صفحات ۲۶ - ۱۶
فصلنامه علمی-ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دوره۲، شماره۵، پاییز ۱۴۰۰

بدن نامتعارف به مثابهٔ ابژهٔ جنگ در آثار کازوئو اونو

غزل اسکندرنژاد *[۱]

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

چکیده

کازوئـو اونـو یکـی از تأثیرگذارتریـن فیگورهـای رقص معاصر اسـت که همـواره از وی در کنار تاتسـومی هیجیکاتا، در مقـام مبدعـان رقـص بوتـو نـام بـرده می‌شـود کـه اولیـن بـار در سـال ۱۹۵۹، در ژاپـن شـکل گرفـت. ایـن گونـه از رقـص، در پـی وقایـع جنـگ جهانـی دوم پدیـد آمـد و بـا دیـدگاه اجراییِ تاتسـومی، شـکل‌بندی خودش را یافـت. رقـصِ مـرگ، نمایـشِ پریشـانی، رقـصِ تاریکـیِ مطلـق و تمرکـز بـر ماهیـتِ ابـزوردِ چیزهـا، در زمـرهٔ مهم‌تریـن مضامیـن، عناویـن و موضوعـاتِ مـورد توجـه ایـن شـیوه از رقـص مـدرن ژاپنـی هسـتند. از آن‌جـا که تاتسـومی از یوکیـو میشـیما، ژان ژنـه، مارکـی دو سـاد، تئاتـر نـو ژاپنـی از یک‌سـو و نیـز، از دیـدگاه آنتونـن آرتو دربـارهٔ مفهـوم بازیگـر از سـوی دیگـر تأثیـر گرفتـه اسـت، بـه نظـر دور از ذهـن نمی‌نمایـد کـه مواجهه بـا مقولهٔ بـدن در کار رقصنـدگان بوتـو از جملـه یکـی از مهم‌تریـن چهره‌هـای آن، کازوئـو اونـو، مواجهـه‌ای پرمناقشـه و نیـز نامتعـارف نسـبت بـه هنرهـای اجرایـی سـنتی ژاپـن (بویـو) باشـد. آن‌چـه در کار اونـو قابـل بررسـی اسـت، احضـارِ بدنـی برسـاخته اسـت کـه گویـی از حیـات، تهی شـده اسـت. رقصنده، گویـی هر نوع نشـانه‌ای از زیسـتِ بیولوژیکـی و نیـز جنسـیتی را عامدانـه معلـق سـاخته و یـا از اسـاس، پـس زده و انـکار می‌کنـد و کالبـدِ خـود را در شـمایلِ یـک عروسـک، بـه صحنـه مـی‌آورد. هدف ایـن مقالـه، مطالعهٔ توصیفـی- تحلیلـی شـمایلِ کار کازوئو اونـو اسـت. تجربیـات ناشـی از واقعـهٔ هیروشـیما و ناکازاکـی در کنـار دیگـر عناصـر مؤثـر در صورت‌بنـدی بوتـو، مسـئلهٔ قابل‌توجهـی اسـت. بـه نظـر می‌رسـد آن خمیدگـی و درهـم پیچیدگـیِ اندامـیِ اونـو در هنـگام اجـرا، به نمایـشِ بدنـی می‌مانـد کـه دسـت‌اندرکارِ بازنمایـیِ جنـازهٔ بی‌قـواره‌ای اسـت کـه گویـی ابـژهٔ جنـگ اسـت؛ بدنِ تغییرشـکل‌یافته‌ای کـه سـوختن و بـه نظـر، کتمـان، انکار و انهـدام بدن‌ها را پـس از بمباران اتمی ژاپـن بازنمایی، و یـا بـه یـک معنـا احضـار می‌کند.

واژه‌های کلیدی

کازوئو اونو، بوتو، بدن نامتعارف، تئاتر پساشینگِکی.

*نویسندهٔ مسئول:gh.eskandarnejad@art.ac.ir

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)[1].

رقص بوتو، یکی از اشکال رقص مدرن است که در اواخر دهۀ 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 سالۀ خود، مجموعه‌ای از دیدگاه‌ها را در ارتباط با کار رقصنده، مسئلۀ بدن، مضامین و ... شکل‌بندی کرد.

بوتو، در واقع در زمرۀ یکی از اشکال هنری آوانگارد پساجنگ در ژاپن به شمار می‌آید که تأثیر بسیاری در بازگرداندن ایدئولوژی، فرهنگ و روحِ ژاپنی بر جامعه‌ای گذاشته است که یک فروپاشی نظامی، اقتصادی، ناسیونالیستی و ... را از سر گذرانده بود. در دهۀ ۶۰ میلادی، تاتسومی هیجیکاتا و کازوئو اونو، در کنار دیگر هنرمندانِ هم‌عصرِ خود از قبیل موریاما دایدو[2] (عکاس)، ایماموراسُوئِی[3] (فیلمساز) و دیگران به بازیابی عناصرِ (فرهنگی) ژاپن پیشاصنعتی روی آوردند تا با صورت‌بندی شکل جدیدی از اجرا، بحران ذهن‌گراییِ پس از جنگ را ترسیم کنند و نیز مقاومت خود را در برابر مفهوم «ژاپنِ آمریکایی»، که پس از جنگ بیمِ آن می‌رفت که تا سطحِ مطالبه‌ای عمومی و همگانی پیش رود، نشان دهند. برای بسیاری از هنرمندان و روشنفکرانِ ژاپنی این دوره، چالش اصلی این بود که چگونه در عصرِ مدرنِ پساجنگ، «ژاپنی» بمانند و با رونمایی مجدد از میراث پیشاجنگی خود، هویتی مستقل را بازیابند(Moore,2003, 5 & 10).

در این میان به نظر می‌رسد مهم‌ترین چالشِ پیشاروی این دوره برای اغلب روشنفکران ژاپنی به طور عام، و هنرمندان به طور خاص، مواجهه با این پرسش بود که «در عصر نوظهورِ 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 بحرانِ 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 پساجنگِ 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 فاجعه‌آمیزِ بشری (بمباران اتمی ناکازاکی و هیروشیما)، چگونه می‌توان هنوز ژاپنی بود و تا جایی که به فیگور مورد بحث این مقاله برمی‌گردد، (اگر بتوان به تأسی از تئودور آدورنو که گفته بود پس از آشوویتس 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 بپرسیم بدنِ 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 کردنِ فاجعه دامن بزند؛ بلکه این بار گویی می‌کوشد تا بدنی را در اجرا و از مجرای احضارِ بی‌حجابِ فاجعه رستگار کند.

پیشینۀ پژوهش

دربارۀ بوتو و خاصه سیاق کازوئو اونو، پژوهشی در ایران منتشر نشده است جز یک پایان‌نامۀ مقطع کارشناسی ارشد و نیز ترجمۀ 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 دربارۀ 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 هیجی‌کاتا 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، سویه‌های مورفولوژیک قابل تأملی دارد و هم‌چنین رویکردهای استعاری به بدن با استفاده از عبارت «بدنِ مرده» و نیز تفاسیری انضمامی چون پرداختن به مفهوم «بدنِ اجتماعی» نیز دارد.

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

کا[۴] (رقصندهٔ بوتو) می‌پردازد که در دو مورد ذکرشده، چنین رویکردی اخذ نشده است. ضرورت پرداختن به این موضوع، به زعم نگارندهٔ مقاله حاضر، در کنار بررسی خصوصیات اجرایی یکی از مهم‌ترین هنرمندان معاصرِ حوزهٔ 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 قرنِ گذشته، تلاش و یا میلی برای مواجهه با بحران‌های خاصِ خود از یک سو و از سوی دیگر پیش‌کشیدنِ پرسش‌هایی مشابه که می‌توان از آن در ذیلِ پرسشِ از «معاصرت» سخن گفت، وجود نداشته است. پرسش‌هایی که احتمالاً بتوانند در مقام راهنمایی برای اندیشیدن به تمهیداتی که می‌توانند چندوچونِ آنچه با عنوان پرطمطراقِ «تئاتر ملی» از آن یاد می‌شود، عمل کنند. به نظر، هنوز راه طولانی است و تا پرسیدن از آنچه احتمالاً باید آن را تئاترِ ایرانی بنامیم، فاصلهٔ 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 هرکدام از این‌ها را به اتکای چه اوصاف و خصایصی می‌توانیم در نهایت «ایرانی» بدانیم؟ نگارنده امیدوار است در کنار پرداختن به ایدهٔ مطروحه در عنوان و چکیدهٔ این پژوهش، خوانندگانِ مقاله این ملاحظه را نیز درخورِ توجه و مداقه 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 به‌فرد معرفی کرده، مصطلحات تعیین‌کنندهٔ آن را برمی‌شمارد و از طرفی دیگر، به طرح مختصاتِ 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 کلی‌گرایی یا تقلیل‌گرایی تن دهد. مسئله‌ای که اغلب در توصیف بوتو طرح می‌شود، «شرح‌ناپذیری» آن است. آنچه از توضیح بِرد 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 میانجیِ مختصاتِ اجرایی، درون‌مایه‌ها و رفتار جسمانی هنرمندان بوتو درک کرده و مختصاتی از چند و چونِ 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 واژهٔ بوتو تعریف دقیق‌تری دارد.[۷] در تعریفی که یوشیه آورده است، کلمهٔ «bu» معادل کلمهٔ «on» در زبان انگلیسی معنا می‌شود. وی معتقد است این واژه از اساس ژاپنی نیست، بلکه کلمهٔ ژاپنی آن عبارت «ma-i» است. یوشیه معتقد است «bu» می‌تواند معانی بسیاری بپذیرد، اما در تعریف «ma»، آن را معادل فاصلهٔ بین دو چیز معنا می‌کند که حالتی مدور و محاط دارد. به نظر می‌رسد این اصطلاح، تلاشی برای درک فضا باشد. «واژهٔ «ma» که در ذن هم استفاده می‌شود، در لغت، فضای بین چیزها[۸] معنا شده و در بوتو، به وضعیتِ منبسطِ ذهن، تعبیر می‌شود» .(Fraleigh, 2010, 6)

یوشیه معتقد است کلمهٔ «toh» مفهومی کاملا 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 پاکوبیدنِ[۱۰] رقصندهٔ بوتو، آن‌چنان که بازیگران کابوکی و کشتی‌گیران سومو[۱۱] نیز انجام می‌دهند، عملی برای نیروگرفتن از زمین است. به زعم نگارنده، آن‌چه تاداشی سوزوکی[۱۲] نیز در ایدهٔ 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 «بدنِ ژاپنی» را از انکار و

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

از مهم‌ترین اصطلاحات و کلیدواژگان رقص بوتو می‌توان به «استحاله»[۱۷] اشاره کرد. آنچه دربارهٔ بوتو مطرح است، تغییرِ حالت بدن است که از شکلی زنده به جسدی متحرک در حرکت است. گاهی به نظر می‌رسد ریشه‌های شمنیسم نیز در پیشبردِ اهداف فیزیکی و بصری بوتو سهیم بوده‌اند. از این‌رو، آن‌چه بوتو به تصویر می‌کشد را می‌توان بدین شکل خلاصه کرد: بدنِ قربانی، شورش بدن، جسدبودگی، تجسمِ دیگری، جاری‌کردن بدنِ اجتماعی، طرحِ بدنِ سیاسی، مسئلهٔ استحاله و خلق جهانی استعاری، خلق بدنی بی‌جان در جهان، خلق زشتی به منظور دستیابی به یک زیبایی منحصر به‌خود و ... (همان).

شرح وضعیت ژاپنِ پس از جنگ دوم جهانی و شکل‌گیری تئاتر پسا- شینگکی[۱۸]

«نسل ما امیدوار بود تا تجربهٔ ما از جنگ را شرح دهد ... به نظرم بوتو توسط کسانی خلق شد که جنگ را تجربه کرده و شاهدان مرگ بودند» (Hassel, 2005, 12)[۱۹].

آمریکا در سال ۱۹۴۵، هیروشیما و ناکازاکی را بمباران اتمی کرد که دست‌کم سیصدهزار کشته برجای‌گذاشت. در حدود یک سده پیش از این واقعه و حوالی سال ۱۸۵۳ میلادی، ژاپن به واسطهٔ دعوت آمریکایی‌ها برای شکل‌دهی به مناسباتی تجاری، با غرب روبرو شده بود. به نظر می‌رسد پیش از سدهٔ بیستم، ژاپنِ قرون وسطایی با سرعت چشم‌گیری، حرکت خود را به سوی جهان مدرن آغاز کرده بود و نیز آنها دست‌کم 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 زمرهٔ 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 این‌رو، متفکران، برای بازیابی آنچه هویت ملی خود می‌نامیدند، در پی یافتن راهی برآمدند؛ هویتی که حالا دیگر ناگریز بود بر خاکستر اجساد و ویرانه‌های هیروشیما و ناکازاکی بنا شود. در یک نگاه تاریخی، رقص بوتو در ابتدا در توکیوی ژاپن به صورت یک جنبش زیرزمینی[۲۰] و به عنوان پیامد جنگ جهانی دوم ظهور کرد. گاهی از بوتو به عنوان یک نمایش پسااتمی نیز یاد می‌شود. این گونه از رقص، از اساس، با سیاستِ بازیابیِ هویتِ ژاپنی صورت‌بندی شد. اولین اجرای بوتو، توسط تاتسومی هیجیکاتا به سال ۱۹۵۹ و بر اساس یکی از آثار یوکیو میشیما، نویسندهٔ دستِ راستی ژاپنی۲۱، با عنوان «کینجیکی»[۲۲] به معنی «رنگ‌های ممنوعه» صورت‌گرفت. موضوع کینجیکی، در واقع مواجهه با یکی از تابوهای جامعهٔ بورژوازی ژاپنی بود: تمایلات همجنس‌گرایانه. این اجرای ده دقیقه‌ای با واکنش منفی تماشاگران مواجه شد. آن‌چه تاتسومی در بوتو در نظر داشت، خلقِ هنری اعتراضی در مواجهه با غربی‌سازی ژاپن بود. او با رد سلطهٔ 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 ایدهٔ اجساد و ویرانه‌ها گرفته باشد. اینکه زشتی، زشتی بزاید، مسئلهٔ دور از ذهنی نیست. اجساد سوخته، بدن‌های تاول‌زده و چهره‌های درهم و مچاله‌شده از پی واقعهٔ هیروشیما، ساختمان‌های ویران‌شده و زمینی که دیگر شباهتی با پیش از واقعهٔ اتمی ندارد، همگی مناظری هستند که هنرمند در این دوره به طرزی جدی با آن روبروست.

«هم‌چون ویرانه‌های هیروشیما و ناکازاکی، هنر باید با نیرویی هیولایی ویران شود تا هنری نو زاده شود» (Hassel, 2005, 9).

آن‌چه باید دربارهٔ تئاتر ژاپنی در دهه‌های آغازین سدهٔ بیستم شرح داده شود، دوره‌ای است که از آن با عنوان شینگکی یا تئاتر جدید نام برده می‌شود که در واقع، مهم‌ترین خصیصهٔ آن، طرد خدایان ژاپنی از صحنهٔ 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 درامِ واقع‌گرای غرب بود، طرح‌ریزی شد. از پسِ 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 قرارگرفت. نخستین جنبش شینگکی از ۱۸۸۷ تا ۱۹۲۸ با عنوان «پایه‌گذاری تئاتر مدرن» شناخته می‌شود (براندون، ۱۳۸۸، ۳۶۳). در این دوره، تئاتر ژاپنی، ایدهٔ 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 «سیاسی‌شدن تئاتر مدرن» شناخته می‌شود و پس از جنگ در فاصلهٔ 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، ذن- بودیسم و حضور نیروهای جادویی و فراطبیعی است، این مقدار

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

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

طی سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۳، تئاتر ژاپن وارد مرحله‌ای تازه می‌شود که به «آنگورا»[۲۴] یا همان جنبش پسا- شینگِکی معروف است. به نظر می‌رسد *«این عبارت از جنبش ضدفرهنگ*[۲۵] *دههٔ ۶۰ و ۷۰ میلادی در آمریکا و انگلستان آمده باشد»*.(Swain, 2016, 1)

آنگورا در اصل به معنی یک جنبش زیرزمینی است که هنرمندانِ بسیاری از جمله تاداشی سوزوکی و جورو کارا[۲۶] به آن پیوستند. آنگورا تلاش می‌کرد تا آنارشی را در هنرهایی نظیر تئاتر، سینما و هنرهای تجسمی به نمایش بگذارد و آشکارا در تقابل با ایدهٔ بازنمایی واقعیت ظاهر شود. به نظر می‌رسد کلیدواژهٔ مشترک آثار نمایشی آنگورا، 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 آنگورا، رویکرد جدیدی حتی در قبال تئاتر غرب برگزید. تأثیر هنرمندان آوانگاردی چون آنتونن آرتو 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 جملهٔ مهم‌ترین آنها می‌توان به توجه به مقولهٔ بازیگری به مثابهٔ رکن اصلی اجرا و فاصله‌گرفتن از نمایشنامه به عنوان عنصری که پیش‌تر در تئاتر شینگِکی، دستِ بالا را گرفته بود، اشاره کرد. نکتهٔ مهم در این دوره، توجه جدی هنرمندان تئاترِ ژاپن به بدن بازیگر در مقام مهم‌ترین ابزار بیان است.

کازوئو اونو، فیگوری که بازنمایِ بدنی نوظهور است

«رقص باید خلسه‌آور 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 مدرسهٔ خصوصی دخترانهٔ 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 رقصندهٔ اسپانیاییِ فلامنکو به نام آنتونیا مِرس[۲۸] معروف به آرژنتینا[۲۹] در سال ۱۹۲۶ بود؛ «آن‌چنان تحت‌تأثیر (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 مسئلهٔ داوری و تولد و مرگ و رستاخیز، وارد چالشی جدی شد که بعدها بر درونمایهٔ بسیاری از آثارش تأثیر گذاشت (همان).

کازوئو اونو، در سال ۱۹۳۸ با درجهٔ ستوانی به ارتش ژاپن پیوست و پس از شروع جنگ جهانی دوم به درجهٔ کاپیتانی ارتقا یافته و به خدمت در ارتش ادامه داد. او در چین و گینهٔ نو جنگید و در نهایت در گینهٔ 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 گینهٔ نو، تنها دو هزار تن به خانه بازگشتند .(Fraleigh & Nakamura, 2005, 25) نکتهٔ جالب‌توجه دربارهٔ اونو این است که او به ندرت دربارهٔ تجربهٔ جنگ حرف می‌زد. یوشیتو۳۰، پسر کازوئو اونو، که خود نیز یکی از رقصندگان بوتو است و در بسیاری از اجراهای هیجیکاتا و پدرش نیز حضور داشته است، دربارهٔ او معتقد بود تجربهٔ پدرش از سربازِ جنگ بودن، حتما باید وحشت‌آور بوده باشد، و هم‌چنین اعتقاد داشت پدرش از طریق رقصِ خویش است که دربارهٔ این تجربه حرف می‌زند (همان).

اونو در اجراهایش، اغلب به شکل زنی در پوششی زرق و برق‌دار ظاهر می‌شود. زنی تلوتلوخوران، شکننده با هیبتی گروتسک، کفش‌هایی پاشنه بلند و کلاه‌گیسی بر سر. او رابطهٔ بسیار نزدیکی با مادرش داشت و هم‌چنین به نظر می‌رسد که آرژنتینا نیز در بروز اطوار اجرایی او تأثیر بسیاری گذاشته است (البته اسطوره‌های ژاپنیِ خلقت و مسئلهٔ پنهان‌کردن جنسیت در این اسطوره را نمی‌توان در این میان از نظر دور داشت). سبک اجرایی او، در محتوا و شکل تلفیقی است از ذن- بودیسم، تئاتر نو ژاپنی، مسیحیت، ژاپنِ ویرانِ پس از جنگ، رقص مدرن اکسپرسیونیستی و هم‌چنین ایدهٔ «تئاتر حواسِ»[۳۱] آنتونن آرتو (Fraleigh, 2010, 215). تاتسومی پس از ملاقاتِ کازوئو در سال ۱۹۴۹، تحت تأثیر رقص او قرار گرفت و

وی را هم‌چون مخدری نیرومند و نیز الههٔ الهام[۳۲] 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 نقطهٔ 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. مواجهه با بدن، در کارِ هریک از آنها متفاوت است. به نظر می‌رسد هیجیکاتا، «بدنِ بحرانی» را به نمایش می‌گذارد، درست در لحظه‌ای که بحران بر آن بدن می‌گذرد. اما اونو، «بدنی تروماتیک» را می‌سازد یا به بیانی بهتر، «بدنِ پس از بحران». از این روست که شاید تنش‌ها در بدن هرکدام، متفاوت ظاهر می‌شوند: «بدنِ 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 امرِ تحمیلی است، اما بدن اونو در کارِ به نمایش‌گذاشتن 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/ پرندگان/ باد/ ماه.

بدن نامتعارف به مثابهٔ ابژهٔ جنگ
(شرح مفهومِ بدن نامتعارف در آثار کازوئو اونو و بررسی نسبت آن با تجربهٔ 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 رویدادِ 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، «بدنِ نامتعارف» تلقی می‌شود (تصویر ۱) از یک‌سو در ارتباط با ایدهٔ بدنِ بیش-روزمرهٔ یوجینیو باربا[۳۴] است و از سوی دیگر، نامتعارف در تقابل با بدنِ 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 بدنِ برساخته و متداول‌شدهٔ زندگیِ روزمره، نامتعارف است اما بدن در بوتو را اینجا می‌توان در مقایسه با اظهاراتِ بدن در بویو، نامتعارف قلمداد کرد؛ بدنی که در واقع، شورشی علیه زیبایی‌شناسیِ تثبیت‌شدهٔ بدنِ پیشین است. به نظر می‌رسد بدن‌های قابل‌شناسایی در هر دوی این اشکال (بویو و بوتو)، مسیری یکسر متفاوت از بدنِ عادی‌شدهٔ 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 کراهتِ

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

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

بـدن» دارد، در نسـبت بـا میلِ وسـیعِ بویو به زیبایـی، از منظر نگارنده، نامتعـارف می‌نماید.

شـاید یکـی از وجـوه قابل‌توجـه بـدن در رقـص بوتـو، مسـئلهٔ معاصربودگـی آن باشـد. در رقـص سـنتی بویـو، بـدن، گویـی گذشـته‌ای روحانـی، تاریخـی و اسـاطیری را در فهرسـتی از قواعـدِ شـکلی و اطـوار بدنی و چهـره فراهم آورده اسـت که هر بازیگـر، بـه فراخور شـخصیتی که ایفـا می‌کند، از آن فهرسـت الگوبـرداری کـرده و تمـام مهارت فیزیکـی خود را بـرای هرچه بهتـر ارائه‌کـردن نقشـی «اغلب تکـراری» به کار می‌بنـدد. حال آنکـه در رقـص بوتـو، مـا بـا بدنـی رهاشـده و تـا حـدی بـدون برنامـه و نقشـه روبـرو هسـتیم. شـاید بهتـر باشـد این بـدن را «بدنـی غیرقابـل پیش‌بینـی» بنامیم؛ درسـت خـلاف آنچه در بویـو از نمایـشِ بـدن سـراغ داریم.

می‌دانیـم که در سـدهٔ بیسـتم، به‌ویژه با طرح دیـدگاه میرهولد، توجـه بـه بیـان جسـمانی، جایـگاه مهمـی را در اجـرا بـه خود اختصـاص داد. پـس از او، نظریه‌پـردازان بسـیاری در حوزهٔ اجرا تـلاش کردنـد تا راه‌های دسـتیابی بـه بدنِ بیانگـر را طرح‌ریزی کننـد. آنچـه در رقـص بوتو به عنـوان بدنِ بیانگر مطرح اسـت، در واقـع مجموعـه‌ای از تصاویـر اسـت کـه بازیگـر، بـا تجربه‌ای فیزیـکال، آنهـا را می‌آفرینند. ایـن تصاویر، در بوتـو با اصطلاحی بـه نـام «بوتـو- فـو» شـناخته می‌شـوند. بوتـو- فـو بـه معنـی تصویـر یـا همان ایماژ[۳۷] اسـت که در فارسـی هـم مصطلح بوده و شـرح وقایـع یا تاریخ اسـت. هر رقصندهٔ بوتو، بـرای خود ایماژ منحصـر به‌فردی دارد که در واقـع، از طریق آن، بیان بدنی خود را بسـط می‌دهـد[۳۸] .(Fraleigh, 2010)

اصطـلاح بوتـو- فـو در اصـل، به مثابـهٔ نیروی محرکـهٔ رقصنده اسـت تـا بـه بدنـش در صحنه شـکل دهد یا بـه بیـان کامل‌تر، بوتـو- فـو، تصاویـری از امکان‌هـای «بودن» اسـت کـه رقصنده خلـق می‌کنـد. خاطـرات، تجربه‌هـای دیـداری، شـنیداری، خوانده‌هـا و ... همگـی در مجمـوع، بوتـو- فو خوانده می‌شـوند. هـر رقصنـده در بوتـو، بـرای خود بوتـو- فویِ منحصـر به‌فردی دارد. شـاید بتـوان بوتو- فو را با عبارت «تجربهٔ زیسـته» مرتبط دانسـت. مسـیر هـر رقصنـده بـرای شـکل‌دهی بـه تصاویـر، با رقصنـده‌ای دیگـر تفـاوت دارد. تماشـای یـک نقاشـی، خواندن یـک هایکو، شـنیدن یک موسـیقی، رفتن به قلمـرو خاطرات و فعالیت‌هایـی از ایـن دسـت، همـه در راسـتای بوتو- فـو صورت می‌پذیرنـد (همان).

اونـو می‌گویـد: ««وقتـی می‌رقصـم، تمـام مـردگان را بـا خودم حمـل می‌کنـم». بـه نظـرم، ایـن آشـکار کـردن یکـی از بوتو- فوهـای شـاعرانهٔ او (کازوئـو اونـو) اسـت، انگیـزه‌ای بـرای ایماژ رقصـش...» (Ibid, 215). او هم‌چنیـن در جایـی دیگـر بـه شـاگردانش می‌گویـد: «منشـاء زندگـی مـادر اسـت، بـه رحـم بازگردید و حرکات خود را (در آن وضعیت) ببینید»(Ibid, 25) .

گذشـته از توضیحـات شـاعرانه‌ای که کازوئـو اونو دربـارهٔ بوتو- فـوی خـود داده اسـت، مسـئلهٔ مهمـی کـه از جمـلات او ایراد می‌شـود، حضـور مردگان به عنـوان منابع الهام او و نیز مسـئلهٔ «پیـش از بـودن در جهان» اسـت.

ایـن قول صریحی اسـت که بوتو از پـی جنگ دوم جهانی و نیز در مقـام پاسـخی به آن عنوان کرده اسـت. آن‌چـه در کار اونو از منظـر شـکلی و اطـوار و افاده‌هـای بدنی مشـاهده می‌شـود، به زعـم نگارنـده، در واقع نمایش بدنی اسـت که ابژهٔ جنگ اسـت. تصـور کنیـم بـدنِ بوتـو- کا (رقصنـدهٔ بوتـو)، هم‌چـون زمینی اسـت کـه گاوآهـنِ آن را شـخم زده و حالا که از بـالا بر آن نظر می‌افکنیـم، زمینی اسـت با رده‌هایـی از گاوآهن کـه دل و رودهٔ خـود را بـالا آورده اسـت. این تعبیری اسـت که می‌تـوان از بدن رقصنـده‌ای چـون کازوئـو اونو در نظـر آورد. صورتی شـبح‌گونه، اندامـی خمیـده و دسـت‌هایی بـی‌وزن که بـا فاصله از بـدن در جلـوی آن یا بالای سـر معلق‌اند. اسـتفاده از اوشـیرویی[۳۹]، پودر سـفیدی کـه بازیگران کابوکی بـه صورت می‌زدند و یا اسـتفاده از آرد برنـج جهت سـفیدکردن صورت، رسـمی چهارصد سـاله اسـت که بـا قرارگرفتـن روی صـورت، پیکره‌ای مبهـم و مرموز را بـه تصویـر می‌کشـد. در رقص کازوئـو اونو به نظر می‌رسـد او ایـن سـفیدی را بـه عنوان اسـتعاره‌ای برای مرگ و شـکنندگی بـه کار می‌بندد. رقص بوتـو در Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy، مسـئله‌ای پسـاآخرالزمانی تعریـف می‌شـود: «بوتو از خاکسـتر ژاپن برخاسته اسـت» (Ibid, 215). بـه نظـر می‌رسـد پاسـخ اونـو بـه ایـن ویرانـی، برخلاف پاسـخ هیجیکاتا (که واکنشـی سیاسـی اسـت)، جنبه‌ای شـخصی‌تر و درونی‌تر داشـته اسـت.

از دیگـر ویژگی‌هـای بارز بدن در بوتو، به نمایش گذاشـتن بدنِ بی‌جـان یـا جسـدگونه یـا به‌بیان سـاده‌تر «بـدنِ مرده» اسـت. هـر رقصنـده، بـا هر موضـوع و مضمونی کـه در اجـرا برگزیده باشـد، تـلاش می‌کنـد در مختصات بدنی‌اش این وجه را به تصویر بکشـد. در واقـع، هـر رقصنده، بدنـی را احضار می‌کند که گویـی خالی از هرگونه حیات اسـت. بدنـی که هم‌چون جنـازه‌ای از گور برخاسـته، بر صحنه راه مـی‌رود و حرکـت می‌کند. یکی از نخسـتین حـالات تمرینی بوتو، رسـیدن بـه مفهـوم «بـدنِ خالی» اسـت. بـدن خالی، بدنی اسـت که توانایـی اجـرای بدنِ مـرده را دارد. نمایش چنیـن بدنی، نیازمند نوعی فروپاشـی و بـه هـم ریختگـی بدنی اسـت کـه در آغـازِ تمرینـاتِ هر رقصنـده، بـه او کمـک می‌کنـد تـا آمـادهٔ خلـق بـدنِ مـرده شـود. از مهم‌تریـن تمرین‌هـا، ایـن اسـت که هـر رقصنـده تصور کنـد تیغه‌ای از مسـیر دهـان او وارد بـدن شـده و با ایجـاد جراحتِ همراه بـا درد به

قسمت‌های تحتانی بدن کشیده می‌شود. به این صورت، رقصنده گویی از مسیر اصلیِ جراحت، اندام‌های داخلی را پس می‌زند و شکل معمول اندام‌های خارجی را هم از دست می‌دهد. تجسم جراحت از درهم کشیده شدن چهره و بالارفتن چشم‌ها تا سرحدِ نمایشِ محضِ سفیدیِ آن آغاز می‌شود، بر تیغهٔ پشت بازیگر اثر کرده آن را خم می‌کند. سپس از آن‌جا، آن جراحت 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 تیغهٔ فرضی، در واقع به بازیگر امکان می‌دهد با احساس جراحتی داخلی آن را در فیزیک بیرونی خود به تصویر بکشد (تصویر ۳). آکِنو آشیکاوا [۴۰]، 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 [۴۱]» (Ashikawa, 1991). این تمرین، ایدهٔ بدنِ بدونِ اندام ژیل دلوز [۴۲] را تداعی می‌کند و به نظر می‌رسد می‌شود آن را به عنوان شاهد مثالی بر شرحِ بدنی که از اندام‌های داخلی عاری است، ذکر کرد.[۴۳]

می‌دانیم که دلوز، نخستین بار در سال ۱۹۶۸، مفهوم بدنِ بدون اندام را با تأثیر از «پایان حکم خداوند» اثر آنتونن آرتو، طرح کرد. آن‌چه موجب به میان‌آمدن این ایده در این مقاله شد، مسئلهٔ «خلع کردن بدن» در ایدهٔ دلوز است. بدنی که انگار برای رهایی، نیاز به سبک‌شدن و عاری‌شدن دارد. مسئلهٔ ارتباط این دو (بدن در بوتو و بدن بدون اندام)، خودمختاریِ 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. ایدهٔ نمایش انسان- حیوان در بوتو نیز شباهتی به ایدهٔ بدن 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، موضوعِ حالتِ بدنیِ «تبدیل‌شدن» [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 قابل‌حدسی نیست. مسئلهٔ عدم پایداری هم هست، حرکتِ مداوم از حالتی به حالتی دیگر برای نزدیک‌شدن به بدن بدون اندام. این عدم پایداری، همان چیزی است که بوتو در حفظِ 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 قابل شناسایی و صورت‌بندی است. اگرچه رویکرد او به جنگ به اندازهٔ هیجیکاتا سیاسی نیست، اما بدنِ او را هم مانند بدن هیجیکاتا می‌توان «بدنی سیاسی» به شمار آورد که مجموعهٔ رفتارهایش پاسخی است به آنچه بر ژاپن گذشته است.

از اجراهای قابل تأمل اونو، که پیش‌تر به آن اشاره شد، اجرای

تصویر ۳. یک رقصندهٔ بوتو(https://pin.it/FwiliMq) .

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

«مـادرم» اسـت (تصویـر ۴). ایـن اجـرا، اولیـن بـار در سـال ۱۹۸۱ توسـط تاتسـومی هیجیکاتا و در اجرای مجدد در سـال ۱۹۹۵ توسط یوشـیتو اونـو کارگردانـی شـد. ایـن اجرا از چند بخش تشـکیل شـده کـه چنیـن نام‌گـذاری شـده‌اند: رویـای جنیـن، رویـای جهـان، خیالاتـی کـه مادرم می‌بافت و رویای عشـق. در این اجرا، سـاتو میچی‌هیـرو[۴۵]، نوازنـدهٔ سـاز شامیسـن، کازوئـو اونـو را همراهی می‌کنـد. مسـئلهٔ اصلی اونـو در این اجـرا، تولد، زندگـی و مرگ اسـت. حتـی بخش‌هایی کـه لذت مواجهه با جهـان را به تصویر می‌کشـند هـم، ژسـتی از بدنی رنجـور را به نمایـش می‌گذارند. در بخـش اول کـه در فضـایِ رحـم می‌گـذرد، جنیـن با شـاخه گلـی در دسـت، اندامـی خمیده و بدنی که فاسـد شـدنِ بدن را بازنمایـی می‌کنـد، زهـدان مـادر را کشـف می‌کند.

این‌جا یک مکاشـفهٔ رنج‌آلود در کار اسـت. والتـر بنیامین دربارهٔ ویرانـی بـا توجـه بـه رمـان پیوندهـای گزیـده اثر گوتـه چنین می‌گویـد: «اثـر هنـری حقیقـت را حمـل نمی‌کنـد بلکـه فقط بـه بیـان آن می‌پـردازد. هنر بـه دنبال صورت‌بنـدی و نتیجه‌ای ویـژه نیسـت بلکه بـه دگرگونی می‌اندیشـد؛ هنر بایـد چیزی را ویـران کنـد مگـر بتواند به حقیقت «اشـاره‌ای» داشـته باشـد» (بنیامیـن، ۱۹۷۱، به نقل از افراسـیابی و ممبینـی، ۱۳۹۴، ۳۶). در کار اونـو، ایـن اشـاره بـه حقیقـت، بـه میانجـیِ ویرانـی بدن اسـت کـه امکان‌پذیـر می‌شـود. دگرگونـی، پیش‌تـر در کار اونو رخ داده اسـت: در سـی سـالگی و آغـاز بـه رقصیـدن.[۴۶] بدنـی دستکاری‌شـده بـا تمـام آن‌چـه پیش‌تـر شـرح داده شـد، روی صحنـه حاضـر اسـت. بالاپـوشِ قسـمت اول، لباسـی اسـت که پشـت اونـو چین‌هـای فراوانی سـاخته اسـت. این بـدن، متعلق بـه اونـو نیسـت بلکه احضـار «بدنـی جمعـی» اسـت در مقابل جمعیتِ تماشـاگران. ایـن بدن را همه می‌شناسـند: بدنِ حاملِ جراحـات جنـگ، بدنـی کـه تـاول و انهـدامِ پوسـتاش را بـه نمایـش می‌گـذارد. رویارویـی اونـو با تمـام بخش‌های ایـن اثر، فـارغ از معنـای هر اپیـزود، مواجهه‌ای رنج‌آلود اسـت. این‌جا نیز هم‌چـون دیگـر آثار اونو، چیزی شـبیه بریکولر[۴۷] (سـرهم‌بندی) اتفـاق می‌افتـد.[۴۸] اجراگـر بـا خلق بدنـی غریب نسـبت به معنا (یعنـی هم‌جـواری تـازه‌ای از ابـژه کـه بـدن اسـت و معنـا کـه دیگـر لزومـا موضـوع اپیـزودی ماننـد تجربـهٔ عشـق نیسـت)، دسـت بـه دخالت در سـاحت دلالتگـری و خلق نشـانه می‌زند. حـالا بـا پس‌زمینهٔ جنـگ، این بـدنِ غریب، نشـانهٔ مطلوبش را عرضـه می‌کنـد. تنـی کـه آثـار تخریـب را حمل می‌کنـد، حالا گفتمـانِ تنانـهٔ تازه‌ای می‌آفرینـد تـا از این مجـرا، خوانشِ «بدنِ زوال‌یافتـه» میسـر شـود. ایـن مداخلـه در دلالتگـری را قیاس کنیـم بـا قرابت ابـژه (بـدن) و معنـا در نمایش کابوکـی. آن‌جا، بـدن، تمایل و گرایشـی حداکثری بـه اظهاراتی قابل پیش‌بینی دارد. بازیگری که عصبانیت، شـادمانی، احساسـی عاشقانه و رنج را بازنمایـی می‌کنـد، بـا توسـل بـه اطـواری، بدنـش را بازآرایی می‌کنـد که بـا هر تجربـه به فراخـور موضـوعِ موردنظرِ بازیگر جهـت بازنمایـیِ بدنـی، نزدیکـیِ جـدی و بی‌مناقشـه‌ای دارد. اجراگـر بوتـو امـا نشـانه‌ای آشـنا از این حیـث نمی‌آفرینند. میان تجربـهٔ احسـاس عاشـقانه و تمایلات حرکتـیِ بدن، آن نسـبتِ نشانه‌سـازِ متعـارف برقرار نیسـت. بـدن، این‌جا با اخذ سـویه‌ای مسـتقل، نـه به یک تجربـهٔ تنانهٔ متـداول در بازنمایـیِ هر معنا کـه بـه بدنـی کلان‌تر نظـر دارد که همـان بدنِ در رنجی اسـت کـه شـرح آن رفت.

نگاهـی بـه اجرای «مـادرم» و مجموعهٔ آثـار کازوئو اونـو، ما را با بدنـی روبـرو می‌کند که فـارغ از مضمـون هر اجـرا، تصویری از مـرگ، ناامیدی و تخریـب را به نمایش می‌گـذارد (تصویر ۵). او حتـی در آخریـن اجرایش، در زمانی که بیش از صد سـال سـن داشـت، بـه نظر می‌رسـید بـه ایـدهٔ بـدنِ تخریب‌شـده نزدیک شـده اسـت. مگر نـه این‌کـه اسـتحاله (دگردیسـی)، کلیـدواژهٔ اصلـی رقص بوتو اسـت؟ اونـو از بدن چروکیده، پاهـای ناتوان از راه رفتـن کـه او را وادار به نشسـتن بر صندلی چـرخ‌دار کرده‌اند و حرکاتـی آرام کـه نمایـش کهولـت و فرسـودگی بدن اوسـت، بـرای تأکیـد بـر مفهـوم درگیریِ بـدن با اسـتحاله‌ای پیوسـته بهـره می‌گیـرد. این‌جا، کلیدواژهٔ اسـتحاله، به مفهومی پیوسـته و امـری محتـوم و جبری بدل می‌شـود.

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

نتیجه‌گیری

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 بدنِ بی‌خبر. رقصندگانِ روی صحنه، اگرچه کنار هم می‌رقصند، 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. بدنِ او، میدان جنگ است. بدنی که هیروشیماست، ناکازاکی است، ژاپنِ ویران است. انگار کالبدی است بی‌روح. مرده‌ای است جدا افتاده از گور. علاقه‌ای به بودن ندارد. بدنی ناگزیر از حرکت که روی 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 جمع‌شدهٔ قربانیان واقعهٔ 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 تئاتر قرار نبود «دیدن» را ممکن کند؟ اجرای بوتو یک دیدن است؛ این بار اما، دیدنِ کتمانِ بدنِ مرسوم و تماشای دهشت، مرگ و عدم.

پی‌نوشت

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 Hختم می‌شود اما در منابع کتابشناختی ژاپنی، این کلمه به حرفO 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
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 تئاتر زیرزمینی ژاپن است.

27. Hokaydo
28. Antonia Merce
29. La Argentina
30. Yoshito Ohno

33 . Theater of the Senses

32. Muse

۳۳. کازوئـو اونـو نزدیـک بـه ۲۲ سـال از هیجیکاتا بزرگ‌تر اسـت، شـاید آن سرکشـی بـدن نـزد هیجیکاتـا را بتوانیم لحظـه‌ای از این منظر هـم در نظر آوریم.

۳۴. عبـارت (Extra-Daily) را یـدالله آقاعباسـی در ترجمـهٔ کتاب فرهنگ انسان‌شناسـی تئاتـر، «فراروزمـره» ترجمه کرده اسـت.

۳۵. در ژاپـن بـه ایـن رقـص Nihon Buyo گفته می‌شـود. عناصر سـه‌گانهٔ رقـص عبارت‌انـد از: مایی (Mai) که سـکوت و ایسـتایی نمایش نـو (Noh) اسـت، اودوری (Odori) کـه حرکاتـی پویـا برخاسـته از کابوکـی را شـامل می‌شـود و فـوری (Furi) کـه شـکلی نمایشـی از بیـانِ حـالات و چیزهـا به قاعـدهٔ اطوار و ژسـت اسـت.

۳۶. می‌دانیـم کـه زیبایی و زشـتی، شـمایلی برسـاخته و غیرحقیقـی دارند. آن‌چه در نظر همگان زیباسـت، «زیبا» و آنچه در نظر همگان زشـت اسـت، «زشـت» فهم می‌شـود. برای درک اهمیت مسـئلهٔ زشـتی و تاریخـی از آن، بـه اثـر امبرتـو اکـو نـگاه کنیـد: تاریـخ زشـتی (۱۳۹۶)، ترجمهٔ همـا بینا و کیانـوش تقی‌زاده انصـاری، تهران: فرهنگسـتان هنر.

37. Image

۳۸. شـاید بـه منظـور درک ایـن عبارت بد نباشـد بـا اغماضِ بسـیار بتوانیم بوتـو- فـو را چیزی مشـابه حافظهٔ هیجانی استانیسلاوسـکی در نظـر آوریم، البتـه بـا دقـت بر ایـن نکته که بوتـو- فو مفهومی بـه مراتب بسـط‌یافته‌تر و البتـه اغلب انتزاعی‌تـر دارد.

39. Oshiroi

40. Akeno Ashikawa

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

42. Gilles Deleuze

۴۳. شـاید تأثیـر مسـئلهٔ جنونِ مـورد نظر آنتونن آرتـو بر بوتو و بـدن بدون انـدام دلـوز، ایـدهٔ وجـود نسـبتی میـان ایـن دو مقولـهٔ اجرایی و فلسـفی را تقویـت می‌کند.

44. Becoming

45. Sato Michihiro

۴۶. بـه صفحـهٔ 163 از TDR و مصاحبـهٔ ریچـارد شـکنر با کازوئـو اونو که در تابسـتان ۱۹۸۶ و در شـمارهٔ ۳۰ نشـریه منتشـر شده اسـت، نگاه کنید.

47. Bricoler

۴۸. بـرای شـرح ایـن واژه نـک: (ناکلیـن، ۱۳۹۹، ۱۲-۱۳). نگارنـدهٔ مقاله، از ایـن شـرح بـرای توضیـح خلق معنا توسـط بوتـو-کا بهره گرفته اسـت.

فهرست منابع

افراسـیابی، حسـین و ممبینـی، سـجاد. (۱۳۹۴). «زیبایی‌شناسـی انتقادی، تمثیـل و گسسـت تاریخـی از تجربـه رنـج؛ تأملـی در فلسـفه هنـر والتـر بنیامیـن». شـناخت، شـمارهٔ ۷۲، ۳۱-۵۰.

برانـدون، جیمـز. آر. (۱۳۸۸). تئاتـر آسـیا. ترجمـهٔ مجید سرسـنگی. تهران: نمایش.

دلوز، ژ. و گتاری، ف. (۱۳۸۶، ۱ مهر). «چگونه خود را بدنی بدون اندام بسازید؟». ترجمهٔ بابک سلیمی‌زاده. بازیابی از http://mindmotor.biz/Mind/?p=184

ناکلیـن، لینـدا. (۱۳۹۹). بـدن تکه‌تکه‌شـده، قطعـه بـه مثابهٔ اسـتعاره‌ای از مدرنیتـه. ترجمـهٔ مجید اخگـر، تهـران: بیدگل.

Hijikata Tatsumi and Butoh Dancing in a .(۲۰۱۲) .Baird, Bruce .Pool of Gray Grits. New York: Palgrave Macmillan

Jul). Kazuo Ohno: Dancer who co- ۷ ,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-modern-butoh-style-and-brought-it-to-the-world-stage-۲۰۱۹۸۱۳.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&۱=hassel.pdf?sequence/۲٤۲۲۳/۱۰۸۵۲/handle

Ghosts of Pre-Modenity; 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=i۲d۵a۳c۱Gb۰

Nov.). Angura. Routledge Encyclopedia ۱ ,۲۰۱٦) .Swain, John D of Modernism. Retrieved from https://www.rem.routledge.com/articles/angura