جسـمانی نیست بلکه بسـیار فراتر از آن رفته و اجراگر را تـا منتهی الیه شـهود و غریزه های بدوی به پیش میبـرد و او را وامی دارد تا در ریشه های هستی و بودن خویش غرق شود. به همین منوال، تماشـاگر نیز چنین فرایندی را از سر

می گذراند و هنگامی که صحنه نمایش را ترک میکند، به تمامی دگرگون شده است. تئاتر قساوت رو به سوی اسـطوره و آیین دارد و با بهره گیری از فضا، نور، صدا، لباس و میزانسن در پی خلق تاثیر حسی فراگیر و نوعی تطهیر درمان گرانه تماشاگر است. با بررسی رقص بوتو و انگیزه هـای نهفته در پس شـکل گیـری و نیز وجوه مشـخصه این هنر اجرایی می توانیم به روشنی ردپای اندیشـه های آرتـو را در آن ردیابی کنیم. شـاید پیش از هر چیز، عنصر شـورش، در شـکل گیری این رقص تداعی کننده شـورش در تئاتر قسـاوت باشـد. رقص بوتو نیـز در واکنش به فرم های رقص متـداول در زمانه اش به سمت و سـویی کاملاً متفاوت متمایل گشت و با پس زدن مضامیـن اجتماعی رایـج، مضامینی خاص وکیهانی را مشـابه مضامین تئاتر قسـاوت آرتو اختیار کرد. هم چنین، رقصندگان با پوشش و ظاهری خاص و با زبان حرکت و ژست، این مضامین را انتقال میدادند. خودانگیختگـی و رهایـی جسـم و روح در رقص بوتو نیز یادآور خودانگیختگی در اندیشـه های آرتو است. درگیرشـدن جدی مخاطب با اثر با تمـام وجود، یکی دیگر از وجوه شـباهت این دو فرم هنری اسـت. بدین ترتیب که، تماشـاگر اگر چه در حین اجرا، درد و رنجی راکه از طریق خشـونت خاص اجرا بر او اعمال میشود، از سـر میگذراند، در پایان دگرگونی یافته و تطهیر شده اجرا را تـرک میکند و اجـرا به او کمک میکنـد تا تعفن وجود خویـش را بیـرون بریزد تـا جان دیگـري براي زیستن بگیرد و در نهایت، به تزکیه رسیده، درمان شده و شفایافته به بیرون آید.

پی نوشت

1. Butoh Dance
2. Tatsumi Hijikata.
3. Kazuo Ohno.
4. Noh.
5. Sourealism.
6. Neodadaism.
7. Expressionism.
8. Existansialism.
9. Theatre and It's Double.
10. 10 Antonin Artaud.
11. The body-With out- Organs.
12. Deleuze.
13. Guattari.
14. George Beti.
15. The theatre and the Plague.
16. Shintō.
17. Mediums.
18. Kagura.
19. Bugaku.
20. Kabuki.
21. Schizophrenia.
22. Yoshito Ohno.
23. Yukio Mishima.
24. Meiji.
25. Antonia Merce.
26. Barbara Thonbury.
27. Tanaka Min.
28. Nakajima Natsu.
29. Butoh Ritual Mexicano.
30. The Cenci.
31. shiro-nuri.

منابع

آرتو، آنتونن (۱۳۸۳). ***تئاتر و همزادش***، برگردان نسرین خطاط، تهران: قطره

آرتو، آنتونن (۱۳۹۰). ***فرهنگ تئاتر و طاعون: شرح دو نگرش آنتونن آرتو***، برگردان جلال ستاری، تهران: مرکز

حسین پور، غزال و اردلانی، حسین (۱۴۰۰). خوانش آثار ری کاواکوبو با تمرکز بر مفهوم بدن بدون اندام از منظر ژیل دلوز، ***جلوه هنر***، شماره ۳۲، ۳۱-۴۰.

هاروپ، جان و اپستاین، سایبن، آر. (۱۳۹۶). ***سبک های بازیگری***، ترجمه علی ظفر قهرمانی نژاد، تهران: سمت.

References

Allet, N.; W. C. (2007). ***Myth and Legend in Antonin Artaud's Theater***. Yale French Studies, (111), 143-156.

Artaud, A. (1383). ***The Theatre and Its Double***. Transl. Nasrin Khatat. Tehran: Ghatreh Publication.

_____. (1390). ***Culture, Theater and Plague: Description of Two Views of Antonin Artaud***, transl. Jalal Sattari. Tehran: Markaz Publication.

_____. (1965).***Artaud Anthology***. City Lights Books.

_____. (1976a). ***On the Balinese theater***. Salmagundi, (33/34), 103-114.

_____. (1976b). The Evolution of Decor, and: Manifesto in Clear Language. Performing Arts Journal, 1(2), 46-51.

_____. (1988). ***Antonin Artaud: selected writings***. University of California Press.

_____. (2012). ***Theatre and Cruelty. In Theatre and Performance Design*** (pp. 367-370). Routledge.

_____ A., MacGregor, T., & Neumark, N. (1965). ***To have done with the judgement of God***. KPFA Radio.

Baird, B.;Candelario, R. (Eds.). (2018). ***The Routledge companion to butoh performance***. Routledge.

Crump, J. T. (2006). One Who Hears Their Cries: The Buddhist Ethic of Compassion in Japanese Butoh. ***Dance Research Journal***, 38(1-2), 61-74.

Curtin, C. (2010). Reclaiming the Body and Expanding Its Boundaries in Japanese Butoh: Hijikata Tatsumi, Georges Bataille, and Antonin Artaud. ***Contemporary Theatre Review*** 20.4 :501-516.

Dent, M. (2004). The Fallen Body: Butoh and the Crisis of Meaning in Sankai Juku's "Jomon sho". ***Women & Performance: a Journal of Feminist Theory***, 14(1), 173-200.

Esslin, M. (2018). Antonin Artaud. Alma Books.

Fraleigh, S. (2016). Butoh Ttranslations and the Suffering of Nature. ***Performance Research***, 21(4), 61-71.

Fraleigh, S. (2020). We Are Not Solid Beings: Presence in Butoh, Buddhism, and Phenomenology. ***Asian Theatre Journal***, 37(2), 464-489.

Greco, L. R. (2021). ***Movimientos Irreverentes: Herramientas de Butoh para la Enseñanza e Investigación Antropológicas.*** Revista Brasileira de Estudos da Presença.

Greene, N. (1967). Antonin Artaud: Metaphysical Revolutionary. ***Yale French Studies***, (39), 188-197.

Harrop, J.; Sabin, R.; Epstein, (1999). ***"Acting with Style"***. Tehran: Samt Publications.

Hosseinpour, Gh.; Ardalani, H. (2021). Reading Rei Kawakubo's Works Focusing on the Concept of the "Body Without Organs" from the Perspective of Gilles Deleuze". ***Jelvei- E Honar.*** 13, December 2021, 31- 40 (Text in Persian).

Jamieson, L. (2007), ***Antonin Artaud: From Theory to Practice.*** Greenwich Exchange London.

Hornblow, M. (2006). Bodies of Open Thought: Artaud and Hijikata. ***Performance Paradigm*** 17: 1-20.

Nanako, K. (2000). Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh. ***The Drama Review.*** Vol. 44, No. 1 (Spring, 2000), pp. 12- 28.

Sattari, J.(2011). ***Culture, Theater and Plague: Description of two Views of Antonin Artaud***. Tehran: Markaz Publications

Scheer, E. (2014). ***Antonin Artaud: A Critical Reader***. Routledge.

Singh, R. (2016). ***Chemotaxonomy: a Tool for Plant Classification***. J. Med. Plants Stud. 4 (2), 90–93.

Thompson, P. S. (1980). ***The Temptation of Antonin Artaud***. Romance Notes, 21(1), 42-47.

Thornbury, Barbara (2013), ***America's Japan and Japan's Performing Arts, Cultural Mobility and Exchange in New York***, 1952-2011, University of Michigan Press.

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 16, No. 1, Spring 2024 ,Serial No. 42
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Tracing Antonin Artaud's Ideas in the Formation of Butoh Dance

Somayeh Goodarzi[2]
Narges Yazdi[3]

Received: 2023-01-17
Accepted: 2023-08-14

Abstract

Butoh dance does not easily fit into a specific framework and structure, but when facing Butoh, more than anything, we are dealing with an experimental show that constantly tries to transgress its previous boundaries and offer a new definition of itself in every performance. Therefore, it can be said that Butoh shatters all pre-determined conventions and redefines the boundaries of dance and performance. One of the distinctive features of Butoh is the function of the body in it. Unlike certain forms of dance particularly ballet in which the movements are delicate and graceful, in Butoh the movements of dancers are not graceful, but the distorted bodies and bent legs and knees deliberately display a rather grotesque image in line with the motifs behind the creation of this form of performance. Besides, in Butoh, improvisation takes precedence over meticulously choreographed movements insofar as the improvised movements are in line with the theme of the performance. Founded by Tatsumi Hijikata and developed by other post-war avant-garde Japanese artists, Butoh has been influenced by numerous artistic movements throughout the world including surrealism, dadaism, German expressionism, and others. However, it can be said that one of the most significant influences in the formation of this form of performance has been Antonin Artaud. Artaud, known as a visionary artist, has left a rich legacy that influences almost all avant-garde artistic movements in theater and performance the world over. Frustrated by the theater of his time, he called for a theater that was free from the dominance of text and literature. He believed that text was only one element of performance and should not dominate the whole performance.

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.42630.1918

The Present Paper is Extracted from the MA Thesis by Somayeh Goodarzi, Entitled: "The Study of the Influences and Roots of Anonin Artaud's in Butoh Dance".

2. Somayeh Goodarzi, MA of Theater, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran
Email: f.goodarzi1981@gmail.com
3. Narges Yazdi, Assistant Professor, Department of Theater, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran, Corresponding Author.
Email: n.yazdi@art.ac.ir

His configuration of what he had in mind is to be found in his "theater of cruelty". Artaud did not approve of the relationship between performers and the audience in the theater of his time since in his opinion the audience was the passive receiver of what was offered to him and did not engage in the performance. Instead, he called for a performance where the audience was immersed in what was going on. Certainly, this could not be achieved by using words to affect the intellectual faculty of the audience, and what he was trying to achieve was influencing the senses and the nervous system of the audience. Through mise-en-scene, sound, light design, gestures, and the body of performers he was determined to engage the audience totally in the performance and ensure that he would leave the theater transformed by the experience. This could be realized by reconsidering all the elements of performance. Pre-existing play texts that relied on literature did not seem appropriate anymore. Texts were not supposed to be eliminated, but they were expected to carry the same weight as the other elements of performance. Themes were also of the utmost importance in Artaud's theater of cruelty since he was not interested in social issues people were struggling with. He adopted universal themes that were timeless and placeless such as creation, chaos, love, death, and so on. Such themes made the performances magnificent and appealed to all human beings. Perhaps observing a piece of Balinese performance was a turning point in Artaud's life and he was fascinated by the use of gestures and facial expressions by performers. This was completely in line with his belief that words could not express the unconscious and subconscious intentions of the artist. He had always been preoccupied with the inefficiency of language and words in expressing the inner feelings and emotions of the artist. His "First Manifesto for a Theater of Cruelty", which later appeared in "The Theater and Its Double" includes all his ideas for the realization of this type of theater. However fascinating his ideas depicted in this manifesto might seem, in practice he could never fulfill what he had proposed in theory, which gave rise to rather heavy criticism for years and critics accused him of merely theorizing certain interesting ideas which could never really be materialized. Particularly, The Cenci, which can be regarded as the most noticeable piece he wrote was met with harsh criticism. However, over the next decades, artists all over the world began to realize the importance of his ideas and up until today, it can be said that almost every avant-garde movement in performing arts has to some extent been influenced by the work of this French visionary artist. Peter Brook, Jerzy Grotowski, Samuel Beckett, Jean Genet, and more recently post-dramatic artists such as Sarah Kane are among the artists influenced by him. Artaud has always been intrigued by the body and the body plays a central role in his theater of cruelty. However, in 1947 near the end of his artistic career as well as his life, he introduced the concept of the Body Without Organs (BWO) for the first time in a radio play he wrote entitled "To Have Done With the Judgment of God". This was later adopted by philosophers Gilles Deleuze and Felix Guattari as a key concept in their account of the genesis of the schizophrenic subject. On the other hand, Butoh dance is an avant-garde postwar performance in which the traces of the Artaud's ideas can be found. The present research aims to explore the influence of the works and ideas of Antonin Artaud on the formation and development of Butoh dance. The ideas of Artaud had been introduced to Japan and they had contributed to artistic works of the 1960s. In 1965, his seminal book The Theater and its Double was translated into Japanese and consequently, postwar avant-garde Japanese artists in general were inspired by the innovative ideas articulated in his book. Particularly the invasion of American culture in the postwar period had motivated Japanese artists to try to explore authentic forms of performance that might go beyond a mere style and attempt to promote a certain culture, in the case of Butoh a new dance culture. Therefore, in this study, an effort is made to analyze the effects of Artaud's ideas on the formation and evolution of Butoh dance. This qualitative descriptive-analytical research is conducted by utilizing library sources and reliable websites. Besides, nu-

merous Butoh performances have been observed and analyzed to detect the trace of the ideas put forward by Artaud. The results show that in Butoh's performances, all possible tools are employed to invite personal perception, sorrow, and suffering. Music and dance follow each other in parallel and complement each other. People active in Butoh as artists have established a harmonious connection between music and movement. The same thing fascinated Artaud in the East. Although in Butoh's works, the range of movement is not wide, the opposition and dynamics of the lines, body conflicts, and tensions resulting from the lines are visible. In Butoh dance, specific movement motifs are used symbolically. Butoh dancer's aesthetic choice is not based on realism because it describes a ritual mourning, rituals that were connected with our ancestors, rituals that guide this rebellious spirit and made him lose his mind. Even repeated movements of the head to the side can be evidence of a state of unconsciousness and falling into a trance. The dancer repeats these motifs by maintaining the same body design and the angles he creates in the body, by changing the dynamics through limited, stable, and sudden movement characteristics to express what is going on in his unconscious and subconscious. Therefore, Butoh's dance can be regarded as the manifestation of Antonin Artaud's theater of cruelty and the dancer's body evokes Artaud's body without an organ.

Keywords: Butoh Dance, Tatsumi Hijikata, Kazuo Ono, Antonin Artaud, Theatre of Cruelty.