

گفت‌وگوی پاریس ریویو با آرتور میلر

خوب بودن کافی نیست باید عمیق بود

◀ **الگا کالیسیل- رز استیران** ترجمه: **علی منصوری**

این گفت‌وگو در بهار ۱۹۶۶ در خانه روستایی میلر واقع در کانکتیکات و برای انتشار در پاریس ریویو انجام شد. بخش‌هایی از آن گفت‌وگوی طولانی را می‌خوانید.

-لطفاً برای ما کمی از شروع کار نویسندگی خود بگویید.

اولین نمایشنامه‌ام را در یک تعطیلات بهاری شش‌روزه نوشتم. سال ۱۹۳۵ در میشیگان بود. آنقدر جوان بودم که جرات می‌کردم نوشتن یک نمایشنامه را در طول یک هفته به پایان ببرم. تا آن وقت تنها دو نمایش دیده بودم بنابراین نمی‌دانستم مدت‌زمان یک پرده چقدر است. در نزدیکی محلی که اقامت داشتیم مردی بود که برای تئاتر دانشکده لباس می‌دوخت. او به من گفت هر پرده تقریباً ۴۵ دقیقه طول می‌کشد. خیلی چیزها نوشته بودم. همه‌شان به نظرم مسخره می‌آمد. فکر می‌کردم نباید زیاد جدی‌شان گرفت. نمایشنامه‌نویس بودن نهایت آرزویی بود که در ذهن می‌پروراندم. همیشه احساس می‌کردم تئاتر جذاب‌ترین و پرطرفدار ترین قالبی است که کسی می‌تواند بر آن تسلط یابد. هنگامی که نوشتن را آغاز کردم فرض گریزنایدیری را وجود داشت که در تئاتر در مقایسه با سایر هنرها، شاهکارهای کمتری وجود دارد. این فرض در جریان غالب حاکم بر هنر از دوران اشیل شروع شده و در طول ۲۵۰۰ سال تاریخ نمایشنامه‌نویسی ادامه یافته است.امامروزه فکر نمی‌کنم‌نمایشنامه‌نویسان خیلی به تاریخ توجه کنند. به اعتقاد من حس می‌کنند اینها خیلی به هم ربطی ندارند.

-آیا این همان حس نویسندگان جوان نیست؟ فکر می‌کنم نویسندگان جوانی که من فرصت صحبت با آنها را داشته‌ام آشنایی چندانی با آثار گذشتگان ندارند و حس می‌کنند شکل‌های قدیمی‌تر زیاد خشک و یکدست هستند. شاید در اشتباه باشم اما هیچ‌گاه ندیده‌ام که عظمت بنای باشکوه و ترازیک این- درام‌ها آنها را تحت تأثیر قرار دهد.

- در جوانی کدام نویسندگان بیشتر مورد تحسین شما بودند؟

خب، اول از همه نمایشنامه‌نویسان یونانی به خاطر قالب بسیار باشکوه و متناسب‌شان. در نیمی از موارد و مواقع نمی‌توانستم همین نظر را داشته باشم زیرا شخصیت‌های اسطوره‌ای برایم کاملاً ناشناخته هستند. در آن دوران من هیچ زمینه‌ای از قبل نداشتم که بدانم این نمایش‌ها واقعاً درباره چه هستند اما شکل و ساختار آنها بسیار روشن بود و هیچ‌گاه جذابیت‌شان را برایم از دست ندادند. این شکل هیچ وقت رهایم نکرد.

-پس به طور مشخص به طرف ترازوی کشیده شدید؟

به نظرم ترازوی تنها شکل موجود می‌آمد. باقی آثار دراماتیک تلاش‌هایی نافرمام در رسیدن به این قالب یا گریزهایی از آن می‌نمود. اما ترازوی از نظر من رکن رکن درام بود.

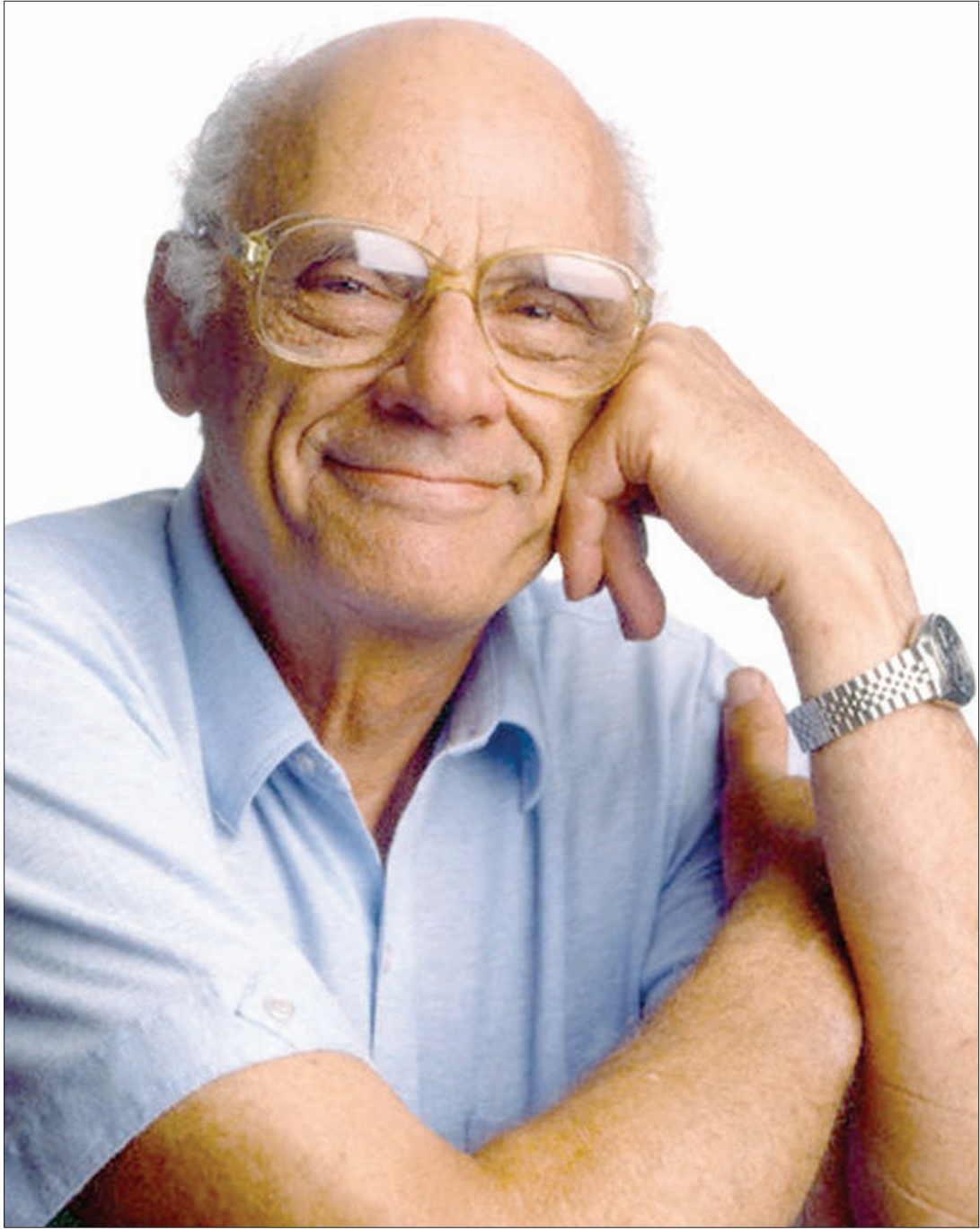
- وقتی مرگ فروشنده روی صحنه رفت در مصاحبه‌ای با نیویورک تایمز گفتید حس ترازیک زمانی در ما ایجاد می‌شود که با فردی مواجه شویم که آماده باشد تا اگر نیاز بود زندگی خود را برای حفظ و بقای یک چیز- حس شرافت فردی- هزینه کند. با توجه به این حرف آیا آثار خود را ترازوی‌هایی مدرن می‌دانید؟

چندین بار نظرم را درباره ترازوی تغییر دادم. فکر می‌کنم هر گونه مقایسه مستقیم و حساب‌شده میان ترازوی‌های کلاسیک و ترازوی‌های معاصر کاری غیرممکن است و این به سبب مساله قدرت است که در ترازوی‌های کلاسیک به صورت ملاحظات و فرض‌های پیشینی پذیرفته شده‌اند. **-فکر نمی‌کنید عامه مردم چنان منطقی و عقلانی اشتباهات ندانست، وجود ندارد.** البته من دارم از همه طبقات اجتماعی حرف می‌زنم. این‌را به این دلیل می‌گویم که چون وقتی اخیراً

سال پنجم

■ شماره ۱۱۰۲ ■ سه‌شنبه ۱۱ آبان ۱۳۸۹

تئاتر ۹۹



آن به پسرش جلودانه سازد. اما پسر نسبت به پدر یک نوع دیدگاه شماتیک و سطحی شده است. این نویسندگان به شخصیت‌های خود لحظه‌ای اجازه نمی‌دهند از این دیدگاه از پیش تعیین شده، که جهان جای وحشتناکی است، رهایی یابند. این نوع نگاه بسیار شبیه نمایش‌های معترض قدیمی است. در آن روزها طرح کلی این بود که نمایشنامه با ایدئولوژی بورژوازی آغاز شود و سپس درگیر نوعی تجربه مرتبط با جنبش‌های کارگری شود- که نوعی رابطه می‌توانست به اعتصاب و در مفهومی گسترده‌تر به سقوط سرمایه‌داری بینجامد- در پایان نیز نویسنده نمایشنامه را با موضع‌گیری جدید در برابر این سقوط و زوال تمام می‌کرد. این نمایشنامه‌ها بدون هیچ روشننگری آغاز می‌شدند و در پایان به گونه‌ای روشننگری می‌رسیدند. شما این را از همان پنج دقیقه اول نمایش هم می‌توانستید پیش‌بینی کنید. در طول این سال‌ها به این نکته پی برده‌ام که این همان چیزی است که امروزه گریبنگیر تئاتر ابزورد شده است: قابل پیش‌بینی بودن.

-به عبارت دیگر آن برداشت ترازوی که بیشتر از آن گفتید در این جهان‌بینی از پیش معلوم جذف شده است. دقیقاً. قهرمان ترازوی باید با قربانی شدن خود به اوضاع جاری واقعیت بدهد. به نظر من این مسائلی مهم است. قهرمان پر تو تابان را بر بخش‌های پنهان وجوه آدمی می‌تایاند؛ خواه با شکستن ژرف‌ترین و اساسی‌ترین اصول زندگی. همان‌گونه که ادیب تابویی را زیر پا می‌گذارد (و با این کار وجود خود تابو را هم به اثبات می‌رساند) و خواه با اثبات وجود جهان اخلاقی به بهای از دست دادن زندگی خود. و این یک پیروزی است. ما آن را به عنوان پیش‌تاز این قبیله و تبار لازم داریم. خب، امروزه دیدگاه این است که این جهان چیزی از اندوه‌زد و تسکین‌ناپذیر است. در این دیدگاه با بروز یک جنایت چیزی ثابت نمی‌شود مگر اینکه برخی از آدم‌ها در انجام جنایت از آزادی بیشتری نسبت به دیگران برخوردارند و اغلب چنانکاران صداقت بیشتری هم دارند. هیچ چیز دفاع نهایی برای اجتماع وجود ندارد. بهترین حقیق که بشود دربارش گفت این‌است که بگوییم هوشمندانه است.

بله. اما هرگز در درون خود قابلیت اثبات هیچ جهان معنوی‌ای را نخواهد پذیرفت. چیز دیگری که امروزه دارد کم‌کمک از دست می‌رود، موضع‌گیری نویسنده در نسبت با مساله قدرت است. من همواره این تصور را داشته‌ام که در لایه زیرین هر داستان این پرسش وجود دارد که قدرت در دست چه کسانی است؟ ببینید، در «مرگ فروشنده» شما با دو نظرگاه روبه‌رو هستید. می‌توان جهان را از دید ویلی یا از دید بیف دید. در این اثر بحث من این است که در واقع جهان باید تحت کدام یک از این دو دیدگاه اداره شود. اما برای مثال نمایشنامه‌ای که با این گونه مسائل ارتباط ندارد «گره روی شیروانی داغ» تنسی ویلیامز است که موضوع آن هم درباره قدرت فوق‌العاده یک پدر است. او ملاک است، ملاک گستره‌ای از زمین و کشتزار؛ و از آنجا که می‌داند چیزی به مرگش باقی نمانده در تلاش است تا قدرت خود را از طریق واگذاری

به پسرش جلودانه سازد. اما پسر نسبت به پدر یک نوع دیدگاه شماتیک و سطحی شده است. این نویسندگان به شخصیت‌های خود لحظه‌ای اجازه نمی‌دهند از این دیدگاه از پیش تعیین شده، که جهان جای وحشتناکی است، رهایی یابند. این نوع نگاه بسیار شبیه نمایش‌های معترض قدیمی است. در آن روزها طرح کلی این بود که نمایشنامه با ایدئولوژی بورژوازی آغاز شود و سپس درگیر نوعی تجربه مرتبط با جنبش‌های کارگری شود- که نوعی رابطه می‌توانست به اعتصاب و در مفهومی گسترده‌تر به سقوط سرمایه‌داری بینجامد- در پایان نیز نویسنده نمایشنامه را با موضع‌گیری جدید در برابر این سقوط و زوال تمام می‌کرد. این نمایشنامه‌ها بدون هیچ روشننگری آغاز می‌شدند و در پایان به گونه‌ای روشننگری می‌رسیدند. شما این را از همان پنج دقیقه اول نمایش هم می‌توانستید پیش‌بینی کنید. در طول این سال‌ها به این نکته پی برده‌ام که این همان چیزی است که امروزه گریبنگیر تئاتر ابزورد شده است: قابل پیش‌بینی بودن.

-به نظر شما آن نویسندگان جوان‌تر هم امروزه همچنان قهرمان خلق می‌کنند؟ اگرچه ممکن است به نظر بیاید که من در طول موج دیگری مشغول به کار هستم اما این طور فکر می‌کنم که آنها دیگر به دنبال خلق شخصیت نیستند، دنبال مستندسازی واقعیت‌های زندگی

این تصور را داشته‌ام که در لایه زیرین هر داستان این پرسش وجود دارد که قدرت در دست چه کسانی است؟ ببینید، در «مرگ فروشنده» شما با دو نظرگاه روبه‌رو هستید. می‌توان جهان را از دید ویلی یا از دید بیف دید. در این اثر بحث من این است که در واقع جهان باید تحت کدام یک از این دو دیدگاه اداره شود. اما برای مثال نمایشنامه‌ای که با این گونه مسائل ارتباط ندارد «گره روی شیروانی داغ» تنسی ویلیامز است که موضوع آن هم درباره قدرت فوق‌العاده یک پدر است. او ملاک است، ملاک گستره‌ای از زمین و کشتزار؛ و از آنجا که می‌داند چیزی به مرگش باقی نمانده در تلاش است تا قدرت خود را از طریق واگذاری به پسرش جلودانه سازد. اما پسر نسبت به پدر یک نوع دیدگاه شماتیک و سطحی شده است. این نویسندگان به شخصیت‌های خود لحظه‌ای اجازه نمی‌دهند از این دیدگاه از پیش تعیین شده، که جهان جای وحشتناکی است، رهایی یابند. این نوع نگاه بسیار شبیه نمایش‌های معترض قدیمی است. در آن روزها طرح کلی این بود که نمایشنامه با ایدئولوژی بورژوازی آغاز شود و سپس درگیر نوعی تجربه مرتبط با جنبش‌های کارگری شود- که نوعی رابطه می‌توانست به اعتصاب و در مفهومی گسترده‌تر به سقوط سرمایه‌داری بینجامد- در پایان نیز نویسنده نمایشنامه را با موضع‌گیری جدید در برابر این سقوط و زوال تمام می‌کرد. این نمایشنامه‌ها بدون هیچ روشننگری آغاز می‌شدند و در پایان به گونه‌ای روشننگری می‌رسیدند. شما این را از همان پنج دقیقه اول نمایش هم می‌توانستید پیش‌بینی کنید. در طول این سال‌ها به این نکته پی برده‌ام که این همان چیزی است که امروزه گریبنگیر تئاتر ابزورد شده است: قابل پیش‌بینی بودن.

بله، اما هرگز در درون خود قابلیت اثبات هیچ جهان معنوی‌ای را نخواهد پذیرفت. چیز دیگری که امروزه دارد کم‌کمک از دست می‌رود، موضع‌گیری نویسنده در نسبت با مساله قدرت است. من همواره این تصور را داشته‌ام که در لایه زیرین هر داستان این پرسش وجود دارد که قدرت در دست چه کسانی است؟ ببینید، در «مرگ فروشنده» شما با دو نظرگاه روبه‌رو هستید. می‌توان جهان را از دید ویلی یا از دید بیف دید. در این اثر بحث من این است که در واقع جهان باید تحت کدام یک از این دو دیدگاه اداره شود. اما برای مثال نمایشنامه‌ای که با این گونه مسائل ارتباط ندارد «گره روی شیروانی داغ» تنسی ویلیامز است که موضوع آن هم درباره قدرت فوق‌العاده یک پدر است. او ملاک است، ملاک گستره‌ای از زمین و کشتزار؛ و از آنجا که می‌داند چیزی به مرگش باقی نمانده در تلاش است تا قدرت خود را از طریق واگذاری

گفت‌وگو با آزاده گنجه کارگردان نمایش «نجوهای بی‌اجازه»

تئاتر متعارف راضی‌ام نمی‌کند

«نجوهای بی‌اجازه» عنوان نمایشی است که چندی پیش به اجراهای خود پایان داد؛ نمایشی که هر روز چهار بار و هر بار سه تماشاگر را در یک تاکسی جا می‌داد و با عبور از خیابان‌های تهران و با سوار و پیاده کردن بازیگران که در کسوت سه مسافر و البته راننده خودرو بودند، اجرایی به مدت زمان ۳۰ دقیقه را به نمایش می‌گذاشت. «نجوهای بی‌اجازه» پنجمین کار آزاده گنجه طراح و کارگردان این نمایش است که پیش از این نمایش‌های «باجه»، «همیشه از کنار تو...»، «فاوست» و «بیمه غایب» را کارگردانی کرده بود؛ اجراهایی که نقطه مشترک تمامی آنها مشارکت تماشاگر در جریان اجراست.

-فارغ از اینکه مبداء حرکت شما برای تولید این کار بخش خلاقیت شکسپیر در جشنواره تئاتر دانشگاهی سال گذشته بود، ایده اصلی این کار که اجرای نمایش در یک تاکسی است، چگونه شکل گرفت؟

همیشه سوالی که در مورد نمایش‌های شکسپیر در ذهن داشتم این بود که چرا کاراکترهای زن در این نمایش‌ها منفعل هستند و بهتر است بگویم به اندازه کاراکترهای مرد به آنها پرداخته نمی‌شود؟ حتی در نمایشنامه‌های معروف شکسپیر مانند هملت، اتللو یا رام کردن زن سرکش که کاراکترهای نمایش ما وامدارشان هستند شاهدیم که اقلیدر زدمونا و کاترینا در سایه کاراکترهای مرد قرار گرفته‌اند و هیچ وقت واکاوی نمی‌شوند. نکته دیگر برایم این بود که آیا شکسپیر، نمایش‌ها و کاراکتر هایش می‌توانند معاصر باشند و مایه‌آزاهای روزمره داشته باشند؟ البته به این نکته واقفم که این موضوع جدیدی نیست و بارها به آن پرداخته شده ولی دوست داشتم به صورت عملی با این موضوع روبه‌رو شوم و تجربه‌اش کنم. پس زمانی که فراخوان بخش خلاقیت جشنواره تئاتر دانشگاهی را دیدم، با انتخاب این سه کاراکتر که بیشتر از آنها نام بردم، شروع به تمرین کردم و مانند کارهای قبلی‌ام به صورت کارگاهی شروع به اتود زدن و کار روی نمایش کردم. در تمرین‌های ابتدایی‌مان تنها چیزی که تثبیت شد، این سه کاراکتر و داستان‌های معاصر شده‌شان بود که لزوماً قرار نبود به جزئیات داستان نمایش‌ها وفادار بماند و در واقع سعی بر این بود که با این کار خودمان را محدود نکنیم. در ابتدا مکان را یک آشپزخانه گرفته و این سه کاراکتر را در این فضا قرار دادیم ولی از آنجایی که علاقه‌مند بودیم این کاراکترها را در فضایی حقیقی‌تر، بومی‌تر و در واقع خود شهر تهران قرار دهیم، به ایده تاکسی رسیدیم و این سه کاراکتر تبدیل به مسافران شدند و کاراکتر راننده نیز اضافه شد چرا که معتقدم تاکسی فضای بسیار جالب و مناسبی است و در کشور ما تبدیل به مکانی شده که در عین عمومی بودن، خصوصی است و آدم‌ها در آن عادت به حرف زدن درباره مسائل شخصی و اجتماعی‌شان دارند و این همان مشارکتی بود که من و گروه‌هم به آن نیاز داشتیم. **-خود شما برای اجرایی با این سبک و روش چه عنوانی انتخاب می‌کنید؟ تئاتر مشارکتی؟ تئاتر شورایی؟ محیطی؟ یا...**

دقیقاً نمی‌دانم و نمی‌توانم نام مشخصی را اطلاق کنم اما فکر می‌کنم این کار تمامی شش اصل تئاتر محیطی را رعایت کرده است و در عین حال تعاملی هم هست که منافاتی با تئاتر محیطی ندارد اما شورایی نیست. شاید وامدار برخی از تکنیک‌های تئاتر شورایی نیز باشد اما در کلیت شورایی نیست. شکرتر وقتی درباره تئاتر محیطی حرف می‌زنم، می‌گویند: امروزه به قدری محدوده تئاتر محیطی گسترده شده که دیگر به سادگی نمی‌توان مشخص کرد چه تئاتری محیطی هست یا نیست. فکر می‌کنم در کار ما محیط، بزرگ‌ترین عنصر اجراست و در واقع دارد اجرا را می‌سازد و کیفیت ساخته شدن این محیط و اجرا بسیار وابسته به تماشاگران مختلف با شخصیت‌ها و واکنش‌های مختلف‌شان است.

- برگردیم به اجرا، در مورد چگونگی تمرین‌ها و ساخته شدن فضای داخل خودرو صحبت کنید.

اگر ما به تماشاگر پیشنهاد مشارکت می‌دهیم باید این امکان نیز برایش وجود داشته باشد که مشارکت نکند تا احساس آزادی داشته باشد و مجبور به انجام کاری نشود. موقعیت‌های اجرا به شکلی طراحی شد تا تماشاگر این امکان را داشته باشد که در صورت تمایل مشارکت کند و در صورت عدم تمایل گوشه دنج خودش را داشته باشد. در مورد تمرینات باید بگویم که تمامی آنها در ماشین انجام شد و بازیگران در کنار تمرینات داخل ماشین خودشان نیز هنگامی که در زندگی شخصی‌شان سوار بر تاکسی می‌شدند، جزئیات رفتاری راننده و مسافران و همین‌طور شرایط محیطی را مشاهده و ثبت می‌کردند. نکته دیگر که در شکل‌گیری نقش‌ها و آمادگی بازیگران مؤثر بود این مساله بود که آنها پس از اینکه پیاده می‌شدند، در قالب و پوشش نقش‌هایشان به زندگی‌شان در خیابان ادامه می‌دادند که در برخی روزها اتفاق‌های جالب و عجبی برایشان می‌افتاد و این‌طور نبود که به محض پیاده شدن، جریان بازی قطع شود. در ضمن ما در این کار دیالوگونویسی نداشتیم و در واقع متنی با دیالوگ‌های مشخص وجود نداشت بلکه یک موقعیت کلی برای هر یک از کاراکترها داشتیم که داستانی مشخص داشت که در طول تمرینات با خود بازیگران به آنها رسیده بودیم. بازیگران با گسترش داستان‌های هر شخصیت، حجم زیادی از اطلاعات و خرده‌داستان‌ها برای هر یک از شخصیت‌ها داشتند و وظیفه اصلی‌شان در هر اجرا این بود که موقعیت کلی نقش و اطلاعات مشخص شده داستان را یک واکنش ساده و بی‌غل و غش از خود نشان دهند. اما بعد، آنها جای خود را به منتقدانی دادند که از تحصیلات آکادمیک برخوردارند. بگذارید رک بگویم، در دوسوم موارد اصلاً نمی‌دانم که آنها چه می‌فکرند. اما من مخالفند. اما من فکر نمی‌کنم بتوانیم خود را فارغ از لذت بدنامی، لذت از گیجی و سرخوشی حاصل از زیبایی‌شناسی. دیر یا زود تئاتر همه را شگفت‌زده خواهد کرد. کسانی خواهند آمد که عاشق نوشتن و بازی کردن هستند. کسانی که تماشاگران و منتقدان را مسحور خواهند کرد.

-به نظر شما آیا منتقدان بر نمایشنامه‌نویسان تأثیر گذاشتند؟ همه چیز یک نمایشنامه‌نویس را تحت تأثیر قرار می‌دهد. نمایشنامه‌نویسی که تحت تأثیر قرار نگیرد به مفت نمی‌آرزد. در واقع اگر او در طول موج تئاتر گراش حرکت نکند هیچ کم نخواهد فهمید که او از چه چیز حرف می‌زند.

-درباره نظر منتقدانی که می‌گویند آثار معاصر ی همچون «مارا/اساد»، تنسی ویلیامز و هم‌قطاران‌ش را از سکه می‌اندازد، چه می‌گویید؟ مستحسنه است. نه آن اندازه که موقعیت‌های تنسی ویلیامز آثار ماقبل خودش را از سکه انداخت. در تئاتر اصولی بیولوژیک وجود دارند که نباید نادیده گرفته شوند. اگر حرف از موقعیت یک نمایشنامه در میان است نباید با چیزی به جز کمیت تماشاگر سنجیده‌شود. این قانون تئاتر است. تعداد تماشاگران تئاترهای یونانی به ۱۴ هزار نفر می‌رسید. ۱۴ هزار نفر! و هیچ کس هم نمی‌تواند ادعا کند که آنها همگی خواننده سستون نقد کتاب نیویورک‌تایمز بوده‌اند. حتی شکسپیر هم تحت فشار دانشگاهیان زمان خود بود. فکر می‌کنم دلایل آن کاملاً روشن است؛ تلاش برای پرده برداشتن از نقاط تیره رفتار بشر که در تضاد با ملودرام بود؛ کم‌دی، خشونت، کلمات رکیک، خونریزی و قتل.

نگران موضوعاتی که مطرح کردید، نیستم چرا که حتی اگر یک تماشاگر از کار من لذت ببرد به نتیجه دلخواهم رسیدم.ام. چیزی که نگرانم می‌کند، این است که در راهی که پیش گرفته‌ام و تا حال پنج کار تولید کرده‌ام هر بار که سراغ کار جدیدی می‌روم به جای اینکه خوشایندی در تهران ندارد، با همسرش تماس گرفته و گفته بود مهمان ما داریم. فکر می‌کنم این تماشاگر با وجود آگاهی از اینکه شاهد نمایشی است، کاری را انجام داد که شاید همیشه دلش می‌خواست در زندگی انجام دهد.

-به عنوان سوال آخر آیا قصد دارید این شکل از تئاتر را ادامه بدهید؟ به هر حال این گونه تئاتر کار کردن محدودیت‌هایی دارد. از تماشاجی محدود گرفته تا دروسرهای اجرا و...

تئاتر موضوعاتی که مطرح کردید، نیستم چرا که حتی اگر یک تماشاگر از کار من لذت ببرد به نتیجه دلخواهم رسیدم.ام. چیزی که نگرانم می‌کند، این است که در راهی که پیش گرفته‌ام و تا حال پنج کار تولید کرده‌ام هر بار که سراغ کار جدیدی می‌روم به جای اینکه خوشایندی در تهران ندارد، با همسرش تماس گرفته و گفته بود مهمان ما داریم. فکر می‌کنم این تماشاگر با وجود آگاهی از اینکه شاهد نمایشی است، کاری را انجام داد که شاید همیشه دلش می‌خواست در زندگی انجام دهد.

