

## واکاوی تاثیرات اندیشه های آنتونن آرتو در شکل گیری رقص بوتو<sup>۱</sup>

سمیه گودرزی<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۷

نرگس یزدی<sup>۳</sup>

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 در صدد 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 اسطوره‌ها و سرچشمه‌ها در بطن و روح آدمی رخنه کند تا به واسطه رهایی و خودانگیختگی به جهان ناشناخته‌ها و ضمیر ناخودآگاه انسان دسترسی یابد. با بررسی ویژگیهای رقص بوتو و واکاوی انگیزه‌هایی که در پس خلق آن نهفته بود، میتوان ردپای اندیشه‌های آنتونن آرتو را در شکل‌گیری این نوع رقص یافت. حرکات و ژست‌های خودانگیخته و غیربازنمودی در بوتو یادآور تاکید آرتو بر خودانگیختگی و تاثیر نیرومند بر مخاطب است. هم‌چنین، خلسه‌ای که در بوتو ایجاد میشود، یادآور شیفتگی آرتو به رقص بالی و سنت‌های تئاتری شرق است. زیبایی‌شناسی مورد نظر آرتو که در تئاتر قساوتش تبلور یافته، با زیباشناسی موجود در رقص بوتو همخوانی‌های بسیاری دارد. هدف از انجام پژوهش حاضر که به شیوه توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام شده، واکاوی ردپای اندیشه‌های آنتونن آرتو در شکل‌گیری رقص بوتو است. در واقع، این پژوهش بر آن است، تا به این پرسش پاسخ دهد که، چگونه میتوان اندیشه‌ها و زیباشناسی آنتونن آرتو را در رقص بوتو یافت. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که، هرچند هیجی کاتا، در مقام هنرمند، اندیشه‌ها و انگیزه‌های خاص خود را داشت، اما هم‌زمان میتوان قرابت بسیاری میان اندیشه‌های آرتو، به‌ویژه، آنهایی که در تئاتر قساوت مطرح نموده و اصول شکل‌دهنده به رقص بوتو و هم‌چنین، تاثیرات اندیشه‌های او را در شکل‌گیری رقص بوتو ردیابی کرد. به‌طور خاص، میتوان گفت واقعیت و خشونت پنهانی که به واسطه کنش‌گری درد و رنج‌جداشدنی با چنین کنشی را عیان می‌نماید، در اندیشه‌های آرتو و اصول زیربنایی بوتو مشترک هستند.

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

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.42630.1918

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد سمیه گودرزی، با عنوان "بررسی تاثیرات و ریشه‌های 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

## مقدمه

رقص بوتو<sup>۱</sup> هنری اجرایی است که پس از جنگ جهانی دوم در اواخر دهه ۱۹۵۰ در ژاپن توسط تاتسومی هیجی کاتا<sup>۲</sup>، رقصنده و کرباگر ژاپنی ابداع شد. واژه «بوتو» که امروزه نامی است که به طور گسترده برای این نوع رقص مقبولیت یافته، در اوایل دهه ۱۹۶۰ به عنوان *ankoku buyo* مطرح شد که در آن *ankoku* به معنای «تاریکی محض» و *buyo* یک واژه عمومی بود که به طور کلی، در اشاره به رقص به کار میرفت. اما در اواخر دهه ۱۹۶۰، این اصطلاح تکامل یافته و به صورت *ankoku buto* درآمد که در آن *buto* به فرم های رقص غربی اشاره داشت. اما بر وفق واژه نامه ژاپنی *buto*، *Kōjien* هم چنین، به معنای *haimu* است، که نوعی مراسم ادای احترام در دربار امپراتوری بود که در آن فردی، آستین های بلند لباس سنتی ژاپنی را به حرکت در آورده و پاها را بر زمین میکوبد. *To* به معنی کوبیدن پا است و با این که کوبیدن پا لزوماً در رقص بوتو معمول نیست، هیجی کاتا اصطلاح *ankoku buto* را در اشاره به نوعی رقص کیهان شناختی به کار برد، که کاملاً از رقص های موجود بند گسسته و تیره ترین بخش ذات انسانی را واکاوی می کرد» (Nanako, 12:2000). کازوئو اونو<sup>۳</sup> هنگام ملاقات هیجی کاتا و الهام گرفتن از او، به همکاری با او علاقمند شد و این دو با هم به پرورش بوتو پرداختند. هر چند تفاوت های موجود در اندیشه آنها موجب شد 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 سنتی ژاپن را پس میزد» (Crump, 2006: 65). آنها در صدد بودند تا خود را از قید و بندهای رقص غربی، به خصوص باله، رهایی بخشند؛ اما از سوی دیگر، قصد نداشتند خود را به رقص ها و نمایش های سنتی ژاپنی نظیر نمایش نو<sup>۴</sup> محدود کنند و صرفاً به آن ها رجعت کنند. «بوتو از دل آشوب پس از جنگ جهانی دوم پدید آمد و بنیان گذارانش در پی آن بودند تا فرهنگ کشور خود را مورد بازنگری قرار دهند. آن ها بار در دریافت های رایج از رقص در غرب و ژاپن بر آن بودند تا فرمی از رقص را بنا کنند که از قید و بندهای رقص سنتی رهایی یافته و بیان گر وضعیت زمانه

شان باشند» (Fraleigh, 465:2020). بنابراین، میتوان گفت، بوتو در صدد بود تا هر آن چه را که به طور مألوف بر مبنای معیارهای هنری در ژاپن ارج نهاده میشد، برانداخته و پس بزند. این واکنش صرفاً شامل فرم نمیشد و مضمون، لباس، و نحوه به کارگیری فضا را نیز در بر میگرفت. اما در عین حال که بوتو بازتاب دهنده واکنش علیه رقص غربی و رد آن بود، رد پای شماری از جنبش های هنری غربی را میتوان در آن باز شناخت. «در بوتو میتوان احیای سوررئالیسم<sup>۵</sup>، نئودادائیسم<sup>۶</sup>، اکسپرسیونیسم<sup>۷</sup>، اکزیستانسیالیسم<sup>۸</sup> و دگرگونی های اجتماعی پس از جنگ و اعتراض به سلطه سیاسی و اقتصادی آمریکا در در ژاپن را یافت» (Dent, 2004: 18). پافشاری بر ارزش های زندگی اجتماعی و دگر دینی، نشانه بارز رقص بوتو است. اجراگران در حالی که سرهایشان را تراشیده و تمام بدن خود را به رنگ سفید در آورده اند، با اجرای حرکات آهسته و تحت کنترل، به بدن شان به نحوی بسیار طبیعی تر در قیاس با رقص های سنتی ژاپن مجال بیان گری می دهند، و بدین سان می توان گفت، سکون و حرکت آهسته از وجوه مشخصه بوتو به شمار می آید. و موجب میشوند آگاهی رقصنده و مخاطب نسبت به حرکت افزایش یابد. از سوی دیگر، آنتونن آرتو باز یگر، کارگردان، نویسنده و منتقد هنری پیام آور نوع خاصی از تئاتر است که در بردارنده نوعی بازگشت به خاستگاه متافیزیکی آن است. او زیباشناسی خاص خود را در قالب مجموعه جستارهایی با عنوان تئاتر و همزادش<sup>۹</sup> منتشر ساخت و تئاتر مورد نظر خود را تئاتر قساوت<sup>۱۰</sup> نامید. «آنتونن آرتو نیز، پیش از هر چیز در پی خود بیان گری بود. او به دنبال آن بود که به ناخود آگاه انسان به عنوان آن چه ناشناخته است، نفوذ کرده و به لایه های عمیق آن پی ببرد. وی مبحث تئاتر قساوت را عنوان کرده و از ژست و نماد برای یافتن یک خط اصلی و نشان 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 آموزه عملی برای خلق اجرا ارایه نداده است آماج نقد قرار میدهند، او امروزه، در مقام پیام آوری که با دیده وری و پیش آگاهی بسی پیش تر از زمانه اش بود، ستوده می شود و مریدان مطرح بیشماری در

سراسر جهان دارد. «اوبانگاه شعر و فلسفه به تئاتر می نگریست و دیدگاه متفاوت او نسبت به زبان بسیار قابل توجه است از آن روکه، او در پی آن بود که، شعر فضا را جانشین شعر زبان سازد» (۱۱: ۲۰۲۱، Greco). 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 بنشانند. 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<sup>۱۱</sup> به معنای رهایی از کارکرد ارگانیک بدن و استفاده از آن در مسیری تازه بود؛ با بررسی خاستگاه و عوامل تاثیرگذار در پیدایش بوتو می توانیم به طور دقیقتری رد اندیشه های آرتو را در آن بیابیم. مفهوم بدن بدون اندام، تلاش دلوز و گاتاری برای غیر طبیعی 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، باور 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 می دهد 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 داده ها کیفی اسمی، از نظر روش تحلیل داده ها، 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 در آمده اند که در این پژوهش از آن ها بهره گرفته شده است. هم چنین، در سالهای اخیر، آثاری با محوریت رقص بوتو به نگارش در آمده 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 و گتاری 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<sup>۱۲</sup> و گتاری<sup>۱۳</sup> 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 تا تاسومی، ژرژ بتی و آنتونن آرتو» نوشته کترین کرتن (۲۰۱۰)، به طور کلی، به وجوه اشتراکی میان نظریات ژرژ بتی<sup>۱۴</sup> 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 در آورده است، که در قالب چندین مجموعه به انتشار در آمده 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 ارائه نداده است و در این مجموعه جستارها نیز شورمندانه باورهای خود را درباره تئاتر، آن گونه 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 در بردارد» (Baird, 2018: 142 & Candelario). در بسیاری از آثار او که درباره آرتو به نگارش در آمده 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 در هم تنیده با زندگی شخصی اش شرح می دهند. او از کودکی با درد بیماری آشنا بود، و بازتاب این تجربیات شخصی و درد ورنج جسمی و روحی او را به خوبی 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 این جا، نکته جالبی توجه ما را به خود جلب میکند و آن این که «آرتو مجال می دهد تا بدن وارد نوشته ها و شعرهایش شود؛ اما هیچی 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 داده اند- باز شناخته 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 به تمامی آلوده ساخته بود و این بیماری به تدریج، انسانها را از ذات روحانشان دورتر و دورتر میکرد. در مقابل، او بر این باور بود که، فرهنگهای شرقی کم تر در معرض آلودگی قرار گرفته 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<sup>۱۵</sup> با بهره گیری 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 راهی دهنی را به ارمغان آورد. «بنابراین، تئاتر قساوت، هم زمان 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 آوانگارد های پساجنگ در ژاپن آورد. آرتو در مورد جامعه معاصر خود معتقد بود «در زمانه های زندگی می کنیم که نیروی محرکه حیات را گم کرده ایم و مفهوم زندگی را از یاد برده ایم» (آرتو، ۱۳۸۳: ۲۶). به باور او «توتم گرایی کهن یعنی پرستش حیوانات، سنگ ها و اشیا که سرشار از نیروهای نهفته و پر رمز و راز هستند، دیگر برای ما بی مفهوم بوده و کارایی خود را از دست داده و نمی توانیم به عنوان بازیگر از آن استفاده کنیم. در حالی که توتم گرایی همان بازیگران هستند که آرام و قرار ندارند و هر فرهنگ بر پایه همین توتم گرایی های بدوی به وجود آمده است و این آیینی است سرشار از حیاتی بکر و وحشی که خود جوش و خود انگیخته است و احساس ستایش و پرستش را در انسان بیدار می کند» (همان، ۱۳۹۰: ۲۶). از سوی دیگر، با بررسی زمینه پیدایش بو تویی میبیم که، پیش از ابداع این رقص، انواع مختلفی از رقص در ژاپن وجود داشت. مردم عادی در جشنواره ها و رقص های برداشت محصول شرکت می کردند و هر کسی که علاقمند به رقصیدن بود به آنها میپیوست. رقص ها اغلب دارای مراحل و الگوهای ساده ای بود که از فردی به فرد دیگر و از گروهی به گروه دیگر انتقال می یافت. «این رقص های اجتماعی در برخی موارد مربوط به شکل رایج دیگری از رقص، یعنی رقص های آیینی مدیوم های دین شینتو<sup>۱۶</sup> بود. مدیوم ها<sup>۱۷</sup> ممکن است برای آرام کردن ارواح نا آرام یا پر رونق کردن محصول برقصند. دو نوع رقص مربوط به رقص های درباری کاگورا<sup>۱۸</sup> و بوگاکو<sup>۱۹</sup>

بود که ریشه در چین و هند نیز داشت. دو هنر نمایشی پیشامدرن برجسته ژاپن، «نو» و کابوکی<sup>۲۰</sup> هر دو از این اشکال رقص استفاده کردند و بخش‌های رقص را به‌عنوان بخشی از روایت‌ها به نمایش گذاشتند» (147: Allet & Wampole, 2007).

همانطور که پیش‌تر مطرح شد، هیجی کاتا و اونو تفاوت‌های بسیاری در شیوه‌گریاگرفی خود داشتند. برای مثال، اونو در جامگانی هم‌زنانه و هم‌مردانه در اجرا ظاهر می‌شد و بدین ترتیب، بر دگر دیسی تاکید می‌نهاد و هویت خویش را در پس چنین نقابی پنهان می‌ساخت. در حالیکه، هیجی کاتا رویکرد متفاوتی داشت که در قیاس با رویکرد اونو تیره و تاریک‌تر بود و در بردارنده حالاتی گروتسک، برانگیزنده و خشن بود؛ در نتیجه، آثار او معمولاً، واکنش‌های شدیدی بر میانگین‌خست، به بیان دیگر، «در مقابل کاریزمای نیرومند و تاریک هیجی کاتا، کازوئو اونو، رقص را با صفاتی از اشراق و ملایمت همراه کرد. در طول بیست سال همکاری مشترک، این دو مرد آن‌چه را که به‌عنوان «بین / یانگ» شناخته و کلیت بوتو را تشکیل می‌داد، شکل بخشیدند. آن‌ها در جستجوی شیوه‌ای از حرکت بودند که بیش‌تر به بیان‌گری بدن بپردازد؛ چیزی که در عین ژاپنی بودن، از سنت‌های بیش‌تر شناخته شده ژاپنی متمایز باشد. آنها سرانجام در جستجو برای رسیدن به نوعی رقص ژاپنی، به هنری جهانی دست یافتند؛ یک فرم هنری جدید که نه رقص بود و نه تئاتر؛ بلکه راهی را در پیش‌رو قرار می‌داد، تا فاصله میان رقصنده، بدن و جهان از میان برداشته شود» (245: Baird & Candelario, 2018).

## ۱. رویکرد به فرهنگ از نگاه آرتو و بوتو:

همان‌طور که بیان شد آرتو در نوشته‌ها و درس‌هایش اشارات بسیاری به مقوله فرهنگ داشته و مجموعه جستارهای او - که تحت عنوان تئاتر و همزادش به نگارش درآمده‌اند - در حقیقت، مبین این پیوند نزدیکند. او همواره، علیه اصول تئاتر معاصرش شورید و بر این باور بوده که، ایدئولوژی غربی، ساختارهای زیباشناختی و فرهنگی خود را بر انسان‌ها و زندگانی آنها تحمیل نموده و در خصوص تئاتر، متن بر تمامی جنبه‌های تولید و اجرای تئاتر سیطره یافته است. او در پی رسیدن به فرم نوینی از تئاتر، به اهمیت ژست

ها، اشارات، حرکات و نشانه‌ها پی برد و سعی داشت آنها را در جای واژگان و متون مألوف تئاتری بنشانند. به باور او، از این طریق، نیروهای زندگی و آن‌چه به باور او فرهنگ حقیقی بود، میتوانست ظاهر شود و نقش خود را ایفا کند. از این طریق، دگرگونی تماشاگر و بازیگر نیز تحقق می‌یافت. شاید بتوان گفت، مهمترین هدف آرتو این بود که، قدرت اندیشه انسانی و انرژی‌های نهفته در وجود انسان را رها سازد. شیفتگی او به تئاتر بالی، سفرش به مکزیک و غرق شدن در فرهنگ سرخپوستان تارا هومار را نیز در راستای تحقق چنین هدفی بود. او در فرهنگ سرخپوستان، فرهنگ ایده آل خود را یافت؛ فرهنگی عاری از تمدن غربی که با نیروهای جادویی و متافیزیکی زندگی پیوند داشت. در نتیجه، او در پی نوعی تحول فرهنگ و یک پارچگی روحانی از طریق رهایی نیروهای قدرتمند جادویی بود که به سبب قید و بندهای فرهنگ غالب غربی، سرکوب شده بودند. آرتو فرهنگ و تمدن غربی را مورد نقد قرار داده و معتقد بود تمدن غربی خود شیذو فرنیک<sup>۲۱</sup> بود؛ بدین معنا که ادراک مبنی بر قوه عقلانی را ارج می‌نهاد و آن را مجزا از قوای روحانی و متافیزیکی قلمداد می‌کرد و در نتیجه، آنها را یک پارچه نمی‌دانست. از نظر او راه درمان این بیماری، نوعی شوک درمانی بود که با تئاتر قساوتی - که او در نظر داشت - امکانپذیر می‌شد. در واقع، او کارکرد اصلی تئاتر قساوتش را از بین بردن روکش سطحی تمدن بورژوازی برای بیان رها و آزادانه زندگی در تمامیت آن میدانست. اما نباید از یاد ببریم که نبوغ آرتو پیوند تنگاتنگی با جنون او داشت و به بیان دیگر، جنون او و مشکلات روانیاش، منبع اصلی الهامات و بینش و دیده‌وری او بودند.

## ۲. تاثیرات بین‌المللی و جهانی شدن بوتو:

رقص ۱۹۵۹ هیجی کاتا، با عنوان رنگ‌های ممنوعه، با اجرای هیجی کاتا و یوشیتو اونو<sup>۲۲</sup>، پسر نوجوان کازوئو اونو<sup>۲۳</sup> که بر اساس رمان هوماروتیک یوکیو میشیما طراحی شده بود، اولین اجرای بوتو محسوب می‌شود. با اینحال، می‌توان استدلال کرد که تاریخ بوتو بسیار پیش از سال ۱۹۵۹ آغاز شده است. در واقع «فرهنگ‌ها همواره، در نتیجه فرآیندهای گاه، غیرمنتظره و گاه، خشونت‌آمیز، به صورت ترکیبی و رابطه‌ای، با تکیه بر میراث گذشتگان ایجاد شده‌اند» (246: 2018,

Baird&Candelario). بوتو نیز در اثر گسترش ایده‌های مختلف در ژاپن و اروپا و با بازسازی‌های عصر میجی<sup>۲۴</sup> ایجاد شد و این توسعه تا اواسط قرن بیستم ادامه داشت. اونو و هیجی کاتا هر دو در رقص مدرن با معلمانی که به شدت تحت تأثیر رقص مدرن آلمانی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ بودند، آموزش دیدند. اونو در جوانی از رقصنده اسپانیایی آنتونیا مرسه<sup>۲۵</sup> 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 هیجی کاتا 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 آموزه‌های خود را به کار بستند؛ اگرچه لزوماً از اصطلاح بوتو برای آن‌ها استفاده نمی‌دادند، استفاده نکردند. علی‌رغم ریشه‌های بین‌المللی بوتو و جایگاه آن به عنوان 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 به عنوان عنصری اساسی در مورد ژاپن می‌شناختند. این نوع دیدگاه فقط منحصر به بوتو نبود. باربارا تورنبری<sup>۲۶</sup> معتقد است «هنرهای نمایشی ژاپن، که بوتو یکی از مهمترین آنها می‌باشد، در دوره پس از جنگ جهانی، به نحو گسترده‌ای به امریکا وارد شدند و در این میان، رسانه‌هایی نظیر نیویورک تایمز، سهم چشم‌گیری در معرفی و عرضه این هنرهای نمایشی داشتند، زیرا مخاطبانی بسیار گسترده‌تر از مخاطبان محدود اجراها در سالن‌های 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 مکانیسم‌های گسترش بوتو در سطح بین‌المللی، گسترش بوتوهای محلی

است. در بوتوهای محلی، رقصندگان آموزش‌های 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 می‌شود و در نهایت، به گسترش این نوع رقص اشاره دارد.

برای مثال، دیگو پینون<sup>۲۹</sup> مدت زیادی در ژاپن زندگی کرد و تحت نظر رقصندگانی مانند کازوئو اونو، یوشیتو اونو، تاناکا<sup>۲۷</sup> و ناکاجیما<sup>۲۸</sup> آموزش دید. او بعداً بوتو ریچوال مکزیکنو<sup>۳۰</sup> را پرورش داد که نوعی آمیزه بینا فرهنگی از سنت‌های پرانرژی مکزیک، بوتوی ژاپنی، رقص آیینی، رقص مدرن و تئاتر معاصر است. «به هنگام تماشای رقص پینون، نوعی درهم‌تنیدگی 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 می‌یابد» (Baird & Candelario, 2018: 251).

### ۳. ریخت‌شناسی بوتو و اندیشه‌های آرتو:

بر اساس نظریات آرتو، رقص زبان ناگفته‌ها است؛ هر جا که زبان از گفتن واژه‌ها برای بیان مفاهیمش عاجز می‌ماند، به رقص روی می‌آورد؛ البته، این سنت دیرین اجداد ماست. انسان‌های بدوی نیز برای پاسداری از آیین‌هایشان متوسل به رقص می‌شدند. رقص ریشه در آیین‌ها و آداب و رسوم دارد و این مجموعه فاخر هم‌چنان در شرق مانند نگینی می‌درخشد جایی که آنتونین آرتو شایسته 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 ژست‌ها، حرکات، و اشارات و این رسالت را هیجی کاتا و اونو به زیبایی هر چه بیش‌تر تحقق می‌بخشند. آرتو اتکا بر متن و اولویت زبان و واژگان را رد می‌کرد؛ اما هم‌زمان بر اهمیت بهره‌گیری از فریادها، غرش‌های محلی و سرودهای عبادی تأکید می‌کرد. در واقع، او معتقد بود، بازیگران باید بتوانند از قابلیت

های صوتی خود بهره ببرند و طیف گسترده‌های از صداها را خلق کنند. بوتونیز و آژگان حرکتی خاص خود را دارد، همان زبان ملموس و فیزیکی که آرتواز آن سخن می‌گوید، همان زبانی که تمام حواس آدمی را سیراب می‌کند. اجرای بوتورا می‌توان نوعی شعر قلمداد کرد، شعری دشوار و پیچیده، همان شعری که آرتو در پی آن است. هیچی کاتا همه چیز را به خدمت می‌گیرد، تازبان شاعرانه خود را هر چه موجزتر همراه با زیباشناسی تئاتر با چاشنی‌های 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 به عنوان فردی که با مغز تحریک می‌شود و فردی که با مجموعه‌ای از اعضای بدن عمل می‌کند. تماشاگر 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 این که از طریق زبان، بر خرد تاثیر گذارد» (هاروپ و اپستاین، ۱۳۹۶: ۵۸۰). هنر تئاتر در متن به وقوع نمی‌پیوندد؛ بلکه در اجرا تحقق می‌یابد. در آن لحظه تاثیرگذاری که پس از ماه‌ها مطالعه، آموزش، همکاری، تمرین، بودجه‌بندی و برنامه‌ریزی، اجرا مستقیماً با مخاطبان زنده مواجه می‌شود. 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 دائمی 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 شخصیت‌های خود را بازی کرده و نوعی بازی‌نمایی ارائه دهند؛ بلکه باید به شخصیت، بدل شده و فاصله میان واقعیت و بازی‌نمایی 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 بازی و صحنه زندگی به هم

مربوطند و کار تئاتر یا بازی در صحنه و اعمال واقعی و واقعیت زندگی یکی است. اعتقاد به مادیت سیال روح برای حرفه بازیگری ضروری است. از نظر فیزیولوژیکی می‌توان روح را به شبکه‌ای از ارتعاشات محدود نمود. «می‌توان این شبیح روح را آن چنان دید که گویی مسموم و زهر خورده فریادهایی از درون سر می‌دهد و لایه‌های زیرین و مادی روحی محصور و در بند کشیده در طلب آن است که اسرار خود را به گوش همگان برساند» (56: Scheer, 2014) بنابراین، به زعم آرتو بازیگر با قلبش می‌اندیشد. آرتو معتقد است که، مردم امروزه مانند زمان قدیم شیفته و خواهان رمز و راز می‌باشند و می‌خواهند به قوانینی که بر سر نوشت آن‌ها حاکم است، پی ببرند. در نتیجه، او به جای این که مضامین اجتماعی و دغدغه‌های مردم روزگار خویش را بر صحنه ببرد، به مضامین مبتنی بر حقایق غایی وجود بشر روی آورد. «خلقت، آشوب، تولد، مرگ، و اروس. اینها اسطوره‌هایی 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 بوتونیز 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 گرفته‌اند 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 اندیشه‌های آرتو:

هیچی کاتا با استفاده از حرکات چشم، دهان، دست و کمر مرزی استعاری خارجی به نمایش می‌گذارد، که فرد باید آن قدر در کش و قوس آن کشیده شود، تا برای بیرون راندن یک غم عمیق توفیق حاصل کند؛ این یک فریاد درونی است با ژست، بدون کلمات، فریادی در سکوت. بنابراین، میتوان گفت، خواسته آرتو در این جا محقق می‌شود؛ او از بدن به گونه‌ای خاص

کمک می‌گیرد، و به شیوه خاص خود پیامی را انتقال میدهد. با استناد به سخنان هیجی کاتا و قیاس آن با مباحث مرتبط با خودانگیختگی در اندیشه های آرتو، میتوان پی برد که، رقص بوتو اثری کاملاً خودانگیخته است که آزادی ورهایی روح و جسم را راج مینهد. در رقص بوتو بدن رها، آزاد، بدون هیچ‌گونه چارچوب و در نتیجه، کاملاً انعطاف‌پذیر است؛ ضمن این که حرکات، خود به خود به وجود می‌آیند، در لحظه و آنی هستند. خشونت نیز که در این آثار است، نوعی خشونت روانی است؛ نظیر همان خشونت‌هایی که آرتو از طریق تئاتر قساوتش سعی داشت بر مخاطبانش اعمال کند. در نتیجه، در این جا به جای متوسل شدن به خطابه‌ها و کاربرد کلمات و دیالوگ، اثر مستقیم و بدون واسطه کلمات، بر حواس تأثیر می‌گذارد و آن را درگیر میکند. حاصل چنین فرایندی این است که، فرد رجعتی به گذشته و خودش دارد و تمام این‌ها از طریق حرکات ژست‌ها امکان‌پذیر می‌شود.

## ۵. صحنه‌آرایی و نورپردازی در بوتو و اندیشه های آرتو:

در رقص‌های شرقی به خصوص بوتو جلوه‌های صوتی حضور دایمی دارند. اصوات، صداها 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 روشنایی به صحنه ببخشد، بلکه خود سرشار از نیروهای القاگر است. آرتو نیز بر این باور بود که، تجهیزات نوری که در آن زمان در تئاتر به کار می‌رفتند، دیگر کارآمد نیستند. او حتی بر این باور بود که، طیف رنگی تجهیزات مورد استفاده در آن زمان، نیازمند بازنگری کامل می‌باشد. «برای مثال، برای ایجاد ویژگی‌های خاص مورد نظر او، نیاز به این بود که تغییراتی در نور ایجاد شود، مثلاً تراکم، تیرگی و ویژگی‌های دیگری به آن افزوده شود، تا احساس گرما، سرما، خطر، ترس و غیره برانگیزد» (247: 1988, Artaud). در تئاتر قساوت آرتو، تأثیر بالقوه و بسیار خاصی که نور میتواند بر ذهن بگذارد، از اهمیت فراوانی برخوردار بود و به جهت بهره‌وری از آن، تلاش نمود تا ارتعاشات نوری را مورد واریسی قرار دهد. در تئاتر قساوت آرتو هم‌چنین، صدا و موسیقی نقش تعیین‌کننده‌ای داشت. او ابزار موسیقی و اصوات را

بخش مهم و جدایی‌ناپذیر اجرا میدانست؛ اما بر این باور بود که، در اجراهای معاصرش از طیف بسیار محدودی از صداها و ابزار موسیقی استفاده میشد. «با در نظر گرفتن این که موسیقی و اصوات به صورت مستقیم بر روی احساسات مخاطبان و بازیگران تأثیر می‌گذارند، نحوه به کارگیری آنها میتواند در تأثیری که اجرا بر مخاطب مینهد، بسیار تعیین‌کننده باشد» (70: 1976, Artaud). بنابراین، اهمیت تأثیر اصوات به صورت مستقیم و عمیق بر احساسات از طریق اندام‌های بدن ایجاب می‌کند که به جستجوی اصواتی برویم که کیفیت و ارتعاش آن‌ها کاملاً غیر عادی و نامانوس بوده و تأثیراتی بدیع و پیش‌تر کشف نشده بر روی مخاطبان داشته باشند. صدا، نور، اشیا، حرکات، احساسات و فرم‌ها همه در جهت تحقق هدفی واحد عمل میکنند. آرتو در اجرای چنچی<sup>۳۰</sup> از برخی از این تمهیدات شامل ضربات نامتعارف، صدای لولای روغن نخورده، فریاد، زمزمه، زنگ زدن، صداهای مکانیکی، باد و رعد و برق بهره‌برده بود. این اثرات به وسیله فلوت‌ها، اجسام فلزی، ابزارهای جادویی، مترونوم‌های تقویت‌شده و... تولید شده بود. آرتو در مورد اهداف طراحی صداها گفته بود: «من به ضرورت استفاده از ابزارهای فیزیکی برای تأثیر نهادن بر تماشاگر اعتقاد دارم. او در مورد دلیل استفاده از زنگ‌های کلیسامی گوید صدایی که آن‌ها ایجاد میکنند، تماشاگر را غرق در خود ساخته و او را در شبکه‌ای از ارتعاشات قرار می‌دهد. آرتو این اثرات را با قراردادن چهار اسپیکر در هر گوشه‌ای از سالن انجام داد که شاید اولین استفاده از صدای فراگیر در تئاتر بود. صدا باید مستقیماً و عمیق از طریق حساسیت اندام‌ها عمل کند. با روش‌های جدید نورپردازی، نور در امواج و شیت‌ها گسترش می‌یابد. این کار برای رسیدن به تأثیر ویژه نور بر ذهن و به‌طور مستقیم برای تولید گرما، سرما، خشم، ترس و غیره است. تئاتر قساوت تلاش می‌کند، به‌طور مستقیم بر روی بدن تماشاگر کار کند. «آرتو برای رسیدن به هدف‌هایش پیشنهاد می‌کند که فضای صحنه‌طوری تغییر کند که تماشاچیان به وسیله اجراگرهایی که دور تا دورشان قرار گرفته‌اند، در تئاتر غوطه‌ور شوند» (248: Baird & Candelario, 2018). آرتو هم‌چنین، معتقد است مخاطبان نیز می‌توانند جلوه‌های صوتی خود را از این



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 آرتونور 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 ترکیب بندی، ریتم و تناسب مربوط است، ترکیب بندی، یعنی چگونه نورپردازی شمارا و اداری کند 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، آنچه به اجرا در می‌آید، چیزی جز اصول هستی خود تماشاگر نیست و در واقع، تماشاگر شاهد زندگانی خویش است (368:2012, Artaud). برای تحقق چنین هدفی، سالن‌های تئاتر متعارف نیز ناکارآمد جلوه می‌کنند؛ زیرا در چنین سالن‌هایی 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 می‌شود و می‌توان اشیاء، نور و صدا را به صورت 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 فن‌آوری‌های جدید است که تمامی ادراک‌های حسی تماشاگر را در بر می‌گیرد (114:1976, Artaud). آرتو خواستار آن است که «صحنه و سالن را حذف کرده و به جای آن مکان واحدی قرار داده شود که فاقد هرگونه دیوار و حصار باشد و اجرا در آن جا به نمایش گذاشته شود. بدین ترتیب، رابطه‌ای 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 فراگیری ناشی از پیکربندی و شکل خود سالن تئاتر است» (Greene, 1976:140).

در واقع، فقدان صحنه، در معنای متعارف آن، موجب می‌شود اجرا در چهار گوشه اصلی سالن جریان داشته باشد. جایگاه‌های ویژه‌ای به بازیگران و کنش نمایش در چهار نقطه اصلی سالن اختصاص خواهد یافت. صحنه‌ها در مقابل دیوارهای آهک‌اندود که نور را جذب می‌کنند، اجرا خواهند شد. به علاوه در بلندای سالن، مانند برخی از تابلوهای نقاشی دوران بدوی، دالانهایی در اطراف و پیرامون سالن ساخته خواهند شد. این دالانه‌ها به بازیگر امکان می‌دهند که هر بار کنش نمایش ایجاد کند، یک‌دیگر را از نقطه‌ای به نقطه دیگر تعقیب کنند و این موجب می‌شود که کنش نمایش در تمامی سطوح و جهات چشم‌انداز، در ارتفاع و عمق گسترده شود. فریادی که در انتهای سالن از گلو بر می‌آید، از طریق گسترش امواج صدا و با زیر و بم ارتعاشات پی در پی، دهان به دهان، به انتهای دیگر سالن منتقل خواهد شد. کنش نمایش، دایره خود را شکافته و مسیر خود را از لایه‌های مختلف، از نقطه‌ای به نقطه‌ای 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 می‌توانیم بگوییم، اصطلاح توهم حقیقی نمایش و تسلط مستقیم و آنی کنش تئاتر بر روی تماشاگر، کلمات توخالی و بیهوده‌ای 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 فشارهای خود خواهد نمود. با این حال در فضای سالن، یک جایگاه مرکزی، بدون آن‌که واقعاً بتوان کلمه صحنه را بر آن اطلاق کرد، به این اختصاص خواهد داشت که قسمت اعظم کنش نمایش هرگاه که

ضرورت ایجاد کند، در آن مکان فشرده و مترکم گردد و به درجه بحرانی خود برسد. طبق گفته آرتو، هیچ نقطه‌های در صحنه نیست که بلااستفاده باشد و از تمام فضای صحنه می‌توان استفاده کرد. برای اجراگر بوتو نیز این مساله بسیار حایز اهمیت است که، آن پدیده «افسانه‌ای» که با بدنش بر روی صحنه خلق می‌کند، چگونه از جانب تماشاگران درک می‌شود؛ لذا، با در نظر گرفتن نقشی اساسی - که چهره پردازی در فرآیند تصویرسازی ایفا می‌کند - از هر وسیله در دسترس خود بهره می‌جوید تا این تصویر و همی را بسازد و باز هم باید گفت که، هدف واقعی از انجام این کار این است که، «خود» را نامرئی نماید. به نظر می‌رسد بوتو طراحی مشخصاً از پیش تعیین شده‌های ندارد و سادگی حرکات، طراحی صحنه و کاربرد نور به خوبی نمایان است؛ در طراحی صحنه از اشیای ساده کمک گرفته شده است؛ در نورپردازی تنها نوری ملایم به چشم می‌خورد و در لباس هیچ برشی به چشم نمی‌آید؛ همه چیز ساده است، حرکات کاملاً قابل فهم هستند؛ اما نکته این جاست که در عین سادگی، لایه‌های فشرده‌های را که در طی سال‌ها در ناخودآگاه آدمی روی هم تلمبار شده‌اند، با یک جرعه به سطح آورده و بیدار می‌کند. تاثیر چنین چیزی بر مخاطب، هم‌سو شدن او با اجرا و هم‌ذات‌پنداری است؛ و در نهایت، آن چنان که مورد نظر هیچکس نیست، کاتارسیس حاصل می‌آید. بنابراین، در رقص بوتو قرار نیست چیزی بازنمایی شود، بلکه همانطور که از نام اولیه این رقص برمی‌آید، فرد در آغاز وارد جهان تاریکی می‌شود و سپس، از آن جا به جستجوی شادکامی، سعادت و رضایت برمی‌آید.

## ۶. لباس و گریم اجراگران در رقص بوتو و اندیشه‌های آرتو:

آرتو در مورد نحوه استفاده از لباس در تئاتر تصریح می‌کند که، ضمن این که معتقد است، چیزی به عنوان لباس تئاتری استاندارد وجود ندارد که برای همه نمایش‌ها یکسان باشد؛ باید تا حد امکان از به کارگیری لباس‌های مدرن اجتناب شود؛ نه به سبب بتوار هپرستی و علاقه خرافه‌پوران به گذشته، بلکه به این علت که «بسیاری از لباس‌های کهن که در آیین‌های باستانی به کار می‌رفتند، گرچه در برهه خاصی از زمان به عصر خود تعلق داشتند، به دلیل قرابت و نزدیکی با

سنت‌هایی که به وجود آورنده‌شان بوده‌اند، زیبایی خاص و جلوه‌های گویای خود را حفظ نموده‌اند» (248: Artaud, 1988). آرتو به همان میزان که به بازنمایی رئالیستی در اجراهای تئاتری اعتقاد ندارد، در مورد کاربرد لباس نیز معتقد است، نیازی نیست در مورد انتخاب لباس به صحت تاریخی توجه شود. باینحال، او طیف گسترده‌ای از لباس آرایشی را در اجراها مجاز می‌شمرد و معتقد است «کیفیت‌های لباس آرایشی عبارتند از تقویت بدن، محدود نبودن به زمانی خاص و نمادین بودن؛ هر چیزی از برهنگی گرفته که نابترین و آیینی‌ترین فرم تقویت بدن است - تا ماسک‌های نقاشی شده شمنی، پوستین حیوانات، زیورآلات بدنی و پر» (هاروپ و اپستاین، ۱۳۹۶: ۵۹۲).

از نخستین روزهای بوتو، شیرونوری یا «چهره پردازی سفید» به بخشی تفکیک‌ناپذیر از زیباشناسی آن تبدیل شد؛ به این معنا که به طور معمول، لایه سفیدی از رنگ، تمامی بدن رقصنده را می‌پوشاند. در بعضی جنبه‌ها هدف بازیگر بوتو در گریم چهره و بدن، مشابه هدف بازیگر «نو» در استفاده از ماسک است. هر چند ممکن است برخی افراد قیاس‌نمایش «نو» را با ظرافت‌ها و ژست‌ها و حرکات سبک پردازی شده‌اش با بوتو - که حرکات ابتدایی تری را به نمایش می‌گذارد - ناصواب قلمداد کرده و آن را نامربوط بخوانند؛ باید گفت این دو فرم رقص یا به تعبیر کلیتر حرکت، دارای اصولی مشترک هستند. در نمایش «نو» فرض بر این است که، بازیگر - رقصنده نو با گذاشتن ماسک به چهره، به فردی تبدیل می‌شود که خصلت، سرشت و یاروح او را تسخیر می‌کند و از این طریق به آن شخصیت، روح و زندگی می‌بخشد. به هر شکل به کارگیری شیرونوری، بازیگر بوتو را به نقشی خاص محدود نمی‌کند و در واقع، برای او افقی را با آزادی بیش‌تر باز می‌کند.

انتخاب رنگ سفید به این دلیل است که، تمام بیان‌های مصنوعی را می‌زداید، بنابراین، سفید کردن کسی از سر تا انگشتان پا را می‌توان نوعی عمل خنثی‌سازی یا تبدیل بدن به یک بوم سفید قلمداد کرد. بدینسان، آن چه به واقع روی می‌دهد این است که، بازیگر رنگی به روی بدن خود نمی‌زند؛ بلکه در واقع، چیزی را پاک می‌کند و آن چیز، داستان شخصی و خصوصی اوست. این فرآیند امحای خویش، در عمل، امکان

تبدیل او به کس یا چیز دیگری را فراهم می‌کند. از این قرار، برخلاف کارکرد رایج‌گریم در تئاتر و اجرا، که به طور معمول، شکل دادن بیانی است که بلافاصله برای تماشاگر قابل بازشناسی است، در بوتو هدف کاملاً برعکس است. در به‌کارگیری شیرونوری<sup>۳۱</sup> تمام تلاش صرف زدایش نشانه‌های بیان طبیعی می‌شود و گریم سفید چیزی است که به این ساختار شکنی کمک می‌کند. برای دیده شدن واضح چشم‌ها حتی از فاصله نسبتاً دور، اطراف یا زیر چشم، خطی ضخیم و سیاه کشیده می‌شود. این آرایش سفید، کمک میکند تا بدن به مدیومی برای بروز نیروهای تاریک و پنهان مبدل شود. تراشیدن سر نیز در برخی موارد در راستای تحقق چنین هدفی است.

#### ۷. خودرهایی در بوتو و اندیشه‌های آرتو:

آرتو به واسطه تئاتر قساوت در پی آن بود که، منشاء تمام خواسته‌های آدمی را که از امیال درونی سرچشمه می‌گیرند، در برابر چشمانش بیاورد، به صورت خودجوش و از طریق ناخودآگاه؛ نمایش سوگواری گواه همین صحبت آرتو است. نمایشی که ما را با درون مان پیوند می‌زند و در نهایت، این انگاره طاعون است که، تماشاگر را دچار خودش می‌کند و او را وامی‌دارد تا چرک و تعفن وجود خویش را به بیرون بریزد؛ تا جان دیگری برای زیستن بگیرد و در نهایت، به تزکیه رسد. بازیگر که خود ناقل این بیماری است، این را به‌عنوان یک میراث به تماشاگر هدیه می‌دهد و این تماشاگر است که، در پروسه پر آشوب قرار می‌گیرد؛ اما در نهایت، از این ورطه، درمان شده و شفا یافته به بیرون می‌آید. در اجزای بوتو از تمامی ابزارهای ممکن برای دعوت از ادراک شخصی، آندوه ورنج استفاده می‌شود. موسیقی و رقص از هم پیروی می‌کنند و یکدیگر را تکمیل می‌کنند. افراد فعال در زمینه بوتو به‌عنوان هنرمند یک هم‌بستگی و پیوندی هماهنگ بین موسیقی و حرکت برقرار کرده‌اند. دقیقاً همان اتفاقی که در شرق، آرتورا شیفته خودش کرده بود.

اگرچه در آثار بوتو، دامنه حرکت گسترده نیست؛ اما به‌وضوح، تقابل و پویایی خطوط، کشمکش‌های بدن و تنش‌های حاصل از خطوط به چشم می‌آیند. در رقص بوتو از نقوش خاص حرکتی به روش نمادین استفاده می‌شود. زیباشناسی حرکات مبتنی بر واقعیت‌گرایی

نیست؛ زیرا یک سوگواری آیینی را توصیف می‌کند؛ آیین‌هایی که با اجداد ما پیوند خورده‌اند و روح سرکش رقصنده را هدایت کرده و او را از خود بی‌خود می‌کنند. حتی حرکات تکراری سر به سمت طرفین می‌تواند گواه بر حالات از خود بی‌خود شدن و در خلسه فرو رفتن باشد. رقصنده این نقوش را با حفظ همان طراحی بدن و زاویه‌هایی که در بدن ایجاد می‌کند، با تغییر پویایی از طریق ویژگی‌های حرکتی محدود، پایدار و به صورت ناگهانی تکرار می‌کند، تا خشم خود را ابراز کند؛ و این‌ها را می‌توان تحقق تئاتر قساوت آرتو قلمداد کرد. حرکت چشم‌ها در بوتو و بدن غیر قابل کنترل رقصنده را تنها همان مفهوم خودانگیختگی آرتو می‌تواند قابل درک کند. منحنی ایجاد شده از طریق بدن به واسطه تکرار انقباضات دستان و مقاومت در برابر پاهای منعطف و خمیده به وجود می‌آیند، حرکت ملتسمانه که به حرکت نوازش نرم کف دستان می‌انجامد، با پیراهن کش‌باف، لوله‌ای شکل -که نشان دهنده مرحله آخر غم و آندوه یعنی پذیرش است- تغییر در جهت فضای انتخاب شده، تغییر در اندازه حرکت، نوعی خودانگیختگی و اشتیاق فراوان برای 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 می‌توان گفت، آرتو از تئاتر مبتنی بر ادبیات و روان‌شناسی غرب رویگردان و در پی تئاتری 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 خواسته‌ای را در گرو تحقق تئاتر مورد نظرش یعنی تئاتر قساوت میدانند. یکی از مهم‌ترین منابع الهام آرتو، تئاتر شرق بوده است. تئاتر قساوت او، بارد تئاتر رئالیستی مبتنی بر بازنمایی ساده‌انگازانه، در پی رویارویی با وحشت وجودی نهفته در پس ظواهر روان‌شناختی و اجتماعی بود. بنابراین، قساوت مورد نظر او صرفاً جسمانی نیست بلکه بسیار فراتر از آن رفته و اجراگر را تا منتهی‌الیه شهود و غریزه‌های بدوی به پیش میبرد و او را وامی‌دارد تا در ریشه‌های هستی و بودن خویش غرق شود. به همین منوال، تماشاگر نیز چنین فرایندی را از سر

## پی‌نوشت

1. Butoh Dance
2. Tatsumi Hijikata.
3. Kazuo Ohno.
4. Noh.
5. Sorealism.
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.

می‌گذراند و هنگامی که صحنه نمایش را ترک میکند، به تمامی دگرگون شده است. تئاتر قساوت رو به سوی اسطوره و آیین دارد و با بهره‌گیری از فضا، نور، صدا، لباس و میزانشن در پی خلق تاثیر حسی فراگیر و نوعی تطهیر درمان‌گرانه تماشاگر است. با بررسی رقص بوتو و انگیزه‌های نهفته در پس‌شکل‌گیری و نیز وجوه مشخصه این هنر اجرایی می‌توانیم به روشنی ردپای اندیشه‌های آرتورا در آن ردیابی کنیم. شاید پیش از هر چیز، عنصر شورش، در شکل‌گیری این رقص تداعی‌کننده شورش در تئاتر قساوت باشد. رقص بوتو نیز در واکنش به فرم‌های رقص متداول در زمانه اش به سمت و سویی کاملاً متفاوت متمایل گشت و با پس‌زدن مضامین اجتماعی رایج، مضامینی خاص و کیهانی را مشابه مضامین تئاتر قساوت آرتو اختیار کرد. هم‌چنین، رقصندگان با پوشش و ظاهری خاص و بزبان حرکت و ژست، این مضامین را انتقال میدادند. خودانگیختگی و رهایی جسم و روح در رقص بوتو نیز یادآور خودانگیختگی در اندیشه‌های آرتو است. درگیر شدن جدی مخاطب با اثر با تمام وجود، یکی دیگر از وجوه شباهت این دو فرم هنری است. بدین ترتیب که، تماشاگر اگر چه در حین اجرا، درد ورنجی را که از طریق خشونت خاص اجرا بر او اعمال میشود، از سر میگذراند، در پایان دگرگونی یافته و تطهیر شده اجرا را ترک میکند و اجرا به او کمک میکند تا تعفن وجود خویش را بیرون بریزد تا جان دیگری برای زیستن بگیرد و در نهایت، به تزکیه رسیده، درمان شده و شفا یافته به بیرون آید.

## منابع

- آرتو، آنتونین (۱۳۸۳). *تئاتر و همزادش*، برگردان نسرين خطاط، تهران: قطره
- آرتو، آنتونین (۱۳۹۰). *فرهنگ تئاتر و طاعون: شرح دو نگرش آنتونین 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، ساین، آر. (۱۳۹۶). *سبک‌های بازیگری*، ترجمه علی ظفر قهرمانی نژاد، تهران: سمت.

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.

## 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: Heramientas 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". *Jelvi- 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,

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

Somayeh Goodarzi<sup>2</sup>

Narges Yazdi<sup>3</sup>

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.

