

## با بدن اندیشیدن<sup>۱</sup> گفتگو با رابرت ویلسون (چاپ شده در کتاب نمایش ۳، ۱۹۹۸، کلن)

از: هلم کلر  
برگردان: نیلوفر بیضایی

رابرت ویلسون، متولد ۴ اکتبر ۱۹۴۱ در تگزاس است. پدرش وکیل و مادرش رقصنده بود. ویلسون در کودکی دچار نوعی عقب ماندگی زبانی بود. خانم بیردهوفمن<sup>۲</sup> که خود رقصنده بود، در هفده سالگی به او کمک کرد تا بر این بیماری غلبه کند. او اولین درسهای خود را در مدرسه‌ی تاتر برای کودکان در زادگاهش فرا گرفت. ویلسون در جوانی پس از به پایان رساندن تحصیل در رشته‌ی اقتصاد صنعتی، در رشته‌ی معمار داخلی ثبت نام کرد و شدیداً تحت تاثیر این رشته قرار گرفت. او در دوره‌ی دانشجویی اش، در پروژه‌های مختلف تاتری نیز شرکت می‌کرد. او در ضمن بعنوان معلم کودکان عقب مانده نیز کار می‌کرد. ویلسون اولین گروه تاتری را که در سال ۱۹۶۸ تشکیل داد را مدرسه‌ی بیرد هوفمن نام نهاد. ویلسون یکی از پرکارترین و جهانی‌ترین کارگردانهای تاتر معاصر است. پروژه‌های او در اکثر کشورهای جهان به زبان همان کشورها کار شده و بروی صحنه رفته است. (نمایش کا مونتین را در سال ۱۹۷۲ در شیراز به اجرا در آورد. مدت زمان این نمایش ۷ روز - بدون تنفس - بوده است.) یکی از ویژگی‌های مهم او اینست که علاوه بر کارگردانی، طراحی صحنه و نور نمایشهایش را نیز خودش انجام می‌دهد. از همکاران مهم او در طول فعالیتهايش می‌توان از فیلیپ گلاس (آهنگساز)، سوزان زونتاک (نویسنده) و هاینر مولر (نمایشنامه نویس) نام برد. معروف ترین آثار نمایشی او عبارتند از: نامه‌های ملکه ویکتوریا (۱۹۷۴) اینشتاین در ساحل (۱۹۷۶)، صبح یک روز زیبا

با بازی خانم جسی نورمن، (۱۹۸۲)، جنگهای داخلی (۱۹۸۴)، هملت ماشین از هاینر مولر، (۱۹۸۶)، پارسیفال (۱۹۹۱)، بیماری که نامش مرگ بود (۱۹۹۱)، آلیس در تخته‌خواب (به نوشته‌ی سوزان زونتاک، ۱۹۹۳)، اورلاندو (با بازی ایزابل هوپرت، ۱۹۹۳)، ژ هانیو/هاگورومو (بر اساس نوشته‌ی یوکیو می شیمای، ۱۹۹۴)، به زیر سایه‌ی این صخره‌ی سرخ بیا! (از تی. اس. الیوت، ۱۹۹۴)، هاملت، یک مونولوگ (۱۹۹۵)، برف در مزا، پرتله‌ی مارتا گراهام (۱۹۹۵)، سه راهب در سه پرده (۱۹۹۶). در ضمن ویلسون مجسمه ساز و طراح در هنرهای تجسمی نیز هست و تا بحال بیش از ۶۰ نمایشگاه از آثار او در جهان برگزار شده است.

**کلر:** وقتی نمایشهای کارگردانی شده از سوی دیگران را می بینید، چه عنصری را در این کارها بیشتر دنبال می کنید؟

**ویلسون:** برای من معماری (آرشیئتکتور) طرحهای فضا سازی شده جالبند. برای من چگونگی استفاده از فضای صحنه، تعیین کننده است. عامل پرارزش دیگر برای من زمانی ست که ببینم در کاری تلاش برای بدست آوردن یک دستور زبان شخصی در حرکات، در نورپردازی و در استفاده از صدا وجود دارد. من همیشه مجذوب آن دسته از آثار نمایشی بوده‌ام که امضای شخصی و غیر قابل تعویض آفریننده شان قابل مشاهده است. برای من نوعی از تاتر جالب است که تحلیل نمی‌کند، بلکه سلسله روابطی را در اختیار ما قرار می‌دهد، تا بعد رهایشان کند. من نوعی حفظ فاصله با احساسات را در تاتر بر شیوه‌های دیگر ترجیح می‌دهم. من احساسات و عکس العمل‌های بالقصد در سطح نگاه داشته شده را بیشتر از حسهای بیرون ریخته شده برای تماشاگر می‌پسندم.

**کلر:** شما با تماشاگر هم بنوعی فاصله تان را حفظ می‌کنید.

**ویلسون:** من در کارم این فاصله را حفظ می‌کنم تا برای تماشاگر امکان فکر کردن بوجود بیاورم. من ایده‌ها، نشانه‌ها، حس‌ها و شیوه‌های اجرایی مختلف را به تماشاگر عرضه می‌کنم. ولی این فاصله گذاری مرا یاری می‌دهد تا صرفاً به آنچه می‌گوییم یا انجام می‌دهیم، پایبند نمانم. من بهیچوجه قصد ندارم چیزی را به تماشاگر تحمیل کنم. تحلیل کار تماشاگر است، نه وظیفه‌ی کارگردان، بازیگر یا نویسنده. در تئاتر فرمال (شکل گرای) من، تشریح تنها کار تماشاگر است.

**کلر:** تاتر فرمال (شکل گرا) را چگونه تعریف می‌کنید؟

**ویلسون:** تاتر فرم گرا از آغاز پذیرفته است که صحنه یک فضای واقعی نیست. یک اثر در این فضا بر اساس نوعی کاربیدی شکل می‌گیرد که سیستم مصنوعی آن در عمل یک بعد مکانیکی می‌یابد. تاتر فرم گرا در حین اینکه می‌تواند اکتسابی باشد، آموختنی نیست، چرا که پیوسته در یک پروسه‌ی تکاملی قرار دارد. مثل پرنده‌ای می‌ماند که از شاخه‌ی درختی که بر آن ایستاده به بی‌انتهایی کهکشانش خیره شده باشد، این بی

<sup>۱</sup> برگرفته از کتاب Robert Wilson بتالیف Holm Keller، ۱۹۹۷، انتشارات فیشر، فرانکفورت

انتهایی در ذهن او گسترده تر می شود و در عین حال وی را بسوی شناخت ساختمان زمانی و مکانی اش رهنمون می سازد . تاتر شکل گرا به همان اندازه که می تواند منطق گرا باشد ، باید توانایی حس گرا بودن را دارا باشد . بعبارت دیگر نیازمند حضور یک تعادل میان درون و برون است . نوعی آگاهی برای آنچه در یک فضای درونی می بینیم یا می شنویم ، و آنچه در یک فضای بیرونی به سمع و بصر ما می رسد . این شناخت تنها راه رسیدن به یک آزادی مشروط است .

**کلر :** تاتر رئالیستی (واقع گرا) تلاش می کند تا ما را از طریق آموزش به سوی رهایی رهنمون سازد .  
**ویلسون :** در تاتر رئالیستی تلاش می شود که تمامی اتفاقات صحنه ای تا حد ممکن طبیعی بنظر برسد . در این نوع تاتر بنوعی تلاش

می شود تا مضمون موقعیتها از پیش توسط مجموعه ای از اشارات تعیین یابد . برای من ، اما ، برخورد روانشناسانه و احساسات تولید شده توسط آن ، ریشه ای دروغین دارد و واقعی نیست ، بلکه بیشتر سر هم بندی شده و اجباری است .

فرمالیسم در این رابطه کمی صادق تر عمل می کند . خطر تاتر روانشناسانه - ناتورالیستی در اینجا نهفته که به نوعی بی مغزی متمایل است . در حالیکه فکر کردن تنها در "سر" و با عقل انجام نمی شود ، بلکه یک تجربه ی فیزیکی نیز هست . اندیشیدن تنها در صورت ایجاد تعادل میان روح و بدن است که به انجام می رسد . عمل روانشناسانه فقط زمانی می تواند کاربرد داشته باشد ، که در حد یک فکر مجرد ، که نتیجه اش تنها به بن بست رسیدن است ، تنزل نکند .

**کلر :** آیا تاتر شما در باله ریشه دارد ؟

**ویلسون :** وقتی به نیویورک آمدم ، قبل از هر کاری به تاتر برادوی رفتم و از آن خوشم نیامد . بعد به اپرا رفتم که آن هم مرا چندان به خود جذب نکرد . بعد کارهای جرج بالانشین و همچنین مرس کانینگ هام و جان کیج را دیدم این کارها بدلیل ترکیب کلاسیک شان مرا به خود جلب کردند . فرم گرایی موجود در آنها مرا به خود جذب کرد ، از اینکه می دیدم رقصندگان برای خود می رقصند و نه برای تماشاگر ، لذت بردم . حرکت و انعطاف بدنشان بر روی صحنه فوق العاده بود . این تجربه چشمان من را باز کرد ، چرا که همزمان به شنیدن و دیدن وادارم می کرد . در اپرا نتوانستم بشنوم ، چرا که مصور ساختن موسیقی در آن آنچنان منحرف کننده بود که باید چشمانم را می بستم تا بتوانم بشنوم . همین حال را در برادوی نیز داشتم .

**کلر :** هنرهای تجسمی تا چه حد در کار شما به تاتر نزدیک می شوند ؟

**ویلسون :** آنها موازی با یکدیگر پیش می روند ، بدون اینکه تبدیل به نقاشی شوند : طرحهای من و کارهای نمایشی ام از یکدیگر مجزا هستند . یک صندلی صرفاً یک صندلی ست . ولی از همین صندلی می تواند در یک تاتر استفاده شود و در عین حال بطور جداگانه بعنوان یک مجسمه در هنرهای تجسمی . یک شیء ، که خارج از صحنه قرار دارد ، می تواند در یک ارتباط مشخص و با یک هدف مشخص در صحنه ی نمایش مورد استفاده واقع شود . همین شیء اما در هر حال ضرورت وجودی خود را در ارتباط با خودش نیز دارد . طرحهای بر روی کاغذ آمده ، الزاماً در جهت ملموس ساختن فضای صحنه ضرورت وجودی نمی یابند . یک فضای سه یعدی در تاتر کاربرد کاملاً متفاوتی با مثلاً یک فضای دوبعدی بر روی کاغذ دارد . : نورش فرق می کند ، خطوطش فرق می کند . خیلی احمقانه می شد ، اگر می خواستم هر قابلیت تصویری را که روی صحنه می خواهم عملی کنم ، بر روی کاغذ بیاورم . این امری غیر ممکن است . باید روش دیگری پیدا کرد ، چرا که این دو وسیله با یکدیگر متفاوتند . در هنر هر شیء بی قوانین خاص خودش را دارد .