A Phenomenological Analysis of Body Deformity in Tatsumi Hijikata's Butoh: An Intermedial Reading of the Aesthetic Influences of Francis Bacon's Paintings[1]

Pooya Jafari[2], Reza Mahdi Zadeh[3]

Receive Date: 01 April 2025, Accept Date: 01 August 2025
Doi: 10.22034/THEATER.2025.505739.1117

Abstract
This research examines the reflection of the concept of deformation in Tatsumi Hijikata's Butoh performances, influenced by the paintings of Francis Bacon. In the post-World War II era, Japanese artists, including Hijikata, sought to redefine their identity, focusing on the body as a medium for expressing collective and individual experiences. Hijikata created performances based on bodily deformation to represent concepts such as decay, collapse, and disintegration, while Francis Bacon similarly expressed analogous themes in his paintings by distorting human figures. This study aims to conduct a comparative analysis of deformation in Hijikata's Butoh and Bacon's paintings using an intertextual analysis method, exploring how these shared concepts transition from visual media to live performance. The central question is how Bacon's paintings influenced the representation of deformation in Hijikata's Butoh. To answer this, two of Bacon's paintings referenced in Hijikata's Butoh-fu and two scenes from his performances are analyzed. The findings reveal that Hijikata did not merely imitate but adapted the theme of deformation through embodiment. Both artists, by deviating from classical narratives and breaking predetermined forms, sought to express an ambiguous and indeterminate truth. The results indicate a meaningful connection between Bacon's paintings and Hijikata's performances, demonstrating that Butoh-fu served as an initial framework for exploring deformed bodies and redefining post-war Japanese identity. At the level of artistic techniques, the research reveals that Hijikata employed three primary mechanisms in translating visual concepts into performance: structural translation (converting visual composition into bodily relationships), spatial expansion (extending deformation from the face to the entire body), and temporal transformation (turning the static moment of painting into a dynamic performative process). This study highlights the importance of a comparative approach in analyzing interdisciplinary influences in performance arts and suggests that deformation, in both media, served as a means of expressing the human condition in the face of existential crises.

Keywords: Deformity, Tatsumi Hijikata, Butoh, Butoh-fu, Francis Bacon

1. This article is derived from the master's thesis project of Pooya Jafari, titled 'A Study and Examination of How the Concepts of Deformation and Disorientation Are Reflected in the Actor's Physical Expression Using the Figurative Narratives of Egon Schiele, Lucian Freud, and Francis Bacon'. The thesis, in the field of Acting at the Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art, Tehran, was supervised by Engr. Reza Mahdi Zadeh and was defended on February 4, 2024.
2. MA in Acting, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.
3. Instructor, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author).

تحلیل پدیدارشناختی دفرمگی بدن در بوتوهای تاتسومی هیجیکاتا: با خوانشی بینارسانه‌ای از تأثیرات زیبایی شناختی نقاشی‌های فرانسیس بیکن[1]

پویا جعفری[2]، رضا مهدی‌زاده[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۰
صفحهٔ ۲۳ تا ۳۵
Doi: 10.22034/THEATER.2025.505739.1117

چکیده

این پژوهش به بررسی چگونگی بازتاب مفهوم دفرمگی در بوتوهای تاتسومی هیجیکاتا با تأثیرپذیری از نقاشی‌های فرانسیس بیکن می‌پردازد. در فضای پس از جنگ جهانی دوم، هنرمندان ژاپنی ازجمله هیجیکاتا در جست‌وجوی بازتعریف هویت خویش، بدن را به‌عنوان رسانه‌ای برای بیان تجربیات جمعی و فردی موردتوجه قرار دادند. هیجیکاتا با خلق اجراهایی مبتنی بر دفرمگی بدن، مفاهیمی چون زوال، سقوط و فروپاشی را بازنمایی کرد، درحالی‌که فرانسیس بیکن نیز در نقاشی‌های خود با تحریف فیگورهای انسانی به بیان مفاهیم مشابهی پرداخته بود. این پژوهش با هدف تحلیل تطبیقی دفرمگی در بوتوهای هیجیکاتا و نقاشی‌های بیکن و با روش تحلیل بینامتنی انجام شده است تا نحوهٔ انتقال این مفاهیم مشترک از رسانهٔ تصویری به اجرای زنده را واکاوی کند. سؤال اصلی این است که نقاشی‌های بیکن چگونه بر بازنمایی دفرمگی در بوتوهای هیجیکاتا تأثیر گذاشته‌اند. برای پاسخ به این سؤال، دو نمونه از نقاشی‌های بیکن موجود در بوتوفوهای هیجیکاتا و صحنه‌ای از اجراهای او موردبررسی قرار گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهند که هیجیکاتا نه به تقلید مستقیم، بلکه به اقتباس از مضمون دفرمگی در قالب بدن‌مندی پرداخته است. هر دو هنرمند با گریز از روایت‌های کلاسیک و شکستن فرم‌های ازپیش‌تعیین‌شده، در پی بیان حقیقتی مبهم و غیرقابل تعیّن بوده‌اند. نتایج پژوهش حاکی از ارتباط معنادار بین نقاشی‌های بیکن و اجراهای هیجیکاتا است و نشان می‌دهد که بوتوفوها به‌عنوان نقطهٔ آغازینی برای کشف بدن‌های دفرمه و بازتعریف هویت ژاپنی پس از جنگ عمل کرده‌اند. در سطح تکنیک‌های هنری، پژوهش نشان می‌دهد که هیجیکاتا در فرایند انتقال مفاهیم بصری به عرصهٔ اجرا، از سه مکانیسم اصلی بهره برده است: ترجمهٔ ساختاری (تبدیل ترکیب‌بندی بصری به روابط بدنی)، گسترش فضایی (تعمیم دفرمگی از چهره به کل بدن) و تحول زمانی (تبدیل لحظهٔ ثابت نقاشی به فرایند پویای اجرا). این مطالعه بر اهمیت رویکرد تطبیقی در تحلیل تأثیرات میان‌رشته‌ای در هنرهای اجرایی تأکید دارد و گویای آن

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد آقای پویا جعفری با عنوان «مطالعه و بررسی چگونگی بازتاب مفاهیم دفرمگی و سرگشتگی در بیان بدنی بازیگر با بهره‌گیری از روایت فیگوراتیوهای ایگون شیله، لوسین فروید و فرانسیس بیکن» در رشتهٔ بازیگری است که در دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران با راهنمایی مهندس رضا مهدی‌زاده، در ۱۵ بهمن ۱۴۰۲ دفاع شده است.

۲. کارشناس ارشد بازیگری، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران. Email: pooya.jafari60@gmail.com
۳. مربی، گروه تئاتر، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: r.mahdizadeh@art.ac.ir

Doi: 10.22034/THEATER.2025.505739.1117

است که دفرمگی در هر دو رسانه، وسیله‌ای برای بیان وضعیت انسانی در مواجهه با بحران‌های وجودی بوده است.

واژگان کلیدی: دفرمگی، تاتسومی هیجیکاتا، بوتو، بوتوفو، فرانسیس بیکن

۱. درآمد

تاتسومی هیجیکاتا[۱] (۱۹۲۸-۱۹۸۶) به عنوان یکی از بنیانگذاران جنبش پیشروی بوتو[۲]، رویکردی انقلابی به بدن به‌مثابهٔ رسانهٔ هنری ارائه نمود. در فضای پساجنگی ژاپن، هیجیکاتا همراه با کازوئو اونو[۳]، زبان بدنی نوینی را ابداع کردند که بازتابی از شرایط اجتماعی و روانی جامعهٔ آن دوران بود. تحولات هنر بوتو در مسیر تاریخی خود، به‌ویژه پس از سال ۱۹۷۰ که هیجیکاتا تمرکز خود را بر توسعهٔ سیستم آموزشی «بوتوفو[۴]» (دفترچه‌های یادداشت بوتو) معطوف ساخت، شاهد شکل‌گیری زیبایی‌شناسی منحصربه‌فردی در این هنر اجرایی بود (Wurmli, 2008: 1). مطالعات نشان می‌دهد هیجیکاتا در دوره‌های اولیهٔ فعالیت هنری خود، تحت تأثیر عمیق جریان‌های مدرنیستی غرب قرار داشت. آشنایی عمیق او با آثار هنرمندانی چون آنری میشو[۵]، ویلم دکونینگ[۶] و به‌ویژه فرانسیس بیکن[۷] (۱۹۹۲-۱۹۰۹) و همچنین تأثیرپذیری از اندیشه‌های ژان ژنه[۸]، در شکل‌گیری نظام زیبایی‌شناختی بوتو نقش بسزایی ایفا کرد (Baird, 2019:222). این تأثیرات به‌وضوح در مجموعهٔ بوتوفوهای او قابل ردیابی است.

درک هیجیکاتا از بدن به‌عنوان یک رسانه، رویکردی رادیکال به مفاهیم سنتی فرم و حرکت ارائه داده است. بدن در این نگاه نه به‌عنوان ابزاری کامل و یک امر زیباشناسانه، بلکه به‌مثابهٔ موجودیتی تغییرشکل‌یافته، درهم‌پیچیده و تهی‌شده از معانیِ متعارف بازتعریف شده است. این نگرش از سویی با تحولات هنرهای اجرایی پس از آرتو[۹] که بر بیان بدنی به‌عنوان محمل مفاهیم وجودی تأکید داشت، و از سوی دیگر با جستارهای بصری فرانسیس بیکن در دگرگونی فرم‌های انسانی، همسویی قابل توجهی نشان می‌دهد.

پژوهش حاضر با تمرکز بر مطالعهٔ تطبیقی این دو حوزه، در چهار بخش اصلی سازمان یافته است: بخش نخست به بررسی مفهوم دفرمگی در آثار بیکن می‌پردازد؛ بخش دوم خاستگاه زیبایی‌شناختی بوتو و نظام آموزشی بوتوفو را مورد تحلیل قرار می‌دهد؛ بخش سوم به مطالعهٔ موردیِ تطبیقی بین نقاشی‌های بیکن و اجراهای هیجیکاتا اختصاص دارد؛ و نهایتاً بخش چهارم به تحلیل فرایند انتقال مفاهیم بصری به عرصهٔ اجرا و نتایج این پژوهش می‌پردازد. این مطالعه از طریق بررسی اسناد آرشیوی، تحلیل تصویری آثار و روش تحقیق تطبیقی، به واکاوی چگونگی بازتولید مفاهیم بصری در هنر اجرا پرداخته است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات موجود درباره بوتوی هیجیکاتا در زبان فارسی عمدتاً بر جنبه‌های تاریخی و تکنیکی این هنر اجرایی متمرکز بوده‌اند. غزل اسکندرنژاد در مقاله‌ای با عنوان «بدن نامتعارف به مثابهٔ ابژهٔ جنگ در آثار کازوئو اونو» به تحلیل ریشه‌های بوتو در بستر اجتماعی و فرهنگی ژاپن پس از جنگ پرداخته و رابطهٔ آن با سنت‌های هنری را بررسی کرده است. کتاب *هیجیکاتا و اونو* اثر ساندرا فرالی[۱۰] که توسط نیاز اسماعیل پور و علیرضا اسماعیل پور ترجمه شده، سیر تحول تاریخی این هنر را با تمرکز بر آثار بنیانگذارانش و همینطور تأثیر این

دو رقصنده بر دیگر رقصندگان بوتو در ژاپن پیگیری می‌کند. آصف جعفری در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تأثیرپذیری بازیگر از پیکره‌های هنرهای تجسمی در اجرا با تمرکز بر رقص بوتو و انگاره‌های اوکی یوئه[11]» به تأثیر نقاشی‌های چاپ سنگی قرن هفدهم ژاپنی معروف به اوکی یوئه بر کارهای هیجیکاتا و اونو اشاره کرده است.

در مطالعات انگلیسی‌زبان، فوساکو اینامی[12] در مقاله‌اش با عنوان «رقص سقوط: بازترکیب‌بندی هیجیکاتا از بدن به واسطهٔ آثار بیکن[13]» به بررسی ارتباط مفهومی و نه بصری بین آثار هیجیکاتا و بیکن از منظر پدیدارشناسی پرداخته و تأکید می‌کند که هیجیکاتا به جای تقلید ظاهری، به بازآفرینی مفاهیم وجودی در نقاشی‌های بیکن توجه داشته است. کرت وورملی[14] در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «قدرت تصویر: دفترچه‌های یادداشت تاتسومی هیجیکاتا و هنر بوتو[15]» که در دانشگاه هاوایی در سال ۲۰۰۸ تألیف شده، به تحلیل نظام‌مند دفترچه‌های یادداشت هیجیکاتا پرداخته و تأثیرات بصری نقاشی‌های بیکن بر او را مستندسازی کرده است. بروس بیرد[16] نیز در کتاب *تاتسومی هیجیکاتا و بوتو: رقص در انبوه نخاله‌های بی‌رنگ*[17]، نمونه‌های عینی استفادهٔ هیجیکاتا از نقاشی‌های بیکن را بررسی کرده است. پروژهٔ *بوتو-کادن*[18] به سرپرستی یوکیو واگوری[19] با گردآوری و دسته‌بندی بوتوفوها در سایت این پروژه، اسناد ارزشمندی از فرایند خلاقهٔ هیجیکاتا و نحوهٔ استفادهٔ او از منابع بصری ارائه داده است.

با وجود این پژوهش‌ها، مطالعات موجود از چند جهت دارای محدودیت هستند. اولاً بررسی نظام‌مند مکانیسم‌های انتقال مفاهیم از نقاشی به اجرا کمتر مورد توجه قرار گرفته است. ثانیاً تحلیل زیبایی‌شناختی تطبیقی از دفرمگی در این دو رسانهٔ هنری به‌صورت جامع انجام نشده است. ثالثاً فرایند «تجسد زیستهٔ[20]» تصاویر بیکن در اجراهای هیجیکاتا نیاز به واکاوی بیشتری دارد. این پژوهش با تمرکز بر این جنبه‌های مغفول و با استفاده از روش‌شناسی ترکیبی به دنبال پر کردن این خلأهای پژوهشی است.

۳. روش پژوهش

این مطالعه با رویکردی توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای (کتاب‌ها، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها) و منابع معتبر اینترنتی (پایگاه‌های علمی، آرشیوهای دیجیتال، سایت‌های تخصصی هنر اجرا) انجام شده است. داده‌ها از طریق تحلیل محتوای کیفی متون و تصاویر مرتبط با آثار بیکن و هیجیکاتا گردآوری شده و با روش تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

۴. بحث

۴. ۱. بررسی مفهوم فرم و دفرمگی در آثار فرانسیس بیکن

برای درک عمیق مفهوم «دفرم» به‌عنوان نقیض «فرم»، می‌توان ابتدا به تعریف جان دیویی[21] از فرم در کتاب *هنر به‌مثابهٔ تجربه* پرداخت. دیویی فرم را حاصل ارتباط ارگانیک بین اجزای یک اثر هنری می‌داند که در خدمت تکمیل تجربهٔ آگاهانه قرار می‌گیرند. به گفتهٔ او: «طرح و شکل تنها زمانی ویژگی تحمیلی بودن را از دست می‌دهند و فرم می‌شوند که اجزای مقوم یک کل، این غایت واحد را داشته باشند که به تکمیل تجربهٔ آگاهانه کمک کنند. آنها تا زمانی که در خدمت مقصود خاصی هستند نمی‌توانند چنین شوند...» (دیویی، ۱۴۰۱: ۲۰۴). این نگاه کل‌نگرانه به فرم، نقطهٔ مقابل مفهوم دفرم است که بر گسست و فروپاشی این وحدت ارگانیک تأکید دارد.

آلن وایس[22] در کتاب *فرم‌های فروپاشیده* با بررسی سیر تحول پرتره، نشان می‌دهد چگونه بازنمایی چهرهٔ انسان از واقع‌گرایی فاصله گرفته و به‌سمت نمادگرایی و سپس وارونگی اهریمنی

Doi: 10.22034/THEATER.2025.505739.1117

پیش می‌رود. او معتقد است: «پرتره، چهره را در یک شمایل یا نماد مستحیل می‌کند» (وایس، ۱۳۹۸: ۵۳). این گذار از فرم به دفرم، در واقع نشان‌دهندهٔ بحران بازنمایی در هنر معاصر است که در آن هنرمند به‌دنبال بیان تجربیاتی فراتر از قالب‌های شناخته شده می‌گردد. وایس به پدیده‌ای تحت عنوان «پلاستیسیتهٔ محضِ تخیل» اشاره می‌کند که در آن فرم‌های کاملاً جدید خلق می‌شوند. او توضیح می‌دهد: «گه‌گاه پلاستیسیتهٔ محضِ تخیل در آن نقطه‌ای که فرم‌های اساساً جدید ابداع می‌شوند محدودیت‌های دستاوردهای فرهنگی را از دور خارج می‌کند» (وایس، ۱۳۹۸: ۵۵). این دیدگاه به‌ویژه در تحلیل آثار هنرمندانی مانند فرانسیس بیکن که به‌دنبال بیان تجربیات نامتعارف و فراتر از قالب‌های مرسوم بودند، حائز اهمیت است. در تقابل با تعریف دیویی از فرم، دفرم حاصل فرایندهای گسست از روابط ارگانیک بین اجزای اثر، طرد غایتمندی مشخص و از پیش تعیین شده، تخریب ساختارهای شناخته شدهٔ هنری، و حرکت به‌سمت بیان تجربیات نامتعارف و شخصی دانست.

این ویژگی‌ها نه‌تنها در سطح فرم‌محور آثار، بلکه در تجربهٔ مخاطب نیز تأثیر می‌گذارد و نوعی حس اضطراب و سرگشتگی وجودی ایجاد می‌کند. دفرم در هنر معاصر را می‌توان پاسخی به بحران بازنمایی و نیاز به بیان تجربیات شخصی و نامتعارف دانست که در آثار هنرمندانی چون بیکن و هیجیکاتا به اوج خود رسیده است.

۱.۱.۴. دفرمگی بدن در فیگوراتیوهای بیکن

وایس در تحلیل خود از زیبایی‌شناسی مدرنیسم، هم‌راستا با ژیل دلوز[۲۳]، نقطهٔ عطف هنر مدرن را زمانی می‌داند که انسان خود را نه به‌عنوان یک ذات ثابت، بلکه به‌مثابهٔ یک تصادف وجودی درک کرد. این دیدگاه به‌ویژه در بررسی آثار فرانسیس بیکن که بدن انسان را در وضعیت‌های بحرانی و دفرمه به تصویر می‌کشد، اهمیت می‌یابد. وایس با اشاره به تأثیر جنگ‌های جهانی بر شکل‌گیری این نگرش، به تحلیل اثر شاخص بیکن با عنوان *سه مطالعه دربارهٔ فیگورها بر پایهٔ تصلیب*[۲۴] (۱۹۴۴) می‌پردازد: «بیکن دربارهٔ فیگورها توضیح می‌دهد که به‌عنوان یومنیدز[۲۵] (الهگان انتقام) به آنها فکر کردم و توأمان تمام تصلیب را دیدم که در آن به جای فیگورهای معمول، این موجودات بر پایهٔ تصلیب قرار داشتند. بیکن با فروکاستن فرم‌های حیوانی به حالت آغازین عذابشان، هیولای به مراتب وحشتناک‌تری آفرید. آنجا که نوعی شیفتگی نسبت به احشای حیوانی، و اگر تعمیمش دهیم، نسبت به خودِ پیکر انسان (و نه اثر هنری مدرن) به‌منزلهٔ «ابژهٔ مضطربِ» تمام‌عیار آشکار می‌شود»(وایس، ۱۳۹۸: ۶۴ و ۶۵). بیکن در این اثر، فیگورها را همچون الهگان انتقام تصویر کرده است؛ همینطور فرم سه‌لتی نقاشی در عین حال یادآور تصلیب مسیح هستند، اما این فیگورها با دفرمگی‌های رادیکال از شکل‌های مرسوم فاصله گرفته‌اند. دلوز در کتاب *فرانسیس بیکن: منطق احساس*، این دفرمگی‌ها را در چارچوب مفهوم «بدن بدون اندام» آنتونن آرتو تحلیل می‌کند: «اگر امر واقع را بدنی معین و طبقه‌بندی شده توسط سوبژکتیویته به‌عنوان امری استعلایی در نظر بگیریم، بیکن با تمهیدات خود در رهایی از بازنمایی و سوبژکتیویته، بدن بدون اندام را به تصویر می کشد. از آنجا که یک بدن از رابطهٔ میان بخش‌هایش به وجود آمده تا جوهر یا درجه‌ای از شدت فیزیکی، بنابراین بدن نیازی به سازمان‌دهی و سلسله‌مراتب و حکم‌فرمایی بر اندام‌ها، که ما یک ارگانیسم می‌نامیم، ندارد. اگر قرار است هستی در شدنی بی‌وقفه تعریف شود پس بدن نیز سطحی از نیروهای در حال شدن است و ارگانیسم تنها به معنای تفوق امر استعلایی است» (پورکسمایی ۱۳۹۹: ۱۸). به باور دلوز، بیکن با گریز از بازنمایی مرسوم و سوبژکتیویتهٔ استعلایی، به تصویرگری

«شـدن» محض و جریان نیروهای نامرئی می‌پردازد: «بیکن بدن‌های در معرض خشونت را نشان نمی‌دهد. آنچه او ارائه می‌دهد خشونت یک احساس است و نه خشونت بازنمایی. فیگورهای بیکن به‌هیچ‌وجه بدن‌های تحت شکنجه نیستند بل بدن‌هایی معمولی هستند در موقعیت‌های معمولی توقیف و رنج و عذاب» (دلوز، ۱۳۹۵: ۲۲).

در مجموع ویژگی‌های اصلی فیگورهای بیکن را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

- **گوشت به‌مثابهٔ مادهٔ اولیه:** بیکن بدن انسان را عمدتاً به صورت توده‌ای از گوشت تصویر می‌کند که گاه متورم، گاه تبخیرشده و گاه به‌صورت سایه‌ای نامشخص ظاهر می‌شود. در اثر دو *فیگور در یک اتاق*[۲۶] (۱۹۵۹)، این ویژگی به‌وضوح قابل مشاهده است.
- **کشمکش با میدان‌های رنگ:** به گفتهٔ دلوز، فیگورهای بیکن همواره در تقابل با میدان‌های رنگی پیرامون خود قرار دارند. این تقابل گاه به‌صورت فشار رنگ‌ها بر فیگور و گاه به شکل تلاش فیگور برای گریز از این محدودیت‌ها تجلی می‌یابد.
- **نفی روایت‌گری:** بیکن به‌عمد از هرگونه روایت یا تفسیر مشخصی درباره علت دفرمگی فیگورها اجتناب می‌کند. این امر مخاطب را با تجربه‌ای مبهم اما شدیداً واقعی مواجه می‌سازد.
- **فرار از سازمان‌یافتگی ارگانیک:** فیگورهای بیکن فاقد ساختار متعارف اندام‌ها هستند. همان‌طور که دلوز اشاره می‌کند، این ویژگی ناشی از نفی «ارگانیسم» به‌مثابهٔ ساختاری سلسله‌مراتبی است.

بیکن با این تمهیدات، به دنبال نمایش «حقیقت بدن» به‌مثابهٔ جریانی سیال و نامتعین است. به بیان دلوز: «فیگورهای بیکن همواره در حال فرار از خود هستند؛ خواه از طریق عضلات منقبض، خواه از طریق دهانی که فریاد می‌زند، یا بدنی که می‌کوشد به بیرون از خودش جاری شود» (دلوز، ۱۳۹۵: ۳۱). این رویکرد، مخاطب را با تجربه‌ای حسی و بی‌واسطه از وضعیت انسانی مواجه می‌سازد که در آن، بدن نه به‌عنوان ذات ثابت، بلکه به‌مثابهٔ عرصه‌ای از نیروهای متضاد و نامرئی فهمیده می‌شود.

۴. ۲. خاستگاه زیبایی‌شناسی بوتو و نظام آموزشی بوتوفو

بوتو به‌عنوان یکی از انقلابی‌ترین اشکال هنر اجرایی معاصر، در بستر تاریخی خاص ژاپن پس از جنگ جهانی دوم متولد شد. این هنر را باید واکنشی وجودی به بحران عمیق هویت در جامعه‌ای دانست که بدن ملی (کوکوتای[۲۷]) به‌عنوان نماد یکپارچگی امپراتوری، تمامیت جسمانیت فردی را بلعیده بود. نقاشی‌های جنگی تسوگوهارو فوجیتا[۲۸]، به‌ویژه اثر شاخص *نبرد نهایی در آتو*[۲۹] (۱۹۴۳)، به طرز تکان‌دهنده‌ای این ذوب شدن فردیت در کلیت ملی را به تصویر می‌کشند - توده‌ای یکدست از اندام‌های همسان که در آن هرگونه تمایز و تشخص فردی به کلی محو شده است (Innami, 2021: 3). این تصویرسازی‌های رسمی دوران جنگ، بدن‌هایی را نمایش می‌دادند که هویت خود را کاملاً به ایدئولوژی ملی تقدیم کرده بودند.

در چنین فضای سرکوب‌گرانه‌ای، بوتو با ترکیبی بدیع از تأثیرات رقص مدرن غربی و سنت‌های بومی ژاپنی مانند تئاتر نو[۳۰] و کابوکی[۳۱]، به بازتعریف رادیکال بدن فردی پرداخت. این جنبش هنری عمیقاً تحت تأثیر جریان‌های فکری اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی قرار داشت و مفاهیمی چون «داراکو[۳۲]» (سقوط) در اندیشهٔ آنگو ساکاگوچی[۳۳] را به زبان بدنی ترجمه می‌کرد. ساکاگوچی در سال ۱۹۴۶ با تحقیقات پیشگامانه‌اش دربارهٔ مفهوم سقوط، آن را نه به‌عنوان شکست، بلکه به‌مثابهٔ فرصتی ضروری برای کشف حقیقی خود تفسیر کرد (Inna-mi, 2021: 3). این نگرش انقلابی، سنگ بنای فلسفی زیبایی‌شناسی بوتو را تشکیل داد.

زیبایی‌شناسی بوتو بر دفرمگی بدن به‌عنوان

Doi: 10.22034/THEATER.2025.505739.1117

استراتژی هنری اصلی تأکید دارد. این رویکرد شامل چند ویژگی متمایز است: امتزاج مرزهای حیوانی-انسانی در حرکت، زیبایی‌شناسی زوال و تباهی آگاهانه، و به‌کارگیری عمدی وضعیت‌های «غیررقص[۳۴]» که به‌عمد برخلاف اصول کلاسیک حرکت طراحی شده‌اند. اسکندرنژاد در تحلیل خود از ویژگی‌های بوتو به جنبه‌های متعدد این هنر اشاره می‌کند: «بدن قربانی‌شده، شورش بدن، جسدبودگی به‌مثابهٔ بیان سیاسی، تجسم دیگری، و خلق آگاهانهٔ زشتی برای دستیابی به زیبایی‌ای منحصر به خود» (اسکندرنژاد، ۱۴۰۰: ۱۹). این توصیف جامع نشان می‌دهد چگونه بوتو از بدن به‌عنوان واسطه‌ای چندلایه برای بیان تجربیات جمعی و فردی استفاده می‌کند.

نظام آموزشی بوتوفو که توسط تاتسومی هیجیکاتا توسعه یافت، سیستمی منحصربه‌فرد برای تربیت هنرمندان بوتو بود. این نظام شامل مجموعه‌ای غنی از تصاویر، متون ادبی و فلسفی، و دستورالعمل‌های اجرایی بود که بر توسعهٔ حافظهٔ بدنی و تقویت تداعی‌های حسی تأکید داشت. بوتوفوها از منابع متنوعی از نقاشی‌های غربی تا اشعار ژاپنی کلاسیک بهره می‌گرفتند و بدن هنرمند را به «متن»ی زنده برای خوانش و بازخوانی‌های بی‌پایان تبدیل می‌کردند. این روش آموزشی انقلابی، هنرمند را به کشف زبان بدنی کاملاً شخصی و درعین حال مرتبط با سنت‌های فرهنگی تشویق می‌کرد. درک عمیق این زیبایی‌شناسی نیازمند توجه به مفهوم «سرگشتگی[۳۵]» در جامعهٔ ژاپن پس از جنگ است:

«این حالت روانی-اجتماعی ویژهٔ جوامعی است که از جنگ، خشونت نظام‌مند و سرکوب هویتی جان به در برده‌اند... لحظات سرگشتگی، چه به صورت شوک ناگهانی آشنایی‌زدایی و چه به شکل فرایندی مستمر از گسست، نشانگر تلاش برای یافتن معنا در میان ویرانه‌های هویت پیشین است» (Thompson, 2003:21).

بوتو با ترجمهٔ این سرگشتگی جمعی به زبان بدنی منحصربه‌فرد، نه‌تنها به بازتعریف هویت ژاپنی در دوران پس از جنگ پرداخت، بلکه گفتمان جدیدی در عرصهٔ جهانی هنر اجرا ایجاد کرد که تا امروز تأثیرگذار باقی مانده است.

۴. ۳. مطالعهٔ تطبیقی نقاشی‌های بیکن و اجراهای هیجیکاتا با تمرکز بر اجرای *نادارهٔ آمه*[۳۶]

فیگورهای دفرمه شده در آثار فرانسیس بیکن و نحوهٔ انتقال حس سرگشتگی در نقاشی‌هایش نشان می‌دهد که او در جست‌وجوی بیان حقیقتی غیرقابل توصیف بود. این جست‌وجو در خاستگاه‌های رقص بوتو نیز با مفاهیم دفرمگی و سرگشتگی پیوند خورده است. ارتباط بین نقاشی‌های بیکن و آثار هیجیکاتا، از طریق بررسی دو نمونه از اجراهای او که از فیگورهای بیکن الهام گرفته بودند، آشکار می‌شود.

در اواسط دههٔ ۱۹۶۰، هیجیکاتا شروع به جمع‌آوری نقاشی‌ها و مجسمه‌های هنرمندان و همچنین تصاویری از موضوعات مختلف مانند طبیعت و معماری کرد. او تصاویر را در دفترچه‌های آماده‌ای که عنوان «دفترچه‌های یادداشت[۳۷]» روی جلد آنها چاپ شده بود، چسباند و نگهداری کرد. هیجیکاتا همچنین عبارات پراکنده و شعرهای کوتاه را روی برخی از صفحات نوشت و بسیاری از تصاویر را با علامت مداد، خطوط، فلش‌ها و یادداشت‌های عددی و الفبایی مشخص کرد. آنچه تاکنون می‌دانیم این است که هیجیکاتا حداقل روی شانزده دفترچهٔ یادداشت کار کرده است و از آنها برای خلق اجراهای صحنه‌ای و تدریس استفاده می‌کرد (Wurmli, 2008:88).

برخلاف سیستم نت‌نویسی رقص لابان[۳۸] که حرکات را به صورت ریاضی ثبت می‌کرد، بوتوفوهای هیجیکاتا دفاتر خلاقانه‌ای بودند که تصاویر منتخب را با یادداشت‌ها و عکس‌ها تکمیل می‌کردند. سیستم علامت‌گذاری هیجیکاتا بر اساس القای احساس بدنی از طریق عناوین شاعرانه عمل می‌کرد. هر حرکت

با عنوانی شاعرانه مشخص می‌شد و در کنار حرکات دیگر قرار می‌گرفت تا واحدهای بزرگتری از عبارات حرکتی تشکیل دهد (Stewart, 1998:47).

اگرچه تنها چهار نقاشی از بیکن در میان شانزده دفترچهٔ بوتوفو وجود دارد (Wurm-li, 2008:104)، اما ساگا کوباياشی[۳۹]، شاگرد هیجیکاتا، به تأثیر قابل توجه این آثار اشاره کرده است. او در اجرای سپتامبر ۱۹۷۲ با عنوان *نهنگ بالدار* (که بعدها در اجرای *داستان آبله* گنجانده شد)، حرکاتی را شناسایی کرد که مستقیماً از نقاشی‌های بیکن مانند *سر II*[۴۰] (۱۹۴۹)، *مطالعه‌ای روی پرتره پاپ اینوسنت ایکس*[۴۱] (۱۹۵۳) و *پرتره جورج دایر و لوسین فروید*[۴۲] (۱۹۶۷) الهام گرفته بودند. هیجیکاتا حالات انسانی این نقاشی‌ها را به حرکات اجرایی بدن‌مند ترجمه و با حرکات دیگر ترکیب می‌کرد (Baird, 2012:148-149).

نمونهٔ بارز این تأثیرپذیری در دفترچهٔ *نادارهٔ آمه* (آب‌نبات در حال آب شدن) دیده می‌شود که شامل نقاشی بیکن با عنوان *پرتره جورج دایر در حال دوچرخه‌سواری*[۴۳] (۱۹۶۶) است (شکل ۱). هیجیکاتا در اجرای ۱۹۷۲ با همین عنوان از این نقاشی استفاده کرد. تاکاشی موریشیتا[۴۴] نشان داده است که چگونه تصاویر این دفترچه به توالی‌های حرکتی در اجرا تبدیل شدند (Wurmli, 2008:186).

در نقاشی بیکن (شکل ۲)، تصویر جورج دایر در حالتی خلق شده که بازنمایی فیزیکی آن در واقعیت ناممکن به‌نظر می‌رسد. بیکن، دایر را در وضعیتی دوپاره به تصویر کشیده که هم‌زمان به دو جهت متضاد نگاه می‌کند - سر و بدنش در جهت حرکت دوچرخه قرار دارد، در حالی که بخشی از صورتش که به شکل عجیبی دفرمه شده، به سمت بیننده متمایل است. این دوگانگی در نگاه، با ساختار غیرمتعارف «چندچرخهٔ» پنجگانه تشدید می‌شود که چرخ‌هایش بر روی خطی مورب (نمایانگر مرز میدان نیروها) حرکت می‌کنند. تلفیق بدن دایر با دوچرخه به حدی است که مرز بین اندام‌های او و اجزای ماشین نامشخص می‌شود - دست‌ها و پاها به شکلی نامعلوم با بدنهٔ دوچرخه یکی شده‌اند. حضور میله‌ای با وزنه در مرکز این سازهٔ عجیب، بر حس عدم تعادل و خطر سقوط می‌افزاید. فیگور دایر همچون بندبازی است که با وجود تمام این ناپایداری‌ها و تزلزل‌ها، همچنان به حرکت خود ادامه می‌دهد. این تصویر به شکلی استعاری زندگی پرتلاطم خود دایر را بازتاب می‌دهد.

بیکن در توصیف دایر می‌گوید: «او در لحظات هوشیاری مردی به شدت مؤدب بود - البته این لحظات به دلیل اعتیادش به الکل چندان دوام نمی‌آورد. شخصیتی اجتماعی و خوش‌گذران داشت، اما همواره با احساس عمیق ناامنی نسبت به خودش دست و پنجه نرم می‌کرد» (Bond, 2012:146). با وجود حمایت‌های مالی بیکن، دایر نمی‌توانست از دزدی دست بکشد - عملی که برای حفظ عزت نفس به آن نیاز داشت. او در عین حال که به ظاهر خود اهمیت زیادی می‌داد، به شکلی پارادوکسیکال زندگی‌اش را به بازی می‌گرفت. این تناقضات سرانجام دو روز قبل از افتتاح نمایشگاه مهم بیکن در پاریس، به خودکشی

شکل ۱. بوتوفوی تاتسومی هیجیکاتا- *نادارهٔ آمه* (Innami, 2021:9).

Doi: 10.22034/THEATER.2025.505739.1117

دایر در هتل انجامید (Bond, 2012:147).

این پرتره را می‌توان بازتابی از شخصیت پیچیدهٔ دایر دانست - مردی که با وجود زندگی در لبهٔ پرتگاه (دزدی‌های مکرر و زندان‌رفتن‌های متعدد)، همچنان به حیات خود ادامه می‌داد. بیکن در این اثر، دوستش را در همان حالتی به تصویر کشیده که در زندگی واقعی داشت: در آستانهٔ سقوط، اما مصمم به ادامهٔ حرکت. این حس سرگشتگی و ناپایداری وجودی، به شکلی استادانه از طریق دفرمگی فرم به بیننده منتقل می‌شود.

در بررسی بوتوفوی هیجیکاتا، یادداشت او در کنار نقاشی بیکن جلب توجه می‌کند: «تبخیر و آب نبات - زن پرندهٔ مسطح» (Innami, 2021:7). عبارت ژاپنی *نادارهٔ آمه* که هیجیکاتا به کار برده، از ترکیب دو کلمه تشکیل شده: «nadare» به معنای فروپاشی و «ame» به معنای آب نبات. اینامی این عبارت را نشانگر

شکل ۲. پرترهٔ *جورج دایر در حال دوچرخه‌سواری* اثر فرانسیس بیکن ۱۹۶۶.

فرایند زوال و از هم گسیختگی تفسیر می‌کند (Innami, 2021:8)، در حالی‌که ناناکو[۴۵] آن را به «آب نبات در حال آب شدن» ترجمه کرده است (Nanako.K, 2000:14). وورملی این استعاره را محور اصلی بوتوفوی هیجیکاتا می‌داند و به توضیحات موجود در دفترچه اشاره می‌کند: «آب نباتی که ذوب می‌شود، جاری می‌شود، شکلش را تغییر می‌دهد، دوباره جامد می‌شود و باز ذوب می‌شود» (Wurmli, 2008:150). این توصیفات با مفاهیمی چون جذام، چرک، تبخیر و زخم همراه شده‌اند که همگی به فرایند دفرمگی و تغییر شکل اشاره دارند.

هیجیکاتا با این استعاره، مسیری از فرم به بی‌فرمی را ترسیم می‌کند - از آب نبات جامد تا ذوب شده و سرانجام تبخیر کامل. این روند به‌وضوح یادآور نقاشی‌های بیکن است که در آنها گوشت فیگورها در حال ذوب یا تبخیر به تصویر کشیده شده‌اند. در اجرای صحنه‌ای هیجیکاتا، بدن رقصندگان همچون تکه‌های آب نبات در حال ذوب، در آستانهٔ سقوط و از هم پاشیدگی قرار می‌گیرد و دفرمگی به اوج خود می‌رسد.

وورملی به عکسی از اجرای *نادارهٔ آمه* اشاره دارد که در آن هیجیکاتا برای بازآفرینی حالت دوگانهٔ فیگور دایر در نقاشی بیکن، از سه زن اجراگر (یوکو آشیکاوا[۴۶]، ساگا کوبایاشی و موموکو نیمورا[۴۷]) استفاده کرده است (Wurm-li, 2008:188). در این ترکیب بدیع، اجراگران از طریق دسته‌های یک چندچرخهٔ خیالی به هم متصل شده‌اند و میلهٔ آن به دور کمر دو نفر از آنها پیچیده شده است. حالت خمیدهٔ بالاتنه و پای بلند شدهٔ آنها، همان حس عدم تعادل و خطر سقوط موجود در نقاشی بیکن را تداعی می‌کند. این سه اجراگر که به صورت یک واحد درهم تنیده به نمایش درآمده‌اند، تجسم عینی مفهوم آب نبات در حال ذوب هستند - بدنی که در مرز فروپاشی قرار دارد.

اگرچه نسخهٔ تصویری از این اجرا موجود

نیست، اما علاقهٔ هیجیکاتا به شخصیت‌های مرزی مانند دایر (هیجیکاتا شیفتهٔ *دفترچهٔ خاطرات یک دزد* اثر ژان ژنه بود) محرز است (Nanako, 2000:19). تأثیرپذیری هیجیکاتا از بیکن در تمرینات آموزشی بوتو نیز دیده می‌شود. یوکیو واگوری به تمریناتی اشاره می‌کند که در آنها از نقاشی‌های بیکن مانند *سه مطالعه دربارهٔ فیگورهای درازکشیده روی تخت*[۴۸] (۱۹۷۲) الهام گرفته شده بود. در این تمرینات، رقصندگان باید تصویر «انسان الاستیکِ» بیکن را به حرکات بدنی تبدیل می‌کردند (Innami, 2021:10)، که نشانگر تأثیر عمیق نقاشی‌های بیکن بر نظام آموزشی هیجیکاتا بوده است.

در بیان اشتراکات زیبایی‌شناختی بیکن و هیجیکاتا می‌توان به تمرکز بر بدن به‌مثابهٔ ماده‌ای قابل تغییر شکل، نفی روایت‌گری خطی به نفع بیان حسی محض، استفاده از دفرمگی برای آشکار کردن حقیقت وجودی، ایجاد حس سرگشتگی از طریق به‌هم‌ریختن انتظارات بصری/حرکتی اشاره کرد. بیکن و هیجیکاتا با دفرمه کردن بدن، به‌دنبال بیان تجربه‌ای بوده‌اند که در قالب‌های مرسوم بازنمایی نمی‌گنجید. دفرمگی در آثار آنها نه یک پایان، بلکه وسیله‌ای برای رسیدن به حقیقتی ژرف‌تر بوده است.

۴. ۴. تحلیل فرایند انتقال مفاهیم بصری به عرصهٔ اجرا با تمرکز بر اجرای *داستان آبله*[۴۹]

در بررسی نظام بوتوفو، باید به ماهیت ویژهٔ مواجههٔ اجراگر با محتوای این دفترچه‌ها توجه داشت. برخلاف سیستم‌های مرسوم رقص که بر تقلید حرکات تأکید دارند، در بوتو اجراگر با تصاویر و متون بوتوفو رابطه‌ای وجودی و بی‌واسطه برقرار می‌کند. همانطور که فرانسیس بارب[۵۰] - پژوهشگر برجستهٔ هنرهای اجرایی - توضیح می‌دهد، تصاویر بوتوفو نه برای اجرای سطحی، بلکه برای سکونت و زیستن در آنها طراحی شده‌اند: «بوتوفو به آثار بصری هنرمندانی چون فرانسیس بیکن، انری میشو و آبری بردسلی[۵۱] ارجاع می‌دهد، اما انتظار می‌رود رقصندهٔ بوتو در این تصاویر سکنی گزیند، نه اینکه صرفاً آنها را تجسم کند. این تصاویر نباید صرفاً به حرکات بدنی ترجمه شوند، بلکه باید به‌مثابهٔ فرایندی برای ورود به جهان اثر درک گردند» (Barbe, 2019: 194-195). این فرایند تحول‌آفرین، هم ارگانیسم بدن اجراگر، هم فضای اجرا و درنهایت مخاطب را دگرگون می‌سازد. تصاویر نقاشانه نه برای نمایش، بلکه برای سکونت و زیستن در آنها هستند. این نگاه رادیکال به رابطهٔ اجراگر با منبع الهام، چند ویژگی متمایز دارد:

- **رابطهٔ وجودی:** اجراگر نه ناظر، بلکه ساکن اثر بصری می‌شود.
- **فرایند تحولی:** مواجهه با تصویر به‌مثابهٔ سفر درونی است.
- **تأثیر سیال:** دگرگونی از اجراگر به فضا و سپس به مخاطب سرایت می‌کند.
- **غیربازنمایی:** تأکید بر تجسد زیسته به جای نمایش بیرونی.

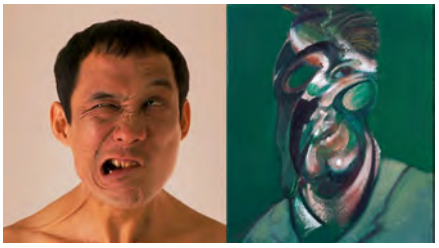
در واقع از دیدگاه پدیدارشناسه و همسو با نظریات مرلو-پونتی[۵۲]، هیجیکاتا برای بدن‌مند کردن تجربهٔ زیستهٔ خود در فرهنگ و جامعهٔ پساجنگ ژاپن از نقاشی‌های موجود در بوتوفو به‌عنوان نقطهٔ عزیمت یا نقطهٔ شروع استفاده می‌کند. او با سکونت در فضای نقاشی به تجسدی از زیست خود در زمانهٔ پس از جنگ می‌رسد. این رویکرد، بوتو را از سایر فرم‌های رقص متمایز می‌سازد و آن را به تجربه‌ای وجودی تبدیل می‌کند که در آن مرزهای بین هنرمند، اثر و مخاطب، سیال و نفوذپذیر می‌شود. یوکیو واگوری در پروژهٔ *بوتوکادن*، نمونهٔ بارزی از فرایند انتقال مفاهیم بصری به اجرا را ارائه می‌دهد. در بخش *جهان آناتومی*[۵۳] از سایت *بوتوکادن*، واگوری با تمرکز بر خودنگاره‌های بیکن (شکل ۳)، به تحلیل رابطهٔ وجودی میان بدن و فضای پیرامون از طریق بوتوفوهای هیجیکاتا می‌پردازد: «چهره در خودنگاره‌های

Doi: 10.22034/THEATER.2025.505739.1117

بیکن تجلی جریان گوشت است - تلفیقی از حجم و سیالیت، حرکت و سکون. چهره در فضا گسترده می‌شود». این توصیف به خوبی با تحلیل دلوز از آثار بیکن هم‌خوانی دارد که در آن بر «زدودن چهره و عیان ساختن روح حیوانی انسان (کله) به‌عنوان تجسد زیسته» تأکید می‌شود (دلوز، ۱۳۹۵: ۶۶). از طرف دیگر در خودنگاره‌های بیکن، گوشت به سمت قاب (میدان رنگ) هجوم می‌برد و در تلاش برای خروج، دچار دفرمگی می‌شود این در حالی است که در اجرای هیجیکاتا این دفرمگی از چهره به تمام بدن گسترش می‌یابد («چهره در فضا گسترده می‌شود»). هیجیکاتا در صحنهٔ ششم اجرای *داستان آبله* در سال ۱۹۷۲ در یک فرایند تحولی با الهام از بیماران جذامی و یا آبله، بدن خود را تا مرز فروپاشی پیش می‌برد.

«هیجیکاتا *در این اجرا* مردی را تجسم می‌کند با ریش و موهای نامرتب و پوستی چروکیده. استخوان‌های پهلویش، خود را زیر پوست نمایان کرده‌اند که نتیجهٔ روزها و هفته‌ها تحمیل خودخواستهٔ گرسنگی است و تو گویی به زمین دوخته شده. *هیجیکاتا* تا آخر این صحنه از جای برنمی‌خیزد، چنین به‌نظر می‌رسد که رو به مرگ است» (جعفری، ۱۴۰۲: ۵۳ و ۵۴). در اینجا نیز با استعاره‌ای از زوال و از هم فروپاشیدن مواجهیم؛ منتها می‌توان گفت این‌بار هیجیکاتا برای بدن‌مند کردن این مفهوم دفرمگی موجود در خودنگارهٔ بیکن را به تمام بدن خود نشر می‌دهد. بررسی عکس‌هایی که از این اجرا موجود است (شکل ۴)، مشخص می‌کند که هیجیکاتا در چهرهٔ خود همان دفرمگی را ایجاد کرده که در خودنگاره‌های بیکن و صورت واگوری به‌چشم می‌خورد. گوشت صورت او گویی در تلاش است تا از زیر پوست صورت او بیرون بزند.

هیجیکاتا از خودنگارهٔ بیکن به‌عنوان نقطهٔ آغاز سفر خود استفاده کرده است. او دفرمگی چهره را به بدن خود تسری داده است. بدن او در موقعیت زوال و نزدیک به مرگ (سقوط) قرار دارد. در فیلم کوتاهی که از این اجرا موجود است، می‌توان دید که بدن هیجیکاتا قاب‌هایی را ایجاد کرده که منطبق بر فیگورهای بیکن است. تعداد محدودی از نقاشی‌های بیکن در بوتوفوهای هیجیکاتا ثبت شده و هیچ سندی وجود ندارد که ثابت کند هیجیکاتا این نقاشی‌های بیکن را دیده و بررسی کرده است. با این وجود می‌توان گفت این رقصنده با درک مضمون نقاشی‌ها و تعمیم آنها به بدن خود - همانند اجرای *داستان آبله* - به فیگورهایی رسیده که در نقاشی‌های بیکن ترسیم شده است. شکل ۵ یک قاب از فیلم اجرای همین صحنه را نشان می‌دهد. با مقایسهٔ فیگور هیجیکاتا و فیگورهای کشیده شده توسط بیکن می‌توان دید که این دو هنرمند تا چه حد

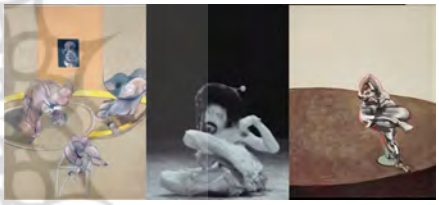


شکل ۳. بخشی از نقاشی *سه مطالعه برای خودنگاره*[۵۴] (۱۹۶۷) اثر فرانسیس بیکن و تجسم یوکیو واگوری از خودنگاره‌های بیکن در سایت بوتو کادن.

شکل ۴. هیجیکاتا در صحنهٔ ششم *داستان آبله* (Baird, 2012:143).

و از چه طریقی به درک مشترکی از بدن و فیگور رسیده‌اند. حتی فیگورهایی که هیجیکاتا در این اجرا روی صحنه در سال ۱۹۷۲ خلق می‌کند بسیار شبیه به فیگورهایی است که بیکن سه سال بعد یعنی در ۱۹۷۵ کشیده است. در واقع هیجیکاتا نقاشی محدود در قاب، اما سیال در بیان را به صورت نامحدود در فضا، اما متمرکز در بدن به نمایش می‌گذارد.

در فرهنگ لغت ژاپنی واژهٔ «ma» هم به‌معنای رقص و هم به‌معنای چیزی شبیه به فضاست (اسکندرنژاد، ۱۴۰۰: ۱۹). «mai» به معنای رقصنده است[۵۷] و از سوی دیگر شخصی است که به‌نحوی فضا را دستکاری می‌کند. شاید



شکل ۵. به ترتیب از راست: لتهٔ سمت راستی از سه‌لتی *سه فیگور در اتاق*[۵۵] اثر بیکن (۱۹۶۴)، یک قاب از صحنهٔ ششم اجرای *داستان آبله* هیجیکاتا (۱۹۷۲)، *سه فیگور و یک پرتره*[۵۶] اثر بیکن (۱۹۷۵)

جدول ۱. چگونگی استفادهٔ هیجیکاتا از نقاشی‌های بیکن به همراه نمونه‌های نقاشی و اجراها.

نحوهٔ استفادهٔ هیجیکاتا از نقاشی‌های بیکن	نمونهٔ نقاشی بیکن در بوتوفو	نمونهٔ اجرای صحنه‌ای هیجیکاتا
ترجمهٔ ساختاری	*پرتره جورج دایر در حال دوچرخه‌سواری* ۱۹۶۶	*نادارهٔ آمه* ۱۹۷۲
گسترش فضایی	خودنگاره‌های بیکن	*داستان آبله* ۱۹۷۲
تحول زمانی	*سه مطالعه دربارهٔ فیگورهای درازکشیده روی تخت* ۱۹۷۲	تمرین‌های *بدن انسان الاستیک*

این‌طور بتوان گفت که در آثار بیکن و هیجیکاتا اگر روایت یا کنشی هم وجود دارد، در اهمیت ثانویه قرار می‌گیرد؛ مسئلهٔ اصلی نه کنش و روایت، بلکه دستکاری فضا یا به گفتهٔ هیجیکاتا استفاده از «قدرت فضا» از طریق دفرمگی فیگور/ بدن و سرگشتگی آگاهانه است: «هر عبارت یا تصویر در بوتوفو، یک تم نیست که در طول حرکات اجرا شود، بلکه کیفیت انرژی آن المان است - یا آنچه هیجیکاتا آن را «قدرت فضا» نامید - که همهٔ حرکات تابع آن است» (Stewart, 1998: 47). درنهایت همانطور که در «جدول ۱» نشان داده شده است می‌توان نتیجه گرفت که هیجیکاتا به سه طریق از نقاشی‌های بیکن در کار خود استفاده می‌کرد:

الف. **ترجمهٔ ساختاری** (تبدیل ترکیب‌بندی بصری به روابط بدنی): استفاده از نقاشی به‌عنوان استعاره‌ای بصری از مضمون اثر (آب شدن، تکه‌تکه شدن).

ب. **گسترش فضایی** (تعمیم دفرمگی از چهره به کل بدن): استفاده از نقاشی به‌عنوان نقطه‌ای برای شروع حرکت در جهت مضمون اثر و سپس بسط دادن آن به تمام بدن و اجرا.

پ. **تحول زمانی:** تبدیل لحظهٔ ثابت نقاشی به فرایند پویای اجرا یا تمرین.

نتیجه‌گیری

مطالعهٔ تطبیقی نظام زیبایی‌شناختی فرانسیس بیکن و تاتسومی هیجیکاتا نشانگر هم‌گرایی قابل توجهی در مفاهیم کلیدی و راهبردهای هنری این دو چهرهٔ برجسته است. یافته‌های این پژوهش را می‌توان در چند محور اصلی دسته‌بندی نمود:

از منظر زیبایی‌شناسی بدن، هر دو هنرمند با به‌کارگیری استراتژی دفرمگی، بدن را به‌عنوان رسانه‌ای برای بیان بحران‌های وجودی انسان مدرن بازتعریف کرده‌اند. بیکن در بستر نقاشی فیگوراتیو و هیجیکاتا در حوزهٔ اجرا، با تخریب ساختارهای ارگانیک بدن، فرم‌های جدیدی از

Doi: 10.22034/THEATER.2025.505739.1117

بیان جسمانیت را خلق نموده‌اند.

در سطح تکنیک‌های هنری، پژوهش نشان می‌دهد که هیجیکاتا در فرایند انتقال مفاهیم بصری به عرصهٔ اجرا، از سه مکانیسم اصلی بهره برده است: ترجمهٔ ساختاری (تبدیل ترکیب‌بندی بصری به روابط بدنی)، گسترش فضایی (تعمیم دفرمگی از چهره به کل بدن) و تحول زمانی (تبدیل لحظهٔ ثابت نقاشی به فرایند پویای اجرا).

از دیدگاه پدیدارشناختی، بررسی بوتوفوها نشان می دهد که مواجههٔ اجراگر با منابع بصری مبتنی بر اصل «تجسد زیسته» است نه بازنمایی سطحی. این یافته با نظریه‌های مرلو-پونتی درباره تجربهٔ بدنی و فضای زیسته همسویی دارد. در سطح جامعه‌شناختی هنر نیز، این پژوهش نشان می‌دهد که هر دو هنرمند، بدن را به‌عنوان متن فرهنگی خوانش کرده‌اند که بازتاب شرایط تاریخی پساجنگ است.

در نهایت از دستاوردهای نظری پژوهش می‌توان به این موارد اشاره نمود: ارائهٔ چارچوبی تحلیلی برای مطالعهٔ انتقال بینارسانه‌ای مفاهیم هنری، تبیین نظریهٔ «تجسد زیسته» در فرایند اقتباس اجرایی و توسعهٔ مفهوم دفرمگی در زیبایی‌شناسی معاصر. خوب است برای پژوهش‌های بعدی در این زمینه، مطالعهٔ تطبیقی تأثیرات متقابل بیکن و هیجیکاتا بر هنرمندان نسل بعد، بررسی کاربرد یافته‌های این پژوهش در آموزش هنرهای اجرایی و تحلیل روان‌شناختی تأثیر دفرمگی بر ادراک مخاطب در نظر گرفته شود.

این پژوهش به مسیری تازه برای مطالعات بینارشته‌ای در حوزهٔ زیبایی‌شناسی، مطالعات اجرا و تاریخ هنر اشاره دارد. یافته‌ها حاکی از آن است که دفرمگی در این دو تجربهٔ هنری، صرفاً یک تکنیک نیست، بلکه پارادایمی برای بازاندیشی دربارهٔ رابطهٔ بدن، فضا و معنا در هنر معاصر است.

پی‌نوشت‌ها

1. Tatsumi Hijikata
2. Butoh
3. Kazuo Ohno
4. Butoh fu
5. Henry Michaux
6. Willem de Kooning
7. Francis Bacon
8. Jean Genet
9. Artaud
10. Sondra Fraleigh
11. Ukiyo-e
12. Fusako Innami
13. Falling dance: Hijikata's recomposition of the body via Bacon
14. Kurt Wurmli
15. The power of image: Hijikata Tatsumi's scrapbooks and the art of Butoh
16. Bruce Baird
17. Hijikata Tatsumi and Butoh: dancing in the pool of gray grits
18. Butoh-Kaden
19. Yukio Waguri
20. Lived Embodiment
21. John Dewey
22. Allen Weiss
23. Gilles Deleuze
24. Triptych, Three Studies for figures at the base of crucifixion
25. Eumenides
26. Two figures in a room
27. kokutai
28. Tsuguhara Fujita
29. Final Fighting on Attu
30. Noh
31. Kabuki
32. Daraku
33. Ango Sakaguchi
34. un-dance
35. Bewilderment
36. Nadare-ame
37. Scrapbooks
38. Laban
39. Saga Kobayashi
40. Head II
41. Study after Velazquez's portrait of Pope Innocent X
42. Portraits of George Dyer and Lucian Freud
43. Portrait of George Dyer riding a bicycle
44. Takashi Morishita
45. Kurihara Nanako
46. Yoko Ashikawa
47. Momoko Nimura
48. Three studies of figures on bed
49. Story of a smallpox
50. Francis Barbe
51. Aubrey Beardsley
52. Merleau-Ponty
53. World of Anatomy
54. Three Studies for a Self-Portrait
55. Three figures in a room
56. Three figures and a portrait

۵۷. نام یکی از نوشته‌های هیجیکاتا، *Yamero Maihime* به معنای شاهدختِ رقصندهٔ بیمار است (Innami, 2021:4).

فهرست منابع

- اسکندرنژاد، غزل (۱۴۰۰)، بدن نامتعارف به مثابهٔ ابژهٔ جنگ در آثار کازوئو اونو، *فصلنامهٔ علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۵، ۱۶-۲۶.
- پورکسمایی، پوریا؛ نادعلیان، احمد؛ مراثی، محسن (۱۳۹۹)، مفهوم بدن در پرفورمنس آرت بر اساس نظریات ژیل دلوز، *نشریهٔ هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ ۲۵، شمارهٔ ۲، ۱۵-۲۴.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۵)، *منطق احساس*، ترجمهٔ بابک سلیمی‌زاده، تهران: نشر روزبهان.
- دیویی، جان (۱۴۰۱)، *هنر به منزلهٔ تجربه*، ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: انتشارات ققنوس.
- جعفری، آصف (۱۴۰۲)، تأثیرپذیری بازیگر از پیکره‌های هنرهای تجسمی در اجرا با تمرکز بر رقص بوتو و انگاره‌های اوکی یوئه، *پایان‌نامه برای اخذ درجهٔ کارشناسی ارشد در رشتهٔ بازیگری*، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، با راهنمایی دکتر غزل اسکندرنژاد.
- فرالی، ساندرا (۱۳۹۸)، *هیجیکاتا و اونو*، ترجمهٔ نیاز اسماعیل‌پور و علیرضا اسماعیل‌پور، تهران: فرهنگ نشر نو.
- وایس، الن (۱۳۹۸)، *فرم‌های فروپاشیده: هنر خام، فانتاسم‌ها و مدرنیسم*، ترجمهٔ پویا غلامی و سدنا پرنی، تهران: نشر چشمه.

فهرست منابع لاتین

- Baird, Bruce. Candelario, Rosemary. (2019), *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Routledge, Taylor and Francis Group, London and New York
- Baird, Bruce. (2012), *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*, Pelgrave Macmillan Press, United States
- Bond, Anthony. (2012), *Francis Bacon: Five Decades*, Prestel Press, London
- Barbe, Francis. (2019), "Embodying imagination: butoh and performer training" in *Intercultural Acting and Performer Training* Edited by Phillip B. Zarrilli, T. Sasitharan and Anuradha Kapur, Routledge, Taylor and Francis Group, London and New York, pp. 179-202
- Innami, Fukaso. (2021), "Falling dance: Hijikata's recomposition of the body via Bacon", *The Senses and Society*, 16:1, 1-15, London
- Nanako, Kurihara. (2000), "Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh: [Introduction]", *TDR* (1988-), Vol. 44, No. 1, pp. 12-28, Published by MIT Press
- Stewart, James. (1998), "Re—Languaging the Body: Phenomenological Description and the Dance Image", *Performance Research*, 3:2, 42-53
- Thompson, James. (2003), *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*, Peter Lang AG, Bern, Switzerland
- Wurmli, Kurt. (2008), "The Power of Image: Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and The Art of Butoh", Submitted to the Graduate Division of The University of Hawai'i in Partial Fulfilment of The Requirements for The Degree of Doctor of Philosophy in Theatre, Hawai'i, United States
- https://butoh-kaden.com/en/worlds/anatomy/dali/, Butoh Kaden, World of Anatomy, Last access: 7/9/2025.
- https://www.youtube.com/watch?v=vetSYKychwI, Hijikata Tatsumi / Hosotan Part 2, Last access: 6/9/2025.