پدیده مقدم بر روایت: شیوه اجرایی رابرت ویلسن

زهرا کولیوند

رابرت ویلسن[1] کارگردان پیشتاز و آوانگارد امریکایی، بخشی از یک سنت شکل‌گرایانه تئاتر دیگری در امریکاست که تحت تسلط اندیشه‌های مربوط به ساختار و ترکیب‌بندی تئاتر است. او می‌خواهد تماشاگر را از عناصر صوری موجود در یک اجرا آگاه سازد. تئاتر ویلسن در واقع تبدیل به یک نیاشیواره از تخیل و تصویرپردازی گشته است که در پی داستان‌گویی، نمایش شخصیت‌ها و با بر زبان آوردن مسائل اجتماعی و سیاسی نیست، بلکه با تصویر کردن الگوهای دیداری سروکار دارد که می‌تواند عمیقاً در ناآگاه رسوخ کند.

رابرت ویلسن در سال ۱۹۴۱ در شهر کوچک واشو از ایالت تگزاس به دنیا آمد. در فاصله سال‌های ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۲ در دانشگاه تگزاس و در رشتهٔ مدیریت بازرگانی درس خواند و در سال ۱۹۶۳ به بروکلین مهاجرت کرد و دو سال بعد با دریافت مدرک BFA در رشته معماری از انستیتوی پرات فارغ‌التحصیل شد. او همچنین مدتی کوتاه به تحصیل معماری هنری در نزد همسر موهولی ناگی (هنرمند و معمار برجسته مجاری) پرداخت و نقاشی و موسیقی را نیز در آریزونا فراگرفت.

رابرت ویلسن نمایش‌های خود را در درجه اول یک اپرا خواند و مدرسه‌ی تئاتری بیردهوفمان بیردز» را تأسیس کرد (او نام این مدرسه را از معلم خود برگرفت که در دوران کودکی بیشترین کمک را برای رفع لکنت زبان به او کرده بود) با تأسیس این مدرسه اولین کارهای عظیم تئاتری را در سال ۱۹۶۹ به روی صحنه برد و کارهای اجرایی خود را با نمایش‌های شاه اسپانیا و زندگی و دوران زیگموند فروید آغاز کرد. با همکاری فیلیپ گلاس در سال ۱۹۷۰ اپرای انشتین در ساحل را به روی صحنه برد که برای هر دو هنرمند شهرت جهانی را در پی داشت.

ویلسن در نمایش‌های خود از حرکت کُند به بهترین نحو استفاده کرد. هر شخصیت او غالباً بیش از یک ساعت وقت می‌گرفت تا صحنه‌ای را به پایان برساند. در حقیقت با این تمهید، ویلسن می‌کوشید تا دریافت بیرونی و آگاهانهٔ تماشاگر و بازیگر را در تماس با آگاهی درونی آن‌ها قرار دهد و تخیلات شورانگیز آن‌ها را به کار اندازد.

شهرت اصلی رابرت ویلسن در زمینه اجراهای تئاتری به خاطر انجام دادن کارهای بی‌حد و مرز است. کارهای او در عین سادگی و بی‌پیرایگی به طور کُند و با سرعت نامتناوب در فضا و زمان صحنه پراکنده می‌شوند. او تمام لحظات یک اجرا، از لحظه‌ای که متن روی کاغذ می‌آید (البته در مورد او که متن را روی دیواری چسباند و یک دیوار نگارهٔ غول‌آسا را تشکیل می‌داد) تا طراحی دقیق هر حرکت و هر رفتار دورهٔ تمرین را زیر نظر خود می‌گرفت.

تئاتر ویلسن نیز مانند تئاتر ریچارد فورمن با یک روایت خطی

محض سروکار ندارد، بلکه چندین داستان را هم‌زمان باز می‌گوید. اجراهای او آغاز یا انجام ندارد، زیرا نمایشنامه‌های پیشین او ممکن است با ساختار نمایش فعلی او به هم بیامیزند. مثلاً در نمایش زندگی و دوران ژوزف استالین (۱۹۷۳)، مرکب از پنج نمایشنامهٔ پیشین او بود، این اثر دوازده ساعت به طول انجامید و در آن صدوبیست‌وپنج بازیگر شرکت داشتند. البته از تماشاگران انتظار نمی‌رود که دوازده ساعت بنشینند و یک تئاتر را ببینند. بلکه آن‌ها می‌توانند اگر دلشان خواست بروند و بیایند، چون بین رویدادها، تسلسلی وجود ندارد که این امر موجب از هم گسیختگی‌شان گردد. این زمان حال واقعی است که ویلسن به آن توجه دارد، نه آیندهٔ در حال تحول.

ویلسن علاوه بر اجرای نمایش، در زمینه مجسمه‌سازی، طراحی داخلی شاهکارهایی را خلق کرده است. او در سال ۱۹۹۳ جایزه ادبی گولدون لیون را به خاطر طراحی، ساخت و نصب مجسمهٔ ایستاده ونیز بیانل از آن خود کرد.

تئاتر ویلسن تئاتر دگردیسی است، این تئاتر تماشاگر را در یک دنیای تخیلی ساخته از استحاله‌ها، ابهامات و ارتباطات مجذوب می‌کند؛ ستونی از دود می‌تواند تصور یک قاره باشد، با حرکت از یک درخت، می‌توان یک ستون کورنتی را تمیز داد، پس ستون‌ها به دودکش‌های کارخانه تغییر شکل می‌دهند. مثلث‌ها نخست به بادبان‌ها بعد به چادرها و سپس به کوه‌ها تبدیل می‌شوند. هر چیزی می‌تواند مقیاس بزرگی خود را تغییر دهد، او کسی است که نیرومندترین پاسخ را به مسئله تئاتر قرن رسانه‌ها ابداع کرد و در عین حال فضا را برای برداشت‌های جدیدی از آنچه می‌توانست تئاتر باشد به طور بنیادی گسترش داد. در این بین، نفوذ پوشیده و آشکار زیباشناسی او همه جا راه یافت و می‌توان گفت، تئاتر قرن بیستم بیش از همهٔ دست‌اندرکاران تئاتر به او مدیون است.

در بررسی تئاتر ویلسن می‌توان یک سلسله مراتب و وسایل تئاتری خاص را مورد توجه قرار داد که رعایت و توجه به این امور منجر به اجراهای بدیع او گردیده است. از جمله این موارد می‌توان به چهار شاخصه اصلی ۱. زبان ۲. حرکت ۳. نورپردازی ۴. دکور اشاره کرد.

۱. زبان:

زبان یکی از عناصر کلیدی در تئاتر و بروز احساسات ویلسن در کارهای اجرایی او می‌باشد. ویلسن در این بخش به تنهایی، قدرتمند عمل کرده است. آرتور هالمبرگ پروفسور تئاتر از دانشگاه براندیس در مورد زبان در کارهای اجرایی ویلسن چنین اظهار نظر کرده: «در این نوع تئاتر، ویلسن با بهره‌گیری از نبوغ ذاتی خود، به زبانی غلوآمیز و ددمنشانه (حیوانی) دست یافته است». تام وایتس یکی دیگر از هنرمندان امریکایی به این نوع زبان آوازی و نوشتاری را تحسین کرده و با ویلسن در اکثر کارهای او همکاری نموده است. رابرت ویلسن متن‌های نمایش خود را چون نت‌های موسیقی شنیدنی توصیف می‌کند که هم می‌تواند آرایش دیداری صحنه را همراهی کند و هم متکی به خود باشد. او نمایشنامه، خود را روی کاغذ می‌آورد و با چسباندن ورقه‌های بزرگی از نوشته‌های خود بر دیوار کارگاه نیز یک کلاژ به وجود می‌آورد. از این رو صحنه‌ها جداجدا نیستند، بلکه به صورت تمامیتی دیده می‌شوند که نوعی پیش طرح عظیم معمارانه را تشکیل می‌دهند. از این نظر او هم با آنچه کلمات می‌گویند سروکار دارد و هم با نقش و نگارهایی که در ارتباط با یکدیگر به وجود می‌آورند. در اجراهای او نیز هم آرایش دیداری صحنه اهمیت دارد و هم نقش و نگارهای ساختاری که در طول اجرا با ظهور دوباره و متناوب حرکات و صداها پدید می‌آیند. برخی از نمایشنامه‌های او که در آن‌ها موسیقی یا گفت‌وگوی واقعی بسیار کم به کار رفته است، به درستی از سوی عده‌ایی، اپرای سکوت یا سکوت‌های ساختار یافته توصیف شده‌اند.

تام وایتس در دوره همکاری خود با ویلسن و در مورد بهره‌گیری او از زبان و واژگان چنین یاد می‌کند: «کلمات برای بازیگر او در یک اجرا، شبیه مسیرهای پراکنده و در عین حال جهت‌دار روی کف آشپزخانه پخش شده‌اند، بنابراین بازیگران با قدم گذاشتن روی کلمات، واژگان خود را برمی‌گزینند و پیش می‌رود. نمایش با تغییرات جمله و تغییر شکل و ارزش کلمات پیش می‌رود، در بعضی صحنه‌ها، بعضی کلمات بیشتر استفاده می‌شوند و معنی گسترده‌تری دارند و در بعضی جاها کم‌رنگ‌تر شده یا ناپدید می‌شوند» (هالمبرگ، ص ۴۳)

ویلسن در هنگام اجراهای تئاتری خود، متوجه افت زبان و نادیده گرفتن جایگاه آن شده بود. از نظر او کلمات تا اندازه‌ای از ساخته‌های اجتماعی تبعیت می‌کنند و همراه با گذشت زمان، فرهنگ و تغییرات شخصی آن‌ها تغییر می‌کند. او در تجربه‌هایی که با کودکان معلول ذهنی داشت، سعی کرد تا ایده‌های خود را در مورد زبان و یورش به آن، با جنبه‌های روانی (ذهنی) پیاده کند. او همچنین در بهره‌برداری از نسخه داستان‌های کریستوفر شاعر روان‌درمان معروف به زبان نوشتاری و گفتاری متن حمله برد و با کنار گذاشتن سطوح عظیمی از قصه‌های داستان و با بهره‌گیری از اشعار میلتون و زبان معاصر خودش، به زبان پیشگفتاری و فریادهای اولیه در اجرا دست یافت و تلاش کرد تا به مخاطبان خود نشان دهد که زبان چقدر فرار است و به راحتی قابل تغییر و نابودی می‌باشد. او در کار با این کودکان ناشنوا، نشان داد که افراد گنگ دارای ادراک‌های مبهم هستند، اما باز هم می‌توانند از لحاظ توانایی ببینند و بشنوند. او در نمایش‌های خود در پی این بود که تماشاگران و بازیگرانش را در حالت مشابهی از آگاهی مبهم و پیچیده غرق سازد، به طوری که استفاده از وسایل بیانی معمولی دیگر ممکن نباشد.

ویلسن بسیاری از همان تکنیک‌هایی را به کار برد که فورمن نیز به کار می‌گیرد. تأثیرهای صوتی متناوب و پخش نوارهای ضبط‌شدهٔ متعدد، اجراهای او را به صورت مجموعه‌هایی از تصاویر و فعالیت‌های منفرد درمی‌آورد که هیچ اشاره‌ای به جهان واقعی ندارند. کنش نمایشی ازهم‌گسیخته و کلمات و نقش‌مایه‌های تکرارشونده‌ایی که در سرتاسر متن پژواک دارند، احساسی از رؤیا را باز می‌آفرینند و کل اجرا پیش‌طرح معمارانه‌ای از متن را بازتاب می‌دهند که در اصل توسط خود ویلسن ترسیم شده‌اند.

کنش‌های نمایش تبدیل به فعالیت‌هایی می‌شوند که در خلأ به اجرا درمی‌آیند و هیچ‌گونه نسبتی با یک کل به هم پیوسته ندارند. به هر عنصر به طور جداگانه نگریسته می‌شود و این دیگر با تماشاگر است که از آنچه که می‌بیند معنایی دریابد و تشخیص دهد که آن اجرا آشفته است یا منظم، شکل‌دار است یا بی‌شکل؟ و اینکه آیا این موضوع اهمیت دارد یا خیر؟

استفاده از کلمات دیواری و بصری یکی دیگر از روش‌های ویلسن در بهره‌برداری از زیبایی‌های کار با زبان است. زبان در اغلب کارهای او با جایگزینی پوسترهای بزرگی که شعار روی آن نوشته بودند، پیش می‌رود. این امر به مخاطبان او اجازه می‌دهد تا در مناظرهٔ عظیم زبان خودشان را مورد بررسی قرار دهند.

فقدان زبان برای بازیگر او باعث می‌شود تا کار و نتیجه آن زیبا باشد. بازیگر با قرار گرفتن در یک فضای مثبت و منفی، از زبان

در سروصداهای زیاد یا خاموشی مطلق (سکوت) بهره می‌گیرد، در کار روی پروژهٔ شاه لیر ویلسن بسیاری از ایده‌های اجرایی خود را با سکوت بیان کرد.

در این مورد، عده‌ای از بازیگران فکر می‌کردند که با توجه به توضیحات ارائه‌شده در متن می‌توانند نقش را پیدا کنند و کار را خوب پیش ببرند. آن‌ها با این دغدغه که در هنگام ادای جملات و دیالوگ‌های خود، چگونه روی صحنه قرار بگیرند و یا چگونه آن‌ها را ادا نمایند در طول تمرین پیش می‌رفتند. شما می‌توانید با ایجاد یک شیوهٔ خاص طرز راه رفتن، نگاه کردن و اینکه چگونه وزنتان را در فضای صحنه جابه‌جا کنید، کار را پیش ببرید، اما بهره‌گیری از سکوت، یک بازیگر خوب توانست ستایش مخاطبان خود را برای حرکت کردن و نگهداری وزن خود روی یک انگشت برانگیزد. همه با حذف کلمات و استفاده از سکوت و کنش درونی صورت گرفت. تکیه بر کلام در سکوت و پافشاری روی این ایده در کارهای ویلسن، در هنگام اجرای نمایش دنیای مرد کر (در سال ۱۹۷۰) اهمیت خود را نشان می‌دهد. نمایش بدون کلام که از نمایش مایند موبر اقتباس شده بود. شروع نمایش با تابلویی است که به مدت یک ساعت و نیم توسط چهار شخصیت، بی‌حرکت ایستاده‌اند و در فضا و زمان منجمد شده‌اند و تابلو را نگه داشته‌اند. عاقبت بازیگر نقش مادر برمی‌خیزد و یکی از دو بچه را در بستر می‌گذارد. سپس به همان آرامی و نرمی به او زخم می‌زند، در حالی که یک پسر نوجوان کر شاهد ماجراست و نمی‌تواند حرکت کند. این کنش نمایش نیز در مورد کودک دوم تکرار می‌شود، هر حرکت به کندی حرکت حلزونی صورت می‌گیرد و ادراک‌های تماشاگران را تضعیف می‌کند و ذهن آنان را بخش زیرین آگاهی انتقال می‌دهد.

نمایش کوارتت (یا یک چهارم، در یک برداشت پانزده دقیقه‌ای و بدون کلام صورت گرفت. هالمبرگ توضیح می‌دهد که در شروع کار، طرز ایستادن بازیگران جالب بود: «همهٔ اشیاء روی صحنه و بازیگران در سکوت گویایی خاص خود را داشتند، اما اگر ما چشمانمان را می‌بستیم، چگونه باید متوجه انتقال پیام می‌شدیم؟! او به ما نشان داد که همهٔ تجربه‌ها توانایی ترجمه در کدهای زبان‌شناختی را دارند و طبق نظر یونسکو که در قرن بیستم در مورد آقای بکت بیان داشته: «سکوت همراه با بیان، بیان کردن در سکوت است»، اما ویلسن از بکت نیز بالاتر رفته و فوق‌العاده عمل کرده است. این سکوت روی صحنه اگر چه ممکن است در ابتدای امر برای مخاطبان ناخوشایند و دلهره‌آور جلوه نماید، اما سرانجام آن‌ها متوجه خواهند شد که این حذف زبان منجر به هدف خاصی گردیده است. این بهره‌برداری از سکوت، در حقیقت پاسخ درست به سؤالاتی است که ویلسن از خود پرسیده بود: «نگاه چیست؟ نگاه کردن روی صحنه به چه صورت است؟ چرا با انجام کارهای متعدد روی صحنه باز هم چیزی دیده نمی‌شود؟ و...» (هالمبرگ، ص۶۲) تکنیک دیگر ویلسن در بهره‌گیری از کلمات و اینکه چه کلماتی می‌توانند معانی مشخصی از کاراکتر و نمایش را روی صحنه به دست دهند در نمایش «من در پاسیوی خود نشسته‌ام / این یارو فکر می‌کنم ظاهر شد/ من در عالم هپروت بودم» دیده می‌شود. این نمایش فقط با دو شخصیت به روی صحنه آمد. در حقیقت ویلسن عقیده داشت که انسان‌ها احساس‌های خود را در دو سطح به ثبت می‌رسانند در پردهٔ درونی و دیگری در پردهٔ بیرونی آنچه آگاهانه مشاهده می‌شود بر پردهٔ بیرونی به ثبت می‌رسد، حال آنکه رؤیاها و خاطرات بر پرده درونی ثبت می‌شوند. در این نمایش صدای نجوای بازیگران توسط یک بلندگو تقویت می‌شود به طوری که تماشاگران انگار به خلوت درونی آنان راه یافته‌اند. روش ویلسن در نشان دادن احساسات و ادارک‌هایی که بر پردهٔ درونی ثبت می‌شود بدین‌گونه است: «به عقیدهٔ او این نمایش در چندین سطح از آگاهی تأثیر می‌گذارد و ذهن را آشفته می‌سازد و آمیزه‌ای از دو پردهٔ بیرونی و درونی را در ذهن ته‌نشین می‌سازد، به طوری که تماشاگر گاهی باورش می‌شود که چیزی را دیده یا شنیده است که واقعیت خارجی ندارد.»

دو شخصیت این نمایش هر دو یکسان و با یک ریتم حرکت می‌کنند، با مونوگ‌های ذهنی و در خودآگاه خود. اما یک شخصیت نمایش گوشه‌گیر، سرمایی و موشکافانه به نظر می‌آید و در حالی که درگیری در تضاد با او پر حرارت، کم عقل و مضحک است. تأکید روی کلام و پرتاب کردن معانی تولیدشده از این شخصیت‌ها در نوع خود جالب می‌نمایند. برای مخاطبان باور کردن این موضوع و گوش کردن به مونوگ‌های شبیه به هم دو شخصیت متضاد، کمی مشکل و گیج‌کننده به نظر می‌رسد (هالمبرگ، ص ۶۸) گویی کلمات در این نمایش به مانند اسبانی هستند که به دیرک بسته شده‌اند و لنگ‌لنگان پیش می‌روند.

۲. حرکت:

حرکت یکی دیگر از عناصر اصلی و کلیدی تئاتر ویلسن به حساب می‌آید. در حقیقت از زمانی که او خود بازیگر اپرا بود، روی این نکته که یک بازیگر روی صحنه چگونه بایستی حرکت کند و چگونه مرکز ثقل بدنش را جابه‌جا نماید، تأمل کرد. زمانی که از نمایش بدون کلام خود سخن می‌گوید. با ارجاع به اجرای خود از نمایش در روز رستاخیز مردگان اثر ایبسن اظهار می‌دارد که: «من حرکات را یک بار قبل از شروع تمرین، برای خود و روی کاغذ ترسیم کردم، بعد حرکات و متن را با یکدیگر و در کنار هم قرار دادم و اولین بار خودم حرکات را بدن خود انجام داد. با قرار دادن وزن روی دو پا و بدون استفاده از کلمات نمایش، حرکات بایستی ریتم و ساختمان خود را بیان می‌کردند و این ریتم بایستی منطبق با متن حرکت می‌کرد و حتی می‌توانست قوی‌تر از موضوع مورد اشاره در متن عمل کند. چرا آنچه که تو می‌بینی با آنچه که می‌شنوی در دو طبقهٔ کاملاً متفاوت و متمایز از هم قرار دارند و زمانی که توانستی این دو طبقه را در کنار هم قرار دهی و هم‌تراز با هم پیش ببری، آن وقت تو یک ساختار جدید و بکر خلق کرده‌ای.» (هالمبرگ، ص ۱۳۶)

ویلسن با تأکید روی حرکت بدنی، آزمون‌هایی را برای هماهنگی و سازگاری حرکتی به بازیگران خود ارائه داد، در این آزمون‌ها حتی خود ویلسن اول حرکات پیچیده با جزئیات زنجیره‌وار را خود انجام می‌داد و سپس از بازیگران می‌خواست تا با تکرار و تمرین این آزمون‌ها به حرکت جدید برسند.

توماس درا، یکی از بازیگران در اجرای نمایش جنگ‌های داخلی، از خاطرات کار با ویلسن چنین می‌گوید: «زمانی که من به کارگاه او رفتم، ویلسن از من خواست تا از یک طرف سالن به طرف دیگر بروم. روی شمارهٔ سی‌ویک بنشینم و روی شماره هفت دست‌هایم را پشت سرم بگذارم و تا شماره پنجاه و نُه به طرف دیگر سالن برسم. من در هنگام اجرای این تمرین سکوت کرده بودم و فقط با شمارش و تأکید و تمرکز روی شماره‌های مورد نظر پیش می‌رفتم.» (هالمبرگ، ص ۱۳۷)

و از نگاه بازیگر دیگر ست گلدستین تمرین‌های ویلسین در این نمایش بدین‌گونه بود: «ما روی سکوها می‌رقصیدیم، در هنگام حرکت

روی میز و ترک کردن صحنه رقص، تنها کار من شمارش حرکات و تمرکز روی زمان‌بندی حرکاتم بود...» (هالمبرگ، ص ۱۳۷)

زمانی که این حرکات با متن همراه می‌شد، کار پیچیده‌تر می‌گردید. ویلسن توجه ویژه و خاصی به بهره‌برداری از متن دارد و با سکوت‌های ایجادشده مطمئن‌تر عمل می‌کند. او سعی دارد تا به فضای اطراف متن دسترسی پیدا کند. هدف ویلسن در کار تکیه روی قطعات مشخصی از متن بوده و سعی می‌کند تا به برداشتی دقیق از ریتم حرکتی و بهره‌گیری از نقاط مختلف فضا و صحنه و متن دست یابد. بنابراین مخاطب او به راحتی می‌تواند بپذیرد که تکه‌هایی از دو متن نمایش متفاوت را در کنار هم ببیند. این نوع بهره‌گیری از متن، حرکت صحنه‌ای با تقطیع و برشمردن حرکات نمایش در متن‌های نمایشی گوناگون صورت می‌گرفت. او بعدها در مورد این شیوه چنین توضیح داد: «ما می‌دانیم که این جدا کردن و تقطیع نمودن متن‌های گوناگون و در کنار هم قرار دادن آن‌ها در یک اجرا، در برخورد اول می‌تواند آزاردهنده نشان دهد اما با بهره‌گیری از ریتم‌های متفاوت، هدف ما هماهنگی ریتم بدنی با زبان است، ذهنیات در پیش حرکات پنهان شده‌اند. فکر می‌کنم جالب‌تر این باشد که بدانیم بدن و فکر در کجا و چگونه در موقعیت‌های متفاوت قرار می‌گیرد تا اینکه بدانیم چه می‌گوییم. تصرف و بهره‌گیری از نقاط متفاوتی که از واقعیت سرچشمه می‌گیرند در کار ما مهم است. (هالمبرگ، ص ۱۳۹)

همانند نادیده گرفتن و حذف زبان در بسیاری از کارهای اجرایش، ویلسن در بسیاری از کارهای خود به حذف حرکت و سکون راستایی روی صحنه پرداخته است. در اجرای نمایش «؟» ویلسن در چند صحنه خواننده گروه را آرام و بی‌حرکت در تمام مراحل آواز و رقص روی صحنه قرار داد. ویلسن در یادداشت‌هایش چنین می‌گوید: «در ابتدا، خوانندهٔ گروه ناراحت و معترض بود، او عقیده داشت: که اگر من هیچ حرکتی انجام ندهم کسی متوجه حضور من نخواهد شد. من به او گفتم که اگر او چگونه ایستادن را کشف کند، همه به او می‌نگرند و به او توضیح دادم شبیه یک الهه مقدس که از سنگ مرمر تراشیده‌شده روی صحنه بایست، این مجسمه هزاران سال ایستاده است و هیچ حرکتی انجام نمی‌دهند، اما همه زیبایی او را تحسین می‌کند.» (هالمبرگ، ص ۱۷۴)

ویلسن در حقیقت به بازیگران خود اجازه می‌دهد تا بدون هر گونه ادعایی در مورد کلمه، چیزی که تحریک‌برانگیز می‌باشد را انتخاب کنند و بدون هیچ احساسی از کلام روی صحنه حرکت کنند.

پیش‌درآمدی بر کوهستان کا(در سال ۱۹۷۲) شاید جاه‌طلبانه‌ترین اجراهای ویلسن باشد. این اثر به منزلهٔ یک اجرای تئاتر محیطی از اجرای اور گاست پیتر بروک هم فراتر می‌رود. این اجرا روی هفت کوهستان و در هفت شبانه‌روز به درازا کشیده شد. به همراه سی بازیگر و بیست هنر پیشه غیر عضو ایرانی که در آن شرکت داشتند. بیشتر بازی‌ها بدیهه‌سازانه بود و یک رخداد تدارک دیده شده تا همهٔ تماشاگران را در یک نمایش مشارکت دهد. کوهستان پوشیده از باستانمونهای اساطیری بود، یک ماهی، یک نهنگ، کشتی نوح، دایناسور، اسب تروا، موشک‌های آماده برای دفاع از یک ماکت آکروپویس بود، در عین حال که چشم‌اندازی از شهر نیویورک دیده می‌شد که عاقبت در شعله فرومی‌رفت. در لحظه‌ای یک زن به مدت یک ساعت آرام به عقب و جلو قدم زد، مردی حرکاتی به مانند عقب‌افتادگان کرد و کلماتی بی‌ارتباط با یکدیگر بر زبان آورد. جایی بر بالای یک چهارچوب، مردی داشت آوازی بی‌معنا خواند، تماشاگران ناگزیر بودند سفری همراه ویلسن و نیز به ناآگاه کنند، زیرا این نوعی درام روانی است که به خود می‌انجامد و همچنین سفری به بالای کوهستان از درون چشم‌اندازی از علائم و رویدادها.

۳. نورپردازی

این عنصر مهمی در تئاتر ویلسن محسوب می‌شود. به عقیدهٔ او، چگونگی ارائه تصویر با نورپردازی بسیار مرتبط است و اینکه چگونه شی یا تصویر روی صحنه تعریف می‌شود، بستگی به نورپردازی روی صحنه دارد و احساس اینکه آیا نور بایستی تصویری واقعی و منعکس شد، از زندگی روزمره باشد یا خیر؟!

تام کام، از طراحان نور در نمایش جنگ‌های داخلی در مورد ایده‌های ویلسن در نورپردازی چنین می‌گوید: «استفاده از کرباس (برزنت) برای انعکاس نور، شبیه یک تابلو نقاشی شده می‌نمود. نور برای ویلسن یک عنصر لازم و ضروری در برپایی نمایش است. در حقیقت او با نورپردازی طلایی در روی صحنه، مانند یک نقاش با نور تضیف‌سرایی می‌کند. نور برای ویلسن چون عصای سحرآمیز می‌باشد که با او هر کاری می‌توانید روی صحنه خلق نماید.» (هالمبرگ، ص ۱۳۱)

در عصر حاضر ویلسن یکی از بزرگ‌ترین نورپردازان روی صحنه قلمداد می‌شود. او در خاموشی مطلق از نور چون دسته‌ای از نوازندگان موسیقی بهره می‌گیرد و با ریتم و نظمی خاص آن‌ها را در کنار هم قرار می‌دهد. ویلسن برای اجرای نمایش پانزده دقیقه‌ای کوتاه از چهارصد لامپ نورانی برای پوشاندن دورتادور محوطهٔ اجرا استفاده کرد و فقط نوزده دقیقه از آن بهره‌برداری نمود. او در اجرای کارهای خود روی جزئیات تأکید و وسواس زیادی به خرج داده و هیچ گاه به راحتی از کنار جزئیات عبور نکرده است. در کارهای او نور حتی از بازیگران اهمیت بیشتری دارد.

در آخر نحوهٔ به‌کارگیری از دیرک‌ها و دکورهای خاص طراحی‌شده، مورد بحث قرار می‌گیرد. ویلسن نه‌تنها دکورهای خاصی را تهیه و تعبیه می‌کرد بلکه تعدادی از آن‌ها را نگه می‌داشت و در کارهای بعدی از آن‌ها بهره می‌گرفت. ویلسن با استفاده از وسایل خاص اثرات صحنه، دیرک‌های چوبی به ستون‌های طراحی‌شده و حتی کورکودیل غول‌آسا را طراحی می‌کرد و هر چیزی را از وسایل خاص خودشان به وجود می‌آورد. او در مورد هر یک از دیرک‌ها، دکورها و ستون‌ها و سایر اثاث صحنه، جزئیات مربوط به شکل، صدا و نحوهٔ استفاده از آن‌ها را مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌داد. به طور مثال در نمایش کوتاه جوزف ماسکریین، طراح صحنه پیشنهاد کرد که به جای صندلی‌های چوبی و گران‌قیمت از صندلی‌های آلومینیمی با پوستهٔ چوبی استفاده کنند. اما ویلسن در جواب او چنین گفته بود: «نه جوزف، من صندلی تمام‌چوب می‌خواهم، اگر از آلومینیم ساخته شوند، آن‌ها هرگز صدای درست و طبیعی را در موقع افتادن در صحنه تولید نمی‌کند، صدای فلز خارج از صدای صحنه است و همین طور موقع اصابت بر زمین به کف همهٔ آسیب خواهد رساند. صندلی‌ها را از چوب محکم، نه خشک و گره درخت بساز.» (هالمبرگ، ص ۱۱۹)

توجه به این قبیل جزئیات و ریزبینی‌های موشکافانه در کارهایش، باعث پیشرفت و ماندگاری آثار او می‌گردد. اگر چه اجراهای ویلسن دارای ارزش خاص و جایگاه ویژه‌ای می‌باشند. اما شهرت جهانی او به خاطر فروش مجسمه‌هایش نیز می‌باشد. او مجسمه‌های خود را تا مرز هشتاد هزار دلار به فروش رسانده است.

تئاتر ویلسن، ننو اسطوره‌ای است، ولی با اسطوره‌هایی چون تصاویری که عمل را فقط به عنوان تخیل بالقوه با خود دارند. پرومته و هرامکس، فور و مدسآ، ابوالهول واژه‌ها همچون مخازن

تخیل هنری به زیستن در میان قرون، همانند روایاتی با مفهوم عمیقاً استعاری ادامه می‌دهند ولی آن‌ها برای ما به عنوان تصاویر سادهٔ آشنا وجود دارند برای کسانی که فرهنگ ندارند. چه بدانیم و چه ندانیم، همهٔ دنیا هراکس و غول، مدتا و فرزندانش، پرومته در زنجیر، برادران دشمن پولینیس واتئوگل را به عنوان پرسناژهای بحثی که به طور ناخودآگاه انجام می‌شود، می‌شناسند. همین طور است برای چهره‌های اساطیری مابعد عهد باستان نظیر دُن ژوان، فاوست یا پارسینال. در عصری که روایت دیگر قدرت اسطوره‌ای کسب نمی‌کند، تئاتر ویلسن می‌کوشد تصاویر اسطوره‌ای را با منطق ماقبل عقل‌گرایی‌شان تصاحب کند. در عوض، اگر تردید داشته باشیم که روش هنری تئاتر ویلسن را در ارتباطی «جدی، با اسطوره قرار دهیم، تردیدی به حق است. تصویرگری‌های اسطوره‌ای، در اینجا در یک تقابل پست مدرن به روایت کردن دنیاهای تصاویر منقضی، جانشین عمل می‌شوند. برعکس یک نظر اجمالی به تاریخ تئاتر نشان می‌دهد که در زمان‌های گذشته نیز، اسطوره و تفریح خیلی خوب می‌توانستند با هم کنار بیایند. ویلسن خود را در یک سنت طولانی تئاتر باروک ماشین قرن هفدهم، ماسک‌های ژاکوبی، تئاتر، تماشای ویکتوریایی تاشو و تماشای سیرک مدرن جا می‌دهد که از دیرباز، بدون مراعات ولی با نتایجی، مفاهیم عمیق و سرگرمی‌های کلیشه‌ای اسطوره‌ای را در رپرتوار خود وارد می‌کردند.

چون در آثار ویلسن پدیده مقدم بر روایت است، تأثیر تصویر بر بازیگر منفرد و تماشاگر بر اجرا غلبه دارد. تئاتر او یک زمان نگاه ایجاد می‌کند. این تئاتر از احساسات تراژیک یا ترحم عاری است ولی از تجربهٔ زمان نابودی سخن می‌گوید و شاهد سوگ است به معنایی که بنیامین از آن می‌فهمد. نقاشی‌های نورانی ویلسن حدت بین یک فرآیند طبیعی و موقعیت‌های انسانی را تقویت می‌کنند. آنچه بازیگران با حرکات خود انجام می‌دهند، می‌گویند یا شرح می‌دهند، به نوعی خصلت اعمال ارادی را از دست می‌دهند. کارهای آن‌ها ظاهراً بدون هدف و مثل این است که در خواب اتفاق می‌افتند، به قول هملت به نام عمل را از دست داده‌اند» آن‌ها نیز در حوادث مسخ می‌شوند.

ویلسن به روشنی تئاتر خود را با فرآیندهای طبیعی مقایسه می‌کند. اصطلاح منظره در اینجا مفهومی دارد نزدیک به تعبیر هانیر مولر از عبارت «منظره‌ای که منتظر نابودی انسان است» یعنی وارد کردن عمل‌های انسانی در یک بافت تاریخی طبیعی. آنچنان‌که در اسطوره زندگی همانند مشارکت و تمامیت کیهانی ظاهر می‌شود. انسان از منظره، حیوان یا سنگ جدا نشده است. یک تخته‌سنگ می‌تواند به آرامی سقوط کند، حیوانات و گیاهان عاملان حادثه هستند همان‌گونه که صور انسانی. هنگامی که فرایافت عمل به نفع تحقق دگردیسی‌های مدام حل می‌شود، فضای عمل همچون منظره‌ای به نظر می‌رسد که بدون وقفه با سکانس‌های مختلف نورپردازی و با ظهور سر غیاب اشیاء و اشباحی از هر نوع تغییر شکل یافته است. در همین حال انسان‌ها تبدیل به مجسمه‌های صاحب ژست می‌شوند. مشارکت با نقاشی اشیاء را تبدیل به طبیعت بی‌جان و بازیگران را تبدیل به پرتره‌های ایستادهٔ مفصل‌دار می‌کنند.

۵. کارهای اجرایی ویلسن

۱. پادشاهی از اسپانیا، ۱۹۶۹
۲. زندگی در دوران زیگموند فروید، ۱۹۶۹
۳. دنیای مرد کر، ۱۹۷۱
۴. پیش‌درآمدی بر کوهستان کا(در ایران)، ۱۹۷۲
۵. زندگی و دوران ژوزف استالین، ۱۹۷۳
۶. نامه‌ای به ملکه ویکتوریا، ۱۹۷۴
۷. ارزش مادی انسان، ۱۹۷۵
۸. انیشتین در کنار ساحل، ۱۹۷۶
۹. زلزله مرگبار و دیترویت (۱)، ۱۹۷۹
۱۰. دودیالوگ جرج کنجکاو، ۱۹۸۰
۱۱. جنگ‌های داخلی، ۱۹۸۴
۱۲. شاه لیر، ۱۹۸۵
۱۳. هملت ماشینی (هاینر مولر) ۱۹۸۶
۱۴. زلزله مرگبار و دیترویت (۲)، ۱۹۸۷
۱۵. کوارتت (۱/۴)، ۱۹۸۸
۱۶. سوار سیاه و هدف‌گیری با تیر جادویی، ۱۹۹۰
۱۷. ریچارد واگنر و دستور اشتراکی (۱) (هامبورگ)، ۱۹۹۱
۱۸. آلیس، ۱۹۹۲
۱۹. پوست، گوشت و استخوان، ۱۹۹۴
۲۰. زمان‌سنج، ۱۹۹۷
۲۱. آه، کوروود برانکو (لیسبون)، ۱۹۹۸
۲۲. غول‌هایی از گراکس، ۱۹۸۸
۲۳. لوهان گرین و اجرا در اپرای متروپولیتن، ۱۹۹۸
۲۴. برتولت برشت بزرگ (اقیانوس بی‌کران) (برلینر آنامبل)، ۱۹۹۸
۲۵. روزهای قبل از مرگ، زلزله مرگبار دیترویت (۳)، ۱۹۹۹
۲۶. ریچارد واگنر سرودی برای نیبوگن‌ها اپرای زوریخ، ۱۹۹۹
۲۷. شعر (سرود) (با لئوربد)، ۲۰۰۰
۲۸. آب جوش، ۲۰۰۰
۲۹. مزاحم تلفنی، ۲۰۰۱
۳۰. وتیزک (با توماس واتیس)، ۲۰۰۲
۳۱. مرگ خانم اسکاتن (با ریچارد اشتراوس)، ۲۰۰۲
۳۲. نمایش اسیامونو گوچی، ۲۰۰۳
۳۳. من کالیگو هستم، ۲۰۰۴
۳۴. داستان‌های جین دِلافوشین، ۲۰۰۵
۳۵. پیر گنت، ۲۰۰۵
۳۶. لئوس ولنا، ۲۰۰۶
۳۷. نمایش *woom* در گالری *ACE*، ۲۰۰۷

منابع:

۱. اونز، جیمزردز، تئاتر تجربی، ترجمه مصطفی اسلامیه، نشر سروش، تهران ۱۳۷۶.
۲. شکنر، ریچارد، نظریهٔ اجرا، ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده، چاپ اول، انتشارات سمت، تهران ۱۳۸۶.
۳. لِه‌من، هانس تیس، تئاتر پست دراماتیک، ترجمه نادعلی همدانی، نشره قطره، چاپ اول، تهران ۱۳۸۳.
4. Pavis partice, the Inereultural performance Reade, published: Routledge, London and new York, 1996.
5. Robert Wilson Wikipedia/ yahoo.com

Endnotes:
1 .Robert Wilson