نگاه

دیوید ممت: همیشه رمان می‌خواندم

چیزی شبیه فیلم‌های فرانسوی

■ مانند بسیاری از نویسندگان اهل شیکاگو، ممت نیز اظهار دارد که دوگانگی منحصربه‌فرد شیکاگو، وی را شکل داده‌است، «ترکیبی از پوپولیست‌ها و روشنفکران.» او بعدها می‌نویسد که درکش از شهر «نه یک حریف، بلکه گستره زندگی رویایی هریک از ما» است.

در سال ۱۹۶۴ به کالج گدار در پلین‌فیلد ورمونت رفت و از آنجا «بی‌هیچ توانایی و مهارت قابل ذکری» فارغ‌التحصیل شد. در طول چند سال آینده مجموعه‌ای از کارهای عجیب را دنبال کرد، مثلا کارگر یک کشتی تجاری شد. قبل از آنکه برای تدریس در کالج مارل‌برو به ورمونت بازگردد، به امید هنرپیشه شدن به کمپانی تئاتر دانشگاه مک‌گیل پیوست. در سال ۱۹۷۰ اولین نمایش‌اش کاملا به طور تصادفی روی صحنه رفت. او برای گرفتن شغل در مارل‌برو خودش را به عنوان نمایشنامه‌نویس معرفی کرده بود، درحالی‌که هیچ نمایشنامه‌ای در کار نبود که او بتواند صادقانه ادعای نوشتنش را کند. هنگامی که به آنجا رسید متوجه شد «نمایشنامه‌اش» در فهرست اجرا قرار دارد، بنابراین با عجله دست به کار نوشتن قایق دریاچه شد، درامی تک پرده‌ای که برگرفته از تجربیاتش در کشتی تجاری بود. قایق دریاچه قبل از پایان سال روی صحنه رفت، این نمایش درون‌مایه کار بعدی او را تشکیل داد و سرانجام تبدیل به یک فیلم بلند سینمایی شد، این کار هنوز هم اجرا می‌شود.

او یک سال در مارل‌برو ماند و بعد به شیکاگو بازگشت، در آنجا مشغول کارهای گوناگونی، مثل پیشخدمتی، رانندگی تاکسی و مشاور املاک شد. پاییز سال بعد، در حالی‌که از فکر هنرپیشگی بیرون آمده بود، در پی پیشنهاد گدار به عنوان هنرمند مقیم به آنجا بازگشت. در آنجا گروهی تشکیل داد به نام کمپانی تئاتر سنت نیکلاس و نمایشنامه‌هایی را که بعد از قایق دریاچه نوشته بود با آنها اجرا کرد. در سال۱۹۷۳ با انبوهی نمایشنامه و راه‌های اجرای آنها به شیکاگو بازگشت.

چهار سال بعدی را در شیکاگو به نوشتن، کارگردانی و تدریس (در زندان ایالتی پونتیاک و دانشگاه شیکاگو) پرداخت. بعد از یک شروع دشوار نمایشنامه‌هایش مورد تحسین منتقدان و مخاطبان قرار گرفتند. در سال ۱۹۷۴ جایزه جوزف جفرسن را (که هر ساله به بهترین نمایشنامه محلی اهدا می‌شود) برای انحرافات جنسی در شیکاگو دریافت کرد. به دنبال آن جوایز دیگری را نیز به‌دست

آورد، دو جایزه اوبیز در سال ۱۹۷۶ و جایزه جامعه منتقدان نمایشی نیویورک در همان‌سال برای بوفالوی آمریکایی که اولین اجرای برادوی‌اش در سال ۱۹۷۷ و در سالن تئاتر اتل‌باریمور انجام گرفت. روی‌هم‌رفته ۹ تا از نمایشنامه‌هایش -شامل زندگی‌ای در تئاتر، موتور آبی، مراتع سگی و قایق تنها- بین سال‌های ۱۹۷۵ تا ۱۹۷۶ تولید شد.

در دهه ۸۰ ممت بخشی از توجه‌اش را متوجه سینما کرد، ژانری که از زمان کودکی، او را مجذوب خود کرده بود. او برای شش فیلم، فیلمنامه نوشت (که دوتای آنها را کارگردانی نیز کرد) و برای برداشتش از حکم، نامزد دریافت جایزه اسکار شد. او همچنین «نوشتن در رستوران‌ها» و «چند آدم عجیب‌غریب» را منتشر کرد که هر دو مجموعه مقالات بودند. او تقریبا هر سال نمایشنامه‌ای جدید از خودش رو می‌کرد مثل نسخه بازنویسی‌شده قایق دریاچه، برف‌پاکن را تندتر کن، ادموند و گلن‌گری گلن راس که هم جایزه پولیتزر و هم جایزه جامعه منتقدان نمایشی نیویورک را از آن خود کرد.

از سال ۱۹۹۱ ممت در نیوانگلند زندگی می‌کند. در ۴۹ سالگی او نویسنده ۲۲نمایشنامه، ۱۲فیلمنامه و دو مجموعه مقالات است. از کارهای جدید او می‌توان به فیلمنامه فیلم وانیا در خیابان چهل‌ودوم به کارگردانی لوییس ماله، رمان دهکده و سه نمایشنامه اولئانا، نامه رمزی و اعمال معرف مرگ اشاره کرد.

ممت می‌گوید من همیشه رمان می‌خواندم. به نظر من به آن می‌گفتند نوشته درست و حسابی. از همه نویسنده‌های اهل غرب‌میانه خوشم می‌آمد- سینکلر لوییس، ویلا کاتر، شروود اندرسون... دریزر را دوست داشتم- او درباره خیابان‌ها و مدل‌هایی حرف می‌زد که برای من آشنا بودند و از یک‌جور آدم‌ها و محله‌هایی می‌گفت که من واقعا می‌شناختم‌شان. اما من از لحن غرب میانه هم خوشم می‌آمد. خیلی آرام بود. شاید به دلیل ضرباهنگ فصل‌های غرب میانه باشد.

زمستانی طولانی و به شدت سرد و بعد یک تابستان طولانی و به شدت گرم. یک دریاچه بزرگ و پهناور، دریای عظیمی از گندم. همین ضرباهنگ بود، همین ضرباهنگ آرام، همین‌طوری پیش می‌رفت. هر چیزی به وقت خودش رو می‌شد، چیزی شبیه فیلم‌های فرانسوی اما نه آنقدر خفه.

گفت‌وگوی پاریس ریویو با دیوید ممت

ممکن بود خلافکار شوم

ترجمه: نیلوفر معتمد

دیوید آلن ممت در محله یهودی‌های جنوب شیکاگو، چند بلوک آن‌طرف‌تر از دریاچه میشیگان، بزرگ شد. پدرش وکیل کارگردان و مادرش معلم مدرسه بود. هر دو طرف خانواده به دنبال آخرین موج مهاجران اروپای مرکزی در سال ۱۹۲۰ به شیکاگو آمده بودند. ممت هنرپیشه کودک بود و تا زمان طلاق پدر و مادرش در مدارس دولتی جنوب تحصیل کرد. ممت از سال ۱۹۹۱ در نیوانگلند زندگی می‌کند. از ممت، نمایشنامه‌های اولئانا و گلن‌گری گلن راس به فارسی ترجمه شده است.

■■■

چطور شد که سر از تئاتر درآوردی؟

فروید باور داشت که گاهی اوقات رویاهای ما سخنرانی یا نظری که شنیده‌ایم یا نوشته‌ای که خوانده‌ایم را بازگو می‌کنند. من همیشه خواب نوشته می‌دیدم، چیزی مثل یک جوک، بخشی از یک رمان، بذله‌گویی یا قسمتی از گفت‌وگوی یک نمایشنامه و من خواب اینها را می‌دیدم. در حقیقت خط به خط آنها را در خواب بیان می‌کردم. گاهی اوقات بعد از بیدار شدن چند خطی از آنها را به خاطر می‌آوردم و می‌نوشتم. چیزی در من وجود دارد که مدام دوست دارد دیالوگ بسازد.

می‌توانی تاریخی برایش ذکر کنی؟

همیشه وجود داشته. وقتی بچه بودم مادرم همیشه می‌گفت: دیوید، چرا تو باید همیشه همه‌چیز را به شکل نمایش دربیاری؟ او این حرف را به عنوان انتقاد به من می‌زد ـ چرا تو باید همیشه همه چیز را به صورت نمایش دربیاری؟

آیا جوابی هم برای او داشتی؟

نه، اما فهمیدم که (البته ۴۰ سال طول کشید) تمام استفهام‌های انکاری در واقع اتهام هستند؛ اتهام‌های ظریفی هستند چون در ظاهر قصدشان کسب اطلاعات است. اگر آدم از خشمی که آنها برمی‌انگیزند آگاه نباشد، نه‌تنها ممکن است احساس متهم شدن به او دست دهد بلکه حتی ممکن است به این دلیل که نمی‌تواند به آن سوال جواب دهد، احساس ناتوانی کند

این در نمایشنامه‌هایت زیاد اتفاق می‌افتد. کشمکش‌های لفظی زیادی وجود دارد.

چرا تو باید همیشه...

یکی از چیزهای جالب برای من این است که تو اصلا اهل سازش نیستی، نه با خودت و نه با مخاطب. برای مثال در نمایشنامه، نامه رمزی مخاطب را وادار به حل معمایی می‌کنید که اتفاقا کودک داستان را نیز به دردسر انداخته. تو به عنوان نویسنده، مخاطب و کودک را دقیقا در یک جایگاه قرار می‌دهی.

این برای من همیشه یکی از حقه‌های فن نمایش است. از نظر تئوری و به صورت ایده‌آل، چیزی که یک نمایشنامه‌نویس می‌خواهد این است که شخصیت داستان و مخاطب را دقیقا در یک جایگاه قرار دهد. همیشه اصلی‌ترین مساله در درام، آن‌طور که من آموخته‌ام، این است که شخصیت داستان چه می‌خواهد. درام همین است. به همین می‌رسد. مساله درون‌مایه، ایده یا آرایش صحنه نیست، بلکه این است که شخصیت داستان چه می‌خواهد. چه چیزی به درام اوج می‌دهد، اتفاق تکان‌دهنده چیست و در پایان نمایش آیا ما شاهد به اوج رسیدن آن اتفاق هستیم؟ آیا می‌بینیم که آرزوهای شخصیت داستان تحقق یافته یا به کلی نابود شده؟ ساختار درام این است که به سه پرده تقسیم‌می‌شود.

آیا این توضیح می‌دهد که چرا شرح و تفسیر در نمایشنامه‌های تو کم است؟

بله، مردم تنها وقتی حرف می‌زنند که بخواهند چیزی به دست بیاورند. اگر من بگویم، بگذار چند تا چیز درباره خودم به تو بگویم، بلافاصله حالت دفاعی می‌گیری و با خودت می‌گویی، نمی‌دانم چی از من می‌خواهد، چون هیچ‌کس حرف نمی‌زند مگر برای به دست آوردن مقصودی. آدم‌ها تنها به این دلیل دهان‌شان گرم است که تو اصلا اهل سازش نیستی، نه با خودت و نه با مخاطب. برای مثال در نمایشنامه، نامه رمزی مخاطب را وادار به حل معمایی می‌کنید که اتفاقا کودک داستان را نیز به دردسر انداخته. تو به عنوان نویسنده، مخاطب و کودک را دقیقا در یک جایگاه قرار می‌دهی.

همان‌طور که ارسطو گفته، عمل مهم است. همه‌اش همین است- دقیقا کاری که یک شخص انجام می‌دهد. آنچه «فکر» می‌کنند مهم نیست، چون ما نمی‌دانیم چه فکری می‌کنند. آنچه می‌گویند هم مهم نیست. بلکه آنچه انجام می‌دهند مهم است، آنچه به طور فیزیکی روی صحنه سعی در انجامش دارند. در زندگی واقعی نیز ما دقیقا به همین طریق پی به شخصیت یک فرد می‌بریم-نه از آنچه می‌گویند، بلکه از آنچه انجام می‌دهند. فکر کن یک نفر بیاید پیش تو و بگوید، از اینکه همسایه شما باشم خوشحال می‌شوم، چون من آدم صادقی هستم. شخصیت من این است. من صادقم، از انجام دادن کار لذت می‌برم، رک هستم و درباره همه‌چیز مواضع روشنی داشته باشم، دوست دارم مختصر و مفید حرف بزنم. خب، شما واقعا هیچ‌چیزی درباره شخصیت آن آدم نمی‌دانید. یا اینکه شخصی روی صحنه است و نمایشنامه‌نویس او را واداشته باشد که به چند طریق زیرکانه یا غیرزیرکانه همین ادعاها را بکند اما در حقیقت شما هیچ‌چیزی نمی‌فهمید. فقط متوجه می‌شوید که با وراجی سعی دارند که چیزی را به شما بقبولانند.

در آخر خیلی چیزها را از پیش‌نویس‌های اولیه‌ات حذف می‌کنی؟

خب می‌دانی، همینگوی یک‌بار گفت: «برای اینکه بهترین داستانت را بنویسی، همه خط‌های خوب را بیرون بکش.»

آیا گاهی حس می‌کنی که مخاطب برای همراهی با تو دچار مشکل می‌شود؟ به نظرم در شرایط حاضر یکی از مشکلات نمایشنامه‌نویسان این است که مخاطب از آنها انتظار دارد همه چیز را توضیح دهند.

من هیچ‌وقت سعی نکردم کار را برای مخاطب دشوار کنم. ممکن است موفق نشده باشم، اما... یک‌بار از باختانکف که یکی از شاگردان استانیسلاوسکی بوده دلیل موفقیت فیلم‌هایش را پرسیدند و او گفت، دلیلش این است که من حتی برای یک دقیقه هم مخاطب را فراموش نمی‌کنم. من این حرف را آویزه گوشم کردم. منظورم این است که اگر من برای مخاطب نمی‌نویسم، اگر نمی‌نویسم تا کار را برای آنها آسان‌تر کنم، پس برای چه‌کسی این کار را می‌کنم؟ و با پیروی از این اصول است که می‌شود آسان‌ترش کرد: کوتاه کردن، به اوج رساندن، کنار گذاشتن شرح و تفسیر و همیشه به سوی یگانه هدف شخصیت داستان پیش رفتن. اینها قوانین سخت و دقیقی هستند، اما بر اساس تجربه و ارزیابی من همین‌ها می‌توانند کار را برای مخاطب آسان‌تر کنند.

دیگر چه؟ آیا قوانین دیگری هم وجود دارد؟

دیر وارد صحنه شو و زود هم ترکش کن.

چرا؟ برای اینکه قبلش اتفاقی افتاده باشد؟

بله. گلن‌گری همین‌طوری شروع می‌شود. داشتم به گفت‌وگوی اتاقک کناری گوش می‌دادم و فکر کردم، خدای من، هیچ‌چیزی جذاب‌تر از آدم‌های اتاقک کناری نیست. وسط گفت‌وگو از راه می‌رسید و نمی‌دانید که دارند از چه چیزی حرف می‌زنند و با دقت گوش می‌دهید. پس من هم چند تایی از این صحنه‌ها را با آدم‌هایی که به زبان رمزی حرف می‌زدند - مثل زبان ریاکارانه مشاورین املاک، از آنجایی که زمانی با آنها دم‌خور بودم می‌فهمیدمش- کار کردم و فکر کردم خب اگر این برای من جذاب است، پس احتمالا برای آنها هم هست. اگر نبود، می‌توانند من را بیندازند زندان.

اگر تئاتر را پیدا نمی‌کردی، فکر می‌کنی چه‌کاره می‌شدی؟

احتمالش خیلی زیاد بود که خلافکار شوم. فکر می‌کنم یکی از آن شغل‌هایی است که آدم‌های بیگانه را درون خودش راه می‌دهد، یا بهتر بگویم، آدم‌هایی را که خیلی ایگو خوش‌ساختی ندارند، می‌پذیرد و توانایی بداهه‌پردازی را ارج می‌نهد.

پس به همین دلیل است که حقه‌بازها و شارلاتان‌ها سروکله‌شان زیاد در کارهای تو پیدا می‌شود؟

وقتی مشغول ساخت خانه بازی بودم ناگهان احساس کردم که دشواری ساخت فیلم مثل دشواری کار یک شارلاتان است. برای شارلاتان مساله، گرفتن پول قربانی‌اش است و برای من این است که مخاطب را به قدر کفایت اغفال کنم تا وقتی فهمید که فریب خورده، احساس رضایت کند. فریب‌کاری همه چیز را منطقی جلوه می‌دهد و در نهایت آنها مغلوب خودشان می‌شوند. پس فرآیند شعبده، شارلاتان‌بازی و تا حدی درام فرآیند تلقین به خود است. آنها به روشی که کاملا منطقی به نظر می‌رسد مخاطب را وامی‌دارند تا القا به نفس کند، در حالی که در حقیقت دروغ است. می‌دانید، از آنجایی که من عوضی مغروری هستم، همیشه فکر کردم، هنر در این است که بتوانی این کار را روی صحنه خالی انجام دهی، بدون هیچ چیزی، فقط با یک یا دو بازیگر. اگر کسی بتواند این کار را بکند، آن‌وقت کاری کرده تا توجه مخاطب را حفظ کند، یک ساعت و نیم آن را در اختیار داشته باشد، روی یک صحنه خالی، بدون هیچ چیزی، فقط با دو نفر که حرف می‌زنند.

مردم تنها وقتی حرف می‌زنند که بخواهند چیزی به دست بیاورند. اگر من بگویم، بگذار چند تا چیز درباره خودم به تو بگویم، بلافاصله حالت دفاعی می‌گیری و با خودت می‌گویی، نمی‌دانم چی از من می‌خواهد، چون هیچ‌کس حرف نمی‌زند مگر برای به‌دست آوردن مقصودی. آدم‌ها تنها به این دلیل دهان‌شان را باز می‌کنند

همزمان با کار در تئاتر، شغل‌های عجیب و غریب دیگری هم داشتی.

بله، بعد از دانشگاه به عنوان بازیگر، راننده تاکسی، آشپز و بلیت جمع‌کن اتوبوس کار کردم، همه این کارها را انجام دادم. چند سالی از کارم در تئاتر می‌گذشت که یک آقایی در یک میهمانی آمد سراغم و گفت: من همه نمایش‌های شما را دیدم. خیلی خوشم آمد. گفتم: خیلی ممنون. گفت: دوست داری ویراستار مجله کی باشی؟ گفتم: چرا از من این درخواست را می‌کنی؟ من هیچ ذهنیتی درباره این کار ندارم، همچنین مطمئنم که صلاحیت‌اش را هم ندارم. او گفت: می‌دانی من هم هیچ ذهنیتی درباره‌اش ندارم، اما خب می‌شود یک کم از این و یک کم از آن از خودت بسازش و من مطمئنم که صلاحیت‌اش را داری. من گفتم: خب من از توی دفتر نشستن متنفرم. گفت: نشین بیا و تا وقتی که کار داشتی بمان و بعد برو خانه و من گفتم: ام‌ام، اِمممممممم. او گفت: سالی ۲۰هزار دلار دستمزد بهت می‌دم. سال ۱۹۷۵ بود. ۲۰هزارتا پول خیلی زیادی بود؛ سه برابر پولی بود که درمی‌آوردم. پس قبول کردم. مدتی آنجا کار کردم. قبل از آن تلفنی فرش می‌فروختم. تماس‌های سرد و بی‌روح از روی کتاب آبی، کاملا بی‌روح.

نطقات را به یاد داری؟

خانم جونزمن- همیشه باید از یک اسم قلابی استفاده کرد. خانم جونز من دیک ریچارد هستم، از فرش‌فروشی والتون. نمی‌دانم چیزی درباره پیشنهاد ویژه یکی بخر دو تا ببر ما شنیده‌اید یا نه؟ همسرتان الان پیش شماست؟ آخ آخ. امروز بعدازظهر خانه است؟ وای‌وای. بسیار خب، چه ساعتی بهتر است که نماینده‌ای را برای مذاکره پیش شما بفرستیم، هفت یا ۹؟ چون کاری که می‌خواستیم بکنیم دقیقا مثل کار مردان فولر براش بود: به محض اینکه پایتان را داخل خانه گذاشتید، چیزی را به آنها پیشنهاد می‌دهید، به حرف زدن ادامه می‌دهید، آنها را به بله گفتن عادت می‌دهید و بعد آنها را به پذیرفتن چیزی که به آنها ارایه می‌کنید، عادت می‌دهید.

عکس: Corbis

فروشنده خوبی بودی؟

نه، افتضاح بودم. مدام با طرف مقابلم هم‌ذات‌پنداری می‌کردم و این چیزی است که باید از انجامش خودداری کرد.

به عنوان نمایشنامه‌نویس خیلی بی‌رحم‌تر به نظر می‌رسی تا یک فروشنده.

من خیلی آدم حساسی هستم. هنگام ساخت گلن‌گری توسط دیوید موشه، فروشنده‌های زیادی برای صحبت با بازیگران می‌آمدند، مردانی که از فروش تجهیزات هواپیما یا تجهیزات صنعتی سالی پنج میلیون دلار در می‌آوردند. این آدم‌ها تمام‌کننده‌های فوق‌العاده‌ای بودند. رده‌بندی‌کاملی از آدم‌های تمام‌کننده، مثل شخصیت الک بالدوین در گلن‌گری. اما تاثیرگذارترین فروشنده یک فروشنده زن بود، یکی از خانم‌های فولر براش که وارد شد و به ما یاد داد چگونه یکی از آن نطق‌های فولر براشی را انجام دهیم. فوق‌العاده بود. اولین کار آنها پیشنهاد یک هدیه از بین دو هدیه مجانی است و مطمئن می‌شوند که تو یکی از آنها را برمی‌داری. پس این‌طوری نیست که بگویند، یکی‌اش را می‌خواهید؟ بلکه می‌گویند، کدامش را ترجیح می‌دهید؟ و وقتی یکی از هدیه‌های مجانی‌شان را در دست داشته باشی، چطور ممکن است به سوال بعدی‌شان جواب ندهی؟ به آن سوال جواب داده می‌شود- جوابش مثبت خواهد بود، جواب سوال بعدی هم مثبت خواهد بود و سوال بعدی هم...

آیا این هم برای تو از قوانین درام پیروی می‌کند؟

نمی‌دانم اما شیفته‌اش شدم. قضیه این است که فقط باید در اوج باشی. مجبوری باشی. کتاب خوبی بود به نام در جست‌وجوی خودم، نوشته فردریک گرو، رمان‌نویس کانادایی، یک نویسنده بزرگ. کسی چیزی درباره‌اش نشنیده اما کتاب خوبی است. درباره تجربه‌های یک مهاجر است: که بدون هیچ چیزی به اینجا می‌آید و آمریکا چه بلاهایی سر او می‌آورد. یکی از کارهایی که مجبور به انجام‌اش می‌شود، این است که به عنوان فروشنده کتاب خانه به خانه سراغ آدم‌ها برود تا کتاب‌های مزخرف به آنها بفروشد. می‌دانید، اینکه او مجبور به چنین کاری است واقعا دردآور است. دردآور.

برگردیم سراغ مشاغل عجیب‌و غریب تو: آیا به آنها به صورت راهی برای شروع کار خودت در تئاتر نگاه می‌کردی یا اینکه دنبال چیزی بودی؟

می‌دانستم که دوست دارم در تئاتر کار کنم اما همچنین می‌دانستم که هنرپیشه افتضاحی هستم. پس با این در و آن در زدن شروع کردم به تاسیس یک کمپانی تئاتر که خودم بتوانم اداره‌اش کنم، چون فکر کردم این کاری است که از پس‌اش بر می‌آیم.

از چه کسانی در کار نمایش تاثیر گرفتی؟

خب، در درجه اول پینتر- قصه‌های کوتاه کمدی، یک شب بیرون از خانه و جشن تولد. او اولین برخورد من با نمایشنامه مدرن بود. کارهای او به گونه‌ای متفاوت از هر نمایشنامه دیگری در نظرم واقعی می‌آید.

کدام‌یک از نمایشنامه‌های متعلق به مکاتب گذشته حسابی حوصله‌ات را سر برده؟

یا شکسپیر بود که موقع جوانی امروزی‌تر از آنی بودم که درکش کنم یا یک ترجمه بد از نمایشنامه‌های اروپایی که واقعا ترجمه بدی بود یا رئالیسم شاعرانه آمریکایی که تا حد مرگ حوصله‌ام را سر می‌برد. آدم‌هایی که زیاد حرف می‌زنند- من این‌طور آدم‌ها را درک نمی‌کردم. آنها شبیه هیچ‌یک از آدم‌هایی که می‌شناختم، نبودند. آدم‌هایی که من می‌شناختم ظرف می‌شستند و راننده تاکسی بودند.

آیا لحظه‌ای در کارهایت وجود داشته که واقعا از وجودش بی‌خبر بودی؟

بله، من نمایشنامه‌ای نوشتم به نام بابی گلد در جهنم. گرگ موشه آن را در یک برنامه دو تئاتر با یک بلیت همراه یک نمایشنامه از شل سیلوراستاین در لینکلن سنتر روی صحنه برد. بابی گلد به جهنم فرستاده شده و برای اینکه طول مدت اقامتش در آنجا معلوم شود باید مصاحبه‌ای انجام دهد. شیطان از سفر ماهی‌گیری‌اش فراخوانده شده تا با بابی گلد مصاحبه کند. خب پس شیطان آنجاست، دستیار شیطان هم آنجاست، بابی گلد هم همین‌طور.

بالاخره شیطان به بابی گلد می‌گوید، «تو آدم خیلی بدی هستی.» و بابی گلد می‌گوید، «هیچ چیز سیاه و سفید نیست.» و شیطان می‌گوید، «هیچ چیز سیاه و سفید نیست، هیچ چیز سیاه و سفید نیست. پس پاندا چیه؟» و وقتی گرگ آن کار را کارگردانی می‌کرد، عکس یک پاندا را داد دست دستیار، که یک جورایی آن را ۱۸۰ درجه چرخاند به سمت تماشاگران تئاتر ویوین بومونت. آن لحظه بهترین لحظه‌ای بود که در تمام نمایش‌هایم دیده بودم.

چه‌نوع عادات نوشتاری داری؟ چطوری کار می‌کنی؟

نمی‌دانم. راستش تمام این مدت خودم را به شدت گول می‌زدم که فکر می‌کردم هیچ‌نوع عادت مشخصی ندارم. می‌دانم که عادات فکری خیلی خوبی دارم و دارم سعی می‌کنم که بهترشان هم بکنم. اما درباره اینکه کجا می‌روم و چه کار می‌کنم و چه کسانی موقع نوشتن اطرافم هستند- این چیزها هیچ وقت برایم مهم نبودند.

آن عادت‌های ذهنی- چطور نوشته‌هایت را هدایت می‌کنند؟

اصلا فرآیند خردمندانه‌ای در کار نیست. خب، همان‌طور که می‌بینید، من سعی می‌کنم همه نوع استاندارد مکانیکی را بر آن اعمال کنم و آنها به من کمک می‌کنند تا به افکارم نظم ببخشم اما در نهایت برای نوشتن نمایشنامه، باید بتوانید دیالوگ بنویسید. و اگر به اندازه کافی دیالوگ بنویسید و بگذارید به اندازه کافی جریان پیدا کند، احتمالا به چیزی برمی‌خورید که کلیدی برای شکل دادن نمایشنامه دست‌تان می‌دهد. فکر می‌کنم که فرآیند نوشتن نمایشنامه کارکردن بی‌وقفه روی لحظه و کل است. لحظه و کل، روان بودن دیالوگ‌ها و لزوم یک ساختار مستحکم. باید یک عنصر را برای مدتی رها کرد و بعد دوباره بازگشت و آن را درست کرد و در نهایت کاری که می‌کنید این است که مثل یک شیرینی‌پز، اگر توانستید، اشتباهایتان را منجمدمی‌کنید.

اهل کامپیوتری یا کاغذ و قلم؟

کاغذ و قلم. من دوست دارم کارم را ببینم، من دوست دارم همه چیز را در مقابلم ببینم، همه تغییرهایی که با مداد صورت گرفته، یادداشت‌هایی که با مداد نوشته‌شده و مدادنوشته‌هایی که روی‌شان خط کشیده‌شده، خودکار روی مداد و صفحات... .

وقتی به عقب و به کارهایت نگاه می‌کنی، این‌طور فکر می‌کنی که بعضی‌هایشان موفق‌تر از بقیه بوده‌اند؟

برای من چالش‌برانگیزترین نوع نمایش، تراژدی است. فکر می‌کنم که شدیدا به هنر حاضر در تراژدی‌هایی که نوشته‌ام افتخار می‌کنم- نامه رمزی، اولئانا، بوفالوی آمریکایی و جنگل. آنها تراژدی‌هایی با ساختار کلاسیک هستند.

جالب است که اولئانا را که مجادله‌آمیزتر از سایر نمایشنامه‌هایت است، تراژدی می‌خوانی.

به طور کلاسیک ساختار اولئانا ساختار تراژدی است. پروفسور شخصیت اصلی است که دگرگونی کامل شرایط و آگاهی در آخرین لحظه نمایش را تجربه می‌کند. او متوجه می‌شود که شاید علت طاعون در تبس خود او است.

آیا نحوه اوج‌گیری آن غافلگیرت کرد؟

حیرت‌زده‌ام کرد.

اعصاب را هدف گرفته بودی و درست زدی به هدف.

نه من اعصاب را هدف نگرفته بودم. من فقط سعی داشتم که یک نمایشنامه بنویسم. بعد از آنکه تمام شد، فکر کردم یا مسیح، نمی‌توانم این نمایش را روی صحنه ببرم، مخصوصا در هاروارد، مردم به پنجره‌های تئاتر سنگ پرت خواهند کرد. ترسیده بودم و زنم آن نقش را بازی می‌کرد- آن نقش برای او نوشته شده بود- و همیشه نگران بودم که یکی به او حمله کند، از چراغ‌های پای صحنه عبور و به او حمله کند. یک روز قبل از اجرا داشتیم چند قسمت را تمرین می‌کردیم و من داشتم به سالن خالی تئاتر نگاه می‌کردم، ویلیام میسی که نقش پروفسور را بازی می‌کرد، آمد جلو و گفت: نگران نباش دیو، آنها اول باید از من بگذرند. همیشه فکر می‌کردم یک روزی من را به زندان می‌اندازند.

چرا؟

خب، به دلایل زیادی، یکی‌اش که کم‌اهمیت‌ترین‌شان نیست، اینکه به عنوان یک تازه‌کار، زیادی درباره کمیته فعالیت‌های ضدآمریکایی قضاوت کرده بودم. این شخص با کمیته صحبت کرد، آن شخص با کمیته صحبت کرد- چطور می‌شود این کار را کرد؟ چطور... بعدها متوجه شدم هرکس برای خودش دلیلی دارد و تا مدت زیادی جای فلان مرد یا زن نباشیم، حق نداریم به عنوان نویسنده یا هنرمند خلاق شجاعت آنها را نقد کنیم.

ممت به‌روایت ممت

مساله نویسنده بودن

■ نویسندگی چیزی نیست که به طور طبیعی به من الهام شود. پس شاید به همین دلیل است که دوستش دارم: وقتی پروژه تاثیرگذاری را به پایان می‌رسانم، احساس می‌کنم چیزی به دست آورده‌ام. صادقانه بگویم، احساس نمی‌کنم استعداد زیادی در این زمینه داشته باشم اما انجام دادنش را دوست دارم و توانایی‌های تکنیکی زیادی دارم که به سختی به دست‌شان آوردم.

دانش‌آموز نبودم

اصلا دانش‌آموز نبودم. هیچ علاقه‌ای نداشتم تا سر حد مرگ حوصله‌ام سر می‌رفت. من مثل پروفسور نمایش اولئانا بودم که تمام عمر در گوشش خوانده بودند که یک احمق است، پس او هم مثل یک احمق رفتار می‌کرد. بعدها فهمیدم که از تکلیف انجام دادن لذت می‌برم، واقعا از این کار لذت می‌بردم چون وقتی بچه بودم، هیچ‌وقت این کار را نکرده بودم. یک نفر می‌گفت به این دلیل همه ما خواب مدرسه را می‌بینیم که یادم رفته تکالیفم را انجام بدهم! یادم رفته درس بخوانم! کودک در مدرسه برای اولین بار خودش را در برابر انتظارات دنیای بیرون می‌یابد: دنیا از من انتظاراتی دارد و من یا باید آنها را برآورده کنم یا از گشنگی بمیرم، برآورده‌شان کنم یا بمیرم و من آمادگی ندارم.

نویسنده مکانیکی بودن را درک نمی‌کنم

مساله نویسنده بودن و هرازگاهی کاری را به‌صورت مکانیکی انجام دادن، را درک نمی‌کنم، به درد من نمی‌خورد. من به هرحال باید این کار را بکنم. درست مثل سگ آبی، آنها چوب را می‌برند و می‌خورند، چون اگر این کار را نکنند، دندان‌هایشان خیلی بلند می‌شود و می‌میرند و اینکه از صدای آب روان متنفرند. دیوانه‌شان می‌کند. حالا اگر این دو نکته را کنار هم بگذارید، آنها سد خواهند ساخت.

درام و تراژدی

درام با شرایط سروکار دارد، تراژدی با انتخاب شخصی. بحران در درام می‌تواند جنسیت یک فرد، ثروتش، بیماری‌اش و... باشد اما تراژدی نمی‌تواند درباره هیچ‌یک از اینها باشد. به همین دلیل است که ما با قهرمان تراژدی بیشتر از قهرمان درام همذات‌پنداری می‌کنیم- ما این‌طور می‌انگاریم که قهرمان تراژدی خود ماست. به همین دلیل است که در آغاز برای مخاطب ارتباط برقرار کردن با درام آسان‌تر از تراژدی است. هرچند به نظر می‌رسد که استعداد همذات‌پنداریشان را به کار گرفته‌اند- اوه بله، من می‌فهمم. فلانی غرق در مشکل است و من درکش می‌کنم و ناسازگاری روزگار را می‌بینم و خوبی‌های قهرمان را می‌فهمم اما در واقع آنها دارند خودشان را دور می‌کنند، چون می‌گویند: «اوه لعنتی، من نمی‌توانم در چنین موقعیتی قرار بگیرم، چون همجنس‌گرا نیستم یا چون هستم، چون معلول نیستم یا چون هستم... آنها فاصله گرفته‌اند. برای این است که می‌شود با درام همراه شد. این تفاوت بین درام و تراژدی است. از طرف دیگر گلن‌گری در یک ژانر آمریکایی خاصی طبقه‌بندی می‌شود- که شاید یکی از مبدعان‌اش سیدنی کینگزلی باشد. نمایشنامه‌هایی مثل داستان پلیسی، مرد سفیدپوش، رستورانِ گردان و تا حدودی در انتظار لفتی. اینها نمایشنامه‌هایی هستند که گوشه‌ای از زندگی را نشان می‌دهند و بخشی از جامعه را بررسی می‌کنند. یک نمونه خوب عمق کمتر است که شخصیت داستان را به لایه‌های بسیاری تجزیه می‌کند. برای مثال در کمدی حالت مثل دن کیشوت، متوجه می‌شویم که خادم دن کیشوت در واقع جنبه دیگری از شخصیت خود او است، همان‌طور که آدم‌هایی که در خواب می‌بینیم، جنبه‌ای از شخصیت ما هستند. تراژدی باید تلاش یک فرد مشخص برای به دست‌آوردن یک هدف مشخص باشد و وقتی آن را به دست‌می‌آورد یا نمی‌آورد می‌فهمیم که نمایش تمام شده است و می‌توانیم به خانه برگردیم و پرستار بچه را مرخص کنیم

سینما مجذوب‌کننده است

از سینما خوشم می‌آید. فکر می‌کنم رسانه مجذوب‌کننده‌ای است، از بسیاری جهات بسیار شبیه تئاتر است و با این‌حال بسیار متفاوت. فوق‌العاده است: تعداد بی‌شماری از آدم‌ها را درگیر می‌کند که خیلی خوب است. خیلی تکنیکی است، تئاتر اصلا این‌طوری نیست: نیاز به فکر کردن به طرق مختلف دارد، طرق کاملا مکانیکی فکر کردن و این برای من مجذوب‌کننده است. خیلی از چیزهای سینما به ویژه کارگردانی‌اش، مثل، چند تا جعبه در این کشوها وجود دارد؟ است. به نظر من رسانه مجذوب‌کننده‌ای است.

ایده بوفالو آمریکایی

بوفالو آمریکایی را همین‌جا در برادوی روی صحنه بردیم، تعدادی تاجر را به خاطر می‌آورم، هر شب یکی‌شان خشمگین بیرون می‌آمد و با خودش می‌گفت این نمایشنامه لعنتی با من چه کار دارد؟ و چیزهایی با این مضمون. یک‌بار من ومیسی شیکاگو بودیم، میسی توی یک آلونک درب و داغان زندگی می‌کرد- هردومان به شدت بی‌پول شده بودیم- رفته بودم پیشش تا با او درباره چیزی صحبت کنم، چیزی درباره تجهیزات نمایش. در یخچال را باز کردم تیکه بزرگی پنیر آنجا بود. خیلی وقت بود چیزی نخورده بودم، پس آن را برداشتم، یک تیکه بزرگ کندم و شروع کردم به خوردن. میسی گفت هی از خودت پذیرایی کن. واقعا ناراحت شدم. رفتم و تا چند روز با ناراحتی درباره‌اش فکر می‌کردم. بعد شروع کردم به نوشتن، این صحنه از آنجا شکل گرفت که شروع نمایش [بوفالو آمریکایی] بود- روتی عصبانی می‌شود چون یک نفر به او گفته «از خودت پذیرایی کن.»