مقدمه:

رابـرت ویلسـون[1]، کارگردان تئاتـر، معمار، نقاش، مجسمه‌ساز، طراح نور و طراح صدا است که می‌توان او را یکی از مهم‌ترین کارگردان‌های تئاتـر معاصر بخصوص تئاتـر آوانگارد قلمداد کرد. او بسیاری از ارکان تئاتر قانون‌مند غربی را زیر سؤال برد. همان طور که می‌دانیم تئاتر آوانگارد، تئاتری اسـت هنجارشکن، بدون مرز و بی‌رحـم. هـم با خود و هم بـا جامعه‌ای که مخاطبش اسـت. اما نکته‌ای که ما را به سمت ویلسـون جذب می‌کند، بازگشت ویلسون به سالن کلاسیک تئاتر و قاب صحنه است و تلاش در جهت به وجود آوردن اپرایی باشـکوه اما با قواعدی که خود او معین کرده اسـت. از اواخر دهه شـصت میلادی تاکنون منتقدان عناوین مختلفی بـر آثار وی نهاده‌اند. امـا به باور من برای شناخت عمیق‌تر از ویلسون و خصوصیت بدیع آثار وی باید به خود وی مراجعه کرد؛ به زندگی، علایق، دغدغه‌ها و تمام مسـائلی که وی را به تئاتر کشـانده و حـال امروزه ما را با آثارش متحیر می‌کند.

مفهوم اجرا

فاتح فرومند

در این نوشته تلاش شده تا مفهوم اجرا در آثار او بررسی شود تا بتوان رویکـرد وی به مقوله اجرا را فهمید و چگونگی اسـتفاده وی از عناصر مختلف بیان هنری در جهت رسـیدن به رویکرد شـخصی ویلسون به اجرا را بررسی کنیم. در این جهت سعی نگارنده بر جمع‌آوری مطالب از منابعی بوده که به طور مسـتقیم از زبان خود ویلسون بیان شده باشند. بیشـتر مطالب در این مقاله از کتابی جامع درباره ویلسـون و کارهایش گرفته شده است[۲].

در آغاز مختصری از زندگی‌نامه وی را توضیح و سپس درباره تاسیس مدرسـه برد هافمان شـرح می‌دهیم و در فصل سوم رویکرد ویلسون به مفهوم اجرا را با شـرح ابزار بیانی همچون اجرا، نور، کلام و غیره در آثار او و تاثیرهـای مختلف بر شـکل‌گیری رویکردش به اجرا را شـرح داده و در پایـان یـک نمونه از اجراهای وی به نام *نگاه مردکر*[۳] که از کارهای اولیه اوست و جهت ویلسون را در تئاتر آوانگارد مشخص کرد را توضیح می‌دهیم.

زندگی‌نامه:

رابرت ویلسون، متولد ۱۹۴۱ در شهر واکوی تگزاس است. او در همان دوران کودکی به نقاشـی و طراحی علاقه‌ای فراوان داشـت اما به دلیل لکنـت زبان، به تنهایـی روی می‌آورد. در عالم خـود رویاهای کودکی را بـه صورت اشـکال و رنگ‌ها روی کاغذ مـی‌آورد. لکنت زبان وی در سـن هفده‌سـالگی با کمک خانم برد هافمان[۴] که مربی رقص کودکان اسـتثنایی بود، برطرف شد. در سال ۱۹۶۲ رشـته امور بازرگانی را که بـه خاطر رضایت پدرش انتخاب کرده بـوده نیمه‌کاره رها می‌کند و به نیویورک می‌رود. در سـال ۱۹۶۶ در رشـته معماری داخلی از مؤسسه *پرات* فارغ‌التحصیل می‌شود. او در زمینه نقاشی و معماری نیز دوره‌هایی را طی کرد. هم‌زمان در مراکز و مدارس مختلف کودکان اسـتثنایی به عنـوان مربی هنر فعالیت کرده و در تولیـد تئاتر کودکان نیز همکاری می‌کرد. در سـال ۱۹۷۰ مدرسه آزاد برد هافمان را با تمرکز بر رهایی و خلاقیت جمعی تأسـیس کرد که در آن همه از هر قشری می‌توانستند شـرکت کنند. او در این دوره، پسـر بچه سیاهپوسـت کر و لالی به نام ریمونـد اندروز[۵] را بـه فرزند خواندگی قبول می‌کند و به شـدت تحت تأثیـر طراحی‌ها و همچنیـن نوع رفتار وی قرار می‌گیـرد که منجر به شـکل‌گیری اجرای نگاه مرد کر می‌شود. این اجرا در فرانسه با استقبال کسانی همچون لویی آراگون[۶] و سوزان سونتاگ[۷] روبه‌رو شد. ویلسون در برخی جشنواره‌های جهانی همچون نانسی و آوینیون فرانسه و المپیای رم بسـیار مورد توجه قرار گرفت. او همچنین در راسـتای اهدافش در تئاتـر در زمینه برخورد با مسـئله زمان، اجرایی را در هفت شـبانه‌روز در جشـن هنر شـیراز به نام *کامانتین و گاردنیا*[۸] در سال ۱۹۷۲ ارایه کرد. اما ویلسـون با اجرای *آینشتاین در ساحل*[۹] که با همکاری فیلیپ گلاس[۱۰] صورت گرفت، در سطح جهانی مطرح شد.

هنرمنـدان مختلفی همچـون هاینرمولر[۱۱]، مردیت مونـک[۱۲]، دیوید بایرن[۱۳]، تام ویتس[۱۴] با وی همکاری کرده‌اند. او تا به امروز حدود صد اثر هنری در زمینه فیلم، تئاتر، ویدئو، اپرا، موسـیقی، مجسمه و نقاشی در پرونده کاری خود دارد. حمایت‌های مالی از او بیشتر از جانب کشورهای اروپایی همچون آلمان، انگلیس و فرانسه صورت می‌گرفت تا آمریکا.

مدرسه برد هافمان بردها[۱۵]

رابرت ویلسون در سال ۱۹۷۰ مکانی را در مرکز شهر نیویورک اجاره کرد. هدف این مدرسـه خلاقیت و رهایی جمعی بود. روزبه‌روز افراد بیشتری به این مدرسه جذب می‌شدند. ابتدا هفته‌ای یک شب (پنج‌شنبه شب‌ها) بود که چندین سـاعت در به روی عموم باز می‌شد و همه می‌توانستند وارد شـوند و برای ساعت‌های طولانی با موسیقی‌های گوناگون برقصند. همه از هر قشـری می‌آمدنـد و در کنار هم به خلاقیـت می‌پرداختند. ویلسون می‌گوید: «این مدرسه راهی بود برای تغییر دادن خود به وسیله در کنـار هم بودن در یک مـکان آزاد»[۱۶]. کارگاه‌های مختلفی در زمینه حرکت نیز برگزار می‌شد. او با تأسیس این مدرسه افراد علاقه‌مند را پیدا کرد. «آن‌ها در آنجا نه‌تنها خود را وقف حیات تئاتری ویلسون می‌کردند در عوض خود چیزی عمیقاً شـخصی و از نظر روانی خرسـندکننده به دست می‌آورند».[۱۷]

ادامه فعالیت‌ها در این مدرسه منجر به تولید اجراهای مختلفی شد که ابتدا در امریکا و سپس در اروپا، توانست خود را معرفی کند.

مفهوم اجرا از نگاه رابرت ویلسون

مسئله‌ای که ویلسون را از هم‌عصرانش متمایز می‌کند این است که او

هیچ وقت ایده‌هایش را در قالب مانیفست و یا تئوری بیان نکرد. علت این امر شاید این باشد که ویلسون از زمینه‌ای غیر تئاتری یعنی هنرهای تجسمی، خصوصاً معماری وارد هنر اجرایی تئاتر شد. او خود می‌گوید: «در شهری که من بزرگ شدم تئاتر وجود نداشت و هنگامی هم که به نیویورک رفتم علاقه‌ای به تئاتر نداشتم زیرا این نوع تئاتر (تئاتر غربی) را همچون دروس دبیرستان می‌دانستم؛ همه در حال سخنرانی بودند و می‌خواستند امری را بر تماشاگران وارد کنند.»[۱۸]

به همین سبب ویلسون کلام را از مرکزیت تئاتر خارج کرد. در آثار او اغلب، متن نمایشی غایب است و اجرا حول محور بدن اجراگران در فضا شکل می‌گیرد؛ اجراگران همچون مجسمه‌هایی سیار در فضا قرار می‌گیرند. ترکیب‌بندی صدا، رنگ، نور و اجراگران به صورتی است که معنایی جز حضور قابل لمسشان ندارند.

کارهای وی بدون داستان، بدون شخصیت‌پردازی و بدون دیالوگ است. در صحنه او تنها حرکت، آهنگ، خطوط، گوشه‌ها، ته رنگ‌ها و سایه‌روشن‌ها را می‌بینیم و می‌شنویم. پرده‌ها و نورها در جریان زمان در حال تغییر و حرکت هستند.

ویلسون در جواب این پرسش که چرا آثارش خالی از ادبیات هستند، چنین جواب می‌دهد: «نه برعکس، من به ادبیات علاقه دارم اما مسئله‌ای که با آن مخالفم این است که نباید اثر نمایشی را چنان بخوانیم که گویی آنچه نویسنده گفته است را پیدا کرده‌ایم. من باور ندارم حتی خود شکسپیر هم هملت را فهمیده باشد. هنگامی که کسی بگوید من فلان متن را فهمیده‌ام پس آن، متن دیگر تمام شده است. چنان‌که اکثر بازیگران با این نگرش، روی صحنه متن را اجرا می‌کنند، گویی که همه چیز را می‌دانند. برعکس، من به بازیگرانم می‌گویم طوری وارد صحنه شوید که گویی هیچ چیز نمی‌دانید و همه چیز برایتان تازگی دارد. ما قرار نیست جواب‌هایی در اختیار تماشاگران قرار دهیم. ما پرسش را مطرح می‌کنیم در نتیجه متن خودش را برای ما باز نگه می‌دارد و با انجام این امر با تماشاگر وارد دیالوگ می‌شویم.»[۱۹] در واقع اجراگران با هر ابزاری که بخواهند می‌توانند با متن وارد گفت‌وگو شوند. در نتیجه روایت کلامی در آثار وی کنار گذاشته می‌شود. البته حذف عنصر کلام به قبل از ورود وی به تئاتر برمی‌گردد؛ هنگامی که در زمینه هنرهای تجسمی فعالیت می‌کرد، به این نتیجه رسیده بود که تصویر دارای قدرت بیانی بیشتری نسبت به واژه است.

او در *نگاه مردکر* که در سال ۱۹۷۱ اجرا شد، ابتدا از طراحی‌های ریموند اندروز شروع کرد. ویلسون به این نتیجه رسیده بود که ریموند از طریق زبان خودش که زبان اشکال و تصاویر است فکر می‌کند. ویلسون می‌گوید: «به هنگام شروع تمرینات با فرم آغاز می‌کنم. حتی اگر آنچه می‌خواهم را از قبل بدانم با ساختاری تصویری شروع می‌کنم چراکه من مضمون را در فرم می‌فهمم. این فرم‌ها هستند که به من می‌گویند چه کاری را باید انجام دهم.»[۲۰] بنابراین عناصر دیداری از اهمیت بیشتری برخوردارند، چنانچه او آثارش را همچون یک گالری نقاشی می‌داند و از ما می‌خواهد که به تصاویرش گوش دهیم و لذت ببریم.

البته در آثار ویلسون کلمات هم وجود دارند ولی مهم‌تر از نور، فضا و حرکت نیستند. او درباره خانم برد هافمان می‌گوید: «برای رفع لکنت زبانم او به من آموخت که فرایند حرف زدن را کند انجام دهم زیرا ذهن فعال، تصاویری را که بیرون می‌ریزد سریع‌تر از زبان کنترل می‌کند و اینکه بدن سریع‌تر از زبان، عکس‌العمل نشان می‌دهد.»[۲۱] و این نکته آموزشی وی را به کاوش در دو امر زمان و بیان بدن واداشت. به همین سبب او سوال‌هایی در باب ارکان اصلی تئاتر مطرح کرد که این سوال‌ها به دیدگاه شخصی وی در زمینه ارتباط کنش ـ واکنشی برمی‌گردد. اینکه مردم بدون کلام چگونه با هم ارتباط برقرار می‌کنند و اینکه اجراگران چگونه با هم و با تماشاگران ارتباط برقرار می‌کنند. در واقع فعالیت وی با معلولان ذهنی بخصوص ریموند اندروز باعث شد تا در جهت کشف پدیده ارتباط، جهان هنرهای تجسمی و جهان روان درمانی را وارد دنیای اجرا کند که در ادامه به حرکت تراپی رسید که انقلابی در زمینه روان درمانی به وجود آورد.

در حرکت تراپی، شخص بیمار نقاط بیانی بدن را پیدا کرده و این موجب می‌شود که بیمار ابزار بیانی غیر از کلام محدود را پیدا کرده و با دیگران ارتباط برقرار کند و آنچه در ذهنش شکل گرفته را با اشکال و حرکات و حتی اصوات بیان کند. ویلسون می‌گوید: «دغدغه اصلی من شکل‌گیری ارتباط است.»[۲۲] و او با برگزاری کارگاه‌های حرکت با بیماران ناتوان ذهنی و جسمی به قدرت بی‌نظیر هنر اجرا پی برد؛ زیرا تئاتری که بر پایه کلام نباشد، می‌تواند بهترین راه ممکن در جهت شکل‌گیری ارتباط باشد.

یکی از ویژگی‌های بارز آثار ویلسون کندی حرکات و طولانی بودن اجراهای اوست. یکی از دلایل بارز این امر، تأثیر فیلم‌های دن استرن[۲۳] بر اوست. «دن استرن استاد روان‌شناسی دانشگاه کلمبیا، فیلم‌های کوتاهی از مادران و نوزادان مختلف تهیه کرده بود که با دور بسیار کند، آن‌ها را به نمایش می‌گذاشت. نکته مهم در این فیلم‌ها لحظاتی است که نوزاد گریه می‌کند و مادر او را بلند می‌کند در این صحنه مادر طوری عمل بلند کردن نوزاد را انجام می‌دهد که گویی می‌خواهد بچه‌اش را خفه کند و این ترس از مادر و عمل وی در چهره و حرکات نوزاد به وضوح مشاهده می‌شود.»[۲۴]

این فیلم‌ها نیز در مورد زمان و بیان بدن ویلسون را بسیار تحت تأثیر قرار دادند. در این راستا او دست به تجربیات مختلفی زد که همراه با طراحی‌های ریموند اندروز در نهایت به صورت اجرای *نگاه مردکر* درآمد. این اجرا با تمرکز بر روابط مادر و کودک و همچنین ایده‌ای بر اساس مدهآ شکل گرفت. ویلسون می‌گوید: «من به مدهآ علاقه فراوان دارم و فکر می‌کنم مدهآ در همه ما و پدیده فرزندکشی در همه مادران به صورت بالقوه وجود دارد.»[۲۵]

کندی حرکات و دادن زمان طولانی برای آنکه بدن بتواند حضور خود را پیدا کرده و آنچه را در خود دارد بیان کند، به یکی از خصوصیات بارز آثار وی درآمد.

اما در برخورد با مقوله زمان، تحت تأثیر این فیلم‌ها، ویلسون نوعی ساختارشکنی در زمان را در اجراهایش به وجود آورد. تفسیر و تعبیر زمان یکی از ویژگی‌های آثار وی است. او زمان را به صورت زمینه‌ای تصویری درمی‌آورد و به نوعی زمان درونی را در مقابل زمان متوالی روزمره قرار می‌دهد و این هنجارشکنی در زمان از همان ابتدای تمرینات شروع می‌شود؛ او می‌گوید: «به هنگام تمرین نمی‌دانم فلان قطعه چه می‌شود؟ من ساعت‌های متوالی را صرف به وجود آمدن و شکل گرفتن موقعیت‌ها می‌کنم. زیرا اعمال در تئاتر حالتی مداوم دارند به صورتی که حرکتی شاید یک ساعت تکرار شود تا بتواند تأثیر خود را بگذارد. تئاتر چیزی است که ما تجربه می‌کنیم، پس نباید زمان، اعمال را فشرده کند. در واقع توضیح و تفسیر، فهم اعمال ما را سخت می‌کند و ما نیازمند زمانی هستیم تا اتفاقات را آن طور که باید روی دهد، بفهمیم.»[۲۶]

در واقع ویلسون در این زمینه مشارکت تماشاگر را می‌خواهد. ویلسون علاقه‌ای به بیان انگیزه تئاتریش ندارد و ترجیح می‌دهد درباره ساختار کارش صحبت کند تا معناهایی که بر تماشاگران تأثیر گذاشته است. «او تماشاگر را به خلق تجربه‌ای شخصی خارج از قواعد محدود دیالوگ پینگ پونگی تئاتر مرسوم، وامی‌دارد. او با طولانی کردن زمانِ اجرا به تماشاگران این فرصت را می‌دهد که به هر چیزی که خواستند فکر

کنند.»[۲۷]

به همین سبب تماشاگر می‌تواند یکی از عناصر را دریافت کرده و در ذهن خود بپروراند. او به این صورت تماشاگر را به یک رویا دعوت می‌کند. بنابراین او دو زمان فشرده و متوالیِ اجتماع و روزمره و زمان فشرده تئاتر مرسوم را کنار می‌نهد و به قول خودش از زمانی استفاده می‌کند که با آن خورشید طلوع و غروب می‌کند. اما تجربه وی با زمان در *کامانتین و گاردنیا* صورتی بدیع به خود گرفت، چنان‌که خود می‌گوید «من می‌خواستم تئاتری را خلق کنم که تماشاگر در طول شبانه‌روز، هر موقع که شب نتوانست بخوابد یا در طول روز که می‌خواهد یک فنجان قهوه بخورد، بتواند به دیدن آن بیاید. در همین راستا اجرایی که هفت شبانه‌روز به طول انجامید اتفاق افتاد.»[۲۸]

کامانتین و گاردنیا که در جشن هنر شیراز اجرا شد، هر روز دو اجرا از شش صبح تا نُه صبح و بعد از ظهر از شش تا نُه شب ارائه می‌شد. در فواصل بین دو اجرا تماشاگر می‌توانست وارد فضاهایی که توسط گروه اجرایی ساخته شده بود شود و هر کدام را که خواست برای دیدن انتخاب کند.

در واقع ویلسون با ساختارشکنی در زمان نوعی اختلال درگیرایی تماشاگر به وجود می‌آورد. اینکه آیا او در یک رویا سیر می‌کند یا در بیداری؟

چنان‌که بیژن صفاری خاطره خود را از این اجرا در جشن هنر چنین توصیف می‌کند:

«مردی می‌رود، زنی به آرامی حرکت می‌کند، زنی با کندی بیشتری حرکت می‌کند، ساعت شش و نیم صبح، آفتاب خستگی شب را از بدن ما بیرون می‌برد... ما در طول شب بیدار ماندیم و خواب دیدیم.»[۲۹]

کندی حرکات آدم‌ها و نور و اصوات، همه در کلیتی معمارگونه ظاهر می‌شوند. اما این معماری در قاب صحنه نیز تصویری فراواقعی پدید می‌آورد. تصاویر به گونه‌ای ظاهر می‌شوند که گویی شاهد تابلوهای سالوادوردالی و رنه مارگریت هستیم با این تفاوت که خطوط و اشکال با حرکت کندشان زمانمند شده‌اند. ویلسون با کمک دو هنر زمانمند موسیقی و تئاتر همراه با تصاویر فراواقعی ما را به دنیایی عجیب و غریب دعوت می‌کند که شاید تنها در خواب امکان دیدن چنین فضاهایی را داشته باشیم. او در ادامه برخورد با مسئله زمان از یکی از قواعد موسیقی در راستای شکل‌گیری اجراهایش بهره می‌گیرد.

تم و واریاسیون: «او در برخورد با مضامین از این قاعده موسیقیایی استفاده می‌کند. او یک تم را انتخاب کرده و شکل‌های مختلف از تم مورد نظر را اتود می‌کند. به عنوان مثال در *آینشتاین در ساحل* سه تم را مشخص می‌کند و از همه ترکیبات ممکن برای ارائه این سه تم استفاده می‌کند.»[۳۰]

یکی دیگر از عناصری را که در آثار ویلسون نقش کلیدی را ایفا می‌کند نور است، او خود می‌گوید: «نور یکی از کاراکترهایی است که قبل از شروع تمرینات نقش‌اش را طراحی می‌کنم. از همان شروع، کار من به نور وابسته است، اینکه نور چگونه اشیاء را آشکار می‌کند، چگونه نور فضا را خلق می‌کند و چگونه فضا موقعی که نور عوض می‌شود تغییر می‌کند. من با نور نقاشی می‌کنم، می‌سازم و می‌نوازم، نور عصای افسون‌گر است.»[۳۱] و او برای کار با نور، زمان زیادی صرف می‌کند. به گونه‌ای که زمان تمرین با نور در کارهای وی به هشتاد ساعت نیز رسیده است. در واقع او همان قدر که صرف کار با اجراگر می‌کند، با نور نیز تمرین می‌کند. او به نوعی نور را نیز وارد مقوله زمان می‌کند تا بتواند شکل ناب خود را بدست آورد.

تا اینجای مبحث به این نتیجه می‌رسیم که او همه عناصر از اجراگر گرفته تا نور و اصوات و موسیقی و اشیاء را در چالش با زمان قرار می‌دهد. که این امر خود به زبان ویژه آثار ویلسون بدل شد. در واقع او با تغییر در سرعت حرکت، به نسبت اشیاء و آدم‌ها، و غیره با زمان می‌پردازد تا انرژی صحنه‌ای آن‌ها را در دنیای تئاتر کشف کند. در این زمینه او بسیار تحت تأثیر «نظریه نسبیت» آلبرت آینشتاین[۳۲] است. ویلسون به نوعی فرمول E=Mc۲ را به دنیای تئاتر نیز ترجمه می‌کند. یعنی عناصر موجود با توجه به ویژگی خاص خود در صحنه قرار می‌گیرند.

در واقع او این فرمول‌ها را در راستای به وجود آوردن یک زمان منحصربه‌فرد به کار می‌گیرد. زمانی که تماشاگر بدون محدودیت زمان روزمره وارد دنیای تخیلی شود که هنر برای او به وجود آورده است. کار با معلولان و عقب‌مانده‌های ذهنی، شیوه اجرایی وی را شکل داد. او در تجربه کار با ریموند اندروز به این نتیجه رسید که دریافت ریموند از جهان اطرافش با آدم‌های معمول متفاوت است. یعنی کسی که گنگ و ناشنواست با توجه به اختلال در گیرایی‌اش زمان را طور دیگری می‌فهمد به گونه‌ای که رفتار و اعمالش نیز شکلی متفاوت پیدا می‌کند. در واقع «درک اکثریت افراد نسبت به جهان، به واسطه گوش، چشم و دیگر حواس، با واقعیت بیرونی که این حواس آن را درک می‌کنند، منطبق می‌شود. در حالی که ویلسون معتقد است افرادی که مغز آن‌ها آسیب دیده است یا آن‌هایی که معلولیت‌هایی مرتبط با بینایی و شنوایی دارند، دنیا را بر پرده‌ای درونی درک و دریافت می‌کنند، چیزی که عمده افراد هنگام رؤیا دیدن یا تحت تاثیر مواد مخدر، آن را تجربه می‌کنند.»[۳۳] در واقع می‌توان گفت عواملی که بر نگرش ویلسون به فرآیند ارتباط و تاثیر گذاشتند که فیلم‌های دن استرن و آموزه‌های حانم برد هافمان و کار با ریموند اندروز و دیگر معلولان را شامل می‌شود؛ همه به نوعی زمان معمول را در هم می‌شکنند. همین امر رویکرد ویلسون به مفهوم اجرا را نیز شکل می‌دهد. او شیوه‌ای در اجرا اتخاذ می‌کند که «سعی بر ایجاد حالتی خلسه‌گون و توهم‌زا در تماشاگران دارد به نحوی که کم‌کم دریافت‌های درون و بیرونی آن‌ها تداخل پیدا کند»[۳۴] همه عناصر دیداری و شنیداری در راستای تحقق این امر طراحی می‌شود. به گونه‌ای اجراگر، نور، رنگ، صدا و موسیقی، جهانی چند بعدی می‌سازند که تماشاگر می‌تواند یکی از ابعاد را که شاید نت‌های تکرارشونده موسیقی باشد یا حرکت کُند دست اجراگر و یا محو شدن تدریجی نور و... انتخاب کند و در جهانی رویاگونه سیر و سفر کند.

در پایان مبحث برای آنکه بتوانیم تجسمی از لحظات اجراهای ویلسون را داشته باشیم، مختصری از نمایش *نگاه مرد کر* را در قالب محدود کلمات شرح می‌دهیم.

نگاه مرد کر:

«این اجرا برای اولین بار در ۲۵ فوریه ۱۹۷۱ در آکادمی موسیقی بروکلین که چهار ساعت به طول انجامید، روی صحنه رفت. این کاربر پایه طراحی‌ها و تجربیات ریموند اندروز شکل گرفت. استفان برشت در کتاب *Theatere of visions* از این اجرا به عنوان رخدادی مهم قلمداد می‌کند. او اجرا را چنین توصیف می‌کند: «زن پشت به ما ایستاده است. زنی در یک لباس ویکتوریایی خاکستری‌رنگ ـ یک پسر بچه سیاهپوست روی چهارپایه‌ای نشسته و در حال خواندن کتاب داستان مصور است. بچه‌ای دیگر زیر ملافه خوابیده است. یک بطری شیر همراه با دو لیوان، یک دستمال، یک جفت دستکش و یک چاقو بر روی میز قرار دارند.»

زن برمی‌گردد و دستکش مشکی را برداشته و به دست می‌کند و به آرامی یکی از لیوان‌ها را از شیر پر می‌کند. با کندی عجیبی لیوان را به سمت پسر می‌برد. پسر بدون آنکه به زن نگاه کند، لیوان را گرفته و

مقداری از آن می‌نوشـد. زن لیوان را گرفته و به روی میز برمی‌گرداند. چاقو را برمی‌دارد و به آرامی تمیز می‌کند. با حرکت و نگاهی شکارگرانه به سـمت پسر می‌رود. پسـر را خم کرده، او همچنان در حال خواندن است، زن چاقو را در سینهٔ پسر فرومی‌کند. پسر درهم می‌شکند. زن او را به سمت زمین هل می‌دهد. پسر می‌افتد. دوباره به او چاقو می‌زند. به آرامی و آگاهانه چاقو را در پشت او فرومی‌کند. هیچ‌گونه حسی در اعمال زن دیده نمی‌شود اما ژست‌های او حاکی از احساسی مادرانه است. چاقو را پاک می‌کند. دوباره سـمت میز می‌رود. هنگامی که زن می‌خواهد به سـمت فرزند دیگرش برود، ریموند اندروز در لباسـی سفید و با کلاهی مشکی بر سر وارد می‌شود. او مسن‌تر و قد بلندتر از پسرک قبلی است. زن دوباره لیوانی را از شـیر پر می‌کند و آن را به سمت دخترک که زیر ملافه خوابیده اسـت، می‌بـرد. زن دخترک را بیدار کرده شـیر را به او می‌دهد، دخترک از آن می‌نوشد و دوباره می‌خوابد.

لیوان را گرفته به روی میز برمی‌گرداند. زن با چاقو به سمت دخترک برمی‌گردد. چاقو را در پشـت دخترک که خوابیده، فرومی‌کند. دخترک داخل یک نور روشـن قرار می‌گیرد. در سـکوتی کامل هنگامی که زن برای بار دوم چاقو را در پشـت دخترک فرومی‌کند، پسـر (ریموند) داد و فریاد سـر می‌دهـد، داد زدن همچنان ادامه پیدا می‌کند حدود چهل دقیقه به طول می‌انجامد. زن به سمت او می‌آید. ابتدا با دستانش پیشانی ریموند را می‌پوشاند، سپس جلوی دهانش را می‌گیرد. فریاد پسر به اوج می‌رسد. زن صدایش را در اوج خفه می‌کند.

زن خونسرد است. پسر به سمت دیوار که در وسط صحنه وجود دارد می‌رود. زن او را دنبال می‌کند آن‌ها به مرکز صحنه می‌رسند. دیواری رو به تماشـاگران وجود دارد. پسر گویی وارد دیوار می‌شود. دیوار به آرامی بـالا می‌رود. ناگهان دنیایی عجیب جلوی چشـمانمان ظاهر می‌شـود. رویایـی پـر نور. ده‌ها زن با کلاه و ردای سـفید، در پارکی پر از درخت صنوبر نشسته و به سونات مهتاب بتهوون گوش می‌دهد.»[۳۵]

«شریل ساتن[۳۶] که در نقش مادر ظاهر شد، ایده روشنی درباره جنایت و اینکه چرا تأثیر این امر آن قدر حیرت‌آور است، ندارد. او می‌گوید شاید همین امر، دلیل بودن من در اینجا باشد و اینکه چرا سعی می‌کنم آنچه ویلسون انجام می‌دهد را کشف کرده و بفهمم.»[۳۷]

آرتـور هولمبـرگ[۳۸] در کتـاب *Absolute Wilson* می‌گوید: «تصویر مـادری را کـه فرزندانی را بزرگ کرده و سـرانجام به قتل می‌رسـاند، از مؤلفه‌های تاثیرگذار آثار ویلسـون اسـت. جنایتی بدون خشـونت و عصبانیت که در سـکوت انجام می‌شود. بدون عاطفه و با احساسی سرد و این امری است وحشت‌انگیز.»[۳۹]

اجـرای نمایش در مجـلات و روزنامه‌ها توفان به پا کرد. در فرانسـه هنرمنـدان و منتقدان در رسـای این اجرا تمجیدها نوشـتند. سـوزان سونتاگ که در آن زمان در پاریس به سر می‌برد، اجرا را چنین توصیف می‌کند: «برایم باورپذیر نبود، تئاتر زمانی شـروع می‌شد که وارد سالن می‌شـدیم. هزاران شمع روی صحنه. تصویری رؤیایی. این همان چیزی بود که می‌خواستم بارها ببینم. همچون قطعه موسیقی که پس از بارها شنیدن همچنان از شنیدنش لذت می‌بریم.»[۴۰]

لویی آراگون نیز در نامه‌ای سرگشـاده بـه آندره برتون، اجرا را چنین توصیف می‌کند: «هرگز چیزی زیباتر از این در عمرم ندیدم. این نمایش زندگی در بیداری و خواب است. واقعیت با رویا می‌آمیزد. دنیای کودکی ناشـنوا چون دهانی بی‌کلام در برابر ما گشـود می‌شـود. باب ویلسون با سـکوت، دنیایی سـوررئال خلق می‌کنـد. کار او هماهنگی حرکت و سکوت است، آمیختگی حرکت با آنچه که به زبان نمی‌گنجد. این همان معجزه‌ای است که ما به دنبال آن بودیم.»[۴۱]

منبع‌ها:

۱. دلگادو، ماریا ام و هریتاج، پل، *کارگردان‌ها از تئاتر می‌گویند*، ترجمه یدالله آقا عباسی، انتشارات نمایشی، تهران، ۱۳۸۱.

۲. علیزاد، علی‌اکبر، *رویکردهایی به نظریه اجرا*، نشر ماکان، ۱۳۸۲.

۳. کتاب جشن هنر شیراز

4. Otto – Bernstein Kathrina, *Absolut Wilson*, Prestel, 2006.

5. Mitter shomit and shevtsova Maria, *fifty key* theotre Directors Routldege, 2007.

6. Pavis Patrice, *the Intercultural performance Reader Routlege*, 1996.

7. www. Lib. Berkeley. Edu/MRC/caranotes. Htm.

پی‌نوشت:

1 Robert Wilson

2 Otto – Bernstein – Kathrina, Absolute Wilson, Prestel, 2006.

3 .Deafman Glance

4. Byrd Hoffman.

5. Roymond Andrewes.

6. Aragon Louis شاعر، رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۹۷_۱۹۸۲)

7 Susan Sontag. فیلم‌ساز، رمان‌نویس، فعال سیاسی (۲۰۰۴ ـ ۱۹۳۳)

8 .KA Mountain and GuARDenia TERRACE

9. Einstein on the Beach

10Philip Glass . (آهنگ‌ساز و نظریه‌پرداز موسیقی مینی‌مال ۱۹۳۷)

11. Heiner Muller . (نویسنده، کارگردان و شاعر آلمانی ۱۹۹۵ ـ ۱۹۲۹)

12 Meredith Monk .آهنگ‌ساز، کرئوگراف، اجراگر، خواننده، کارگردان، (۱۹۴۲)

13 David Byrne .آهنگ‌ساز و اجراگر موسیقی راک، (۱۹۵۲)

14 Tom Waits .آهنگ‌ساز، ترانه‌سرا، بازیگر

15. The byrd Hoffman school of byrds.

16. Otto – Bernstein – Kathrina, *Absolute Wilson*, Prestel, 2006 P.50

17. آرنولد آرونسون، *رویکردهایی به نظریه اجرا*، گردآوری علی اکبرزاد، نشر ماکان، تهران، ۱۳۸۳.

18. Pavic Patrice , *The Intercultural Performance reader,* Routledge, 1996, P. 100.

۱۹ .همان، ص ۱۰۱.

20. Shomit' Mitter, *Fifty key theatre directors*, Routledge, 2007, p. 186.

21. Otto – Bernstein Kathrina, *Absolute Wilson*, Prestel, 2006, p. 94.

۲۲. همان.

23. Dan Stern

۲۴. همان، ص ۸۱.

۲۵. همان.

۲۶. همان.

۲۷. همان.

۲۸. همان.

۲۹. کتاب جشن هنر شیراز.

30. Otto – Bernstein- Kathrina, *Absolut Wilson*, Prestel, 2006, p. 94.

31. Shomit' Mitter, *fifty key di*rectors. Routledge, 2007, p. 186.

32. Albert Einstein

۳۳. آرنولد آرونسون، *رویکردهایی به نظریه اجرا*، گردآوری علی‌اکبر علی‌زاد، نشر ماکان، تهران، ۱۳۸۳، ص ۱۷۷.

۳۴. همان.

35. Otto -Bernstein Kathrina ,*Absolut Wilson*, Prestel. 2006, p. 82.

36 .Sheryl Sutton

37. WWW. Lib. Berkeley. Edu/MRC/ carlanotes. htm

38 .Arthur Holmberg

39. Otto – Bernstein Kathrina, *Absolut Wilson*, Prestel, 2006 p. 90

40. Otto – Bernstein Kathrina, *Absolut Wilson*, Prestel, 2006 p. 91

۴۱. ماریا ام دلگادو و پل هریتاج، *کارگردان‌ها از تئاتر می‌گویند*، ترجمه یدالله آقاعباس، انتشارات نمایش، تهران ۱۳۸۱، ص ۳۴۱.