

تاریخچه مختصری از زمان‌بندی: منطق موسیقی و تئاتر رابرت ویلسون^۱

مارکی رامبوهود

ترجمه: شاهرخ امیریان دوست^۲ - مصطفی انور^۳

۱. دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران

۲. کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشگاه هنر و معماری کمال الملک نوشهر

چکیده

این مقاله ایده‌های مینیمالیسم موسیقی (ساده‌گرایی) و ترکیب موسیقی با نمایش را به‌عنوان ابزاری برای ارائه یک تحلیل دقیق از ساختار تئاتر در رابطه با اجرای تئاتر رابرت ویلسون، بررسی می‌کند و چارت تمرینی یا نمودار اجرایی ویلسون را از مراحل اولیه ورکشاپ‌ها (کارگاه‌ها) تا اجراهای زنده، با تأکید بر نمایشنامه انیشتین در ساحل، مادام باترفلای، آلسس و سوار سیاه نشان می‌دهد. به منظور ارائه نمونه‌های تاریخی از فیلم‌های آرشیوی، اسناد اصلی و مکاتبات استفاده شده و در این مقاله ایده‌های زمان ثابت و ترکیب‌شده که فضای نمایش ویلسون را بررسی می‌کند، استخراج می‌شود. هدف این تحلیل این است که تمرکز را از مفهوم داستان یا سودای معنا در آثار ویلسون دور کند و به جای آن پیوندهای دراماتورژیک را در میان ترکیب و ساختار تئاتر او ایجاد کند.

کلمات کلیدی: رابرت ویلسون، موزیک، ترکیب، انیشتین در ساحل، سوار سیاه.

² Shahrokh.amirian@gmail.com

³ mostafaanvar27@gmail.com

¹A Brief History of Timing: Musical Logic and the Theatre of Robert Wilson. MARKEE RAMBO-HOOD, University of Glasgow

ویلسون و تیم طراح است که در طی آن ایده‌هایی برای قطعه‌ای که روی آن کار می‌کنند، ارائه می‌شود. نمونه‌ای از وورک شاپ را می‌توان در اثر (انیشترین در ساحل، ۱۹۷۶) مشاهده کرد که طی آن فیلیپ گلس و ویلسون، آهنگساز مینیمالیست در سال ۱۹۷۴ در جلسات ناهار هفته‌ای شروع به بررسی ایده‌های نمایشی کردند. در اول، ویلسون و گلس تصمیم به انتخاب موضوعی در مورد نمایش خود گرفتند. پس از تعیین موضوع، (در مورد انیشترین) قبل از اینکه یک خط کلی یا محتوای روایی ایجاد کنند، آن‌ها در مورد ساختار اپرا شروع به بحث کردند. آن‌ها اپرا را به چهار کنش تقسیم کردند که پنج میان‌پرده (فاصله) بین آن‌ها قرار داشت. این پنج میان‌پرده، زانوی نمایش نامیده می‌شد. گلس این نام را به «... زانو» نسبت داد که به عملکرد اتصالی زانوهای تشریحی انسان اشاره دارد. اگرچه آن‌ها مستقیماً در مورد حرکات پیرامون خود اظهار نظر نمی‌کنند؛ اما این را می‌توان با قرار دادن نمایش‌های زانو بین هر عمل و همچنین عملکرد آن‌ها به‌عنوان انتقال از یک عمل به عمل دیگر مشاهده کرد. «نمایش‌های زانو» حاوی دو موضوع از سه موضوع اصلی موسیقی اپرا هستند. آن‌ها همچنین یک موضوع بصری را با استفاده از دو اجراکننده یکسان در سراسر آن تکرار می‌کنند.

ویلسون و گلس بعد از تقسیم اپرا به کنش‌های مستقیم، شروع به تعیین موضوعات بصری اصلی نمایش کرده که منجر به انتخاب سه مضمون بصری شد و آن‌ها را A، B و C نامیدند. سپس مشخص نمودند که ترتیب موضوعی نمایش باید براساس یک فرمول ساده ریاضی باشد. طبق آن، تمام ترکیب‌های A، B و C باید بدون تکرار و با حداقل دو موضوع در هر عمل استفاده شوند.

به هر حرکت، ترکیبی از مضامین اختصاص داده شد: عمل اول با مضامین A و B، عمل دوم C و A، عمل سه B و C، و عمل چهارم شامل هر سه مضمون بود. پس از قرار گرفتن این مضامین در ساختار نمایش، موضوع بصری مربوطه به آن‌ها اختصاص داده شد که برای تم A، موضوع تصویری مربوطه به «قطار»، برای B یک «آزمایش» و برای C یک «میدان» بود. ویلسون بعداً این مضامین بصری را از طریق مجموعه‌ای از طرح‌ها بهبود بخشید که در نهایت در کتاب تصویری او گردآوری شد. همان‌طور که قبلاً ذکر شد، کتاب تصویری به‌عنوان وسیله‌ای برای الهام بخشیدن به تیم طراح مورد استفاده قرار گرفت و بنابراین برای ساخت موسیقی پس از وورک‌شاپ (کارگاه) در اختیار گلس قرار گرفت؛ اما قبل از تکمیل کتاب تصویری، گلس و ویلسون در مورد طول اپرای خود تصمیم گرفتند. ویلسون از گلس پرسید که این اپرا متناسب با قطعات حماسی واگنر می‌تواند باشد که گلس با آن موافقت کرد. بنابراین آن‌ها تصمیم گرفتند که اپرای آن‌ها دقیقاً چهار ساعت و چهل و هشت دقیقه زمان داشته باشد.

اگرچه تحقیقات آکادمیک و دانشگاهی دربارهٔ رابرت ویلسون، تئاتر او را در رابطه با نمایش تصاویری مورد بحث و بررسی قرار داده؛ اما تئاتر ویلسون به همان اندازه با موسیقی و مناظر صوتی در ارتباط است. ماریا شوتسوا در اولین نمایش اثر خود، (نامه‌ای برای ملکه ویکتوریا) بیان می‌کند که «... کار او همیشه موزیکال و موسیقایی است و بر ریتم، زیروبم، تن صدا، لحن، صدا، آهنگ و مکث تکیه دارد...»، آرتور هولمبرگ نیز ویلسون را در رابطه با صدا به‌واسطهٔ استفادهٔ ویلسون از کلمات و متن مورد بحث قرار می‌دهد. او اولین دورهٔ کارگردانی تئاتر را در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۷۰ به‌عنوان قطعاتی که کلمات و متن را نادیده می‌گیرد، طبقه‌بندی می‌کند. در دورهٔ دوم ویلسون که با اثر نامه‌ای برای ملکه ویکتوریا آغاز شد، ویلسون به تخریب کلمات می‌پردازد. دورهٔ سوم که در سال ۱۹۸۴ با قطعه CIVILWARS آغاز شد، ویلسون در آثارش به شدت تحت تأثیر آثار هاینر مولر قرار گرفت و شروع به استفاده از کلمات و متن به‌عنوان ابزار ادبی کرد و در چهارمین دوره، در اواخر دههٔ ۱۹۸۰، با توجه به استدلال هولمبرگ، ویلسون شروع به بازسازی اپراهای (نمایش‌های) کلاسیک کرد و متون موجود را دوباره احیا کرد. هولمبرگ استفادهٔ ویلسون از کلمات و زبان را به‌عنوان وسیله‌ای برای تولید صدای ناب مورد بحث قرار داد، بنابراین مخالف مفهوم معنایی بود و ادعا کرد که ویلسون از کلمات نه به‌عنوان وسیله‌ای برای انتقال محتوا؛ بلکه برای کیفیت شنیداری عبارات استفاده می‌کند و در نتیجه حس تقریباً موزارتی از ترکیب کلاسیک را نشان می‌دهد (هولمبرگ، ۱۹۹۶، ۷۲).

بنابراین ساختار تئاتر ویلسون توسط هولمبرگ براساس کلمات و متن بر موزیکال بودن اجزای صوتی و شنیداری قطعات نیز متمرکز است. بنابراین، این مقاله اثر ویلسون را به بهانهٔ ویژگی‌های موسیقایی آن از طریق استفادهٔ ویلسون از زمان‌بندی سازمان‌یافته و دقیق در فضای نمایشش شکل‌بندی می‌کند که این مقاله با شناسایی ویژگی‌های موسیقایی مانند ریتم، آهنگسازی موضوعی، تنوع و اصول مینیمالیسم موسیقی چه در مرحلهٔ تمرین و چه در اجرا، روشی را ارائه می‌کند که با تمرکز بر آن به ترکیب‌های تئاتری نزدیک شده و ویژگی‌های ساختاری به جای نگاه کردن به سیستم‌های روایی آن، آن‌ها را تحلیل کنیم. البته این بدان معنا نیست که صحنه‌سازی تصویری ویلسون غنی از مفاهیم و معانی نیست؛ اما این‌ها معمولاً شکسته، سیال و لایه‌لایه هستند. با پرداختن به مبانی ساختاری قطعه‌های ویلسون، این مقاله امیدوار است که مطالعهٔ بیشتری ارائه دهد تا به دراماتورژی چند لایه تئاتر ویلسون کمک و آن را تقویت کند.

استفادهٔ ویلسون از زمان سازماندهی شده را می‌توان در مراحل اولیهٔ فرایند ساخت تئاتر او جست‌وجو کرد. جلسات تولید اثر نمایشی یا به قول ویلسون، جدول کارگاه‌ها (وورک شاپ)، شامل بحث‌هایی بین



مطابق با ساختار انتخاب شده، هر میان‌برده و حرکت، -در نمایشنامه انیشتین در ساحل- به مدت زمان مطابق تقسیم می‌شد تا طول کامل چهار ساعت و چهل و هشت دقیقه حفظ شود. بنابراین، گلس و ویلسون تصمیم گرفتند که دو بازی اول و دو بازی آخر زانو (knee) چهار دقیقه و بازی سوم با زانو پنج دقیقه طول بکشد. آن‌ها سپس توافق کردند که نمایش اولیه موضوع قطار (train) بیست و چهار دقیقه، موضوع آزمایشی بیست و سه دقیقه و موضوع میدانی بیست و دو دقیقه به طول بیانجامد. سپس آن‌ها تعیین کردند که نمایش دوم موضوع قطار (train) بیست و سه دقیقه، موضوع آزمایشی بیست و چهار دقیقه و میدان بیست و دو و سومین نمایش موضوع قطار (train) هفده، موضوع آزمایشی شانزده و موضوع میدانی هفده دقیقه طول بکشد. با این حال، این تقسیم‌بندی دقیقاً به طول زمان اجرای مورد نظر آن‌ها نمی‌رسید، مرحله سوم در طول تمرینات کوتاه شد تا به هدف اولیه خود پایبند باشند. این علامت‌گذاری دقیق زمان در نواختن موسیقی نیز دیده می‌شود. در نت موسیقی، هر نت با مدت زمان مشخصی ثابت می‌شود. نوع نت، اثر زمان و متر و تمپو این ثابت بودن را تعیین می‌کند. همان‌طور که گفته شد، آهنگ‌های موسیقی لزوماً به همان شیوه‌ای که (انیشتین در ساحل) بود از پیش تعیین نشده‌اند. با این حال، وقتی به‌عنوان یک موسیقی نوشته می‌شود، به هر قطعه موسیقی فضای ثابتی در زمان داده می‌شود. آن‌ها هر دو از فرم و زمان به‌عنوان ابزاری برای ساختار زیبایی‌شناختی استفاده می‌کنند. بنابراین منطق مورد استفاده در آهنگسازی را می‌توان در وورکشاپ، انیشتین در ساحل دید.

علاوه بر ویژگی‌های موسیقایی که در زمان‌بندی -انیشتین در ساحل- یافت می‌شود، با قرار دادن مضمون ریاضی که این مضامین در سرتاسر اپرا آشکار می‌شوند، در منطق موسیقی نیز دیده می‌شود. در این مورد، منطق موسیقی را به‌عنوان تکنیک‌های آهنگسازی تعریف می‌کند که می‌تواند در فرایندهای مفهومی ساخت تئاتر قرار گیرد. در این اثر خاص به عناصری از زمان ثابت و سازماندهی شده، ساختار موضوعی و تکرار اشاره می‌کند. در تئوری موسیقی، تغییر موسیقایی عبارت کوتاهی از مواد موسیقایی است. هنگامی که موسیقی در ابتدای یک قطعه، معرفی می‌شود، به‌عنوان یک مضمون شناخته می‌شود. این مضمون عبارت کوتاهی از موسیقی است که حاوی یک ایده یا عبارت موسیقایی کامل است که گاه به شکلی تغییر یافته تکرار می‌شود و به‌عنوان تغییر شناخته می‌شود (دانسی، ۲۰۰۲، ۹۰۷). این تغییرات می‌توانند در چندین شکل مختلف برای دفعات مختلف ظاهر شوند؛ به‌عنوان مثال، می‌توان آن را در خط ملودیک، ارکستراسیون، هارمونی، کی (کلید) یا الگوهای ریتمیک یافت و می‌توانند به‌صورت انتزاعی و تنها با حداقل پیوندها به موضوع اصلی یا با تغییرات جزئی ظاهر شوند. دانسی (dunesbi) تغییر موسیقایی را آن چیزی می‌داند که به موسیقی «نوعی هویت زنده» می‌دهد؛ زیرا بدیهی است که چیزی که متغیر است، تعریف

شده و شناخته شده است (۲۰۰۲، ۹۰۷). از طریق این تفسیر، دانسی به تغییر به‌عنوان چیزی می‌نگرد که از محتوا و ماهیت خود آگاه است و آن را تصدیق می‌کند و همچنین آن را از طریق شکل تغییر یافته‌اش رد می‌کند.

ویلسون از تغییر موسیقی با تکرار مضامین بصری خود در اثر- انیشتین در ساحل- استفاده کرد. همان‌طور که قبلاً ذکر شد، ویلسون و گلس از سه موضوع اصلی بصری در سراسر نمایش استفاده کردند و هر کدام سه بار نمایش داده شدند. استفاده از تم و تنوع را می‌توان با پیشرفت هر سه مضمون در طول دوره اپرا مشاهده کرد. در ابتدا، موضوع قطار مستقیماً پس از اولین بازی زانو معرفی شد. دو بار به‌عنوان یک تغییر در مضمون اولیه بازگشت داده شده که در اولین ظاهر تم قطار از طریق یک مجموعه متحرک بزرگ نشان داده شد که کناره قطار را از نظر اندازه و شکل شبیه‌سازی می‌کرد و به شدت آشکار می‌شد. در طول مدت این صحنه قطار به‌طور مداوم سعی می‌کرد از مرحله چپ به راست عبور کند؛ اما یک پرتو عمودی نور بارها آن را قطع می‌کرد. وقتی قطار به پرتو نور برخورد کرد، مجبور شد به سمت چپ برگردد و گردش خود را دوباره آغاز کند. انیشتین از توصیف قطار در حال حرکت به‌عنوان قیاسی برای توصیف نظریه‌های خود در مورد نسبیت زمانی استفاده کرد. انیشتین در توصیف خود از تصویر یک قطار در حال حرکت استفاده کرد که توسط دو برق رعدوبرق، در دو نقطه مختلف در یک لحظه، متوقف شد و به این نتیجه رسید که به دلیل سرعت قطار، نقاط رعدوبرقی که قطار را قطع کرده است، با دریافت در پشته قطار (embankment) متفاوت است که بازنمایی بصری قطار هنوز از طریق یک مجموعه بزرگ آشکار و با این حال، چشم‌انداز قطار از طرف خود به عقب آن تغییر کرده بود. علاوه بر این، صحنه کم‌نور بود تا انتقال از روز به شب را نشان دهد. بنابراین نشان‌دهنده گذر زمان بود. دومین تغییر در موضوع قطار در عمل چهارم رخ داد که این تغییر شامل نمایش بصری یک قطار نمی‌شد؛ اما در عوض از یک مجموعه بزرگ به شکل یک ساختمان استفاده می‌کرد. همان‌طور که ویلسون ادعا کرد، این ساختمان همچنان یک نمایش و تغییر در موضوع اولیه قطار بود؛ زیرا هر دو از یک دیدگاه بصری ساخته شده بودند (ویلسون، ۱۹۹۷، نوار ۲، ۱۰:۱۱). بنابراین قطار ابتدا به‌عنوان مضمون و سپس به‌عنوان تغییری که کمی از مضمون فاصله گرفته و سپس به شکلی انتزاعی بیشتر ظاهر شد.

موضوع دوم اپرا، محاکمه، در پرده اول بعد از تم اولیه قطار و در پرده سوم و چهارم بعد از تغییرات دوم تم قطار نمایش داده شد. همان‌طور که با آشکار شدن تغییر قطار، آزمایش نیز ابتدا به‌عنوان یک موضوع نمایان شد، سپس به شکل کمی تغییر یافته و سوم در یک نمایش انتزاعی بیشتر نمایش داده شد. مفهوم موضوع محاکمه ابتدا از طریق یک تقلید بصری از یک دادگاه است. فضای صحنه پر است از نیمکت‌هایی با بازیگران به‌عنوان هیئت منصفه، دو قاضی، شاهدهی که

ایستاده دربرگیرد. در پشت هر مربع از شبکه یک الگوی چرخشی از چراغ‌ها وجود داشت و در جلوی هر مجموعه از چراغ‌ها، یک رقصنده قرار داشت که با انگشتان خود چراغ‌ها را دستکاری می‌کرد. این نشان‌دهنده پیشرفت بیشتر زمان بود؛ زیرا سفینه فضایی روی زمین فرود آمد و رقصندگان وارد شدند. استفاده از یک میدان را می‌توان به‌عنوان تفسیر تحت‌اللفظی نظریه میدان یکپارچه انیشتین خواند. همان‌طور که در نقل قولی از انیشتین مشاهده می‌شود که در آن به میدان نظریات خود و نظریه‌های نسبیت اشاره می‌کند. علاوه بر این، استفاده از یک سفینه فضایی در موضوع میدانی به پارادوکس دوقلو (ناسازمانی ساعت‌ها) معروف انیشتین اشاره می‌کند که در آن جریان زمان در فضا در مقابل زمان روی زمین از طریق ارسال یک دوقلو به فضا محاسبه می‌شود.

بنابراین، هر سه مضمون از یک الگوی مشابه در اجرای خود پیروی کردند. هر موضوع یک نمایش بصری اولیه داشت که با دو تغییر دنبال می‌شد. اولین تغییر در مضامین، موضوع اولیه را تنها با کمی تغییر تکرار کرد که با موضوع قطار، چراغ‌ها ابتدا روشن و سپس کم‌نور شدند و قطار از کنار به جلو حرکت کرده بود. در موضوع محاکمه، سالن دادگاه کامل بود و سپس در اولین نسخه، یک سلول زندان آن را قطع کرد. در موضوع میدانی، سفینه فضایی ابتدا کوچک و سپس بزرگ بود. دومین تغییر در مضامین یک نسخه انتزاعی با تنها یک پیوند به موضوع اصلی ارائه کرد. برای موضوع قطار، ساختمان و قطار در چشم‌انداز به هم مرتبط بودند، برای تم آزمایشی تخت تنها ثابت باقیمانده بود و در موضوع میدانی تصاویر بصری از طریق مفهوم سفینه فضایی به هم مرتبط می‌شوند. این تغییرات در طول اجرای خود به یک الگوی مشابه پایبند هستند و از نظر قرارگیری و شدت، مشابه بودند. بنابراین منطق موسیقایی را می‌توان در مفهوم و قرار دادن مضامین بصری در (انیشتین در ساحل) یافت. اگرچه اپرا به یک قوس روایی یا «داستان» منفرد پایبند نیست؛ اما دراماتورژی آن را می‌توان در ساختار و شکلی که اپرا در آن وجود دارد، کشف کرد.

علاوه بر ورکشاپ‌های ویلسون، منطق موسیقی را می‌توان در کتاب‌های تصویری و فیلم‌نامه‌های ویلسون از طریق سازماندهی زمان آن‌ها نیز یافت. از آنجایی که ویلسون اغلب از متن گفتاری به‌عنوان محرک اصلی تئاتر خود استفاده نمی‌کند، فیلمنامه‌های او معمولاً تکه‌تکه هستند و معمولاً حاوی مجموعه‌ای از دیالوگ‌ها، کلمات یا نوشته‌های انتخاب‌شده هستند. با این حال، در کتاب‌های تصویری و فیلمنامه‌های او، اغلب دقت و محاسبه دقیق زمان آشکار است که این را می‌توان به وضوح با علامت‌گذاری دقیق مدت زمان در ستون‌های دور صفحات مشاهده کرد. ویلسون در مصاحبه‌ای که دیوید ریف (۱۹۹۱، ۳۴) برای مجله Connoisseur انجام داد، به این تکنیک

روی صندلی ثابت می‌ماند و یک وکیل. همچنین در مرکز دادگاه یک تخت بزرگ قرار داشت. ویلسون ادعا کرد که دلیل قرار دادن تخت در این مجموعه به این دلیل است که او احساس می‌کرد که جامعه ما انیشتین را به دلیل رؤیایپردازی محاکمه می‌کند (ویلسون، ۱۹۹۷، نوار ۲، ۱۰:۲۰). هنگامی که انیشتین برای اولین بار به محبوبیت رسید، تعدادی از سازمان‌ها در برابر نظریه‌های او مقاومت نشان دادند. برجسته‌ترین آن‌ها پل ویلند بود که در سال ۱۹۲۰ در برلین جلسه‌ای علیه نظریه‌های نسبیت انیشتین ترتیب داد. همان‌طور که فرانک می‌گوید: "انیشتین به‌عنوان یک تماشاگر در این جلسه شرکت کرد و حتی با روحیه دوستانه حملات را تشویق کرد. او همیشه دوست دارد وقایع دنیای اطرافش را طوری در نظر بگیرد که گویی تماشاگر تئاتر است" (۱۹۴۸، ۱۹۸). شاید دلیل این باشد که چرا ویلسون و گلاس شخصیتی را که لباس انیشتین را در مقابل فضای صحنه نمایش می‌دادند، به‌عنوان یک تماشاگر در طول تکرار آن‌ها از موضوع محاکمه نشان می‌داد. اولین گونه از موضوع آزمایشی اولیه در عمل سوم ظاهر شد. مجموعه صحنه مشابه همتای موضوع اصلی خود بود. با این حال، اکنون میله‌های عمودی (زندان) اضافه شده بود که مرحله سمت چپ را قطع می‌کرد. پشت این میله‌ها رقصندگانی بودند که لباس زندانی به تن داشتند و بدین ترتیب ایده‌های قضاوت و مجازات رؤیاهای انیشتین را برجسته می‌کردند. در آخرین تغییر این تم صحنه سیاه شده بود، تنها شی روی صحنه یک پرتو افقی بزرگ از نور بود که به آرامی در سراسر تم به حالت عمودی می‌چرخید. همان‌طور که ویلسون بیان کرد، این پرتو نور نمایشی انتزاعی از بستر انیشتین از موضوع اولیه و اولین تغییر بود که بر پیروزی و همچنین انزوای احتمالی رؤیایپرداز تأکید می‌کرد (ویلسون، ۱۹۹۷، نوار ۲، ۱۲:۰۰).

موضوع سوم، زمینه، از الگوی مشابه دو مضمون اول پیروی و در شکل اولیه و به دنبال آن دو تغییر ظاهر شد. مضمون اولیه در ابتدای عمل دوم افتاد و اولین تغییر در عمل سوم؛ یعنی پس از اولین تغییر آزمایشی بود و تغییر دوم میدان در عمل چهارم پس از دومین تغییر آزمایشی اتفاق افتاد. موضوع اولیه میدان از طریق یک مجموعه تحقق یافت که متشکل از تقریباً ده رقصنده و یک پس‌زمینه روشن که به معنای یک میدان باز است را شامل می‌شود. در طول مدت این موضوع، یک دیسک کوچک از نور ظاهر شد. اولین تغییر در این موضوع دوباره با یک صحنه متشکل از رقصندگان بازگشت. یک تغییر جزئی بین موضوع اولیه و اولین تغییر در اندازه سفینه فضایی رخ داد. در موضوع اولیه، سفینه فضایی کوچک بود؛ اما در اولین تغییر سفینه فضایی کمی بزرگ‌تر بود. بنابراین نشان می‌دهد که سفینه فضایی به زمین نزدیک شده است. در دومین تغییر میدان، نمایش بصری یک میدان علنی حذف شد و با یک شبکه بزرگ داربست به ارتفاع سه شبکه و پنج شبکه جایگزین که هر شبکه به اندازه‌های بزرگ بود که بدن انسان را در حالت



اشاره می‌کند. همان‌طور که ریف در گفت‌وگو با ویلسون دربارهٔ The Black Rider می‌گوید:

ویلسون موفق شد تأثیر طولانی ویسی بارووز را کنترل نماید. او می‌گوید: «همه چیز به‌موقع بود. من استوری بورد (فیلمنامه مصور) تمام صحنه‌ها را ترسیم می‌کردم و سپس آن‌ها را با زمان‌های اجرا برای هریک علامت‌گذاری نموده و به بارووز تحویل می‌دادم.

این کتاب‌های بصری، یا استوری‌بردها (فیلمنامه مصور)، به‌عنوان وسیله‌ای که مؤلفه‌های هنری گروه ویلسون را در یک ساختار معین شامل می‌شوند. علاوه بر ارائه نقشه برای تیم مشترک ویلسون، تعیین زمان در فیلمنامه‌های ویلسون و همچنین به آن‌ها اجازه می‌دهد تا به شیوه‌ای مشابه با موسیقی رفتار کنند. اکثر موسیقی سنتی غربی دارای اثر زمانی است. این تعداد ضربات در یک اندازه و نوع ضربات نت‌های نیمه و ربع را تعیین می‌کند. به‌علاوه، موسیقی نوت‌دار غربی که نشانه‌هایی از سرعت، چه از طریق یک کلمه احساسی یا با روشی دقیق‌تر، می‌توان فیلمنامه‌های ویلسون را به شیوه‌ای مشابه مطالعه نمود که با مترونوم نشان داده می‌شود. فیلمنامه‌های «انیشیتین در ساحل» و «سوارکار سیاه»، مدت زمان‌های هر دو در هنگام اجرا تعیین و برآورد شده‌اند که در حاشیه‌های کناری مشخص شده‌اند؛ به‌عنوان مثال، فیلمنامه «انیشیتین در ساحل» دارای مدت زمانی معین برای هر حرکت است که به وضوح در حاشیه سمت چپ در کنار حرکات مرحلهٔ مربوطه مشخص شده است. در صفحهٔ یک فیلمنامه، عنوان "زانو ۱" خواننده می‌شود که اولین آهنگ اپرا را نشان می‌دهد. چهار ستون در متن وجود دارد؛ اولی، زمان‌بندی حرکات را که با «۰.۰۰» شروع می‌شوند، دوم حرکات را برای لوسیندا چاپلینز، سومی برای شریل ساتن و چهارمی برای گروه کر فهرست می‌کند. در طول ده دقیقهٔ اول، با علامت «۰.۱۰» در فیلمنامه، به اجراکنندگان حرکات زیر داده می‌شود (Anon., 1969-1995, Series 1.4):

- لوسیندا: نشسته روی میز SR، دست روی میز
- شریل: نشسته روی میز SL، دست روی میز SL، دست روی زبانه، دست روی زانو.
- گروه کر: در گودال، نشسته. زنان با قطب نما

در ده دقیقهٔ اول این آهنگ، اجراکنندگان این صحنه را حفظ و دو زن پشت میزها و گروه کر در چاله ارکستر نشستند. پس از سپری شدن ۱۰ دقیقهٔ اول، مجموعهٔ دیگری از دستورات عمل‌ها برای چهار دقیقهٔ بعدی فهرست شد، به Childs و Sutton دستور داده شد که بین یک تا ۸ بشمارند و به گروه همخوان گفته شد که یکی یکی بایستند و خود را در مقابل سکو که دو زن نشسته بودند، قرار دهند. هنگامی که گروه کر به جایگاه خود رسید، سپس به آن‌ها دستور داده می‌شود که آواز را شروع کنند. این تقسیم زمان در کل فیلمنامه ادامه دارد. این نوع مرزبندی شباهت زیادی به نحوهٔ نت‌گذاری موسیقی دارد. به هر نوازنده

دستور خاصی داده می‌شود تا در یک زمان مشخص در ارتباط با سایر نوازندگان به همان شیوه‌ای که به نوازندگان دستور داده می‌شود اقدامات خاصی را در طول آهنگسازی انجام دهند.

همین روابط عددی و فضایی را می‌توان در فرایندهای تمرینی ویلسون مشاهده کرد. پس از اینکه ویلسون وورک شاپ را به پایان رساند، اغلب دو کارگاه تمرینی قبل از اولین نمایش قطعه برگزار می‌کند. اولین کارگاه که در مکاتبات ویلسون به‌عنوان مرحلهٔ B شناخته می‌شود، بر حرکت و صحنه‌سازی قطعه تمرکز دارد (Anon., 1969-1995, Series 3.1). دوم که اغلب از آن به‌عنوان مرحلهٔ C یاد می‌شود، شامل تمام اجزای هنری و عناصر نمایشی موجود در اجرا است. ویلسون در مصاحبه‌ای برای مجله Ear از مرحلهٔ B نام می‌برد (Dalton, 1988: 20). او در این مصاحبه به قطعهٔ جنگل (۱۹۸۸) با دیوید بر این اشاره می‌کند. همان‌طور که ویلسون می‌گوید:

{ کاری که انجام دادند، این بود که کار را به‌صورت نمایشی گنگ(بی‌صدا) به صحنه بردیم که متنی در آن وجود ندارد و همه را مسدود کردیم، صحنه‌سازی را انجام دادیم و مناظر را طراحی کردیم و از یک کارگاه با مردم فیلم گرفتم که در آن نقشهٔ صحنهٔ نمایش ترسیم شده بود که صورت کامل نیست؛ اما کم‌وبیش برای هر هفت حرکت فکر شده است. نویسندگان و آهنگسازان، آن نوار ویدیویی، آن زمان‌بندی‌ها، آن ایده‌ها را گرفته و به امتیازدهی مشغول شدند. }

ویلسون از ویدیوهای گرفته شده در مرحلهٔ B برای ایفای نقش یک کاتالیزور برای تیم مشترک خود استفاده کرد، دقیقاً به همان روشی که از کتاب‌های تصویری و فیلمنامه‌های خود استفاده می‌کند. در این توصیف، ویلسون مرحلهٔ B را به‌عنوان تمرینی در تکنیک‌های پروکسمیک و مرحله‌بندی ارائه می‌کند. اگرچه او اصطلاح "بازی گنگ" را ذکر می‌کند؛ اما این بدان معنا نیست که یک منظره صوتی در مرحلهٔ B وجود ندارد. همان‌طور که در فیلمنامهٔ (مادام باترفلای) جاکومو پوچینی (۱۹۹۳) و (آلستس) کریستوف گلوک (۱۹۸۷) دیده می‌شود که موزیک محرک اصلی حرکات است. ویلسون اغلب از مرحلهٔ B به‌عنوان «کارگاه‌های بی‌صدا» یاد می‌کند؛ اما در این اثرها، تنها تا جایی سکوت می‌کنند که خود بازیگران صحبت یا آواز نخوانند. با این حال، در هر دو اثر فوق، موسیقی نمایشی در طول کارگاه پخش شد. برای تمرین‌های ویدیویی ضبط شدهٔ مادام باترفلای، نسخه‌ای از اپرا با صدای بلند از بلندگوها پخش شد. در فیلم‌های ضبط شدهٔ کارگاه‌های تمام موسیقی‌ها توسط پیانیست و خوانندهٔ موجود در صحنه به‌صورت زنده اجرا می‌شد. خود خوانندگان اپرا هم آواز نمی‌خواندند و یا حتی کلمات را تقلید نمی‌کردند. در عوض آن‌ها حرکات خود را همراه با منظرهٔ صوتی کامل کردند.

علاوه بر موسیقی مورد استفاده در کارگاه‌های مادام باترفلای و آلستس، یک فرمان صوتی وجود داشت که حرکات هر بازیگر را

این تکنیک صحنه‌پردازی، یعنی دوبرابر کردن حرکات با سرعت و ریتم موسیقی، مستقیماً به نقل قولی مربوط می‌شود که در آن ویلسون در مورد اهداف خود برای نمایش مادام باترفلای صحبت کرده است. ویلسون در یک مصاحبه غیررسمی که در حین تمرین انجام و ضبط شد، بیان می‌کند که «ایده اساسی ایجاد فضایی است که بتوان موسیقی شنید» (۱۹۹۲، ۳۴:۰۰). او همچنین ادعا می‌کند که معتقد است صحنه‌های قبلی اپرا بیش از حد مناظر را با شمایل‌نگاری ژاپنی که حواس‌تان را از منظره صوتی منحرف می‌کند، تزیین کرده است. این ایدئولوژی همچنین از طریق ایده‌های سادگی و خلع مؤلفه‌های هنری به بخش‌های اصلی‌شان، با زیبایی‌شناسی مینیمالیستی موسیقی همسو می‌شود. این مفهوم قبلاً با ساختار اثر «انیشیتین در ساحل»، توسط ویلسون و گلس و معادلات ریاضی ساده‌ای که برای تعیین محل قرارگیری مضامین و تغییرات مورد استفاده قرار گرفتند، پرداخته شده است. این ایده در صحنه‌پردازی خود اپرا نیز منعکس شده است. ویلسون علاوه بر استفاده از ترکیب‌بندی‌های مینیمالیستی گلس، ویژگی‌های ساده‌گرایانه‌ای (مینیمالیستی) را نیز در صحنه‌پردازی خود به کار گرفت؛ به‌عنوان مثال، در شماره ابتدایی قطعه، دو زن، لوسیندا چایلدز و شریل ساتن، در گوشه پایینی صحنه نشستند. بچه‌ها دست‌هایش را روی میزش گذاشته بودند و درحالی‌که بین یک تا هشت می‌شمرده، به آرامی آن‌ها را حرکت می‌داد. ساتون هم همین کار را کرد، هرچند که بی‌حرکت بود. این اقدام چهارده دقیقه به طول انجامید. شمارش آن‌ها با موسیقی هماهنگ نبود و حرکات آن‌ها خارج از تمپوی آهنگسازی گلس با ریتم و ترتیب عددی خاص خود آشکار می‌شد. این ایده متن، موسیقی و حرکت را به‌عنوان سه عنصر مجزا از تئاتر ویلسون تقویت می‌کند که لزوماً متکی به یکدیگر نیستند؛ اما بدون توجه به ساختاری منحصربه‌فرد از زمان سازماندهی شده هستند. پس از گذشت چهارده دقیقه اول، گروه کر وارد شد و خود را در مقابل سکویی که چایلدز و ساتون در آن نشسته بودند، قرار دادند. هنگامی که آن‌ها به جای خود قرار گرفتند، گروه کر شروع به خواندن اولین شماره خود، با عنوان "knee" کرد. در این مرحله زنان شروع به بیان متون تعیین‌شده خود کردند. این توضیحات شامل تمام صحنه‌های افتتاحیه و اولین شماره موسیقی در اثر انیشیتین در ساحل است. به همان روشی که گلس و مینیمالیست‌های همکارش موسیقی خود را به اجزای اصلی آن بازگردانند، ویلسون نیز به دنبال کشف ژست‌های اولیه انسانی در فضای صحنه تئاتر خود بود. حرکات متمرکز و تکراری دو زن در سکانس‌های آغازین در ساختار اوستیناتو و مینیمالیستی موسیقی گلس منعکس شده است. بنابراین، اگرچه ارتباط معنایی بین موسیقی و صحنه‌پردازی وجود ندارد؛ اما این دو از طریق شباهت‌هایشان در فرم و منطق مینیمالیستی که آن‌ها را دربرمی‌گیرد، به هم پیوند خورده‌اند.

تحریک می‌کرد. در اثر مادام باترفلای صدایی در نظر گرفته شده بود که دستورات را به زبان فرانسوی می‌خواند. اگرچه متن ترجمه نشده بود؛ اما مشخص بود که کلمات و حرکات به هم مرتبط هستند. هر بار که دستوری گفته می‌شد، یک بازیگر روی صحنه با تغییر حرکت پاسخ می‌داد. با اجازه دادن به فیزیکی‌سازی‌ها برای داشتن اجزای شنیداری، این امر باعث شد که رابطه بین حرکات و موسیقی به راحتی قابل فهم باشد. اکثر دستورات صوتی به موقع با موسیقی داده می‌شد. آن‌ها در فواصل منظم و معمولاً مساوی جریان داشتند. دستورات گفتاری به‌ندرت از سه هجا فراتر می‌رفت. بنابراین ضرباتی را که می‌زدند، نشانه‌گذاری می‌کردند و دستورات گفتاری که هر حرکت را بیان می‌کرد، در ریتم و تمپوی ساخته‌های اولیه پوچینی قرار داشت. مشاهدات مشابهی را می‌توان برای تمرینات Alcestes انجام داد؛ زیرا حرکات نیز با یک فرمان صوتی آغاز شد. در این مورد از یک کف زدن استفاده می‌شد که احتمالاً چوب‌های کف کابوکی بود؛ زیرا لحن آن سخت و چوبی بود. تقریباً همیشه کف زدن روی ضرب‌آهنگ موسیقی می‌افتاد و حرکات غالباً با ضرب شروع می‌شدند و در تمام طول دوره با تمپوی موسیقی تکمیل می‌شدند. اگرچه شروع حرکات با تمپوی موسیقی مشخص می‌شد؛ اما خود حرکات لزوماً به آن وابسته نبودند.

با این حال، این هنوز هم نشان می‌دهد که یک پیوند قوی بین حرکات انجام شده و زمان و تمپوی موسیقی وجود داشته است. نمونه‌ای از آن را می‌توان در اولین عبارت آریا (آواز تک نفره) Cio-Cio San، «Un bel di, Vedremo» مشاهده کرد. هفت دستور شفاهی در فضای هشت میله‌ای در این بخش از آریا (آواز تک‌نفره) صادر شد. اگرچه موسیقی در زمان سه تا چهار دقیقه است، من آن را در ضربات شش‌تایی مورد بحث قرار خواهیم داد تا هم بر روی آهنگ‌های قوی و هم بر آهنگ‌های ضعیف تأکید کنم. بنابراین ضربات ۱، ۳ و ۵ به ضعیف‌ها و ۲، ۴ و ۶ به قوی‌ها اشاره دارد. از هفت فرمان که هفت حرکت را بر روی این میله‌ها تحریک می‌کرد، اولین فرمان در اولین ضرب و اولین حرکت داده شد. هنگامی که این دستور داده شد، بازیگر نقش چئو-سیو سان شروع به راه رفتن آهسته به جلو کرد؛ اما گام‌های او مطابق با ضربات نبود. فرمان دوم در ضرب چهارم حرکت دوم داده شد. سپس بازیگر از راه رفتن باز ایستاد و شروع به بالا بردن بازوی چپ خود به سمت بدن خود کرد. فرمان سوم در ضرب چهارم حرکت سوم داده شد که در آن لحظه بازیگر دست راست خود را از بدن خود دور کرد. در اندازه چهارم آهنگ هیچ فرمانی داده نشد؛ اما ضربات اول حرکات پنج، شش و هفت دوباره حرکات متناظر داشتند. فرمان نهمی این عبارت در مرحله هشتم بین ضربان ۱ و ۲ برای نشان دادن توقف حرکت داده شد. به استثنای فرمان نهمی، همه این‌ها به‌صورت ضربتی اجرا می‌شد. بنابراین، تمپوی موسیقی در مادام باترفلای بر سرعت اجرای حرکات تأثیر گذاشت.

با این حال، موسیقی در آثار ویلسون لزوماً بر هیچ مؤلفه دیگری در تئاتر او تسلط ندارد. در موارد قبلی - مادام باترفلای، انیشتین در ساحل و آلتس - تمپوی موسیقی به‌طور معمول شروع‌کننده یک حرکت بود؛ اما تکمیل حرکات به ندرت ارتباط ریتمیک با موسیقی را حفظ می‌کرد. موسیقی تنها یکی از چندین ماده تئاتری است که ویلسون در قطعات خود از آن استفاده می‌کند. درست همان‌طور که یک موسیقیدان اثری را با ترکیب صداها می‌سازد، ویلسون نیز آثار خود را با نور، کلمات، صداهای ضبط شده و زنده، حرکات، وسایل و لباس می‌سازد. بنابراین، آشکار شدن این عناصر در موسیقی اثر خود ویلسون است که دیالوگ‌های ریتمیکی را به‌وجود می‌آورد که یادآور اثر موزیکالی است.

اگرچه مرحله B شامل فرایند تمرین ویلسون در درجه اول با ایده‌های سادگی، روابط فضایی و دستورسازی عددی است. همین ویژگی‌ها را می‌توان در مرحله C فرایند تمرین ویلسون نیز قرار داد. مرحله C شامل اضافه شدن بقیه عناصر نمایشی به موانعی است که در مرحله B مورد بررسی قرار گرفت. این عناصر تئاتری شامل آواز، موسیقی اصلی، متن، لباس، نورپردازی و غیره است. همین ترکیب فشرده و ساختار زمان را می‌توان در این مرحله از روند تمرین ویلسون نیز مشاهده کرد؛ به‌عنوان مثال، ضبط ویدیویی مرحله C از تولید ویلسون از *The Black Rider* ساخته شد. ضبط با پیش درآمد اثر آغاز شد و شامل چندین صحنه دیگر در طول دوره تمرین بود و در ابتدای ضبط، یک صدای تقویت شده شمارش می‌کرد: ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲. نگره داشتن برای ۳، ۳، ۳، پرده سیاه خاموش، موسیقی» (ویلسون، ۱۹۸۹، ۰۰۰۰۰۱). اگرچه این صدا در فیلم ناشناخته است؛ اما همان انحرافات گسترده را دارد که با کشش جنوبی لهجه ویلسون توأم شده است. دلیل اینکه شمارش از شش شروع شد احتمالاً به این دلیل است که در ابتدای ضبط است. بنابراین یک تا پنج در فیلم ثبت نشده است. پس از اینکه دستورات بالا داده شد، موسیقی شروع شد و دو دست در هر انتهای یک جعبه سیاه مستطیل شکل بلند قرار دادند. دستور سفاهی بعدی که داده شد «جعبه در بیست‌وچهار ثانیه به سمت بالا حرکت می‌کند» که قبل از آن یک شمارش ثابت تا بیست‌وچهار انجام می‌شد که در این مدت دست‌های صحنه جعبه را به سمت بالا بردند. صدا تا بیست‌وچهار شمرد و گفت: "جعبه در جای خود، پا" در این لحظه جعبه از حرکت ایستاد و یک پا از آن بیرون آمد. این چهار کلمه به دست‌های صحنه دستور می‌دهد که حرکت جعبه را متوقف کنند و به بازیگری دستور می‌دهد که داخل جعبه قدم بگذارد و یک پای خود را از آن بیرون بکشد. با این حال، حرکت و مدت زمان دراز شدن پا به بیرون از جعبه دیکته نشده بود. تنها یک بار پا به داخل جعبه بازمی‌گردد که صدای تقویت شده می‌گوید: "موسیقی" --- و معرفی اولین آهنگ "The Black Rider" آغاز می‌شود.

به این ترتیب، ویلسون رهبر موسیقی خود شد. نقش ویلسون ایجاد تمپو و راه‌اندازی نشانه‌ها و ورودی‌ها بود. برخی از قسمت‌ها به‌شدت در زمان ثابت می‌شوند، همان‌طور که با بیست‌وچهار ثانیه به حرکت جعبه اختصاص داده شد، مشخص می‌شود که بخش‌های دیگر قابل تفسیر هستند، همان‌طور که در یک قطعه موسیقی و در زمان‌بندی ضعیف با عمل پا دیده می‌شود. نقش معمول یک موسیقی، هماهنگ کردن گروهی از نوازندگان برای نواختن در ارتباط با یکدیگر است. بدون این راهنمایی، بازیگران می‌توانند به سرعت با یکدیگر ناهماهنگ شوند. این ساختار فشرده بازیگران چند قسمتی را نیز می‌توان در بیست‌وچهار ثانیه‌ای که به حرکت جعبه در *The Black Rider* داده شد، مشاهده کرد. تعدادی از بازیکنان در طول این بیست‌وچهار ثانیه تحت تأثیر قرار می‌گیرند؛ یعنی دو دست صحنه، اپراتور نورافکن، نوازندگان و بازیگری که در حال بازی است. بنابراین، مرزبندی کلامی حرکت‌هایی که در این زمان و فضای بیست‌وچهار ثانیه‌ای وجود دارد، دقتی را که اغلب در تئاتر ویلسون یافت می‌شود را تضمین می‌کند. با این حال، لحظه تفسیر پا اجازه داده شد تا رفتار متفاوتی داشته باشد. در موسیقی، قطعاتی مانند رسی‌تیویها، کادزها و فضاهایی که با فرماتا مشخص شده‌اند، معمولاً به این دلیل که در طول این قطعات ارکستراسیون‌های حداقلی وجود دارد، ساختار محکمی ندارند. بنابراین، این تکنوازی پا به ساختار سفت و سخت نیاز ندارد؛ زیرا تنها ساز در حال حرکت، پا است. با این حال، زمانی که تک‌نوازی پا به پایان رسید، بازیگران باید با فرمان «موسیقی» به صحنه بازگردند. هنگام خواندن این بخش، منطق خاصی مطرح می‌شود. همان‌طور که یک قطعه موسیقی را می‌خوانیم، این منطق نه بر خط میانی معنای روایی؛ بلکه بر روی حرکات بازیگران تمرکز می‌کند و این بدان معنا نیست که این حرکات و تصاویر دارای معانی خاصی نیستند که داستان را غنی‌تر کند؛ اما صحنه‌سازی متأثر از منطق موسیقی نیز می‌تواند عامل حرکتی باشد که انجام داده می‌شوند.

در پایان، با استفاده از منطق موسیقایی مفهوم‌سازی شده برای مطالعه موسیقایی و تحلیل آثار رابرت ویلسون، این امکان می‌دهد تا تمرکز زیبایی‌شناختی بر ساختار تئاتر او، نه بر شیوه تئاتر او باقی بماند و چهارچوبی که ویلسون در آن فیلمنامه‌های خود را می‌سازد و استفاده می‌کند، به دلیل دقت و سازماندهی مکان و زمان با منطق موسیقی مطابقت دارد. پس دراماتورژی تئاتر او را می‌توان از طریق روابط ترکیب‌بندی این عناصر تئاتری، علاوه بر دلالت‌هایی که تصاویر صحنه‌ای او ارائه می‌کند، یافت. فیلمنامه‌های تئاتر ویلسون ریتمیک بوده و آن‌ها دارای ویژگی‌های شنیداری هستند که این ویژگی‌های ریتمیک در فیزیکی‌سازی‌ها و تصاویر صحنه نیز یافت می‌شود. همه اجزای امتیاز ویلسون شنیده نمی‌شود؛ اما یک یا چند حواس می‌توانند آن‌ها را درک کنند. این بدان معنا نیست که ویلسون به‌عنوان یک آهنگساز موسیقی به کار خود نزدیک می‌شود یا قصد دارد قطعاتش شبیه موسیقی شود، با این حال نظریه‌هایی که در نظریه موسیقی و

موسیقی‌شناسی به کار رفته‌اند، می‌توانند چهارچوبی برای نزدیک شدن به تحلیل فرم و ساختار همان‌طور که در تئاتر رابرت ویلسون دیده می‌شود ارائه دهند.

Reference

- Anon. (1969-1995) Robert Wilson Papers. Columbia University: Rare Book and Manuscript Library
- Series 1.4: 'Production Files, Einstein on the Beach, Research Scripts and Notes'
Box 118.
- Series 3.1: 'Chronological Correspondence, April 1989-June 15 1989' Box 259.
- Dalton, J. (1988) 'Robert Wilson: Seeing the Forest for the Trees', Ear Magazine: New Music News. 13(8)
- Dunsby, J. (2002) 'Thematic and motivic analysis', The Cambridge History of Western Music Theory. In: Ed. Thomas Christensen, ed. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 907-926
- Einstein, A. (2010) Relativity: the Special and the General Theory. In: Robert Lawson, trans. Ancient Wisdom Publications
- Frank, P. (1948) Einstein: His Life and Times. London: Jonathan Cape
- Glass, P. (1988) Opera on the Beach. ed. In: Robert Jones, ed. London: Faber and Faber
- Holmberg, A. (1996) The Theatre of Robert Wilson. Cambridge: Cambridge University Press
- Rieff, D. (1991) 'The Exile Returns', Connoisseur Magazine. London: Unknown, 221 (953)
- Shanks, T. (1982) American Alternative Theatre. New York: St. Martin's Press
- Shevtsova, M. (2007) Robert Wilson. Oxon: Routledge
- Wilson, R. (1997) Robert Wilson Lecture (Video recording). Warsaw
- Wilson, R. (1996) Madama Butterfly: Interviews and Dress Rehearsal Excerpts (Video recording). Bologna
- Wilson, R. (1992) Madame Butterfly: Workshop (Video recording). Paris
- Wilson, R. (1990) The Black Rider (Video recording) Hamburg, Germany: Thalia Theater
- Wilson, R. (1989) The Black Rider: The Casting of the 12 Magic Bullets:Run-Through (Video recording). Hamburg: Eine Aufführung des Thalia Theaters
- Wilson, R. (1989) The Black Rider: The Casting of the 12 Magic Bullets: Rehearsal (Video recording). Hamburg: Eine Aufführung des Thalia Theaters
- Wilson, R. (1993) Orlando (Video recording). Paris: Odéon Théâtre del'Europe
- Wilson, R. (1986) Alceste: Rehearsals (Video recording). Stuttgart: Staatstheater Stuttgart
- Wilson, R. (1986) Alceste:Workshop (Video recording). Stuttgart: Staatstheater Stuttgart