# تجربه‌ی تن‌آوری بی‌هدف (ژست) در آثار نمایشی ریچارد فورمن

**دکتر شیده احمدزاده**
**نرگس منتخبی**

**چکیده**

تئاتر فورمن نوشتاری است بر و از بدن که در آن نشانه‌ها و رمزگان نظام قدرت با رویکرد ابزاری و عملکردجویانه از بدن به چالش کشیده می‌شود. قدرت با شعارهایی مانند مراقبت از بدن و مقدّس شماردن زندگی، انسان را در معرض تن‌آوری‌هایی کارکردگرا و هدفمند قرار می‌دهد، یا به بیان دیگر، بدن را ابزاری با هدف خاصّ بودن و زیستن برای قدرت تعریف می‌کند. امّا فورمن چنین تکریم بدن را، مزیّن کردنش به نشانه‌ها، رفتارها و ساخت‌های تحمیلی و بی‌محتوا می‌داند. در واکنش به چنین رویکرد ابزارمحور، می‌توان آثار فورمن را از منظر نظریه‌ی «ژست» یا بدن «بی‌هدف» آگامبن مورد بررسی قرار داد. ژست در بدن بازیگران فورمن به شکل جدایی صدا از تن رخ می‌دهد، صدایی که در پس بلندگوها هزار چهره می‌یابد و بازیگر را در سکوت فرو می‌برد. تن بی‌صدا و سکوت تن ایستادگی برابر بدن کلام‌محور و موزون است. ژست را همچنین می‌توان در تکنیک‌های سینمایی تئاتر فورمن یافت که به واسطه-ی آن بدن نوعی از بی‌فرمی را تجربه می‌کند. فورمن بدنش را به دست لنز دوربین و نماهای بسیار نزدیک می‌سپرد تا تجربه‌ای متفاوت از تن‌آوری برای تماشاگران به ارمغان آورد. در حقیقت، سینمایی کردن تن، آن را به عرصه‌ای برای نوسازی و بازسازی تبدیل می‌کند؛ هنجارهای حرکتی و ادراکی را پس می‌زند؛ از بودن در بالقوگی لذّت می‌برد؛ در آخر، ابزاری بی‌هدف می‌شود برای نابودی ساخت‌های قدرت.

**واژگان کلیدی:** ریچارد فورمن، تن‌آوری، جورجو آگامبن، ژست، بالقوگی

**درآمد**

سنّت بدن چندپاره و در عذاب تئاتر بکت که بعدها توسط آرتو، گوروتوسگی و بروک بیشتر صیقل داده شد، بر روی صحنه‌ی ریچارد فورمن تبلور تازه‌ای می‌یابد. او این بدن تکیده و شرحه شرحه را از نو می‌سازد و «به صدا و حرکت مجهزش می‌کند» (Hunka 27). تصویری که فورمن از بدن در ذهن تماشاگرانش ترسیم می‌کند، فضایی از بالقوگی است که در آن کنش پدیدارشناسانه با جهان پیرامون به عنوان مقاومت برابر بالفعل‌های تحمیلی قدرت ممکن می‌شود. به اجرا درآوردن[1] بدن در آثار فورمن، با خلق دو بدن در شرف انجام کنش، آغاز می‌شود. بدن بازیگران به اطراف حرکت می‌کند؛ فضاسازی می‌کند؛ ژست می-آفریند؛ با این وجود، حالات و فیگورهای حاصل، هیچ تناسبی با هنجارها و فرم‌های روزمره‌ی بدن ندارد. با این روش، فورمن بدن را به کارزار خودآگاهی و خودپنداری می‌کشاند تا اهداف، مسیرها و محرّک‌هایش را بخواند و تحلیل کند. بدین ترتیب، آن چه فورمن برای تماشاگرانش به ارمغان می‌آورد، درگیری ذهنی شدید برای رمزگشایی از کارکردهایی است که بدن بازیگران رقم می‌زند. برای مثال، کنشی مانند حرکت از یک نقطه به نقطه‌ای دیگر روی صحنه، به گذاری پراوهام در هجمه‌ی اشیاء و اسباب عجیب و دست-ساز فورمن تبدیل می‌شود؛ بازیگر هرگز به مقصدش نمی‌رسد؛ راه رفتن، راهی نمی‌رود، چرا که بدن درگیر کنکاش اسلوب افتادن و نه راه رفتن می‌شود. بنابراین، فورمن چشم بر گسستگی بدن از محرّک‌های روزمره و عملکردگرا دارد.

چنین بدنی، تا حدّ بسیار زیادی، پدیدارشناسانه است و روند ضدّعملکردگرایی را در شکاف بین ذهن و واقعیت می‌یابد. برای مثال، فعل عشق ورزیدن در ظرفی رنگارنگ از کنشهایی جای خوش می‌کند که تنها بر تداعی معنا تکیه دارد. چرخاندن چوب گلف، راندن اسب عروسکی، چیدن سیب مصنوعی، همگی زوایای شگرف و واقعیت‌ستیزی به عشق‌ورزی می‌بخشند. حاصل، بدنی است که در تلاطم امواج حدودش و مرزهایش غوطه می‌خورد و در هوای توانایی‌های ناآزموده‌ش به رستاخیز می‌رسد. فورمن بدنی را متصوّر می‌شود که فعّالانه بر دنیای پیرامونش اثرگذار است و از انفعال اعضاء و جوارحش انزجار دارد.

[1] Performatize

**روش‌شناسی**

این مقاله جستاری است بر بالقوگی تن‌آوری[۲] و تن‌آوری بالقوّه[۳] از منظرگاه اندیشه‌ی سیاسی جورجو آگامبن در باب بدن و زندگی ماسوای فرمایشات نظام قدرت و زیست-سیاست.[۴] بدنی که به جولانگاه ساختار و نشانه‌های قدرت تبدیل شده است، باید از نو پایه-گذاری و تجربه شود. از دید آگامبن، یک ساحت برای طی این طریق محتمل است: «ژست»[۵] به مثابه‌ی اسباب بی‌هدف. ژست «نمایشی است از روند آشکارسازی اسباب همان گونه که هستند، از اسباب-بودن-انسان و افقی تازه برای اخلاق» (Agamben, *Means* 13). آگامبن از فقدان همیشگی ژست در جامعه‌ی بورژوای غرب در اواخر قرن نوزدهم خبر می‌دهد و سیاهه‌ای از مطالعاتی که در این زمینه انجام شده گردآوری می‌کند. کتاب ***تئوری راه رفتن*** (۱۸۳۳) بالزاک که اسلوب راه رفتن بورژوا را بررسی می‌کند؛ کتاب ***بررسی فیزیولوژیک راه رفتن*** (۱۸۸۶) ژیل دو لتورت که جای پای بیماران را کنکاش می‌کند؛ ادوارد میبریج که در همان سال با استفاده از بیست دوربین، حرکات «مردی در حال دویدن با تفنگ» یا «زنی که راه می‌رود و کوزه‌ای را برمی‌دارد»، و سرانجام، اولیور ساکس که در سال (۱۹۷۱) راه رفتن نیویورکی‌ها را مطالعه کرد. تمامی این پژوهشها بر این حقیقت گواه است که «در طول زمان، انقباض‌های غیرعادی عضلات و ناهماهنگی ماهیچه‌ها به شکل طبیعی درآمده و مردم کنترل بر ژست‌هایشان را از دست داده‌اند و دیوانه‌وار راه می‌روند و با بدنشان حالت درمی‌آورند» (Agamben, *Infancy* 135-6). ژست‌ها آرام آرام و زیرجلدی در دامان نظام قدرت افتاده، ابزاری برای احقاق اهدافش شده و در یک کلام، از دست رفته‌اند.

نبود ژست به دلیل «قدرت‌های ناپیدا»، آن را به دلواپسی و دغدغه‌ای در دل جوامعی که از دستش داده‌اند تبدیل می‌کند. به قول آگامبن، «برای مردمی که هر آنچه طبیعی است از دست می‌دهند، هر ژستی، هدف می‌شود» (*Infancy* 151). عکس‌برداری از ژست که بدان اشاره شد، سعی داشت تا حرکات کارگران، سربازان و ورزشکاران را برای نیل حدّ اعلای کارآیی و کارآمدی اصلاح کند. به نقل از آگامبن، اوایل قرن بیستم، شاهد دگردیسی عظیمی در ژست از مفهومی درونی و فردی به «محاسبات پزشکی، قضایی و

[2] Potentiality of Embodiment
[3] Embodiment of Potentiality
[4] Biopolitics
[5] Gesture

صنعتی» (Levitt 198) مدرنیته بود. به تصویر تبدیل کردن ژست یکی از روش‌های تحلیلی بود که آن را هر چه بیشتر از فرد منفصل می‌کرد و در حبابی از گفتمان علمی محصور می‌کرد. در هنر، با «رمان‌های مارسل پروست، اشعار ریلکه، و سینمای صامت، انسان برای آخرین بار تلاش کرد تا آن چه از بین انگشتانش می‌لغزید نگاه دارد» (Agamben, *Infancy* 138).

برای آگامبن، ژست اسبابی است برای متلاشی کردن«ثبات اسطوره‌ای تصویر»، بدین مفهوم که، ایستایی هر تصویر (مثلاً مونا لیزا) باید به تکّه‌ها و اجزای یک ژست و یا یک حرکت تقسیم شود. ژست، ثبوت فلج‌کننده‌ی تصویر را به مثابه‌ی «مجسمه‌ای که شروع به راه رفتن می‌کند» (Agamben, *Means* 60) می‌شکند. چنین سینماتیزه کردن تصویر و تسلیم آن به «اخلاق و سیاست» و نه «زیبایی‌شناسی»، نوعی رهگیری ژست در گستره‌ی فراخ فعل و نه به فعل درآوردن است» (Agamben, Infancy 139-40).

از این رو، ژست «تولید» و یا «اجرا» نیست، بلکه، «عهده‌دار شدن» و «حمایت کردن» است و از دید آگامبن، در پهنای فعل سیاسی قرار می‌گیرد. اسباب بی‌هدف، ستون استوار سیاست در حال ظهور است که سببیّت و نه کیفیّت بیینگ را نشانه می‌رود. بنابراین، ژست، عمل نمی‌کند، ارجاع ندارد و کارکردپذیر نیست و مایگی‌اش را در سکوت هویدا می‌سازد. جهت و مقصد، زمینه و کارکرد از ژست زدوده شده‌اند و آن چه باقی می‌ماند، تنها موقعیت است. «موقعیت‌گرایی»[۶] مفهومی است که آگامبن از گی دبورد[۷] وام می‌گیرد و منزلگاه ژست می‌کند. موقعیت، نهایت «خودواسازی» هنر است که در آن هنر و زندگی تمییزناپذیر از یکدیگر می‌شوند و به کنشی به حقّ سیاسی تبدیل می‌شوند. موقعیّت‌گراها در مقابله با انحطاط زندگی و تجربه در نظام‌های سرمایه‌داری، به منزّه کردن ادارک از هرگونه هویّت‌پنداری و هویّت‌سازی قائلند. ساقط کردن هدف و عمل‌گرایی از پیکره‌ی زندگی، بستری مناسب برای شکوفایی ژست و در نتیجه، نوسازی تجربه فراهم می‌آورد. انسان «اسبابی» با بالقوگی بی‌حدّوحصر است. مصداق چنین سببیّتی را آگامبن در سینمای صامت، تبلیغات، الفیه و شلفیه، و نمایش بی‌کلام می‌یابد که در آنها تصاویر به بی‌تصویری ژست می‌مانند. نگاه خیره‌ی بازیگران تبلیغات به دوربین، آگاهی‌شان را از تصویر خود به بیننده می‌رساند. بدین سان، ژست، اخلاقیّات بالقوّه و یا هر آنچه

[6] Situationism
[7] Guy Debord

بیینگ می‌تواند انجام دهد و قرار نیست عملی کند، تجلّی می‌سازد. در سینمای پس از جنگ جهانی دوم، ژست‌هایی مانند «لکنت زبان، لرزش، تشنج، انقباض شدید ماهیچه‌ها، چرخش» (Levitt 197) قاصد ساخت‌هایی جدید برای بدن و اعضایش بودند. تکنیک-هایی مانند مونتاژ، حرکت آهسته، مکس و تکرار، تماشاگران را به سوی تجربه‌ای نوین از اسباب و رسانه و نه پیام و مقصد سوق می-داد.

**تن‌آوری و اسباب بی‌هدف در اجراهای فورمن**

آثار فورمن به غیرسیاسی بودن شهره‌اند. او تئاتر را موطن سیلان ذهن و چگونگی پیدایش ادراک و آگاهی از جهان پیرامون می‌داند. ناگفته نماند چنین نگرش پدیدارشناسانه، صحنه را مولّد و مولود متنیّتی می‌کند که در آن فورمن تلاش می‌کند فوران کنش و واکنش با هستی را بنویسد تا هستی خودش به نگارش درآید. پس تئاتر ابزاری است برای خلق روند دوسویه‌ای که به واسطه‌ی آن فورمن هم هنر می‌آفریند و هم به خودآگاهی و خودسازی می‌رسد. از این رو، برای جرگه‌ی منتقدانش، آثارش بس خودارجاع و درونی‌اند، تا برونی و اجتماعی و سیاسی. به همین دلیل است که نقش بدن در اجراهای فورمن، از دید منتقدانش، گام فراتر از تعامل بین سوژه و ابژه برنمی‌دارد و به نظر می‌رسد سبک و سیاق تن‌آوری‌اش، در حدّ و اندازه‌ی گفتمان سیاسی نمی‌گنجد. امّا آیا چنین است؟ آیا جوهر سیاسی بودن، تنها به عریان کردن تن و جنسیّت (مانند آنچه در رقص پسامدرن، هنر برهنگی و رادیکالیسم جنسیّتی ظهور می‌کند) بستگی دارد؟ در پاسخ باید گفت، فورمن بدن را «نه به عنوان متنی اعلاء (مصداق بارزش در هنر دهه‌ی شصت)، بلکه، متنی که نیازمند خوانش متفاوت تماشاگران است می‌بیند» (Topefer 78). او بدن را از انگیزش‌ها و محرّک‌های اجتماعی و فرهنگی‌اش منفک می‌کند و به تن‌آوری دست می‌یازد که لحظه به لحظه در حال شکل‌گیری است. پس تجربه‌ی صیروریت، در افق جدید قوام یافتن دمادم بدن حادث می‌شود. تجربه‌ی تن‌آوری بر صحنه‌ی فورمن، اگر از منظر تفکّر آگامبن در باب ژست و فرم نگریسته شود، می‌تواند سیاسی و تغییرطلب باشد، چراکه مقصود از سیاست همان تحوّل در ادراک از مناسبات دنیای پیرامون است.

ادراک گسلنده و ناپایدار از بدن، «دیالکتیکی از آفرینش و فرسایش» (Marranca and Dasgupta 12) بر تن می‌نشاند که تجربه-ی تنانگی را از قالب‌ها و مسیل‌های ادراکی تحمیلی مصون می‌دارد.

در نمایش ***ماریا دل باسکو***[8] (۲۰۰۲) ژست را می‌توان در تشریح و شکاف بدن به مثابه‌ی جولانگاه قدرت بازیافت. این نمایش در زمره‌ی «اُپراهای صدای»[9] فورمن قرار می‌گیرد که در آن بازیگران، این جا بالرین‌ها، صامتند و در واکنش و یا تلاقی و یا انفعال به انواع صداهایی که از بلندگوها شنیده می‌شود، حرکت و فضاسازی می‌کنند. بدین ترتیب، فورمن تلاش می‌کند بین صدا و تن فاصله ایجاد کند و قدمی به ژست نزدیکتر می‌شود. فورمن تن و اجزایش را تکه تکه می‌کند، صدا را از بدن جدا می‌کند و بدین سان، تصویر منسجم از پیکری کارکُن و هدفمند را درهم می‌شکند. صداهای برخاسته از بلندگوها (ضبط شده، بم، گنگ)، مونولوگ در سنّت پسامدرن را (به جای دیالوگ) به بازتاب صدایی آزاردهنده و از دوردست برآمده تبدیل می‌کند. چنین شکاف در تن، رقاصه‌ها را از دستیابی به هویّت و منی واحد باز می‌دارد، تا حدّی که آنها به عروسک بیشتر می‌مانند تا به انسان. نمایش و حرکاتشان در پرتو ژست آگامبن، از فرمول‌های رفتاری و حرکتی رایج و دیکته شده رهایی می‌یابد. سکوت بالرین‌ها و نمود فیزیکی محضشان روی صحنه، در کنار صداهای بدون بدن، ساختی از بدن را نشانه می‌رود که در آن دو پدیده‌ی موازی روی می‌دهند: صدای بی‌تن و تن بی‌صدا. فورمن «نقص گفتاری لاعلاجی» (Agamben, *Means* 60) را به اجرا درمی‌آورد که از آن به عنوان رهایی بیینگ از غایت و مقصد یاد کرد. تن‌آوری همراه با سکوت رقاصه‌ها، «پراکسیس»[10] (کنشی که خود غایت خویش است) و «پواسیس»[11] (محصولی که به سمت هدفی ویژه حرکت می‌کند) را پس می‌راند و در عوض، به سببیّت ژست روی می‌آورد که «تجربه‌ای خاموش در دل زبان، فرمی از بی‌کلامی در بطن زبان است» (Morgan 302). از این رو، ژست رقاصه‌ها حرفی برای گفتن ندارد و بدن را در پهنه‌ی بی-کران ناگفتنی‌ها رها می‌سازد. بدن رقاصه‌ها، بالقوگی را به نمایش می‌گذارد که «کار» انجام نمی‌دهد، بلکه در بلغمه‌ی صداها و حرکات نامتجانس و متناقض شناور می‌شود.

---

[8] *Maria del Bosco*
[9] Sound Opera
[10] Praxis
[11] Poeisis

یکی از بارزترین مصداق‌های ژست را می‌توان زمانی یافت که ماریا دل باسکو، عروسکی را روی بشقاب بزرگی می‌بیند. دو رقاصه‌ی دیگر، با استفاده از یک گیره‌ی بزرگ، آن را روی ماکت هواپیمای طلایی که از سقف آویزان است، قرار می‌دهند. سپس، تعدادی از بازیگران در کسوت آشغال جمع‌کن و با کلاه سفید کوکلاکس‌کلان‌ها، به «بچه-هواپیما» (Foreman, *Bad Boy* 106) تعظیم می‌کنند. چنین فعالیتی بر روی صحنه، ژست آگامبنی است که در آن ایماژها، موقعیّت‌ها و حرکات گوناگون و ناهمگون، ساخت‌های عجیب و نامأنوسی را برای تن خلق می‌کنند که هرگز در نظام بایدهای ادراکی برای تجربه‌ی تن‌آوری نمی‌گنجند. فورمن بدن بازیگرانش را وادار می‌کند تا با اسبابی از صحنه که خلاقّانه در کنار هم چیده شده‌اند در تعامل باشند. با این روش، بدن به هیچ وجه ردای حرکات معنادار را نمی‌پوشد و تن‌آوری در لایه‌لایه‌های ساخت‌های متنوّع جای می‌گیرد. بنابراین، تعامل بدن ماریا دل باسکوی رقّاص که هرگز روی صحنه چیزی به عنوان رقص از خود بروز نمی‌دهد، با عروسک، هواپیما و آشغال جمع‌کن‌ها، غیرقابل رمزگشایی بر اساس رمزگان حرکتی و رفتاری رایج است.

در ***رفتار بد***[12] (۲۰۰۰)، ژست را باید در دست‌اندازی‌های کارگردان بر بدن بازیگران جستجو کرد. فورمن در یادداشت‌هایش برای این اجرای بخصوص، پرده از ترفندی عجیب برای کارگردانی این نمایش می‌نویسد: «از صوفی هاویلند (برنامه‌ریز نمایش‌هایم) خواستم این اجرا را با من مشترکاً بنویسد و کارگردانی کند. قرار شد ما هر دو متن‌هایی کوتاه و مستقل درباره‌ی تم عشق یک‌طرفه بنویسیم، البته بدون اینکه بدانیم دیگری چه می‌نویسد. زمانی که حجم قابل توجهی از یادداشت‌ها جمع شد، همه را کنار هم گذاشتیم و از بینشان انتخاب کردیم. سه ساعت برای هر جلسه‌ی تمرین اختصاص دادیم. وقتی سه ساعت من به پایان می‌رسید، صوفی سه ساعتش را شروع می‌کرد و ادامه متن را کارگردانی می‌کرد. در دور دوم تمرین، من قسمت‌هایی از متن را که صوفی هدایت کرده بود، کارگردانی کردم و صوفی قطعه‌های من را. تمام نمایش به این روش تمرین و بعد اجرا شد» (Foreman, *Bad Boy* 125). نتیجه (که یکی از ده نمایش برتر همان سال شناخته شده) کولاژی از ردّپای کارگردانی‌های متفاوت و گاهی متناقض بر بدن بازیگران بود. با این روش، فورمن نه تنها برتری متن و بازیگر، بلکه نقش کارگردان را نیز در عرصه‌ی هنرش به باد انتقاد می‌گیرد. بسیاری از

[12] *Bad Behavior*

منتقدان تئاتر، او را کارگردانی خودکامه قلمداد کرده بودند، آن هم در شرایطی که سایر همرزمانش در جبهه‌ی تئاتر تجربی آمریکا، عرصه را به نفع بازیگر و بداهه تسلیم کرده بودند. امّا در این اجرا، فورمنِ کارگردان، دیکتاتوری‌اش را ساقط می‌کند. دوگانگی اسلوب کارگردانی، بدن بازیگران را در معرض هسته‌های ادراکی متغیّر (فورمن و هاویلند) قرار می‌دهد. فورمن به کدهای بازتن‌آوری که از ذهنش ساطع می‌شود، بسنده نمی‌کند و به عمد تلاش می‌کند تا با معرض قرار دادن بدن بازیگرانش به منبع دیگری از قدرت، تسلّط خود را بر صحنه‌اش را هر چه بیشتر کم‌رنگ کند.

از این رو، بازیگران با نامهای اصلی‌شان بر صحنه حاضر می‌شوند و مانند گلّه‌ای از حیوانات، گوشه‌ای کز می‌کنند. اجرا، بیشتری به رقصی می‌ماند، بدون جزئیات و ریزه‌کاری‌های صحنه‌نگاری که از فورمن انتظار می‌رود. بدن بازیگران قرار نیست از یکدیگر تمییز داده شود و صحنه به نسبت تهی می‌نماید. بازیگران بی‌آنکه به جامه‌ی خاص و نشانه‌داری ملبّس باشند، یادداشت‌های پراکنده و ناهمگون فورمن و هاویلند را تکرار می‌کنند، در حالی که توده‌ی بدن‌های به‌هم چسبیده‌شان را روی صحنه جابه‌جا می‌کنند. پس، ژست، منبعث از بدنی نیست که «قدرت آن را برای پیش‌انگاری خود به خدمت می‌گیرد و هرگز به مقدّس شمارده شدن در گفتمان علم و بیولوژی سر خم نمی‌کند» (Agamben, *Means* 114-15)، بلکه از بدنی نشأت می‌گیرد که تسلّط گفتمان کمال‌طلب قدرت را به چالش می‌کشد. به همین دلیل، جنسیّت بازیگران در این بازی ژست رنگ می‌بازد و عشق به «توانایی جذب و حفظ هزاران بدن در درون بدن» (Foreman, *Bad Boy* 143) تبدیل می‌شود، توانایی که عشق را در بدن‌های چندتکّه که در فضای خالی صحنه محو می‌شوند، جستجو می‌کند. فورمن بدن مطلوب و بدن در طلب را به شکل توده‌ای بی‌شکل ترسیم می‌کند که تنها باید به «شدّت بلزرد» (Foreman, *Bad Boy* 148)و بس. روی این صحنه‌ی عریان، بدن بازیگران و ذهن تماشاگران این فرصت را می‌یابد تا این توده‌ی بی‌حالت را با انواع فرم‌هایی که هنوز به دست گفتمان قدرت نیفتاده، شکل بدهد.

در نمایش ***فیلم بد است: رادیو خوب است***[13] (۱۹۸۷)، فورمن تلاش می‌کند «تئاتری درباره‌ی روند اندیشیدن به رسانه» (Munk 144) عرضه کند. مسأله‌ی رسانه در دنیای فورمن دو وجه دارد: «او هنرمند مدرنیستی است که هنوز به تئاتر به مثابه‌ی یک رسانه اعتقاد دارد، امّا با توجه به فضای رسانه‌ای متنوّع، خوب می‌داند که رسانه‌ای قابل تکیه، اعم از رادیو، فیلم، تلویزیون و یا تئاتر وجود ندارد» (Harries, "Zomboid" 674). در این نمایش که دیالکتیکی بین تصویر و صدا، «اکو و نارسیس، یا همان دو ساختار بیان» (Munk 91) است، بازیگران سعی می‌کنند رابطه‌ای شنیداری با جهان پیرامونشان برقرار کنند. فورمن بر این باور است تصویر، بدن را به استثمار خود کشیده و باید همیشگی بودن تصویر جای خود را به گذری بودن صدا بدهد.

فورمن برای اثبات این دیدگاه، این بار بدن خود را دستخوش ترفندهای تن‌آوری قرار می‌دهد. فیلمی با ***عنوان ریک رادیو در بهشت و ریچارد رادیو در جهنم*** که فورمن بازیگر اصلی‌اش است، روی صفحه‌ای بزرگ در صحنه به نمایش درمی‌آید. او در «اتاقی با کاشی‌های سفید، گوشی بر گوش دارد (گویی در حال پخش برنامه‌ی رادیویی است) و به دوربین نگاه می‌کند و می‌گوید: «ریک رادیو در برنامه‌ی زنده است. ریچارد رادیو اهمیت نمی‌ده، ریچارد رادیو تا ده می‌شمره. در حالی که ریک رادیو دوباره شروع می‌کنه» (Foreman, *Unbalancing Acts* 170). فورمن در فیلمی درباره‌ی فورمن حضور یافته است: حضورش روی صحنه نه در دوگانگی صدا و تصویر، بلکه در بدنی که در پی ساخته‌گی بودنش است، چندپاره می‌شود. نمای نزدیک از چهره فورمن، قدرتش را به عنوان کارگردان و بازیگر زیر سوال می‌برد، چراکه او در دنیای فانتزی تئاتر در دل دنیای فانتزی دوربین غرق می‌شود. فورمن-در-فیلم تمامیّت بدنش را به چهره‌اش تسلیم می‌کند و کل روند تن‌آوری را به چالش می‌کشد و مسأله‌ی تن‌آوری متمرکز در فرهنگ تصویری جوامع معاصر را زیر ذره‌بین می‌برد. بدن تقلیل یافته‌ی فورمن به صورت که توسط فرد دیگری کارگردانی می‌شود (در حالی که فورمن کارگردان نمایش است) بر تن‌آوری متمرکز و زوم‌شده خط بطلان می‌کشد. نمای نزدیک چهره‌ی فورمن، نوعی بی‌چهرگی است که هویّتی به نام چهره عرضه می‌دارد. به بیان بهتر، چهره نشانه‌ای تهی است که جامعه به عنوان ابزار شناخت و اجتماعی شدن از آن بهره می‌برد. چهره در نمای نزدیک، غیرانسان در انسان است: «ناانسان در انسان: این همان چهره است که بالذّات نوعی نمای نزدیک

[13] *Film Is Evil: Radio Is Good*

است با سطوح سفیدش، حفره‌های سیاهش، تهی بودنش» (Burns 712). چنین رویکردی نسبت به چهره همان ژست آگامبنی را تداعی می‌کند. با این که دوربین در صورت فورمن زوم می‌کند، او صورتش را پشت دستانش پنهان می‌کند، چراکه فورمنِ کارگردان و نویسنده محکوم به محو شدن از کلمات و بدنش است. به همین دلیل، ناگهانی از پیش چشم لنز دوربین ناپدید می‌شود.

می‌توان چنین استنباط کرد که فورمن در این اثر «ادارکش را در فضای تکنولوژی درهم می‌آمیزد» (Birringer *Theatre, Theory, Postmodernism*, 116): «فضای تئاتر آماده است تا قرن بیستم را با فضاسازی‌های فراواقعی و تکنولوژیک پشت سر بگذارد» (Birringer, "Postmodern Performance and Technology" 228). نمایش فیلم فورمن داخل صحنه‌ی ایستگاه رادیو هر دو تجربه‌ی دیداری و شنیداری را به ژست‌هایی بدون هدف تبدیل می‌سازد. دوربین از اعضای بدن فورمن تصاویری بسیار دور، بسیار نزدیک، تیره و تار می‌گیرد تا آن جا که از بدن واحد دیگر اثری باقی نمی‌ماند. این است عاقبت اتکاء بیش از اندازه به تصویر و خیال خام واقعیت ایماژ. برای همین صدای فورمن از بلندگوها شنیده می‌شود که: «فیلم شر است چرا که به دنیایی که دیگر نباید باشد، زرق و برق می‌دهد» (Foreman, *Unbalancing Acts* 184).

در این راستا، مفهوم «حضور بازیگر» در تئاتر پسامدرن می‌تواند تن‌آوری فورمن را روشن‌تر سازد. فیلیپ آسلندر[۱۴]، منتقد برجسته‌ی تئاتر بر این باور است مقاومت برابر حضور کلام‌محور، سیاسی‌ترین کنش در تئاتر تجربی می‌تواند باشد:

> در تئاتر، حضور ماتریس قدرت است؛ تئاتر پسامدرن باید تبانی قدرت و حضور را نشان دهد و از سوی دیگر با امتناع از خلق «دیگری»، با این حضور به مبارزه بایستد. نظریه و تئاتر برشت طلایه‌دار این روشند. امّا فرمول برشت مبنی بر فاصله بین بازیگر و شخصیت در اجرا، بر سنّت حضور تکیه دارد تا حدّی که بازیگر به عنوان قاضیِ شخصیت، باید به حضور مزیّن باشد تا قضاوتش بر شخصیت سنگینی کند و برتری یابد. (۶۳)

گرچه آثار فورمن هرگز بر تک محور بدن نمی‌چرخند (مانند آثار «گروه ووستر»)، ولی بدن همواره در ظرف تکنولوژی گنجانده می‌شود. معماری تکنولوژیک بدن، صدای همه‌جا حاضر و بدن یکپارچه را درهم می‌شکند و تئاتر را عرصه‌ی آزمودن حدود فضا، تن‌آوری و ادراک رها می‌کند.

[14] Philip Auslander

در انتها باید تأکید کرد تئاتر فورمن از فضای تکنولوژی سینما نیز بهره می‌برد. بابک ابراهیمیان در کتاب ***تئاتر سینماتیک*** (۲۰۰۴)، آثار فورمن و رابرت ویلسون را در زمره‌ی این نوع از هنر نمایشی قرار می‌دهد که در آن ترفندهایی چون مونتاژ و فاصله-گذاری به کار می‌رود. امّا آنچه برای ابراهیمیان حائز اهمیّت است به «نمایش گذاردن چیزی هر چیز به مثابه‌ی یک واقعه است» (68) که بر روی صحنه حادث می‌شود. فورمن همچنین «مونتاژ جاذب‌ها»[15] و یا همان تابلوهای ایستای تصویری و «مونتاژ عمودی» یا ترکیب صداها و تصاویر از پیش ضبط شده را به کار می‌بنند. پس می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که بدن روی صحنه‌ی فورمن سینماتیک می‌شود، فقط و فقط برای بودن و ماندن در تصویر و نه بیش. بدن فورمنی در جستجوی چگونگی پیدایشش در لحظات تکرار و مکث و حدف است، بدنی بی‌هدف که از سیطره‌ی نگاه ابزاری و کارکردی به انسان رهایی می‌جوید.

**نتیجه‌گیری**

ژست مفرّی است که فورمن در مقابله با بدن به تاراج‌رفته توسط قدرت عرضه می‌کند. فورمن در اجراهایش، گستره‌ی رنگارنگ و وسوسه‌انگیز رفتارها، فرم‌ها، در یک کلام، هویّت تن را ورطه‌ای مهلک نشان می‌دهد و از آن گریزان است. ژست بازیگران فورمن، بدن و صُورش را فرای هنجارها و استانداردهای رفتاری و حرکتی می‌بیند و از هستی‌شناسی نوپایی مژده می‌دهد که در آن اشکال تن‌آوری در یگدیگر می‌آمیزند و بدن در را خلسه‌ی از بی‌فرمی رها می‌کنند. چنین تجربه‌ی تن‌آوری، برائت از ویژگی‌ها و صفاتی، مانند شهروند و سفیدپوست است که هویّت را رقم می‌زنند؛ نوعی ستیز با تمایزها و تبعیض‌های نظام حاکم. اگر قدرت بدن را به اشکال و گونه‌های اجتماعی متنوّع و گیرا مزّین می‌کند، قول مراقبت و تیمار می‌دهد، ژست، نمایی از تن‌آوری را پیش چشم می‌گذارد که در آن پیکر انسان به دسته‌بندی‌ها و هنجارهای فرهنگی و رفتاری پشت می‌کند.

[15] Montage of Attractions

## Bibliography


Giorgio, Agamben. *Infancy and History: The Destruction of Experience*. Trans. Liz Heron. London: Verso, 1993. Print.

---. *Means without End: Notes on Politics*. Trans. Vincenzo Binetti, and Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. PDF file.

Auslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge, 1997

Birringer, Johannes. "Postmodern Performance and Technology." *Performing Arts Journal* 9.2/3 (1985): *10th Anniversary Issue: The American Theatre Condition*, 221-233. *Jstor*. Web. 10 March 2013. PDF file.

---. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Indiana: Indiana University Press, 1993. PDF file.

Burns, Gerald L. "Becoming-Animal (Some Simple Ways)." *New Literary History* 38.4, *On Change and Exchange in Literary Studies* (2007): 703-720. *Jstor*. Web. 10 March 2013. PDF file.

Ebrahimian, Babak A. *The Cinematic Theater*. Lanham: Scarecrow Press, 2004. PDF File.

Foreman, Richard. *Bad Boy Nietzsche and Other Plays*. New York: Theater Communications Group, 2007. Print.

---. *Unbalancing Acts: Foundations for a Theater*. New York: Theater Communications Group, 1993. Print.

Harries, Martin. Rev. of *Zomboid*, by Richard Foreman. *Theatre Journal* 58.4 (December, 2006): 673-676. *Sage*. Web. 20 April 2013. *Project Muse*. Web. 10 March 2013. PDF file.

Hunka, George. "Access to the Body: The Theatre of Revelation in Beckett, Foreman, and Barker." *Hyperion* 5.1 (2010): 17-27. Web. 15 June 2014. PDF file.

Levitt, Deborah. "Notes on Media and Biopolitics: Notes on Gesture." *The Work of Giorgio Agamben: Law, Literature, Life*. Eds. Justin Clemens, Nicholas Heron, and Alex Murray. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. 193-211. PDF file.

Marranca, Bonnie and Gautam Dasgupta. "Bodies of Action, Bodies of Thought: Performance and Its Critics." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 21.1 (1999): 11-23. *Jstor*. Web. 10 March 2013. PDF file.

Morgan, Alastair. " 'A Figure of Annihilated Human Existence': Agamben and Adorno on Gesture." *Law Critique* 20 (2009): 299-307. *Springer*. Web. 10 March 2013. PDF file.

Munk, Erika. "Film Is Ego: Radio Is God – Richard Foreman and the Arts of Control." *The Drama Review: TDR* 31.4 (1987): 143-148. *Jstor*. Web. 10 March 2013. PDF file.

Toepfer, Karl. "Nudity and Textuality in Postmodern Performance." *Performing Arts Journal* 18.3 (1996): 76-91. *Jstor*. Web. 10 March 2013. PDF file.